الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

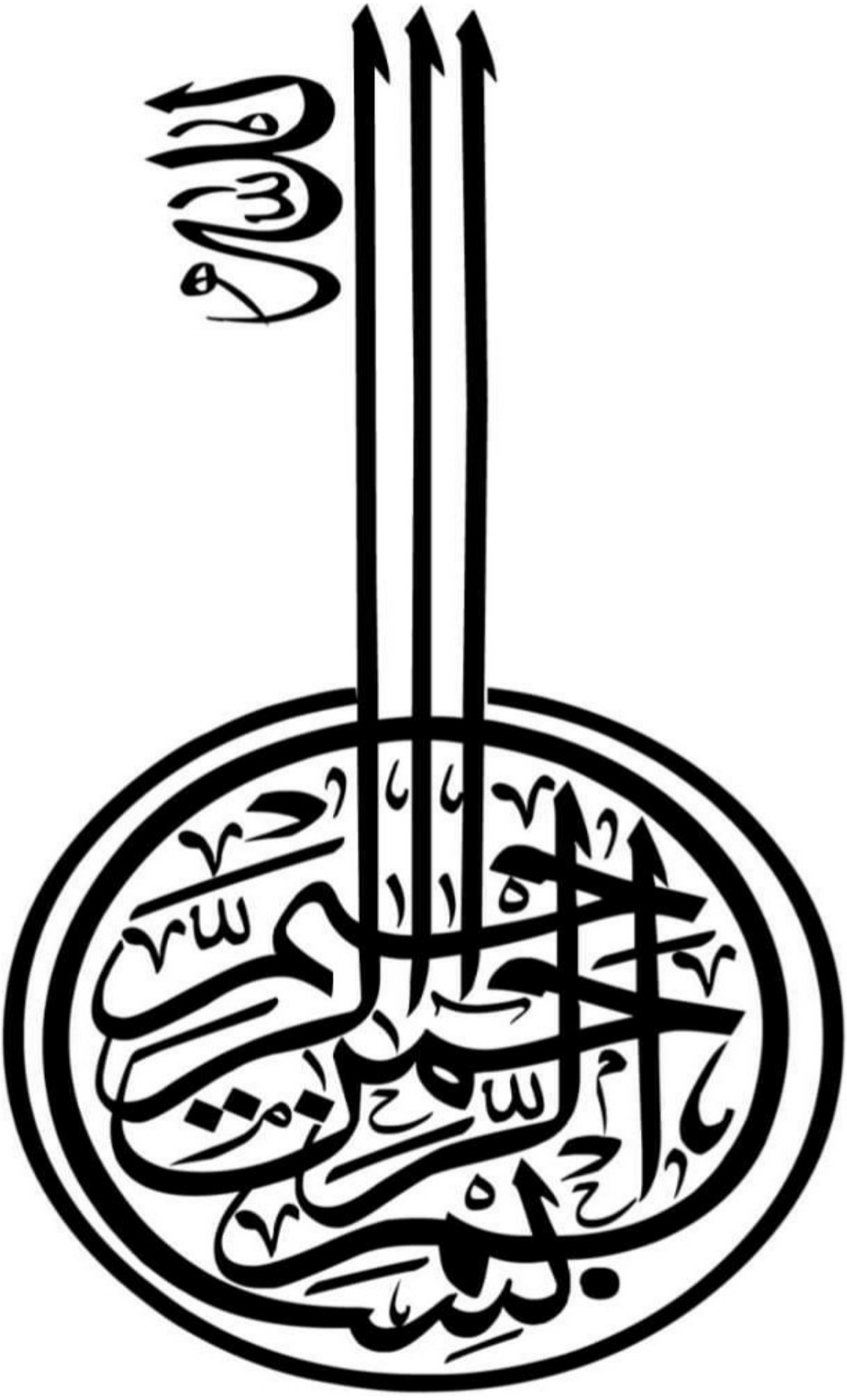
توظيف التراث الشعبي في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصّفيح"

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

من إعداد الطالبتين:
- أمينة بن سعدية
- جميلة شرفاوي

إشراف الأستاذ :
كمال علوات

السنة الجامعية : 2019 / 2020



كلمة شكر

بعد شكر الله سبحانه وتعالى وحسن توفيقه على إنجاز هذا البحث، يشرفني أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأستاذ القدير"علوات كمال" الذي أشرف على هذا البحث وعلى كل المساعدات والتوجيهات والتوضيحات والنصائح التي أسدها لي في كل خطوة من خطوات إنجاز هذه المذكرة دون ملل أو ضجر.

فلكل أستاذي الفاضل أسمى معاني الشكر والتقدير.

كما لا يفوتني أن أشكر لجنة المناقشة على تفضلها وقبولها مناقشة هذا العمل من أجل إثراء محتواه وإبداء ملاحظاتها التي ترفع من قيمة هذه المذكرة مضافة إلى البحوث العلمية التي سيعتمد عليها الطلبة والباحثين من بعدنا، فلكم ألف شكر وتحية.

الإهداء

أهدي ثمرة عملي وجهدي المتواضع هذا إلى من أعطتني الحياة مصدر الحب والحنان إلى أسمى عاطفة وأحلى ما يطلق به اللسان أمي الغالية حفظها الله لي.

إلى من اعتبره مثلي في الحياة، وقدوتي التي اقتدي بها الذي ألبسني لباس العلم والأخلاق شجعني طوال مشواري الدراسي ووفر لي أسباب النجاح أبي الغالي أطال الله في عمره.

وإلى أخواتي وأخوتي وأولادهم.

وإلى كل الأهل والأقارب.

وإلى كل من يحبني وأحبه الله.

جميلـة

الإهداء

إلى من راحة بين يديها وجنة تحت قدميها أمي حبيبتي ، إلى أبي و جدي الغاليين ، إلى أخوتي آمين و يوسف و رؤيا و أيمن

إلى يونس

إلى فؤاد

إلى إيمان و كريمة و آريج وفاطمة ونعيمة

إلى أخوالي و زوجاتهم و أولادهم ،و إلى حالاتي و أزواجهم و أولادهم ، وإلى خالاتي و أزواجهم و أولادهم

إلى صديقتي الغالية جميلة

أمينـة

مقدمة

مقدمة:

يعد التراث بطاقة هوية الأمم و المجتمعات وتعريفها على مر العصور، وهو بمثابة الفهرس الذي يقدم لنا كل المعلومات في شتى المجالات عن الشعوب على اختلافها وتعددها، من حيث الدين واللغة و العادات والتقاليد وغيرهم، لذلك فهو الكنز المادي واللامادي المحفور في الذاكرة الشعبية، و المتوارث عبر الأجيال لما يزخر به من فنون، وحكايات، وآداب، وأغان، وإشعار وسير، وحرف، وعادات، وتقاليد.بواسطته تتراءى لنا الخليفة التاريخية والسياسية والاجتماعية و الثقافية في كل أقطار العالم.

ومن التراث نشأت عدة أجناس أدبية نعمل وتعرف منه شكلا ومضمونا، ولعل أهم هذه الأجناس الأدبية التي اشتقت مادتها من التراث واستحضرته في تكوينها فهو المسرح، وفي خضم هذا التفاعل المحتدم بين التراث والمسرح نشا المسرح الاحتفالي بزعامة عبد الكريم برشيد لأول مرة في المغرب، ففضلا عن كونه فنا أدبيا وتعليميا، فهو فنا ترفيهيا ووسيلة للنهوض بالمجتمعات سياسيا وفكريا وثقافيا يسعى إلى إحياء التراث وبعثه من جديد، من خلال استنطاق عناصره لعرضها، ولمعالجة قضايا العصر، وبهذا كله في قالب أدبي فني يتركز على الاحتفالات والمجون بين المفارقات والثنائيات الضدية، وتعدد العوالم كل هذا دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع وقد وسمنا عنوان بحثنا بالتراث الشعبي الاحتفالية في المسرح المغربي في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، لعبد الكريم برشيد.

ومنه طرحنا الإشكالية الآتية

_ما هو التراث الشعبي؟

_وكيف نشا المسرح المغربي؟

ومن هذه الإشكالية طرحنا مجموعة التساؤلات الفرعية

_ما علاقة التراث بالاحتفالية؟

_ وما علاقة التراث بالمسرح؟

_ وما علاقة التراث والاحتفالية بالمسرح ؟

ولقد حاولنا أن نجيب عن هذه التساؤلات من خلال تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل عرفنا فيه التراث، و فصلين نظري و تطبيقي أما الفصل الأول نظري فكان بعنوان :المسرح المغربي و الاحتفالية وقد قسمنا هذا الفصل إلى مبحثين، فتناولنا في المبحث الأول المسرح المغربي نشأة و تطورا، أما المبحث الثاني ، فتناولنا فيه الاحتفالية و عناصر التراث الشعبي ف فحاولنا أن نتطرق فيه إلى مفهوم الاحتفالية ونشأتها و مظاهرها ، والعناصر التراثية من الحكايات و الشخصيات.

وأما الفصل الثاني تطبيقي ، ولقد اعتمدنا على المنهج التكاملي الذي يجمع بين الاستقرائي والوصفي والتحليلي لدراسة مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ،وذلك من خلاله دراسة دلالة العنوان و الغلاف والموضوع و الشخصيات و الزمان ،و المكان ، و المظاهر الاحتفالية في المسرحية، وانتهى البحث بخاتمة تتناول أهم النتائج التي توصلنا إليه في نهاية هذا البحث، ولقد اعتمدنا على المنهج التكاملي الذي يجمع بين الاستقرائي والوصفي والتحليلي لدراسة مسرحية ، وذلك بتحليل الظواهر و العناصر التي تشكل منها هذا البحث.

و اعتمدنا في هذا التحليل على جملة من المصادر و المراجع، و أهمها هي مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد الذي سعى من خلال هذا العمل إلى التأصيل للمسرح العربي عموما ، والمغربي خصوصا.

مدخل

_مفهوم التراث الشعبي

1_ التراث

2_الشعبي

3_ التراث الشعبي

مدخل:

*** مفهوم التراث الشعبي وعلاقته بالمسرح الاحتفالي وعناصره**

أولا: مفهوم التراث الشعبي

يتطلب الإبداع في المسرح عامة والمسرح الاحتفالي خاصة الاعتماد على مصادر عديدة ، لاستلهام المواضيع منها، ولعل أهم هذه المصادر، هو التراث الشعبي الذي يعد مصدرا فكريا، وفنيا، وتاريخيا لمنابع المسرح الاحتفالي في مواضيعه، وقوالبه الإبداعية والتعبيرية من حكايات وأساطير، وسير، وملاحم، وأغان وغيرهم.

1_ التراث لغة

تعددت المدلولات اللغوية لكلمة تراث فهي " **مشتقة من مادة ورثَ والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث فهي ألفاظ عربية مترادفة وردة في اللغة كالحسب**".[1] والميراث هو كل ما تركه شخص لآخر، أما في الآداب الأوروبية ومنها الانجليزي فوردت كلمة تراث لتشير إلى " **ما يتركه الأب المتوفى لأبنائه أو ما يورثه السلف للخلف فتكون بذلك كلمةhritage ومرادفتها شبيهة بالمفهوم العربي دلالتها اللغوية**" .[2] وعليه فإن كل المفردات المشتقة من لفظة إرث أو ورث تدل على التركة وما خلفه الأجداد للآباء، أو الرجل الواحد ليرثه.

كما وردت كلمة ورث في القرآن الكريم مصداق قوله تعالى "**وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ**" .[3] وقد ورث داود عن سليمان الملك والنبوة والحكمة، ذلك أن الأنبياء لا يورثون مالاً بل عِلْمًا فالميراث إذن مبني على الترك والأخذ، فهذا يترك وذاك يأخذ.

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث).

[2] _ حسن علي المخلف، توظيف التراث الشعبي في المسرح، دار تبر للنشر، دمشق، ط1، 2000، ص 19.

[3] _ القرآن الكريم، سورة النمل، الآية 16.

2_ التراث اصطلاحا

لا تختلف المدلولات الاصطلاحية لكلمة التراث، فكلما تصب في وعاء واحد، وهي أن التراث هو ذاك الإرث المحفوظ في ذاكرة الجماعة على مر العصور وبتعدد أشكاله ومظاهره الفنية والجمالية من عادات، وتقاليد، اعتقادات، والفنون والحرف، وغيرهم...فالتراث " **يشمل ما تراكم خلال الأزمنة الغابرة من بقايا أسطورية وميثولوجية قديمة، وأفعال وعادات وتقاليد وسلوكات وفنون، وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن أسلافه وأجداده كما يضم هذا المصطلح الأدب الشعبي المدون والشفاهي**"[1]، إنه كل ما تركته وخلفته الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة من أشكال تراثية مادية وغير مادية مكتوبة أم منطوقة أدبية كانت أو ثقافية، أو اجتماعية، أو تاريخية.

والتراث هو تلك المرآة العاكسة التي تكشف عن حياة الشعوب في كل مظاهرها ومجالاتها ويعطي " **خلاصة الملامح والسمات التي تعرّفُ جماعة من الجماعات وتميزها عن غيرها**".[2]لأن التراث يختلف من مجتمع لآخر من حيث العادات والتقاليد والثقافية وعلى جميع الأصعدة التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية، وعلى هذا الأساس نقول أن" **التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب**".[3] أي أنه خلاصة التجارب والمعارف لكل مجتمع من المجتمعات، ولكل أمة من الأمم، وهو ذاك الموروث الشعبي والثقافي والفني الذي يميز كل جماعة عن أخرى، فيبقى حيا على مر العصور والأزمنة، ومتوارثا عبر أجيال ضاربة وموغلة في القدم فهو بمثابة

---

[1] _ فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1992، ص 13.

[2] _ المنصف بن عبد الجليل، التراث والمعاصرة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، باريس، العدد 88-89، 1991، ص 41.

[3] _ محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 21.

مدخل:

السيرة الذاتية لكل المجتمعات بمختلف علومها وفنونها وآدابها وعليه فإن " **التراث إبداع فكري متميز يشمل بين حياته الفلسفية**"، و"**علم الكلام**" و "**التصوف** " و "**الدين**" و "**الإلهيات**" و" **العلم**" و"**الفن**" **وغيرها...وهو يعكس البعد التاريخي أو الزمني للثقافة، باعتباره تسجيلا للحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية خلال التاريخ**".[1]فإذا أراد الإنسان أن يعرف ماضي الشعوب فما عليه إلا بالإطلاع على تراثها فهو الذي يساعده في اكتشاف نمط الحياة من كل جوانبها في أي بلد، كما أنه يعد الجانب المضيء لتاريخ الأمم لما يحمله من مظاهر فنية وجمالية.

ثانيا: مفهوم الشعبي:

1_ الشعبي لغة:

تناولت العديد من المعاجم والقواميس شرح لفظة الشعبي أو الشعب، ولعل أهم مصدر يرجع إليه الباحثين العرب هو معجم لسان العرب، وقد وردت كلمة الشعب فيه وعرفها ابن منظور بقوله " **الشعب القبيلة العظيمة، وقيل الحي العظيم، يتشعب من القبيلة، وقيل هو القبيلة نفسها والجمع شعوب، والشعب: أبو القبائل الذي ينتسبون إليه، أي بجمعهم و يضمهم، ويقال الشعب ما تشعب من قبائل العرب والعجم**".[2] فالشعبية تدل على الجماعة والتجمع وهي تناقض بذلك الفردية كما أنها مرتبطة بكل الصفات، والمظاهر، والإبداعات الصادرة عن الشعب من ممارسات وسلوكات وفنون قولية وفعلية، مادية ومعنوية.

---

[1] _ فاروق أحمد مصطفى، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، كلية الآداب الجامعية، الإسكندرية، د ت، 2008، ص 18.

[2] _ ابن منظور، لسان العرب، مج 7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط، 2005، ص 85.

2_ الشعبي اصطلاحا:

تضاربت وجهات النظر والمفاهيم والتعريفات هو الشرح مصطلح الشعبية في ميادين البحث العلمي، ويظهر هذا التضارب على هوامش هذا المصطلح، أما بوهره يكاد يكون واحدا فلا يختلف إثنان في أن الشعبية تحمل صفة الجماعية أي أن كل ما يحمل صفة الشعبية فهو من الشعب لذلك فإن " **الشعبي هو ما اتصل اتصالا وثيقا بالشعب إما في شكله أو في مضمونه وأي ممارسة اتصفت بالشعبية تعين أنها من إنتاج الشعب وأنها ملك للشعب**".[1] كما أن الشعبي يناقض كل ما هو رسمي وأكاديمي شكلا ومضمونا وأسلوبا وعليه فإن " **صفة الشعبي تمييزا لها عن كلمة رسمي بأنها ما يمارس أو ينتقل بين الشعب مع استبعاد كل ما تقوم السلطات القائمة بفرضه أو تعليمه، وهي تعني شيئا جمعيا غير فردي ومجهول المؤلف**". فالشعبي إذن صفة تطلق على الإبداعات الأدبية والفنية والثقافية التي أنتجها الشعب على مر العصور والأزمنة والأمكنة وباختلاف الأجيال، وهذه الإبداعات تحمل صفات وسمات وخصائص عكس التي يحملها الإبداع الرسمي وهذه التباينات والاختلافات تتجلى في الرواية الشفوية والتدوين والعفوية والتلقائية والتعقيد الصارم، وفي معرفة المؤلف وجهله.

أما مصطلح التراث الشعبي فهو مصطلح كامل وجامع ليدل على " **عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت متراكمة عبر الأزمنة والعصور . وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير الإنساني...وفهو بهذا يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميتولوجي العربي القديم، كما يضم الفلكلور العربي...سواء كان الفلكلور القولي أو الفلكلور النفعي أو الفلكلور الممارس، سواء ظل على لغته الفصحى أو**

[1]_ سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت، ص 20.

تحول إلى العاميات المختلفة....ويضم أيضا الأدب الشعبي المدون والشفاهي".[1] على تعدد أشكاله واختلاف أنواعه المادية و المعنوية المكتوبة والمنطوقة من حكايات وأساطير وملاحم، وسير والغاز، وحكم، وأمثال، ورقص، وغناء، وحرف يدوية متنوعة ذات طابع فني وجمالي فمع كل عصر يكتسب التراث الشعبي خصائصه فنية جديدة فهو يتغير مع كل عصر وكل جيل ويتطور مع كل بيئة " **فلكل جيل مساهاماته وانتجاته التي تزيد من ثرائه ثراء آخر فتظهر تلك المساهمات في الأخير ملتحمة به وجزء لا يتجزأ منه**".[2] باعتبار أن التراث الشعبي وليد إبداع جماعي، والمبدع فيه يعبر عن حاجيات الجماعة وانشغالاتها، وهمومها، وأمالها وطموحاتها في قوالب إبداعية فنية وجمالية، وباعتبار أن لكل عصر خصائصه التي تتماشى معه فإننا دائما نجد أن الأدب الشعبي يتغير مع كل عصر ومع كلجيل بالزيادة، أو الحذف، أو التعديل والتحوير في بعض عناصره مع المحافظة على جوهره، دون أن ننكر جهود الأجيال في إثراء التراث الشعبي وبعته في كل مرة وإحيائه من جديد، إنه بمثابة بطاقة هوية لكل جيل لما يزخر به من مظاهر فنية واحتفالية تتماشى مع كل جيل فهو ذو طابع مرن في مظاهره وأنواعه فهو " **يسهل كل موروث على مدى الأجيال من أفعال وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة والاحتفال للمناسبات التييبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات**

[1] _ فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 13.

[2] _ بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2000، ص ص 13-14.

الشعب الدينية والروحية والتاريخية"[1] وكذلك الثقافية والإنسانية فالتراث الشعبي إذن هو روح الحضارة للأمم، والقلب النابض لتاريخها وثقافتها.

***علاقة التراث الشعبي بالمسرح الاحتفالي:**

يعد المسرح الاحتفالي من أكثر الفنون حاجة إلى القدرة على الإبداع، وابتكار نمطا مسرحيا جديدا ومغايرا، لذلك وجب على المبدعين فيه أن يتميزوا بنضج الموهبة، وسعة التجربة، وامتلاك الخبرة والقدرة على الإبداع المميز والمتفرد، من خلال مواكبة العصر والتعبير عنه بمعطيات تراثية سابقة من خلال العودة إلى التراث.

ومن هنا يستطيع المبدع المسرحي أن يكشف عن حقائق إنسانية، وذلك بالحفر في تراثه، والنبش فيه والتعرف على تاريخه، وبهذا فإن المسرح وخاصة الاحتفالي منه نجده لا يكتفي بعرض تاريخ الإنسان وماضيه من أجل الترفيه فحسب بل هو يحمل رسالات أعمق من هذا، وهي أن الإنسان لابد أن يعيش الحاضر بمعطيات الماضي والعودة إليها والاستفادة من أصالتها، وهذه المعطيات هي التراث. فالتراث الشعبي هو نتاج أجيال متعاقبة صالح لكل زمان ومكان يتطلب أحيانا تحوير وتبديل بعض عناصره حتى تتلاءم وتتماشى مع طبيعة كل عصر ذلك أن لكل عصر خصائصه فالتراث هو "**نحن فهو يعيش وينمو ويتطور داخلنا فنحن كما نحن الآن نتيجة حتمية لمقدمات سابقة وإذا كانت هذه المقدمات قائمة في الماضي فإن نتيجتها حاضرة في الحاضر، فهي تعيش فينا وفيما حولنا**".[2] ومن هذا المنطلق يتضح لنا أن التراث يشكل امتدادا يجمع بين السابق واللاحق في حياتنا، وهو همزة وصل بين الماضي والحاضر في كل مجالات

[1] _ حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2003، ص 15.

[2] _ عبد الواحد عوزي، المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات، تر: عبد الكريم أمراني، دار توبقال للنشر، ط1، 1998ن ص 220.

الحياة ومختلف حقبها، وعصورها وبالتالي فإن التراث الشعبي هو المرآة العاكسة لثقافة الشعوب والأمم في جميع صورها ومظاهرها سواء من الناحية الاجتماعية أو الأدبية.

وزيادة على ذلك فإن التراث يعتبر حافزا للإنسان، فبعودتنا إلى التراث نستلهم الجوانب الإيجابية فيه من أجل التغيير وتشكيل انطلاقة جديدة في الحياة، وهكذا هي نظرة الاحتفالية إلى التراث فهي تنظر إليه على أنه " **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**"[1]وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الاحتفالية لا تهتم بماديات التراث بقدر ما تهتم بروح التراث في التاريخ الماضي فالشاهد هنا هو " **روح التاريخ لأن روح التاريخ أزلية بينما التاريخ متكرر**".[2]ومنه نجد أن الاحتفالية تقوم على التنقيب في التراث وتقليب بنيته، فهي لا تأخذه في شكله وحسب، بل إنها تبحث عن روحه المتوهجة لتبعثه وتحييه من جديد، من خلال دمجه بتكنولوجيا وتطور الحاضر، ومن رحم هذا التفاعل يولد الإبداع المتفرد فلا يمكن إحصاء ما يقدمه لنا التراث من معارف وفنون لما " **فيه من ثقافة معرفية متوازنة وهناك جوانب هامة في مختلف مجالات الحياة العملية اليومية التي يمكن أن تشكل رصيدا معرفيا ثريا لصالح خطط التنمية**".[3] وفي هذا إشارة إلى أن التراث يساعدنا في بناء المستقبل فلا مستقبل ولا حاضر بدون الماضي والدافع كذلك من عودة المسرحيين في المسرح الاحتفالي إلى التراث الشعبي هو محاولة التأصيل للمسرح العربي وخلق مسرح متفرد وليس مسرحا تبعيا أي " **تخليص المسرح العربي من الشكل**

[1] _ عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهمزات العصر، المصدر السابق، ص 119.

[2] _ المصدر نفسه، ص 191.

[3] _ محمود مفلح البكر، البحث في التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة، مديرية التراث الشعبي، دمشق، 2009، ص 38.

الغربي الذي ظل لسنوات طويلة أسمى له، مما دعا إلى التأصيل، وهو تغرد المسرحيات في الرجوع إلى ما هو أصل بميزات وخصائص تنبع من الواقع العربي، ومن التراث العربي ومن اللغة العربية.[1]" وبالحديث عن اللغة العربية واستخدامها في المسرح فإن الغاية منها تقريب المسرح من الإنسان العربي ليعبر عن وجدانه وذاته وأصله وثقافته وهويته بحرية ومصداقية وليتقرب من بيئته.

ولابتكار مسرح عربي جديد، والرقي به، وإحيائه من جديد " **ولَرَدَّ الاعتبار إلى الذات العربية ولإنتاجها المسرحي كحدث اجتماعي، ظهرت الجماعات المسرحية العربية بهدف البحث عن ولادة جديدة وأصلية لمسرح عربي يستمد قوته وبقاءه من الثقافة العربية، من تراثها ومن الظواهر المسرحية والاحتفالية والشفاهية التي يزخر بها المجتمع العربي من المحيط إلى الخليج، إنها المحاولات التي تحتاج إلى التقعيد بالممارسة المكثفة عبر المساحات الغربية لكي يتحول المسرح إلى وسيلة فحالة في تطوير المجتمع والتأثير فيه بما هو إيجابي وفعال وحيوي**".[2]ومن هنا بدأ المسرحيون باستدعاء التراث وتوظيفه في أعمالهم المسرحية بمختلف أشكاله ومظاهره فشكلت " **الجوانب الأدبية من التراث الشعبي، كالحكايات، والأمثال، والسير، والأغاني، والألغاز وغيرها...رصيدا لغويا، وفنيا ومعرفيا**".[3] إلى جانب أنها أشد ارتباطا بالمظاهر الاحتفالية التي يقوم عليها المسرح الاحتفالي، ولهذا حقق المسرح الاحتفالي غاياته باستدعائه للتراث من ناحيتين فمن الناحية الأولى قرب الإنسان العربي من ذاته ووجدانه وهويته وثقافة الأصلية من خلال العودة الموروث العربي واستلهام جوانبه المضيئة " **فلعب التراث الشعبي بفروعه الأدبية،**

---

[1] _ محمد عبدة الزهرة الزبيدي، المسرح العربي المعاصر أسير التقليد العالمي (التجريب، البقاء، واختلاف مع التأصيل على الموقع الالكتروني: www.azzaman. com

[2] _ عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير لمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص 142.

[3] _ محمود مفلح البكر، البحث في التراث الشعبي، ص 39.

والروحية،والفكرية، والمادية دورا هاما في تعزيز انتماء الفرد إلى وطنه وأمته، وامتداده بتراثه، وحبه لأرضه، وشحن عواطفه للدفاع عنها، والتضحية في سبيلها".[1] وهذا من خلال العودة إلى النماذج التراثية السابقة وما تمثله من بطولات وصور الشجاعة والانطلاق والاندفاع قدما في شتى مناحي الحياة ومن الناحية الثانية التخلص من النموذج الغربي بكل أشكاله ومظاهره، والعمل على الإتيان بمسرح جديد من خلال الاعتماد على النموذج عربي صرف من حيث طرق ووسائل وأساليب الإنتاج المسرحي وذلك باستخدام " **تقنيات الراوي والمسرح داخل المسرح أو القصة داخل القصة، كما استخدمت شخصيات الحكواتي ونماذج الحياة الشعبية واحتفالات الحياة الاجتماعية وأنماط القصص الشعبي، ومن ثم استحضار نماذج الحياة التقليدية السياسية والاقتصادية والثقافية..... وخلال ذلك كتب عدد من المؤلفين نصوصا مسرحية أصبحت اليوم تراثا أدبيا هاما لمسرح العقود الماضية**".[2] أي أن كل خطوة نرجعها إلى الوراء فإننا سنتقدم خطوتين إلى الأمام، فمثل العودة إلى التراث الشعبي في تأليف الأعمال الأدبية كمثل تكملة تشيد البناء، أو بداية البناء على أساس ثابت بني من قبل، وعليه فإن بالقديم نصنع الجديد.

فغاية الكتاب المسرحين من العودة إلى التراث هي من أجل بعثه وإحيائه من جديد، بالإضافة إلى استلهام جوانبه المضيئة لمعالجة قضايا العصر وفي ذلك يقول الكتاب المسرحي صالح مباركة " **إن العودة إلى التراث تعني بالدرجة الأولى (التأصيل) وتحقيق الذات والهوية وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم ومجدهم التليد**"[3] وفعلا نجح الكتاب والباحثين في

---

[1] _ محمود مفلح البكر، البحث في التراث الشعبي، ص 36.

[2] _ إبراهيم عبد الله غلوم، تقنيات التجريب والمنهج ، (قراءة لسيرورة التجريب في العرض المسرحي)، مجلة البحرين الثقافية، العدد 22، 1999، ص 155.

[3] _ صالح مباركية: المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية فنية)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (ج2)، 2005، ص 101.

مجال المسرح في التأصيل لمسرح عربي احتفالي، وتحقق هذا النجاح بالعودة إلى التراث العربي الأصيل واستلهام عناصره وتوظيفها في الأعمال المسرحية على اختلاف مواضيعها، وتعددها.

_ عناصر التراث الشعبي في المسرح الاحتفالي

تقوم جل التجارب الأدبية عامة والمسرحية خاصة على توظيف العناصر التراثية واستنطاقها في أعمالهم، وسبب ذاك كما قلنا سالفا كان بغية تقريب العروض المسرحية من الإنسان العربي، والتعبير عن ذاته ووجدانه بحرية ومصداقية، وبقالب عربي صرف، وبتقنيات وأساليب عربية خالصة، وبنماذج تراثية عربية أصيلة، ومن هذا يتناسب المقال والمقام مع المتفرج فيشكلون حلقة واحدة، وهذا ما سعت إليه الاحتفالية منذ نشأتها في ابتكار مسرح عربي جديد ومتفرد، يعبر عن واقع العربي وانشغالاته وهمومه وأماله، واحتفالاته.

وقد تعددت العناصر التراثية وتنوعت في الاستخدامات المسرحية من حيث كم والنوع والكيف، ولعل أهم وأبرز العناصر التراثية التي وظفها عبد الكريم برشيد في مسرحية ابن الرومي مدن الصفيح " نجد الشخصيات والحكاية الشعبية وهي التي سنتناولها في الجانب التطبيقي لهذا البحث.

ومن هنا تطرقنا إلى إعطاء بعض المفاهيم والتعريفات وتقديم بعض الآراء حول هذين المصطلحين.

1_ الشخصية في المسرح الاحتفالي

من الأمور التي لا اختلاف فيها هي المجال المسرحي منذ نشأته أنه يستحيل تأليف عرض مسرحي بدون شخصيات وممثلين" **فلقد بدأ المسرح بالتمثيل، ثم كان المؤلف والنص أما المخرج**

فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث".[1] وعليه فإن الشخصية الممثلة تلعب دورا فعالا في إنجاح العرض المسرحي وتحريك أحداثه بل هو قائم عليها، كما أنها عنصرا حيويا تساهم في انتعاش الجو المسرحي من خلال المشاهد التي تؤديها الشخصيات بحضورها الجسدي والصوتي، لاسيما الدور الذي تتقمصه، ولذلك يجتهد المؤلف المسرحي في إبداع الشخصيات بمختلف أنواعها لتصبح " **كائنا حياله أثره، وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي فهي من ابتكار الخيال، يكون لها دورا أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة**".[2] فالشخصيات الواقعة من العرض المسرحي ما هي إلا تقليد ومحاكاة لشخصيات خيالية في مخيلة المؤلف، فيجمعه في تجسيدها على أرض الواقع من خلال إعمال خياله وإبداعه الفنيين.

لذلك نجد أن أهم عنصر في المسرح الاحتفالي هو الشخصية بأنواعها المختلفة، وصفاتها المتنوعة ومدة قدرتها على التجاوب مع الجمهور، والتأثير فيه والتناغم معه من خلال العرض والتلقي " **فالأساس الشخصيات وأهم الشخصيات هي العالمة والحكيمة والشاعرة والقلقة والمغامرة والراحلة والمتشككة والمتصعلكة والمتصوفة والموجودة دائما أمام امتحان أو في مواجهة محنة السؤال الوجودي أو الاجتماعي**"[3]أي أن الشخصية الاحتفالية هي شخصية حيوية ومرنة تتلاءم مع طبيعة الأحداث المسرحية باختلاف أنواعها، فالمسرح الاحتفالي يستدعي الشخصيات التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية ويكيفها مع الواقع.

---

[1] _ أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص 143.

[2] _ عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 102.

[3] _ عبد الكريم برشيد، غاية الإشارات والتحولات، مطبعة تريفة، ط1، 1999، ص 48.

لذلك نجد أن المؤلف في المسرح الاحتفالي يسعى جاهدا لابتكار شخصيات متميزة تتلاءم مع طبيعة المسرح الاحتفالي في كونه يحمل طابعا تراثيا ذا أهمية، شكلا ومضمونا، وأسلوبا وهو بذلك " **يلغي الثرثرة ويستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة**"[1] لبعث الروح في العرض المسرحي وكسر الملل تجاز الرتابة فيه، ولهذا يصبح العرض المسرحي كأنه لغز أو مثل يجب فهمه وتأويله من خلال ما تحمله شخصياته من دلالات وإيحاءات رمزية ذات طابع فني وجمالي مبتكر وجديد.

وإذا أردانا أن نتحدث عن الفرق بين الشخصية في المسرح الاحتفالي والمسارح الأخرى، فسنتطرق إليه من ناحتين، أما الناحية الأولى فتظهر في أن الشخصية الاحتفالية شخصية مزدوجة من حيث أنها " **تنتمي إلى الواقع وذلك في تفاصيلها الفيزيولوجية والنفسية والذهنية، ولكنها كليتها تنتمي إلى دولة الكتابة التي تقدم على نوع من التكوين ... إلى جانب حالات متدفقة لا تعرف إلا التغيير والتحول**"[2] فهي شخصيات تجمع بين ثنائية الواقع والخيال إذ أنها واقعية من حيث الأبعاد الفيزيولوجية الإنسانية والطبيعية، وخيالية لما تحويه من أبعاد عجائبية وأسطورية خارقة للعادة في بعض الأحيان من أعمال سحرية وتحولات وغيرهم.

كما أن الشخصيات في المسرح الاحتفالي تتميز بالتطور والتحول والتغير يميزها الطابع الحيوي الذي يناقض الجمود والسكون وهذه الحركية مكتسبة من عناصر المسرح الاحتفالي خاصة من ناحية الفضاء الذي يفرض على الشخصيات صفة الدينامية إضافة إلى المواضيع التي يجسدها المسرح الاحتفالي وهي الأخرى أيضا له دور في تحديد طبيعة الشخصيات.

---

[1] _ طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة: نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1ن 2007، ص 275.

[2] _ عواد علين قراءة في الاحتفالية، مجلة إيلاف، من الرابط الالكتروني:www.elaph. com

وأما من الناحية الثانية فإن الاحتفالية تؤكد على ضرورة تحقيق الانسجام والتناغم والتوافق بين الممثل والدور الذي تتقمصه تلك الشخصية، وبهذا يتميز المسرح الاحتفالي العربي عن المسرح الغربي فيها نظر له بريخث وذلك بإبعاد الممثل عن الشخصية أو الدور الذي يعمل على تجسيده " **ومن هنا كان لابد لهذا المسرح من المنظور الاحتفالي ألا يقوم على الإبعاد البريختي وذلك لأن الإبعاد قائم بالأساس على الفصل بين مستويات الواقع في حين أن التمثيل الاحتفالي يقوم على الاندماج أي تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور**".[1] وهذا ما تسعى إليه الاحتفالية فمن أسمى غاياتها ابتكار مسرح عربي جديد ومتفرد نابع من جذور الثقافة العربية وتراثها الغريق فأسست لمسرح جماعي مبني على المشاركة القائمة بين الممثل والشخصية، والجمهور المتفرج، ومعبر عن الذات والوجدان العربيين من أجل رصد الواقع بتفاصيله الكاملة وليس بجزئياته الناقصة، وبالتالي يصبح العرض المسرحي عبارة عن حلقة واحدة موحدة مبنية على التكامل والانسجام والاتساق والتناغم بين عناصر العرض المسرحي فكل عنصر فيها يكمل الآخر، ولا يكتسب قيمته إلى بحضور العنصر الآخر.

ولما كان المسرح الاحتفالي مبني على استدعاء واستحضار كل ما له علاقة بالتراث الشعبي، فلقد ركز المؤلف المسرحي في المسرح الاحتفالي على توظيف الشخصيات التراثية. بصفة خاصة في العروض المسرحية، فالشخصيات التراثية هي " **جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي مثل شخصيات الأدباء وغيرها من الشخصيات ذوات والوجود التاريخي**".[2] والتي يلجا إليها الكاتب ليضمنها داخل العرض المسرحي ويتخذها كأنموذجا إنسانيا غاية في الأهمية من أجل

---

[1] _ محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ص 754.

[2] _ علي عشري زايد، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 1، 1980، ص 205.

إحياء أمجاد الماضي، ويوظفها للتعبير عن مواقف عصره من اجل التغيير والتبديل أو تحسين الظروف، لأن في هذه النماذج بذور الأمل من خلال ما جسدوه وما قاموا به وما حققوه في الماضي من بطولات تاريخية، وما خلفوه من علوم وآثار في مختلف المجالات.

فالعودة إلى التراث تكون بهدف تفسير الحاضر من خلال العودة إلى الماضي، واستلهام جوانبه المضيئة لبعث الأمل وزرعه في نفوس الناس، والتأثير فيهم بسبب ما يعيشه من تشابكات في هذا العصر في مختلف مناحي الحياة، فالغاية من " **توظيف الشخصية التراثية في المسرح استخدامها استخدامها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربة المبدع المعاصر، فيصير وسيلة تعبير وإيجاء في يد الكاتب يعبر من خلالها، أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر، مؤكدا من خلال ذلك الإنسانية... ويعيد صوغ هذه المواقف واستغلالها لبث رؤاه وأفكاره المعاصرة**".[1] فكل شخصية تحمل بين طياتها رموزا، ودلالات، وإيحاءات، يضمنها الكاتب في أداء كل شخصية من أجل معالجة مختلف القضايا الإنسانية بأبعاد فنية وإبداعية وجمالية، فيستحضر الكاتب الشخصيات التراثية في المسرح ليعالج مواضيع وقضايا راهنة، لأنه رأى تقاطعا وتشابها بين قضايا الماضي، وقضايا العصر.

ولما كانت الشخصية من بين أهم العناصر المسرحية عند المسرح الاحتفالي، فقد عنونوا وسموا معظم مسرحياتهم بأسماء الشخصيات الرئيسية في المسرحية، ولعل أهم مثال على ذلك هي المسرحية التي نحن بصدد دراستها في بحثنا هذا، وهي مسرحية " أبن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد".

[1] _ حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، ص 87.

الفصل الأول:

المسرح المغربي والاحتفالية

المبحث الأول: نشأة المسرح المغربي وتطوره

ـ المسرح الغربي.[1]

يعد المسرح من أرقى الأجناس الأدبية المميزة ذلك أنه ثمرة تزاوج بين الأدب والفن، فجاء المسرح الذي يعتبر فنا أدبيا وترفيهيا في آن واحد، إذ أنه يجمع بين النص المسرحي والعرض المسرحي، فالأول أدبا والثاني فنا، بالإضافة إلى ما يحمله من رسائل هادفة من قيم إنسانية، وأخلاقية، وتوعوية ساعيا إلى نشرها في أوساط المجتمع، وبين أفراده.

وهذا ما جعله ينال حظا من الدراسات في ميادين البحث العلمي والأدبي، تنظيرا وتأليفا، وتحليلا من قبل الباحثين العرب، في مجال المسرح عند العرب عموما، والمغرب على وجه الخصوص، لأننا في بحثنا هذابالحديث عن المسرح المغربي وإرهاصاته وبداياته ونشأته وتطوره من بداياته إلى غاية تأسيسه وتأصيله ولكن قبل هذا لابد أن نتوقف عند مفهوم المسرح.

أولا: مفهوم المسرح:

1ـ المسرح لغة: تعددت المدلولات اللغوية لمصطلح المسرح في المعاجم العربية، نذكر منها:

وردت في لسان العرب كلمة " **المسرح بفتح الميم: المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي وجمعه المسارح، ومنه قوله: إذا كاد المسارح كالسباح**". ووردت أيضا في معجم المنجد اللغة العربية بأن: " **المسرح: ج مسارح، مكان السرح: القرية مسرح طفولتي، مكان تمثل عليه المسرحيات، ذهب إلى المسرح، أخشاب مرتفعة معدة للتمثيل، مسرحفسيح وحيد، صعد إلى**

[1] ـ ابن منظور، لسان العرب، مادة (س رح)، م7، دار صادر بيروت، ط1، ص 123.

المسرح، ومنه المسرحية: ج مسرحيات، تمثيلية رواية تمثل على مسرح ألف مسرحية".[1] كما شُرِحتْ في معجم الرائد كلمة المسرح على **أنها" مكان مرتفع من خشب، في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات، قاعة عرض المسرحيات، جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية مسرح شكسبير أما المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح".**[2]

ولذلك " **يعد المسرح من أعرق الفنون وأقدمها، وكلمة مسرح Théâtreتعود في معناها الاشتقاقي إلى الأصل اليونانيTheatron التي تعني مكان المشاهدة...وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معينة، فهي فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية ونص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان".**[3] فالمدلولات الغوية تكاد تجتمع في كلمة واحدة فهي تدل على الفضاء والمكان الواسع، سواء تعلق بمكان تجمع الأطفال، أو مكانا لرعي الأغنام، والمسرح أيضا هو المكان الذي تحدث فيها أحداث ووقائع تسمى تمثيلا.

2_ المسرح اصطلاحا:

على الرغم من تداول هذا المصطلح _ مسرح_ عبر فترات تاريخية متعددة وعلى الرغم من بساطته إلا أنه لا يمكن حصره في تعريف واحد إذ نجد له تعاريف ومفاهيم مختلفة ومتعددة باختلاف الباحثين وتعددهم من حيث الآراء ووجهات النظر ورؤيتهم لهذا المصطلح.

فإذا عدنا إلى جذوره نجد أن " **المسرح :Theater أصل الكلمة يوناني يماثل أصلي العربي في أنها مكان الرؤية حيث يسرح البصر، وقد فسررت الكلمة وطبقت بطرق مختلفة منذ البداية**

[1] _ أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2007، ص 751.
[2] _ جبران مسعود، الرائد معجم عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001، ص 158.
[3] _ الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية، عمان، ط1، 2004، ص 91.

حينما أشارت إلى مسرح ديوني زيوسفي أكبر وبول اثينا، ولكن المصطلح ظل جزءا حيا من الأدب مئات السنين ومازال يتضمن معنى جوهريا، هو غرض في حوار أو تمثيل صامت لفعل يتشبع صراعا بين شخصيات".[1] أي أن المسرح يشير إلى الفضاء والمكان الذي تحدث فيه أشياء تتطلب المشاهدة وإعمال حاسة البصر وذاك بالرؤية، وتلك المشاهد مبنية على الحوار أثناء تمثيلها، فأصبحت تمثل جزءا من الأدب، وينسب أصل هذه الكلمة إلى عهد قديم منذ أيام الإغريق أي اليونان.

و" **أصل المسرح: المكان المعروف لعرض المسرحيات ثم استعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية، فيقال: مسرح الأحداث مسرح الجريمة مسرح العمليات**".[2]

وعليه فإن المسرح يشير إلى المكان الذي تحدث فيه وقائع وأحداث سواء كانت فنية أم في مجالات أخرى من الحياة.

ويعرف المسرح أيضا بأنه " **إبداع تعبيري معروف في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر**".[3] فهو يتطلب التعبير والكلام والحركة والسرعة في الأداء ويقوم على الإبداع الفوري السريع أمام جمهور من الناس.

---

[1] _ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، طبع التعاضدية، صفاقس، الجمهورية التونسية، ص 322.

[2] _ محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في اللغة العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، 2003، ص 499.

[3] _ سلام أبو الدمن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، ص 29.

ولما ارتبط المسرح بالمكان فقد عُرّفَ بأنه " **دار مخصصة لعرض المسرحيات فيها الجمهور**"، وهذا من أجل عرض شيء ما في الجانب الإبداعي والفني، فالمسرح " **شكل من أشكال الفنون يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف**".[1] فالمسرح هو المكان الذي تعرض فيه أحداث ومشاهد تمثيلية والتي تعرف بالمسرحية وهي فن إبداعي يتم فيها تحول النص المكتوب إلى مشهد تمثيلي، يتطلب عملا جماعيا محلها يشترك فيه المخرج مع الممثلين، بالإضافة إلى مكان عرض المسرحية وعناصره من ديكور، وإضاءة وملابس دون أن ننسى التقنيات المستخدمة لإنجاح العرض المسرحي.

3_ مفهوم المسرحية:

لابد أن نشير إلى مفهوم المسرحية، فهي شأنها شأن المسرح حيث تعددت مفاهيمها وتنوعت من باحث إلى آخر ومن بين التعاريف الشاملة نجد أن المسرحية **هي** " **نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يُحدثَ تأثيرًا حقيقياكاملا اشتراك عدد من العناصر الأدبية، من أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة والصراع، الشخصيات، الحوار...مع عدد من العناصر غير الأدبية ومنها الملابس، الإضاءة، الموسيقى، والمسرحية عملية تغيير ديناميكية قوسية أو هرمية، تتميز بالتفاعل والحركةوالصراع الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل المشكلة بسبب الصراع**".[2] فالمسرحية جنس أدبي وفني وترفيهي، ففضلا عن ما

[1] _ محمد هاشم صوصي علوي، المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا، الرباط، ط1، ص 32.

[2] _ لينانبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم نظرية وتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008ن ص 38.

تقدمه من مواضيع متنوعة وهادفة في شتى مناحي الحياة فهي أيضا تضفي جانبا من التسلية للجمهور المتفرج، وكل هذا تقدمه في قالب فني إبداعي، وذلك بتظافر واشتراك عدة عناصر مع بعضها البعض، من مخرجين وممثلين بالإضافة إلى عناصر أخرى شكلية، لتعالج موضوعا ما، فتعرضه على شكل قصة أو حكاية مبنية على الحوار والعناصر الدرامية من بداية وحبكة، وصراع، وانتهاءا بحل المشكل.

إنطلاقا من هذه المعطيات يتضح لنا الفرق بين المسرح والمسرحية، فالمسرح هو مكان العرض التمثيلي، والمسرحية هي العرض التمثيلي في حد ذاته، إلا أنهما مكملان لبعضهما إذا لا قيمة للمسرح إلا بالمسرحية والعكس صحيح، فهما وجهان لعملية واحدة.

_ نشأة المسرح المغربي وتطوره

تعود نشأة المسرح المغربي إلى فترات ضاربة في القدم، وموغلة في أعماق التاريخ إذ أن " **بداية المسرح المغربي بداية قديمة، تمتد إلى تاريخ الأمازيغ المغاربة الذين كانوا يسكنون المغرب قديما، وقد اعتنوا بالمسرح بشكل من الأشكال، سواء أكان فطريا أم منظما، ومن ثم، تعد بداية المسرح المغربي ضاربة في جذور التاريخ، تعود إلى الفترة اللاتينية أو الرومانية، وكانت هذه البداية مرتبطة ببدايات المسرح في المغرب الكبير، أو بلاد تامازغا**" .[1] فأصل المسرح المغربي إذن يعود إلى الأمازيغ الذين استوطنوا في شمال إفريقيا، والذين جسدوا أشكالا مسرحية مختلفة وأنشئوا العديد من المسارح ومثلوا فيها طقوسهم وأعيادهم " **ونعني بالمسرح الأمازيغي ذلك المسرح الذي أنتجه الإنسان البربري أو الأمازيغي منذ تواجده فوق أرض تامازغا (شمال**

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني الناظور، المملكة المغربية، ط1، 2020، ص 09.

إفريقيا) أو خارجها"[1]بالإضافة على تأثر المسرح المغربي بالمسرح اليوناني، والروماني، وذلك بما ورثه من المظاهر المسرحية من مختلف الحضارات الوافدة إلى المغرب الإفريقية والأوروبية " **إذ أن وثائق التاريخ تؤكد أن المغاربة تأثروا بالقرطاجنيين والرومان فمارسوا في عهد الملك يوبا الثاني فن المسرح القائم على الأناشيد والحركات الراقصة التي ترمز إلى التوسل بالآلهة كما جسدوا احتفالاتهم المجتمعة على خشبة المسرح**".[2] فالمسرح في بداياته كان تمثيلا لمختلف الظواهر والأحداث التي يعيشها الإنسان ويمر بها عبر مراحل حياته من ولادته إلى وفاته، وذلك بالاحتفال بأعياد الميلاد والزواج، وممارسة الطقوس الدينية وتجسيدها على المسرح في عروض تمثيلية ومن المسارح التي بنيت في المغرب نذكر " **مسرح وليلي وليكسوس**".[3]

كما شهد المسرح المغربي إبان الفتوحات الإسلامية عدة أحداث وتغيرات وتحولات أطفأت وميض شمعة المسرح " **بسبب انشغال الأمازيغيين بالحروب والجهاد وخوض المعارك ضد المرتدين البرابرة، ونصارى الأندلس، كما ساهمت الحروب في اندثار معالم المسارح والمتحف والمعابد، بينما بقيت بعض المسارح خالدة**".[4]فالفتوحات الإسلامية أدت إلى قيام حروب مما جعل ستار المسرح يُسْدَلْ، لأن الوضع آنذاك حال دون تطوير المسرح، بل انتشرت الحروب والمعارك، كما أن تعاليم الدين الإسلامي وقيمه، غيرت نظرة المسلمين إلى الفنون لما فيها المسرح.

---

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 09.

[2] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، دار الحرية للطباعة، منشورات الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1983، ص 49.

[3] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 10.

[4] _ المصدر نفسه، ص 20.

"**من الدواعي الاخرى التي كانت وراء ركود المسرح الأمازيغي، وعدم الحفاظ على المسرح اليوناني والروماني، الفهم السيئ لموقف الإسلام من الشعر، والتصوير، والتمثيل، والتشخيص، اذ كان تأويل المسلمين لموقف الإسلام من الفن سببا كافيا لانطفاء شكله المسرح في شمال افريقيا**".[1]**وفي** هذه الفترة تراجع المسرح بل كاد أن يزول لأن عقيدة الدين الإسلامي تتنافى مع معتقدات الرومان واليونان، مما جعل الشعب المغربي يتراجع عن احتضان المسرح اليوناني والروماني بمظاهره وأشكاله ومواضعه، وذلك لتأثرهم بتعاليم الدين الإسلامي الذي هذب بعض الفنون حتى تتماشى مع العقيدة الإسلامية، وفي ذلك يقول عباس الحراري" **إذا كان المغاربة لم يتحفظوا بهذه التقاليد المسرحية في ظل الإسلام، فذلك راجع إلى أن هذا الدين جاء بثقافة جديدة، وأنهم لم يجدوا في نطاق ثقافته حاجة إلى التعبير بالمسرح على الشكل الإغريقي الروماني الذي عرفوه إذ لا يخفى أن هذا المسرح كان يتوسل به أداء الطقوس والشعائر الدينية، فضلا عن أنه كان مرتبطا بالصراع، ولاسيما في مواجهة القضاء والقدر، والدين الإسلامي يحد من هذا الصراع، ويحث على الطمأنينة النفسية بالدعوة إلى الإيمان بالقدر خيره وشره**".[2]وهذا التراجع يعود إلى تنافي هذا المسرح مع الدين الإسلامي من حيث الثقافة والمعتقدات، بالإضافة إلى المواضيع المتعلقة بالتوسل والتضرع للآلهة الرومانية واليونانية، والدين جاء لينفي هذه السلوكات، والمظاهر الوثنية.

إلا أن المغاربة عوضوا التخلي عن المسرح اليوناني والروماني " **بفرجات احتفالية مشهدية شعبية ودينية، وطقوسية وفنية، مثل الرقص الشعبي الأمازيغي، ورقص الطوائف الطرقية**

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 20.

[2] _ عباس الحراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مكتبة المعارف، الرباط المغرب، ط2، ص ص 264-265.

والاستفادة من خيال الظل، بل يمكن الحديث عن أشكال مسرحية أمازيغية أخرى قد تبلورت بتامازغا بشكل واضح، في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين".[1]

فالمغاربة عرفوا كيف يسايروا الوضع الجديد إذ انتهوا عننهى عنه الإسلام، واحتفظوا بالمظاهر الاحتفالية كالرقص والأغاني، والألعاب الشعبية.

وجاءت فترة أخرى مرّ بها المسرح المغربي، وهي مرحلة الاحتلال الفرنسي التي ظهرت فيها أشكالا تراثية قريبة إلى المسرح في المغرب الذي عرف " **منذ مطلع القرن العشرين، وقبل ذلك بكثير مجموعة من الأشكال الفرجوية التي تنطوي على إرهاصات مسرحية، وبوادر درامية متميزة، وتتنوع هذه الأشكال الفرجوية ما قبل المسرحية إلى أشكال طقوسية دينية شعائرية أخروية وروحانية، وأشكال لعبية وأشكال احتفالية شعبية دينوية**".[2]وهذا يعني أنه حتى لو لم يكن هناك مسرح قائم بذاته في المغرب إلا أن الساحات المغربية لم تخْلُ من أشكال فنية تكاد تشبه المسرح، وقد سميت بأشكال ما قبل المسرحية، أي أنها كانت تمهد لنشأة المسرح المغربي ف " **إذا كان المسرح في شكله الايطالي إنتاجا بعيدا عن الحضارة المغربية، فإننا نستطيع مع ذلك أن نلاحظ وجود أشكال فرجوية تنطوي على إرهاصات مسرحية إما لاهتمامها بالمقدس وأما لاندراجها في الممارسة اللعبية، وبالتالي فإن هذه الأشكال تقوم على الأساس على فنون الحكي والرقص**

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 21.

[2] _ المصدر نفسه، ص ص 21-22.

والموسيقى والغناء والإنشاد، كما تعني بالحركة والارتجال في القول....إن هذه الأشكال كما هو معلوم تعرف عند دارسي المسرح في المغرب بما قبل مسرح" .[1]

أي أنها كانت ومضات تُنِمُّ عن بداية تشكيل المسرح وتجسدت هذه المظاهر في الأغاني والرقص والحكايات كما أنها كانت تعتمد على الشفاهة والارتجال والحركة في الإلقاء والعرض.

" ومن الأشكال الفرجوية ما قبل المسرحية التي عرفها الأمازيغيون....

***أشكال احتفالية مناسباتيةأورار (العرس)، وسجاينوخاليق (سبحان الخالق)، رمو رون (المولد النبوي)، واحتفالات الأعياد الدينية كرمضان، وعاشوراء، والعيدين.**

***أشكال دينية وطقوسية: العمارة الصوفية..، أونزار، وصلاة الاستسقاء، ومراسيم تاغنجا.**

***أشكال لعبية: فولعلاع، وقاشقاش، و....، وريبالاو، وتولا ويسو.**

***أشكال غنائية ورقصية: رقصة أحواش، ورقصة أحيدوس، ورقصة إمزيازان....والموسيقى أمازيغية.**

***أشكال فنية شعبية: إزران لابويا عند الريفيين، وإزلان في الأطلس المتوسط، وأهال لمجالس الحب عند الطوارق.**

***أشكال فضائية شعبية: الزاوية، السوق، ورمراح...." .[2]**

---

[1] _ حسين المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنشادية، فاس، ط1، 1994، ص 19.

[2] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 23.

كل هذه الأشكال والمظاهر الاحتفالية الشعبية كانت وليدة الفطرة، مبنية على البساطة والتلقائية والعفوية، فاعتبرها الباحثون في المسرح إرهاصات لبداية ظهور المسرح، وعليه فإن " **الرقص الجماعي في جبال الأطلس المتوسط، والغناء المتعدد الأصوات الرجالية والنسائية في الواحات الصحراوية، وحلقات المداحين في الأسواق بمدن فاس، ومراكش، ومكناس، ومواكبالصوفية في العديد من الأضرحة، وأجواق الشعر الملحون، وألعاب الأطفال....، والاحتفالات الاجتماعية والدينية....بمناسبة عاشوراء، وعيد الوردة، وعيد الحب، مناسبات تتصف بالغناء، والرقص، والإيماء الجماعي في المغرب، تعتبر المظاهر احتفالية وطنية أصلية**".[1] فالأشكال الفنية التي سميت بأشكال ما قبل المسرح تمثلت في مظاهر فنية ارتبطت بالاحتفالات الشعبية المتعلقة بالمناسبات الدينية والاجتماعية لمجتمع المغربي ولأنها كانت تعرض في فضاءات واسعة وتعتمد على الحركة، عُدّت من بدايات التّشكل المسرحي.

وأخذت هذه الأشكال الاحتفالية تتطور شيئا فشيئا في المغرب ومنه " **انطلقت عروض المسرح الأمازيغي منذ السبعينات من القرن العشرين، قبل أن تظهر النصوص المسرحية المكتوبة الى حيز الوجود. ومن هنا، فإن أول نص أمازيغي مكتوب كان في سنة 1984 بعنوان (أوسان أوصميدنين/ الأيام الباردة) لموطن علي الصافي الذي يتبعه بشير القمري بمسرحيته الأمازيغية المعربة (إكليدن/ الملوك)، يتبعهما جميل حمداوي بأول نص مسرحي أمازيغي مكتوب باللغة العربية عنوانه (نحن أحفاد ماسينيسا)**".[2]

[1] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، ص ص 50-51.

[2] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 24.

فالمسرح المغربي أمازيغي النشأة والدليل على ذلك أن أول الأعمال المسرحية جاءت باللغة الأمازيغية " **ومن أولى العروض المسرحية التي قدمت في السبعينات في منطقة الريف مسرحية (عبير حاكد إميثناغ/ وصل ابننا) التي عرضت بالناظور سنة 1978**".[1] هذا فيما يخص المسرح المغربي في الريف، " **أما فيما يتعلق بالمسرح في منطقة سوس والأطلس المتوسط، فيمكن الحديثعن عروض كل من: خالد بويشو، ومحمد الرومي، وعبد الله أو زاد، ومحمد اسمنية، والوردي التهامي لبوشعيب، ومحمد داسر**".[2] وغيرهم من كتاب ومخرجي المسرح المغربي.

فانطلقت العروض المسرحية هناك وجُسِّدت في القالب الكلاسيكي الغربي، وتعددت موضوعاتها وتنوعت " **فلقد تناول هذا المسرح مجموعة من القضايا المحورية مثل: الهوية، واللغة، والكتابة، وكينونة الإنسان الأمازيغي، بالتركيز على قضايا أخرى لها علاقة بالإنسان الأمازيغي، مثل: الهجرة، والفقر، والأمية، والتهميش، والإقصاء، واللامبالاة، والتشبث بالأرض**".[3]وهذا راجع للظروف السائدة آنذاك حيث انتشرت الحروب، وحل الاحتلال الذي عمل على طمس المقومات الوطنية من دين ولغة، وهوية هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما مارسه الاستعمار من سياسات قمعية فانتشر الفقر والجهل والأمية، فكان المسرح خطاب توعوي شمل جميع المواضيع في كل المجالات السياسية والدينية و الاجتماعية والثقافية بهدف توعية الشعب واستنهاضه للدفاع عن وطنه والتمسك بأرضه، وكل هذه التوعويات والرسائل الهادفة كانت تجسد في عروض مسرحية بقالب إبداعي فني بالاعتماد على المظاهر لاحتفالية الشعبية والتي عرفت بسلطان الطلبة، والحلقة، والبساط وغيرهم...وهي كلها أشكال تقليدية ما قبل المسرحية عرفها

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد ، ص 24.
[2] _ المصدر نفسه، ص 24.
[3] _ المصدر نفسه، ص 25.

المغرب قبل التأسيس لمسرح فعلي فكان " **المسرح المغربي من أوائل المسارح التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل لأن علاقته بهذه الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى**".[1]وتمثلت هذه الأشكال في مظاهر عديدة نذكر أهمها وهي:

1_ سلطان الطلبة

ارتبط ظهور هذا الشكل الاحتفالي المسرحي بالجانب التعليمي " **في عهد الدولة العلوية، ولاسيما في عهد مولاي رشيد بمدينة فاس ما بين 1666-1672، حيث يتقمص أحد الطلبة النجباء من جامع القرويين دور السلطان، بعد أن يشتري تاج العرش في المزاد العلني، ويرسو عليه البيع وبعد التنصيب ويحق لسلطان الطلبة أن يعبر الملك الحقيقي للبلاد عن بعض المطالب التي تهم الطلبة أو الوطن**".[2]وغير ذلك من انشغالات المجتمع وهذا ما يكسر روتين الحياة اليومية ورتابتها، ويدوم هذا الحكم مدة أسبوع " **وخلال هذه الأيام السبعة ينصب الطلبة على ضفاف لوادي فاس، وبشخص الطالب المنتخب شخصية السلطان، حيث يشكل حكومته وأعوان دولته، ويمارس مهامه القانونية بشخصية الملك**".[3] فنلمس من خلال هذا الفن كسر حواجز الطبقية والفوارق بين الملك والشعب، وذلك بتبادل الأدوار، وفي هذا تحقيق مبدأ منح الفرص للشعب وعامة الناس في معرفة أحوال السلطة الحاكمة وكيفية سيرورتها ونظامها، وهذا كله يأتي على شكل لعبة فنية تعتمد على التمثيل الارتجالي في جو احتفالي ومن مظاهره أنه " **تقام الحفلات في الهواءالطلق....يطلب وزير سلطان الطلبة من الملك الشرعي بالدخول إلى مملكته، ثم يأتي**

---

[1] _ محمد غباشي، الطقوس الاحتفالية في المسرح المغربي، منتدى مسرحيون، السنة الثانية، على الرابط الالكتروني: www.masraneon. com

[2] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 25.

[3] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، ص 61.

دور المحتسب الممتطي ظهر جمل، حيث يلقي في حضرة الملك خطبة ساخرة تستوحي حسب الترتيب الغنائي سائر عبارات خطبة صلاة الجمعة التقليدية، مما يثير الضحك لدى الجميع، بعدها ينقطع المسرح والعبث ثم ينزل سلطان الطلبة ويتقدم له بمطالب يرجوه فيه تحرير أحد السجناء مثلا".[1]كل هذه الواقع والأحداث تشكل مظاهرا مسرحية بتقنيات درامية تقليديةوبأساليبتعليمية احتفالية، وفي ذلك يقول حسن المينعي عن سلطان الطلبة أنه " **وقعة مسرحية (un happening) بمعنى الكلمة، لأن مراحلها وفصولها تقوم على الأداء العفوي والارتجال وفنون الأدب والشعر، وهذا يعني أنها تؤسس لمسرحها (théatrahté) بمحض الفضاء الذي تجري فيه، وكذا بمحض عنصر الاندماج في العب الذي يحمل المشاركين والمؤدين على الانصهار في أدوارهم لدرجة أن الإبهام المتولد عنها يعد شاملا يوازي شمولية التظاهر نفسها، نظرا لما تحتويه من فنون التشخيص والحكي، والإلقاء الشعري، والغناء الشعبي (قصائد الملحون)".**[2]وعليه فإن سلطان الطلبة شكل مسرحي تقليدي، مهّد لظهور المسرح حيث كان يحوي فنون الأدب ويجسدها في فضاء بحضور عدة شخوص ليقومون بأداء عروض معينة تندرج ضمن التمثيل المبني على العفوية والبساطة والارتجال في الأداء، وتميز في سلطان الطلبة بمحدودية الزمن إذ أنه يتم على مدار أسبوع كامل وفي نهاية الأسبوع "**يتقدم سلطان الطلبة في نهاية الاحتفال ببعض المطالب للملك الحقيقي ثم يغادر عرشه**".[3]ويندرج هذا ضمن مبادئ هذه اللعبة الشعبية الاحتفالية ومن أهم قواعدها وهي أن " **المقلد... يلعب فقط ولذلك يتحتم عليه الهروب في**

---

[1] _ مصطفى عبد السلام المهماه، تاريخ مسرح الطفل بالمغرب، مطبعة فضالة بالمحمدية، ط1، 1986، ص 36.

[2] _ حسن المنيعي، المسرح... مرة أخرى، سلسلة شراع، طنجة، العدد 49، 1999ن ص 17.

[3] _ عبد الرحيم المحلاوي، أشكال الفرجة التقليدية المغربية، منتدى مسرحيون على الرابط الالكتروني: www.masraneon.com

اليوم السابع من الاحتفال قبل طلوع الفجر".[1] لأن مهمته انتهت " **وإلا تعرض للسخرية والضرب من طرف زملائه لإشعاره بزيف ملكه وتعطيل سلطته**".[2] ومع كل أسبوع تتجدد هذه اللعبة الاحتفالية، وفي كل مرة تعبر عن حكاية أو حدث خاص حسب الملك الجديد.

2_ البساط

لا يكاد يختلف فن البساط عن سلطان الطلبة إذ أن كليهما يترجم لنا ظاهرة اجتماعية في قالب فني إبداعي ممزوج بجانب من التسلية والترفيه و " **هو بمثابة فرحة شعبية يلتحم فيها الفنانون ورجال السلطة لتقديم عرض احتفالي، فيه نكت وقصص ومحاكاة وتقليد وترفيه وشعر ورقص وغناء يستهدف المتعة والفائدة. وغالبا ما يكون البساط في المناسبات الوطنية والأعياد، عيد الأضحى، عاشوراء، بحضور السلطان، والمخزن، والموكب الاستعراضي**".[3] مما يعني أن فن البساط كان فرصة لإلغاء الفوارق الاجتماعية من حيث المكانة، إذ يجمع بين الملك والفنانين، وعامة الناس في مكان واحد ولغاية واحدة، وذلك بتقديم عروض ترفيهية تتداخل فيها مجموعة من الفنون، ويقام هذا الفن خاصة في الأعياد الدينية والوطنية، بغية التقرب من السلطان، لأنه أيضا _ أي البساط_.

" **فرصة يغتنمها المشخصون لتبليغ شكواهم إلى الملك أو تذمرهم من أحد رجال السلطة، إضافة إلى كونه كان كذلك فرصة الكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هناك سبيل لإعلانهاأو إدانتها سوى بتشخيص أطوارها أمام اولي الأمر في قالب**

---

[1] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، ص 63.

[2] _ عبد الرحيم المحلاوي، أشكال الفرجة التقليدية المغربية، منتدى مسرحيون على الرابط الالكتروني: www.masraneon.com

[3] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 39.

انتقادي يعتمد الرمز والمجاز أحيانا، والتصريح المباشر أحيانا أخرى".[1]ولهذا كان البساط فرصة للتفريج والترويح عن النفس من خلال تقديم الناس لشكواهم إلى الملك بسبب رجال السلطة وأحكامهم الجائرة والتعسفية في حق الشعب إلا أن فن البساط منحهم فرصة انتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة في البلاد وذلك بعرضها في قالب فني فكاهي يجمع بين الجد والهزل والفكاهة والترفيه في جو احتفالي، مما جعله يتميز، ويكسب مكانة بين الفنون الشعبية التراثية في المغرب الأقصى وقد ظهر هذا الفن " **إبان حكم المولى عبد العزيز (1895-1904)، كما أنه لعب دوراها ما في نطاق الحركة الوطنية لحضوره كفن يجمع بين الجد والفكاهة، والغرابة، ونقد عيوب المجتمع، وتجاوز الإداريين لسلطتهم**".[2] وهذه الانتقادات جاءت على شكل احتفال " **وهذا الاحتفال من حيث شكله العام يعتمد على حكايات بسيطة ذات بداية وعقدة ونهاية ممزوجة بالغرابة في سبك الحديث**".[3] إذ يتم التعبير في هذا الحفل عن مختلف القضايا بعناصر فنية مختلفة وبمشاهد تمثيلية متنوعة تتميز بالانتقال بين المظاهر الدرامية من سخرية وضحك وترفيه، وتسلية.

ففضلاعن ما يقدمه هذا الفن من عروض نقدية ممزوجة بالفكاهة والضحك والسخرية، فإنه تميز أيضا بتوظيف الشخصيات، وهذه الشخصيات متفردة خاصة بفن البساط، إذ أن لكل شخصية صفات معينة تجسدها في العرض الفني " **فإذا كان مسرح البساط يقوم على الضحك والنقد الاجتماعي، فإنه قد ابتدع شخصيات أمثال: البساط: الذي يرمز إلى القوة، و" حديدان" الذي يتألق بنكران الذات وحب الغير. أما الممثلون، فقد كانت لهم أسماء خاصة نذكر منها " البوهو"**

[1] _ حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، ط2، 2001، ص 28.
[2] _ حسن المنيعي، المسرح... مرة أخرى، ص 14.
[3] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، ص 56.

و" المسيح"، لذلك يمكن اعتبار البسط بشخوصه وممثيله وجمهوره مسرحا شاملا يقوم على التنكر الكرنفالي، كما يقوم على نصوص مخططة سابق، وعلى فعل الارتجال والحركة والغناء".[1]

وهذا ما جعل فن البساط يكتسب أهمية كبيرة لاحتوائه على دلالات عميقة، ورسالات هادفة، ناهيك عن ما يحمله من عناصر تراثية وشعبية، وأساليب فنية وإبداعية من حركات وأغانٍ، ومشاهد محضرة وأخرى ارتجالية تقدمها شخصيات وممثلين، مما جعله يكون مسرحا تقليديا بالنسبة لما وصل إليه المسرح اليوم.

إلا أن هذا الفن بدأ بالتراجع والتّدني بسبب بعض الانحرافات التي طرأت على فن البساط **«في العشرينات من هذا القرن سينطبع فن البساط بطابع السفاهة والفحش مما سيدفع بجماعة من أهل فاس إلى مناشدة المغفور له محمد الخامس بمنع عروض السفهاء هؤلاء بعد انحرافهم عن أهداف البساط النبيلة وسيكون هذا التاريخ (1926) هو آخر عهدنا بفرجة البساط المأسوف عليها".**[2]إلا أن هذا التراجع لا يغطي النجاح الذي حققه فن البساط منذ بدايته، وذلك لإلمامه بعده جوانب فنية واجتماعية وسياسية، والجديد بالذكر هنا أن فن البساط فنا مفتوح على موضوعات الحياة إذ يتطرق لما هو فني من جهة ولما هو اجتماعي وسياسي من جهة أخرى وهذا ما جعله " **فنا لا ينغلق في جوانب التسلية العميقة بقدر ما يبرز ظاهرته كفن يفضح أساليب الظلم وعيوب المجتمع".**[3]من تردّي الأخلاق، وانتشار الفساد، وفضح الممارسات السلطوية التعسفية

---

[1] _ حسن المنيعي، المسرح... مرة أخرى، ص 13.

[2] _ حسين بحراوي، المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيو ثقافية، مطبعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 49.

[3] _ عبد الرحيم المحلاوي، أشكال الفرجة التقليدية المغربية، منتدى مسرحيون على الرابط الالكتروني: www.masraneon.com

والظالمة، بطريقة فنية وأساليب إبداعية، في أجواء احتفالية تجمع بين السلطة والشعب وعامة الناس من كل فئات المجتمع.

وهناك من يرجع فن البساط، أو مسرح البساط إلى الأصول الرومانية واليونانية " **إذ يظهر أنه من آثار المسرح الروماني الذي عم كل المدن المغربية وخاصة مدن** " **شالة**" **ناحية الرباط العاصمة، و**" **ليلى**" **ناحية فاس العاصمة العلمية...ومسرح البساط بقي متأثرا الى عهد بعيد بالكوموس اليوناني المعتمد على الرقص والغناء والفكاهة واللهو، القائم على الارتجال في الحواروالأداء**".[1] إذ يمتد فن البساط إلى عهد قديم وترجع أصوله إلى الآثار والأشكال المسرحية البدائية التي أبدعها اليونان والرومان في مدن المغرب، وتطور بمرور الزمن، الزمن مع المغاربة فزادوه إبداعا وطوروه من حيث التمثيل، والأداء، والتأليف القائمين على نضج الموهبة وسعة التجربة، والمبنيين على البداهة، والذكاء، وسرعة الحركة والارتجال، في قالب إبداعي يجمع بين الترفيه والتنظيم الاجتماعي.

3_ الحلقة

تعتبر الحلقة من أعرق الأشكال التراثية زمنيا، ومن أهم المظاهر الاحتفالية فنيا، والتي تقوم على المشاركة الجماعية شكليا، وقد أبدعها الإنسان المغربي، وطورها بمرور الزمن، وعبر المحطات التاريخية باختلاف مراحلها وأحداثها، من حيث طريقة العرض والتمثيل، والتوظيفات الفنية، وسميت الحلقة بهذا الاسم انطلاقا من شكلها الدائري، لذلك فإن " **الحلقة هي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية يقف وسطه** " **الراوي**" **والمساعد اللذان يقصّان بالتّناوب قصص**

[1] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، ص ص 56-57.

البطولات، والأساطير، والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية صرفة، تجمع بين التشخيص المباشر والإيحاء".[1]وكل هذا يحدث في عمل جماعي تطبعُه العفوية والتلقائية والبساطة، داخل فضاء واسع ذو شكل هندسي دائري، يتوسطه أشخاص لغرض التمثيل وإلقاء العروض وتأديتها بطريقة احتفالية وفنية وذلك بتوظيف عدة فنون من أناشيد، وأغانٍ، وحكايات أسطورية وخرافية، تحكي سير الأبطال، وأعمالهم البطولية بأسلوب إبداعي جماعي يقوم على السرعة والحركة والارتجال " **ومن القصص الشعبية التي تروى في هذه الحلقات الدائرية التيتعج بها الأسواق والساحات العمومية قصة عنترةبن شداد، وقصة سيف بن ذي يزن، وقصة سيدنا علي مع رأسالغول، وسيفهالمرشوق**".[2] وأما بالنسبةللأغاني والأناشيد فقد كان الرواة ينشدون " **في هذه الحلقات الملحون والزجل ويقومون بأدوار اجتماعية ونقدية كتشخيص دور الخيل والابن العاق وسلوك الغني والفقير...ويطلبون من الجمهور التصلية على النبي (ص) أو التأمين للمدعو له يقول أمين أو بالتصفيق أو بحمل أو مسك إكسسوار يصلح للعرض إلخ**".[3] فالحلقة أيضا تحقق غرضين مختلفين الى جانب، سلطان الطلبة والبساط، فأما الغرض الأول فهو من اجل التسلية والترفيه، وأما الغرض الثاني فمن أجل نقد الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بالإضافة إلى تعطير هذا الفضاء بذكر النبي صلى الله عليه وسلم والصلاة والسلام عليه، وهنا يظهر الجانب الديني فضلا عن الممارسات الفنية الأخرى.

وما يميز فن الحلقة تداخل الأزمنة والأمكنة فيه، تعدُّد العوالم، إذ أنها تجمع بين الواقع والخيال، والحلم والحقيقة والماضي والحاضر، والكبار والصغار، ومن هنا نقول أن فضاء الحلقة

[1] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي ، ص22.

[2] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ص 37.

[3] _ مصطفى عبد السلام المهماه، تاريخ مسرح الطفل بالمغرب، ص 28.

عبارة عن " **عوالم يمتزج فيها الواقع والخيال والتاريخ، لأنه مكان لازمني يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على الارتجال والفانتازيا، وبلاغة الجسد والإيقاع والموسيقى، الشيء الذي يجعله يستحضر كل الأزمنة في لحظة واحدة إما على لسان الراوي، وإما في....مقالب شخصيات فذة أمثال جحا، وججوج، وحديدان، والبساط وبقشيشن ولمسيح وغيرهم** ".[1] أي أن الحلقة شكل مسرحي غني بتوظيف العناصر التراثية التي تحتوي على العناصر الدرامية مما جعلها تعد من إرهاصات المسرح.

ونظرا لشيوع فن الحلقة في الماضي وتأثيرها في الشعب المغربي فقد امتدت أثارها وبقيت إلى يومنا هذا حيث " **يوجد حتى الآن سوق كامل لهذا النوع من الاحتفال اليومي بمدينة مراكش، وبالضبط بالساحة الشهيرة _ جامع _ القنا التي يحج إليها آلاف السياح كل سنة من مختلف أنحاء المعمورة التي يحج لمشاهدة هذا النوع الفريد من المسرح الاحتفالي**".[2] وهذا لشدة تأثيرها في الجماهير المتفرجة لها من خلال ما تبثه من عروض تمثيلية فنية وجمالية بمشاركة الجماهير الشعبية لأجل الترفيه والتسلية، فضلا عن ما تعالجه من قضايا سياسية واجتماعية، وذاك بتوظيف العناصر التراثية وعرضها بأساليب وبطرق إبداعية في أجواء احتفالية " **وقد ظهرت هذه (الحلقة) في مسرحيات مغربية عديدة منها: (سيدي عبد الرحمان المجدوب) الطيب الصديقي، (القاضي في الحلقة) و(الأرض والذئاب) لأحمد الطيب، العلج، و(الحلقة وما فيها) لعبد القادر**

[1] _ حسن المنيعي، المسرح... مرة أخرى، ص 11.

[2] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، ص 52.

البدوي".[1]بالإضافة غلى أعمال أخرى جسدها المسرحيون المغاربة من مؤلفين، وممثلين تضمنت الحلقة كشهد مسرحي قديم وتقليدي.

كل هذه الأشكال والفنون التي ظهرت في المغرب الأقصى نُعتتْ بأشكال ما قبل المسرح، فهي تندرج ضمن " **غريزة العمل المسرحي التي تؤلف الشكل البدائي للمسرح حيث ظهر في الحركات والرقص والإيماءة، وفي تقليد ظواهر الحياة**".[2] كما يكننا القول أنها أعمال مسرحية تقليدية بدائية بنيت على العفوية والبساطة والارتجال، واستحضار كل ما له علاقة بالتراث الشعبي، وعرض القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية بطريقة تمثيلية تجمع بين عدة عناصر متناقضة من جد، وهزل، وسخرية، وبين التصريح، والإيحاء، بالإضافة إلى توظيف الفنون القولية والفعلية من حكايات وأناشيد، وألعاب، وغيرهم، فكانت هذه الفنون بمثابة بوادر الانطلاقية المسرح المغربي الأصيل.

وفضلا عن كون هذه الفنون بدايات تشكل المسرح المغربي فهي تندرج أيضا في إطار التراث المغربي إذ أنها تحتوي على عادات وتقاليد وسلوكات وممارسات الشعب المغربي في الزمن الماضي، واتضح هذا من خلالالإطلاع هذه الفنون أي الحلقة، وسلطان الطلبة، والبساط، وغيرهم، وما يحتوونه من مضامين تراثية خالصة تعبر عن الثقافة المغربية، والحياة الشعبية هناك.

وتوالت المحطّات التاريخية التي مرت على تأصيل المسرح في المغرب، فكانت البداية الفعلية للمسرح في المغربي " **في بداية القرن العشرين مع زيارة بعض الفرق المصرية للمغرب، كفرقة محمد عز الدين التي عرضت مسرحية صلاح الدين الأيوبي سنة 1923م، وفرقة فاطمة**

[1] _ محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي ، ص 54.
[2] _ حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، ص 08.

رشيدي سنة 1932م التي ساهمت في انتعاش المسرح بمدينة تطوان".[1] فالمسرح المغربي نعم من عدة حضارات وثقافات سواء غريبة أكانت أم عربية مثل الحضارتين اليونانية والرومانية بالإضافة غلى الحضارة المصرية في المجال المسرحي.

كما لا ننسى " **ما قام به قدماء ثانوية مولاي إدريس بفاس عندما أسسوا جمعية بتاريخ 1921/09/15م، ونشطوا التمثيل المسرحي أيّما تنشيط وقد أشاد علال الفاسي بأنشطتها الدرامية ذات الطابع التراثي التاريخي**".[2] حيث بدأ المسرح المغربي في الانتعاش والتطور، وما ميزه انه جاء بصيغة تراثية تاريخية " **وبعد ذلك، أسست فرق مسرحية محلية بطنجة، وتطوان، والدار البيضاء، وسلا، والرباط، ومراكش، تتأرجح أعمالها الفنية والتمثيلية بين التغريب والتأصيل التراثي**".[3] ولهذا انتشر المسرح في المغرب، وأصبحت تقام العديد من المسرحيات الفنية والإبداعية التي تميزت بعدة خصائص جمالية في الأسلوب والعرض.

وعليه فإنه يمكننا حصر بداية نشأة المسرح المغربي زمنيا مع بداية التسعينات، فقد " **عرف مجموعة من العروض والفرق المسرحية في مجموعة من المدن المغربية مثل: طنجة، وفاس، والرباط، والدار البيضاء، وسلا، وأصيلا، والعرائش، ومراكش، وغيرها من المدن المغربية الأخرى، ومن بين هذه الفرق المسرحية فرقة (جمعية تلاميذ مدرسة أبناء الأعيان) بالدار البيضاء التي عرفت فيما بعد بفرقة الهلال التي نشطت ما بين 1936 و 1940، وقدمت مجموعة من العروض المسرحية هي (لقيط الصحراء)، و(الطبيب على الرغم منه)، و(غفران الأمير)،**

---

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص 60.

[2] _ المصدر نفسه، الصفحة نفسه.

[3] _ ينظر محمد الكفاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص22.

و(وفاء العرب)" .[1] وهي هذه العروض المسرحية اكتسب المسرح المغربي توهجه، وبريقه إلى جانب المسارح الأخرى في مختلف أقطار العالم، لأنه انبثق من تراوح عدة حضارات وثقافات، وفي ذلك يقول حسن المنيعي " **نستطيع التأكيد بأن رصيدنا المسرحي الممتد من سنة 1923م إلى سنة 1940 كان يعد انتصار الفن الخشبة بالمغرب، لذلك فسيكون الركيزة لحركتنا الدرامية فيما بعد، طالما أن أساليبه وبنياته ستعرف أشكالا وقوالب أخرى منمقة، وبصفة عامة، فإن تطور الثقافة وامتداد الروابط مع باقي أجزاء العالم، وتكوين أطر الشباب داخل البلاد وخارجها، سيجعلنا نقف على ظاهرة مشجعة تتجلى في انتشار واسع للمسرح**"[2]، كل هذه الأحداث ساهمت في تطور المسرح المغربي، وفي ابتكار أشكال وقوالب جديدة تطبعها الفنية والجمالية، فأصبح المسرح المغربي مُذَاعًا صيته في أنحاء العالم.

لهذا يمكننا القول أن المسرح المغربي نشأ وانطلق من المدارس والثانويات، فارتبط أكثر بالجانب التربوي والتعليمي، حيث كانت الفرق المسرحية " **تتشكل من تلاميذ في المؤسسات التعليمية، وبهذا يكون هذا المسرح قد ارتبط بمسرح الطفل من جهة، وبالمسرح المدرسي من جهة أخرى**".[3] وتجلت هذه المظاهر التربوية والتعليمية في العروض المسرحية بطرق وأساليب فنية وجمالية من خلال العروض التمثيلية.

وبعد هذه الفترة التي ازدهر فيها المسرح المغربي وتطور ظهرت أحداث أخرى أطفأت بريقه، وعرف المسرح المغربي انتكاسا فنيا وإبداعيا " **في أثناء الحرب العالمية الثانية، بسبب الرقابة المشددة التي فرضتها الحماية الفرنسية على الفن المسرحي، وانشغال الشباب بمقاومة**

---

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص ص 60-61.

[2] _ حسن المنيعي، أبحاث في المسرح الاحتفالي، ص 51.

[3] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص 61.

الاستعمار الغاشم على بلادنا منذ سنة 1912م، والمطالبة بالاستقلال" .[1] هذه الظروف أدّت إلى تراجع المسرح المغربي، وعرقلته، حيث كان اهتمام الشباب مُنْصبًا على المقاومة الاستعمارية ممّا جعلهم يتوقفون عن مزاولة النشاطات الأدبية والثقافية وعلى رأسها المسرح " **وكان أن تأثرت الحركة المسرحية بذلك، حيث فقدت حيويتها، كما انحصر النشاط المسرحي في النتاجات التي تداع على أمواج إذاعة فاس ومراكش، وإن كانت بعض السكيتشات تقدم في بيوت خاصة، وكان على الفنانين أن يتحملوا هذا الوضع البائس إلى نهاية الحرب..حينذاك، أخذت الحركة المسرحية تحقق بعض الأهداف البسيطة**".[2]

فكانت هذه المرحلة نُكسه على المسرح المغربي لأنها عرقلت مساره، إلا أن بعض الفنانين لم يتوقفوا عن النشاطات المسرحية والعروض التمثيلية، وإذا كانت تؤدّى في ظروف بائسة " **فما كان يوجد من المسرح كان فنا عشوائيا فطريا، تنقصه الدربه، والطفل، والمهارة، والكياسه، والخبرة، والممارسة، وقلة الإمكانيات المادية والمالية**".[3] ففي هذه الفترة لم يكن هناك مسرحا مغربيا كاملا متكاملا، فقد كان ينقصه نضج الموهبة والملكة وسعة التجربة بالإضافة إلى الإمكانيات الأخرى. وهذا ما جعل العروض المسرحية بسيطة، لا ترتقي إلى مستوى أعلى في التمثيل، فقد " **كان التمثيل خلال أربعينات القرن العشرين في عدد من المدن المغربية، عبارة عن فعل فني واجتماعي حي وبسيط ومتنوع، إذ لم تكن هناك مدارس فنية، ولا مسارح مشيدة، و لا فرق منظمة، ولا قوانين لتنظيم هذه الحرفة، و لا تقاليد فنية راسخة ومرعبة فيها، ولا يمكن أن تتولد**

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد ، ص61.
[2] _ حسن المنيعي، أبحاث في المسرح الاحتفالي، ص 64.
[3] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد ، ص62.

عنه حركة فنية حقيقية"[1] فعلى الرغم من وجود بعض الومضات التي بشر بمسرح مغربي أصيل إلا أنه كانت هناك بعض الفجوات والثغرات التي طرأت عليه، حيث كان يحتاج إلى حسن التسيير والتنظيم والتأطير، كتابة وتأليفا وتمثيلا.

وبعد مرحلة الجمود والركود التي عرفها المسرح المغربي، بدأت تظهر بوادر الانتعاش والتطور من جديد حيث " **حقق المسرح المغربي انطلاقته الثانية مع إعلان محمد الخامس، في مدينة طنجة سنة 1947م، نهاية عهد لحجر والاستعمار، فظهرت فرق مسرحية جديدة تحمل لواء النهضة المسرحية، كما هو حال فرقة الأحرار بالرباط التي قدمت مجموعة من المسرحيات منها (إسلام عمر) و(الفقيه القباني)، وفرقة النجم المغربي للتمثيل العربي بفاس التي قدمت مسرحيات (هارون الرشيد) و(مولاي إدريس الأكبر) و(الذئب الأغبر)، ودمعية الطالب المغربي التي عرضت مسرحية (لولا أبناء الفقراء لضاع العلم)، وجمعية إخوان الفن التي شخصت لمسرحية (الوزير والفنان) ومسرحية (قف أيّها المتهم)، لعبد الواحد الشاوي، ومن أهم ممثلي هذه الفرقة الفنان احمد الطيب العلج**" .[2] كل هذه الأعمال المسرحية بشّرت بميلاد المسرح المغربي من جديد وأعادت إحياءه ونشاطه مرة أخرى " **وقد استطاعت هذه المحاولات، في وقت قصير أن تهيأ المجتمع المغربي لتقبل فن المسرح من جديد، وتجعل حد للتقلص الذي خنق نشاط الجمعيات، ومن هنا فسوف تكون سنة 1950 فرصة سانحة لبعض المتطوعين الذين أخذوا على عاتقهم إعداد الفرجات وتأسيس الفرق المحلية**".[3] ومن هنا بدأ المسرح المغربي يستعد

[1] _ رشيد بناني، المسرح المغربي قبل الاستقلال، دار الوطن، الرباط، المغرب، ط1، 2008، ص 39.

[2] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد ، ص63.

[3] _ حسن المنيعي، أبحاث في المسرح الاحتفالي، ص 65.

حركته ونشاطه وتألقه بعد أن عمل لعض الناشطين في المسرح على تبني مشروع تطوير المسرح في المغرب.

ثم جاءت الفترة الممتدة من " **سنة 1950 إلى غاية سنة 1956 فترة التكوين والتدريب والتأطير المسرحي، وتأصيل المواهب المسرحية في مختلف المجالات الفنية والتقنية، والإدارية، كما تعد أيضا فترة نضج المسرح المغربي، والسبب في ذلك هو تأسيس فرق محلية**"[1]، ففي هذه الفترة بدأت حركة المسرح في المغرب تتطور أكثر، وتجاوزت المراحل الأولى إلى ما هو رسمي فانتعش المسرح المغربي تأليفا وإدراجا وتمثيلا، فانصب اهتمام الباحثين المغاربة على المسرح وأسسوا " **المركز المغربي للأبحاث المسرحية في الرباط سنة 1953م، وقد تولى تسيير هذا المركز كل من أندري فوازات André voisin، وبعض التقنيين المغاربة مثل: عبد الله شقرون، وعبد الصمد الكنفاوي والطاهر وعزيز....وكانت التداريب تجرى في مركز المعمورة سنويا**"[2]، لأن المسرح في هذه الفترة عرف ميزة خاصة تمثلت في التكوين والتدريب المسرحيين حيث كان" **ينظم تدريب وطني سنوي في مراكز (المعمورة)، في ضواحي الرباط، يأخذ شكل مباراة وطنية لاختيار أجود المرشحين، سواء في التمثيل أو التقنيات أو الضائع المسرحية**"[3]، فقد كان هذا التدريب فرصة لاكتشاف المواهب وتكوينها وتأطيرها لتصبح احترافية، كما كان" **مناسبة يجتمع خلالها المسرحيون القادمون من فرق مسرح الهواة المنتشرة في جهات المغرب، بهدف تلقي تكوين فني متين ومتعدد التخصصات يجعلهم، عند عودتهم، أطرًا كفئة تتقوى بها الفرق الهاوية، ويرتفع بها مستوى عطائها، ولم يكن تدريب المعمورة مجرد مدرسة لتكوين أطر مسرح الهواة، ولكنه كان أيضا مناسبة للبحث والتجريب والإبداع، سواء في الميدان الأدبي أو الفني سعيا وراء الرفع من قيمة الأعمال المسرحية المغربية**"[4]، وعليه فإن هذه الفترة ساهمت في منح المسرح المغربي لمسة أصيلة من خلال توظيف التقنيات والأساليب النابعة من الثقافة المغربية والتراث المغربي العريق فانتشرت الفرق المسرحية في المدن المغربية بمختلف الأشكال الفنية والفرجوية " **وتعد**

---

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص 63.

[2] _ المصدر نفسه، ص 63.

[3] _ رشيد بناني، المسرح المغربي قبل الاستقلال، ص 54.

[4] _ المصدر نفسه، ص 54.

مدينتنا فاس والدار البيضاء من أهم المدن المغربية التي انتعش فيها المسرح المغربي في تلك الفترة بالذات، ومن بين هذه الفرق المسرحية المحترفة فرقة (جمعية الأطلسي)، وفرقة (جمعية الستار الذهبي)،و (مجموعة شباب الفن) وفرقة (الكوكب المسرحي)، وفرقة (المنار).....مع زيارة فرقة يوسف وهبي المغرب"[1]. كما اشتملت هذه المرحلة زياد: علم التدريب المسرحي، عرفت أيضا التكوين.

المسرحي و كان ذلك في مراكز خاصة بالمسرح " **أما طرق التكوين في هذا المركز، فقد كانت تقوم على تدريس تاريخ المسرح ، والتعبير الجسدي، و فن الدراما و الموسيقى و الإخراج، و انجاز الديكور، والملابس"**[2]. فكان هذا التكوين شاملا كاملا متطرقا إلى كل الجوانب المسرحية من ديكور و تقنيات وأساليب. " **و قد كان هذا التكوين المسرحي ضروريا في تلك الفترة، لان المسرح المغربي كان في حاجة ماسة إلى آليات جديدة لبناء العرض المسرحي و تكوين الممثلين، وإرساء لبنات الإدارة المسرحية وإعداد الممثلين، و السينوغرافيين والمخرجين و تأهيل المؤلفين والمقتبسين و الدراماتورجيين في مجال المسرح"**[3]. فكان هذا التكوين مدرسة لإعداد المسرح و تنظيمه من كل الجوانب والاهتمام "**بالقضايا التي تتعلق بالريبيرتوار وتكوين الممثلين ثم الجمهور و معمارية المسرح..... و يعيدون بتلقائية صياغة المواقف"**[4]. و قد حقق هذا التكوين دون ان ننسى التدريب المسرحيين نجاحا في المجال المسرحي سعيا من الباحثين في إيجاد مسرح مغربي جديد و متفرد نابع من الثقافة المغربية و الفكر المغربي الأصلين." **و كانت هذه التداريب**

---

[1] _ جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص ص 64-65

[2] – حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، ص 67.

[3] – جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص 66.

[4] – اندري فوزان، تجارب من المسرح الشعبي في المغرب، تر : سعد الله عبد المجيد، البيان الثقافي، المغرب ، 1988، ص 06.

[5] – جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص 67.

المسرحية تقام بغابة المعمورة ابتداءا من سنة 1952 م .و غالبا ما كان التدريب ينتهي بحفل في شكل عرض مسرحي"[5]. و من هذا التدريب انبثقت العديد من المؤسسات و المراكز المسرحية، ومن هنا يمكننا القول" **إن هذا التدريب كان قد خدم المسرح المغربي، سواءا كان احترافا أم هواية. إذ نتج عنه تأسيس مركز بالدار البيضاء و علاوة على ذلك، تأسس بالرباط معهد بالدوي للرقص و كان قد تخرج من هذين المركزين المع الممثلين و الفنيين من الهواة...، و من جهة أخرى تكونت مراكز فنية بفاس** ".[1]و كل هذه المراكز كانت تعمل لصالح المسرح المغربي رغبة في تطويره و إعطائه صبغة خاصة و متفردة.

و من هنا تأسس المسرح المغربي فعليا و دخل في " **مرحلة التثبيت و التجريب و التأصيل . ظهر المعهد العالي للفن المسرحي و التنشيط الثقافي في 18 يناير 1985 م ، و كان الهدف منه هو توفير الأطر الضرورية التي تسهر على التكوين و ممارسة التنشيط المسرحي ... و قد امد هذا المعهد المسرح المغربي بطاقات شابة فعالة في مجال الإخراج، و التشخيص و السينوغرافيا، و الكتابة المسرحية والدرامية** "[2]. هذه المحطات التاريخية التي مرت على المسرح المغربي جعلته يعرف أشكالا مسرحية متعددة و متنوعة...

وفي خضم هذه التفاعلات المحتدمة ظهر ما يعرف بالمسرح الاحتفالي الذي تزعمه عبد الكريم برشيد، حيث ظهرت الاحتفالية في" أواسط السبعينات من القرن العشرين مع مسرح الهواة".

وتقوم الاحتفالية على تجسيد العروض المسرحية في جو احتفالي بهيج، و لقد فصلنا في هذا المبحث استحضار التراث بأشكاله و مظاهره المختلفة.

---

[1]- جميل حمداوي ، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، ص 67.

2- المصدر نفسه ، ص 69.

المبحث الثاني: مفهوم الاحتفالية ونشأتها:

تعددت أشكال الفرجة المسرحية في العالم العربي ومن خلال ذلك تعددت طرق وأساليب الإنتاج لدى المسرحيين، فنهم من أنتج إتباعا، وذلك بالنسج على نماذج سابقة سواء غربية أو عربية، ومنهم من أنتج إبداعا أي الإتيان بنماذج جديدة تدعو إلى توظيف التراث الشعبي بكل أشكاله في عمليات إنتاج المسرحية، فظهرت الاحتفالية والمسرح الاحتفالي في المغرب مع عبد الكريم برشيد الذي نظر لهذا النوع من المسرح، انطلاقا من هذا، وجب علينا تعريف مصطلح الاحتفال لصلته بالاحتفالية.

*** الاحتفال:**

_ المفهوم: 01

أ- عند العرب:

- **لغة:** تضمنت مادة (ح-ف-ل) في لسان العرب معان عديدة جاءت على النحو التالي:

الحفْلُ: اجتماع الماء في محفلة، حفَلَ المَاءُ حَفْلاً وحُفُولاً ومَحْفَلُ الماء: مجمعا، وحَفَلَ اللبنُ في الضرع احتَفَل: اجتمع واحتفل الوادي بالسَّيل: امتلأ.

وروي عن الأعرابي قال: الحُفَالُ: الجَمْعُ العظيم.

وحَفِلَ القومَ يَحْفِلُونَ حفلا واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا وعنده حفل من الناس: جَمْعٌ.

والحَفِلُ والاحتفالُ: المبلغة.

والتَّحفّلُ: التزين.

واحتفل الطريق: وَضُحَ[1].

استنادا لهذه الدلالات اللغوية فإنه يمكن حصر مدلول الاحتفال في (التجمع والزينة)، والاحتفال يقتضي التجمع والالتقاء والتزيين، إذ لابد للاحتفال أن يتوفر على جمع غفير من الناس، كما لا يخلو هذا الاحتفال من مظاهر الزينة والابتهاج، سواء من ناحية الناس، أو المكان الذي يحوي ذلك الحَفْلُ.

ب- عند الغرب:

لفظة الاحتفال cérémonie مستلهمة 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 أو الزواج، أو سياسية كالأعياد القومية، أو رياضية كالأعياد الاولمبية"[2].

كما جاء هذا المصطلح في معجم لاروس la rousse بأن " الاحتفال كل ما ينسب إلى العيد حيث يكون هناك مشاركة جماعية"[3].

فدلالة الاحتفال اللغوية من المنظور الغربي مرتبطة بكل المناسبات التي تقتضي وجود تجمعات جماهيرية.

كما أنه شديد الارتباط بكل مظاهر القداسة في احتفالات الغرب سواء في أعيادهم الدينية، أو اليومية، أو الوطنية، ومن هنا نستخلص مدى توافق وتداخل المفهومين العربي والغربي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تقديم: عبد الله العلايلي، دراسات العرب بيروت، مادة (ح ف ل).

[2]- ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت ط1، 1997م، ص3.

[3]- المرجع نفسه، ص459.

بخصوص الاحتفال إذ نج أن كلاهما يتشاركان في صفتي الاجتماع والتزيين والالتقاء وصنع أجواء بهيجة تبعث الفرح في نفوس الحاضرين وهذه المظاهر من أساليب الاحتفال.

_المفهوم 02:

والاحتفال أيضا هو عبارة عن ممارسات تلقائية تخالف النمط المألوف والتحرر منه فهو " **مرادف للتحرر... التحرر من المكان وذلك باعتبار أنه أبعاد محدودة وجامدة والتحرر أيضا من الزمن، إذ أن الاحتفال يكون دائما في الزمن البكر، وفي اللحظة الوليدة، إنه تحد للواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد**"[1]، فالاحتفال إذن هو ذلك الجو الذي يعكس طبيعة الأشياء إذ يجعل من الجامد حيا، ومن الكتابة تجديدا وذلك بتحطيم وتجاوز كما هو مألوف ومعتاد عليه في الحياة اليومية في نظامها المحدد.

_مفهوم الاحتفالية:

ارتبطت الاحتفالية بمصطلح الاحتفال الذي بواسطته يُخْلَقُ جو بهيج، فيه تُكْسَرُ الأفْعَال المتكررة والنّمطية، فيكون يوم الاحتفال يوما متفردًا ومتميزًا، وذلك لاحتوائه على عادات، وتقاليد، وممارسات، وطقوس لم يُعْقَد حدوثها في سائر الأيام من غناء، وألعاب، وغير ذلك.

من خلال هذا المصطلح دعا الباحثون والدارسون للمسرح إلى البحث عن صبغة جديدة للمسرح العربي، محاولين بذلك تكسير النمط التقليدي للعروض المسرحية، فعرف المسرح العربي حركة إبداعية وفنية تمثلت في الاهتمام بالمسرح الاحتفالي دراسة وإنتاجا، وقد شكل هذا الأخير مظهر من مظاهر التجريب في المسرح المغربي خاصة، والعربي عامة، والذي تأسس على يد عبد

[1]– عبد الكريم برشيد، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة الثقافة الجديدة، ربيع 1987، ص153.

الكريم برشيد، فمن خلال مفهوم الاحتفال يمكننا استخلاص مفهوم الاحتفالية بأنها الابتعاد عن الفردية، والاعتماد على الجماعة من اجل خلق أجواء ترفيهية وتنشيطية، بتوظيف عدة عناصر من غناء ورقص وغيرهم من نشاطات الترفيه.

والاحتفالية في المسرح هي شكل مسرحي يستدعي التراث الأدبي والشعبي العربيين وسائر الأشكال الشعبية والفنية المنطوقة وغير المنطوقة، ولما كان الاحتفال مرادفا للتحرر فإن الاحتفالية كانت تهدف إلى تحرير المسرح العربي من النموذج الغربي، والدخول في تجربة إبداعية عربية محضة تستند إلى التراث العربي بمختلف أشكاله والتحق بهذا الركب العديد من المسرحيين والمخرجين العرب.

" وقد ركب المخرج محمد الضمور هذه الموجة بتقديمه أعمال يعتمد فيها مفردات الاحتفال الشعبي، ثم إعادة هيكلتها وصياغتها بمفهوم عصري، بما يمكن المسرح الاحتفالي من تاريخ الوجدان الشعبي، ومخاطبة العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التنازع والتوحد ما بين هذا المسرح والجمهور العريض لذا فإن لهذا المسرح هو بحث عن عمق ماهية ووظيفة الاحتفال الشعبي"[1]، في المسرح الشعبي أو الاحتفالي يوثق العلاقة بين المسرح والعرض والجمهور، ويحقق الانسجام بين هذه العناصر الثلاثة التي هي أساس المسرحية، وبهذا تتضح الصورة أو الفكرة، أو الموضوع المعروض، لذلك اعتنى الباحثون العرب في هذا المجال بالبحث في هيأة المسرح الشعبي الاحتفالي، وذلك بدراسته والإنتاج فيه " ويؤكد الضمور ذلك بقوله: كان الهاجس دائما البحث عن مسرح عربي احتفالي".

[1]– فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، ص127.

وفي خضم هذه البحوث والاهتمامات بهذا اللون المسرحي ظهرت عدة أعمال عربية مسرحية كانت أولى التجارب لعبد الكريم برشيد والكثير من المسرحيين الآخرين.

***نشأة المسرح الاحتفالي:**

مع بداية السبعينات شهد المسرح العربي عامة والمغربي خاصة حركة فنية تبلورت في البحث عن مميزات يتفرد بها المسرح العربي، سعيا منهم في إيجاد نوع مسرحي جديد، نابع من الثقافة العربية الصرفة متجاوزين بذلك النموذج الغربي، وقد بدأ هذا التفكير حين أدرك دارسو المسرح ومنظريه أن " المسرح القائم يحمل ثوبا أوروبيا منذ نشأته، مما جعل الحياة الثقافية التي يعيشها المواطن العربي خارج مركزها بعيدا عن عقل ووجد أن الأمة العربية وباعتبارها أن المسرح يلعب دور في التكريس للهوية العربية"[1]، فالمسرح إذن مرآة عاكسة للمجتمع يعبر عن ثقافته ووجدانه ورؤية أفراده للأشياء وتصورها، ولما حاكى العرب الغرب في مسرحهم فإنهم لم يتمكنوا من التعبير اهتمامات الفرد العربي، ورصد حياته السياسية والاجتماعية والثقافية بل فرضوا عليه العيش في بيئة لتلاءم أفكاره ووجدانه " وفي ذلك يقول توفيق الحكيم في كتابة قالبنا المسرحي: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث قالبنا وشكلا مسرحيا من داخل أرضنا وباطن تراثنا"[2]، من خلال هذا السؤال دعا إلى استحضار التراث في المسرح وبالتالي ابتكار نمط مسرحي جديد يضم الأشكال التراثية الشعبية على طريقة ألحكوماتي والمداح.

---

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

[2]– توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، 1988، ص13.

فرأى العديد من الكتاب المسرحيين أنه لابد من العودة إلى ارث وجماليات الثقافة العربية من خلال التراث الشعبي، فاشتغلوا عليه، وكان من ثمرة هذا الاشتغال أن اكتسب المسرح العربي حلة جديدة نابعة من تجربة عربية أصيلة فقد شهدت التجربة المسرحية تحولا كبيرا في بنية النص المسرحي" تجلى ذلك عبر الاشتغال الجمالي في بنية النص المسرحي في محاولة لتتبع الأشكال الفلكلورية والتراثية والطقوس الدينية المقاربة للشكل المسرحي والقابعة في الموروث الشعبي واستنطاقها في تأسيسات نصية لتكون منطلقا وإطار الهوية كتابية مسرحية وقد أدى هذا الاشتغال إلى تداول وهيمنة مفاهيم جديدة لمشاريع مسرحية كالمسرح الساهر، مسرح الحكواتي، والمسرح الاحتفالي ومسرح البساط"[1]، فهذه التجربة إذن استقت مادتها ونصوصها المسرحية من التراث العربي، وقامت على استحضاره بمختلف أشكاله من غناء، ورقص، وحكايات وغيرهم من الأشكال والمظاهر التراثية الشعبية والفلكلورية، مما أضفى جمالية وفنية على المسرح العربي وتحديدا المسرح الاحتفالي.

انطلاقا من هذا الرؤيا الجديدة للمسرح العربي شرع الكثير من الدارسين في التنظير للمسرح ذي الصبغة التراثية، وحاولوا النهوض بل السبيل الذي يبرز خصوصية وأصالة المسرح العربي، فكانت جهود الكتاب حول توظيف التراث في المسرح منتشرة في كامل الأقطار العربية، فبرزت أنواع عديدة من المسرح التي تتحمل من الموروث الشعبي، فكان مسرح البساط، ومسرح السامر، وأهمهم تجلي في المسرح الاحتفالي الذي تبنته المغرب بصفة خاصة، والوطن العربي بصفة عامة،

[1]-مروان ياسين الدليمي، الخروج عن مسار اللعبة، هذا ليس موقع وانما أيميل خاص: الدراسة في مجلة "طنجة الأدبية: marwanys2000@yahoo.com http://www.aladabia.net/article-681-2_3

لأن هذا الأخير لقي صدى واستحسانا أكبر وأوسع في الساحة المسرحية للمغرب، وحقق نجاحا مميزا، ويعود هذا النجاح إلى أسباب عدة نذكر منها:

- " فعالية نشاطها المسرحي على الساحة المغربية، وبشكل اقل على الساحة العربية.
- تضم عددا كبيرا من المسرحيين الجادين: (الطيب الصديقي وأحمد الطيب العاج، وعبد الكريم برشيد، وينطوي تحت لوائها عدد كبير من الفرق المسرحية ومن النقاد والباحثين أمثال محمد أديب السيلاوي، وعبد الرحمن بن زيدان.
- نعتمد على أسس فنية وفكرية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث العربي وأشكال الاحتفالات الشعبية في إطار الثقافة العربية المتضررة من قيود الهيمنة الغربية"[1]، من خلال هذه العوامل المذكورة يمكن الخلاص إلى أن المسرح الاحتفالي كان بمثابة البوابة التي أخرجت المسرح الغربي، وأدخلت المسرح العربي الأصيل في حلة جديدة يكسوها التراث العربي، وتبنته في إطار جماعي منظم، لان المسرح الاحتفالي قائم على مبدأ الجماعية لا الفردية، وفي ذلك يقول برشيد: " إن المسرح فن جماعي المعبر فيه جماعة، والمخاطب جماعة وأدوات التعبير هي أدوات متعددة ومتكاملة فيما بينها فلماذا لا يكون البحث جماعية أيضا؟... أن المسرح ليس علما واحدا وإنما هو مجموعة من العلوم والفنون ومن هنا تأتي مشروعية تكوين الجماعة"[2]، فالمسرح إذن هو واحد من الفنون الذي يقتضي العمل فيه وجود أطراف جماعية تتضافر جهودها مع بعض، ويقوم كل منها بدوره، فنجد

---

[1]– مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر العدد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986، ص75–76.

[2]– محمد حمدان، حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 139، كانون الثاني 1987، ص23.

المخرج، والممثلين، والمسؤولين عن الصوت، والإضاءة والديكور وغيرهم من عناصر العرض المسرح، كل هذه التقنيات وإذا اشتغلت عليها الجماعة بشكل جيد فإنه حتما سيحقق نجاح المسرحية.

بعد هذا صدر البيان الأول للمسرح الاحتفالي في 27 مارس 1979 في مهرجان الهواة العشرين والذي تضمن أسس وبيانات المسرح الاحتفالي بإشراف العديد من الباحثين وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد فكان من أهم مبادئه " الخروج من الفوضى الفكرية التي شتت المسرح العربي وتصوراته وطموحاته وجعلته دائخا بين مجموعة من المدارس المسرحية التي تروج للثقافة الاستسلامية والإيديولوجية والتي تجعل الإنسان العربي بمعزل عن حركية التاريخ"[1]، فهذا البيان كان جامعا وشاملا لكل ما يتضمنه المسرح الاحتفالي من بيانات، وأسس، ومقومات يقوم عليها هذا الأخير، كما أنه أعاد تنظيم المسرح العربي، وأعاد له الاعتبار في أصالته وأسلوبه النابع من ثقافة عربية بحته وهذا بعد.

و قد ضم هذا البيان مجموعة من الناقدين و الباحثين و المسرحيين نذكر منهم: " الطيب صديقي، أحمد الطيب العلج، عبد الكريم برشيد، محمد أديب السيلاوي، عبد الرحمن بن زيدان، و ثريا جبران".[2]

فسعى هذا الأخير (أي البيان) إلى تعميق العلاقة بين هؤلاء الباحثين، و المسرحيين، و المخرجين، و الممثلين، كما وحد فكرتهم و جهودهم من أجل النهوض بمسرح عربي أصيل ذو خصائص، و أسس نابعة من الثقافة العربية الصرفة.

---

[1]– البيان الأول للمسرح الاحتفالي، مجلة الفنون، الرباط، نوفمبر 1979، السنة السادسة، ع1، ص141.

[2]– مفيد الحوامدة، المسرح العربي و مشكلة التبعية مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، أكتوبر،نوفمبر، ديسمبر، 1986، ص 75-76.

و بعد هذه الجهود في إنشاء البيان الأول للمسرح الاحتفالي ظهرت بيانات أخرى على التوالي، فكانت هناك ثمان بيانات ، ومع نشأة كل بيان كان هناك تطور مستمر يهدف إلى السمو بالمسرح الاحتفالي العربي فجاءت معظم هذه البيانات لتبيان مفهوم الاحتفالية في المسرح المغربي، وكذا شرح و تفسير مبادئها و أسسها في كل ما يخص المسرح، من كتابة سيناريو، وتمثيل و إخراج، بالإضافة إلى التقنيات المستخدمة لإنجاح العرض المسرحي و " تأسيس ثقافة مسرحية و مشروع كتابة جديدة لا تتقيد بالمعروف والمألوف، ولا تحترم عمود المسرح التقليدي و لا تقدس أصنامه، و أناجيله العتيقة" [1]

من هنا يمكن القول أن المسرح الاحتفالي جاء كرد فعل و ثورة على المسرح الكلاسيكي، الذي هو بعيد كل البعد عن الهوية و الثقافة العربيتين، فانصبت جهود الباحثين والمسرحيين العرب، وخاصة في المغرب على ابتكار مسرح جديد يكون المرأة العاكسة للوجدان العربي وللذات والهوية العربيتين، فكان المسرح الاحتفالي هو البديل الناجح في تأسيس مسرح عربي متميز.

قامت هذه البيانات بتفسير وشرح كل الجوانب التي تقوم إليها النظرية الاحتفالية تنظيرا وتطبيقا أي من خلال كتابات النصوص المسرحية من جهة، وتمثيلها من جهة أخرى.

ولعل أهم ما تمخض عن هذه البيانات عموما في ما يلي إلى عدة أمثلة نذكر أهمها و هي ثلاث أسئلة جاءت كالتالي :

"أي مسرح تريد الاحتفالية ؟

أي مسرح تعني ؟

[1]– عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1992، ص 289.

كيف ترى تغيير المسرح العربي ضمن إنتاج سياق جذري وشامل للحياة العربية في شتى وجودها ومظاهرها؟ [1]

ولما كانت هذه الأسئلة نابعة من البيانات، فحتما ستكون الإجابة عنها مستخلصة منها أيضا.

1- أي مسرح تريد الاحتفالية.

إن أهم محور تقوم عليه الاحتفالية في تبنيها للمسرح الاحتفالي، هو أن المسرح ينبغي أن يكون نابعا من التراث ذلك أن من أسمى غايتها هو البحث عن التميز والتفرّد في إيجاد مسرح عربي خالص، ولا شك أن التراث هو الذي يمنح للمسرح العربي بريقا وتوهجا خاص به، لما له من قيم، وفنون، ومعارف خصبة ومنوعة في كل مجالات التراث، كما أنه يمثل هوية كل مجتمع من المجتمعات، وهو الذاكرة الحية لكل شعب من الشعوب، فارتكز المسرح الاحتفالي "على التراث الشعبي والتاريخ ليصوغ بهما نصوصا للمسرحية معتمدا الأغاني الشعبية، والأمثال، والحكايات والملاحم والنصوص العربية القابلة للمسرحة والتي تمثل مخزونا شعبيا"[2] فالمسرح الاحتفالي إذن جاء شديد الارتباط بالشعب من خلال موضوعاته التي يستمدها من قضايا وواقع الشعب، حتى صار يسمى المسرح الشعبي، أي هو المسرح"الذي يساهم الشعب في إبداعه"[3] فالمسرح الاحتفالي يقوم على ركيزتيين أساسيتتين، وهما التراث والشعب فمن جهة هو "يصوغ العرض بشكل علمي في دراسة أصول تقديم الموروث الشعبي واستخدام عدد من الأساليب المسرحية والأشكال التراثية (الراوي الشعبي، خيال الظل، الرواية الجماعية، صندوق العجب...الخ .... والمجرب المسرحي يتعامل مع التراث لاستكشافه، واستلهامه وإعادة إبداعه من جديد ولهذه الأسباب يتعامل المسرحي

[1]- عبد الرحمان بن زيدان، قضايا تنظير المسرح العربي، ص 289.

[2] - فيراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار جامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2012، ص128.

[3] - عبد الرحمان بن زيدان، قضايا تنظير المسرح العربي، ص 749.

مع التراث والهدف هو البحث عن الجديد والمعاصر)[1] وبذلك يكون التراث أساس إبداع مسرح عربي جديد ومبتكر مناف للمسرح الكلاسيكي الصارم بقواعده، ومن جهة أخرى جاء المسرح الاحتفالي تعبيرا عن واقع الشعب وقضاياه، وتصويرا لأماله وألامه، وطموحاته وانشغالاته وثقافته في قالب مسرحي عربي، احتفالي، تراثي يجمع بين كل الأشكال التراثية الشعبية في صور حكايات وأغاني وأقصوصات وغيرهم.

وانطلاقا من هذا فإن الشعب كان عنصرا فعالا في العرض المسرحي، ولم يكتف بالمشاهدة فقط، بل كان عضوا مشاركا في عملية انتاج المسرحية "فكان لا بد للجمهور أن يخلع عنه صفة التفرج ليصبح مشاركا في الخلق والإبداع والتفكير"[2] أي أنه لم يلتزم للمشاهدة فقط بل شارك في تجسيد العرض المسرحي، وهنا يتجلى التجريب والإبداع في ابتكار مسرح عربي جديد،متفرد ومتميز وذلك بخرق المألوف والقواعد الصارمة المعهود اتباعها في السابق، فالجمهور في المسرح الكلاسيكي كان متلقيا فقط، في حين أضحى في المسرح الاحتفالي عضوا مشاركا في المسرحية إلى جانب المخرجين والممثلين وغيرهم "وهذه الطريقة تعطي النص المسرحي صبغة أكثر شعبية واحتفالية من خلال اشراك الممثلين والجمهور وما يختزنونه من قضايا تراثية ووجدانية مستمدة من الماضي، فالتأليف فوري يعتمد الالهام للمثل المسرحي"[3] ومن خلال كل هذا نستخلص أن الاحتفالية تقوم في محاورها الكبرى على تبني التراث لتمنح النص المسرحي الجديد لمسة ابتكارية وإبداعية، بالإضافة إلى إقحام الشعب في انجاز العرض المسرحي، ذلك أن" المسرح كما رأينا لغة ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته، فهذه اللغة تختزن عقليته وروحه وتطوراته، هذه

[1] – فراس الريموني، حلقات الجريب في المسرح. ص 130.

[2] – محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح : مقدمات وبيانات. ص 745.

[3] – فراس الريموني، حلقات الجريب في المسرح. ص 130.

الأشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث العربي الذي هو بأسس وليد شرعي للوجذان العربي"[1] وعليه يمكن القول أن التراث والشعب هما وجهان لعملة واحدة لتجسيد مسرح عربي احتفالي، فالتراث هو الخزينة الثقافية، والمعرفية، والفنية الخصبة والمتنوعة والثرية والشعب هو مؤسس هذه الخزينة، فكان حريا بالمسرحيين العرب استحضار هذين الأخيرين لأحداث قفزة نوعية في المسرح العربي والوثوب به إلى ما هو أسمى، و أكثر عراقة وأصالة.

2- أي مسرح تعني

هنا يمكن الحديث عن المسرح الذي تسعى الاحتفالية لتحقيقه وتجسيده، وهو المسرح الجديد، و الاحتفالية في المسرح ترتبط بالتباعد و التنحي عن المسرح التقليدي و الثورة عليه، و في كل هذا تغيير لما هو مألوف، و الإنزياح عنه، و عدم الالتزام به أي تجاوز للسائد، و المتعارف عليه، و يتجلى هذا التغيير في أهم شيء في المسرح و هو الفضاء أو المكان ناهيك عن التغييرات الأخرى، و نظرا لتنوع المسرح الاحتفالي، و شموليته، و إحتوائه لعدة مظاهر و أشكال تراثية و فلكلورية فإنه أكبر من أن يعرض في الركح المسرحي الكلاسيكي ذو البناية المغلقة و المحدودة، إنما هو يتطلب اتساعا و شساعة أكثر من ذلك إذ أنه يقوم ب:" تحديد الحواس من الانجذاب نحو الاتجاه الواحد، و ذلك بتحديد العين من المسرح الصندوق، ومن الجدران و الكواليس لأن الإبداع ليس درسا فالمهم أن تعيش بكل حواسك تجربة عقليا و نفسيا و روحيا"[2] و هذا هو المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه الاحتفالية، وهي رفض المسرح المغربي التبعي شكلا و مضمونا، تنظيرا و تطبيقا، من حيث الموضوع و الفكرة، و الديكور و خاصة الفضاء الذي تعرض فيه المسرحية فتخلصت

[1] – محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح : مقدمات وبينات، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، 1994، ج2، ص754.

[2] – عبد الرحمان بن زيدان، قضايا تنظير المسرح العربي، ص 284.

الاحتفالية من الفضاء المغلق و استبدلته بفضاءات مفتوحة و غير محدودة، فكانت أكثر شيء في الساحات العمومية لتعطينا جوالاحتفال أو المهرجان، حتى يتسنى للممثلين إخراج مواهبهم بحرية و طلاقة دون قيود أو قواعد صارمة، ومنه التواصل مع الجمهور بحرية أكثر وسهولة، إذ أنه لا فاصل بينهما، وبالتالي يشارك المتفرجون في تقديم العرض المسرحي، وبهذا تتنوع الأحداث، ويتنوع المخزون التراثي لدى كل من الممثلين المسرحيين، والمتفرجين على حد سواء.

وهذا يمنح العرض المسرحي تنوعا وثراءا وجمالية أكثر من ذلك يمنحه الأصالة العراقة، فهم يعبرون عن هويتهم وثقافتهم.

3- كيف ترى الاحتفالية تغيير المسرح العربي خلال إنتاج جديد وشامل للحياة العربية في كل مظاهرها.

المعروف عن المسرح العربي أنه لم ينشأ عربيا خالصا، بل كان من الغرب، وهو امتداد للثقافة الغربية، ورغم ظهور ثلة من المسرحيين العرب، وبروز جهودهم في إنشاء مسرح عربي إلا أنه هذا الأخير بقي يخضع لمقاييس، ومبادئ، وأسس غربية، مما أحدث فجوة بين المسرح والمتلقي العربيين فالمسرح ظلّ يرتدي ثوبا غربيا شكلا ومضمونا، كذا ومن حيث التقنيات، والمتلقي بطبيعته ذو فكر وتراث عربي متشبع بهما، وهذا ما عمق الهوة بين المتلقي العربي والنص المسرحي المكتوب بتقنيات غربية، فجاءت الاحتفالية لتغيير المسرح العربي وذلك بتبنّيها "المنظومة الفكرية والفلسفية التي تتعذى المسرح الموجود إلى مسرح الوجود في عموميته وشموليته"[1] أي نقل المسرح من محدودية الفن إلى شمولية الحياة بكل مضاهرها ونقله من ما هو كائن إلى ما سيكون أي تقريبه من الحياة وجعله أكثر واقعية وحقيقة، وتكسير الحدود والقيود المعهودة في المسرح

[1] – عبد الناصر حسو، حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 435. 436، تموز، 2007، ص52.

الكلاسيكي، وتجاوزه إلى مسرح جديد يعبر عن الحياة في شموليتها، فلما أدركت الاحتفالية هذه التغيرات كان لابد من إحداث تغيير جذري على المسرح العربي.

وكانت مبادئ الاحتفالية وأسسها في المنطلق الأساسي الذي نشأت منه جملة من التغييرات في المسرح العربي، فعملت على استدعاء الواقع واستحضاره في العرض المسرحي، والتعبير عنه، وغايتها في ذلك تجسيد الحقيقة بصورة أدق وأعمق مما هي عليه في الواقع "فميزت الاحتفالية بين الواقع والحقيقة، وسعت لإثبات أن ليس كل ما هو واقع حتما هو حقيقة، إنها بعض الوقائع حمي متغيرات سطحية، لا يمكن الحكم عليها بأنها حقيقة مطلقة، وهي ليست من ضمن اهتمامات الاحتفالية"[1] فهي تطمح إلى تجسيد مسرح صادق و حقيقي بإمتياز يكاد يكون لصيقا بالحياة الواقعية التي نعيشها في حياتنا اليومية، و عليه فإن " الواقعية الاحتفالية تقوم برصد فلسفة الواقع لمعرفة قوانينه و مفاتيحه و ما أدركنا المفاتيح فقد سهل علينا تغييره".[2]

أي أنها غيرت في المسرح من خلال النبش في أعماق الواقع، وليس في سطحه فحسب، وهذا ما خول لها.

3_ كيف ترى تغيير المسرح الغربي

المعروف عن المسرح العربي أنه لم ينشأ عربيا خالصا بل كان مستعار من الغرب، وهو امتداد للثقافة الغربية ورغم ظهور ثلة من المسرحين العرب وبروز جهودهم في إنشاء مسرح عربي، إلا أن هذا الأخير بقي يخضع لمقاييس، ومبادئ، وأسس غربية، مما أحدث فجوة بين المسرح والمتلقي العربيين، فالمسرح بقي مكسيا بثوب غربي تنظيرا وتطبيقا، وكذا من حيث التقنيات أما

[1]– ينظر: محمد الخطيب، نظرية المسرح، ص 744.

[2]– المرجع نفسه، ص 744.

المتلقي بطبيعته وسليقته فقد كان متشبعا بفكر وتراث عربي بعيد كل البعد عن الثقافة والفكر الغربيين اللذين ميز المسرح القديم، وهذا ما عمق العموق وأحدث نوعا من الاختلال بين المسرح العربي ذو الصفات الغربية والمتلقي العربي المتشبع بالأصالة العربية.

انطلاقا من هذه المعطيات كان لابد من إحداث تغيير جذري على المسرح العربي شكلا ومضمونا، تنظيرا وتطبيقا، دراسة وتحليلا، فسعت الاحتفالية إلى التجديد والتجريب في المسرح العربي وأسست ونظرت له واستطاعت بذلك إنقاذ المسرح العربي من كبوته وإخراجه من القوقعة الغربية لإحيائه من جديد وذلك برفض المنهج التقليدي الذي سار عليه المسرح العربي على مر العصور، إلا أن جاءت الاحتفالية وبعثت فيه روحا وأعادته إلى أصالته العربية لمختلف مظاهرها وأشكالها، وكان من أبرز سمات الاحتفالية في المسرح العربي الجديد أن الإنسان والواقع فهما جوهر التجربة في المسرح الاحتفالي وذلك برصد الحياة اليومية.

وقضاياها النفسية والسياسية والاجتماعية والتاريخية وكذلك الجنوح إلى التراث الشعبي الذي يعد من أهم ما تدعو إليه الاحتفالية.

فوثبت هذه الأخيرة بالمسرح العربي وثبة نوعية وذلك من خلال استدعاء الواقع في العرض المسرحي واستحضار التراث الشعبي بكل مظاهره، وأشكاله من حيث اللّغة، والثقافة، والموسمية، والعادات والتقاليد من رقص، وغناء وتمثيل واحتفال ومن هنا يمكن القول بأن " **الواقعية الاحتفالية، تقوم برصد فلسفة الواقع لمعرفة قوانينه ومفاتيحه، وما أدركنا المفاتيح فقد سهل علينا تغييره**"[1] ذلك أن الاحتفالية تحاول رصد الواقع في حقيقته والتعبير على ما هو كائن وموجود في الواقع

[1] _ محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ص 744.

والحقيقة وبذلك فهي تتناقض مع كل ما هو مزيف ومزوّر، أي أنها تقوم على التلقائية، والبساطة، والمباشرة والحيوية، ومنه فقد أنتجت لنا مسرحا حيًّا عكس المسرح السابق المقعّد بقواعد صارمة، وذو الثقافة الغربية، فكان السعي إلى " **البحث للمسرح العربي عن المفقود فيه، وهو بنيته الدالة عن هذه الانكسارات ورفض بنيته الموجودة، كي ينفتح خطابه على كل أفق إبداعي ينخرط في ضرورة الواقع والتاريخ والإنسان...لقد كان التنظير فعل حضاري وثقافي جاء ليحرك فعل التواصل المسرحي العربي مع الذات ومع العالم من أجل تحقيق بنية مسرحية تطرح الوجود العربي كمسألة فلسفية، بأبعاد إنسانية، بأشكال فرجوية.**"[1]

فالاحتفالية حطمت تلك القواعد المألوفة وقفزت بالمسرح العربي قفزة نوعية استطاعت بذلك أن تعيد له توهجه وعريقه من خلال ربطه بالتراث الشعبي العربي والثقافة العربية الأصلية فكرا وثقافة.

ولهذا رأت الاحتفالية ضرورة تغيير المسرح العربي بعد أن أدركت الثغرات الموجودة في المسرح الكلاسيكي التّبعي ونادت بلزوم إنتاج مسرح عربي متفرد ومغاير المسارح الأخرة فكان من ثمرة هذه الجهود ظهور المسرح العربي الاحتفالي النابع من التراث الشعبي العربي، والمعبر عن الثقافة والأصالة العربيتين حيث أن من أسمى غايات الاحتفالية محو ابتكار مسرح عربي جديد يمكن من خلاله إحداث توازن بين المُلْقِي والمُتَلَقّي والعرض المسرحي، إذ كان في المسرح السابق كل على حدى فالمتلقي عربي أما العرض المسرحي فهو غربي بتقنياته ومبادئه.

[1] _ عبد الرحمن بن زيدان، أفق التنظير للمسرح، سؤال مراجعة أم جواب استمرار، موقع عبد الرحمن بن زيدان، على الرابط الالكتروني: www.Benzidaneadderrahmane.ma

أما المسرح الاحتفالي فإنه يدعو إلى التوافق بين الملقي والمتلقي والعرض المسرحي إذ أن كل منهما متشبع ونابع من فكر واحد ومن ثقافة واحدة، والهدف من ذلك فهو " **تقريب هذا المسرح من الإنسان وتقريب هذا الإنسان من الثقافة وتقريب هذه الثقافة من منابع الذاكرة الجماعية**"[1] وهذا ما حققته الاحتفالية منذ نشأتها.

*مظاهر الاحتفالية:

من خلال نشأة الاحتفالية أردنا أن نتطرق إلى بعض مظاهر المسرح الاحتفالي من خلال طريقة العرض من عدة جوانب نذكر منها:

*المكان في المسرح الاحتفالي:

إن أول ما يجدر الإشارة إليه عن المكان في المسرح الاحتفالي هو أنه مكان ذو شكل دائري، ولعل أحسن أنموذج لهذا الشكل هو الساحات العمومية والأسواق أي الفضاءات الواسعة والمفتوحة حيث " **كانت الساحات العمومية، والأسواق الكبرى في المدن العربية مسارح للرواة والمداحين الذين يجتمعون حولهم في حلقات دائرية عشرات المستمعين المتلهيفين لسماع نوادر جحا، وملاحم سيف بن ذي يزن وبطولات عنترة بن شداد، وغراميات قيس وليلى، وقصص ألف ليلة وليلة**".[2] وهنا يتجلى أبرز مبدأ في الاحتفالية وهو استدعاء التراث العربي الأصيل وتمثيله بطريقة عفوية من خلال القصص العربية والشخصيات الفنية بالعناصر الأشكال والأجناس مثل الحكايات والقصص والأغاني يتطلب فضاءا واسعا مفتوحا مما يمنح الحرية والاستقلال للمبدع

[1] _ عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وتراث العصر، ص 190.

[2] _ محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص 44.

والجمهور المتفرج معا وإحداث توافق بينهما، ومن هنا كانت أولى مراحل التجريب في المسرح الاحتفالي، وهي تجاوز وكسر الخشبة ذات المكان المغلق المحدود الذي يقيد العرض المسرحي، مما يؤدي إلى نوع من الجمود والرتابة داخل المسرح، واستبدالها بالفضاء العام المفتوح مما يجعل الرواة والممثلون والمداحون" **يستخدمون جميع الحيل الفنية من إثارة وتشويق لقسم المشاهدين إليهم وإحداث انسجام تام بين الملقي والمتلقي في ذلك المسرح الدائري حيث يصبح التواصل بين الجمهور والممثلين أكثر أهمية من التواصل في المسارح المصنوعة على الطريقة الايطالية الحديثة**" .[1]

فالفضاء الواسع والمفتوح إذن له دور فعال في إنجاح العرض المسرحي من خلال ذلك التناغم والتلاحم الذي يحصل بين المبدع والجمهور، ومنه يتحقق عنصر المشاركة، حيث يصبح الجمهور عضوا مشاركا في إنتاج العرض المسرحي مما يخلق جوا احتفالا بهيجا وهكذا المسرح الاحتفالي.

*اللغة في المسرح الاحتفالي:

اختلف الدارسون والمنظرون للمسرح الاحتفالي في رؤيتهم للغة فمنهم من حصرها في مسألتي التعريب والتغريب ومنهم من تجاوز ذلك، وذهب إلى أن اللغة في المسرح عامة والمسرح الاحتفالي خاصة تتخلخل بنيتها فتتحول من لغة مكتوبة أو منطوقة إلى حركات وإيماءات وطرق تعبيرية أخرى.

[1] _ محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، ص 45.

ففي الاتجاه الأول ترى عبد الكريم برشيد أن " **المسرح الاحتفالي عربي اللغة وتقصد باللغة معناها العام، ولكنه بالمقابل إنساني الروح والمضمون**"[1]من هذا المنطلق يفهمُ أن عبد الكريم برشيد يدعو إلى تعريب لغة المسرح الاحتفالي، وهذا ليس تعصبا وانكماشا قوميا، إنما هو تنقيب، وحفر في باطن الثقافة العربية والتراث العربي روحيا، ووجدانيا، ونفسيا، وتاريخيا وغيرهم من مقومات الهوية العربية، وذلك من أجل البحث عن ذات الفرد العربي، حتى يتسنّى له التعبير عن ذاته وانشغالاته في حياته اليومية بلغته، وثقافته وتراثه، وأفكاره الصّرفة دون اللجوء إلى أفكار الآخر أي القالب التعبيري الغربي وبالتالي التحرر من قيود التبعية وابتكار مسرح احتفالي جديد ومتفرد، شديد الارتباط بالموروث الشعبي والحضاري والفني والفكري للفرد العربي.

أما الاتجاه الثاني فقد رأوا بأن اللغة في المسرح تتحول إلى حركات وإيماءات والعديد من الطرق التعبيرية خاصة الرقص فغالبا ما يكون لغة معبرة وكل حركة فيه فهي بمثابة كلمة معبرة تحمل لفظا ودلالة.

وعموما ذهب إليه فراس الريموني حين تحدث عن التجريب في المسرح الاحتفالي من زاوية أخرى وهي" **اختزال الكلمة واستبدالها بشكل تراثي أخر إما بالحركة أو الأشكال التراثية أو الديكور أو الإكسسوار...معتمدا وسائل تعبيرية أخرى فالنص مفتوح ومشروح**"[2] فغالبا ما الإشارة تقوى إلى ما لا تقوى عليه العبارة. كما أشار إلى قول محمد الضمور فتحدث عنه قائلا " **يؤكد الضمور ذلك بقوله " الحركة أبلغ من الكلمة وأن أكره السكون على خشبة المسرح"، فقد كانت الحركة تخضع لعملية الهدم والبناء أثناء البروفة فما ينبني اليوم قد يهدم غدا مع وضع بناء جديد للوصول إلى**

[1] _ عبد الكريم برشيد، الاحتفالية و تراث العصر، ص 190.

[2] _ فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، ص 131.

الحالة الأكثر قربا لتمثيل"[1]فالحركات والإيماءات تساعد الممثل على ملء الثغرات والفجوات حين تغيب عنه الكلمة، وباعتبار أن المسرح الاحتفالي فن شامل وكامل فإنه لا يقتصر على اللغة فقط سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة، إنّما يشمل جميع الفنون التعبيرية من رقص، وغناء، وتمثيل وحركات، وإشارات.

*الارتجال في المسرح احتفالي:

إن من أكثر المصطلحات ارتباط بالمسرح الاحتفالي، ما يطلق عليه بالارتجال، فما إن يذكر المسرح وخاصة الاحتفالي منه إلا ويذكر معه الارتجال، وبذكر هذا الأخير يتبادر إلى أذهاننا كل من التلقائية، والعفوية، والبساطة، وسرعة التفكير، والإبداع الآني دون تحضير سابق من الممثل بالاعتماد على زاد ثقافي ثري ومتنوع، وإعمال الخيال، وقد ورد الارتجال في العديد من المعاجم الأدبية في المجال المسرحي بعدة تعريفات وشروحات من بينها أن الارتجال هو " **تقنية تتعلق باللعب الدرامي حيث يؤدي الممثل أشياء مرتجلة أن لم تكن مهيأة بشكل مسبق، وتبتكر داخل الفعل المسرحي ... والاعتقاد بإمكانية تحديد الجسد والاقتناع بإبداعية عفوية**"[2] والعفوية تناقض التكلف والتصّنع وعليه فإن الارتجال طبع وليس صنع فهو مرتبط بالملكة والموهبة والذكاء الطبيعيين كما أنه أي الارتجال " **يطرح نفسه كرفض لما هو قاعدة للزخرف المسرحي ورجوع إلى طبيعة السلوك اليومي، وهذا ما يفرض الأول وهلة أن بنيته تترجم كدرء لنظام إشارات وتحديد لاندفاع ما**"[3]فرفض قاعدة الزخرف المسرحي المعهود من قبل، والاندفاع، والتحرر النابعين

[1] _ فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، ص 137.

[2] _ أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، ص 17.

[3] _ حسن المنيعي، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 25.

منالارتجال ما هما إلا إشارة إلى أن الارتجال هو تجاوز للنمط القديم وخروج عن المألوف والابتكار، والإتيان بالجديد أي أشياء سابقة لم يتوقع حدوثها، وهذا ما يحقق عنصر الدهشة والاستغراب، لذا يمكن القول عن الارتجال بأنه انزياح في المسرح، وهذا ما يضفي على العرض المسرحي الملامح الفنية والجمالية الممزوجة بجمال العناصر التراثية.

والارتجال بعفويته وبساطته يلغي الطبقية الموجودة بين الممثل والجمهور فحتما سيقدم مشاهدا وعروضا أو يقول كلاما موجها لكل طبقات المجتمع بعيدا عن الرسميات فتتداخل جميع الفنون وتحترم فيما بينها لتقدم لنا مسرحا احتفاليا متفردا بعناصره الفنية والجمالية فالمسرح المرتجل " **يهتم بلغة العرض التي يشترك الكل في إبداعها، وعرضها بشكل ارتجالي بدل النص المكتوب سلفا، ولكي تتشكل هذه الصيغة المسرحيةيجب أن يكون العرض شاملا تندرج فيه الدراماالرقص والغناء والموسيقى، عرض يرضى عنه الجمهور في مشاركة تلغي ثنائية الممثل والمتفرج بدون تكلف وافتعال**"[1]وهنا يكمن تميز يسمح للجمهور بمشاركة الممثل في عملية الإبداع المسرحي وسهولة التجاوب والتواصل بينهما مما يحيل إلى اكتشاف مواهب إبداعية كثيرة حتى من الجمهور لأن الإبداع فيه يخرج بعفوية نابعة من موهبة وخيال إبداعي وفني فالارتجال " **يرتكز في جوهره على إبداعية تستمد فرضيتها من تلقائية وحدسية أو خيالية**"[2].

وبالحديث عن التلقائية، والعفوية، والارتجال في تقديم العرض المسرحي، لابد أن نتطرق إلى مسألة الإبداع الفوري والآني " **وهذه التوليدية أو الولادة اللحظية فهي بمثابة الحدس الذي تنطلق منه شرارة الإبداع ثم يبنى عليها....والارتجال كأسلوب من أساليب العرض الشعبي...وهو طريقة**

[1] _ أحمد حلاوة، تحديث أشكال الفرجة الشعبية في المسرح المصري، منتدى إنانا على الرابط الالكتروني: www.inanasite.com.

[2] _ أحسن المنيغي، المسرح والارتجال، ص 25.

للتعبير عن الطاقة الجمعية التي لا ترتبط بأي نسق من أنساق الأدب والتعبير التي تفترض أداء معينا"[1]ولهذا ارتبط الارتجال بالتراث الشعبي لأنه يقوم على توظيف العناصر التراثية ولذلك كان من أهداف الارتجال أنه يتعامل " **مع الموروث الشعبي كما تمثل عند المخايل المصري، وكما يمارس في الأشكال الشعبية القائمة على اللعب على المكشوف، أو كما جرب ذلك فنانو الارتجال في مصر كخروج دخول ويعقوب صنوع حيث كانت التلقائية والدعوة إلى مشاركة الجمهور أساس فرجاتهم**"[2] ومن هنا يمكن القول أن المسرح الاحتفالي مسرح تراثي شعبي ارتجالي وهذا يعني أنه" **ليس هناك نص مكتوب أو مؤلف قار وإنما نحن أمام مجموعة من الإكسسوارات، وحشد من الممثلين يصنعون حركاتهم وإيماءاتهم وقصائدهم وخطبهم عناصر درامية تقليدية**"[3] فكل هذه المميزات من التلقائية والعفوية والمباشرة، وطريقة التعبير، وكيفية الإبداع والتمثيل، وإدماج العديد من الفنون مع بعضها، وتوظيف التراث الشعبي نابعة من الارتجال، وهذا الذي ميّز المسرح الاحتفالي عن غيره من المسارح، وجعله يصنع بصمة الفنية المتميزة والمتفردة في تاريخ المسرح على غرار أنواعه.

*الديكور في المسرح الاحتفالي:

يعد الديكور من أهم المظاهر المرئية والبصرية التي تميز المسرح فهو أدل ما تقع عليه عين الجمهور كما أنه يساعد الممثل في التعايش مع دوره والتوافق معه، ويساعد على تقريب الصورة إلى المتفرج، لذلك يجب أن يكون هنالك انسجام بين الديكور والعرض المسرحي سواء أكان النص

[1] _ فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، ص ص 132-133.

[2] _ عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، ص 183.

[3] _ عبد الرحيم المحلاوي، أشكال التقليدية المغربية، منتدى مسرحيون من الربط الالكتروني: www.masraheon.com.

مكتوبا أو مرتجلا وذلك بالاعتماد على اكسسوارات مختلفة من القطع الخشبية والأثاث والأقمشة والستائر وفي المسرح الاحتفالي نجد أن " **الديكور يأخذ البعد التراثي في بعض الأحيان استخدام السيف والرمح...والقماش كخيال للظل والدمى اليدوية والخناجر والدفوف وكان الديكور في بعض الأحيان يرسم في ذهن المتفرج خاصة أنه يخلق عالما من السحر تصاغ من خلاله صور لبلدان غير موجودة إلا في خيال التراث الشعبي.**"[1] فالديكور تكمن أهميته في إحداث انسجام بين المشهد والمكان على أنهما يعبران عن موضوع واحد في حقبة واحدة، كما أن للديكور " **قدرة على التعبير باستخدام وحدات ديكور مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية...وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة، تساهم أجساد الممثلين في هب الحياة بها وتلونيها**"[2] وهذه الديكورات تبرر خصائص العرض المسرحي دلاليا وزمانيا، ومكانيا.

***الإضاءة في المسرح الاحتفالي**

تعتبر الإضاءة عنصرا جماليا هاما في المسرح، ومكملا أساسيا للعرض المسرحي لارتباطها بالجانب البصري وهو الحاكم الرئيس على جودة العرض المسرحي ومن خلاله تتضح صورة الممثل من حيث اللباس والماكياج بالإضافة إلى مكان العرض وغيرهم انطلاقا من المشاهدة.

كما أنها تساهم في خلق أجواء تمثيلية بمختلف مظاهرها وأنواعها سواء أكانت درامية أم كوميدية ، كما أنها أصبحت أي الإضاءة " **نسقا سيميائيا قائما بذاته قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد شرطا لإدراك الفرجة فقط، وإنما أصبحت لغة متميزة لها قواعدها**

[1] _ فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، ص 138.

[2] _ أحمد إبراهيم، الدراما الفرجة المسرحية، ص 71.

وقوانينها الخاصة"[1] ولما كان العرض المسرحي نتاجا لاجتماع عدة عناصر ومكونات مساهمة في إنتاج هذا الأخير، فإن الإضاءة تساهم في تحقيق الانسجام والتناغم بين هذه المكونات لإنجاح العرض المسرحي من خلال التنسيق بين " **العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء وماكياج توصل معانيها بفعل الضوء فأي تغير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيما** جديدة أو **تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامي**"[2] فالإضاءة بمختلف أنواعها القوية والشديدة والخافتة، وحتى الإضاءة ذات الألوان لها دلالات سيميائية داخل العرض المسرحي فهي جزء لا يتجزأ من العرض المسرحي.

ودائما بالعودة إلى المسرح الاحتفالي الذي هو مبني على التراث، فإن الإضاءة فيه متميزة على الإضاءة في المسارح الأخرى فغالبا ما كانت " **تتشكل من مصادر تراثية مثل المشاعل والنار**"[3]فاستدعاء العناصر التراثية من حيث الموضوع والشخصيات حتما سيتطلب ديكورات واكسسوارات وألبسة تراثية وكذلك الإضاءة كانت تقليدية نوعا ما طبيعية وبسيطة ومنه " **انتبه رجال المسرح ما للنار من قدرة على الإضاءة والتأثير في النفوس فنقلوها إلى احتفالاتهم المسرحية، وهكذا استعملوا المشاعل والقناديل في عروضهم مما أدى إلى ثورة في الممارسة المسرحية، فانتقلت لأوقات الفرحة من النهار إلى الليل**"[4] فهذه الإضاءة الطبيعية أضفت جمالية على المسرح الاحتفالي وميزته ومنحته صفة التفرد من حيث التخلي عن الإضاءة الاصطناعية وتجاوزها والخروج عن المألوف باستعمال الإضاءة الطبيعية وهذه سمة المسرح الاحتفالي.

---

[1] _ محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006، ص 100.

[2] _ جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مطابع، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، 2002، ص 130.

[3] _ فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، ص 138.

[4] _ محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص98.

***الموسيقى في المسرح الاحتفالي:**

لا يكاد يخلو أي عرض مسرحي من الموسيقى إذ أنها تعد جزءا من عناصر تكوين العرض المسرحي، لتضفي عليه جمالية وحيوية ممّا يُبعدُ الملل عن العرض المسرحي فهي تمنحه النشاط والتجديد، كما أنها تعتبر وسيلة اتصال وتواصل من خلال الرسائل التي توصلها إلى أسماع الجمهور، كما أنها تساعد الممثل على التمثيل والتعبير وكثيرا ما تغطي عيوب بعض التمثيل وتملأ الثغرات والهفوات التي قد تنجم عن خطأ تمثيلي، وبهذا هي تعمل على المساعدة في تكوين الأجواء على اختلاف إما الحزينة أو الدالة على الفرح أو الحماسية، ولذلك **فإن** " **المقطوعات اللحنية تساهم في خلق أزمان شعورية ونقدية لكثير من العروض كما إننا لا نستطيع أن نعيش تجربة درامية عميقة دون موسيقى تدعم الإنسان الذي يعاني على خشبة المسرح ويرسل رسائله لنا مكتوبة بالدموع ولأوتار**"[1] فأحيانا تأتي الكلمات علىهيئة موسيقى، لتعبر عن مشهد مسرحي دون اللجوء إلى التعبير الكلام، أو التمثيل لذلك عدت من أهم مكونات العرض المسرحي مضافة " **إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلف موسيقى جديدة، وإلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل**"[2] فهي تساهم في تعميق محتوى الفكرة درامية كانت أم كوميدية ونقلها إلى ذهن المتفرج فسافر به من روتين الحياة

[1] _ قيس عودة قاسم الكناني، أثر التأليف الموسيقى في العرض المسرحي، دار المجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2018، ص 10.

[2] _ فيليب فان تيجام، تكتيك المسرح، تح يوسف البدوي، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، ط د، د ت، ص 100.

اليومية الواقعية إلى العالم اللاشعوري فتنقله " **من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي**"[1] معبرة عن عواطف ومشاعر إنسانية ووجدانية مختلفة خاصة تلك التي تختلج نفس الإنسان من قلق وخوف ورعب وحزن وفرح وغيرهم، كما أنها تبين محتوى النص إن كان دراميا أم كوميديا.

وبالنسبة للموسيقى في المسرح الاحتفالي فإنها " **تعتمد الآلات الشرقية والتراثية مثل (الطبل، الرق، الآلآت النقر، الدفوق، العود، الناي)، الموسيقى يساهم في رواية الأحداث من خلال (الموال الشعبي) على العود الذي يساعد على تقديم طقس تراثي وإعطاء الشكل الاحتفالي الذي يعتمد الإيقاع والموسيقى والأغاني المستوحاة من التراث الشعبي العربي**"[2] هذه الأنواع الموسيقية هي التي تترجم محتوى العروض الشعبية الاحتفالية فلكل موضوع موسيقاه المناسبة والملائمة له خاصة من الناحية الزمانية، فلا يمكن تصور موضوع تراثي بموسيقى حماسية صاخبة، وإنما الصواب هو اختيار الآلات التراثية ذات الموسيقى الملائمة للعرض المسرحي الاحتفالي.

***الملابس والأزياء في المسرح الاحتفالي:**

لا يمكن تصور عرض مسرحي بدون شخصيات، ولا يمكن تصور شخصيات بدون ملابس ذات دلالة تعبر عن الدور الذي ستأديه كل شخصية ومن خلال الملابس سيترادي للجمهور محتوى ما سيقدمه الممثل المسرحي. حيث أن " **العلاقة بين الثياب والشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادي...قد لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما**

[1] _ فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، ص 105.

[2] _ محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 140.

وتساعده في التعبير عن ذاتيته"[1]فلكل ممثل كاريزما خاصة به تفرض عليه ارتداء لباس معين، وينتقل معه ذلك في التمثيل، إلا أن الممثل قادر على تقمص كل الأدوار بمختلف مظاهرها، كما أن الزي يعبر عن كثير من الأشياء مؤديا بذلك وظائف متعددة تتمثل في أنه " **ينقل إلى المشاهدين معلومات هامة معينة عن الشخصية التي يقوم بمثيلها الممثل، كما يجب أن يدل على العصر المفروض أن الشخصية تعيش فيه كما يدل على سن الشخصية وثروتها ومركزها الاجتماعي ويدل أيضا على نوع العمل الذي تقوم به تلك الشخصية أو الذوق السليم وأن يدل على حالتها أو على الحالة السائدة للمسرحية وأخيرا أن يعطي الثوب دليلا على الطبيعة الأصلية للشخصية وأهدافها و طموحها وما تحبه وما تكره وما ترهبه وما تتعصب له وطبيعتها وتكوين أخلاقها**"[2]هنا يمكن القول أن الملابس تشكل سيميائية خاصة داخل المسرح إذ أنها تكشف عن الجانب النفسي والتاريخي والاجتماعي والثقافي، والزماني والمكاني للشخصية أو بالأحرى الممثل بصفة عامة وبواسطتها يسهل على الجمهور المتفرج أن فهم محتوى الموضوع وتتبع حيثيات العرض من خلال فهم الأدوار لكل ممثل انطلاقا من رؤية ملابسه وما تحمله من دلالات وبالنسبة للملابس في المسرح الاحتفالي فقد " **كان لها وظيفة جمالية من خلال ألوانها وسماتها التراثية مثل العبادة، الكوفية، العقال، السروال، الطربوش، الشال....إلخ وهي بذلك ساهمت في بناء**

[1] _ فرانك .م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف وآخرون، القاهرة، دار المعارف، 1970، ص ص 267-270.

[2] _ كارل النزويرث، الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980، ص ص 416-417.

الصورة بطريقة مختزلة وبسيطة"[1]لذلك نالت الملابس اهتماما كبيرا من طرف المسرحين سواء أكانوا باحثين أم مخرجين أم درسين أم مصممين في المجال المسرحي.

إن العرض المسرحي لا يغيب عنصرا على آخر، ولا يعوض عنصرا على بآخر، ولا يحضر عنصرا على حساب آخر أو يكتفي به بل هو " **نتاج تركيب عدد العناصر المختلفة لكل منها دلالتها ولا تحصر فيه تواترا، الواحد تلو الآخر مستقبلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل**"[2] فالمسرح الاحتفالي إذن هو مسرح جماعي يتطلب التلاحم، والانسجام، والاجتماع بين جميع مكوناته سواء من حيث التناغم بين الجمهور والممثلين أو من حيث التناغم بين تقنياته المكونة للعرض المسرحي، لتنتجه في صورة فنية وجمالية، بصيغة تراثية وشعبية.

*** الحكاية الشعبية**

تبنت الاحتفالية منذ نشأتها تنظيرا خاصا للمسرح العربي الاحتفالي، ويقوم هذا التبني على استدعاء واستنطاق المظاهر الشعبية المرتبطة بالاحتفالات والمعبرة عن المرجعية التاريخية والثقافية، والاجتماعية والسياسية للبيئات العربية في مختلف عصورها وأزمنتها وأمكنتها وجسدوا هذه المظاهر في كتاباتهم المسرحية، فالمسرح العربي قائم " **على أساس مفهوم آخر مغاير، وهو أن المسرح احتفال بالأساس، والاحتفال في حقيقته ظاهر اجتماعية تقع داخل زمن ومكان محددين وتعبر عن ذاتها من خلال مجموعة الأدوات التعبيرية المختلفة...إن الاحتفال هو في ذات الوقت**

[1] _ فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، ص 140.

[2] _ جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص 130.

الحياة والتعبير عنها داخل الجماعة والتعبير بمساعدة الجماعة وذلك عن القضايا الجماعية".[1]

وكما كان المسرح العربي الاحتفالي عملا فنيا يتطلب التعبير باستلهام التراث وعناصره فقد رأى معظم الباحثين في المسرح أن من أكثر المظاهر التراثية الأدبية القابلة للمسرحة على الحكايات الشعبية، فلاحظوا مدى تلاؤمها مع طبيعة المسرح لما تحتويه من تقنيات مسرحية كالشخصيات، والزمان والمكان والحبكة والأحداث، والصراع، والحل، وغيرهم.

كما رأى الباحثون أيضا أن الحكاية تعد رافدا ومنبعا ثريا وغنيا في مجال الأدب، تدفقت منه العديد من الأجناس الأدبية فقد " **كانت الحكايات أحد أشكال الأدب ديمقراطية وقدما وشعبية، وهي واسعة الانتشار في الشرق، وقد اعتبرها الباحثون الجنس الأدبي الأول الذي تولد منه الشعر والنثر والأدب المسرحي في مراحلها الأولى**" .[2] فهي المصدر الرئيسي لجميع المرويات لأنها تركيب أدبي يشمل كل العناصر التي نجدها في الأجناس الأدبية كالروايات والقصة والمسرح.

[1] _ عبد الكريم برشيد، في التصور المتقبلين لتعريب المسرح العربي، مجلة الأحلام، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد 10، 1980، ص 16.

[2] _ تمار ألكسنادروقنا، بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1990، ص 64.

_ مفهوم الحكاية الشعبية

_ لغة: تنوعت المدلولات اللغوية وتعددت لمصطلح الحكاية في المعاجم الأدبية العربية، سنعرض من بعضها كالآتي: ورد في معجم الوجيز " **(حكى) الشيء الحكاية: أتى بمثله وشابهه وعنه الحديث نقله، فهو حاكٍ، حكاة، (الحكاية): ما يحكى ويقص، وقع أو تخيل**".[1]

كما وردت في لسان العرب على أنها مشتقة من **الفعل** " **حكى الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل ما فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية**".[2] أما في المصباح المنير فقد وردت بصيغة " **حكيت الشيء (أحكيه) (حكاية) إن أتيت بمثله على الصفة التي أتى بها غيرك فأنت كالناقل، ومنه (حكيت) صنعته إذا أتيت بمثله**".[3]

انطلاقا من هذه التعاريف اللغوية يمكننا استخلاص أن المفاهيم اللغوية تحمل بين طيات معنيين. أما المعنى الأول فهو المحاكاة، أي محاكاة ما في الواقع أو الخيال وتقليد ما وقع فيهم من مواضيع وأحداث سياسية ودينية وتاريخية واجتماعية وثقافية وأدبية وغيرهم...، وذلك بالإتيان بحكاية تشبه الأحداث التي وقعت في هذه المجالات، وذلك بمحاكاتها وتقليدها.

وهو يحفظها مشافهة عن رواية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخوصها وحوادثها، ومجمل بنائها العام".[4] فالحكاية إذن في شكلها العام هي تشبه الحديث، كما تتميز بأنها ذات طابع مرن أي أنها صالحة الحكي في كل زمان، ومكان ولكل

---

[1] _ المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، دار الشروق العالمية، القاهرة، ط4، 2004، ص 190.

[2] _ ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ج2، د ت، ص 95.

[3] _ أحمد بن محمد علي المقري الغيومي، المصباح المنير، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص 145.

[4] _ أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيدة، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2001، ص 43.

الأجيال، إلا أن كل جيل يحكيها بلغته الخاصة وبأسلوبه الخاص، إما بالزيادة، أو النقصان، أو التعديل حتى تتلاءم مع طبيعة كل عصر، ذلك أن لكل عصر خصائصه، شريطة المحافظة على جوهر الحكاية.

بالإضافة إلى تعريف السعيدي محمد، وهو الباحث البارز في الأدب الشعبي الذي يرى بأن الحكاية هي " **محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجة بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري ونفسي، واجتماعي، وثقافي**".[1] وهذا ما يؤكد عراقة وأصالة الحكاية الشعبية وأنها من ثمرات الماضي التي رصدت لأحداثه، ووقائعه، وأيامه بمختلف مظاهرها، وهذا ما جعلها تكتسب طابعا عجائبيا، ويعود اكتسابها لهذه الخاصية إلي ما عاشه الإنسان البدائي، وما عرفه من أساطير خارقة العادة، فضمّنها في حكايات شعبية وأصبحت جزءا من التراث الشعبي إما الشفهي أو المُدَوّن وبهذا أصبحت الحكاية ثقافة تصويرية لحياة الشعوب في مختلف مظاهرها بطابع أدبي جمالي وفني، بالإضافة إلى ما تحويه من إبداع خيالي مليء بالإثارة والتشويق ناهيك عن التأثير الذي تبعثه في نفوس المتلقين لها، لهذا انتشرت بين الناس انتشارا واسعا، وأصبحت متداولة في الأوساط الشعبية بمختلف فئاتها.

كما نجد عبد الحميد بورايو الذي يكاد تعريفه يكون واحد مع السعيدي محمد في تطرقهما لمسألة الجانب النفسي للحكاية وقد عرفها قائلا " **إن الحكاية الشعبية شكل قصصي يتخذ مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب**".[2] فالجانبين النفسي والاجتماعي من الواقع يشكلان المصدر الرئيسي الذي تنبع منه الحكاية، فهي تحاكي وتحكي وتعبر عن قضايا الشعب

[1] _ سعيدي محمد، الأدب بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت)، ص 55.
[2] _ عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 118.

النفسية والاجتماعية في قالب أدبي إبداعي نابع من خيال إبداعي للشعوب على مر العصور والأزمنة، من هنا نقول أن الحكاية الشعبية تستقي مادتها التعبيرية من الواقعين النفسي والاجتماعي بالإضافة إلى الواقع التاريخي والديني والسياسي والثقافي، وغيرهم وكل ما يعبر عن ماضي الشعوب.

والحكاية الشعبية بالإضافة إلى أنها تعرفنا عن الماضي ووقائعه وأحداثه وعن ممارسات الإنسان في بداياته وتكشف عن حياة الشعوب في كل مظاهرها فهي أيضا ترضي كُلاً من الكاتب والقارئ فأما بالنسبة للكاتب فإنه يجد فيها " **متنفسا له من كل أنواع الضغوط السياسية والاجتماعية إذ تتوارى الأهداف البعيدة المكبوتة خلف الحكاية فتبرز تلك المشاعر الدفينة التي عمل التطور الحضاري على تحريمها، ومنع الفرد من مزاولتها، تبرز الحكاية إذ يلقى بالمسؤولية الاجتماعية في بروزها على شخوص الحكاية الوهميين**".[1]فالحكاية تساعد الكاتب في انتقاد الظواهر الفاسدة في المجتمع وعلى جميع الأصعدة وفي نختلف المجالات، بالإضافة غلى التطرق إلى المسائل التي تعدّمن الطابوهات وذلك في عمل فني يمزج بين الواقع والخيال ليعرض ويعالج قضية سياسية أو اجتماعية أو تاريخية، خلف شار الحكاية في قالب أدبي إبداعي، وبأسلوب فني يتخلله عنصر التشويق والإثارة في عرض الأحداث وتنسيقها.

وأما بالنسبة للقارئ فهي تعتبر ملاذا له فحين يسمع الحكاية يطلق العنان لمخيلته، فيتخلص من مكبوتاته اللاشعورية من خلال ما تتضمنه الحكاية من نماذج مطابقة للواقع التي غالبا ما ترضي رغبة القارئ فيحس من خلالها أنه يحقق أحلامه ورغباته العالقة في ذهنه، وهذا يحدث

[1] _ إبراهيم جنداري حماه، النص المسرحي العربي ونكسه حزيران، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 118.

بالعودة إلى وظائف الحكاية الشعبية ففضلا ما تؤديه الحكايات من وظائف ترفيهية وسيلة بهدف المتعة والتنفيس عن النفس فهي أيضا " **تؤدي وظيفة تعليمية أو إخبارية لأنها مصدر للمعلومات فهي تعكس صورة المجتمع الذي يعيش فيه هذا بجانب وظيفتها الوعظية من خلال بقيم أخلاقية...حيث تنحصر أهم القيم التعليمية التي تحاول الحكاية بثهافي مكافأة الخير بالخير ومعاقبة الشر بالشر**".[1] وعليه فإن الحكاية الشعبية تلبي حاجيات ورغبات الناس فيجدون فيها ضالتهم من خلال ما تحمله من قيم أخلاقية وإنسانية تؤثر في نفس الملتقي، فغاية الحكاية أسمى من الترفيه والتسلية والمتعة حيث تتجاوزهم إلى النصح والإرشاد والوعظ والتعليم، وتقدم هذه القيم في قالب إبداعي فني حتى يستلهمهم القارئ ويتأثر بهم من خلال **إفراغ** " **شحنة الشعور المكبوت عند الأفراد على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم وبيئاتهم**".[2]بناءا على هذه المفاهيم والمعطيات والأراء التي عرضناها للعديد من الباحثين يمكننا القول أن الحكاية الشعبية تقوم على استحضار واستدعاء واسترجاع الأحداث التي وقعت في الماضي بمظاهرها التراثية في كل المجالات ورصدها مع عدة شخوص، وفي العديد من الأزمنة والأمكنة وذلك بتوظيف هذه الأحداث في قالب تعبيري أدبي فني وجمالي، ذو طابع حكائي قصصي وسردي، يجمع بين الواقع والخيال، ويحوي العديد من العناصر الدرامية بأسلوب مشوق وممتع للتأثير في المتلقي وهذا ما جعل الحكاية واسعة الانتشار بين الشعوب ومتوارثة بين الأجيال بالرواية الشفوية، مما جعلها تتسم بالعراقة والمرونة، وسرعة الانتشار والتداول لاحتوائها على عناصر التراث الشعبي ومظاهره ولأسلوبها الفني والجمالي ولطابعها العجائبي التراثي الذي يكشف عن طبائع وممارسات الإنسان البدائي في حياته اليومية

[1] _ كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993، ص 78.

[2] _ أحمد مرسي، الأدب الشعبي وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت، ص 87.

وهذا ما يبحث عنه قارئ اليوم لمعرفته واكتشافه من خلال الحكاية الشعبية لأنها " **تمثل جوانب الحياة المختلفة حسب محتواها، لنرى إلى أي حد تعبر هذه الحكايات عن الحياة الشعبية التي يعيشها الشعب العربي اليوم وإلى أي حد استطاع أن يكشف من خلالها عن وجود النقص في هذه الحياة**".[1] لأن الحكاية في غالب الأحيان تعبر عن تجارب إنسانية صادقة للإنسان في بداياته بعفويته وبساطته وسذاجته وحياته التقليدية فهي " **تصور الحياة الواقعية بأسلوب واقعي، فتحكي خصائص الجماعة الاجتماعية والعقائدية والتاريخية والعرقية، فتصف ذات وتقاليد الجماعة أو قد تجرد الأحداث وتعطيها صبغة خيالية**".[2] فانطلاقا من مميزات الحكاية الشعبية التي ذكرناها نجد أن العديد من كتاب المسرح الاحتفالي قد لجأوا إلى توظيفها في أعمالهم المسرحية لاحتوائها وتعبيرها على مظاهر التراث الشعبي، ولتميزها بالحرية في التعبير دون التقيد بقواعد معينة في نقل الأحداث، ولتوفرها على عناصر درامية مثل التي يتوفر عليها المسرح كالزمان والمكان والشخصيات والحبكة، والأحداث والصراع، والحل وغيرهم...هذا ما جعل الكاتب المسرحي في المسرح الاحتفالي خاصة أنه يستعين بالحكاية الشعبية ليُضَمّنَهَا في العروض المسرحية، كرمز فني يحمل إيحاءات ودلالات ورسائل اجتماعية وتاريخية وسياسية، ويسقطها على العالم الواقعي بشخوصه وأمكنته، وأزمنته، وأحداثه من خلال مزاوجته ودمجه مع عالم الحكاية الذي يزخر بالخيال فهو " **خليط من الإنسان والجان والحيوان**".[3] بالإضافة إلى أن الحكاية الشعبية تتميز " **بلقاء الحاضر بالماضي، فليس هناك أثر أدبي التقت عليه الطبقات ومراحل التطور والعمر كالحكاية الشعبية، ذلك لأنها تمثل لقاء الماضي بالحاضر، لقاء الكبار بالصغار، لقاء الشرق**

[1] _ حسين رشوان، الفكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 1993، ص 59.

[2] _ نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، دار غريب، القاهرة، 1992، ص 175.

[3] _ غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص 59.

بالغرب، والباعث على احتفاظ الحكاية بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع والحلم بالحقيقة".[1]

كل هذه التضادات إذن بالتقائها واندماجها أنتجت لنا ثمرة الإبداع الفني والجمالي في المسرح الاحتفالي، من حيث الموضوع ناهيك عن القيم الإنسانية والأخلاقية والتعليمية التي تبثها الحكاية الشعبية، بالإضافة إلى المتعة والتشويق والإثارة التي يحظى بها الجمهور المتلقي للعرض المسرحي مما يزيده إثارة وحبا في معرفة تراثه، والتعريف والإطلاع على تاريخه العريق بأسلوب إبداعي جمالي وبهذا شكلت الشخصية التراثية، والحكايات الشعبية مصدرا ورافد مهمًا، للمسرح الاحتفالي حيث يتحمل منها الموضوعات، ويستقي منها أساليب العرض لما تحمله من تقنيات درامية عربية أصيلة، ومن قيم أخلاقية وإنسانية جسدها أمجاد الماضي في أعمال بطولية، فكان استدعاء هذه الأشكال التراثية في المسرح الاحتفالي بدافع التأصل المسرح العربي والتعبير عن الذات العربية بما يناسبها من ثقافة وفكر عربيين، بالإضافة إلى التمسك بالهوية العربية والأرض الأم، والافتخار بتاريخها العريق، وبمآثر العرب، وإحياء التراث لأنه هوية الشعوب وبطاقة تعريفها، لتراثه الفني والإبداعي في شتى مجالات الحياة، فكان المسرح الاحتفالي وليد هذا الكنز العريق، وهو التراث.

[1] _ عبد الحميد يونس، دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص 98.

الفصل الثاني: أشكال التراث في مسرحية ابن الرومي

***دلالة العنوان:**

يحمل العنوان مفارقة دلالية ورمزية، حيث أنه يمثل عنصرين هذا العنصر العباسي الذي يتصف بنمط الحياة البسيط، والعصر الحاضر الذي يتصف بواقعة المذل من حيث عدم تحقيق مبدأ المساواة في نواحي الحياة، خاصة على الصعيد الاجتماعي، وقد تجسدت هذه المفارقة: "بين شاعر عربي عاش في العصر العباسي حياة شعبية قوامها الفقر والانكماش والخوف والتكسب، ومكان معاصر في المدينة بأحيائها القصديرية الصفيحية التي تشخص التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي وافتقار الناس البسطاء إلى أبسط حقوق الإنسان.

أي أن العنوان يميل على جدلية الأزمنة: الماضي والحاضر وتداخلهما، ومن خلاله يتبين لنا أن الكاتب يعصرن التراث ويحاول خلقه من جديد عن طريق محاورته ونقده والتفاعل معه"[1]، فجمعت هذه المسرحية بين الكثير من المتضادات إذا تجمع في الماضي والحاضر، وللحقيقة، الحلم والواقع والخيال في قالب مسرحي إبداعي يعالج قضايا سياسية واجتماعية وغيرهم.

- تلخيص العناوين:

العنوان الأول: إلى أين يرتفع الستار

تظهر في هذه اللوحة 03 شخصيات رئيسية وهي ابن دانيال وابنته وعامل الستار الذي يحاول منعهما من الصعود إلى المسرح، لأنه لم يعرفهما، وبعد أن يعرفه ابن دانيال بنفسه ينسحب العامل.

[1]- جميل حمداوي، قراءة في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، مجلة عود الندى، العدد 4، 2006.

العنوان الثاني: رحلة المخابيل الطويلة:

يظهر في هذه اللوحة ابن دانيال وابنته يرحبون بالحضور ويلقون التحية بالإضافة إلى ثلاثة أطفال فرحين بمجيئهم.

العنوان الثالث: تحولات القصدير المنتظرة

تظهر في هذه اللوحة العديد من الشخصيات وهي: المقدم وأعوانه وسعدان رضوان حمدان، حيث يأتي المقدم ومعه أعوانه ليخبروا سكان الحي بنية هدم الحي الصفيحي بهدف بناء الفنادق السياحية التي تجلب الكثير من السياح والخيرات إلى البلد، ولكن السكان يرفضون القرار ويصرون على البقاء.

العنوان الرابع: المخابيل القديمة والملاحم الجديدة

ويظهر في هذه اللوحة ابن

دانيال وابنته يطلبون من الناس التجمع حولهم للتحدث معهم عن طيف الخيال، ولكن ابن دانيال يلاحظ أن الملاحم القديمة لم تعد تثير اهتمام الناس، فيبدأ ابن دانيال بالحكاية عن شاعر قديم اسمه "ابن الرومي" ويعبر الجمهور عن فرحتهم وتشوقهم بما سيحكيه لهم.

العنوان الخامس: افتح الباب أولا أو لا أفتحه:

يبدأ ابن دانيال في هذه اللوحة بالقصص بينما يقرأ ابن الرومي كتابا بين يديه يقرع الباب فإذا بأشعب المغفل في الباب يدور بينه وبين ابن الرومي حوارا ويتبين بأن أشعب اعتقد بأن ابن الرومي مريض لهذا السبب جاء إليه وفجأة يتذكر ابن الرومي بأن عليه زيارته عمته "رباب".

العنوان السادس: عريب في زمن النخاسة الجديدة:

تظهر في هذه اللوحة كل من حبابة وجوهره عريب وهن بتقليد معلمتهن رباب وفجأة يسمعن صوتا ينادي عمتي رباب.

العنوان السابع: ابن الرومي يسأل ضيف الله:

في هذه اللوحة تخرج رباب لابن الرومي ويعرفها بنفسه ولكنها لن تتعرف عليه يخبرها ابن الرومي بأنه شاعر يريد جارية من جواريها فتقترح عليه حبابة ولكنه يرفض ومن ثم تقترح عليه عريب فيوافق.

العنوان الثامن: عريب والرحيل من بغداد إلى بغداد:

بينما تجلس الجواري تأتي إليهن المعلمة رباب" فتخبر عريب بأنها باعتها لشاعر يدعى "ابن الرومي" وبأنها يجب أن ترحل معه في الحال.

العنوان التاسع: إستراحة المخابيل وطيف الخيال

يأتي اللص عاشورا إلى الجمهور يحمل معه سلاحا ويطلب منهم ومن ابن دانيال المال فيخبره بأنهم لا يملكون شيئا لأن المقدم أخذ كل نقودهم فيذهب عاشور بدعوة أنه يريد أن يصفي بعض الحسابات ويعود ابن دانيال إلى حكايته.

العنوان العاشر: مع جيران ابن الرومي:

تظهر في هذه اللوحة عدة شخصيات وهم: دعبلْ، جحظى، عيسى ويدور بينهم حوار حول ابن الرومي الذي يسكن في حيّهم ولكنّه لا يخرج من بيته ولا يرى أحدا.

العنوان الحادي عشر: ابن الرومي يفتح الباب:

في هذه اللّوحة يأتي الخادم إلى ابن الرومي يخبره بأنّ التاجر سفيان ابن مروان في بغداد يرسل له بأنهم يريدون هدم الحي الذي يسكن فيه ويريد أن يكتب الشعر في ذلك.

العنوان الثاني عشر: عجبي لك يا مالك الشمس

في هذه اللوحة يذهب كل من جحظى ودعبل وعيسى إلى ابن الرومي فيغضب لرؤيتهم حيث يعتبرهم رموز نحس وشؤم.

العنوان الثالث عشر: عريب الحلم تصبح أربعة

يعبّر ابن الرومي عن حلمه في الحديث مع أربعة من عريب لكنّها في الحقيقة واحدة.

العنوان الرابع عشر: أعطوه السفر والخطابة:

في هذه اللوحة يظهر ابن دانيال ورجال الحّي مرة أخرى ثمّ يعودون فجأة إلى ابن الرومي وجيرانه جحظى وعيسى ودعبل، وقد كان ابن الرومي يحدق في عريب دون كلام ولم يفتحوا لهم الباب فقرروا أن يحضروا السلالم لمعرفة ما أصاب ابن الرومي فيصعدون وهم ينشدون فيسمعهم ابن الرومي ويغضب.

العنوان الخامس عشر: إلى أين يغيب المشوهون؟

يطلب ابن الرومي من جيرانه أن يرحلوا لأنّهم يجلبون له النحس.

العنوان السادس عشر: وعادت عريب

تطلب عريب من ابن الرومي أن يتصالح مع جيرانه وأن يحضر لها خلخالها الضائع في السوق ويوافق ابن الرومي على ذلك.

العنوان السابع عشر: إلى أين ينزل الستار؟

يظهر في هذه اللوحة ابن دانيال ومعه الجمهور يطلبون منه أن يتّم لهم القصة ولكنّ ابنته "دانيازاد" تخبره بأنّه يمكنه اتمام القصة في مسرحية أخرى حيث يجب عليهم اللّحاق بالنّاس والذهاب حي يذهبون لأنّهما ينتميان إليهم.

***الموضوع:**

تعد مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح من أهم المسرحيات التي ألفها عبد الكريم برشيد سنة 1975 التي درجت ضمن الاتجاه الاحتفالي، والتي ألّفت بناءا على النظرية الاحتفالية وفذ ذلك يقول عبد الكريم برشيد "**إن مسرحية (ابن الرومي) كعمل درامي يعتمد على فلسفة مغايرة وعلى تقنيات جديدة، وعلى اجتهادات جريئة في ميدان البناء الدرامي، لا يمكن تفسيرها إلا اعتمادا على الرجوع إلى الفكر الاحتفالي... إن مسرحية (ابن الرومي) كعمل إبداعي تلتقي مع هذه النظرية وتتوحد بها، وهذا شيء طبيعي ، وذلك مادام أنهما معا- العمل والتنظيم- يصدران من منبع واحد فالمسرحية تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية**"[1]، فمسرحية ابن الرومي نموذجا شاملا وكاملا في تجسيد للنظرية الاحتفالية ومظاهر التراث، ويظهر ذلك جليا في إحداث المسرحية.

وقد بنى عبد الكريم برشيد مسرحيته على سبعة عشر لوحة، ولكل لوحة عنوان خاص بها، وأحداثا مختلفة ساهمت في تجسيد هذه المسرحية وذلك بالعودة إلى التراث وعناصره بهدف توظيفها في المسرحية، بغية إنتاج مسرح مغربي أصيل نابع من الثقافتين المغربية والعربية إذا جمع عبد الكريم برشيد في هذه المسرحية بين الأشكال والمظاهر التعبيرية والاحتفالية والتراثية من ناحية

[1]- عبد الكريم برشيد، الكائن والمكمن في المسرح الاحتفالي، مطبعة الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص ص174-180 .

الموضوع والشخصيات، وذلك لإبراز الخصوصية العربية عامة والمغربية خاصة في المسرح تأليفا، وعرضا وإخراجا.

لذلك سنحاول تحليل هذه المسرحية من عدة جوانب.

يدور موضوع هذه المسرحية حول عدة قضايا اجتماعية وسياسية، ولّعل أبرز هذه القضايا، الفقر والتفاوت الطبقي، وعدم تحقيق مبدأ المساواة الاجتماعية خاصة في السكن إذا أن عنوان المسرحية يحمل جزءا من هذه القضايا، بالإضافة إلى مظاهر أخرى تتمثل في:" **الإستخفاف بالمواطن البسيط، التجاء السلطة إلى طرد الفقراء من مساكنهم في دور الصفيح دون منحهم مساكن بديلة عنها، لأن دور الصفيح في نظر السلطة تشوه وجه المدينة، لذا تأمر بهدم الأسواق وإخلاء الساحات العمومية من أجل تشييد الفنادق السياحية الضخمة لتجميل وجه المدينة أمام المستثمرين والسياح الأجانب**".[1]

فمارست السلطة سلوكات ظالمة وجائرة في حق الناس البسطاء الذين يسكنون في دور الصفيح.

وتبدأ أحداث المسرحية حين يدخل ابن دانيال رفقة "ابنته دانيازا" " **يجري نحو الخشبة وهو يجر خلفه عربة تعانقت فيها الألوان بشكل مثير، تقرأ على العربة بألوان مختلفة، خيال الظل، تمثيل، رقص، شعر، غناء، زجل**"[2] وفي هذا إشارة إلى مظاهر الاحتفال، كما يظهر ذلك في ملابس ابن دانيال، والموسيقى التي صاحبتها بالإضافة إلى ما كانوا يقيمون به من حركات بهلوانية وحركات إيمائية وراقصة، وحين اقترابهما إلى خشبة المسرح يحاول عامل الستار منعهما إذ يتجه

---

[1]– معمر بختاوي، قراءة في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، لعبد الكريم برشيد، صحيفة المثقف، على الرابط الإلكتروني: – WWW. Almouthakaf.com

[2]– عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مكتبة الأدب العربي إديسوفت، الدار البيضاء، ط2005، ص7.

نحوهما " **مسرعا نحو الثنائي في غضب عامل الستار: أيها السيد العاصفة يا من يدخل كالطوفان والزلزال حتى تفهم**"[1] ويدور بينهما الحوار حيث يحاول عامل الستار أن يصدهما عن الدخول، ويحاول ابن دانيال أن يشرح سبب مجيئه.

"**عامل الستار: ... فاعلم أنك لست في عرس.**

ابن دانيال: المسرح حفل واحتفال هكذا علمونا..." ومن هنا يعرف ابن دانيال بنفسه إلى عامل الستار فيسمح لهما بالدخول، بعد ذلك يقومان بالتعريف بنفسيهما إلى الجمهور وبأنهما سيقدمان مجموعة من الألعاب المسلية، والحكايات التراثية كشخصيات خيال الظل وغيرهم من أجل التسلية والترفيه.

فيبدأ ابن دانيال:" **أحبتي أتيتكم من بين الصفحات الصور الباليات من الزمن المعلب النائم فوق الرفوف... أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة**"[2]، وبعد هذا يطالب ابن دانيال من إبنته أن تكمل عنه "**ملفتا لدينازاد، أكملي أنت يا ابنتي.**

داينازاد (الجمهور) ريشتان نحن ياسادتي في مهب رياح الزمن"[3]، أي أنهما يقدمان عروضا احتفالية ومسرحية في العديد من الأمكنة.

بعد ذلك تطلب دينازاد من أبيها عن أسئلة الجمهور.

داينازاد: إنهم يسألون عن ثروتك...

إبن دانيال: ثروتي؟ (يضحك) ثروتي كالشعراء في الكلمات يداه فارغتان إلا من ظلال، ظلال تعيش بغير نبض، وأشباح تحيا بغير أنفاس.... ثروتي أطياف خيال تحركهما قضبان خفية،

---

[1]- عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص07.

[2]- المصدر نفسه ، ص11.

[3]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي ، ص11.

وقناديل وشموع ترسم بالنور ظلا لا يشبه حية أدخل القرى والمدائن فيتبعني الأطفال الأشقياء، يجرون كالشياطين خلف العربة...، وبعد أن قدم ابن دانيال محتوى ما يقوم به، دخل إليه الأطفال، والتفوا حوله متحمسين لما سيقوم ابن دانيال بتقديمه، فيطلب منهم الصمت والانتباه، وعدم إحداث الفوضى بعد أن تصايح:" **الجميع فرحا وهم يرددون بشكل موقع: طيف الخيال، طيف الخيال**".[1]

إبن دانيال: لن أطالبكم بشيء أكثر من الصمت أنتم ضيوفي أمد لكم موائد الحكايا والسير"، ثم يبدأ ابن دانيال بالاقتراب نحو الخشبة، فيسأله الأطفال إلى أين يذهب فيجيبهم.

" **ابن دانيال: (يضحك) إلى أسواق فاس والقيروان، إلى بيروت الغجرية، إلى عمان الحالمة، عالما كاملا أجر ورائي، أجر الأشرار والأخبار أجر الفقهاء والسفهاء، أجر الأزمان والأمكنة، أجر الفقر أحر الغني... عالما كاملا أجر ورائي ... عالما كاملا...**

فالكاتب هنا أراد أن يبرز خاصية المسرح الاحتفالي في أنه فضاء للترفيه والتسلية، تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة،وتتعدّد فيه العوالم، ويجتمع فيه الصغير والكبير.

الحاكم والشعب، الفقير والغني، المثقف وغير المثقف، وبعد ذلك يسحب ابن دانيال عربته، ويجرها إلى داخل المسرح ليبدأ في العرض وتحضير ما سيقدمه في عرض خيال الظل ويبدأ بتعديل الأضواء وإخافتها حتى يساعده ذلك على العمل.

وهنا يتحول الكاتب وينتقل من الخيال إلى الواقع ليصوّر لنا واقع المدينة التي تحتوي على دور الصفيح، والبيوت القصديرية، وإبراز الحياة الاجتماعية هناك وظروفها البائسة، وهنا يقدم لنا الكاتب ويعرفنا بالشخصيات التي تسكن هذه الأحياء، وهم حمدان، سعدان، رضوان، الذين تبدو

[1]– عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي ، ص12.

عليهم ملامح التعب بعد أن أرهقهم الفقر والبطالة، والظروف المزرية، بالإضافة إلى المقدم وأعوانه الذين ينتمون إلى السلطة وفي هذه الأثناء:" **يدخل المقدم يتبعه اثنان من أعوانه المقدم: (للرجلين) أطرقا هذه الأبواب، أريد أن أكلما أصحابها بسرعة...**

العون01: افتحوا الأبواب، افتحوا المقدم يريدكم في أمر هام.

العون 02: حمدان، "افتح الباب حمدان..."[1].

فالمقدم يريد أن يعلم السكان بأمر مهم:" **يخرج من أبواب مختلفة حمدان وسعدان ورضوان**".

وهنا طال الحديث بين سكان الحي والمقدم، وبعد تبادل أطراف الحديث:" **المقدم(يقرأ) لقد قرر أعضاء المجلس البلدي –الموقر طبعا– أن يقوموا بترحيل سكان هذا الحي إلى مكان ما ... وعليه فلابد من إفراغ حي القصدير حالا حتى يمكن هدمه وبناؤه فنادق سياحية جميلة،فكروا في السواح والدولار والدينار**".[2]

فالمقدم هنا يمارس أسلوب الإغراء على سكان الحي القصديري، محاولا إقناعهم بـ:" **قرار اللإفراغ والترحيل المفاجئ لاستغلال هذا الحي استغلالا معاصرا يتمثل في بناء فنادق سياحية ضخمة**"[3]، وبعد نقاش بين المقدم وسكان الحي، يستمر المقدم في تقديم أسباب ودوافع الترحيل والهدم ويرد عليه السكان.

"**حمدان: لا تتعب نفسك أكثر، فقد تكلمت بما فيه الكفاية...**".

" **رضوان: تريدون أن نخرج من الحي؟ إذن إطمئن: سنفعل ذلك إكراما لعينك (يضحكون).**

المقدم: حقا.

---

[1]– عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي، ص14.

[2]– المصدر نفسه، ص14.

[3]– ميلود بوشايد، عبد الرحيم صميدي، قراءة توجيهية وتحليلية لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، إديسوفت، الدار البيضاء، ط2، 2007/2006، ص53.

سعدان: نعم، ولكن ليس الأن.

المقدم: لست أفهم.

حمدان: نحن من يختار الوقت لا أنت.

(يضحكون من جديد)[1]، فيجدو من خلال إجابتهم نوعا من الاستهزاء والاستهتار بقرار السلطة.

" **بعد ثوان تضاء ساحة خيال الظل في الجانب الأخر، نشاهد مهرجا ضاليا يضحك بهيستيريا**"، فهنا يظهر ابن دانيال يخاطب الناس ويطلب منهم[2]، الاقتراب ليعرفهم بلعبة خيال الظل، وبدأ في العرض إلا أن الحضور لم يهتموا به وكانوا منشغلين "**بلعب الورق والضامة، مما يدل على عدم الاهتمام بما قدم ابن دانيال (منزعجا)، دينازاد هل رأيت؟، طيف الخيال لم يعد يبنرهم كما كان...**

دينازاد: (تضحك)تحدهم عن الأبطال ... لقد تغير الزمن يا أبي... حدثهم عن الإنسان البسيط، عن العامل الأجير ..... وماسح الأحذية، دعني أخاطب الناس مكانك، إنني أحس عذابهم لأنني منهم"[3]، فدينازاد رأت أن قصص الأبطال والملاحم الأسطورية لم تعد تستهوي وتثير الناس بل هم يبحثون عن مواضيع قريبة منهم وقريبة إلى واقعهم الذي يعيشون فيه، من أجل إيجاد حلول لمشاكلهم وتحسين أحوالهم، ومعالجة قضاياهم المختلفة، وهنا قرر ابن الرومي أن يحكي لهم عن حياة شاعر حقيقي على ما يبدوا وأنهم قد عاش نفس ظروفهم:" **ابن دانيال: سأحكي عن شاعر فقير مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير، سأحكي عن ابن الرومي الجديد... تصفيق يدل**

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية إبن الرومي، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص21.

على الإستحسان"[1]، فلما عرف الناس أن الموضوع قريب إليهم استحسنوه وشدوا انتباههم للمشاهدة المزيد " **فابن الرومي كما يعرفه الجميع هو أبو الحسن علي بن العباس بن جورجيس الرومي، مولى عبد الله بن عيسى، ولقد لقب بابن الرومي لأن أباه كان روميا ... وهو شاعر عباسي بالولاء، ارتبط اسمه ببغداد، واشتهر بعبقريته... وشاعريته وغرابة أطواره، حيث كان متشائما متطايرا ملحا في السؤال، عصبي المزاج ... حولت ..... بالشقاء والألم والحزن... كان لا يجد في أكثر الأحيان قوت يومه**"[2]، فإن ابن الرومي كان متعدد المواهب في مجال الأدب إلا أن حياته كانت عبارة عن نكد وألم وحزن وشقاء، فكان ذو شخصية مزدوجة لها سلبياتها وايجابياتها، وهذا ما يؤكد " **أن شخصية ابن الرومي شخصية حبلى بالدلالات والمعاني العميقة، التي سمحت لعبد الكريم برشيد باستحضار وإعادة بنائها بشكل درامي**"، لما يحمله من دلالات وإيحاءات في شخصيته وحياته، تكاد تشبه ما يحدث في هذا العصر من تجاوزات اجتماعية وفوارق طبيعية وصراعات معيشية بين الناس والسلطة، وبين الناس والناس، وقد استحضره ابن دانيال ليعطيه ابن دانيال ليعطيه دلالات مختلفة "**ابن دانيال: شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريز، من روما، من البيضاء، أو من وهران، قد يكون علي بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا، قد يكون المجدوب... قد يكون أنت، أنت أو أنت، من يدري؟.... سادتي ندخل الآن إلى بغداد –الرمز–.**

سعدان: ومن البداية.

حمدان: تبدأ الرواية.[3]

---

[1]– عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص22.

[2]– ميلود بوشايب، عبد الرحيم صميدي، قراءة توجيهية وتحليلية لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص48.

[3]– عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص23.

فيظهر مكان يقف فيه ابن الرومي يسير متقدما نحو الجمهور، وهو "**يقرأ ... حوارا مسرحيا من كتاب بين يديه**"[1]، وطبعا يحضر ابن الرومي فهنا بصفته شاعرا بعدها يتوقف كل شيء، ويسود الظلام، ويعمّ المكان الصمت، وهنا " **يسمع طرق على باب وهمي**"[2]، فإذا به أشعب المغفل الذي أتى لزيارة ابن الرومي ليطمئن على حالته الصحية بعد أن رآه في المنام خرجا من المارشان. "**ابن الرومي، وأي شيء أتى بك يا أشعب ... فقط أشعب المغفل: جئت لزيارتك يا ابن الرومي**"[3]، فتفاجأ ابن الرومي بخبر مرضه، وخاصة لسماعه من أشعب المغفل، وبعد حوار جرى بينهما " **يخرج أشعب هاربا**".

ابن الرومي: اللعين، لقد عطلني عن الذهاب إلى دار عمتي الرباب...".[4]

ومرة أخرى يسود الظلام في خشبة المسرح، وهنا " **تندلي من فوق شارات مختلفة الألوان، تظهر نساء ثلاث إلى يمين الجمهور وهن يفترشن الوسائد الأولى تكتب شيئا، والثانية تعالج العزف إلى العود، والثالثة تطرز شعرا على منديل**"[5] هنا يأتي عرض أخر، يدور بين ثلاث نساء حوار لكل منهن هواية، وموهبة تقوم بها، ويعيشن في بيت رباب النخاسة التي تتاجر بأجسادهن، وخلال اجتماعهن مع بعض يدور بينهن حديث طويل، وفجأة يسمعن قرع الباب، وفي هذه الأثناء يظهر "**ابن الرومي**" **فهو يقرع بابا وهميا و ينادي:عمتي الرباب، ياعمتي الرباب.**

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

[3]- المصدر نفسه، ص25.

[4]- المصدر نفسه، ص28.

[5]- المصدر نفسه، ص29.

الرباب(وهي امرأة عجوز شمطاء ماكرة) أيها الطارق مهلا (تخرج إليه) "إنك تقرع بابا"[1]، هنا يطلب منها ابن الرومي أن ينزل ضيفا عندها.

"**ابن الرومي: أطالب ضيف الله.**

الرباب: مرحبا بكما في قصر فقير متواضع.

ابن الرومي: (في تعجب بكما).

الرباب: نعم أنت، والمال ..."[2]، فالرباب امرأة تحب المال كثيرا، ولما تعلم أن ابن الرومي قد أتى إليها رغبة في الحصول على جارية جميلة، تطلب منه ثمنا غاليا مقابل ذلك وطبعا هو يوافق لأنه حصل على مال كثير بعد أن مدح سيدا من أعضاء المجلس الشعبي البلدي.

"**إبن الرومي: مولاتي، مدحت اليوم سيدا من أعضاء المجلس الشعبي البلدي فأعطاني صرة من ذهب...**

الرباب: من ذهب؟.

إبن الرومي: ... فجئتك أبغي جارية... جارية تتقن العزف والغناء والشعر و.... فن العشق..."[3]، فتعرض عليه الجارية التي تنظم الشعر وتبقى تثني إلى جمالها، ومواهبها، وفي كل مرة تذكر ابن الرومي بالثمن الغالي الذي سيدفعه مقابل الحصول على هذه الجارية الجميلة.

"**ابن الرومي: يالسعدي...**

الرباب: ولكون الثمن يا ابن الأورام، غال...

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي ، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- المصدر نفسه، ص35.

ابن الرومي: فليكن متى كان للحسن ثمن"[1] لكن ابن الرومي يوافق على غلاء الثمن لحصوله على الجارية الجميلة لأنه رجل عاشق للجمال والفن.

بعد هذا الحوار الطويل بين ابن الرومي والرباب، يعود بنا الكاتب إلى الجاريات الثلاث، إلا أن هناك أمر غريب قد حصل، إذا أن كل من حبابة وجوهرة تؤديان دورا مغايرا وكأنهما رجلان، وتطلبان من عريب الرقص والغناء.

"**حبابة: وقد ركبت في وجهها لحية صوف، نتكلم كالرجال**".

"**جوهرة: (وعلى وجهها لحية صوف هي الأخرى)**.

حبابة: أرقصي هكذا...

جوهرة: أرقصي ياعريب ..."[2]، ولكن عريب ترفض أن تعود لهذه الأجواء، وترفض طلبهما، فهي لا تريد أن ترقص.

"**عريب: (تصرخ بعنف فيتوقف المشهد) "لا، لا، أبدا لن أعود لهز الأكتاف، لن أعود...**"[3]

في هذه اللحظات تدخل الرباب عليهن، لتخبر عريب بأنها قد بيعت لشاعر.

"**الرباب: ... اسمعي ياعريب، لقد بعتك لشاعر يبيض ذهبا وفضة ولكن، وهذا شيء يحدث دائما إذا وقع شيء لا سمح الله، فاعلمي أن قصري مفتوح يا ابنتي، أهربي منه سرا وارجعي إلي**".[4]

وهكذا ينتهي المشهد، ويسود الظلام مرة أخرى، وهنا يظهر ابن دانيال وهو يكمل حكايته عن الشاعر ابن الرومي الحزين وجاريته التي اشتراها إنها عريب، الشيء أخذها معه إلى بيته

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص36.

[2]- المصدر نفسه، ص37.

[3]- المصدر نفسه، ص48.

[4]- المصدر نفسه، ص40.

القصديري "**إلى حيث النور شموع والفرش حصير**"[1] إلى الفقر إلى حيث لا توجد الراحة، وبينما ابن دانيال يواصل حكايته إذ" **يدخل عاشور وهو يجري، وعاشور هو أبله الحي، إنه طفل كبير يرتدي ثياب رعاة البقر ويمسك مسدسا بيده**"[2]، طالبا من الجميع أن يرفعوا أيديهم إلى الأعلى مخاطبا حمدان وسعدان ورضوان بأن يمنحوه المال ويخبرهم بين المال والحياة رغبة منه في الاستيلاء على ما يملكونه "**عاشور: اسمعوا، إنني أخيركما بين شيئين: المال أو الحياة؟.**

رضوان: نريد الحياة طبعا.

عاشور: إذن فهاتوا المال بسرعة ...

سعدان: جئت متأخرا ياعاشور...

حمدان: أعطينا العرق والجهد... أعطينا كل شيء ...

سعدان: إنه المقدم ياعاشور"[3]، فأخبروه بأن مقدم الحي الرجل التابع للسلطة قد أتى واستولى على كل ما يملكونه، حتى مساكنهم، فيخرج عاشور وتعود الأجواء المسرحية مرة أخرى.

"**ابن دانيال: نحن الآن: أيها السادة في ساحة من أحياء بغداد الفقيرة... المهم أننا بقرب دار ابن الرومي**"، ويواصل ابن دانيال الحكاية، "**فتظهر ساحة عامة تحيط بها مجموعة من الدكاكين الصغيرة**"[4]، وهنا نجد دعبل الأحدب بائع العطور والمناديل، وعيسى البخيل الرجل العجوز، إسكافي الحي، ودكان جحظة الحلاق الذي يحب الغناء، ويظهر هؤلاء الثلاثة وهم يتبادلون أطراف الحديث، فيقررون تمثيل محاكمة، يتفهمون فيها عيسى اسكافي الحي بالبخيل والكذب.

"**جحظة المغني: بخيل وكذاب أيضا...**

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح ، ص41.

[2]- المصدر نفسه ، ص41.

[3]- المصدر نفسه، ص42.

[4]- المصدر نفسه، ص44.

دعبل الأحدب: كل العيوب في واحد... استمر عيسى البخيل: فقير أنا، صدقوني لا أملك غير القميص والنعل"[1].....فعيسى البخيل ينفي عن نفسه هذه التهمة خاصة بعد أن قالوا بأن ابن الرومي يشتكي من:

- "**دعبل الأحدب: وشهادة ابن الرومي؟**

- **عيسى البخيل: إنها رحم بالغيب صدقوني**"[2]، ويحاول إلباس التهمة لدعبل الأحدب.

- "**عيسى البخيل: أما علمت يا دعبل الأحدب أن كل متاعب ابن الرومي جاءت من ظهرك المشئوم**"[3]، ويستمر النقاش بينهم إلى أن يتحول المشهد، إلى منظر أخر، هنا تظهر دار ابن الرومي، وتظهر شخصية أخرى جديدة تتمثل في خادم الزمان، قد جاء إلى دار ابن الرومي برفقة رجلين.

"**الخادم يا زمان(واقفا بالباب ومعه رجلان)**

افتح الباب يا ابن الرومي لقد جئتك بالسعد"[4] ويوهمه بأنه التاجر سفيان بن مروان، وبعد أن يفتح له الباب يكتشفه" **ابن الرومي: خدعتني إذن؟.**

الخادم يا زمان: المهم يا ابن الرومي أن المجلس البلدي قد اتخذ قرارا بهد هذا الحي..... إلى بيتك سيكون ذلك ما هو أحسن، هذه فرصتك يا ابن الرومي للتخلص، وإلى الأبد، من شؤم هذا الحي ونحسه..."[5] محاولا اقناعه بأن يسبب مشاكله ومتاعبه أنية من كوخه القصديري، وبسبب جواره إلى جانب دعبل الأحدب، وعيسى المغني، وأشعب المغفل، وعيسى البخيل.

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص49

[3]- المصدر نفسه، ص50.

[4]- المصدر نفسه، ص52.

[5]- المصدر نفسه، ص ص52-56.

بعد هذا تعود الأجواء مرة أخرى إلى الساحة العامة والدكاكين حيث يقف:"**جحظة المغني .... عند رأس الزبون الأبكم... يحتج الزبون من خلال مجموعة من الأصوات والحركات من دعبل الأحدب وعيسى البخيل يراقبان المنظر من بعيد وهما يضحكان**"[1] لما يحدث مع جحظة المغني وزبونه، وفجأة "**يدخل أشعب المغفل وهو يجري كعادته**"[2] ويأتيهم بأخبار عن ابن الرومي بأنه مدح سيدا من أعضاء المجلس الشعبي البلدي وأنه ذهب إلى رباب واشترى منه جارية اسمها عريب.

"**أشعب المغفل... ابن الرومي- رعاه الله- قد مدح سيدا.**

الجميع: (في نفس واحد) ابن الرومي مدح سيدا.

أشعب المغفل: جميل، ثم رحل إلى دار الرباب معلمة الجواري.

عيسى البخيل: ... وقال الرباب....

أشعب المغفل: بيعيني جارية ياعمتي... فباعته سلطانة الحسن والدلال، عريب الجارية..." [3] وبعد ذلك يقرر جحظة المغني، زيارة ابن الرومي للتأكد من الأخبار التي أتى بها أشعب المغفل، إذا ما كانت صحيحة أولا.

ويدور حديث مطول بين جحظة المغني وابن الرومي" **جحظة المغني: من عنده عريب لا ينام... وئبن الرومي: عريب؟ (ملتفت إلى أشعب) هل قلت شيئا ياراديوا الحي؟ ... لقد أخبرتهم بكل شيء، أقرأ ذلك في عيونك**[4]" فأدرك ابن الرومي أن أشعب من أخبرهم بذلك وفجأة يغنون

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص58.

[2]- المصدر نفسه، ص58.

[3]- المصدر نفسه، ص ص59-60.

[4]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص63.

جميعهم "**المجموعة: ثقتي عجبي لك يا مالك الشمس، تغمض العين وتفقوا، والناس في عرس.**"[1]

وبعد أن يسمع ابن الرومي لغناء جحظه يعجب به ويستحسنه فيسامح جحظة على تصرفاته.

"**إبن الرومي: (يكلم نفسه) سامحك الله يا ابن الرومي، لقد ظالمته، ظالمت جحظة المغني، من قبل لم أكن أدري أن صوته يقطر زهرا وشهدا**".[2]

تعود مرة أخرى ستارة خيال الظل، يظهر عليها رجلا ينسبه حال ابن الرومي، وهو نائم ويحلم بأنه في الطبيعة.

" **ابن الرومي:..... أصبحت شفاف كغيمة تخترقني الفراشات والطيور... ماذا أرى؟ (ينظر حوله)، نبتت لي ملايين الأجنحة ... إنني أرى كل الأمكنة، أرى كل الناس، أرى الفراشات والطيور يا الله...**"[3] وبينها فهو كذلك، إذ يحلم أيضا بـ:" **نساء أربع تحمل كل واحدة منهن اسم عريب، الأولى ترتدي رداءا أسودا، والثانية، رداءا أبيضا، أما الثالثة فثوبها أحمر، بينما الرابعة تظهر في رداء أصفر تقف كل واحدة منهن أمام مرأة وهمية**"[4]، وكل واحدة كانت توجه خطابا معينا أمام المرأة، ثم يتخاطبن مع ابن الرومي، وفي الأخير:" **تضحك النساء وهن هاربات يبقى ابن الرومي وحده**".[5]

فتهرب النساء الثلاث ويتركن ابن الرومي وحيدا ويعم الظلام مرة أخرى إلى ابن الرومي، ليعود النور إلى ابن دانيال، ويبدأ الحوار بينه وبين دينازاد، وينضم إليهما سعدان، حمدان، رضوان الذين يبدو عليهم أنهم قد شعروا بالملل، من حكاية ابن دانيال عن ابن الرومي وحلمه مع عريب.

---

[1]- المصدر نفسه، ص63.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

[3]- المصدر المرجع نفسه ، ص ص 65-66.

[4]- المصدر نفسه، ص66.

[5]- المصدر نفسه، ص68.

" **حمدان: (يضحك) لقد كان ذلك قديما**

سعدان: ومن أجل ذلك نعترض على فنك...

دينازاد: وأنا كذلك يا أبت".[1]

وتطالب دينازاد من أبيها أن يسمح لهما بتصوير عريب في صورة جديدة ومغايرة، وفي هذه الأثناء يظهر أشعب المغفل، ودعبل الأحدب، وجحظة المغني، وعيسى البخيل والزبون أيضا، هم جيران ابن الرومي مرة أخرى يخاطبونه.

المجموعة (في نفس واحد) قالوا عنك يا ابن الرومي...

ابن الرومي: (من خلف ثقب الباب) ماذا قالوا؟

المجموعة: قالوا أعطوه الشعر والخطابة.

إبن الرومي: نعم.

المجموعة: وعريب تسدوا في الخطابة...."[2]

وبعد ذلك تدخل عريب غاضبة بحكم أنها جارية عند ابن الرومي، وهو يحاول إقناعها بأنه يحبها "**ابن الرومي: دعينا من الحديث عن النهي والأوامر...، عريب لم لا نكون رفاقا في مسيرة العمر؟.**

عريب: لماذا؟ الأنك المولى وأنا الجارية؟".[3]

وكان جيرانه يزيدون الطين بلة بينهما، فيغضب منهم ابن الرومي.

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص ص 69-70.

[2]- المصدر نفسه ، ص70.

[3]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص72.

"**ابن الرومي: (في غضب شديد) عدتم من جديد، أنتم عذابي الذي يمشي وينطق، متى تفهمون أن حضوركم يسرق النور من أيامي؟... أغربوا عن وجهي... ابتعدوا عن بابي وأعتابي... أتركوني، أتركوني**"[1]، فعلم أن جيرانه هم من يريدون أن يفرقوا بينه وبين عريب

ومرة أخرى يعود النور إلى الساحة العامة، حيث يجتمع جيران ابن الرومي، ويتبادلون أطراف الحديث عن حيهم وظروفهم، إلى أن يأتي ابن الرومي غاضبا منهما جيرانه بأنهم شبب شقائه وتعبه.

"**ابن الرومي: يا الله، متى تبتلع الأرض هذا الحي؟ متى ترمينا الطير من السماء حجرا؟ متى يأتينا الطوفا ليملأ الأفواه الناحبة ملحا وماءا**"[2]، فهو يتشاءم من الحي التعيس الذي يسكن فيه، ومن جيرانه الذين ينقصون عليه حياته ويصفهم بصفات مذمومة.

"**ابن الرومي: وأنت كذلك يا مصّاص الدماء...**"[3]، فيغضب دعبل الأحدب من كلام ابن الرومي.

"**سأرحل يا ابن الرومي كما تطلب....**[4]"ويجري الجميع خلفه.

وتعود الأجواء مرة أخرى إلى الساحة العامة حيث"**تشتغل المجموعة بملء عربة عتيقة بأمتعة دعبل الأحدب**"[5] الذي قرر الرحيل، يقبل الجميع على مساعدة بشكل منظم ويصاحب كل هذا الموسيقى، وفجأة يدخل أشعب المغفل كعادته بحمل الأخبار.

---

[1]– المصدر نفسه، ص75.

[2]– المصدر نفسه ، ص78.

[3]– المصدر نفسه ، ص79.

[4]– المصدر نفسه، ص83.

[5]– عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص84.

"**أشعب المغفل:**"... **اسمعوا، لقد جئتكم بخبر سيغير مسار التاريخ**"[1]، وفي نفس الوقت يطلب من دعبل الأحدب أن لا يرحل.

"**أشعب المغفل**"... **لا أريد أن يرحل منكم أحد الدعبل يلبيه الأمر أعد أمتعتك إلى مكانها... وبسرعة دعبل الأحدب: قل هذا الكلام لابن الرومي... أشعب المغفل: اطمئن، سنقوله عريب. الجميع: عريب...**" [2] فكان الخبر الذي أتى به أشعب المغفل فهو عودة عريب.

"**أشعب المغفل: نعم، ستأتي بعد حين صدقوني... لقد شكوت لها عذاب ابن الرومي ومتاعب الحي، ففضلت لأن تكون معنا لأنك منا**"[3] وبعد ذلك يلتقي ابن الرومي مع عريب، ويسألها ابن الرومي عن سبب عودتها، وتجيبه.

"**ابن الرومي، عدت ياعريب؟.**

عريب: عدت

إبن الرومي: رجعت للفقر والجوع والنحس؟ لماذا؟.

عريب: لماذا؟ لأنني منك، من هؤلاء، من مدن الصفيح من أكواخ القصب، اليوم يا ابن الرومي أعود بأعود للنبع أعود للأصل"[4]، فابن الرومي يستغرب من عودة عريب إلى الفقر والبؤس والحي القصديري التعيس ويرى أن هذا المكان لا يناسبها إطلاقا ويطالب منها أن تعود إلى حيث أتت.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص84.

[2]- المصدر نفسه، ص84.

[3]- المصدر نفسه، ص84.

[4]- المصدر نفسه ، ص86.

"**ابن الرومي: لا يا عريب لا، مكانك فوق، إنني أشفق عليك من عالمي، من مصيري التعيس، عودي من حيث أتيتي وأتركيني**"[1]، فهو يرى أن عريب ستعيش حياة بائسة بسبب فقره، ولا يريدها أن تتحمل الأوضاع المزرية لأنها تستحق الأفضل، وبعد حديث مطول بينهما يقتنع ابن الرومي بعودة عريب، فتطلب منه طلب.

"**عريب:... فلي عندك مطلب.**

ابن الرومي: ... أطلبي ما شئت.

عريب: أريد خلخالا.

ابن الرومي: فقط؟

عريب: أريد خلخالا معينا أضعته اليوم في السوق... ليس هناك من يمكن أن يعثر عليه غيرك.

ابن الرومي: لماذا أنا بالذات؟

عريب: إن هذا الخلخال هدية، هدية من جدتي المرحومة".[2]

فتحاول إقناعه بأن الخلخال هدجية عزيزة عليها وأنه يجلب الحظ والسعد، وتعطيه مواصفات الخلخال.

"**ابن الرومي(لعريب) سأنزل إلى أسواق بغداد (أتيك بالخلخال)، (للمجموعة) إخوتي، ودعوني أو شيعوني**".[3]

فيجري الجميع خلفه ويود عونه، وتبقى عريب واقفة تحدث نفسها في صمت وحزن.

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص86.

[2]- المصدر نفسه، ص ص88-89.

[3]- المصدر نفسه ، ص89.

"**عريب: يا الله ماذا فعلت؟ بعثت به السوق لا ليعود بالخلخال ولكن لأحرره من نفسه وأوهامه، تراني فعلت خيرا أم ارتكبت خطأ قاتلا؟ لست أدري؟... لست أدري؟...**"[1] وتبقى عريب حائرة فغايتها كانت أن يخرج ابن الرومي من قوقعته ويخرج إلى الناس ويكتشف حياة أخرى، بعيدا عن الحي القصديري الذي يعيش فيه يعمّ الظلام مرة أخرى ويعود الضوء إلى ابن دانيال وابنته داينازاد، وخيال الظل، ويوجه ابن دانيال كلاما للجمهور عن حكاية ابن الرومي.

"**ابن دانيال: سادتي... رحل ابن الرومي كما رأيتم والعيون خلفه...**" [2] ويتساءل كل من حمدان، رضوان وسعدان عن حال الحي القصديري ومصيره.

"**حمدان: لم تخبرنا يا ابن دانيال عن مصير مدينة القصدير.**

ابن دانيال: تسألون عن حي ابن الرومي.

رضوان: نسأل عنه.

ابن دانيال: عجبا، وحيكم مهدد بالهدم في كل لحظة".[3]

وتكمل داينازاد الحديث عن أبيها، وتحاول شرح الحكاية والمغزى منها، وأنها ليست حكاية اعتباطية فقط، إنما هي رموز وإيحاءات عن الواقع الذي يعيشه كل من حمدان، وسعدان ورضوان.

داينازاد:... دعبل وجحظة وعيسى وأشعب وإبن الرومي وعريب، كل هذه الأسماء إن هي إلا أقنعه تخفي خلفها نماذج بشرية من هذا الحي من هذه المدينة.

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح ، ص91.

[2]- المصدر نفسه، ص92.

[3]- المصدر نفسه، ص92.

ابن دانيال: فابحثوا عن أنفسكم خلف الأقنعة"[1] فدينازاد تحاول إسقاط شخصيات الحكاية ووقائعها إلى الواقع الذي يعيشه أولئك الناس في الحي القصديري، وبينما هما يشرحان بالغرض من الحكاية، فجأة يدخل عاشور، ويقاطع حديثهما.

عاشور: (يدخل مسرعا وهو يلهث) الدنيا تغيرت من حولكم وأنتم لا تدرون شيئا... إنهم يرتدون قبعات جميلة ويدخنون السيجار رأيتهم يقيسون الأرض ويدونون أشياء في الأوراق.

رضوان: إنهم المهندسون، متى شفتهم يا عاشور... ولقد أتوا لتحطيم الحي يا غبي..." [2]

فيعلمون أن المهندسين الأجانب قد أتوا لهدم الحي القصديري، ويخرج الجميع و"**تجري داينازاد خلفهم**"[3] ويناديها ابن دانيال ويقنعها بعدم الذهاب لأن عالمها غير العالم الذي ينتمي إليه أولئك الناس، لكن ابن دانيال يرغب في إكمال قصة ابن الرومي في العرض المسرحي ودينازاد تحاول إقناعه بإتمامها في جزء أخر من المسرحية:" **تمديدها لإبن دانيال، يتردد هذا لحظة لم يعطيها يده.**

إبن دانيال: (متردد) قصة ابن الرومي يا ابنتي، إنها لم تتم بعد...

داينازاد: اطمئن سنكملها في مسرحية أخرى..."[4]

وهنا يخرجان ونزل الستارة، وينتهي العرض المسرحي، وتعد داينازاد الجمهور بإتمام المسرحية وبهذا يكون عبد الكريم برشيد قد قدم عملا مسرحيا على شكل حكاية يجتمع فيها الاحتفال، واستحضار التراث من خلال العروض التي قدمها ابن دانيال وابنته داينازاد التي كانت على شكل احتفال تجتمع فيه الموسيقى والألعاب بالإضافة إلى توظيف الشاعر ابن الرومي، وهو

---

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص93.

[2]- المصدر نفسه ، ص ص93- 94.

[3]- المصدر نفسه ، ص95.

[4]- المصدر نفسه ، ص95.

نموذج من التراث العربي الأدبي، كما تجلت عناصر الاحتفالية في المسرحية من خلال مشاركة الجمهور في تقديم العرض المسرحي إلى جانب الروايتين "ابن دانيال" وابنته "داينازاد"، ومن خلال الارتجال وغيرهم وهكذا تكون مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" نموذج كامل لتطبيق وتجسيد النظرية الاحتفالية في المسرح الاحتفالي العربي عموما، والمغربي خصوصا.

***الزمان والمكان في مسرحية ابن الرومي.**

أ_ الزمان :

يعد الزمن من أهم المكونات الرئيسية للنص (35) المسرحي، والعرض المسرحي على حد سواء، فالزمن قد نعني به الوقت الذي عرضت خلاله المسرحية، أو الوقت الذي جرت فيه أحداث المسرحية، ويختلف الزمن من مسرحية إلى أخرى فهو "**يتجه إلى الأمام ويتقدم إما صاعدا من الماضي إلى الحاضر والمستقبل مرتدا إلى الوراء أي منتقلا من الحاضر إلى الماضي. وهناك الزمن المتقطع الذي يعتمد على الاسترجاع أوالاستباق** "[1]

فالزمن في المسرحية ليس محددا بوقت معين، وبمدة معينة لأن الأزمنة تتداخل فيما بينها، وهو ما حدث في زمن مسرحية ابن الرومي حيث "**يتداخل فيه ما هو تاريخي بما هو واقعي لخلق زمن جديد ... وهو الزمن الذي يسميه عبد الكريم برشيد الزمن الاحتفالي، وهو زمن جعل أحداث هذه المسرحية تخضع لنظام لا يعرف الاستقرار ولا النهاية**"[2] فانتقال ابن دانيال بين الحكاية والواقع جعل الزمن في المسرحية لا يعرف الثبات ولا البداية، ولا النهاية فمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح "**مسرحية داخل مسرحية الأولى تنتمي إلى الحاضر والثانية تنتمي إلى الماضي**"[3]

---

[1]– ميلود بوشايد، عبد الرحيم اصميري، قراءة توجيهية وتحليلية لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 70.

[2]– الصدر نفسه ، ص 70 .

[3]–– المصدر نفسه ، ص 70

وذلك بالمزج بين الواقع، والحكاية التراثية المستلهمة التي تعود إلى زمن الشاعر ابن الرومي تارة وتعود الى الواقع المعاصر تارة أخرى، لتجسيد مسرحية تعالج قضايا اجتماعية معيشية لمجتمع من المجتمعات العربية من جهة، وتقدم الاحتفالات فرجوية من جهة أخرى وكل هذا التعبير عن الخصوصيات العربية وبالأخص المغربية منها، لذلك يمكن القول إن الزمن في مسرحية ابن الرومي هو زمن كل الوطن العربي.

ب_ المكان:

يعتبر المكان عنصرا هاما وأساسيا في تكوين العرض المسرحي لان الأحداث ستنفع فيه،لذلك فإن هناك علاقة وثيقة بين النص والمكان لذلك "**لا بد من معرفة ان النص هو شبكة من العلامات اللغوية ومن العلامات المرجعية التي تميل إلى المكان ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا للمكان ،وإدراك المكان في المسرح يتم بالملاحظات التي يصوغها المؤلف والتي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور في أحداث المسرحية** "[1] فالنص مرآة كاشفة عن الزمان والمكان في المسرحية، وهذا يدخل ضمن إطار عمل المؤلف، وطبعا تتعدد الأمكنة وتختلف من مسرحية لأخرى.

والمسرح الاحتفالي باعتباره مسرحا تجريبيا فإن الفضاء فيه والمكان يختلف كليا عما سبق، فباعتبار المسرح الاحتفالي مسرحا يعالج قضايا الناس ويطرح مشاكلهم وهمومهم، ويعرض طموحاتهم وآمالهم فإن "**قضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المخابر المقفلة، ولكن في المساحات العمومية المفتوحة، في الأسواق والأعراس والمواسم، وحيث التجمعات البشرية**"[2] فكانت الساحات

[1] – عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص90.

[2]– عبد الكريم رشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص58.

العمومية والأسواق ذات الفضاءات الواسعة أكثر ما يناسب المسرح الاحتفالي، ولعل أهم نموذج على ذلك هو مسرحية ابن الرومي، إذ نجد عبد الكريم رشيد في هذه المسرحية يعتمد على الساحة العامة من جهة، ودور القصدير من جهة أخرى إذ "**ترفع الستائر عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير وأخرى من القصب**"[1] وكل هذا كان يتم في العديد من الأمكنة حيث كانت تعرض الحكاية، والعروض الأخرى، فعبد الكريم رشيد اعتمد "**على البناء الرمزي والخيالي للمكان... الذي يحمل بالصور والدلالات الرمزية التي استطاعت أن تمنح لهذا المكان مظاهر متعددة وأبعادا مختلفة.**" [2] فتعددت الأماكن في هذه المسرحية، إذ ذكر ابن دانيال عدة مدن عربية، لذلك يمكننا القول : إن المكان في المسرح الاحتفالي هو مكان كل الوطن العربي.

_ الشخصيات

ابن الرومي : وهو بطل المسرحية يتصف بأنه رجل عاشق للجمال ومحبوب لذى الجميع.

ابن دانيال : فهو بمثابة الراوي في المسرحية وهو شيخ المخايل.

دنيازاد : هي ابنة دانيال وهي بمثابة مساعدة الراوي في المسرحية.

عامل الستار : وهو عامل يتصف بسرعة الغضب والصرامة والعناد.

عريب : وهي جارية تجيد تنظيم الشعر والرقص ورواية الحكايات.

رباب : هي بائعة الجواري، وهي امرأة ماكرة.

حمدان : شاكر الحي.

سعدان : حكيم الحي وكاتبه العمومي.

رضوان : عامل الحي وهو المساعد الأيمن للحي.

---

[1]– عبد الكريم رشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ص10.

[2]– ميلود بوشايد، عبد الرحيم اصميري، قراءة توجيهية وتحليلية لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 72

جحظة المغني : يعمل حلاقا وهو مولوع بالغناء.

الزبون الأبكم : وهو زبون الحلاق جحظة وهو أبكم وأخرس.

عاشور الأبله : لص مجنون وأبله.

دعبل الأحدب : رجل ذو حدبة يعمل في بيع المناديل والعطور.

عيسى البخيل : هو اسكافي الحي.

أشعب المغفل : رجل مغفل معروف في الحي باسم راديو.

حبابة الجارية : هي جارية تعالج الطرز وتكتب عليه الشعر.

جوهرة الجارية : هي جارية تجيد الغناء والتلحين.

إسحاق المقدم: هو مقدم الحي.

يعقوب المنادي

العون الأول والثاني: هما خادما مقدم الحي.

بعد التعرف على أسماء الشخصيات ووظائفها لاحظنا مدى ارتباط هذه الشخصيات بالتراث إذ أن جميعها تعود إلى التراث العربي والإسلامي من حيث اللفظ، والمعنى، والدلالة. فمنها ما هو أسطوري وشعبي (ابن دانيال و دانيازاد)، والأدبي (ابن الرومي)، والشخصيات الواقعية مثل حمدان، سعدان، رضوان، عريب، رباب، وشخصيات السلطة مثل المقدم، والخادم، ورئيس المجلس الشعبي، والشخصيات الأخرى فاعلة في المجتمع تمارس وظائفها وهواياتها وتساهم في تحريك أحداث المسرحية.

***المظاهر الاحتفالية في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح ".**

احتوت مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح على عدة مظاهر احتفالية، وتجلى، ذلك في جميع عناصر هذه المسرحية بدءا بالعنوان، ومرورا بالموضوع، وانتهاءا بالشخصيات والزمان والمكان.

إذ يتضح من خلال قراءتنا لهذه المسرحية مدى تجسيد النظرية الاحتفالية، فنلاحظ المفارقات الرمزية والدلالية في العنوان والموضوع، والشخصيات والزمن والمكان ويظهر ذلك من خلال لجوء عبد الكريم برشيد" **إلى تقنيات لغوية تنزاح عن المألوف والمتداول، والمزيح بين الغريب والعجيب والفانطازي، والجمع بين مكونات ووحدات لغوية متنافرة ومتناقضة**"[1]، فاعتمد على تقنية الجمع بن المتضادات، الماضي والحاضر، الحلم والحقيقة التراث والمعاصرة، ومحاولة الجمع بينهما في عمل واحد فتتجلى لنا هذه المفارقة في العنوان إذ جمع الكاتب بين ابن الرومي الشخصية التراثية، ومدن الصفيح المكان المعاصر، ومنه يمكننا حصر هذه المظاهر الاحتفالية كالآتي:

1- استحضار التراث:

ويظاهر ذلك من خلال العنوان والشخصيات، والموضع، والزمان، والمكان، فعبد الكريم مزح بين التراث والمعاصرة في عنونة المسرحية وذلك بين ابن الرومي، ومدن الصفيح.

كما تعود أسماء جل الشخصيات المسرحية على كلها إلى التراث العربيي القديم والجديد، وبعضها إلى التراث الإسلامي، وعلى رأسهم شخصية ابن الرومي بطل الحكاية في المسرحية التي تنتمي إلى التراث الأدبي بصفته شاعرا.

[1] ينظر: ميلود بوشايد، عبد الرحيم الصميدي، قراءة توجيهات تحليلية المسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 46،47.

2_ تداخل الأزمنة والأمكنة:

وهذا من أهم المظاهر الاحتفالية إذ لا يستقر المسرح الاحتفالي على زمن واحد، ومكان واحد وهذا ما لاحظناه في مسرحية ابن الرومي حيث كان، الكاتب ينتقل بين الأزمنة والأمكنة، " **ابن دانيال: (يضحك) إلى أسواق فاس والقيروان، إلى بيروت الغجرية، إلى عمان الحالمة، عالما كاملا اجر ورائي** "، أما الأزمنة فكان ينتقل بين الحاضر والماضي، والواقع والخيال، وغيرهم.

*** الاعتماد على الفضاءات الواسعة المفتوحة.**

نلاحظ أن عبد الكريم برشيد قد اعتمد في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح على الساحة العامة، ودور الصفيح، وهي فضاءات مفتوحة تمنح الحرية للمثلين في الانتقال بين العروض المختلفة.

*** استخدام الذاكرة الشعبية:**

وذلك بتوظيف لعبة خيال الضال، والشعر والغناء والرقص، وغيرهم مت المظاهر الفرجوية الاحتفالية. " **ابن دانيال: هل سمعتم بطيف الخيال... موسيقى مرحة، تظاهر على السارة صورة خالية** "[1] وكذا الاعتماد على بعض الألعاب الورقية.

*** الاعتماد على الواقعية الشعبية:**

ويظهر ذلك من خلال الموضوع المعالج في المسرحية، والذي يتمثل في الفقر، ومعاناة السكان، وظروفهم البائسة والمزرية، وعرض أحكام السلطة الجائرة والظالمة في حق السكان.

[1] عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 19.

*** تجسد عنصر المشاركة:**

وذلك من خلال مشاركة الجمهور مع الراوي ابن دانيا في تقديم المسرحية.

*** تقسيم الفصول إلى لوحات:**

وهنا يظهر عنصر التجريب في المسرح.

وهكذا يكون عبد الكريم برشيد قد وثب بالمسرح الاحتفالي وثبة نوعية وفريدة من نوعها، وحقق نجاحا يحسب له في المسرح العربي عموما، والمغربي خصوصا في التأصيل للمسرح العربي بشكل عام، في إطار المسرح الاحتفالي الجديد.

***توظيف أشكال التراث الشعبي في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح:**

من الأشكال الأكثر توظيفا في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، خيال الظل الذي تعود أصوله إلى زمن بعيد حيث دُرِجَ ضمن أشكال التراث الشعبية والفنية والإبداعية، لاحتوائه على عناصر وتقنيات درامية وتمثيلية، تكاد تكون نفسها مع عناصر المسرح ولذلك "**أكد الكثير من النقاد أن مسرح خيال الظل نموذجا متكاملا للمسرحية من حيث الشكل والمضمون**".[1]

وتعود جذور خيال الظل إلى العصر العباسي، إذ **أن** "**العرب عرفوا هذا الفن المرة الأولى في العصر العباسي، وكان مجيئه إلى مصر في عصر الفاطميين في القرن الخامس للهجري، الحادي عشر ميلادي**"[2] إذ ارتبط ظهور هذا الفن بتقديمه في عروض تمثيلية وترفيهية "لتسلية

[1] ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفي، ص23-24.

[2] لطفي أحمد نصار، رسائل الترفيه في عصر السلاطين والمماليك في مصر، سلسلة تاريخ المصريين، عدد141، الهيئة العامة للكتاب، 1999، ص334.

الأمراء وضيوفهم المقربين إليهم"[1] ولخيال الظل أسماء عديدة منها طيف الخيال وهناك من يقول إن: "**البابة هي لعب خيال الظل**"[2].

وهناك من عرفها بأنها: "**النص الذي يحرك المخايل شخوصه على أساسه**"[3] فلعبة خيال الظل تعتمد على تحريك الدمى لتقديم عروض مسرحية لذلك ينبغي أن يملك المخايل، أو مقدم هذه العروض سعة التجربة، ونضج الموهبة لأن هذا الفن ليس ترفيها فحسب بل هو فن شعبي نقدي يجمع بين التسلية والجدية، إذ يقوم على نقد الواقع سياسيا واجتماعيا.

وكانت لعبة خيال الظل في بداياتها أكثر ظهورا في المناسبات الاجتماعية والوطنية "**كاحتفالات الزواج مثلا، تعلق قطعة من قماش رقيق شفاف...ويتسلط عليها ضوء قوي من الخلف...ويتم تركيب الأشكال في ألوان زاهية ومن جلد شفاف، وارتفاعا يبلغ نحوا من ثلاثون إلى سبعين سنتيمترا، ويحرك المقدم الأشكال عن طريق عصي تولج في ثقوب...ويساعد المقدم أيضا أربعة مساعدين موسيقيين اثنان منهم يدقان الدفوف، والثالث ينفخ المزمار، والرابع يدق الطبلة**"[4] إذ كان يصاحب تقديم عروض خيال الظل مقاطع موسيقية متنوعة، وهذا ما لاحظناه في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مع ابن دانيال حيث كان مع كل عرض يقدم لنا موسيقى معينة.

ثم تطورت عروض خيال الظل ولم تبق على حال واحد إذ أصبحت "**عبارة عن شاشة من قماش قطني أبيض يشد على إطار خشبي بشكل مستطيل طوله 240 سم تقريبا وعرضه 140**

---

[1] مختار السويفي، خيال الظل والعرائس في العالم، الدار القومية للطباعة والنشر، ص155.

[2] فاروق سعد، خيال الظل العربي، شركة المصنوعات، بيروت، 1993، ص792.

[3] مدحت الجبار، المسرح العربي، كتاب الجمهورية، 2006، ص44.

[4] يعقوب م لندواه، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر: أحمد المغازي الهيئة المصرية للكتاب، 1973، ص75.

سم تقريبا، وتسمح هذه الستارة بحجب أقدام اللاعبين خلف الشاشة...ويوضع مصباح كهربائي خلف الشاشة بحيث يسقط الضوء أمام اللاعب مما يمنع ظهور ظله على الشاشة"[1] فتظهر اللعبة فقط في شكل تمثيلي مسرحي تتناول موضوعا ما أو قضية ما تصاحبها الموسيقى والأجواء الاحتفالية. كما حدث في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، إذ كان في كل مرة يعم المسرح الظلام، حتى يبدأ العرض.

أما عن تركيبة عرائس ودمى خيال الظل التي من خلالها يتم العرض فإنها اختلفت من زمن لآخر حيث كان أصحاب هذه اللعبة في القديم "**يتخذون الشخوص من جلود البقر...فيشتري بعضها لاعبو الخيال ويصورون منها ما يشاؤون من الشخوص ثم يصبغونها بالأصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب وأجسام الحيوان وجذوع الأشجار وأوراقها وثمارها، أحجار المباني وغير ذلك بحيث إذا عرضت الصور أمام ضوء النار المشتعلة ظهرت زاهية بهية"**[2] فكانت جلود البقر المصدر الأساسي لصناعة دمى خيال الظل قديما، "**أما عن دمى خيال الظل الحديثة فيختلف تصميمها حيث تعتمد على ستة عشرة مفصلا وهو ما يكسبها مرونة فائقة في الحركة بالإضافة إلى الاهتمام بالألوان، وتصنع الدمى الحديثة من جلد الحمار وهو ما يعرف بجلد الميتة وتتكون الرأس من قطعتين وهو ما يتيح حركة الفك، ويتحرك من خلال عصا تثبت في الرأس وأخرى في كف الدمية"**[3] وبهذا يمكننا القول: إن دمى خيال الخيال الحديثة متميزة، إذ تتميز بالحركية والحيوية أكثر مما سبقها مما يتيح سهولة تقديم عروض فنية إبداعية في التمثيل رقصا وغناءًا وحركةً.

---

[1] نبيل بهجت، مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، مجلة الكلمة، العدد95، 2015.

[2] أحمد باشا تيمور، خيال الظل واللعب والتماثيل عند العرب، دار الكتاب العربي بمصر، 1957، ص23-29.

[3] نبيل بهجت، مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، مجلة الكلمة، العدد95، 2015.

وخيال الظل ليس فنا ترفيهيا فقط، إنما يحمل في طياته دلالات وإيحاءات رمزية تنعكس كلها على الواقعين الاجتماعي والسياسي، إذ يتناول مواضيع متنوعة، وقضايا متعددة جمعت بين "**النقد السياسي والاجتماعي، وتصوير العلاقة مع الآخر، كما كان للتسلية والترفيه نصيب من تلك العروض وقدمت بابات ابن دانيال نموذجا للنقد السياسي والاجتماعي**"[1] وهذا ما يحلينا إلى معرفة سبب توظيف عبد الكريم برشيد للشخصية التراثية ابن دانيال "**وهو شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي هاجر من بغداد إلى سوريا عقب غزو التتار لها...وترك لنا ثلاث بابات طيف الخيال، وعجيب وغريب، والمتيم والضائع اليتيم**"[2] لذلك عُدَّ ابن دانيال شيخ المخايلين وأشهرهم لِمَا كان يقدمه من عروض خيال الظل، حيث كانت تهدف عروضه إلى نقد الواقع السياسي والاجتماعي في قالب فني إبداعي مسرحي، مما يساعد على توضيح القضايا وتقريبها للناس، لأن خيال الظل فن شعبي بالدرجة الأولى، والشعب يضمُ فئات متعددة فكان هذا الفن موجها لجميع الفئات المثقفة وغير المثقفة، من أجل توعيتهم ومعالجة قضاياهم، وهو ما لاحظناه في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، إذ قدم لنا ابن دانيال بواسطة خيال الظل، أو طيف الخيال حكاية يعالج فيها قضية اجتماعية وسياسية، في أجواء احتفالية، وفي نفس الوقت هي انتقاد للأوضاع السائدة في ذلك الحي من فقر، وبأس، وتهميش للسكان، واستبداد وظلم من السلطة على الناس.

[1] إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، 1985، ص 14.
[2] نبيل بهجت، مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، مجلة الكلمة ، العدد 95، 2015.

خاتمة:

خاتمة:

بعد أن سعينا من خلال هذا البحث إلى دراسة مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح بين التراث الشعبي و الاحتفالية ، من آجل الوصول إلى مجموعة من الآهداف، فقد توصلنا في الختام إلى النتائج الآتية

1-عودة منظر و المسرح عند العرب و الغرب على حد سواء إلى الجذور التراثية ،و الطقوس الاحتفالية للتأسيس و التأصيل لمسرح خاص بكل منهما ، باعتبارها اي الجذور التراثية ، و الطقوس الاحتفالية بدايات تشكل المسرح

2-استحضار التراث في المسرح الاحتفالي باعتباره حافلا بالجوانب المضيئة من آجل إعادة بناء الحاضر انطلاقا من معطيات الماضي الإيجابية

3-من دواعي تآسيس المسرح الاحتفالي ، الرغبة في البحث عن الذات و الهوية و الفكر العربيين في قالب مسرحي جديد ومن فرد

4-جاء المسرح الاحتفالي ليمنح للمسرح العربي أصالته و يخلصه من قيود المسرح الغربي الكلاسيكي ، وليعبر عن الفرد العربي بما يتلاءم و أفكاره وثقافته

5-المسرح الاحتفالي مبني على المشاركة الجماعية من خلال إشراك الجمهور إلى جانب الراوي و الممثلين في تقديم العرض المسرحي

6-المسرح الاحتفالي ليس فنا ترفهيا فحسب بقدر ما هو فنا أدبيا و فكريا ، يقوم إلى جانب الاحتفال على معالجة القضايا الإنسانية الاجتماعية منها و السياسية من خلال المزاوجة بين الخيال و الواقعية الشعبية ، وهو ما تجسد في مسرحية ابن الرومي فهي تقدم احتفالات فرجوية ، بالإضافة إلى معالجة قضية إنسانية اجتماعية تتمثل في معاناة الناس من الفقر و التهميش ، وظلم السلطة و استبداد ها عليهم

خاتمة:

7-المسرح الاحتفالي يقوم على المزج بين الثنائيات الضدية ، و الجمع بين التناقضات من الغريب و العجيب و تداخل الآزمنة ، وتعدد العوالم ، و هو ما نلاحظه من خلال عنوان مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح إذ يجمع الكاتب بين التراث و المعاصرة

8-عملت جماعة المسرح الاحتفالي على التنظير بذاته و ليس فنا سطحيا ، فدفعها ذاك إلى إصدار مجموعة من البيانات و المرتكزات النظرية و التطبيقية و الفنية التي يقوم عليها المسرح الاحتفالي

9-في المسرح الاحتفالي تزول كل الفوارق الاجتماعية و الطبقية إذ يجتمع فيه الشعب و السلطة ، الغني و الفقير ، المثقف و غير المثقف و غيرهم.

الملاحق

_ تعريف عبد الكريم برشيد

_ أعماله

الملاحق:

التعريف بعيد الكريم برشيد وأهم أعماله وأسلوبه.

1_ التعريف به

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة _ بركان سنة 1943_ أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل العربي، وفي عام 1971 أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى وسط الجمهور المغربي والعربي أيضا. وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا.

ودرس بالمعهد العالي لفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، و في عام 2003م حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس، كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية، ومستشار لوزارة الشؤون الثقافية، وأمين عام لنقابة المسرحين المغاربة، وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظيم، وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ومن أهم المسرحيات التي ألفها عبد الكريم برشيد والتي تمثل النظرية الاحتفالية في رأي صاحبها هي مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح" التي كتبها في أواسط السبعينات موازية مع

الفكر الاحتفالي.....إن مسرحية (ابن الرومي). كعمل إبداعي تلتقي مع هذه النظرية وتتوحد بها، وهذا شيء طبيعي، وذلك ما دام أنهما معا _العمل والتنظير_ يصدران من منبع واحد.

فالمسرحية تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية، إذا برشيد يقر بأن مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح" خير نموذج مسرحي من إبداعاته الدرامية التي تجسد النظرية الاحتفالية في جانبها التطبيقي (الدرامي/ التمثيلي).

2_ أهم أعماله

1_ عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، احتفالان مسرحية، منشورات الثقافة الجديدة، 1976.

2_ امرؤ القيس في باريس، منشورات الستوكي ووزارة الشبيبة والرياضة، 1982.

3_ حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء، 1983.

4_ المسرح الاحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا، 1989-1990.

5_ اسمع يا عبد السميع، دار الثقافة بالدار البيضاء، 1985.

6_ الاحتفالية في أفق التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريان 1993.

7_ مرافعات الولد الفصيح، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا.

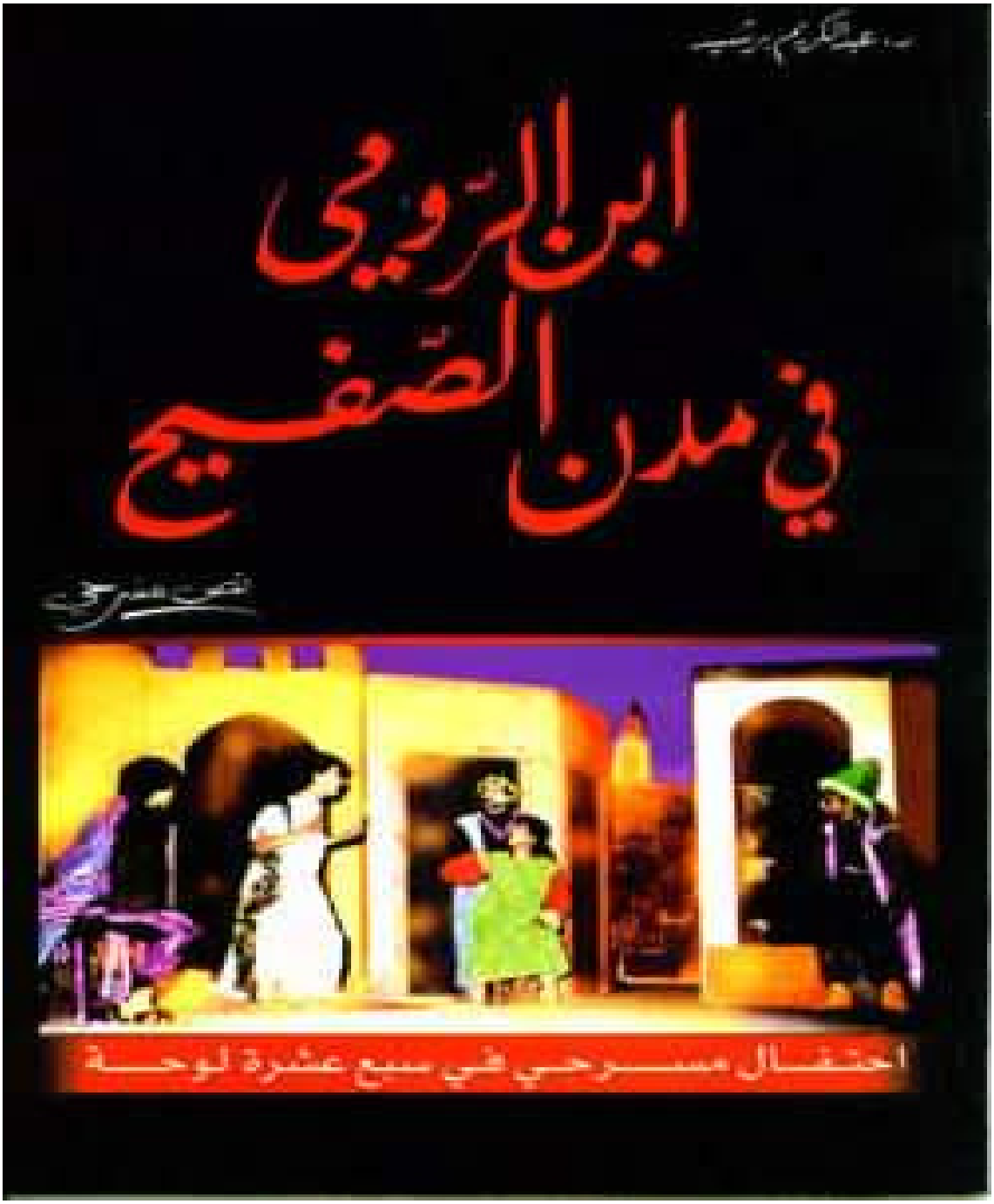
8_ الدجال والقيامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة بمصر.

9_ المؤذنون في مالطة، منشورات الزمن.

10_غابة الإشارات، رواية، مطبعة تريفة ببركان، 1999.

الملاحق:

11_ ابن الرومي في مدن الصفيح، مسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع ما هو تراثي وأدبي وتاريخي، النجاح الجديدة بالدار البيضاء، 2005.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: الكتب

1_ القرآن الكريم.

2_ إبراهيم جنداري حماه، النص المسرحي العربي ونكسه حزيران، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

3_ إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، 1985.

4_ إبراهيم عبد الله غلوم، تقنيات التجريب والمنهج ، (قراءة لسيرورة التجريب في العرض المسرحي)، مجلة البحرين الثقافية، العدد 22، 1999.

5_إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، طبع التعاضدية، صفاقس، الجمهورية التونسية.

6_ابن منظور، لسان العرب، تقديم: عبد الله العلايلي، دراسات العرب بيروت، مادة (ح ف ل).

7_ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ج2، د ت.

8_ابن منظور، لسان العرب، مادة (س رح)، م7، دار صادر بيروت، ط1.

9_ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث).

10_ابن منظور، لسان العرب، مج 7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط، 2005.

11_أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

12_أحمد باشا تيمور، خيال الظل واللعب والتماثيل عند العرب، دار الكتاب العربي بمصر، 1957،

13_أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2.

14_أحمد بن محمد علي المقري الغيومي، المصباح المنير، دار المعارف، القاهرة، 1994.

15_أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيدة، دار علاء الدين، دمشق، ط1.

16_أحمد مرسي، الأدب الشعبي وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت.

17_اندري فوزان، تجارب من المسرح الشعبي في المغرب، تر : سعد الله عبد المجيد، البيان الثقافي، المغرب ، 1988.

18_أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2007.

19_بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2000.

قائمة المصادر والمراجع:

20_تمار ألكسنادروفنا، بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1990.

21_توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، 1988.

22_جبران مسعود، الرائد معجم عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001.

23_جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مطابع، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، 2002.

24_جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني الناظور، المملكة المغربية، ط1، 2020.

25_حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، ط2، 2001.

26_حسن المنيعي، المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1992.

27_حسن المنيعي، المسرح... مرة أخرى، سلسلة شراع، طنجة، العدد 49، 1999.

28_حسن علي المخلف، توظيف التراث الشعبي في المسرح، دار تبر للنشر، دمشق، ط1، 2000.

29_حسين المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنشادية، فاس، ط1، 1994.

30_حسين بحراوي، المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيو ثقافية، مطبعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

31_حسين رشوان، الفكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 1993، ص 59.

32_حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2003.

33_رشيد بناني، المسرح المغربي قبل الاستقلال، دار الوطن، الرباط، المغرب، ط1، 2008.

34_سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د ط، د ت.

35_سعيدي محمد، الأدب بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دت).

36_سلام أبو الدمن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2.

37_صالح مباركية: المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية فنية)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (ج2)، 2005.

38_طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة: نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1ن 2007.

39_عباس الحراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مكتبة المعارف، الرباط المغرب، ط2.

40_عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

41_عبد الحميد يونس، دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

42_عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1992.

43_عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير لمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

44_عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مكتبة الأدب العربي إديسوفت، الدار البيضاء، ط2005.

45_عبد الكريم برشيد، الكائن والمكمن في المسرح الاحتفالي، مطبعة الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985 .

46_عبد الكريم برشيد، غاية الإشارات والتحولات، مطبعة تريفة، ط1، 1999.

47_عبد الكريم رشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

48_عبد الواحد عوزي، المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات، تر: عبد الكريم أمراني، دار توبقال للنشر، ط1، 1998.

49_عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

50_علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفي.

51_عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

52_غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997.

53_فاروق أحمد مصطفى، الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، كلية الآداب الجامعية، الإسكندرية، د ت، 2008.

54_فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
55_فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1992.
56_فاروق سعد، خيال الظل العربي، شركة المصنوعات، بيروت، 1993.
57_فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الجامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1.
58_فرانك .م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف وآخرون، القاهرة، دار المعارف، 1970.
59_فيراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار جامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2012.
60_فيليب فان تيجام، تكتيك المسرح، تح يوسف البدوي، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، ط د، د ت.
61_قيس عودة قاسم الكناني، أثر التأليف الموسيقى في العرض المسرحي، دار المجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2018.
62_كارل النزويرث، الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980.
63_الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية، عمان، ط1، 2004.
64_كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993.
65_لطفي أحمد نصار، رسائل الترفيه في عصر السلاطين والمماليك في مصر، سلسلة تاريخ المصريين، عدد141، الهيئة العامة للكتاب، 1999.
66_لينانبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم نظرية وتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
67_ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت ط1، 1997م.
68_محمد أديب السيلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، دار الحرية للطباعة، منشورات الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1983.
69_محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006.
70_محمد السيد غالب، أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي ووثائقه، قراءات في المسارات في نهايات القرن التاسع حتى نهايات القرن العشرين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة الثامنة عشر 2006/09/11.

71_محمد الكفاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

72_محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

73_محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح : مقدمات وبينات، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، ج2، 1994.

74_محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في اللغة العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، 2003.

75_محمد هاشم صوصي علوي، المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا، الرباط، ط1.

76_محمود مفلح البكر، البحث في التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة، مديرية التراث الشعبي، دمشق، 2009.

77_مختار السويفي، خيال الظل والعرائس في العالم، الدار القومية للطباعة والنشر.

78_مدحت الجبار، المسرح العربي، كتاب الجمهورية، 2006.

79_مصطفى عبد السلام المهماه، تاريخ مسرح الطفل بالمغرب، مطبعة فضالة بالمحمدية، ط1، 1986.

80_المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، دار الشروق العالمية، القاهرة، ط4، 2004.

81_ميلود بوشايد، عبد الرحيم صميدي، قراءة توجيهية وتحليلية لمسرحية ابن الرومي في مدن

82_الصفيح، إديسوفت، الدار البيضاء، ط2، 2007/2006.

83_نبيل بهجت، مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، مجلة الكلمة، العدد95، 2015.

84_نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، دار غريب، القاهرة، 1992.

85_يعقوب م لندواه، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر: أحمد المغازي الهيئة المصرية للكتاب، 1973.

ثانيا: المجالات:

1_علي عشري زايد، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 1، 1980.

2_جميل حمداوي، قراءة في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، مجلة عود الندى، العدد 4، 2006.

3_عبد الكريم برشيد، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة الثقافة الجديدة، ربيع 1987.

4_عبد الكريم برشيد، في التصور المتقبلين لتعريب المسرح العربي، مجلة الأحلام، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد 10، 1980.

5_عبد الناصر حسو، حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 435. 436، تموز، 2007.

6_محمد حمدان، حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 139، كانون الثاني 1987.

7_مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر العدد الثالث، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986.

8_المنصف بن عبد الجليل، التراث والمعاصرة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، باريس، العدد 88-89، 1991.

9_ البيان الأول للمسرح الاحتفالي، مجلة الفنون، الرباط، نوفمبر 1979، السنة السادسة، ع1.

ثالثا: الموقع الالكتروني:

1_ أحمد حلاوة، تحديث أشكال الفرحة الشعبية في المسرح المصري، منتدى إنانا على الرابط الالكتروني:.www.inanasite.com

2_ عبد الرحمن بن زيدان، أفق التنظير للمسرح، سؤال مراجعة أم جواب استمرار، موقع عبد الرحمن بن زيدان، على الرابط الالكتروني: www.Benzidaneadderrahmane.ma

3_ عبد الرحيم المحلاوي، أشكال التقليدية المغربية، منتدى مسرحيون من الربط الالكتروني: www.masraheon.com

4_ عواد علين قراءة في الاحتفالية، مجلة إيلاف، من الرابط الالكتروني:www.elaph. com

5_ محمد عبدة الزهرة الزبيدي، المسرح العربي المعاصر أسير التقليد العالمي (التجريب، البقاء، واختلاف مع التأصيل على الموقع الالكتروني: www.azzaman. com

6_ محمد غباشي، الطقوس الاحتفالية في المسرح المغربي، منتدى مسرحيون، السنة الثانية، على الرابط الالكتروني: www.masraneon. com

7_ مروان ياسين الدليمي، الخروج عن مسار اللعبة، الدراسة في مجلة "طنجة الأدبية: http://www.aladabia.net/article-681-2_3marwanys2000@yahoo.com

8_ معمر بختاوي، قراءة في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، لعبد الكريم برشيد، صحيفة المثقف، على الرابط الإلكتروني: – WWW. Almouthakaf.com

فهرس

الموضوعات

فهرس

العنوان	الصفحة
كلمة شكر	
الإهداء	
مقدمة	أ_ب
مدخل	04
*مفهوم التراث الشعبي وعلاقته بالمسرح الاحتفالي وعناصره	04
أولا: مفهوم التراث الشعبي	04
1_ التراث لغة	04
2_ التراث اصطلاحا	05
ثانيا: مفهوم لشعبي	06
1_ الشعبي لغة	06
2_ الشعبي اصطلاحا:	07
*علاقة التراث الشعبي بالمسرح الاحتفالي:	09
عناصر التراث الشعبي في المسرح الاحتفالي	13
1_ الشخصية في المسرح الاحتفالي	13
الفصل الأول: المسرح المغربي والاحتفالية	
المبحث الأول: نشأة المسرح المغربي وتطوره	19
_ المسرح الغربي	19
أولا: مفهوم المسرح:	19
1_ المسرح لغة:	19
2_ المسرح اصطلاحا:	20
3_ مفهوم المسرحية:	22
نشأة المسرح المغربي وتطوره	22
1_ سلطان الطلبة	30

2_ البساط	31
3_ الحلقة	35
المبحث الثاني: مفهوم الاحتفالية ونشأتها	46
*الاحتفال	46
_ المفهوم:01	46
ا_عند العرب	46
ب_عند الغرب	47
_ المفهوم 02	48
_مفهوم الاحتفالية	48
*نشأة المسرح الاحتفالي:	50
1- أي مسرح تريد الاحتفالية.	55
2- أي مسرح تعني	57
3_ كيف ترى تغيير المسرح الغربي	59
*مظاهر الاحتفالية	62
*المكان في المسرح الاحتفالي	62
*اللغة في المسرح الاحتفالي:	63
*الارتجال في المسرح احتفالي:	65
*الديكور في المسرح الاحتفالي:	67
*الإضاءة في المسرح الاحتفالي	68
*الموسيقى في المسرح الاحتفالي	70
*الملابس والأزياء في المسرح الاحتفالي:	71
* الحكاية الشعبية	73
_ مفهوم الحكاية الشعبية	75

*دلالة العنوان:	82
– تلخيص العناوين	82
*الموضوع	86
*الزمان والمكان في مسرحية ابن الرومي	106
أ_ الزمان	106
ب_ المكان:	107
_ الشخصيات	108
*المظاهر الاحتفالية في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح "	110
2– استحضار التراث:	110
2_ تداخل الأزمنة والأمكنة:	111
خاتمة	117
الملاحق	120
قائمة المصادر و المراجع	124
فهرس الموضوعات	132