

الأبعاد الاجتماعية للمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد

The Social dimensions Of Festive Theatre by Abdel Karim Berrechid

بحري قادة¹¹جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، kada.bahri@univ-sba.dz

مختبر بحث النص المسرحي الجزائري جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية، جامعة سيدي بلعباس

تاريخ الاستلام: 2020/03/22 تاريخ القبول: 2020/05/08 تاريخ النشر: 2020/06/28

ملخص:

حاول رواد المسرح الاحتفالي، وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد، تحقيق الأبعاد الاجتماعية لهذا الشكل من المسرح من خلال نصوصهم المسرحية، والسعي للتمرد على المسرح الأرسطي خاصة على مستوى الكتابة الركحية، بغية تجسيد مسرح احتفالي عربي. إن الغاية من خلال هذه الدراسة هو السعي للكشف عن أهم الأهداف التي كرسها هذا الاتجاه من المسرح من خلال تصوير حقيقة الوجود الإنساني في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح للمسرحي عبد الكريم برشيد، وتصوير علاقة المسرح الاحتفالي بالوجود الاجتماعي للإنسان العربي.

كلمات مفتاحية: المسرح الاحتفالي، المسرح الأرسطي، الأبعاد الاجتماعية، الوجود الاجتماعي، الوجود الإنساني.

المؤلف : بحري قادة kada.bahri@univ-sba.dz

Abstract:

The Pioneers of the festive theater headed by Abdel Karim

Berrechid, through their theatrical texts, tried to achieve the social dimensions of this form of the theater, and strive to rebel against the Aristotelian theater, especially at the level of the theatrical Writing in order to embody an Arab festive theater. The aim through this study is to seek to reveal the most important goal that this direction of theater has devoted by depicting the reality of human existence in Ibn Al Roumi's play in the shantytowns of Abdel Karim Berrechid, and depicting the relationship of the festive theater to the social existence of the Arab human.

Keywords : Festive theater; Aristotelian theater; Social dimensions; Social existence; Human existence.

1. مقدمة:

عمد رواد المسرح الاحتفالي لتجسيد المقترحات التنظيرية التي انبثقت عن البيان الأول للاحتفالية سنة 1976، وبشكل المسرح الاحتفالي أحد أهم تيارات المسرح المغربي الأكثر إشعاعاً على المستوى العربي، نتيجة لإعلانه الصريح عن تأسيس فن مسرحي مغربي بشكل جديد، وقبل ذلك عرف المسرح العربي قفزة جديدة ارتبطت بمجموعة التحولات التي عرفها العالم العربي في صورة جملة الصراعات الاجتماعية، والسياسية، مثل قيام الكفاح المسلح سنة 1965 بفلسطين ضد الكيان الصهيوني، ثم هزيمة حزيران 1967، هذه العوامل أحدثت تغييراً جذرياً في المجال المسرحي، خصوصاً مع ظهور التجريب، ومحاولة البحث عن المزوجة بين النظرية الفكرية، والممارسة العملية بغية إيجاد نظرية فكرية تأسيسية للمسرح العربي، وهذا ما سنراه من خلال طرح الإشكالية التالية: ما هي حقيقة الأبعاد

الاجتماعية التي سعى عبد الكريم برشيد لتجسيدها؟. يقودنا هذا الإشكال للحديث عن تطور المسرح الاحتفالي، وأهمية هذه الأبعاد بغية تحقيق مسرح احتفالي عربي. ربما نجد الإجابة في محاولة الكشف عن علاقة المسرح الاحتفالي بالوجود، والكشف عن حقيقة التواصل بين المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد، والانتماء الاجتماعي للإنسان من خلال مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، فالهدف من خلال هذه الدراسة هو تحديد الأهداف التي ترسخ القومية العربية، من خلال معرفتنا الحقيقية بوجود أشكال مسرحية عربية متنوّعة تتصل بمقوماتنا الفكرية والحضارية والاجتماعية التي تختلف عن المسرح الكلاسيكي الأرسطي. منهجيتنا في هذه الدراسة هي، العمل على تتبع أهم مراحل تطور المسرح الاحتفالي، وعلاقته بالأبعاد الاجتماعية، وصولاً إلى مرتكزاته، ومصادر المسرح العربي الاحتفالي، كما اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، كونه الأنسب لتحليل وكشف مواطن هذه الأبعاد التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالحفل الذي يمثل أصل نشأة المسرح.

2. علاقة المسرح الاحتفالي بالوجود:

حاول رواد المسرح الاحتفالي إيجاد شكل مسرحي يخضع لذوق الإنسان العربي، ويربطه بماضيه (التراث) من جهة، ومسايرة الآداب العالمية في الوقت نفسه من جهة ثانية، وتجسّدت في محاولة تحقيق التواصل بين كل أفراد الحفل (العرض) المسرحي، من خلال عملية إشراك المتلقي، واعتبار (النص/العرض) ثنائية متجانسة على أساس أنها مشروع قابل للتغيير، ويقول عبد الكريم برشيد في هذا الصدد: "إن الاحتفالية قد تمرّدت على طبيعة العلاقة التقليدية في المسرح... وذلك لأنها قائمة على أسس إقطاعية لا تتناسب، وعصر الحداثة، الذي هو بالأساس عصر الإنسان، وعصر الحرية والحوار، والتشارك، فقد كان ضرورياً تعديل تلك العلاقة،

وجعلها علاقة إنسانية...¹، فالكتابة الدرامية في المسرح الاحتفالي بوصفها مظهرا من مظاهر الاهتمام الجمالي في المسرح العربي، وأنها كتابة لا تركز على التقديم المباشر للحكاية، أو جملة الأحداث التي يقوم عليها مضمون النص الدرامي.

يسعى البعد الاجتماعي للمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد لتحقيق علاقة إنسانية تقوم على التجمع، والاحتفال، والمشاركة، وعلى الحوار، والتطوع الإبداعي لكشف علاقة هذا المسرح بالوجود، بواسطة انتهاج أسلوب الارتجال في التمثيل الذي يتماشى، وأهداف المسرح الاحتفالي: كالتحرر، إذ يعد احتفال مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح²، نصا مفتوحا يتكوّن من سبعة عشرة (17) لوحة، وتبدأ الأحداث بحوار ابن دانيال وابنته دنيازاد مع عامل الستار في اللوحة الأولى "إلى أين يرتفع الستار"³، حيث يجرّ ابن دانيال عربية تمشي بجوارها ابنته بينما يحاول عامل الستار منعها من دخول الخشبة بحجة عدم اكتمال أشغال ترميم المناظر، يعكس هذا الموقف - من خلال هذه اللوحة - رغبة المؤلف في طرح قضية تحرير المسرح العربي من الخشبة الإيطالية عن طريق العودة إلى الأشكال المسرحية الفرجوية الاحتفالية، لإعطاء هذا المسرح طابعه الاحتفالي على عكس المسرح الكلاسيكي الذي يضيق فرص الإبداع، والحرية، وبالتالي حرص المسرح الاحتفالي على أن يكون قريبا من الإنسان لإضفاء الحقيقة، وبذلك يجسّد البعد الاجتماعي للمسرح الاحتفالي الخلفية الفكرية للكاتب الدرامي، والمتمثلة في تصوير الحفل وإقامة التجمع.

هذه الحقيقة هي التي تجعل من المسرح العربي الأداة المناسبة لتحقيق الهوية العربية الغائبة، أو المغيبة، "ويمكن القول إنّ الهوية هي (التميز) بمعنى وجود الصفات الخاصة المميزة لا بمعنى التفوق، وبالعودة إلى حوارات النص الدرامي يستدعي عبد الكريم برشيد شخصية المخايل ابن دانيال⁴ التاريخية ليؤكد على ضرورة استحضار التراث في

الاحتفال المسرحي، وتوظيف أشكاله المختلفة التي تفرز منابع فرجوية تعري الأقنعة، وتدعو المشاهد إلى المشاركة في الحفل بغية تحقيق الاندماج، إذ يطلب ابن دانيال من ابنته تقديمه للجمهور والعامل:

"ابن دانيال: (ملتفتا لابنته) دنيازاد، هل سمعت؟ إن الرجل لا يعرفني يا ابنتي... دنيازاد: وكل من في الصالة أيضا لا يعرفك.

ابن دانيال: اخبريهم إذن عني، اخبريهم، لا أريد أن أضيع هكذا في الزحام... دنيازاد: (للعامل) سيدي، هذا الرجل الواقف أمامك في تواضع العلماء هل تدري من يكون؟ إنه ابن دانيال شيخ المخاليلين..⁵.

لقد أراد الكاتب كسر القيود، والتحرر من التبعية المطلقة للمسرح الغربي من خلال ابتكار أسلوب مغاير لتقديم شخصياته المسرحية للجمهور. وهذا ما يتحقق في اللوحة الموالية (رحلة المخاليل الطويلة) حيث يستعرض المؤلف رحلة ابن دانيال شيخ المخاليلين، وهو ينقل للجمهور (المحتفل) مغامراته الصعبة، والملينة بالشقاء عبر القرى، والأسواق، والأحياء الشعبية، وتنتهي هذه اللوحة بحوار ابن دانيال مع الطفل 1 و 2 و 3:

"ابن دانيال: لن أطلبكم بشيء أكثر من الصمت، أنتم ضيوفي أمد لكم موائد الحكايا والسير.

الطفل 1: عمي الشيخ نريد أن نسألك...

ابن دانيال: هيا اسألوا ما شئتم...

الطفل 1: ترى أين تمضي دائما بهذه العربية؟

ابن دانيال: أين أمضي؟! دنيازاد هل سمعت؟! (ملتفتا للأطفال) إلى ساحات بغداد والشام.

الأطفال: (في نفس واحد) نمضي وراءك...

الطفل 2: ...ولو إلى عين الشمس...

الطفل 3: ويرج القمر ...

ابن دانيال: (يضحك) إلى أسواق فاس والقيروان، إلى بيروت العجربة، إلى عمان الحاملة... أجز الأشرار والأخيار... أجز الأزمان والأمكنة...⁶.

يظهر من خلال هذه الحوارات اهتمام برشيد بالنتظير للاحتفالية، والمسرح الاحتفالي حتى في نصوصه كممارسة، حيث يطلب من الجمهور - عبر شخصه المسرحية الاحتفالية - التزام الصمت، والتركيز قصد تحقيق مبدأ الاندماج الذي دعا إليه، ومنتقداً به في الوقت نفسه مبدأ التعريب البريختي، وهنا تظهر فنية أسلوب الحكيم، وتقنيات اللعب التي تصبو إلى تحقيق المشاركة، والتواصل من جهة، وتحقيق متعة المشاهدة لدى المتلقي/المحتفل من جهة ثانية، وكذلك فيما يتعلق بذكر المناطق العربية وسماتها (لبنان، عمان، فاس، القيروان)، دلالة على بحثه عن التأصيل للمسرح العربي حتى يمتلك خصوصيته التي تكسبه هوية وبعدا حضارياً.

يعني التميز حسب الكاتب بلبل فرحان: "وجود تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي، وتبرز وجوداً عربياً"⁷، يظهر جلياً أن حقيقة الانتماء تتجسد في القومية، وعلى أساس الرؤى الفنية، والسياسية، من منطلق اعتبار الأشكال الفنية مظهراً اجتماعياً، وانعكاساً لصراع إيديولوجي، وسياسي.

وعليه، ارتأى عبد الكريم برشيد توضيح حقيقة الاحتفال إذ يقول: "... لا يمكن أن نحقق تحررنا إلا من خلال الاحتفال. فيه ترتفع الأفعنة ليظهر الإنسان - الإنسان فنحصل بذلك على الجوهر الذي طمسته روتينية الأيام، وميكانيكيته الآلية"⁸، ذلك أن الإنسان داخل المجتمع يصبح مقيداً خاضعاً لسلطة أداء واجبه، في حين يعمل الاحتفال الذي نادى به برشيد إلى كسر هذه القيود لتحقيق التحرر وزيادة على ترسيخ إيديولوجية المسرح الاحتفالي التي تبني

على مجموعة من الأسس المترابطة فيما بينها، وتتمثل في الاشتراكية، والعدالة، والوحدة، وبالتالي تحقيق لغة إنسانية شاملة "باعتبار المسرح ليس درسا تعليميا، ولكنه تجربة إنسانية تكشف عن خلفيات اجتماعية، وسياسية عامة"⁹، تمثل هذه التجربة الإنسانية نقلة نحو التغيير الذي يبحث عن إيجاد الإنسان العربي الحرّ والمتميّز بالوعي وبالتالي إعادة النظر في الواقع العربي ككل؛ وباعتبار الاحتفالية -مشروعا- يحيط بها الإبداع الأدبي، والفني فهي تعمل على اختزال العبقورية الإنسانية، وتؤكد على أن هذا الإنسان يخبئ نظرتة للوجود، ويخبئ فلسفته، ويخبئ حضارته، وعلمه، وفنه، وآدابه، وأعرافه، وصناعاته في هذا الفعل الذي يسمى الاحتفال، لذا وضعت الاحتفالية مفهوما للممارسة المسرحية تعبيرا عن روح الواقع وجوهره، وكاشفة في الوقت ذاته عن علاقة المسرح الاحتفالي بالوجود الإنساني.

3. علاقة المسرح الاحتفالي بالوجود الاجتماعي للإنسان:

يصرّ المسرح الاحتفالي على ترسيخ وجوده من خلال تحقيق وظيفته بحكم أنه يملك خصوصيات تؤهله إلى إحداث تيار مسرحي مغربي عربي خالص، وزيادة على هذا يسعى إلى إمكانية إحداث ثورة في الوجود الإنساني، وانطلاقا من ملازمة الفعل للفاعل (الاحتفال/المحتفل الإنسان) يؤكد برشيد قائلا: "... لا أحد يمكن أن يكون أكثر أهمية، وخطورة من هذا الإنسان الحي، والخالق، والذي يؤسس الأنساق دائما..والذي لا يمكن أن تعتقله بنياته التي أوجدتها"¹⁰. يجسّد برشيد في إطار تصويره للكتابة الإخراجية لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مجموعة من الصور الظلية لشخصيات ذات أبعاد تاريخية، وأسطورية كسيدنا علي، وعنترة بن شداد، وفارس بني عباس، وأبي زيد الهلالي، ولكن عدم اهتمام المتلقي بهذه الرموز فرض على شخصية ابن دانيال أن تختار شخصية تلقى

العناية، والاهتمام بفضل سيرتها، ومغامرتها، وهو ما تجسد مع ابن الرومي الشاعر الفقير بثوب عصري.

" ابن دانيال: سأحكي سأحكي، عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب، والقصدير، سأحكي عن ابن الرومي الجديد... ابن الرومي الذي رسمته وقصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون.. شاعر الليلية يا سادتي قد يكون من باريز، من روما، من البيضاء، أو من وهران، قد يكون من علي بن العباس، أو قد يكون الشاعر لوركا، قد يكون المجنوب أو بابلو نيرودا، قد يكون من حكيم هذا، قد يكون أنت أو أنت أو أنت... نرحل الآن إلى بغداد الرمز" ¹¹.

يكشف الكاتب عن العلاقة بين الوجود الإنساني والتصور الاحتفالي الذي عمل على تجسيده، حيث إنّ أهم ما يمكن استخلاصه من هذا القول يتمثل في أنّ تصوير حقيقة الإنسان الصامد أمام الاستبداد ظرفية، وليست أزلية، والأكيد هو تلك الرغبة في التحرر، والإبداع، وتجسيد الهوية التي تحمل كل الأبعاد الحضارية، ويمثل (التراث/ المعاصرة) ثنائية مركبة تتجسد معها حقيقة البعد الاجتماعي في المسرح الاحتفالي العربي الذي غابت عنه الرؤية التاريخية، وضياح الهوية. فاعتبار المسرح ظاهرة في الثقافة العربية منذ البداية لم يمت بصلة للحضارة العربية، ذلك لأنها ولدت خارج مركز ثقافتها، وفي هذا الصدد يقول محمد مسكين: " ...إنّ ظهور المسرح كفعالية ثقافية حضارية في الثقافة العربية في أربعينيات القرن الماضي جعله يمثل نسبة تاريخية كإنتاج أبعده الاستعمار القاهر للذات العربية لهذا ستتحرّك حملة التشكيك في شرعيته، وانتمائه للأصالة الحضارية العربية" ¹².

لقد أراد عبد الكريم برشيد ترسيخ الهوية العربية من خلال المسرح الاحتفالي، والتي تتحقق في جعل المجتمع يعبر عن الواقع منطلقاً من الحقيقة، التي تتمثل في تصوير مجموعة العادات والتقاليد، وبالتالي محاكاة الانتماء القومي بفعل تجسيد مبدأ التحرر، والمشاركة، وكل هذه المعطيات تؤرخ لمجموعة من الأبعاد، والمبادئ الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية. ومن

منظور اعتبار فن المسرح وليد المجتمع، فهذا يؤكد على العلاقة التي تربطهما بالإضافة إلى كونه- أي المسرح- يمثل المرآة التي تعكس مكوناته لأنه يختزل العبقرية الإنسانية في الفكر والآداب، والعلوم، والفنون لأنه يمثل صورة الوجود الحقيقية، والممكنة، ويظهر أن المجتمع الذي يقصده **برشيد** في مسرحه يجسده الحفل (الاحتفال).

يرى رواد المسرح الاحتفالي أن ملازمة المسرح للمجتمع، والواقع لابد أن يشمل كل المستويات المحتملة، وترتبط ارتباطا وثيقا بالمتغيرات، لذا تعمل -الاحتفالية- على المراهنة وكسب التحديات، وخلق علاقة قوية تجمع بين الثابت، والأصالة لتجسيد أهدافها المتمثلة في الحرية الإنسانية لمختلف المجتمعات.

يمكن أن نتتبع أهداف البعد الاجتماعي للمسرح الاحتفالي (من خلال كتابات **برشيد** المسرحية، وبيانات جماعة المسرح الاحتفالي)، في الكشف عن الحقيقة، ومحاكاة الواقع، والإحاطة بالتاريخ ذلك لأن المجرى الاحتفالي يظهر من حيث " ...سؤال-ما- في الذات عن إحساس باطني بأن الكون الذي بني على أساس التناسق، والنظام قد لحق به الخلل، والفساد والفوضى، فأصبح هذا العالم مفتقرا إلى السلم، والمعنى، والمنطق، وإلى العدل و المساواة ونكافؤ الفرص"¹³، ويبحث المسرح الاحتفالي عن حرية الأفراد سواء على المستوى الفكري أو الإبداعي داخل منظومة المجتمع لترسيخ العدالة، والمساواة، والسلم، وتقصي الحقيقة.

تعود رغبة رواد المسرح الاحتفالي، وعلى رأسهم **عبد الكريم برشيد**، و**الطيب الصديقي**، وغيرهم إلى ترسيخ مجموعة الأبعاد الاجتماعية لتأصيل مسرح متميز يستوعب الوضع العربي بكل تناقضاته من جهة، ومن جهة أخرى يعكس حقيقة المطلب القومي العام الذي يتمثل في توجيه الحركة المسرحية العربية، خصوصا إذا علمنا أن المسرح العربي "يعاني منذ ولادته القيصرية من أزمة خطيرة انعكست سلبا على الفن المسرحي نفسه، وعلى جمهوره،

وعلى كتابه، وعلى دارسيه، وتكمن -هذه الأزمة- في عدم تناغم شكله الجمالي الأوربي (الأرسطي) مع المرجعية الثقافية العربية¹⁴.

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

وباعتبار الفن -المسرح- ظاهرة إنسانية فهو بالتالي يمثل ضرورة اجتماعية. فرأت الاحتفالية بوصفها تياراً تنظيرياً، أن السعي لممارسة النشاط الإبداعي في المسرح الاحتفالي (نصاً وعرضاً) لا بد له من توفر مجموعة من الشروط كاليئة (الحفل/التجمع)، والذي ينتج عنها (الجمهور/المحتفل).

أما عن مسألة عدم تجانس المجال التنظيري للاحتفالية، مع المجال التطبيقي للمسرح الاحتفالي في قضية إقامة العروض الاحتفالية في الساحات العمومية، والأسواق، والشوارع حتى تتحقق غاية البعد الاجتماعي يقول برشيد كاشفاً هذا المعطى: "إذا كان الإنسان الأوربي/الأمريكي يسعى إلى إلغاء المنصة الإيطالية فلأنه قد أقامها في يوم من الأيام، أما بالنسبة للمسرح العربي فإن الأمر يختلف... ما حاجتنا لإلغاء شيء، ليس له وجود أصلاً؟ لقد أقمنا احتفالاتنا الشعبية في العراء بين الناس ومع الناس"¹⁵. يسعى برشيد لتجسيد البعد الاجتماعي في مسرحه من خلال الدعوة إلى افتراض شكل هندسي خاص يتناسب، والاحتفال المسرحي الذي من المفروض أن يتم في الساحات كما كان في المحاولات التنظيرية لجماعة السرداق، وهي فرقة مسرحية مصرية هاوية قامت بإصدار بيان مسرحي، من أهم الأساليب التي تركز عليها هذه الفرقة

الدعوة لمراعاة الذوق العام (الفني) للمتلقي، واعتبار الفن في حقيقته احتفال، ومن أهم أعضاء جماعة السرايق المسرحية نذكر: صالح سعيد (وهو مخرج المسرحيات التي تنتجها الفرقة)، انتصار عبد الفتاح (يشغل على الموسيقى)، والسامر من أنواع التمثيل المنتشرة بمنطقة الأرياف المصرية، وتدل كلمة السامر على السمر، وعلى السهر، وعلى الليل، وهي تعني القوم الذين يسمرون، كما أنها تدل على المكان، أو الحلقة التي يتحلق حولها السامرون في ليالي الصيف المقمرة، ويمثل بذلك أهم أشكال الممارسة الشعبية للفنون القولية والأدائية¹⁶.

أضف إلى ذلك أنه "إذا كانت العمارة المسرحية تخضع لنظام المسرح الغربي، فإن للمسألة أسبابا تتصل بالهاجس السياسي، والأمني في الوطن العربي، حيث تغيب الحرية، وتقلص مساحة الانفتاح الديمقراطي"¹⁷. إنّ تضيق الخناق على المثقف، وهي صفة تعتمد الأنظمة العربية على تجسيدها، وتشكلت منذ الحصول على الاستقلال من يد المستعمر، وقد تعدت مسألة التضيق على المثقف لتشمل جل طبقات المجتمع، وأفرزت مجموعة من الهواجس وعمدت على تحطيم مشروع تحقيق الوحدة والهوية.

ولم يثن هذا عن عزيمة رواد المسرح الاحتفالي، حيث تمّ التعامل مع شكل العمارة المسرحية - وهو ما يتعارض مع الفضاء العام للاحتفالية كتيار - والدعوة إلى تبني الشكل الهندسي الدائرة (الحلقي) على أساس استلهام الأشكال التراثية الفرجوية لأجل استنطاقها، واستنادا لما قد تمّ تناوله في المقدمة، وكرد على الراضين للاحتفالية، والمسرح الاحتفالي نستدل بموقف برشيد "إن الأراجوز، والسامر، وخيال الظل وغيرها من المفردات المسرحية المختلفة، كان ينبغي أن يقع النظر عليها، وهي في إطار نسق كامل، ومتكامل، نسق فكري وفني يجد معادله الموضوعي في الأدوات المسرحية المختلفة"¹⁸.

ولذا يمكن القول إنّ البعد الاجتماعي للمسرح الاحتفالي يتحقق من خلال توفر شروط الاحتفال (المشاركة الجماعية، والتلقائية، والتحدّي، والإدهاش، والشمولية)، وتعريّة الواقع الاجتماعي، وهذا لم يتحقق عند الكاتب يوسف إدريس عندما وظف السامر الشعبي باعتباره شكلا فنيا يحمل مضامين فكرية، ويعود السبب في ذلك لعدم صياغة رؤية عامة، وشاملة تعكس البعد المعرفي، والجمالي من جهة، واقتصارها -الرؤية- على النص المسرحي، وبالتالي لم تشمل العرض من ناحية ثانية، في حين أبحاث توفيق الحكيم تميّزت بأنها أحادية التوجه، ولم تجمع الشكل بالمضمون الفكري¹⁹.

وبالتالي تجسّدت إبداعات عبد الكريم برشيد سواء على مستوى التنظير، أو النقد، أو التطبيق، تيارا جديدا أسهم في تغيير خريطة المسرح المغربي، والعربي منذ السبعينات إلى اليوم. وتمثل تجربة عبد الكريم برشيد من خلال المسرح الاحتفالي "مقاومة فنية للنموذج المسرحي الغربي وانفلات من منظوره الإقصائي للآخر عبر الجمع بين الوافد والمحلي، قصد تحقيق المشترك الإنساني"²⁰.

إن غاية البعد الاجتماعي للمسرح الاحتفالي تتحقق بدراسة شاملة لمجمل البيانات المشتركة للاحتفالية من جهة، وليبيانات المسرح الاحتفالي من جهة ثانية، وهي تعمل على إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع، والتاريخ، والإنسان، ولا يتحقق هذا المبتغى إلا من خلال توفر مجموعة من الشروط يمكن حصرها فيما يلي:

- أ- محاولة إيجاد لغة شاملة تحتوي أبعادا إنسانية.
- ب- السعي لتغيير الواقع بواسطة العقل، وليس وصفه أو الاقتصار على تفسيره.
- ج- الإلمام بدراسة قضايا الناس من خلال الساحات، والمواسم، والتجمعات.
- د- رصد الثوابت الأساسية في المجتمع، ودراسة الأصول.

- هـ - محاولة خلق العمل الجماعي، والمشاركة في وقت يسعى فيه المجتمع إلى تكريس الأتانية والعمل الفردي.
- و - إظهار الحقائق بصورة شاملة، وذلك بتحويل المسرح إلى تظاهرة اجتماعية يؤديها الفرد المتمثل في الإنسان للإنسان²¹.

4. خاتمة:

توصلنا من خلال هذا البحث إلى النتائج التالية:

- يتحقق البعد الاجتماعي للمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد من خلال تداخل شروط الاحتفال، كالمشاركة، والجماعية، والتلقائية، والتحدي، والإدهاش، والشمولية.
- تمثل مجموعة الأبعاد الاجتماعية، نتاجا مشتركا في مسار تحقيق مسرح احتفالي عربي خالص، ويجسد مسرحا إنسانيا يتسم بالواقعية الاجتماعية.
- سعى عبد الكريم برشيد من خلال نصوصه الدرامية إلى تأصيل المسرح العربي، وتحقيق الأهداف التي تصور حقيقة الانتماء، والوجود الإنساني من خلال مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح.
- نجح عبد الكريم برشيد في تعريب المسرح العربي، وذلك من خلال جعله متصلا بالواقع العربي، ومسايرا للحظة التاريخية، وفي اتصال مع المنظومة الفكرية والفنية، والحضارية للإنسان العربي.
- صور برشيد الظاهرة المسرحية عند العرب في صورة (الفن/الحياة)، و(الواقع/الخيال)، بغية تجاوز شكل المسرح الأرسطي عبر كسر قانون الوحدات الثلاث، والاهتمام بالفعل المسرحي لتحقيق مبدأ الآن المرتبط ب(النحن/هنا).

- تتحقق الحرية الاجتماعية في كتابات رواد المسرح الاحتفالي من خلال تصوير الأبعاد الاجتماعية، وعلاقتها بالانتماء للوجود الإنساني، وتعرية الواقع، وتمثيله بصدق، وحقيقة.
 - جسّد عبد الكريم برشيد من خلال مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح تحرر الإنسان المبدع، حتى يستطيع تحقيق التواصل من خلال إبداعاته (كتابة، وإخراجاً وتمثيلاً).
 - تكمن علاقة المسرح الاحتفالي بالوجود الاجتماعي للإنسان، من خلال ترسيخ قراءة الوجود (الوجدان الشعبي) في الاحتفال الشعبي الذي يمثل إرثاً حضارياً.
- يمكن القول في الأخير إن الفن المسرحي عموماً، والفن المسرحي الاحتفالي على وجه الخصوص لا يمكن أن يفصله عن مجموع الأبعاد المجسدة له في صورة الأبعاد الحضارية، والإنسانية، والفلسفية، والجمالية، والاجتماعية التي تعتبر من أهم الأبعاد لاتصالها المباشر بالإنسان والوجود.

5. الهوامش:

1. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات (الاحتفالية إلى أين؟)، دراسة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط.1، 1994، ص.70.
2. تدور أحداث مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح حول محاولة تحويل أحد الأحياء القصديرية إلى فنادق سياحية، ووظف الكاتب لعبة خيال الظل للانتقال إلى الواقع ليجسد واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية، تحكي مغامرات شخصية ابن الرومي في الحي القصديري المعاصر ببغداد، حيث يقصد بيت عمته الرباب باحثاً عن جارية ترافقه وتسليه في مواجهة ظروف الحياة، وهو ما تحقق من خلال شخصية عريب الجارية التي دفع فيها كل ما يملك من الذهب، وتتسارع الأحداث في الحي القصديري ليصور لنا برشيد تفكير الإنسان المعاصر الذي يبحث عن المال بشتى السبل من خلال شخصية عاشور، وفي وسط تطور الأحداث يتحوّل ابن الرومي الشاعر المثقف إلى شاعر انتهازي لا يهمه سوى الحصول على المكافآت من رجال السلطة، فقرر بيع ذمّته لرئيس البلدية من خلال كتابة قصيدة شعرية جسّد فيها صور معاناة سكان الحي الصفيحي من البؤس والحرمان، وتطلب شخصية عريب من شخصية ابن الرومي أن يتجه إلى السوق ليسترجع

خلالها الذي ضاع منها، في موقف أراده الكاتب ليتحرر الإنسان من أوهامه بمواجهة العالم الخارجي، وهو ما تحقق في طلب المشاهد وأهل الحي في اللوحة الأخيرة من خلال المخايل ابن دانيال بأنه لم يعطهم الحل، ويخبرهم عن ابن الرومي الشاعر النائر الذي توجه إلى السوق باحثاً عن الخلل الضائع، لكن ابنته شخصية دنيازاد التي تمثل الحاضر دعت إلى التحرر، والثورة، والتظاهر، من أجل الحصول على الحقوق المشروعة بدلاً من الشعارات، وبهذا تنتهي المسرحية. ينظر: عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط.1، 2008-2009، صص.02-80.

3. ينظر: المصدر نفسه، ص.07.

4. ولد ابن دانيال بأمر الأربيعين بالموصل، درس القرآن تلقى العلم في مدارسها، ثم نزع إلى مصر في سنة 665 هـ / 1267م، وتوفى فيها في سنة 710 هـ / 1311م. ينظر: عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات (الاحتفالية إلى أين؟)، دراسة، مرجع سابق، ص.65.

5. عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مصدر سابق، ص.8.

6. المصدر نفسه، ص.13.

7. بلبل فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، سوريا، منشورات وزارة الثقافة، 1984، ص.156-157.

8. محمّد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، القاهرة، منشورات وزارة الثقافة، 1994، ص.41.

9. عبد الكريم برشيد، ألف باء الواقعية الاحتفالية، نقلا عن: (الاحتفالية في المسرح العربي)، مرجع سابق، ص.44.

10. عبد الكريم برشيد، بيان العتبات، بيانات الزمن المتجدد، الاحتفالية بأصوات جماعية، تطوان، المغرب، مطبعة فضالة، مارس 2004، ص.24.

11. عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مصدر سابق، ص.16.

12. محمّد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الوحدة (المغرب)، السنة الثالثة، ع: 95/94، سنة 1992، ص.09.

13. عبد الرحمن بن زيدان، حديث حول دينامية المسرح المغربي، مجلة العلم الثقافي (دمشق)، العدد7، أبريل 1996، ص.10.

14. عبد القادر بوشيبية، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر 1964/1989، أطروحة دكتوراه علوم، أدب عربي، تحت إشراف: أ.د. محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2003/2002، مخطوط، ص.137.
15. عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مصدر سابق، ص. 22-23.
16. ينظر: محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مرجع سابق، ص.45.
17. هشام بن الهاشمي، التفاعل الثقافي في مسرح عبد الكريم برشيد، مجلة النبوغ (وزارة الثقافة المغرب)، ع:1، منشورات نقابة الأدباء والباحثين المغاربة، 2011، ص.196.
18. المرجع نفسه، ص.197.
19. بلبل فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، مرجع سابق، ص.160.
20. هشام بن الهاشمي، التفاعل الثقافي في مسرح عبد الكريم برشيد، مرجع سابق ص.198.
21. ينظر: مصطفى رمضان، مسرح عبد الكريم برشيد (التصور والانجاز)، بركان المغرب، مطبعة ترفقة، 2007، ص.67-68.

قائمة المصادر والمراجع:

1.المصادر:

- برشيد (عبد الكريم)، ابن الرومي في مدن الصفيح، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط.1، 2008-2009 ط.1، 1994.
- برشيد (عبد الكريم)، بيان العتبات، بيانات الزمن المتجدد، الاحتفالية بأصوات جماعية، تطوان، المغرب، مطبعة فضالة، مارس 2004.

2.المراجع بالعربية:

- برشيد (عبد الكريم)، الاحتفالية في أفق التسعينات (الاحتفالية إلى أين؟)، دراسة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1994.
- رمضاني (مصطفى)، مسرح عبد الكريم برشيد(التصور والانجاز)، بركان المغرب، مطبعة تريفية، 2007.
- فرحان (بلبل)، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، سوريا، منشورات وزارة الثقافة، 1984.

3.الدوريات:

- بن زيدان (عبد الرحمن)، حديث حول دينامية المسرح المغربي، مجلة العلم الثقافي، دمشق، سوريا، العدد7، أبريل 1996.

- عيد (محمد السيد)، الاحتفالية في المسرح العربي، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، القاهرة، منشورات وزارة الثقافة، 1994.

- مسكين (محمد)، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الوحدة المغربية، السنة الثالثة، ع: 95/94، سنة 1992.

- بن الهاشمي (هشام)، التفاعل الثقافي في مسرح عبد الكريم برشيد، مجلة النبوغ فصلية ثقافية بدعم من وزارة الثقافة المغرب، ع: 1، منشورات نقابة الأدباء والباحثين المغاربة، 2011.

4. الرسائل الجامعية:

- بوشيبة (عبد القادر)، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر 1964/1989، أطروحة دكتوراه علوم، أدب عربي، تحت إشراف: أ.د. محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2003/2002، مخطوط.