الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة –

كلية الآدب واللغات

قسم اللغة والأدب

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 1635109612

رقم التسجيل: ط2: 1535098294

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

الاحتفالية في مسرحية "اسمع يا عبد السميع" لـ "عبد الكريم برشيد"

إعداد:

– وسيلة بتغة

– زينب حرود

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	**العلجة هدلي**	**أستاذ محاضر "أ"**	**المسيلة**	**رئيسا**
2	**أسماء غجاتي**	**أستاذ محاضر "أ"**	**المسيلة**	**مشرفا ومقررا**
3	**نوال منديل**	**أستاذ محاضر "أ"**	**المسيلة**	**ممتحنا**

السنة الجامعية: 1441-1442هـ /2020-2021م

إهداء

أهدي ثمرة عملي وجهدي المتواضع الى من اعطتني الحياة نبع الحب والحنان، الى أسمى عاطفة وأحلى ما ينطق به اللسان، أمي الحبيبة حفظها الله ورعاها.

الى روح والدي الذي كان يتمنى دائما هذه اللحظة ومن المفارقات التي يضعها الله في طريقنا ان يصادف يوم تخرجي ذكرى وفاته 16جوان رحمك الله يا أبي وجعل قبرك روضة من رياض الجنة.

الى هدى وآية فلذتا كبدي وقطعة من روحي وفقهما الله في حياتهما وحفظهما من كل شر.

الى امال ابنة اخي الغالي وأول حفيدة في العائلة وفقها الله ورعاها.

الى كل إخوتي وأخواتي وأولادهم وأخص بالذكر أخي صابر الذي لن أنسى وقفته الى جانبي ما حييت أناله الله مراده وأصلح له زوجته وأولاده

الى كل عائلتي.

الى زميلتي في هذا البحث زينب حرود، التي كانت لي سندا وفقها الله ورعاها.

الى كل موظفي وأعوان مكتبة جامعة محمد بوضياف بالمسيلة دون ان أنسى مكتبة المستوى

وشكرا عل كل من سهر على تأطيرنا طيلة خمس سنوات من أساتذة واستاذات.

وسيلة

إهداء

الحمد لله الذي اعانني بالعلم، وزينني بالحلم، وأكرمني بالتقوى، أهدي ثمرة جهدي الى ذروة الوفاء والحنان الى أسمى عاطفة وأحلى ما ينطق به اللسان الى رمز العطاء لك يا أجمل حواء:

أمي الغالية

الى من أعتبره مثلي في الحياة وقدوتي التي اقتدي بها الذي ألبسني لباس العلم والأخلاق وشجعني طوال مشواري الدراسي ووفر لي أسباب النجاح أبي الغالي أطال الله في عمره

الى أخي الوحيد المختار وأخواتي وأولادهن.

الى سندي في هذه الحياة

الى أجمل صديقة في هذا الوجود وأخت رفيقة رحالي مريم يكفيني من الحب أنها صديقة السنين واللحظة الحلوة في كل يوم.

الى زميلتي وسيلة بتغة التي كانت لي بمثابة أختي الكبرى التي احترمها طوال انجاز هذا البحث

الى كل الأهل والأقارب وخصوصا خالي العزيز

الى الذين مهدوا لي طريق العلم والمعرفة، أساتذتنا الأفاضل

الى كل من يحبني وأحبه الله

زينب

شكر وتقدير

خير ما نبدأ به الكلام قوله تعالى عز وجل بعد بسم الله الرحمان الرحيم

﴿**رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ**﴾ النمل الآية: 19.

الفضل والمنة لك وحدك إلهي إذ وفقتنا لإنهاء هذا العمل، وأن جعلتنا من المسلمين وعلى طريق الحق من السالكين، نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتنا "**أسماء غجاتي**" التي ساعدتنا بتوصياتها وتوجيهاتها ولم تبخل علينا بالعطاء المستمر فلها منا فائق الشكر والاحترام، كما نتقدم بالشكر الى كل من دعمنا في هذا العمل.

مقدمة

من المعروف أن العالم العربي لم يمارس المسرح إلا في أواخر القرن التاسع عشر. لكن مع بداية الإحتكاك المباشر مع العالم الغربي نقل هذا الفن على شكل محاكاة للمسرح الغربي لافتقاده الأسس الفنية والتقنية. وطالت هذه التجربة كافة الأقطار العربية، فلم يتخلصوا من التأثير الغربي على مستوى الشكل والمضمون.

وقد ظهرت مجموعة من الكتاب أحدثت نقلة نوعية، فقللوا إن لم نقل تخلصوا من التبعية في إنتاج النص، فالبداية كانت البحث عن هوية المسرح العربي تأسيسا وتأصيلا في الشكل والمضمون.

ومن بين هذه التجارب نجد مسرح السامر في مصر مع يوسف إدريس، ومسرح الحكواتي مع توفيق الحكيم، ومسرح الحلقة مع عبد القادر علولة، والمسرح التراثي مع عزالدين المدني، كما أن عبد الكريم برشيد وكثير من رجال المسرح المغربي من مؤلفين ومخرجين ونقاد وممثلين حاولوا الانقلاب على المسرح الأرسطي، وبالتالي خلق مسرح عربي أصيل يسمى بالمسرح الاحتفالي.

وهذا لا يعني إلغاء النظريات الفكرية والفنية كليا، إذ لا يمكن البداية من الصفر، كما أنه لا يجب أخذ كل ما هو جاهز.

ومن هذا المنطلق أردنا أن نحدد إشكالية البحث الموسوم بـ: "**الإحتفالية في مسرحية اسمع يا عبد السميع**" **لعبد الكريم برشيد.**

حيث كان الاختيار مؤسسا على جملة من الأسباب، منها الذاتية وتتمثل في الكشف عن المسرح، فإنه رغم اهتمامنا بالفنون الأدبية نجد أن النص المسرحي استثني من تلك الاهتمامات، ولعل هذا ما دفعنا لخوض غمار التجربة ومحاولة ممارسة التحليل المنهجي لنموذج من النصوص المسرحي مما يساعدنا على تعميق الفهم.

وأسباب موضوعية، تتمثل في توسيع المدارك الثقافية حول المسرح عموما، والمسرح الاحتفالي على وجه الخصوص.

ولقد حاولنا في اختيارنا لهذا الموضوع أن نلم ببعض جوانبه المستنيرة، محاولين الإجابة عن مجموعة أسئلة تمحورت كالتالي:

- ما الاحتفالية؟ وماذا نقصد بالمسرح الاحتفالي؟
- ما علاقة التراث بالاحتفالية؟
- وكيف تجلت عناصر الإحتفالية في مسرحية "اسمع يا عبد السميع" لعبد الكريم برشيد؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا على علم العلامات كآلية منهجية يتم من خلالها تحديد عناصر النص الدرامي الأساسية واستنتاج مظاهر الإحتفالية.

بالإضافة الى الاستعانة ببعض مبادئ البنيوية.

ولقد حددنا بحثنا وفق خطة تتمثل في: مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

خصصنا المدخل لضبط بعض المفاهيم والمعلومات عن مفهوم الإحتفالية والمسرح الاحتفالي، كما عرفنا من خلاله بعبد الكريم برشيد.

أما الفصل الأول عنوناه بـ: الإحتفالية من خلال مسرحة التراث في مسرحية " اسمع يا عبد السميع"، وتناولنا فيه الحلقة، المداح/ الراوي، والمسرح داخل المسرح.

والفصل الثاني كان عنوانه البناء المعماري في مسرحية "اسمع يا عبد السميع"، حيث تناولنا فيه تعريف التقطيع ومساره التاريخي وأشكاله ثم نظرنا في التقطيع من خلال المسرحية.

أما الفصل الثالث فعنوانه البناء الدرامي في مسرحية "اسمع يا عبد السميع" تناولنا فيه العناصر الفنية: الشخصية، الزمان والمكان، الحدث، الحوار، الصراع. وقد تعقبنا مظاهر الإحتفالية في كل عنصر من هذه العناصر.

وتجدر الإشارة إلى التفاوت بين الفصل الثالث وباقي الفصول من حيث عدد المباحث المقدمة، وذلك لأسباب استدعتها طبيعة العناصر المكونة للنص الدرامي.

وانتهى البحث بخاتمة تتناول أهم النتائج التي توصلنا إليها.

واعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المراجع أهمها:

- الاحتفالية في المسرح العربي (كتاب يتضمن مجموعة من بيانات المسرح الاحتفالي) لمحمد السيد عيد.
- حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد.
- المسرح المغربي بين النشأة والإمتداد لجميل حمداوي.
- من فنون الأدب المسرحية لعبد القادر القط.

وقد واجهتنا أثناء البحث جملة من الصعوبات أهمها حداثة هذا الموضوع بالنسبة إلينا، وقلة الدراسات التطبيقية التي تناولت مسرح عبد الكريم برشيد –بما يتناسب مع إشكالية بحثنا – إلا أننا تجاوزنا هذا توفيقا من الله ولا يسعنا في هذا المقام سوى التقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة "أسماء غجاتي" التي لم تدخر جهدا في مساعدتنا، كما نشكر كل من قدم لنا النصح والإرشاد.

المدخل

مفاهيم ومعلومات

1. مفهوم الاحتفالية
2. السيرة الذاتية لعبد الكريم برشيد

1) مفهوم الإحتفالية:*

قبل أن نحدِّد مفهوم الإحتفالية رأينا أنَّه يجب وضع مفهوم للاحتفال لأنَّها تأسست أصلا عن "لفظة الاحتفال Coremonie مأخوذة من اللاتينية Cacrimonia التي تعني الصفة المقدسة. والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدية، يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج أو سياسية كالاجتماعات الانتخابية أو وطنية كالأعياد القومية أو رياضية كالألعاب الأولمبية وعروض تشجيع الفرق الرياضية"[1]. فهذا المفهوم ركز على صفة القدسيةالإحتفالية بحكم أنَّه أقيم في أول الأمر على شرف الآلهة، فكان بذلك فعلا دينيا مقدسا، ومناسبة عظيمة في نفوس المحتفلين، لتتنوع فيما بعد أشكال الاحتفال وتخرج عن إطارها الديني المقدس، وتصبح احتفالات: سياسية واجتماعية ورياضية وبالتالي توسعت دائرة الاحتفال وأصبحت ترتبط بكل المناسبات التي تقتضي وجود تجمعات.

لذا فالاحتفال ليس بالشكل الجديد المبتكر فمعظم شعوب العالم عرفت الاحتفال في مختلف الأنشطة في حياتها اليومية، "في مواسم الزراعة والحصاد وتحولات الفصول وأعياد القديسين والمناسبات الدينية والوطنية العربية".[2]

وفي اللغة العربية نقول:" احتفل القوم: اجتمعوا واحتفل المجلس بالناس امتلأ"[3] وقد تم استثمار مفهوم الاحتفال بكل مميزاته من الجماعية والتلقائية والآنية في المسرح الإحتفالي فهو

* النظرية الاحتفالية،carnavalis هي نظرية من ابتكار المفكر والناقد الروسي ميخائيل باختين، الذي أقام بها البناء التنظيري والنقدي لمفهوم المهرجان أو الكرنفال أو الإحتفالية الشعبية، حيث استلهم باختين مفهومه الرئيسي عن الإحتفالية من بحثه في أنواع الأداء التلقائي الذي قد يصل إلى حد الاحتراف لكنه لا يفقد طبيعة العشوائية".ينظر:
نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان القاهرة – مصر، 2003، ص1.

[1] ماري إلياس وحنان قصابحسن: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت – لبنان، 1997، ص3.

[2] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص2.

[3] المنجد في اللغة والأعلام، ط2، دار المشرق، بيروت – لبنان، (د ت)، ص143.

يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح الإحتفالي"[1]، وبذلك كانت صفة الإحتفالية مرتبطة بالمسرح باعتبار أنَّه يعمل على إحياء فعل ما، إنَّه يخلق تظاهرة آنية تظاهرة تتم في حضور الجميع وبمشاركة الجميع".[2] أي أنَّ عملية استعادة الاحتفال الخام هذه كانت لأجل خلق مسرح عربي مركزه هو الذات العربية، وقد حدَّد عبد الكريم برشيد مسار هذه العملية من خلال " مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أي الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحي والتي يمكن أن تتجلى في التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأغاني والملاحم الشعبية والأدب العربي والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم. المرحلة الثانية وتتمثل في البحث المسرحي عن شكل مسرحي عربي، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربي واستنطاق صامته.

وتبقى المرحلة الثالثة هي البحث عن نظرية مسرحية ونظرية فكرية وجمالية على ضوءها نؤسس للكتابة ونوجد لصناعة المسرحية مناهجها للخلق والإبداع".[3] ورغم ما يمكن أن يقال عن هذه المراحل خاصة الأخيرة منها، إلَّا أنَّ الأصل في هذه العملية والتي تنبه إليها عدد من لا بأس به من المهتمين بالمسرح العربي وتطويره – هي الوصول إلى إيجاد قالب مسرحي ليس بالمفهوم النمطي، بل يتلاءم والفكر الجمعي لشعوبهم وما يحمله هذا الفكر من تراكمات ثقافية متنوعة مع الاستعانة بالتجارب الناجحة من البلدان الأخرى، من خلال أخذ الوسائل المتبعة في ذلك وإيجاد الطرق الملائمة بينها، وبين المشهد الثقافي العام. وإنَّ ذلك ليس بالأمر الهين، باعتباره بناءً جديدا للمسرح الذي لا يمكن أن يتم إلَّا من خلال ما سميناه بالتطوع الإبداعي كما هو عند جماعة الإحتفاليين وإنَّ هذا "البناء لا يمكن أن يتم إلَّا من خلال ما

[1] محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل، مجلة فصول (مجلة النقد والأدب) تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع 1، مجلد 14، ربيع 1995، ص83.

[2] محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي (كتاب يتضمن مجموعة من بيانات المسرح الإحتفالي) ، د ط، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، القاهرة – مصر،1994، ص119.

[3] محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل، ص32.

سميناه بالتطوع الإبداعي كما هو عند جماعة الإحتفاليين، فالإحتفالية بالأساس ورش، ورش مفتوح للإضافات ابتداء من الخليج إلى المحيط".[1]

وفي هذا الصدد وجدنا أنَّه يجب التفريق بين الإحتفالية والمسرح الإحتفالي، إنَّ الإحتفالية غير المسرح الإحتفالي" وذلك أنَّها أعم وأشمل منه في الأصل وفي الكل. أما المسرح الإحتفالي فهو الفرع والتجلي، إنَّه فعالية فكرية وفنية تستند على التصور الإحتفالي هذا التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك (فلسفة)... فلسفة ملتحمة بالإبداع والسلوك معا حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن. إنَّ الإحتفالية كصفة يمكن أن تلحق الإبداع والأشخاص معا –مبدعين كانوا أو غير مبدعين– فنقول عن مسرحية أو قصيدة أو لوحة بأنَّها احتفالية، ومنه بداية المسرح الإحتفالي باعتباره تظاهرة اجتماعية، ثم إنَّ "المسرح قبل كل شيء هو (نشاط فكري وفني له قوانينه وشروطه) وإذا ألزمناه صفة الإحتفالية أصبح (مسرحا احتفاليا) تتغير فيه طريقة التوصيل بأن تصبح مستندة على التصور الإحتفالي، فتجربة الإحتفاليين هنا هي كيفية ببناء مسرح يجمع بين الأشكال التراثية (الإحتفالية) ووضعها في قالب متميز تكون لغته متميزة ومغايرة أيضا، وهذا البناء الذي يكون قابل للممارسة وللتنظير والنقد معا.

فالمسرح الإحتفالي إذن هو الفعالية (الفعل) والإحتفالية هي النظام الذي يتبعه هذا الفعل.[2]

[1] محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص119.

[2] أسماء غجاتي: المسرح الإحتفالي، قراءة في بياناته، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد15، ع: 28–12–2018، ص123.

- وللمسرح الإحتفالي مبادئ وشروط تتمثل في:

أ) المشاركة الجماعية:

تنتج علاقة حميمية بين الممثل والجمهور مما يؤدي إلى كسر الجدار الرابع، أي أنَّ التمثيل يكون مع الجمهور بدل التمثيل للجمهور وهذا ما أكده يوسف إدريس حيث يقول:" المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي تتفرج فيه على الشيء،ن إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة فرجة أو رؤية أو مشاهدة، أما المسرح فهو اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص من بدائيته إل احتفالات قصر الملكة فيكتوريا، لا يسمى رقصا إلَّا إذا اشترك في الرقص كل الحاضرين، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلَّا غنَّاها كل الناس معا، لأنَّه في كل تلك الأشكال المسرحية لابد من توفير عنصرين: الجماعة والحضور الجماعي، وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل ما ".[1]

فنجد أنَّ يوسف إدريس يتفق مع عبد الكريم برشيد الذي اعتبر أنَّ المشاركة أساس المسرح الإحتفالي.

ب) التلقائية:

"إنَّ المسرح الإحتفالي وهو بحث عن التواصل الإنساني وعلى الحوار مع الآخرين يسعى إلى أن تتميز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة، وذلك كما يحدث في الحياة اليومية"[2] فالحيوية والحركية التي تميز المسرح هي التي تجعل من التواصل بين الخشبة والصالة ممكنا،

[1] محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص48.

ويتم ذلك عن طريق الممثل هذا الأخير الذي يقوم بخصوصه المؤلف المسرحي (الفريد فرج): لعل أوضح ما فوق المنصة هو الممثل هو ملك منصة.[1]

ج) الشمولية:

" إنَّ الفنان الكبير هو ذلك الذي يصلح لعصره، ولكل عصر وينفع الناس ويعرض لشؤونهم ويوجه حياتهم في جيلهم ثم يمضي بعد ذلك ينفع الناس في كل الأجيال! هو ذلك الذي ينظر بإحدى عينيه إلى الوطن الصغير، ممثلا في بيئته وزمنه، وبعينه الأخرى إلى الوطن الأكبر ممثلا في الإنسانية إلى نهاية الدهر".[2]

هذا الانطلاق والعموم في القول قد يبعد الكثير من الآثار الأدبية والفنية، فأذواق الأمم متغيرة ومدارك الأجيال متطورة، وبما أنَّ المسرح الإحتفالي يبحث عن التواصل فهو" يقوم على البحث عن لغة إنسانية عامة لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في مكان آخر والزمن الآخر، لغة مستقبلية ولكنها في نفس الوقت تحمل صورا ماضوية ذات بعد إنساني شامل".[3] إذ أنَّ الفنان شخصية ضاربة في عمق المجتمع ونتاجه، إذ هو ذلك الإنسان الذي يعيش ظروفه وفق ماإقتضاه مجتمعه. لكن تلك الظروف أبدا لن تكون حجر عثرة على فنه، محاولا التفاعل مع ما يحدث في الواقع كما يمكن أن ينسجم مع المتغيرات ويتكيف معها، فلا ينبغي له الانطواء والانعزال على ذاته بسبب تلك الظروف وعليه إن يبادر إلى تصوير قضايا الإنسان من خلال إنتاج فن يصلح لكل زمان ومكان.

---

[1] الفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، مجلة الهلال تصدر عن دار الهلال، القاهرة – مصر، ع: 179، فبراير، ص11، (نقلا عن) أسماء غجاتي: المسرح الإحتفالي ... قراءة في بياناته،ص129.

[2] توفيق الحكيم: الفنان، دط، دار الكتاب الجديد، مصر،(د.ت)، ص: 346 – 347، نقلا عن أسماء غجاتي: المسرح الإحتفالي... قراءة في بياناته، ص129.

[3] محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص45.

د) تعرية الواقع الاجتماعي:

"إن ما نسميه بالواقعية ليس من الواقعية في شيء، ذلك أن الواقع متحرك وهو بذلك يملك قابلية التحول والتشكل وارتداء الأقنعة الخادعة".[1]

فالواقع الاجتماعي هو في الأصل واقع مقنع يخضع لعملية النمذجة، يلبس عدَّة أقنعة هو واقع مزيف وإذا نقل هذا الواقع إلى المسرح الذي هو بالأساس جعل للتمثيل وإعادة صياغة الحياة، لن يغير شيئا، والمسرح الإحتفالي هو تعرية لذلك الواقع، فمساعي المسرح الإحتفالي أن تتميز العروض بتلقائية وعفوية والتصرف بسلوكات لا تشوبها شبهة تصنع لتتضمن الوضوح في الشخصية والبساطة في التعامل والحوار الذي يلقبه الممثل يتحول إلى ترجمة لمشاعر داخلية يحسها بالفعل لتبدو الشخصية إنسيابية في الأداء.

ه) التحدي:

لقد أورد عبد الكريم برشيد التحدي كمبدأ من مبادئ الإحتفالية واستعرض لأجل توضيحه عدَّة أمثلة من الفنون الشعبية التي تولدت عن الاحتفال إذ يقول:

"فإنَّنا نجد مثلا أنَّ البهلوان الذي يمشي على الحبل يأتي بفعل غير عادي، إنَّه يتحدى قانون الجاذبية الذي يخضع له الكل، أمَّا مروض الحيوانات في السيرك فهو يخرج أيضا عن المألوف، إذ أنَّه يخضع الوحوش المفترسة إلى إرادته وهو بهذا يتحدى الواقع ويأتي بشيء جديد، أمَّا الساحر الذي يحول المنديل إلى حمامة فهو أيضا يحطم منطق الأشياء، إذ يقفز على مبدأ السببية والعلنية ويجعل الأشياء ترتبط مع بعضها برابط سحري"[2]. وغيرها من الأمثلة التي يتضح من خلالها أنَّ التحدي هو الخروج عن المألوف، وتجاوز ما هو كائن، والاحتفالية هي تجاوز الواقع والحكاية والحلم إذ أنَّها تؤمن بالتغيير.

[1] المرجع السابق، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص38.

و) الإدهاش:

" من عادة الشيء العادي ألا يثير الانسان، ولا يلفت انتباهه، وعليه كان لابد من الاعتماد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان الجمهور. وما الشعور في المسرح الإحتفالي سوى مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل. ومن عادة العقل ألا ينشط ويشتغل إلا عندما يلمس التناقض في الأشياء والغرابة والتفكك. فالعادي يريح العقل ولا يتعبه. فاكتشاف غرابة الأشياء مدخل أساسي للتفكير والبحث فيها".[1]

فالإنفعال المفاجئ الذي يعتري الإنسان نتيجة أمر يعترضه في حياته اليومية، هو (فعل ورد فعل). والاحتفالية تبحث دائما عن الغريب والمدهش للكشف عن عوالم جديدة يمكن وقوعها.

2- السيرة الذاتية لعبد الكريم برشيد:

أ- حياته ونشأته:

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة بركان بالمغرب سنة 1943، أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس وحصوله على إجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي.

وفي عام 1971، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات التي لاقت عروضها الإحتفالية صدى كبير لدى وسط الجمهور المغربي، حيث يتعلق المسرح الإحتفالي عند عبد الكريم برشيد بالرغبة في معرفة أصوله الفكرية والجمالية وتحديد موقفه من التراث، ورصد مجمل الآليات التي اعتمد عليها في الاشتغال على التراث تأليفا وتشخيصا وإخراجا.

[1] المرجع السابق، ص39 .

" وأصدر مجموعة من البيانات الفردية منذ بيانه الأول سنة 1976 معلنا تأسيسه لمشروع مسرحي جديد يتمثل في النظرية الإحتفالية والمسرح الإحتفالي".[1] وفي سنة 2003، 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 الأدباء والباحثين المغاربة وعضو مؤسس لنقابة المسرحيين المغاربة، وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير، وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي.

ب- من إصداراته:

- ومن أعماله المسرحية التي ألَّفها ضمن الاتجاه الإحتفالي بمختلف فنياته وجمالياته:

- موال البنادق.
- عنترة في المرايا المكسرة.
- سالف لونجة.
- الزاوية.
- منديل الأمان.
- ابن الرومي في مدن الصفيح.
- الناس والحجارة.
- عطيل والخيل والبارود.
- فاوست والأميرة الصلعاء.

[1] جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، ط1، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني الناظور، تطوان -المملكة المغربية، ص35.

- امرؤ القيس في باريس.
- عرس الأطلس.
- السرجان والميزان.
- قراقوش.
- حكاية العربية.
- لعبة الوجوه والأقنعة.
- مرافعات الولد الفصيح.
- جحافي الرحى.
- **اسمع يا عبد السميع.**
- النمرود في هوليوود.
- خيطانو المجنون.
- الدجال والقيامة.
- الحومات.
- الحسين يموت مرتين.
- يا ليل يا عين.
- رباعيات المجذوب.
- موال مسرحي.
- الحكواتي 2005.[1]

[1] المرجع السابق، ص37.

– الكتب النقدية:

صدر له في مجال البحث المسرحي وفي الدراسات المسرحية والاجتماعية والفكرية الكتب التالية:

- حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1985
- المسرح الإحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا 1989– 1990.
- الإحتفالية مواقف ومواقف مضادة مطبعة تانسيفت بمراكش سنة 1993.
- الإحتفالية في التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة 1993.
- كتاب هامش، مطبعة فضالة، المحمدية، سنة 1999.
- المؤذنون في مالطة، منشورات الزمن، سنة 2000.
- الكتابة بالحبر المغربي، مطبعة رانوا، 2003ن الدار البيضاء.
- الصعود إلى فلسطين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004.

– في الإخراج المسرحي:

أحد مؤسسي جمعية النهضة الثقافية لمدينة الخميسات، سنة 1971 بداخل جمعية النهضة أوجد فرقة مسرحية حملت اسم الطليعة، وأخرج لها المسرحيات الثلاث التالية:

- " مسافر الليل" للشاعر صلاح عبد الصبور.
- " حكاية جوقة التماثيل" لسعد الله ونوس.
- " ثوب الإمبراطور" لعبد الغفار مكاوي.

كما أخرج مسرحيات أخرى هي:

- الحسين يموت مرتين عن نص من نصوص التعازي الشعبية.

- موال البنادق تركيب شعري عن القضية الفلسطينية.
- زقاق المدق عن رواية نجيب محفوظ.
- رباعيات المجذوب من تأليف المخرج نفسه.
- الزاوية من تأليف المخرج نفسه.[1]

فعبد الكريم برشيد يعتبر قامة من قامات الإبداع في مجال المسرح تأليفا، وتنظيرا، وإخراجا.

[1] جميل حمداوي: قراءة في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " بين واقع المدينة والنظرية الإحتفالية لعبد الكريم برشيد، مجلة عود النود، ع 4، على الموقع www.oudnod.net.

الفصل الأول:

الإحتفالية من خلال مسرحة التراث

في مسرحية "اسمع يا عبد السميع"

1) الحلقة.
2) المداح / الراوي.

شكلت قضية التراث عتبة أساسية لدى تيار الإحتفالية " فلا يمكن الحديث عن الإحتفالية دون ذكر التراث، ولا يمكن أيضا الحديث عن التراث دون الإشارة إلى الإحتفالية، ذلك أنَّ الذاكرة التراثية هي التي تشكل الوعي الممكن لدى الفنان المبدع الإحتفالي، وإنَّ مخاطبة الشعب لا يمكن أن تتم أبدا إلَّا من خلال تراثه الفني والأدبي والفكري، وإنَّ سوفوكليس، مثلا لم يفعل شيء سوى أنَّه أعاد كتابة أو قراءة التراث اليوناني بشكل آخر مغاير.

وعلى هذا الأساس نجد أنَّ عبد الكريم برشيد يرفض القوالب الغربية الجاهزة ويتمرد على المسرح التقليدي مقابل خلق مسرح عربي أصيل يحمل هوية عربية، ولا يتحقق ذلك إلَّا من خلال النبش التي تحمل الكثير من صور التعبير الاحتفالي ولهذا يتخذ التراث مصدرا مهما في الإنشاء كما يستدعي بعض التقنيات الغربية كمسرح القسوة لأنطوان أرتو والمسرح الفقير لغروتوفسكي. لقد فجر الإختلاف داخل الإئتلاف واستخرج المستقبل من رحم الماضوي، ومن هنا كان فعل متحديا للكائن وتجاوزا للجاهز واستشراف للممكن".[1]

هذا المسرح الذي نادى له ثلة من المسرحيين وأقاموا له تنظيرات وبيانات للحصول على تيار درامي جديد من خلال مسرحة التراث. والمسرحة " مفهوم تبلور نظريا مع محاولة تحديد خصوصية ما يشكل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما سمي بنظرية المسرح Théorie du Théâtre ومن الناحية النقدية فيما سمي علم المسرح Théâtrologie مع محاولة إبراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض.

فكلمة "مسرحة" في اللغة العربية مشتقة من الفعل مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح. أما تعبير التمسرح

[1] جميل حمداوي: المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، ط1، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور، تطوان – المملكة المغربية، 2020، ص88.

الذي استعمله الكاتب المصري يوسف إدريس، فيغطي أحد معاني الكلمة، لأنَّه يعبر عن حالة تنجم عن إضفاء طابع المسرحة على أية ممارسة".[1]

ومنه فالإعلان عن المسرحة كمصطلح نقدي لجأ إليها المبدعون المسرحيون في مرحلة البحث عن الخصوصية المسرحية من أجل كسر الإيهام.

ويرى برشيد " أنَّ التراث الشعبي كان بحاجة إلى إحداث تغيير في البنية الأساسية، وذلك من خلال تحول لازمة الحكي" كان يا مكان" إلى لازمة أخرى مغايرة هي يكون وسوف يكون".[2]

ولهذا فإنَّ استلهام التراث "يحدد معرفة المبدع باللحظات التاريخية التي يحاول استلهامها لاستنطاق ما تحتويه من مخزون جمالي، فالأجناس الأدبية ترتبط بالمتغيرات الاجتماعية وبذلك تكون التغيرات التي تصاحب لحظة الإبداع هي الدافع لتوظيف التراث وعرضه على الجمهور وينطبق ذلك لحظة العرض التي تقدم زمنين، الزمن الماضي المتمثل في الموضوع التراثي والزمن الحاضر المتمثل في العرض نفسه، شريطة توظيف الرؤية الجديدة أو قراءة التراث بعين الحاضر وتأويلها، وفي هذا السياق يتحقق ذلك ليس فقط في ارتباط المسرح في المتغير السياسي والاجتماعي ولكن أيضا في ارتباطه في القيم الكبرى، مثل القلق الإنساني والموت والخير والشر فالمسرحيات الكبرى استلهمت من التراث وحققت قيود حملت مضامينها قيما كبرى، كما يؤكد ذلك عبد الكريم برشيد الكاتب لا يرصد الوقائع ولكنه يؤرخ للوجدان".[3]

وقد كان عملنا هنا هو استخراج الأشكال التراثية التي تم استثمارها في مسرحية "اسمع يا عبد السميع" واستنتاج التقنيات التي تم استثمارها منها كتقنية " المسرح داخل المسرح "...وغيرها وأيضا استنتاج مبادئ الإحتفالية المسرحية ضمن استثمار التراث ويمكن تسليط الضوء على

[1] ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص462.

[2] عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط1، دار الثقافة، بالدار البيضاء–المغرب، 1985، ص69.

[3] السيد سي الهاشمي عماد: ما قبل المسرح وأشكال تصورات العرض المسرحي في الثقافة القديمة، المهرجان الدولي الخامس للمسرح الجهوي، بجاية – الجزائر، 2013 – 2014، ص26.

مفهوم الحلقة التي تعد من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي حيث يصعب تحديد تاريخ معين لظهورها.

1-الحلقة:

هي بمثابة تمسرح في شكل بدائي، أي أنَّها تتجلى فيها كل أنواع الفرجة، من تمثيل ورقص وغناء يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور والأقوال والحكايات التي تصدر عن القوال أو المداح.

تأخذ الحلقة اسمها من شكلها الدائري وفضاءها الهندسي المميز الذي يتجمع حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه من موقعه ذاك جمهوره، مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله " وقد تضيق تلك الدائرة إلى حدِّها الأقصى، في حالة حلقة السير الشعبية مثلا وحلقة العرافي وذلك لحاجة المستمعين إلى التقاط جزيئيات الخطاب المرسل أو طالبا لما يكفي من حميمية أثناء الاستماع "[1] وضمن هذا الفضاء يقوم صاحب الحلقة بعدة حركات وتعابير جسدية وينتقل بسرعة وحرية وينجز حركات وألعاب بهلوانية يستدعيها عرض الحكاية أو أسطورة مقدمة للجمهور" وإذا عدنا إلى أصل الحلقة في التراث الشعبي نجد أنَّها تجمع دائري في ساحة عمومية يقف وسطها شخص يتولى مهمة الحكي بطريقة تجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء، وكانت الحلقة تألف جزءا من الواقع الثقافي الذي يعيشه المجتمع".[2]

وتعتبر الحلقة شكل من أشكال التعبير الشعبية، وقد ارتبط نشوؤها بالأعياد الدينية والاحتفالات التي كانت تقام جماعية، أما بالنسبة لمضامين حكاياتها فهي تعتمد على حكايات بسيطة تتسم بالغرابة في بعض الأحيان شخصياتها من صنع الخيال.

---

[1] حسن بحراوي: بحث في الأصول السوسيو ثقافية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 1994، ص23، (نقلا عن) شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، مجلة النص: جامعة جيلاني اليابس، سيدي بالعباس- الجزائر ،يناير 2014، ص72.

[2] ينظر عبد القادر بوشيبة: مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران – الجزائر، 1993، ص17.

والحلقة ترتكز على الذاكرة الشعبية والخيال الإبداعي فتكون الفرجة والمتعة وتختلط الحقيقة بالخيال وكانت تتناسب مع المستوى الثقافي لجمهورها الذي كان يمثل عامة الناس ويتمتع بكثير من الثقافة الشعبية.

كما يتبين كذلك أنَّ الحلقة نوع من الأداء المسرحي الذي يتميز بالطابع الديني " فكما أنَّ أي ظاهرة لا بد أن يكون لها أساس تاريخي حقيقي فإنَّ تواضع المتفرج العربي يعود إلى الطقوس التقليدية القديمة عن الشعوب العربية التي يسميها البعض الذكر والبعض الآخر الحلقة ويكون لها أحيانا صفة دينية خالصة وأحيانا أخرى صفة دنيوية، لكن في كل الأحوال، كان المتفرجون يحتشدون حول مكان الحدث وكل منهم مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامهم، وهو مستعد للضحك والبكاء ليصل الأمر أحيانا حد التدخل في الحدث ووضع ما يجري موضع الجدل والمناقشة".[1]

ولم يجد المؤرخون تاريخ نشأة الحلقة إذ تمتد جذورها عبر الزمن ضمن الذاكرة الجماعية للمجتمع، ولم يكن أحد يعتقد أنَّ هذه الظاهرة يمكنها أن تشكل يوما ما ظاهرة مسرحية قائمة بذاتها.

وبمفهوم آخر "الحلقة (الحلاقي) يتحلق فيها الجمهور حول مجموعة من الفنانين مكونة من ممثلين وبهلوانات وموسيقيين معهم بعض الآلات الموسيقية الشعبية وإكسسوارات مكملة لشكل العرض، وبعد تجمع عدد كافي من الجمهور يبدأ ممثل العرض بالصلاة على النبي وذكر مآثره ثم يبدأ حوارا مع الجمهور لتحديد حجم الدائرة التي سيتم فيها العرض فيطلب من الجمهور إما تضييق الحلقة أو توسيعها، ثم يبدأ بتقديم موضوع العرض وغالبا ما يكون أسطورة

[1] عبد القادر بوشيبة: الظواهر الأرسطية في المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران – الجزائر، 2005/2002، ص303.

أو حكاية شعبية، وتدريجيا يشارك أعضاء الفرقة كلٌ في دور أو أكثر، ويعزف الموسيقيون فواصل موسيقية ويغنون في المواقع التي تتطلب الغناء".[1]

وقد اختلفت مظاهراستغلال الحلقة أو أحد مقوماتها في المسرح المغاربي المعاصر، حيث عملت الجهود الفنية للممثلين والمخرجين، يصل بعضها إلى مواكبة الريادة في إدخال بعض العناصر العربية على المسرح ذي الأصول الغربية من خلال استخدام الموروثات العربية التي تؤكد أنَّ مسرحة الحلقة شكل وارد في الفهم الفني،أين تم استغلال كل ما من شأنه إضافة رؤى فنية جديدة لتكوين العمل الفني الذي لا تحده حدود الريادة إذ يكتفي الإقرار بقدرة مخيلة على تطوير أشكال تعبيرية تتخطى القوالب الأصلية وتتمكن من الاستجابة للمتغيرات التي يعيشها الفرد العادي التي يضمن من خلال المؤلف أو الممثل نجاح ما يقيمه بكل اقتدار".[2]

" وفي إطار الحفاظ على الحلقة استلهم عديد الفنانين نموذج الحلقة في عروضهم المسرحية المعاصرة ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الممثل الجزائري عبد القادر علولة صاحب الثلاثية: الأقوال والأجواد واللثام".[3]

ولهذا "أظهرت جهود مغاربية معاصرة قدرة الحلقة على إضفاء خصوصية للعرض المسرحي، وهذا ماتم التماسه من خلال مسرحية "الرايوز" التي حازت على الجائزة الكبرى لمهرجان جائزة أغادير للمسرح الاحترافي دورته السادس عشر وجائزة أحسن تمثيل ضمن المهرجان الوطني للمسرحي بمكناس، حيث سلطت المسرحية الضوء على فن الحلقة الكوميدي الذي اشتهر به

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، ص319.

[2] محمد سلامة الرصاعي: مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، مجلة علمية دورية تصدر عن عمادة للبحث العلمي والدراسات العليا، ملحق 4–2019، ع 1، ص39.

[3] أحسن تليلاني: توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري مسرحية " الأجواد" لعبد القادر علولة مجلة الأثر، جامعة سكيكدة – الجزائر، العدد 25 جوان 2016، ص125.

ساحة جامع الفناء بمراكشي مثل ما اشتهرت به الساحات الشهيرة في كل مدن المملكة المغربية".[1]

وإنَّ مثل هذه المحاولات الريادة لإعادة الاعتبار للموروث الشعبي المغاربي واستنهاض ما أمكن من دعائم التمكين المادي والبشري والفني لإضافة خصوصية تاريخية لفن الحلقة، وغيره يدعم مسارات تطوير الفنون الإبداعية لا محالة كما يهيئ المسرح لاستقطاب شرائح المجتمع المختلفة التي بانت بعيدة عن الحياة الثقافية.

والدارس لتقنية الحلقة يلحظ توفرها على عناصر العرض المسرحي، فقد قام هذا الفن المسرحي الشعبي على التمثيل والتشخيص والفعل إذ لا يكتفي بسرد الأحداث بل يعتمد على محاكاتها* من خلال تقنية المسرح داخل المسرح، فمن أهم المبادئ الإحتفالية تحويل المسرح إلى مجال لتحريك الوعي، أي جعل التشخيص المسرحي من خلال تقنية الحلقة للمساءلة من داخل التشخيص نفسه، وهذا ما يطلق عليه بالتمسرح أو المسرح داخل المسرح.

- تقنية المسرح داخل المسرح:

تعرَّف تقنية المسرح داخل المسرح بأنَّها "أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر على طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين، توضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية" إذ يمكن للمسرحية الثانية أن تكون مرتبطة عضويا بالمسرحية الأولى بحيث تطرحان معا حالتين متوازيتين أو متناقضتين تماما.

[1] إبراهيم الحجري: الرايوز– مسرحية لإنقاذ فن الحلقة المغربي من الضياع –26–11–2014

http://www.aljazeere.net/news/cultreandat

* المحاكاة: هي الترجمة العربية للكلمة اليونانية mimesis المشتقة من الفعل mimsthai بمعنى قلد أو اتبع نموذجا، وهي التي استخدمها ابن سينا ومن بعده ابن رشد، تعني مضاهاة الشيء وماثلته، أي الاشتراك معه بالجوهر. ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص412.

فالمسرح داخل المسرح* يخرق علاقة الفرجة التقليدية التي تبنى على الإيهام، فالممثل يبتعد عن الدور الذي يؤديه ويتحول أمام الجمهور إلى متفرج كما يحدث في حالة الحلم داخل الحلم.

فتقنية المسرح داخل المسرح هي "عملية فنية يتم من خلالها المزج بين مسرحيتين، فتنتج بذلك مسرحية مركبة مع مراعاة زمانين ومكانين مختلفين وفقا للعرض المسرحي، لذلك تقوم على وجود مسرحية إطار ومسرحية مضمنة وتتمثل المسرحية الإطار فيما يحدث من تفاعل بين مختلف الأطراف داخل قاعة العرض، أما المسرحية المضمنة فهي ما يعرض على الخشبة، والهدف من هذه التقنية هي بعث نوع من الحيرة والتساؤل في نفس المشاهد الذي يجد نفسه موزعا بين مسرحيتين".[1]

لذلك يقحم المشاهد في الإنتاج المسرحي من خلال المزج بين ما يعرض وبين انفعالات وردود أفعال المشاهدين، وإذا رجعنا إلى تاريخ الممارسة المسرحية نجد أنَّ " أشكالا مختلفة من الكتابة تجسدت فيما يسمى بالأنواع الدرامية، بما فيها الأنواع الكلاسيكية كالتراجيديا والكوميديا والأنواع المستحدثة عبر التاريخ للإبداع المسرحي، ومنها الدراما المعروفة بالنوع الجاد والتراجيكوميدي التي يتم المزج فيها بين عنصر المأساة والملهاة".[2]

* يتحقق المسرح داخل المسرح عندما يحصل نوع من القطع الدرامي، في لحظة معينة من الحدث الأساسي (المسرحية 1) إلى متفرج يشاهد لحظة معينة من الحدث الأساسي أمامه عرضا ما (المسرحية 2) وإلى جعل الخشبة تنقسم إلى اثنين أي إلى حيزين مكانين هما: حيز اللعب وحيز الفرجة، أي الخشبة تتحول إلى صالة وخشبة. ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 435.

[1] صبحة أحمد علقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، د ط، منشورات صبحة أحمد علقم، الأردن، 2000، ص79.

[2] حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية "الميتا مسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد الكتاب المغرب www.unecma.net ، ص55.

"فعبر هذا النوع التراجيكوميدي الذي يحمل في ذاته إيديولوجية عالم فوضوي ومستلب خاصة به، وبين لعب نرجسي نوعا ما من جهة أخرى يتخذ الشروط الجمالية والفنية للإيهام المسرحي بالخصوص موضوعا له".[1]

ومنه يمكن القول أنَّ مسرحة الواقع تتم بالضرورة عبر مسرحة المسرح نفسه، وكل نقد ينصبُّ على مفهوم المسرح هو نقد لتصور هذا المسرح على الواقع. ونجد شكسبير من خلال عمله الأدبي "هاملت" التي تعكس روح العصر الإيليزابيثي بقيمه الاجتماعية والثقافية والسياسية والتي تروي قصة أمير دانيماركي فقد أباه على إثر مؤامرة قتل دبرها عمه بالتواطؤ مع أمه من أجل الاستحواذ على الملك، " ليكون موضوع عرض المسرحية التي يطلب هاملت من الممثلين تقديمها أمام الملك عرضا لقصة مقتل الأب على يد الملك نفسه، فتصبح عملية استعادة الماضي نوعا من المحاكمة تضفي إضاءة جديدة ومغايرة عليه (مقتل الأب في هاملت) أو تسمح بمعالجة الحاضر من خلال إسقاط الماضي عليه".[2]

إنَّ مقتل الأب يشكل حدثا مسرحيا مضاعفا يخترق الدراما ويعكسها بشكل مصغر، كما تعكس المرآة أشياء الواقع ويبدو أنَّ هاملت نفسه كان يستحضر هذا الوعي المرآوي عندما قرر إسناد التمثيل إلى الفرقة المسرحية " فالمرآة التي يدعو هاملت إلى إقامتها هنا تستهدف تقديم درس عبر التمثيل فيقيم المسرحية داخل المسرحية... إنَّه يعمل على مسرحة الواقع وتحويل وقائعه إلى فرجة يمتزج فيها المسرح بالمسرح".[3]

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص436.

[3] حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية " الميتامسرح " واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، ص: 123 – 124.

"والميتامسرح كمصطلح حديث ظهر مع بداية الستينيات في النقد الأنكلوأمريكي، وانتقل إلى النقد الفرنسي يعبر عن ظاهرة قديمة قدم المسرح... وتعود أصولها إلى المسرح اليوناني وكوميديات أرسطو فان".[1]

ويعود ليونيل ابيل Lionel Abel الفضل في إثارة الانتباه إلى ظاهرة الميتامسرح وجعلها موضوعا للتأمل النقدي من خلال كتابه "الميتامسرح نظرة جديدة للشكل الدرامي Metatheatre:A new view of dramatic from dramatic".

فالأعمال الدرامية التي أفرزها العالم الجديد تعتمد أصولها إلى بعض الأعمال الكلاسيكية التي عكست باعتمادها على تقنية المسرح داخل المسرح... من خلال التأكيد على مفهومين أساسيين هما: العالم مسرح – الحياة مسرح.

ومن ثم فإنَّ كل محاولة لمسرحة العالم والحياة هي في الواقع مسرحة لمسرح قائم سلفا فيهما".[2]

كما نجد مانفريد شمايلينغ Manfred Schmaling من خلال كتابه "الميتامسرح والتناص: Aspects du Théâtre dans le Théâtre Metathéâtreenintersecté"

إذ يقصد شمايلينغ بالميتامسرح: كل إجراء يقوم على اللعب داخل اللعب والمسرح داخل المسرح.

وتعد مسرحية "الضفادع" لأرسطوفان عملا مسرحيا، وفي المرتجلات* كمرتجلة "فرنساي" "لموليير" ومرتجلة "باريس" "لجان جوريدو" " Jean Giraudousc " ومرتجلة "ألما" "لأوجين

[1] المرجع السابق، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص50.

* المرتجلة: حسب تعريف" باتريس بافيس في معجمه المسرحي مسرحية مرتجلة داخل المسرح مسرحية تقدم نفسها باعتبارها كذلك أي تصنع الارتجال حول إبداع مسرحي تماما مثلما يرتجل الموسيقى حول موضوعة معطاة، فالممثلون يوحون بأنَّهم مطالبون بخلق حكاية وتمثل شخصيات أي يرتجلون حقيقة. تضع المرتجلة المؤلف على الخشبة لدمجه في الحدث وبهذا تشيد مسرحا داخل المسرح. ينظر: المرجع نفسه، ص88.

يونيسكو" "Eugene Ionesco" فقد اعتمدوا على تقنية المسرح داخل المسرح، ومسرحية "النورس" "لتشيخوف" "Anton Tchékhov""ومسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف" "للإيطالي بيراندیلو" " Luigi Pirandello" فقد وظفوا تقنية المسرح داخل المسرح.

أما النقد المسرحي العربي لم يشرع في تداول المصطلح " إلَّا خلال هذا العقد الأخير من القرن الأكبر.وذلك عبر إشارات جزئية أولية يعود فضل إيرادها إلى كل من " حسن المنيعي " و"علي عواد"فقد وقف المنيعي على تجليات الممارسة الميتامسرحية من خلال نص درامي لعبد الكريم برشيد هو عطيل والخيل والبارود "[1] فحكاية المسرحية تقدم لنا واقعة تناصية يجسدها نص برشيد في علاقته بنص بيراندیلو حيث تقيم متخيلها على أساس لعبة التمثيل داخل التمثيل، التي ينشأ عنها اختلاط الوهم بالحقيقة، والتباس اللعب بالواقع، وبما أنَّ للتمسرح المضاعف وظائف جمالية ومعرفية محددة لدى الكاتب الإيطالي، فإنَّ برشيد حاول أن يستوحيها وذلك باستحضار مختلف الإجراءات الميتامسرحية التي يقوم عليها نص " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " موضوعاتيا وشكليا لكن بتضمينها رؤية مميزة هي ما يمكن أن نطلق عليه هنا الرؤية الإحتفالية ".[2]

فمسرحية برشيد " عطيل والخيل والبارود " تعد بمثابة لبنة أولية لتأسيس ما يمكن أن تطلق عليه الشعرية الإحتفالية لا سيما أنَّ السباق الزمني الذي كتبت فيه هو منتصف السبعينات هو الذي أعلن فيه عن ميلاد جماعة المسرح الإحتفالي، وخروج بيانها الأول إلى الوجود الذي حدَّد تقنية المنطلقات النظرية والفكرية والجمالية للمسرح الإحتفالي.[3]

[1] حسن يوسفي المسرح والمرايا، ص151.

[2] المرجع نفسه، ص195.

[3] المرجع نفسه، ص 201.

كما نجد أيضا "سعد الله ونوس" في مسرحيته" سهرة مع أبي خليل القباني" استعمل المضاعفة المسرحية حيث لجأ إلى تقنية المسرح داخل المسرح.[1] وغيرها من النماذج المسرحية.

وفي مسرحية " اسمع يا عبد السميع لعبد الكريم برشيد" يمكن أن نكشف تجليات تقنية المسرح داخل المسرح من خلال النفس الأول (عبد السميع ليس خرافة).

"المداح: معذرة سادتي الكرام إن لم تكن في جعبتي رواية مكتملة رواية بها حبكة ولها مبدأ وعقدة وختام.. ما لنا غير حياتنا / وسوف نحياها معكم، نحياها مجسمة مكبرة سندخلها المخبر / لنراها في المجهر أكبر.. سترى نفسك أو غيرك... فلا تكابر أتغضب... سادتي.. ضعوا كل شيء موضع الشك.. فاليقين موت وسكون وثبات.[2]

فهذا الاستهلال من قبل المداح(سادتي الكرام) يوحي أن هناك حلقة داخل المسرح، حيث ينجذب اليها المتلقي ليستمع الى كل ما يلقيه المداح يجد هويته فيها.

حيث " أنَّ الحلقة بكل ما تحتويه من مكونات لصناعة الفرجة و بكل تقنيات الحكي، والتمثيل والألعاب البهلوانية والسحرية والغناء، تبقى الفرجة الأقدر على استرجاع المتلقي المغربي كي يستمتع بما تقدمه من فرجات وتظل إضافة إلى هذا، الأقدر على الحفاظ على عبقرية القصص المروية وحكايات البطولة للأبطال الشعبيين، وتبقى الأقدر أيضا على تقديم سير الأنبياء وغزوات الرسول صلى الله عليه وسلَّم".[3]

فالمداح في علاقة مباشرة وتلقائية مع الجمهور يقوم بسرد الخرافة والقصص العجيبة.

"المداح: لقد حدَّث الناس بأنَّه رافق الصعاليك.

---

[1] المرجع السابق، ص182.

[2] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب،1987، ص32.

[3] عبد الرحمن بن زيدان: المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، د ط، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة – الإمارات العربية، 2009، ص9.

الخامسة: عبد السميع يفعل هذا؟ مع أنَّني أوصيته بألَّا يرافق المتشردين والصعاليك.

المداح: لقد أخبرت أنَّه رافق الشنفرى وتأبط شرا وعروة... وأنَّه شاركهم زادهم...[1]."

هذا الدمج الزمني والوصف المكاني يرفع من نسبة الانتباه والتركيز فالناس يستجيبون لحكاية الوقائع الغريبة، حين أضيف الواقع للاواقع، المألوف في صورة العجيب، هذا متوقع كون أنَّ الإحتفالية سبق وأن رسمت مسارها المسرحي المكاني.أنَّ نقدها مضمر فلجأت إلى هذا التصوير الفني اللامتناسق لتنبه عن الوضع القائم فكلما كانت الصورة غريبة يعوزها الانسجام، اجتمع حولها وتعددت القراءات عنها خاصة بـ " الفن المسرحي الذي يكشف عن دواخل المجتمع ومواطن ضعفه أو فساده " [2] فمعارضة عبد السميع لسياسة حكم بلده ظهرت بوسائط تعبيرية مراوغة حيث رجع للعصر الجاهلي فتمت المقارنة بين الجاهلية والآن.

فالمداح بتوسطه للحلقة وسرد لحكاياته يعني أنَّ "عبد الكريم برشيد" اعتمد على تقنية المسرح داخل المسرح، فالمسرحية الأولى موجهة للجمهور الذي أتى ليشارك في الحفل من خلال الاستهلال والإرشادات الإخراجية* [أمام فضاء مكاني ... المكان هنا والزمان: الآن لاشيء أمامنا غير ستار يجسد نوعا من الفراغ اللامتناهي ... العين لا يحدها أفق لا يوقفها عبر اختراقها السواد، شيء ينفجر فجأة صوت امرأة تنادي يتكرر الصوت من خلال الصدى].[3]

[1] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع، ص41.

[2] جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986، ص69.

* الارشادات الاخراجية: stage direction وتسمى في اللغة العربية ملاحظات اخراجية، فهي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المسرحي المكتوب، التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، وتحتوي على معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه وتبين أسماء الشخصيات والمعلومات الخاصة بكل منها (السن، الشكل الخارجي، المهنة، ...الخ)، كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة، النبرة، الحركة والانفعال)، بالإضافة الى المعلومات حول الديكور والاضاءة والاكسسوار والموسيقى ...الخ. ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 22-23.

[3] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع، ص31.

فالإرشادات الإخراجية توحي بمكان وزمان هذا الحفل عن طريق خلق الصور الذهنية عند المتفرج والذي أنتجها الحوار بين المداح والخامسة حيث يبدأ التمثيل داخل التمثيل.

أما المسرحية فهي طبيعة ما سيتم تقديمه على الخشبة بإعلان المداح الذي قدَّمه أول مرة.

"المداح: سادتي الكرام ... من روايات تعطي من يومنا قشوره وشكله اليوم نريد روح الواقع نريد قلبه ولبه.

سادتي كل الأزمان في حفلنا الليلة مختصرة في ساعة أو بضع ساعة كل الممالك ندعوها فتأتي إلينا.. لتجمعنا داخل هذا الفضاء المحدود.. ونسمي الكل هنا.

الخامسة: (وهي تصعد الخشبة) ليس هنا غير أناس جاءوا يتفرجون وتلك هي المصيبة ألا تعلمون –سادتي– أنَّ التفرج ذنب وخطيئة.. لأنَّه لا أحد في الحفل غيركم أنتم العيون التي تبصر وأنتم من تبصرون وتنظرون".[1]

فمن خلال الحوار الذي دار بين المداح والخامسة يقرُّ أنَّ الاحتفال كان مدخلا للتراث حقا لأنَّه بالنسبة له هنا وفي هذا اليوم يتم اللقاء (المشاركة بين الممثل والمتفرج)، ليعود بنا إلى الوراء إلى مدخل المسرحية (عن المسرحية ومفاتيحها النظرية) "هذه المسرحية تحمل تنظيراتها بداخلها، إنَّها المسرحية / البيان، والمسرحية المسرح فهي بهذا تحيل على ذاتها وعلى غيرها من المسرحيات لأنَّها المفرد الجمع والجزء الكل، أنَّها وليدة مسرح يسمى المسرح الإحتفالي ... انَّه التأكيد على الآن وعلى الهنا، الشيء الذي يستبعد مكانا غائبا يسمى الهناك فلا شيء موجود في الاحتفال إلَّا هذه الهنا الحاضرة فينا ومعنا ومن حولنا".[2]

[1] المصدر نفسه، ص35.

[2] المصدر السابق، ص: 22 – 23.

فالخامسة بتذكيرها أنَّ الناس (جاءوا يتفرجون) كي لا يحدث الاندماج من خلال الاستناد على التراث وتوظيف الحلقة وتقنية الراوي / المداح اللذان دمجهما في شخصية واحدة كما أسلفنا الذكر.

فعبد الكريم برشيد في معظم أعماله المسرحية يعتمد على التراث الأدبي العربي والأشكال الفنية الشعبية ويمتد ليشمل شكل العرض المسرحي وكذلك العلاقة الحميمية بين الممثل والجمهور (كسر الجدار الرابع) بحيث يتحقق من خلال ذلك كله مسرح عربي يحمل هوية عربية متميزة ".[1]

ونجد في (البيان الثاني لجماعة المسرح الإحتفالي) " إنَّنا نجد في المسرح التقليدي يقال للمثل اشتغل وكأن الجمهور غير موجود وفي نفس الوقت نسعى من أجل تحقيق التواصل مع الجمهور، في حين نجد أنَّ المسرح الإحتفالي –الإحتفالية– يقول للمثل اشتغل دائما في ذهنك أمام الجمهور إنَّ كل الأزمان مهما اختلفت وتباعدت فلا بدَّ أن تصب كلها في (الآن) وأنَّ كل الأمكنة لا بدَّ أن تكون مختصرة في (هنا)".[2]

إذن الاحتفالية تركز على ظهور الانسان في بعده الاحتفالي الجماعي مع التشديد على الحضور في الزمان والمكان، فشعار الاحتفالية(نحن/ الآن /هنا).

وفي النفس الثاني الذي يحصل عنوان: " عبد السميع كان مخترعا" بدأ المؤلف نصه بفقد بطله توازنه النفسي ومنحه ازدواجية تصويرية (مخترع / طفل) مرجعا مستوى تفكيره من الراشد إلى الطفل، إلَّا أنَّ هذا التذبذب لم يؤثر على تقديم الحقائق فالهذيان كان سبيل " عبد السميع " للخلاص من بعض المقولات، كأن توصف بأنَّها منعزلة منفصلة عن العالم نتيجة لانعدام

[1] عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي، ص17.

[2] محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص98.

التفاهم بين أفرادها"[1] فعبد السميع انتقل من مرحلة الرشد إلى مرحلة الطفولة عبر تقنية المسرح داخل المسرح فكان الهذيان سبيلا إلى ذلك.

كما نجد عبد الكريم برشيد يوظف هذه التقنية منذ المشهد الأول في هذا النفس حيث نجد لعبة التمثيل مكشوفة أمام الجمهور، الأمر الذي يتيح لهم المشاركة بمجرد الدخول إلى المسرح البناية، وأنَّ ما يعرض مجرد لعبة حيث يقول" عبد السميع: أفرضي قلت لك أفرضي فالافتراض جزء من العلم يا بنت السي مأمون تصوري انَّك كنت ولدا يا الخامسة *... هل تصورته الآن؟

الخامسة: نعم تصورت.

عبد السميع: ماذا ترين إذن؟

الخامسة: أرى كل شيء قد تغير.

عبد السميع: جميل جدا، أكملي.

الخامسة: لم أعد مجرد رقم كما كنت لم أعد هذا الحمل الثقيل... لم أعد أشحذ العطاء وأتوسل ركنا في قلوب الآخرين عبد السميع... أنظر معي أنظر هناك إنَّهم يضعون على وجوههم أقنعة جديدة.[2]"

[1] ينظر: سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة –دراسة فنية تحليلية– رسالة مقدمة لنيل أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة 2020 – 2019 ص138، نقلا عن أوجين يونيسكو: الأعمال الكاملة ليونيسكو، د ط، تر: حماة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص17.

* اسم الخامسة له خلفيته التي تعكس حال المرأة في الوطن العربي فانطلاقا من هذا الاسم العلامة الذي تناسلت عنه علامات (فاسم الخامسة) مؤشر لترتيب عددي للبنات في الأسرة أو النسل وقد يكون ترتيب لملوك مروا (الرابع والخامس) ينظر: سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة، ص140.

[2] عبد الكريم برشيد، اسمع يا عبد السميع، ص66.

فعبد السميع كان عضوا فعالا في تهذية زوجته ليحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي في(المسرحية1) أدى إلى تحول الشخصية إلى متفرج شاهد أمامه عرضا من(المسرحية 2) فانقسمت الخشبة إلى حيزين، حيز اللعب وحيز الفرجة.

وفي النفس الثالث (عبد السميع يصبح كهربائيا) يوحي أنَّ هناك مسرحيتان، فمظاهر اللعبة عارية من الجمهور، وبالتالي فتح أفق التوقع والتنبؤ لما سوف يحدث أمامه، وهذا ما نادت به الإحتفالية وهو مبدأ المشاركة/ العيد/ اللقاء.

و"عبد السميع" بتصنعه موقفا جديدا مخادعا فبيته غابت عنه الكهرباء لاهترائه وسوء حاله، خرج "عبد السميع" يبحث عن مصلح للعطب لكنه يعود في هيئة المصلح الكهربائي مباغتا زوجته وممتحنا إياها في غيابه الكاذب لإقناعها بعظمة اختراعاته/ لعبه:

" أبا مسكين: ما هذه الأشياء يا امرأة؟

الخامسة: هذه؟ لست أدري...

أبا مسكين: ما أظنها إلَّا أشياء خطيرة وخطيرة جدا ...

الخامسة: إنَّها مجرد لعب.. لعب حقيرة.

أبا مسكين: يا سبحان الله أتقولي عن هذا المخترعات بأنَّها حقيرة، ما أظنك إلَّا تجهلين قدر مخترعها لقد تأكدت الآن بأنَّه ليس مهما أن نصنع العجائب ولكن المهم أن نجد من يفهم هذه العجائب ويقدرها فدقة هذه الاختراعات تدل بالتأكيد على دقة صاحبها...

الخامسة: أبا مسكين لقد سقطت منك لحيتك.

أبا مسكين: عجبا وهل تسقط اللحية يا امرأة؟!

الخامسة: نعم تسقط خصوصا عندما تكون مستعارة كهذه.

أبا مسكين: مستعارة؟! ولكن لماذا تستعار اللحى وما أكثر الشعر في مملكة الله؟!

الخامسة: تستعار للتمويه على الناس

أبا مسكين: للتمويه؟

الخامسة: وللضحك على النساء الساذجات المحجبات والغافلات مثلي خذ لحيتك معك يا أبا مسكين.

أبا مسكين: إذا هي لحية زوجك عبد السميع.

الخامسة: إنَّها لحية ذلك الوغد الحقير (يسعل) هل تعرف يا أبا مسكين بأن ليس في الدنيا من هو أحقر وأبلد وأبرد من زوجي... يكفي كذبا وتمويها... أهكذا تضحك عليا أيها اللعين؟ أين المعلم الذي ذهبت لتأتي به؟ أين ذلك العبقري الكبير؟

أبا مسكين: أنا عبد السميع ابن عبد البصير المسكين... كلنا في هذه الدنيا مساكين... حتى أنت نعم أنت... وهو... وهما ... ونحن... وأنتم... وأنتن كلنا مساكين.

الخامسة: انزع عنك هذه الملابس المسرحية انزعها حالا قلت لك ...[1]

من خلال المسرحية (2) المتلقي أصبح طرفا بإشراكه في اللعبة المسرحية، فبرشيد استعان بقالب المسرح داخل المسرح لكسر الإيهام، والمزج بين الواقع والتمثيل، فيتحول "عبد السميع " إلى حرباء بدخوله في سلسلة من التحولات من شخصية لأخرى كما يعمل على خروج المتفرج من حالة الاندماج المطلق يبعث فيه الدهشة وذلك في قول الخامسة: " انزع عنك هذه الملابس المسرحية حيث يتم فضح اللعبة المسرحية ويبقى المتفرج على وعي تام بأنَّ ما يعرض

[1] المصدر السابق: ص: 88 – 90.

مجرد تمثيل وهو حافز ليجعله يفكر فيما يقع له في الواقع الفعلي وبهذا قد حقق برشيد عنصر التغريب في احتفاليته الذي نادى به برتولد بريشت في المسرح الملحمي.*

ويستمر نهج (المأساة الملهاة) في "اسمع يا عبد السميع" الذي يفعل كل شيء غير السمع، فحين انكشاف حيلته الأخيرة التي مثَّل فيها الدور بإتقان فكَّر ورغب بالموت كخلاص نهائي ومريح لعذابات النفس والجسد.

"عبد السميع: لا تخشي شيئا... أنا والموت شقيقان... لا يرهبني ولا أرهبه.

الخامسة: إنَّك تهذي كعادتك.

عبد السميع: اللهم إنِّي نويت الموت... نويت التحرر والتبخر... يا الخامسة لقد مت... يمكنك الآن أن تبكي أسمعيني صوتك النشاز يا الخامسة بنت السي المأمون.

الخامسة: ولكن ليس لي دموع يا عبد السميع... اسمع يا عبد السميع هل تريد أن أستعين على البكاء ببعض البصل؟ ...

عبد السميع: سيسألون عنك عجائز هذا الحي... وما أكثرهن (يمثل شخص يسأل امرأة عجوز) من فضلك يا عمتي ... هل تعرفين هذه المرأة؟

الخامسة: تمثل(العجوز) أية امرأة يا ولدي؟

عبد السميع: تلك التي تطل على الشباك.

* المسرح الملحمي: مفهوم صاغه المسرحي الألماني بروتولت بريشت B. BRECHT(1898 – 1956) بشكل نظري وطبقه في مسرحه، والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنَّها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص456.

الخامسة: أه تقصد الخامسة (تضحك في دهاء) وهل يخفى القمر يا ولدي؟ "[1] فهنا نجد كلا من عبد السميع والخامسة يقيمان تقنية المسرح داخل المسرح في هذا النفس أيضا، ليُبقيا المتفرج مشدودا إلى العرض مما يبعث عنده الدهشة في شخصية " عبد السميع " فهي منقلبة منفلتة تتبنى موقفا لتتخلى عنه بعد ذلك وهذا ما يعلله العنوان " اسمع يا عبد السميع" وإنَّ كلَّ ما تفعله هذه الشخصية هو عدم الاستماع للآخرين مع مواصلة تطبيق أفكاره والدعوة لمشاركتها ودعمها، وإن كانت مخالفة للمألوف جانحة للعجيب (اللامعقول).

ومن قرارات عبد السميع الرجوع إلى عالم الطفولة لاستدراك ما فاته ويفرُّ من ضغط المسؤولية (كرجل) التي تجاوزته، ولم يتوقف عن الاختراعات/ اللعب ليصلها باللعب الطفولي بجسد رجل، هو رجوع قسري ساخر انتقامي.

وهذا ما نجده في النفس الرابع (عبد السميع كان يوما طفلا) فمسرحية " اسمع يا عبد السميع" تقيم متخيلها المسرحي على أساس لعبة أو تقنية المسرح داخل المسرح من "خلال تمسرح مضاعف، أي تقديم عرض مسرحي جديد داخل العرض المسرحي الأساسي وذلك بعرض صورتين مختلفتين في المسرحية نفسها الحلم والواقع، الوهم والحقيقة وبهذا يصبح (العالم مسرح/ الحياة حلم) وهي عبارة تلخص حقيقة الحياة في الحياة، ففي الحياة لا تحقق سوى ما يمكن تحقيقه، وليس ما نتمناه فلا يصبح الغفير أميرا والفقير غنيا، أما المسرح فهو عالم يحقق الواقع والمأمول بمظاهره الإيجابية والسلبية كافة، ويتمكن العالم الذي يجسد على خشبة المسرح الآن له حياة منها جزء نعيشه وجزء نتمناه".[2] وهذا ما نجده في مسرحية "اسمع يا عبد السميع" في النفس الرابع "عبد السميع كان يوما طفلا" إذ يقول عبد السميع للخامسة:

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص:95 -98.

[2] رائد حلمي السعيد: الميتامسرح وحداثة المعالجات الفنية للتراث في مسرح الطفل صياد العفاريت نموذجا، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية تصدر عن كلية التربية النوعية، جامعة المنيا، مصر، ع:31، مجلد6، نوفمبر2020، ص645.

" عبد السميع: ألا ما أغباك يا بنت السي مأمون... أنت لا تعرفين شيئا في هذه الدنيا التي ما أوسعها... ولكن هذا ليس عيبا، سأكشف لك عن طفولتي لتعرفينني وتعرفي الدنيا والناس والتاريخ وكل شيء... تصوري يا الخامسة أنَّك أمي.

الخامسة: أنا أمك؟!

عبد السميع: تصوري فقط –هناك فرق يا امرأة بين أن تعيشي الأشياء بالفعل وأن تتصوريها–

الخامسة: إنني لا أستطيع أن أتصور السيدة أمك... لأنني لم أرها من قبل...

عبد السميع: اسمعي يا الخامسة... يكفي أن تتصرفي بكل صدق لتجدي نفسك فيها... إنَّكما وجهان اثنان لحقيقة واحدة.. إنَّها أنت وأنت هي...

الخامسة: حاضر... سأحاول، ولكنني لا أعدك بنجاح التجربة... (تضع رأسها على ملاءة كما كانت في الأول وهي في دور الخامسة العجوز).

عبد السميع: تصوري أنِّي الآن ذاهب للمدرسة... أنا عبد السميع الصغير (يحمل حقيبة مدرسية) ألا تقولين لي شيئا؟

الخامسة: مثل ماذا يا عبد السميع؟

عبد السميع: مثل لا توسخ ملابسك باللعب في التراب...

الخامسة: افتح عينيك جيدا في الطرقات... احذر السيارات والعربات والحمالين...

عبد السميع: سأفعل كل ما أمرت به يا أمي، اطمئني فأنا ولد بار ونجيب ومؤدب ومهذب وإن كان (ماعنديش الزهر) ... (يختفي وراء حاجز خشبي).

الخامسة: (لنفسها) لست أدري ماذا يريد أن يفعل هذا الرجل...

عبد السميع: ماذا تقولين؟! أنا مازلت لم أصبح رجلا بعد يا أمي... "[1]

فمن خلال هذا المثال نجد أنَّ تقنية المسرح داخل المسرح تعمل على تنوير الحديث الرئيسي، فهناك تداخل في الأفكار حيث أصبح الأمر على نحو وهم، والوهم يصير واقعيا، فهذه التقنية تعمل على كشف هذا العالم السحري أمام المتلقين فيغدو المتفرج لاعبا مع الفرقة التمثيلية ولا يغيب في ظلام الفرجة المسترخية، فيتحقق التواصل مع الرسالة وتكسر الحواجز أو ما يسمى بالجدار الرابع، وهذا ما لاحظناه في هذا النفس " عبد السميع كان يوما طفلا "عندما رأينا عبد السميع يمثل دور الطفل والخامسة دور أمه ليعود إلى طفولته المستلبة والتي لم يتمتع بها كباقي أقرانه ومن ذلك:

" الخامسة: قم يا عبد السميع... ولن أطلب منك بعد اليوم شيئا...

عبد السميع: لا أصدق... دعيني لحالي يا بنت السي مأمون.. دعيني...

الخامسة: اسمع يمكنك أن تلعب في هذه الدار كما تشاء...

عبد السميع: عدنا إلى الجهل من جديد... هذه اختراعات.. يا الخامسة.. متى تفهمين؟

الخامسة: سمِّها ما شئت.. المهم أن تكف عن فعل الموت..

عبد السميع: أنا لم ألعب في حياتي يوما يا الخامسة.. (ينهض ثم يفتح عينيه) عندما فتحت عيني لأول مرة.. وجدتها بالقرب مني.. سألتها من أنت؟ قالت: أنا أمك، سألتها عن أبي فقالت: أغمض الجفن يوما ورحل.. سألتها عن الجدران التي حولنا... قالت: يا ولدي إنَّها بيتنا أو قبرنا وهي في حاجة إلى أشياء وأشياء أمطرتني بالطلبات وحاصرتني في كل ناحية... سدَّت في وجهي كل الطرقات والمنافذ...وتمنيت ساعتها لو أستطيع أن أغمض عيني كما كنت، وأن

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص: 110 – 111.

أعود من حيث أتيت... (يغمض عينيه ويريد أن يتمدد كما كان فتمنعه الخامسة) أنا لم ألعب مثل كل الأطفال يا الخامسة..

الخامسة: يمكنك أن تلعب الآن كما شئت.."[1]

فالأمر هنا يعتمد على قدرات الممثلَين اللَّذين ظلَّا يحاوران الجمهور فكانا سيدا الحفل، إذ جعلا من خيالهما وحركاتهما وإيماءاتهما أدوات، وظيفية حيث استطاع " عبد السميع "الرجوع عبر الزمن وتصحيح مسار الطفولة التي لم ينعم بها لينتقل مع الجمهور بين الواقع الفني والحلم المأمول، فإذا كان الحلم تجربة فردية، وكان التراث تجربة جماعية، فقد أصبح الحلم في " اسمع يا عبد السميع" حلما جماعيا يشارك فيه الجمهور:

" الخامسة: ماذا تفعل يا عبد السميع؟

عبد السميع: نعم المهم هو فعل الطرق، وليكن بالرجل أو بالصوت فإن ذلك لا يغير شيئا، إنَّك تسمعين الطرق جيدا... أليس كذلك؟

الخامسة: حقا إنَّني أسمعه..

عبد السميع: أن تمثلي فتح الباب... مثلي فقط هذا كل ما أطلبه منك، افتحي الباب وإلَّا أخذت في الصراخ... دق... دق... دق... دق.

الخامسة: طيب انتظر.. سأفتح هذه الباب الوهمية ولكن أين الباب؟

كم أنت متعب يا عبد السميع (تدير مقبضا وهميا يدخل عبد السميع وهو يلبس لباس الأطفال... شورت يصل إلى الركبتين وجوارب... يحمل حقيبته على ظهره) ... ماذا فعلت بنفسك؟

عبد السميع: ماذا فعلت؟

[1] المصدر السابق، ص106.

الخامسة: لقد أصبحت طفلا صغيرا من أتيت بهذه الملابس يا لعين؟".[1]

فالزوجان يقومان بمسرحية مضاعفة من خلال رجوع عبد السميع إلى مرحلة الطفولة وتجسيده دور الطفل الصغير بلباسه وحركاته الصبيانية محاولا طرق الباب الوهمي برجله كما يفعل الأطفال عادة.

2-المداح/ الراوي:*

- يعتبر المداح من الشخصيات التراثية المعروفة في البيئة العربية والإسلامية، و" يعود أصل هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الإحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم، وذكر الأولياء الصالحين حيث يقوم بإنشاء المواويل الدينية وترتيل الآيات القرآنية الكريمة، وسرعان ما خرج عن هذا الاتجاه الديني، وبالرغم من أنَّه حافظ على الصفة الوظيفية التي كان يمارسها، إلَّا أنَّ شخصية المداح قد انصرفت إلى الشؤون الاجتماعية متخذة في ذلك القصص الشعبي نبراسا لها وتنتقل من مكان إلى آخر حاملة آلاتها التقليدية إلى مختلف أنحاء المجتمع الشعبي".[2]

ولأنَّ عبد الكريم برشيد مخلص للتراث، فإنَّه لم يتوان عن استثمار ما يحمله مخزونه من أشكال وشخصيات فنجده يوظف هذه الشخصية (المداح) في مسرحيته هذه وبشكل مختلف واعتبرها شخصية مفيدة حيث يجمع الناس حوله بشكل دائري وهكذا يقوم المداح بعرض القصص الشعبية والملاحم ويعتمد على التقليد والمحاكاة والتشخيص، ويعيد عرض الأفعال

[1] المصدر السابق، ص: 112 – 113.

* وضعت العنوان بهذه الطريقة لأنَّ عبد الكريم برشيد ربط بين هاتين الشخصيتين حيث نكتشف أنَّ الراوي يسرد أحداث الحكاية على نهج المداح.

[2] العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية – لقراب والصالحين لعبد الرحمن الكاكي أنموذجا – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير 2008 – 2009، جامعة المسيلة، ص32.

بأقوال مسجوعة أو قطع شعرية شعبية معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونبرة الخطاب وانفعالات ملائما لحالتها...[1].

وقد جاءت شخصية المداح في تعاريف أخرى حيث وصفت على أنَّها شخصية متجولة في الأسواق تعمل على مدح الشخصيات حيث يقوم المداح يحمل آلات موسيقية كالناي والبندير، وذلك لجلب ولفت انتباههم، ويلعب دورا هاما في حفظ التراث الشعبي من الزوال كونه يقوم بعرض القصص والسير الشعبية معتمدا في ذلك على أسلوب التقليد للعديد من الشخصيات ومحاكاتها عن طريق إعطاء كل شخصية صوتا وحركة يقوم بها.

"المداح: ... قلت يا سادتي يا كرام... كل الأزمان في حفلنا الليلة مختصرة في ساعة أو بضع ساعة، كل الممالك ندعوها فتأتي إلينا لتجعلنا داخل هذا الفضاء المحدود ونسمي الكل هنا.

الخامسة: (وهي تصعد الخشبة) ليس هناك غير أناس جاءوا يتفرجون.

المداح: (متابعا الرواية) قلنا أيها السادة الكرام... بأنَّه ترك الوجه معلقا على مسمار واختفى...

هجر الأتراب وكل الصبية وفرَّ إلى حيث لا أحد يعلم.

الخامسة: عما تتحدث يا رجل؟

المداح: إنَّني أشتغل وشغلي أن أحدِّث الناس.

إلى أن تقول الخامسة:

أبدا لست أعمى إنَّك تغمض عينيك وتمسك العكاز...تبسط كفيك للفراغ...[2].

اقترن وجود المداح بالحلقة ذات الشكل الدائري، فعبد الكريم جسد ذلك في النفس الأول (عبد السميع كان خرافة) وهذا ما دلت عليه الإرشادات الإخراجية (أمام فضاء مكاني، المكان

[1] الرشيد بوشعيرة: دراسات في المسرح العربي المعاصر، د ط، دار الأهالي، دمشق-سوريا، 1997، ص: 46-47.

[2] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص: 35-47.

هنا والزمان الآن لا شيء أمامنا غير ستار في الخلف أسود ستار يجسد نوعا من الفراغ اللامتناهي...).

يتضح لنا أنَّ فضاء الحلقة متسع لا يحده أفق، يوحي بوجود جمهور مشارك فيها، وشخصية المداح حاضرة بقوة من خلال عصاه التي يتوكأ عليها كما جرت العادة عند المداحين في عروضهم الشعبية، كما أنَّ طريقة كلامه (سادتي يا كرام) تجلب الانتباه ليبقى الجمهور مشدودا للحكايات المحملة بالأعاجيب والأخبار، مسافرا بالجمهور المتفرج إلى عالم الخيال، ليتحقق بذلك شكل الحلقة والمداح.

"المداح: أوصيك أن تركبي سفن الحكاية مثلي..

الخامسة: ولكن لا أريد أن أحكي مثلك..

أنت الذي ترحل دائما... تموت وتبعث دائما ترحل إلى ما وراء الأفق... تجتاز حدود الممكن والمحال أنت الذي تعود سفنك محملة بالعجائب والأخبار والأسرار والخيال.[1]"

من خلال الحوار الذي دار بين الخامسة والمداح نستشف أنَّ عبد الكريم برشيد رجع في عمله إلى التراث المتمثل في شكلي الحلقة والمداح، هذا الشكل المسرحي الشعبي الذي كان على وشك الأفول إلَّا أنَّ المبدعين أمثال كاتبنا، أعاد إحياءه من جديد من خلال مسرحة هذا التراث.

- **الراوي:**

[1] المصدر السابق، ص45.

عرفت الجاهلية الرواة الذين كانوا ينشدون الأشعار والقصائد الطوال والخطب في الأسواق، "ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثيرين ومؤثرا في مشاعرهم من خلال طريقته في رواية الحوادث، وتم إدخال الراوي في المسرح بوصفه شخصية تساعد على سرد الحوادث، بالإضافة إلى كونها ملمحا تراثيا يجنب المتفرج التماهي في العرض المسرحي، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح شخصية تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي وتقوم بتوجيه هذا التعليق".[1]

وإنَّ الأسباب والدواعي التي دعت عبد الكريم برشيد لتوظيف الراوي هو سعيه دائما لجذب انتباه المتفرج العربي وإشراكه في المسرحية، بالاقتراب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، وإن كان استخدام الراوي برز في المسرح البريختي، فهذا لا يعني أنَّه صار تقنية أجنبية فالراوي ليس بدعة مستوردة، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي المعروف في التراث العربي والإسلامي.

"وقد استخدم الراوي أولا في المسرح الإغريقي، حيث كان الرواة يتلون أشعار هوميروس، ثم تطور استخدام الراوي مع الزمن".[2]

وكونه يحقق للمسرح أصالته " فقد تشابهت استخدامات الراوي في المسرح البريختي والمسرح العربي، فعملت على محو المسافة بين الممثل والمتفرج".[3]

وتتلخص وظائف الراوي فيما يلي:

- تحقيق التغريب* وكسر الإيهام*[1]*.

[1] حسن علي المخلق: توظيف التراث في المسرح – دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس،مكتبة الأسد، دمشق–سوريا، 2000، ص67.

[2] صقر أحمد: توظيف التراث في المسرح العربي، د ط، مركزالإسكندرية للكتاب، الإسكندرية – مصر، 1998، ص86.

[3] اليكساندرو فنا تمارا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ط1، تر: توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت–لبنان، ص1981، ص247.

- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.
- نقل أفكار المؤلف ورؤاه".[2]

فعبد الكريم برشيد وظف الراوي الذي ساعد على كسر الإيهام على طريقة بريشت الذي وظف هذه التقنية في مسرحه.

وفي تعريف آخر للراوي "أنَّه يقوم بمهمة السرد ويكون وسيطا بين المؤلف والشخصيات ويضطلع بمهمة توجيهها في الصيغة السردية، وهنا تكاد سلطة الراوي تتساوى مع سلطة المؤلف ضمن الخطاب الشمولي للعمل، بينما لا نجد مثل هذا في المسرحية، إذ يتم من خلال الحوار بين الشخصيات التعرف على الفكرة أو الحكاية باستثناء بعض الحالات كما هو الحال في

---

* التغريب: هو المصطلح الشائع في اللغة العربي كترجمة لتعبير Distanciation: الإبعاد الذي أطلقه الشكلاني الروسي شكلوفيسكي Chkloviski واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير Priem Ostranrnija الذي يعني تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه، والتغريب هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا لكثرة الاستعمال. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص139.

** الإيهام: كلمة Illusion مأخوذة من اللاتينية Illusio المشتقة من الفعل اللاتيني Ludere بمعنى مزح وسخر، تطور المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدل على خطأ الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة.

استخدم الخطاب النقدي العربي تعبيري وهم وإيهام المأخوذين من الفعل توهم الشيء أي تمثله وتخيله وتصوره، والإيهام هو أحد مقومات العمل الفني والأدبي القائم على تصوير ما هو متخيل Fiction أي أنه عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العمل، والإيهام في المسرح لا يتحقق من خلال متابعة حكاية ضمن عرض مسرحي فقط، وإنَّما هو مشروط بوجود الأعراف المسرحية التي هي نوع من الاتفاق الضمني يسود علاقة التلقي ويفترض تسليم المتفرج بأنَّ ما يراه على الخشبي حقيقي لأنَّه يأخذ مظهر الواقع.سيغموند فريد يرى أنَّ الايهام هو أحد أسباب المتعة لأن المتفرج يرى نفسه عبر الشخصية من خلال تصديقه لما يراه. ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 91–93.

[1]حسن علي المخلق: توظيف التراث في المسرح – دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، ص68.

المسرح الملحمي، وفي الصيغة المسرحية لا يظهر أثر واضح للمؤلف إلَّا في الإشارات الثانوية للحركة والإخراج تلم التي يدونها في النص، وفي كثير من الأحيان تهمل ولا يؤخذ بها من قبل المخرج. إنَّ الشخصيات المسرحية تنهض بمسؤولية خطابها، ويحدد الفعل المستوحى قيمة الخطاب ومصداقيته خلافا للصيغة السردية التي ترتبط بالراوي فهو يحكم مسؤولية توجيه الخطاب وتحققه".[1]

أما الجديد في وظيفة الراوي" فهو إبداء الرأي، ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه وتقديم حلول بديلة، ومن الملاحظ أنَّ المؤلف يمكن أن يأخذ دور الراوي، فيقدم شخصيات مسرحية ويعطي فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها، وقد تقوم برواية الحوادث، وتربط بين حوادث الماضي والحاضر، ففي بعض مسرحيات بريشت أدت الشخصية دور الراوي كما في مسرحية (القروش الثلاثة) ترى شخصية "يتشم" تعادل دور الراوي الذي يقول الحوادث ويعلِّق عليها".[2]

يكاد عبد الكريم برشيد يحافظ على الدور التقليدي للراوي فهو سارد للحوادث، رابط بين الماضي والحاضر، عارض لحوادث الماضي بسرد مباشر، ويعد ذلك تقنية التغريب وكسر الإيهام، ليعطي فرصة لمناقشة الأمور، لا سيما وهي قريبة من المتفرج العربي.

" إنَّ استخدام المسرح الإحتفالي للراوي واحد من وسائل التغريب كان من اهتمامهم كسر الجدار الرابع إضافة إلى المتعة الفنية التي ألقاها للمتفرج العربي في هذه الشخصية " الراوي" فهي ليست جديدة عليه لأنَّه يعرفها ولا يفاجئ بأفعالها التي تبقيه في حالة اليقظة التامة البعيدة عن الاسترسال في توهم أنَّ ما يحدث حقيقي، إنَّها شخصية متجذرة في وجدان المتفرج العربي، اعتاد على أسلوبها الذي يقطع الحدث ويعلِّق عليه ويناقشه مع الجمهور ويحاوره".[3]

---

[1] حسين الأنصاري: الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوبة وفضاء العرض، مجلة فنون البصرة، مج 2008، ع 5، ص: 15 – 16.

[2] حسن علي المخلق: توظيف التراث في المسرح – دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، ص68.

[3] غنيم غسان: المسرح السياسي في سوريا، ط1، دار علاء الدين، دمشق –سوريا، 1996، ص281.

وكان هذا الاستخدام مقصودا حتى لا ينسجم الجمهور مع العرض المسرحي، بل عليه أن يشعر بأنَّه مجرد تمثيل وأنَّ القضية المطروحة على خشبة المسرح ما هي إلَّا فكرة أراد عبد الكريم برشيد أن يجسدها على الركح ليفتح باب المناقشة حولها مع الجمهور.

فمن خلال استخدامه لشخصية المداح/ الراوي من خلال قول المداح: " معذرة سادتي الكرام" يتبين لنا أنَّ المداح في العمل المسرحي يؤدي دورا مزدوجا فمن جهة العرض يسهم في إشراك الجمهور المتفرج ومن جهة أخرى يخاطب الجماعة التي معه على الخشبة، لكنها لم تظهر للجمهور بسبب الظلام، كما يكمل عمله بالسرد أو القص على مستوى العرض وهذا ما نجده عند الراوي كذلك.

وقد تقوم الشخصية المسرحية بدور الراوي ولا يتطلب المعرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر، فقد تقوم برواية الأحداث وتربط بين حوادث الماضي والحاضر وهذا مانجده في شخصية الخامسة وعبد البصير الذي أخذ دور المداح:

" المداح: وكل ما حدث الناس عنه قالوا خرافة.

الخامسة: ... خرافة... خرافة... خرافة... خرافة.

المداح: لقد حدث الناس بأنَّه رافق الصعاليك.

الخامسة: عبد السميع يفعل هذا؟ مع أنَّني أوصيته بألَّا يرافق المتشردين والصعاليك.

المداح: لقد أخبرت أنَّه رافق الشنفرى وتأبط شرا وعروة... وأنَّه شاركهم زادهم وطريقهم وأنَّه ركب الفرس وأمسك بالسيف والرمح مثلهم.

الخامسة: الشنفرى؟! تأبط شرا؟! عروة؟! هذه الأسماء لا أعرفها ولكنها يمكن أن تكون سوى لقطاع الطرق أليس كذلك أيها المداح؟[1]

فالمداح عند بدايته في سرد الحكاية اعتمد على الخيال مرجعا الشخصية التي يود الحديث عنها إلى الخرافات والأساطير وهذا من اختصاص الرواة عادة ليبقي الخامسة والحضور المتحلق، إضافة إلى جمهور القاعة مشدودا إلى الحكاية.

"المداح: كما أنَّه حدث عن أشياء أخرى..

الخامسة: مثل ماذا أيها المداح...؟

المداح: لقد قال بأنَّه نزل إلى واد عبقر... هذا الإسم أيضا لا تعرفينه، ولكن خرافة يعلم ما لا تعلمين.. عبقر يا أمة الله.. مدينة...مدينة يسكنها شياطين الشعراء...

الخامسة: وهل رأى الجن والشياطين هناك؟

المداح: نعم كلَّمها ورآها ورافقها وأجرى معها استجوابات طريفة نشرتها الصحافة يومئذ... وقد أثارت ضجة في أوساط أدبية وفنية وفلكلورية ومالية وتجارية وسينمائية... لقد رأى شياطين كل من المجاطي، وبنيس، وراجع وابن ميمون والسرغيني والسولامي.

الخامسة: لمن هذه الأسماء يا مداح؟

المداح: أنَّها لشعراء من المغرب.. هكذا قال خرافة والله أعلم".[2]

يكمل المداح سرد حكايته العجائبية عن البطل خرافة الذي رمز له بالهوية العربية بربطه بواد عبقر الذي بقي راسخا في الذهنية العربية رغم عدم صحته فالخامسة والجمهور بما أنَّهم

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص42.

مندمجين في الحكاية إلَّا أنَّ الكاتب عبد الكريم برشيد على لسان المداح كسر الإيهام المسرحي بربط شعر العصر الجاهلي بشعراء العصر المعاصر.

عبد السميع: هل سمعت بالوأد يا الخامسة؟

الخامسة: سمعت وعشته أيضا.

عبد السميع: المسألة مسألة توقيت فقط... لو تقدَّم مولدك قليلا لكنت الآن عظاما زائدة لا يمكن أن تفيد الرمل في شيء... ولكن الظاهر.. ولكن الظاهر أنَّني لست محضوضا مثل الخامسة. وما دخل حظك أنت؟!

عبد السميع: لقد كتب على أن أتحمل ثقلك.

الخامسة: بل الثقيل هو أنت."

يمكن القول بأنَّ تجربة عبد الكريم برشيد متميزة وأصيلة فقد استطاع أن يتجاوز الجهود والعصرنة الزائفة التي طبعت الفرحة السابقة، وقد ساعد الراوي/ المداح هنا والمتقمص لشخصية البطل على فصل الجمهور عن الحوادث فلم يندمج معها عاطفيا، بل شاهد هذه الحوادث، وحكم عليها، وهذه ميزة من مميزات المسرح الملحمي، فالحديث المباشر الذي يوجهه (عبد السميع) و(الخامسة) للجمهور وللممثلين على خشبة المسرح يحقق كسر الإيهام، بل إنَّه أصل الاحتفال.

وإنَّ المداح / الراوي هما شخصيتان متداخلتان لكن المداح يرفض أن يتقمص هيئة الراوي الشعبي الذي يرتدي العباءة ويمسك العكاز:

" المداح: لن ألبس عباءة الراوي وأمسك عكاز. لن أقيد الأحداث والناس في الكلمات، يكفيني من هذه الدنيا أن نوجد حلما جماعيا".[1]

[1] المصدر السابق، ص33.

ونجد أنَّ المداح/ الراوي يقوم بسرد الماضي عندما انغمس الجمهور في المسرحية فحاول أن يجعلهم يقظين ومشاركين في الحفل الذي هو من مبادئ الإحتفالية.

الفصل الثاني

الإحتفالية من خلال البناء المعماري في مسرحية "اسمع يا عبد السميع"

لعبد الكريم برشيد.

1- التقطيع (تعريفه، مساره التاريخي، أشكاله)

2- التقطيع عند عبد الكريم برشيد

يعتبر البناء المعماري من مكونات الشكل المسرحي، ومع أنَّه في العرض المسرحي يرتبط بضروريات مادية مثل تحديد فسحة من الوقت لاستراحة المتفرجين والممثلين ولتغيير الديكورات، إلَّا أنَّه ذو علاقة وثيقة بالمعنى الإجمالي للعمل، فهو يحدِّد نوعية التلقي المطلوبة (إيهام/ كسر/ إيهام) كما أنَّه يرسم الإيقاع الداخلي للعمل ويخلق علاقة معينة بين الأجزاء (الإيحاء بالتتالي أو بالقطع) وبذلك يعتبر التقطيع من العناصر التي يتجلى عبرها الزمن في المسرح بشكل ملموس.

إنَّ تقطيع النص إلى وحدات قرائية متفاوتة الحجوم، وهناك كلام منقوص وقد شرح رولان بارت Roland Barthes هذه العملية: " إنَّ النص سيقطع إلى سلسلة من شذرات قصيرة متجاورة تسمَّى هنا وحدات قرائية. لأنَّها وحدات القراءة، ولا بدَّ من القول إنَّ هذا التقطيع سيكون اعتباطيا تماما، ولن يتضمن أي مسؤولية منهجية لأنَّه سيتناول الدال، في حين أنَّ التحليل المقترح سيتناول المدلول فحسب وستشمل الوحدة القرائية تارة بضع كلمات وتارة أخرى بضع جمل فهي مسألة تتعلق بتسهيل المعالجة، يكفي أن تكون الوحدة القرائية أفضل فضاء ممكن لمعاينة المعاني، إنَّ حجم تلك الوحدات المتحدد تجريبيا وتخمينيا، سيكون تابعا لكثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص والمطلوب ببساطة هو أن لا تتضمن الوحدة على الأكثر سوى ثلاثة أو أربعة معاني يجري تعداديا".[1]

[1] رولان بارت: التحليل النصي – تطبيقات على النصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، د ط، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين، دمشق – سوريا، 2009، ص13.

1- التقطيع:

أ- تعريفه:

"التقطيع Segmentation Découpage: هو الشكل الذي ينظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدد المفاصل الرئيسية للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل الفصل Acte والمشهد scène واللوحة Tableau، وغير ذلك من أنواع التقطيع المستخدمة في المسرح".[1]

ب- مساره التاريخي:

"ارتبط التقطيع تاريخيا بأعراف الكتابة والعرض في المسرح وكان جزءًا منها، وقد اختلف وضعه باختلاف هذه الأعراف ومدى صرامتها.

وفي المسرح اليوناني لم يعرف التقطيع إلى فصول رغم أنَّ التراجيديا كانت ذات بنية محددة لها مراحلها التي لا تتغير وقد عرض أرسطو Aristote في كتاب " فن الشعر" مراحل تطور الحكاية بربطها بالتصاعد الدرامي، أما في العرض فقد كان دخول وخروج الجوقة والتناوب بين غناء الجوقة وحوار الشخصيات هو الذي يفصل بين الأجزاء مما أفرز نوعا خاصا من التقطيع الداخلي" .[2]

"ومن أهم أسس التنظير الأرسطو لفن المسرح تقسيم المسرح إلى أجزاء أساسية، البداية والوسط والحل وتقديم صورة تركيبة للمسرح، وتقسيمها إلى مشاهد وفصول، كما أثبت أرسطو أنَّ أي عمل مسرحي لا بد أن يرتكز على ثلاثة مبادئ كبرى هي وحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص142.

المكان، كما قدَّم نظرية للأنواع المسرحية والأنماط الصغرى حينما ميَّز بين التراجيديا والكوميديا وفصل بين الهزل والجد".[1]

"عندما أصبحت المأساة فنا أدبيا مستقلا، كانت تتكون من عدة أجزاء هي:

المقدمة (Prologos) وفيها يحاول الشاعر أن يمهد للحدث الذي يستعرضه في مأساته، وكان يلقيها ممثل واحد، وأحيانا كانت حوارا بين ممثلين، وقد لا توجد هذه المقدمة في بعض المآسي التي تبدأ بدخول الجوقة. ويأتي المدخل (Parados) بعد المقدمة ويقصد به ظهور الجوقة أو دخولها إلى الأورخسترا وهي تنشد مقطوعة قصيرة أو طويلة في وزن الأنابيستوس لأنَّه يتَّفق مع الإيقاع السريع الذي تحدثه الأقدامأثناء سير الجوقة ".[2]

"وإذا ما انتهت هذه من إنشادها، بدأت حوادث المسرحية تمثِّل في صورة مقطوعات من الحوار أو أجزاء قصصية تختلف طولا وقصرا، وتسمى كل مقطوعة أبيسوديون Epeisodion ولقد عرَّفها أرسطو بأنَّها جزء من مأساة تقع بين أغنيتين كاملتين من أغاني الجوقة، وعلى هذا يمكننا أن نعتبر المقطوعة بمثابة فصل في المسرحية الحديثة، وأغنية الجوقة فاصلا Stasman بين فصلين وكان عدد الفصول يختلف من مأساة لأخرى.

ويظهر أنَّ المأساة اليونانية لم ترد على خمسة فصول في أي عصر من العصور وكانت المسرحية تنتهي بخاتمة Exodos تتميز بالهدوء والرزانة ويعرفها أرسطو بأنَّها جزء يأتي بعد الفاصل الأخير ولا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة".[3]

---

[1] جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، ط1، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني الناظرون، تطوان– المملكة المغربية، 2020، ص10.

[2] محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، القاهرة – مصر، د ت، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص26.

ويرى عبد القادر القط أنَّ المؤلف في المسرحية التقليدية " يقسم مسرحيته – عادة – إلى فصول قد تتراوح بين ثلاثة فصول أو خمسة، وقد يكون الفصل من مشهد واحد أو يشتمل على أكثر من مشهد، ويعرض المؤلف في كل فصل ما يقدر أنَّه يخطو بالحدث في سبيل النمو خطوة خاصة إلى الأمام، ويقف في نهاية الفصل عند لحظة يتوقع المشاهد فيها تطورا جديدا في الفصل التالي، ويحرص المؤلف – عادة – أن تكون نهاية الفصل أو نزول الستار، نهاية مثيرة للتوقع دالة على أنَّ الأحداث والشخصيات تسير في سبيلها إلى قمة الأزمة المسرحية".[1]

لذا المسرحية كالكائن الحي لها هيكل عظمي يتشكل في صور عدة، فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أومن ثلاثة أو أربعة أو خمسة، وقد يقسَّم كل فصل إلى عدَّة مناظر ما دامت الوحدة مستمرة، والمهم التنسيق والانسجام.

"أما فصول المسرحية فعرضة للتغيير، وفي المسرحية ذات الفصول الثلاثة يكون الفصل الثاني أهم هذه الفصول وأقواها، وفيه تبلغ العقدة أوجها، وتتأزم الحوادث وتتحرج الأمور، بينما يكون الفصل الأول عرضا مثيرا للاهتمام، الفصل الثالث يحتوي على جانب من الحوادث في نهايته وفيه يأتي الحل ويوضح الغامض، وينكشف الخفي وتنتهي القصة".[2]

ولعل هذا النظام في المسرحية ذات الفصول الثلاثة هو الذي يجعلها مناسبة أكثر من سواها للملهاة، ولا سيما في هذه الأيام التي لا يحتمل فيها النظارة المسرحية من فصول أربعة أو خمسة حتى صار هذا النوع من المسرحيات غير مقبول في عصرنا، اللهم إلَّا إذا كان الموضوع مهما والكاتب قديرا، استطاع أن يمتلك أزمة قلوب النظارة في أول فصل من هذه الفصول

[1] ينظر: عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، د ط، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، د ت، ص42.

[2] ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د ط، دار الفكر العربي بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة – مصر، د ت، ص327، 328.

الخمسة حتى النهاية، بحيث لا يشعرون بملل أو نفور، لا يأتي في ثنايا المسرحية حشو أو فضول.

بالمقابل في مسرح القرون الوسطى ومسرح القرن السادس عشر في إنجلترا واسبانيا حيث لم يكن هناك اهتمام بالقواعد، لم يعتمد التقطيع إلى فصول خمسة، وإنَّما أفرز كل نوع مسرحي شكل التقطيع الخاص به والمرتبط بطبيعة العرض كفرجة تمتد طويلا، ففي المسرح الديني* كان التقطيع يتم من خلال إدخال فواصل كوميدية أو غنائية، وفي مسرح الانجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare كانت المسرحية تقسم إلى مشاهد، واعتبارا من القرن الثامن عشر لم يعد التقسيم إلى فصول قاعدة إلزامية وصارت المسرحيات تقطع إلى مشاهد تشكل كل منها لوحة فنية مستقلة " وفي المسرح الحديث وغياب الأعراف المسرحية صار هناك تنوع في أشكال التقطيع منها ترقيم المقاطع في النص واستخدام الإضاءة والموسيقى واسدال الستارة في العرض، وقد استخدمت هذه الأشكال حسب ذوق ورغبة الكاتب والمخرج فصارت خيارا واعيا يمكن أن يربط العمل المسرحي بجمالية معينة".[1]

وبالنسبة " للمسرحية العربية فقد بدأت من أواخر سبعينيات القرن العشرين تميل نحو الفصلين وتهجر الفصول الثلاثة التي استقرت عليها الدراما الحديثة الأجنبية والعربية بعد الفصول الخمسة التي كانت للمسرحية التي قبلها. وهذا الانتقال في عدد الفصول لم يكن يتعلق بالشكل فقط بل كان استجابة للحاجات الإجتماعية ولروح الشعوب فحين كان العرض المسرحي سهرة طويلة، كانت الفصول الخمسة تتيح للعاملين فيه أن يمططوه وأن يحشدوا أفانين المثيرات التي تجعل المتفرج يقضي سهرة طويلة ممتعة. ولم تكن الفصول الخمسة تتيح للمتفرجين أيضا

* المسرح الديني: تسمية شاملة تطلق على المسرح الذي يستمد مواضيعه من القصص الدينية، وفيه استعادة لسير أو حادثة هامة لها علاقة بالدين وعلى المسرح الذي يقدم في مناسبات دينية وعلى المسرحيات التي تطرح تساؤلات جوهرية حول الانسان من وجهة فلسفة دينية. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص217.

[1] المرجع نفسه، ص142.

أن يلتقوا بين الفصول وأن يتحاوروا وأن يحوِّلوا العرض المسرحي إلى مناسبة اجتماعية تساعدهم على تمتين علاقاتهم، وبهذا الشكل بدأت المسرحية العربية منذ نشأتها وظلت طويلا على هذا الشكل".[1]

لكن" الحياة الإجتماعية في أوروبا مع بداية القرن التاسع عشر لم تعد تسمح بقضاء هذه السهرة الطويلة خاصة بعد تحول الحياة الإقتصادية إلى النظام الرأسمالي بمصانعه التي تقتضي الاستيقاظ المبكر حتى يذهب الناس إلى أعمالهم، فأخذت المسرحية تقتصر على ثلاثة فصول بحيث أصبح العرض المسرحي (سهرة قصيرة) ومثل ذلك حدث في المسرحية العربية منذ أواسط القرن العشرين، وهذه السهرة ذات وقت معتدل الطول، يتحول فيه العرض المسرحي إلى احتفال اجتماعي.

وإنَّ المسرحية ذات الفصلين هي الاختصار الأخير لمسرحية الفصول الخمسة، فهي تتيح للكاتب أن يحشد ما يشاء من الشخصيات وأن يستوفي لها تكوينها بالحوار والفعل، وأن يتلكأ العرض المسرحي بإضافة ما يعده أماليح الحياة دون إحساس بضرورة الاختصار الشديد، فالعرض المسرحي مستريح الزمن، والمتلقي مستريح الذهن لا يسوطه الذهاب إلى البيت في وقت مبكر، ومن هنا كانت العروض المسرحية العربية – كمثيلاتها من العروض في العالم – تحفل بالشخصيات كما تحفل بالحوار وتحشد بالأشكال الإحتفالية التي يقوم فيها الممثلون بكامل الفعل والقول".[2]

" لكن المسرحية في العالم في الوطن العربي بدأت تسير في طريق جديد منذ بداية تسعينات القرن العشرون، فهي فصل واحد فقط وهو فصل موجز شديد الإيجاز، متوجه الى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية، فلم يعد يهتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلَّا في الحدود

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، 2003، ص26.
[2] المرجع نفسه، ص27.

الدنيا، فيكفي تبادل التحية عند الدخول إلى المسرح، ولا بأس من عدم تبادل التحية عند الخروج منه، ويكفي أن يكون العرض المسرحي ساعة أو أقل، ألا ترى الداخلين إلى المسرح يسألون ما هي مدة العرض؟ فإن قيل إنَّه ساعة استبشر الداخلون خيرا، وإن قيل أكثر من ساعة شعروا بشيء من الامتعاض، فالوقت عندهم ثمين. والعرض المسرحي ذو الفصل الواحد قد لا يستطيع أن يحشد بالشخصيات الكثيرة ولا أن يكثر فيه الحوار، ولا يستطيع أن يحشد أشكالا احتفالية، فهو عرض موجز سريع ومطلوب منه أن يقدِّم جماليات تغري المتفرج بمشاهدته، وإذا به يستغني عن المغريات الإنسانية بالحوار والفعل الإنساني، ويركب الجماليات الصناعية التي صارت السينوغرافيا معها بديلا عن الحوار وعمق تحليل الشخصيات بين المسرحية ذات الفصل الوحيد نوع جديد في التأليف المسرحي لا يزيد عمره عن قرن فقد ظهرت في القرن التاسع عشر وكان تقديمها خاصا واستثنائيا".[1]

وهذه الأخيرة " المادة الدرامية فيها مكثفة لا تحمل تطورا دراميا كبيرا فهي تتركز على موضوع واحد يبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في حياة شخصية ما دون التحول في التفاصيل وهي لذلك لا تحتمل الحبكات الثانوية كذلك تتميز هذه المسرحية بسرعة الإيقاع بوحدة المكان وبقلة عدد الشخصيات التي تصوَّر بملامحها العامة".[2]

"وكانت مجاورة للمسرحية ذات الفصول الثلاثة أو الفصلين لكنها اليوم صارت أصلا في التأليف المسرحي وبديلا تاما عن المسرحية الطويلة، لا يعني أنَّ مسرحية الفصل الواحد الآن شبيه الأركان بمسرحية الفصل الواحد التي ولدت في ظل المسرحية الطويلة، بل تحمل أركان المسرحية الطويلة دون أن تكون طويلة، فإنَّها تحتمل أن تقدِّم مادة درامية واسعة بشخصيات كثيرة واضحة الملامح، ويمكن أم تحفل بحبكة ثانوية إضافة إلى الحبكة الرئيسية، وهذا هو

[1] المرجع السابق، ص28.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص464.

الفرق الجوهري بين مسرحية الفصل الواحد اليوم وبينها من قبل وعندما أفل عقد تسعينات القرن العشرين، كان الإبداع العالمي في مجالات الفنون والأدب قد تراجع ونضب، فهذا القرن الذي خاضت فيه البشرية حربين عالميتين سبقتهما وتلتهما حروب صغيرة كانت في الوقت نفسه قرن ثورات، نذكر منها ثورات إفريقيا وآسيا التي نالت بها استقلالها بعد استعمار طويل والثورات الوطنية في الوطن العربي وغيره من أقطاب المعمورة، وهي ثورات أرادت أن تنحو نحوا اجتماعيا أو اقتصاديا يوفر كرامة العيش لمواطنيها ويخلص أوطانها من هيمنة الامبريالية، وكان الأدب والفن هو الذي يغذي الأحلام الثورية ويحرض عليها ويتغنى بها فمن مسرح بريشت إلى مسرح الغضب إلى مسرح القسوة".[1]

فضمن هذا الانتقال لمسار الحياة العامة للشعوب كان انتقال للأشكال المسرحية بما يساير التحولات الاجتماعية فكانت بذلك رؤية فنية خاصة بكل مسرح، وتكون –بطبيعة الحال– نابعة من تصور أيديولوجي أو فكري ما.

وقد اعتمدت الكتابة المسرحية العربية نفس أشكال التقطيع المستخدمة في الغرب، أما في العرض فقد أدخل بعض المسرحيين الفواصل الهزلية والغنائية لتلبية ذوق الجمهور في تطور لاحق.

وضمن توجه العودة إلى التراث والرغبة في التخلص من سيطرة القواعد المسرحية الغربية، رفض بعض المسرحيين العرب أسلوب التقطيع التقليدي واعتمدوا تسميات جديدة مأخوذة من التراث في بعض الأحيان. وسنورد نموذجا عنها من خلال دراسة مسرحية " اسمع يا عبد السميع " لعبد الكريم برشيد.

ج) أشكال التقطيع:

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص29.

ونجد من أهم أشكال التقطيع وتسمياتها: الفصل، المشهد، واللَّوحة.

- الفصل:

"أصل الكلمة في اللاتينية من Actus وتعني فعل وحركة وسلوك، والفصل هو أحد التقسيمات المتعارف عليها منذ زمن طويل للمقاطع ذات الأهمية المتكافئة في المسرحية ولمراحل تطور الحدث، والمثال الأوضح على البعد الدرامي للتقطيع إلى فصول هو التقسيم الذي أعطاها الألماني فرايتاغ Freitag للتطابق بين الفصول الخمسة وبين تطور الحدث من البداية إلى الذروة إلى الخاتمة.

ويشكل الفصل وحدة مستقلة ومتكاملة زمنيا ومرحلة من مراحل سيرورة الحدث لكنَّ ذلك لا يمنع من وجود رابطة بين الفصول إلَّا الانتقال من فصل لفصل لا يكسر التصاعد الدرامي للحدث، ارتبط التقطيع إلى فصول في المسرح الكلاسيكي بالاهتمام بتحقيق وحدة الزمان، فقد استخدمت الفقرة الزمنية الفاصلة بين الفصول كمبرِّر لوقوع أحداث لا يراها المتفرج على الخشبة، يؤدي ذلك إلى حدٍّ أدنى من المطابقة المعقولة بين زمن الفعل الدرامي وبين الزمن الذي يعيشه المتفرج أثناء العرض".[1]

- المشهد:

يختلف مفهوم المشهد من منظور إلى آخر، فهو يمكن أن يعتبر وحدة زمنية صغرى تتحدَّد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة، أصل الكلمة من اليونانية Skene والتي تعني الخشبة، أي أنَّ المشهد كان في الأصل مفهوما مكانيا وزمانيا في آن معا، وقد

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص143.

حافظت اللغة الفرنسية على هذه العلاقة إذ تستخدم فيها نفس الكلمة للمشهد Scène وللخشبة Scene، في حين أنَّ بقية اللغات الأوربية تميِّز بين هاتين الكلمتين:

Escenico/Escenascenico/Skenabuhne/Aufritstage

وانطلاقا من طبيعة العرض في القرون الوسطى، كان المشهد هو الوحدة الأساسية ويشكل مقطعا مستمرا في مكان واحد وعندما تفرغ الخشبة من الشخصية يعتبر أنَّ المشهد قد انتهى ويمكن أن ينتقل الحدث إلى مكان آخر كما هو الحال في مسرح شكسبير وغيره.

وفي التقاليد الفرنسية التي بدأت مع الكلاسيكية، تقلص دور المشهد كوحدة مستقلة، وكان ذلك مبنيا على تصور أدبي أكثر منه درامي، فقد اعتبر المشهد مقطعا يدور في مكان واحد ولا تتغير فيه الشخصيات، ولأنَّه كان يجب ألا تبقى الخشبة فارغة حسب الأعراف الفرنسية. فقد ظهر مبدأ المشهد الانتقالي Scène transition الذي يستخدم للإعلان عن مجيء شخصية ما ممَّا يعطي تكثيفا دراميا.[1]

- اللَّوحة:

"يختلف مفهوم اللَّوحة كوحدة تقطيع بنيوية عن مفهوم الفصل والمشهد، لأنَّ الفصل هو وحدة ترتبط ببناء الحدث وبتصاعده، أمَّا اللوحة فهي مقطع له استقلاليته ويشكل قطعا مع ما يسبقه وما يليه، كذلك فإنَّ تراكب المعنى في تتالي اللوحات يختلف عنه في تتالي الفصول.

واللوحة وحدة مكانية أيضا فكلما يكون للَّوحة في الرسم إطارها الخاص، يكون للَّوحة في المسرح حدودا مكانية تعطيها استقلالية عضوية، هذا المبدأ هو استمرار لتقليد اللَّوحة الحية التي يأخذ الممثلون فيها وضعية سكون تذكِّر بلوحات أو منحوتات معروفة وتوحي بالموقف المعبِّر، وقد كان هذا التقليد معروفا منذ القرون الوسطى حيث كان الممثلون يأخذون وضعيات ثابتة في

[1] المرجع السابق، ص144.

المشاهد التي كانت تقدِّم عربات، ثمَّ تبلور في القرن الثامن عشر حيث تحوَّل إلى تقنية مشهدية.

والواقع أنَّ التقطيع إلى لوحات بدأ في القرن الثامن عشر ضمن الاهتمام بتحقيق الرؤية التصويرية الإيهامية، وقد استخدم هذا التقطيع بشكل متكرر لاحقا في المسرح التعبيري الألماني وترافق مع الرؤية الملحمية التي تجعل الحدث يمتدُّ زمنيا مع غلبة الطابع السردي وغياب الأزمة.

طوَّر المسرحي الألماني برتولت بريشت مفهوم اللَّوحة واستخدمها بكافة أبعادها، فقد اعتبرها جزءٍ من كل لكنَّه جزء مستقل تمام الاستقلالية عمَّا يليه، وقد استخدم بريشت تقنية اللوحة لكي يقطع التسلسل المريح للحدث ممَّا يؤدي إلى كسر الإيهام، وقد اعتبر أنَّ الفراغ بين اللَّوحات لا يعبِّر عن توقف الزمن. وإنَّما يفترض أنَّ أمورا ما تحمل خلاله مما يدفع المتفرج للتفكير والحكم في المسرح الحديث، استخدمت تقنية التقطيع إلى لوحات بمنحى دلالي على مستوى الكتابة والإخراج بشكل واضح في مسرح الحياة اليومية الذي يقوم على مبدأ اللَّوحة كتقطيع وكتصوير، والذي يعتمد على شكل اللصق Collage، أي تركيب جزيئات متناثرة تشكِّل في مجملها صورة وفي لعض العروض التي قدِّمت لهذه المسرحيات، كانت مفاصل الحدث تنتهي بتجميد وضعية الممثلين بحيث يتم التأكيد على اللَّوحة بالمعنى التصويري".[1]

2- التقطيع عند عبد الكريم برشيد:

" النص في المسرح الإحتفالي لا يتكون من فصول ذات بناء متماسك ولوحات يربط بينها التتابع، إنَّه أنفاس حارة وباردة، إنَّه كائن حي لا يقبل التقطيع أو الحذف منه لأنَّ هذا قتل

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 144-145.

له، إنَّه حالات من الوجود تتغير وتتشكل استجابة لمقتضيات المكان والزمان وطبيعة العلاقات".[1]

ويتجلى التركيز على الفعل الحيوي في غير الشخصية أي في تقسيم المسرحية إلى أنفاس وليس إلى فصول أو مشاهد، الشيء الذي يهدف إلى أن تكون المسرحية كائنا يحيا له رئتان يحيا داخل الزمن ويتفاعل مع الزمن وقضايا الناس شيء مؤكد.

" إنَّ هذه التسمية ليست حذلقة، ليست لعب بالألفاظ وإنَّما هي استجابة حقيقية لمضمون الاحتفال، لأنَّ الأساس في الحفل هو نحن – إحساسا وفكرا وتصويرا وزمنا وعلاقة – وبهذا فإنَّ هذه /النحن/ لا يمكن أن تعبِّر عن حياتنا إلَّا بتعاقب الأنفاس الحارة وبهذا فلا مجال لتشييئ المسرحية / الاحتفال وذلك بأن تصبح فصولا أو مشاهدا أو لوحات مادية نراها ونسمعها من غير أن نحياها".[2]

"والنص لا يمكنه أن يعطيك إلَّا بمقدار ما تعطيه من جهد وبحث فهو يضيق ويتسع، يتمطط ويتقلص ويبقى أنَّ حقيقته النهائية هي فعل أو أفعال، وليست حالة أو صورة معينة، فالنص بداية للفعل المسرحي وليست نهايته، وعندما نقول البداية فما ذلك إلَّا لنبعده عن أن يكون مجرد حجة فقط، فالنص في المسرح الإحتفالي يبنى على أساس أنَّه فعل حي، وهذا مسير كون هذا النص يتركب من أنفاس – حارة أو باردة – وليس من لوحات، هذه الأنفاس تكون متلاحقة مرة في سرعة ومرة أخرى متلاحقة في بطء وتثاقل، كما قد تكون قصيرة أو طويلة وذلك بحسب اضطراباتها النفسية والعضوية فعندما نكتب المسرحية على أساس أنها لوحات، فإنَّه لا بدَّ أن تصبح صورا متعاقبة ترى وتسمع ولكن من دون أن يكون لها نبض أو إيقاع أو حرارة، أما عندما نركبها في فصول فإنَّ المسرحية تتحول بالضرورة إلى كتلة لغوية جامدة،

[1] محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص24.

[2] عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 159 –160.

الشيء الذي يجعلها قابلة لأن تصبح شرائح مقتطعة من الواقع، ولكنها أبدا لا يمكن أن يكون الواقع الحي والأمر بالتأكيد لا يقف عن حد التسمية بل يتجاوزه إلى ما وراءها حيث يصبح إيقاع الاحتفال صادرا من جسم هذا العقل ومن قلبه ونبضه ورئتيه فقد يكون سريعا في لحظات الخوف والقلق وقد يكون مسترخيا في لحظات الاطمئنان، وحادا متوترا في لحظات الغضب".[1]

" لهذا كان النص في المنظور الإحتفالي لا يستجيب أبدا لما يسمى بالتقطيع التقني وذلك لأنَّ النص كائن حي له قلب وكبد ورئتان وجوارح، إن بُتر أي جزء فيه – مهما يمن بسيطا – هو في حقيقته قتل لهذا النص".[2]

وهذا ما يتضح من خلال قراءتنا لمسرحية " اسمع يا عبد السميع" لعبد الكريم برشيد فهي عبارة عن أنفاس خمسة ولكل نفس عنوان كما يلي:

النفس الأول: "عبد السميع ليس خرافة".

المسرحية من النفس الأول بدأت بالنهاية، النهاية في البداية كما عبَّر عنها عبد الكريم برشيد في مقدمة المسرحية " مسرحية اسمع يا عبد السميع تنتهي لتبدأ، أو تبدأ لتنتهي وبين البدء الذي ليس بدءًا والختام الذي ليس ختاما تتمدد الحياة..."[3].

وهذا ما جاء في تنظيراتها، حيث أنَّ المسرحية الإحتفالية لا وجود للبداية فيها، لأنَّ الذي يمكن أن تكون له بداية ونهاية هو دخولنا المسرح البناية وخروجنا منه، أما المسرحية الحياة فتستمر في حضورنا وغيابنا.

[1] محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص132.

[2] المرجع نفسه، ص133.

[3] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص9.

"الخامسة" في هذا النفس سيدة طاعنة في السن تتكئ على عكازها حافية القدمين، صوتها العالي يتردد بقوة وهي تنادي على "عبد السميع" معلنة عن رحيله لأسباب تجهلها، فتلتقي بالمداح، وحين تنظر إليه يخيَّل لها أنَّه زوجها "عبد السميع"، يشبهه كثيرا ويتحدث مثله. لكن " عبد السميع " مازال صبيا رغم أنَّ معظم الناس قد كبروا.

تحكي السيدة العجوز عن زوجها الذي هرب، فقد خنقته الأسوار والقيود، كان يبحث عن عيون جديدة وروح جديدة، هرب من مدينة تصلب الروح والمعنى وتقتل الدهشة، فيخبرها المداح أنَّه رحل اختناقا لمعارضة سياسة الحكم في بلده.

"عبد السميع" (الطفل/ الخرافة) رافق الصعاليك (الشنفرى، عروة، تأبط شرا)، والمعروف عن الصعاليك أنَّهم شعراء من عصر الجاهلية: "فقد كان الصعلوك يفارق قومه ويعارض عشيرته لأنَّها تقيم على ضيم فيتلمس له مضربا في الأرض ينأى به عن الأذى وينعزل عنهم يشعره ذلك بالحرية والكرامة، " فحال الصعلوك أنَّه يمضي مكبا على وجهه في الأرض الواسعة، لا يبالي لأنه غير مرتبط ولا مقيد، لقد فك قيود المجتمع القبلي وتحرر من سيطرة السلطة، سلطة الشيوخ والأسياد، هو ذلك الإنسان الذي لا تضبطه قوانين الآخر فينصاع لأوامره ونواهيه فيتحدَّد بمكان ويتقيد بزمان".[1]

فالصعلكة ليست ظاهرة طارئة على الحياة الاجتماعية الجاهلية، إنَّما ولدت بشكل طبيعي لتعبر عن التناقض الكامن في المجتمع، وتنبئ عن مدى التردي في الواقع العربي اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، فيلتقي التمرد بالثورة لأنهما يسعيان إلى تغيير الواقع.

[1] ينظر: أحمد إبراهيم: صعاليك العرب كيف عاشوا وما فلسفتهم في الحياة نقلا عن: https://www.aljazeera.net .02. 06 .2021 , 05:03.

وهذا اسقاط على حياة "عبد السميع" (الطفل/ الخرافة) كما نعته المداح، فقد رافق الصعاليك لكنَّه التقى بشعراء مغاربة معاصرين له (المجاطي، بنيس، راجع، ابن ميمون، السرغيني والسلامي).*

وهذا التداخل الزمني بين الجاهلية والآن ونزوله بواد عبقر* الموجود بباريس أو هوليوود. هذه الرمزية تحيل إلى تنافر فكري صارخ، فوجود عبقر الذي هو رمز العروبة بباريس عاصمة الجن والملائكة، وهوليوود عاصمة الفن والسينما يوحي بصدام حضاري بين نسقين ثقافتين مختلفتين.

*بنيس، السرغيني: **محمد بنيس** حالة شعرية قائمة بذاتها في حداثة الشعري العربي، تابع دراسته الجامعية في كلية الآداب " ظهر المهراز بفاس"، حصل على دبلوم الدراسات العليا 1978، نشر بين أكثر من أربعين كتابا منها ستة عشر ديوانا، ترجمت أعماله إلى عدَّة لغاتاغتنت شعرية الكتابة لدى بنيس بالتفاعل فيما بين أعماله الشعرية والنصية والتنظيرية، حرص على دراسة الأوضاع الشعرية في المغرب أو في العالم العربي كما يتجلى ذلك في عملية ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، يعد بنيس شاعر شديد الحداثة، طريفا موغلا في طرافته إلى حد "الفانتازيا" فهو لا يتخلى عن ذلك الطابع التراثي المتوازي الذي يسم شعره وقاموسه الخاص. ينظر: ويكيبيديا: محمد بنيس كاتب مغربي نقلا عن:

.06 :51 Am ، 2021-06-02،http://ar.m.wikipedia.org.wikihttps

محمد السرغيني: اختار الطريق الطويل والصعب الموسوم بالعلامات والرموز التي تجعله محلقا بين التراث والحداثة بلغة يندرج فيها ما جدَّ وما قدم من مفردات ومصطلحات المعاجم اللغوية، مما جعل منه رائدا للشعر المغربي الحديث، حيث ثار على كل القوانين الشعرية المعروفة من وزن وقافية لينتقل إلى ما هو رمزي تأويلي محض في القصيدة، فشعر السرغيني هو فسيفساء من الثقافات والفلسفات والفنون مع حضور الثقافة المغربية من تاريخ واجتماع حضورا مخبأ بين ثنايا لغته، فالغموض هو السمة البارزة في شعره. تحصل السرغيني على شهادة دكتوراه الدولة في السوربون 985 من دواوينه: " بحارجبل قاف "، "وجدتك في هذا الارخبيل"، " فوق الأنقاض، تحت الأنقاض" ... ترجمت أشعاره إلى الفرنسية. ينظر: موقع اخباري شاملبجهة فاس بمكناس: شهادات اعتراف بريادة محمد السرغيني، شيخ الحداثة الشعرية، نقلا عن: https://mapfes.ma، 2021-06-02، 06.Am :34

*عبقر: وادي عبقر هو وادي مشهور جدا منذ القدم يقع بشبه الجزيرة العربية وتحديدا في بلاد اليمن، سمي بهذا الاسم نسبة إلى جبل عبقر فسمي هذا الواد نسبة إلى الجن الذين كانوا يسكنونه. قيل أنَّ عبقر أرض الجن، فسكنه شعراء الجن، ولذلك ظهرت الروايات التي تقول أنَّ كبار شعراء العرب مثل امرؤ القيس والأعشى وغيرهم أنَّهم يتلقون الشعر من شعراء الجن في وادي عبقر. ينظر: كفاية العبادي نقلا عن:https://www.mawdoo3.com يونيو2017،02-06-2021، 29am: 04.

"عبد السميع" منذ البداية بدا بطلا غامضا، شخصية غريبة، يبدأ من الفقر واليتم ثم يخرج إلى العالم ليعيش الفقر واليتم في صورة أكبر وأعمق يعيش حالة انشطار (رجل/ طفل) فأضحى خرافة واقعية.

هذه الرحلة إلى عالم الشعراء الصعاليك والشعراء المغاربة، وحضارة الآخر، وبالرجوع إلى (عبد السميع الطفل) ماهي إلَّا خرافة، لارتباطها بالخيال وباللاواقع، بل هي الواقع ذاته (الخرافة = الواقع)، فلا فرق بين الأمس (التاريخ) واليوم (الواقع) من ظلم وهجرة وفقر...

النفس الثاني: " عبد السميع كان مخترعا".

بدأ في هذا النفس" عبد السميع " يفقد توازنه النفسي، بمنحه ازدواجية مرجعا مستوى تفكيره من الراشد إلى الطفل، فالهذيان كان سبيل " عبد السميع " للخلاص والانفصال عن الواقع المعاش، الفرار من جحيم الواقع المأساوي ليعيش بذلك حلما جميلا.

يبدأ هذيان "عبد السميع" فيخبر زوجته أنَّ الهذيان* يمنح مفاتيح الأبواب الموصدة للمدن، ويفك الحصار ويعطي السرج واللجام للرحيل ثم يندفع ليركب الحصان الخشبي الصغير، فيتخيل أنَّه يخترق الطرق والمدن، ويذهب للحرية والأحلام، عبد السميع يدعي الاختراع والعبقرية لأنَّ مستقبل العالم بين يديه، اختراعه للطاحونة الهوائية سيحل أزمة الوقود فيصبح بمقدور الفقراء صناعة الخبز والعيش الكريم.

*__الهذيان:__ الهذيان في المسرح مرتبط بشكل مسرحي من خلال مسرح العبث أين ظهرت حركة مسرحية جديدة لفتت الأنظار بما فيها من غرابة وطرافة وخروج عن المألوف في المسرح، وعرفت بمسرح اللامعقول، وقد ظهرت في خمسينيات القرن العشرين، وكان من أعلامها كتَّاب كبار أحرزوا شهرة واسعة بين كتَّاب المسرح في العالم مثل صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو عن محاكاة الواقع في صوره الخارجية والبحث عن صورة الواقع في دخيلة النفس الإنسانية، وفيما تنطوي عليه أشكال الحياة وسلوك الناس من حقائق كامنة تحت ذلك السطح الظاهري. ينظر: عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ص291.

هو مخترع تجاوز همومه وراح يبحث في هموم الناس، بينما زوجته " الخامسة " تحاول إيقاضه من الوهم والهذيان اللذان سيطرا عليه وتحاول ارجاعه إلى الحقيقة الصادمة، حقيقة فقرهم المدقع وبيتهم المهترئ الذي يفتقر أدنى شروط الحياة.

ويأخذنا الحوار الدال إلى أعماق عالم الزوجة لنصبح أمام طرح فني ثري لقضايا المجتمع العربي والمغربي على وجه الخصوص.

تذكر "الخامسة" زوجها " عبد السميع" بأنَّ البيت يحتاج إلى صيانة، يحتاج إلى مصلح كهربائي ليرجع إليه النور، وما النور إلَّا رمز للحياة لكل البشر، بينما "عبد السميع" " الرجل المخترع يحتفل بصبيانته، باختراعاته/ لعبه في فرح، ليقلب الموقف الدرامي أو الهذيان ليعبر من "عبد السميع" إلى "الخامسة " فتصاب بالعدوى أو المنوال الهذياني الساخر.

يواصل "عبد السميع" في دفع "الخامسة" إلى الهذيان ليصبح بذلك هذيان تناوبي، تتصور أنَّها لو كانت رجلا لامتلكت صوتها وجسدها وحريتها".[1]

"فالخامسة" هي ابنة الاسكافي الفقير"السي مأمون"، إذ لم ينجب والدها غير البنات، فهي لم تملك حتى اسما كباقي الناس، هي مجرد رقم ولدت بعد أخوات أربع لتتربع على المرتبة الخامسة ليكون اسمها على هذه الترتيب.

وإنّ استرجاع الخامسة لماضيها ودلالة اسمها، وإحساسها بالظلم الأسري، أدى بها إلى الهذيان الذي سبقه حلم، تتمنى مجيء الأطفال، أن تكون أما لأطفال ذكور (الحسن، الحسين، رازق، مرزوق، الراضي، رضوان، وحميد وحمدان)، فخطأ الخامسة أنَّها ولدت أنثى في مجتمع الرجولة فيه امتياز، وخطأ "عبد السميع" أنَّه ولد طفلا داخل مجتمع الطفولة فيه امتياز، وليست حقا طبيعيا، فأمه دائما تذكره أنَّهم فقراء معوزون ولا معيل لهم إذ يجب عليه تحمل المسئولية،

[1] ينظر: سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة، ص140.

خصوصا أنَّ الوالد قد فارق الحياة. لم ينعم عبد السميع بطفولة كباقي أقرانه، ولم ينعم باللعب والمرح والفرح، كل ذلك الكبت خلق أزمة نفسية عنده فأراد بذلك التعويض، فتأخذنا عبقرية "عبد السميع" إلى المشغل والطاحونة والحصان الخشبي الصغير، تلك الأشياء التي لا قيمة لها سوى أنّها ألعاب يتصور من خلالها أنَّه عبقري يمنح الحياة، ويفيد البشرية جمعاء باختراعاته.

"الخامسة" و"عبد السميع" لا مجال لهما سوى الرفض، رفض الرجولة في غير أوانها ورفض الأنوثة في ذاتها، رفض هذا المجتمع الجاهلي الذي يئد البنات ويعادي الولادة والطفولة، ويصادر الأحلام.

النفس الثالث: "عبد السميع يصبح كهربائيا".

بيت "عبد السميع" في حالة مزرية بسبب الفاقة وقلة الحيلة، "الخامسة" تذكِّر زوجها "عبد السميع" أنَّ البيت يحتاج إلى إصلاح العطب ليعود في هيئة الكهربائي العجوز " أبا مسكين".

و"عبد السميع" بسبب فقره يخاف مما هو كائن، وقلق على ما سوف يكون، لأنَّ حضور الأطفال غير ممكن داخل عوالم قديمة ومهترئة، فهذه الأعمار الجديدة لن يكون فيها أي شيء جديد، فالحال باق على حاله، لا شيء تغيَّر، لا شيء تبدَّل وتحوَّل، لأجل هذا يخرج "عبد السميع" من أجل أن يصلح العطب. ليوفر الضمانات لأطفاله الذين ينتظرون الولادة الطبيعية والحقيقية، أي الولادة التي يصحبها العيد وتعقبها الطفولة، والأمن واللعب.

يدخل "عبد السميع" وقد ارتدى شخصية الشيخ العجوز "أبا مسكين" رغبة منه في إقناع زوجته "الخامسة" بعظمة صنعه واختراعه، ممنيا نفسه أن تتراجع "الخامسة" عن موقفها السابق.

يقع بصر "أبا مسكين" الكهربائي العجوز على الحصان الخشبي والطاحونة الهوائية، سائلا "الخامسة" عن ماهية تلك الأشياء لتخبره "الخامسة" أنَّها مجرد ألعاب حقيرة، لكن " أبا مسكين" يشرح لها أنَّ نظام المخترعات المحكم يدل على قدرة مخترعها ودقته.

استغل "عبد السميع" / "أبا مسكين" الفرصة ليؤكد على تفوقه وذكائه الذي لا يماثله فيه أحد ولا يعترف له به أحد حتى أقرب المقربين زوجته، وهو يمني نفسه من فعلته التنكرية أن تتراجع زوجته "الخامسة" عن موقفها (المخترعات/ الألعاب) لكنه أخفق في ذلك فقد اكتشفت حيلته بسقوط لحيته المستعارة، ويستمر نهج المأساة /الملهاة في "اسمع يا عبد السميع" فهو يفعل كلَّ شيء إلَّا السمع.

"عبد السميع" يندفع إلى السرير ليجرب الموت، يعترف أنَّه مجرد رقم زائد وأنَّه ليس نبيا يصنع المعجزات فهذا البيت يحتاج إلى قوة ربانية لتعيد إليه الحياة من جديد.

فكَّر بالموت كخلاص نهائي ومريح لعذابات النفس والجسد، حتى حال الموت باء بالفشل، لتنعته "الخامسة" بالفاشل في كلِّ شيء، في رجولته لتظل أسيرة الحرمان والقهر والموت العاطفي، وفي توفيره لها أدنى متطلبات الحياة الكريمة كباقي النساء، ليقرِّر "عبد السميع" الرجوع إلى عالم الطفولة فيستدرك ما فاته ويفرُّ من ضغط المسؤولية.

النفس الرابع: "عبد السميع كان يوما طفلا".

تظل الحالة المسرحية تموج بالإبداع فعبد السميع في هذا النفس تدحرج إلى صورة طفل في جسم رجل، والعودة القسرية للطفولة محطة الاستسلام والملاذ الآمن من الضغط.

شخصية تعيش ضياعا رهيبا داخل الوطن/المجتمع، الفقر والفقد واليتم، فيتقمص شخصية الطفل لاسترجاع الذكريات وتعنيف الماضي، الماضي الذي حرمه من نعمة الطفولة واللعب كباقي الأطفال، وممارسه حقه الشرعي، إذ تمَّ فعل التعويض ودسَّ دلالات سياسية من خلال تلميحات الشخصية /الطفل، فاستعان بالرمز للتغطية والتمويه، إذ هو لا يلوم أمه البيولوجية بقدر ما يعتب عن الوطن /الأم وحكامه، وطن وجد نفسه فيه ضالا من خلال استعمال لا الناهية (لا تلعب، لا تمش، لا تتكلم، لا تغن...)، فانتهاك حقوق الطفل وحرمانه

من حقه الطبيعي اللعب /الدراسة، وتوجهه إلى الحياة العملية في سن البكر، لأنَّ معظم المجتمعات المتخلفة تعاني من انتشار ظاهرة تشغيل الأطفال بسبب التسرب المدرسي وغياب القوانين الصارمة للحدِّ من هذه الظاهرة.

(فالعمالة ممارسة تضر بالنمو العقلي والجسمي فتحرم الأطفال من طفولتهم الطبيعية وتمس بكرامتهم وإمكاناتهم إذ أنَّ الظروف الاجتماعية والاقتصادية العصيبة دفعت الأطفال القصَّر إلى الانقطاع عن الدراسة والحرمان من الاستمتاع بحق الطفولة المشروع) و "عبد السميع" الذي انتهكت طفولته نتيجة الأوضاع المزرية والظروف القاهرة التي جعلت من حياته غير ممكنة، دون حلول عملية تظهر انعكاساتها عليه مباشرة، فقد ولَّدت لديه توترا نفسيا كبيرا تجاوز طاقته عن الاحتمال وحرمته من الانسجام والتوازن اللذين لا بدَّ منهما لكي يستمر في مسيرة الحياة.

بذكر الطفولة تظهر المدرسة كوسط طبيعي في هذه المرحلة العمرية، وما تقدِّمه من برامج للمتمدرس المفترض "عبد السميع" ووجهة نظر أمه الغالية/ "الخامسة" في مادتي "الحساب" و"التاريخ" لأنهما لا يتواءمان مع الحالة الاجتماعية وإلقاءها اللوم على المعلم المفعل للحساب لأنَّ هذا الأخير (الحساب) أهل الثروة هم الأولى بتعلمه من يملك الفيلات والضيعات والسيارات... أما الفقراء مصيرهم مربوط بتعلم صنعة علَّها تنفعهم أيام الحاجة، صنعة كالحلاقة والخياطة وصناعة الطرابيش ومسح الأحذية وهذه رمزية أنَّ الفقراء ليس لهم الحق في التعلم والنهوض قدما إلى مستقبل مشرف تحفظ فيه الكرامة والحقوق، وكأنَّ الفقراء مكتوب عليهم العيش في الحضيض في أسفل السافلين فيداسون بالأقدام ليدل على التفاوت الطبقي الذي يسود المجتمع.

"عبد السميع" يخبر والدته " الغالية" /" الخامسة" عن علم جديد يدعى مادة التاريخ، فتعلمه أنَّ والده المرحوم "عبد البصير" من الناس المهمين فهو بنى وأعلى أسوار السجن

العظيم، وهذا إن دلَّ على شيء فما يدلُّ إلَّا على (التدليس) في التاريخ العربي عموما والمغربي خصوصا والمقاييس التي يؤرخ بها، فالتاريخ بذلك يدخله الجميع دون استثناء، وإنَّ هذا البلد الذي يحوي أبناءه يعمُّه الفساد من كل المناحي والاتجاهات، ما يشجع أبناءه على الرحيل بعيدا، والهجرة إلى حيث لا تهضم الحقوق.

"عبد السميع" يدرك أنَّ أمه وزوجته وجهات لعملة واحدة، فتذوب شخصية الزوجة "الخامسة" لتتوحد مع شخصية الأم " الغالية "، حيث يمتزج الماضي بالحاضر فيقرِّر عبد السميع أن يهجر سلاله وأغلاله.

النفس الخامس: "عبد السميع في بلاد العجائب".

كبرت "الخامسة" وهرمت وهي في انتظار "عبد السميع" لكنه لم يعد. خرج دون رجعة للبحث عن شيء ليجد نفسه داخل عالم يحظر فيه التجول، تعلن فيه الأحكام العرفية وتنصب فيه الحدود والجمارك، أصبح فيه الانسان رجيما سخيفا وملعونا، فهي بذلك رسالة مشفرة توحي بغياب الحرية والديمقراطية في بلد يزعم أنَّ الحرية مشروعة فيه.

يظهر "عبد السميع" هذه المرة في جلد ساعي البريد أي من يكتب ذلك المكتوب ومن يحمله ويسلمه ويقرأه ويسمعه ويحياه، إنَّه عبد السميع الذي يحمل بداخله الترحال الأبدي.

ساعي البريد "ميمون الروماتيزم" جاء ليصل "الخامسة" برسالة من "عبد السميع" تتأمله، الخامسة فترى فيه صورة زوجها، يشبهه في كل شيء وهي على أحرَّ من الجمر لتسمع أخباره من ساعي البريد، يطلعها " ميمون الروماتيزم" أنَّ "عبد السميع" سافر لكل بقاع العالم، سافر إلى "بلاد العجائب" فهذا العنوان يحيلنا إلى قصة الأطفال " أليس في بلاد العجائب"، هذه الأعمال الخالدة تمس جوهر الوجود الإنساني بما تقدِّمه من أبطال عراة إلَّا من إنسانيتهم، يواجهون العالم بدهشة بكر وفضول خام، أبطال أقرب إلى صورة الإنسان الأول الفطري، الذي

يجد نفسه فجأة وسط عالم من العجائب فينبري بجرأة وبراءة على طرح الأسئلة على كل ما حوله، فهو لا يتردد في استخدام خياله محلقا فوق المعطيات المحسوسة إلى عوالم أكثر ثراءً وبهجة مختلقا كائنات وموجودات تزين حياته وتضفي شيئا من المعنى عليها.

فهذا الحس الإنساني العميق ترجمه المؤلف عبر شخصية تسمو إلى رؤية فوق الصغار فتتخذ من الحلم ملاذا بل واقعا يمكن أن يتحقق بمجرد أن تنشد الأمل وتتجاهل بشاعة الملوثين لهذا العالم المحكوم بالتواصل الإنساني والانسجام البشري في أبهى حالاته.

" عبد السميع" يعيش حالة ضياع واغتراب، لكن حفنة التراب التي أخذها معه تواسيه وتحد من وطأة البعد والغربة.

حفنة التراب ترمز لوطنيته، لحبه الشديد للوطن /الأم، لكن تحتم عليه الهروب من مملكة جائرة سياستها، مستبد حكامها، ذهب إلى حيث يجد الحرية وينعم بها فهو يأمل بالفرح والعيش بكرامة.

يختفي "عبد السميع" الذي كان يحاور" الخامسة" ويسمعها أخباره ومغامراته، فتنزل المرأة العجوز إلى الجمهور تحمل عكازها باحثة عن زوجها "عبد السميع" في كل الأرجاء، منادية بأعلى صوتها عن سبب الرحيل، وعن وجهة الرحيل لتنتهي المسرحية كما بدأت.

فعبد الكريم برشيد يشدِّد من خلال احتفاليته على أنَّ المسرح ليس مجرد تمثيل، إنَّما هو الحياة " ففي المسرح التقليدي تقدم الأحداث للمتفرج، وقد تكون هذه الأحداث مدهشة لأنَّها مخالفة لما هو حقيقي، ولكنه لا يملك أمامها إلَّا الصمت، لأنَّ الخشبة عالم والصالة عالم آخر، وبين الاثنين مسافات زمانية ومكانية كثيرة، أما بالنسبة للمسرح الإحتفالي ليس هناك غير عالم

واحد، هو هذا الفضاء الذي نعيش بداخله وعبر زمن واحد هو (الآن) ومكان واحد هو(هنا)، إنَّ ما نشاهده لا يمكن أبدا أن ينفصل عنا".[1]

لذا فعبد الكريم برشيد قسَّم مسرحيته إلى أنفاس، "والنفَس (بفتح الفاء) التي يمكن أن تعني نفْس (بتسكينها) كما جاء في شرح ابن رشد لكتاب أرسطو الذي يحمل العنوان ذاته، فكلمة النفس هي انتماء للجسد"[2]، وباعتبار أنَّ المسرح هو الحياة، والاحتفال يجمع كل الناس حول قضايا مشتركة، فـ"عبد السميع" من خلال مسرحية "اسمع يا عبد السميع" تمثّل في الطفل والراشد والكهربائي والمخترع وساعي البريد والمثقف، إنَّه المجتمع بمختلف أطيافه، إذ لا يمكن فصل تلك العينات عن بعضها البعض لأنَّها تشكِّل نسيجا واحدا هو المجتمع، والمجتمع هو الحياة لذلك وصفه عبد الكريم برشيد بالكائن الحي الذي يتنفس.

[1] عبد الكريم برشيد: المسرح الإحتفالي، ط1، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلانمصراتة– الجماهيرية الليبية، 1989، ص42.

[2] ينظر النهار: كتب وكتاب – المغربي محمد بنيس وثنائية الروح والجسد... مأساوية واقعنا العربي لها جذورها في التاريخ والمؤسسات. نقلا عن: https://www.annahar.com2021-06-02، 07 am: 06.

الفصل الثالث

الإحتفالية من خلال البناء الدرامي في مسرحية "اسمع يا عبد السميع"

1. **الشخصية**
2. **الزمان والمكان**
3. **الحدث**
4. **الحوار**
5. **الصراع**

يعتبر العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب، فلا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض، إذ أن كل عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معين في تشكيل النص المسرحي، وما نقوم به من تقسيم النص المسرحي ما هو إلا تسهيل لعملية دراسة مكونات النص الدرامي.

فقد كان فلاسفة اليونان يرمون إلى الترابط الفني والجمالي بين مكونات العمل الأدبي من خلال تطبيق الوحدات الثلاث (وحدة الفعل، وحدة المكان، وحدة الزمان) من أجل التوصل إلى أكبر قدر ممكن من التطابق بين العمل المسرحي (مكان الحدث وامتداده الزمني) والواقع الذي يصوره وبالتالي تحقيق الإيهام.

والحقيقة "أن أرسطو تحدث عن وحدة الفعل بشكل واضح كضرورة لتماسك البناء الدرامي (موضوع واحد طوله محدد وله بداية ووسط ونهاية)".[1] فدعا إن النظرية الإحتفالية ثارت على مقومات المسرح الأرسطي (الوحدات الثلاث)، فعبد الكريم برشيد دعا إلى رفض المسرح الغربي، بل قرر الثورة على القالب الأرسطي الكلاسيكي، إذ أن البناء الدرامي للمسرحية لا يمكن أن يختصر داخل مكان واحد بدعوى وحدة المكان ولا بزمن واحد هو نفس الزمن الواقع: كما لا يمكن وقوع حدث واحد في زمن واحد، فالمسرحية عالم فسيح تتعدد أحداث بتعدد الزمان، فلا يسير داخل خط مستقيم بل هو خطوط غير متوازية تتداخل فيما بينها لتحرر الإنسان من الزمان والمكان لأن" المسرحية ليست حكاية لها بداية ووسط وختام".[2]

ولأجل معرفة خصوصية بناء مسرحية" اسمع يا عبد السميع" سنتتبع العناصر الفنية المشكلة له من الشخصية، والزمان والمكان والحدث والحوار والصراع.

1- الشخصية:

[1]- ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص523.

[2]- ينظر: جميل حمداوي: الإحتفالية في المسرح العربي، ص21.

لقد اهتم المسرح بالشخصية تركيبا وبناءً وتطورا، وهي تعتبر عماد هذا الفن وقوامه، فهي بذلك أبرز السمات الفنية في المسرح لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب.

ومن المدلولات الأدبية لمعنى الشخصية "أنها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو "المسرحية"[1] هي بذلك الوجه المستعار للممثل" والصورة التي يعطيها الممثل عن نفسه للآخرين وعلى الدور الذي يلعبه".[2]

وقد " جرت العادة في مجال المسرح أن تستخدم بالعربية أيضا تسمية "**كاركتار**" أو هي مأخوذة من الإنجليزية (Character) التي تعني بمعناها العام الطبع أو الصفة، والشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية المسرح...

وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوغ والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي."[3]

فالشخصية تنتقل إلى العمل المسرحي من كائن ورقي إلى حقيقة مجسدة على الركح لتعبر عن نفسها من خلال الحوار دون تدخل طرف آخر عكس الأنواع الأدبية الأخرى، إذ أن كل مسرحية تضم قصة لتمثل على أرض الواقع ولا تسرد سردا فقط.

[1] مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2 ، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، 1984، ص208.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص355.

[3] المرجع نفسه، ص269.

ودراسة الشخصية في المسرح الإحتفالي تفرض على المؤلف أن يدرس تصرفاتها وأفعالها "فهي مبنية على أساس الاتصال والانفصال، اتصال بالماضي، أي بما هو عام ومشترك، والانفصال في ذات الوقت عن العام المشترك للبحث عن التمييز والتفرد."[1]

فالغرض من عرض الشخصية هو بيان مميزاتها وتصرفاتها فإذا كانت مسرحية" اسمع يا عبد السميع" تتخذ من الحوار سندا لها لعرض قصتها، فإنها تعتمد بالدرجة الأولى على الشخصية كعنصر أساسي في إظهار مكنونات الكاتب من رؤى وأفكار وإن من مظاهر الإحتفالية تعدد الشخصيات، ومسرحية "**اسمع يا عبد السميع**" تتمحور حول شخصيتين أساسيتين هما "عبد السميع" و" الخامسة" إلا أنهما قاما بعدة **أدوار*** من خلال لبس أقنعة تجسد لنا شخصيات تتبع بالحياة والحركة.

أ- شخصية "عبد السميع":

هي الشخصية المحورية التي تظهر على طول الأنفاس الخمسة، كان حضورها مكثفا ومستمرا طول هذا العمل الفني، عبد السميع كغيره من بني البشر يأمل بعيشة كريمة في مجتمع يتساوى فيه كل الناس ولا تهضم حقوقهم.

شخصية تمزج بين الفرح والقرح، الجد والهزل، فبين تفكهه الخارجي وتمزقه الداخلي "عبد السميع" يعاني التهميش والاضطهاد.

إنه يعانق قضايا الناس وهمومهم ويكابد آلامهم ومعاناتهم، إنه يموت لينبعث من جديد على غرار أسطورة العنقاء (التي قوامها الاحتراق والموت والتجدد مرة أخرى)، إنه يتيه في العالم الخارجي ليعرف الواقع على حقيقته.

---

[1]- محمد السيد عبد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص131.

الدور* كلمة Rôle الفرنسية مأخوذة من اللاتينية Routula وهي لفافة صغيرة كان يكتب عليها النص الخاص بكل ممثل وهذا هو المعنى العام لكلمة دور ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص213.

"عبد السميع" هو رمز لفئات مختلفة من المجتمع الغربي وهذه رمزية أشارت إليها الإحتفالية. ولما كان المسرح الإحتفالي مبني على استدعاء واستحضار كل ما له علاقة بالتراث الشعبي، فلقد ركز عبد الكريم برشيد في مسرحيته على توظيف شخصيات تراثية أدبية لجأ إليها واتخذها كأنموذج إنساني غاية في الأهمية من أجل إحياء الماضي.

"فعبد السميع" لبس شخصية المداح مستحضرا شخصيات تراثية ذات أقنعة رمزية (الشعراء الصعاليك)، ليصبح التراث مجرد رموز لتناول قضايا معاصرة انتقادا للواقع العربي عموما والمغربي على وجه الخصوص، أمام ما أصبح يعيشه المجتمع العربي من فساد في جميع القطاعات وعلى رأسها القطاع السياسي/ الدكتاتوري في البلاد فكان التلميح سيد التغيير.

ففي النفس الثالث لبس "عبد السميع" شخصية الكهربائي "أبا مسكين" الإصلاح العطب الموجود بالأسلاك الكهربائية المهترئة حالها كحال البيت وأصحابه:

" **أبا مسكين:** إنني صانع عجيب وغريب وهذا بفضل ربي.

الخامسة: حدثوني عنك كثيراً.

أبا مسكين: "...وإنه باستطاعتي –أنا أبا مسكين– أن أصلح كل شيء صنعه الإنسان وأفسده... إنني أصلح الكهرباء وأنابيب الماء والثلاجات والساعات والدراجات والسيارات والقطارات والطائرات والحوامات...

الخامسة: ما يهمني الآن هو الكهرباء فقط.

أبا مسكين: سأصلحه.. اطمئني... شيء واحد لا أقوى عليه ولا أقدر...

الخامسة: ماهويا أبا مسكين؟

أبا مسكين: هو ما صنعه الله وأفسده البشر...هذا ليس من اختصاصي..."[1].

فهنا يسعى بعد الكريم برشيد إلى تمرير خطابات تخص الراهن الاجتماعي والاقتصادي السياسي حيث استفحل الفساد في البلاد، ومن خلال شخصية " أبا مسكين" الكهربائي مصلح الأعطاب فإنه يحمل رمزية عدم القدرة على العيش في واقع مهترئ فاسد في كل القطاعات يحتاج إلى قوة ربانية لتغييره.

ولأن شخصية "عبد السميع" " لها ظاهر وباطن، محاصرة دوما بين الصحو والسكر، موجودة بين اليقظة والحلم بين الحقيقة والوهم، والجد واللعب والموت والميلاد"[2] ففي النفس الرابع نجده رجع إلى الطفولة فتقمص دور الطفل المتمدرس (وهذا ما أشرنا إليه في(الفصل الثاني) وقد أراد من خلالها "عبد السميع" استرجاع الذكريات وتعنيف الماضي الذي حرمه من نعمة الطفولة واللعب، فأمه كانت تدفعه للعمل وهو في عمر البراعم بسبب الفاقة، والأمر هنا ما هو إلا عتاب الوطن حرمه حقه الطبيعي في الدراسة واللعب.

وفي النفس الأخير عاد من جديد ليظهر لنا تحت قناع ساعي البريد "ميمون الروماتيزم" ليحمل أخبارا عن عبد السميع لزوجته المنتظرة عودته من سنين:

" **الخامسة:** لقد جئتني برسالة من عبد السميع أليس كذلك.

ميمون: لست أدري... كل ما أعرفه هو إنني أحمل رسالة قد تكون من عبد السميع أو من غيره.. من يدري.. هذه رسالة يا امرأة رسالة تحمل أخبارا وكلاما وثرثرة...

الخامسة: عجيب! تحمل لي كل الدنيا ولا تعرف ذلك؟

عبد السميع: هذه ليست دارا...نحن في مملكة الجن والشياطين فمتى تفهمين يا الخامسة؟»[3].

---

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص78.

[2] جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، ص45.

[3] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص131.

و في: " إنني لست فظيعا أليس كذلك؟ فقد تكون ملابسي قد تغيرت من كثرة ما رحلت ولكن نفسي كما كان العهد بها قديما...

ما زلت أحمل طفولتي في عيوني وقلبي ما زلت أحمل شوقا محموما إلى التناسق والعشق والفرح إنني ألعن كل العيون التي لا ترى ... استيقظوا أيها النائمون على الحجر"[1].

"فعبد السميع"خلال الأنفاس الأولى من المسرحية كان شخصية انهزامية ليست له نظرة مستقبلية، همه الوحيد توفير اللقمة والعيش الكريم، ثم اتضح أنه ينتقد الواقع بطريقة أو بأخرى وأصبح شخصية مثقفة، لغته محملة بدلالات ورموز كلها انتقاد لسياسة البلاد، محاولا استنهاض الهمم والتصدي للحكم (الدكتاتوري)، ليتحقق مبدأ الاندهاش خلال هذا النفس، وان كل شخصية لبسها تلغي السابقة فلا تترك لها خيط وصل (المداح، مخترع، كهربائي، رجل، طفل، سياسي) فاللعب بالشخصيات يضفي على هذا العمل الدرامي الإثارة والتشويق، ليظل أفق التوقع عند المتلقي متأهبا.

ب- شخصية "الخامسة":

وهي مثال المرأة في الوطن العربي تتذمر من سوء المعيشة، وتحلم بالأمومة حال أي امرأة متزوجة، إلا أنها تخاف أن تلد جيشا من الرابعات والخامسات، فقد عانت من التذمر الأبوي، فهي لم تحصل على أبسط حقوقها، ولم تحصل على اسم كباقي البنات فقد سميت على (المرتبة) التي كانت تحتلها في الترتيب العددي للأسرة، فهذه الخلفية انعكست على فتأخر الإنجاب ولهذا" تحلم أن تلد أطفالا ليس فيهم إلا الذكور"[2]. والخامسة هي الشخصية الثانية في العمل المسرحي بعد شخصية عبد السميع.

[1] المصدر السابق، 140.

[2] المصدر نفسه، ص27.

وهي كثيرة الانتقاد لزوجها، فتزيد من حدة الخلل النفسي عنده، لهذا هو دائما يحاول خلق حيل جديدة إصرارا منه، فإنها دائما تكشف حيله فهي بذلك الشخصية المثبطة المضادة للشخصية الرئيسية " عبد السميع".

وقد تقمصت "الخامسة" دور أم "عبد السميع" "الغالية" المتوفاة وذلك طلبا منه، ومسايرة له في هذيانه المستمر فهو دائما بين الوعي واللاوعي، بين الحقيقة والوهم، فقد وظفها عبد الكريم برشيد للدلالة على الوطن الأم الحاضن لأولاده:

"**عبد السميع:** سأكشف لك عن طفولتي لتعرفيني وتعرفي الدنيا والناس والتاريخ وكل شيء... تصوري يا الخامسة أنك أمي...

الخامسة:أنت فاصلو كأمك"[1].

فأم عبد السميع رفضت الاعتراف بأهمية الحساب دون ربطه بالماديات الموجودة موجهة اللوم إلى معلم الحساب.

" **الخامسة:**غيرك يجمع الفيلات والضيعات والسيارات الموجودة وأنت تعد الثمانية وكفى... ستبقى يا عبد السميع فقيرا غريبا مغفلا قل يا عبد السميع معلم الحساب هل لديه من متاع الدنيا شيء؟

عبد السميع: ليس لديه شيء يا أمي.

الخامسة: عجبا ومع ذلك يعلم الحساب...الحساب لمن يملك الثروة أما التاريخ فيدخله الجميع في سخرية"[2].

[1]– عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص110.

[2]– المصدر نفسه، ص117.

2-الزمان والمكان:

أ- الزمان:

الزمن هو زمن حقيقي ومن الصعب أن نجد مفهوما له يتفق من حوله أغلب المنظرين والدارسين لأن: "الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار فإذا لكل هيئة من العلماء مفهوم للزمن خاص بها، وبه يمكن أن يجعل المؤلف العمل يحدث أمامنا في الساعة الراهنة وبه نميز بين الشخصيات وبالتالي دوافع الشخصيات ورغباتها وصراعها ومواقفها"[1] ولهذا يعتبر الزمن من المكونات الرئيسية للنص والعرض المسرحي، "والزمن هو مقدار من الوقت ضاق أو اتسع، فهو كفيل بالحركة والتغيير ويتحدد بوقائع الحياة والإنسان والظواهر الطبيعية ".[2]

"وفي المسرح التقليدي هنالك دائما زمنان، زمن وقوع الحكاية وزمن روايتها، أما في المسرح الإحتفالي فلا وجود إلا لزمن واحد هو (الآن) فما نعيشه مسرحيا (الآن) يقع الآن"[3] ،هو لأن من سمات المسرح الإحتفالي الآنية تعني تحرر الإنسان من الزمان والمكان، ونكمل الحديث عن الزمان والمكان لدى الاحتفاليين.

"هنالك زمن- لدى الاحتفاليين- يسمونه الزمن الاحتفالي وهذا الزمن ليس فيه التقسيمات الزمنية المعروفة(ماضي/ حاضر/ مستقبل) إنه زمن غير آلي، زمن حي يعتمد على المصادفة والمفاجأة حتى لا يخضع لحتمية توصل لنهاية محددة تتسم بالسعادة أو الحزن"[4]

---

[1] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، ط1، دار دحلب للنشر، الجزائر،2007، ص58.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص238.

[3] محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص.194

[4] المرجع نفسه، ص25.

وهذا ما تمكن منه عبد الكريم برشيد من إبداعاته التي تستلهم المادة التراثية المغربية خاصة والتراث العربي عامة من خلال إبداعاته، فضاءات مسرحية لا تتقيد بزمان ومكان واحد، وهذا ما هو معروف عن الاحتفاليين أي التحرر من التقسيمات:

"لا يمكن أن يكون زمنا واحدا، هو نفس الزمن/ الواقع لان الزمن الإحتفالي كالمكان الإحتفالي ملتحم بالحالة أكثر من التحامه بالساعة، والحالة لها امتداد إلى الداخل وآخر إلى الخارج فهي تضرب عبقا في المتخيل والحلم والهذيان والجنون والأسطورة وإن ذلك الزمن الداخل الذي لا تؤرخ له الساعة تؤرخ له المسرحية الإحتفالية "[1].

"فالمسرح الإحتفالي يسعى أن يزاوج بين الماضي كشيء معلوم وبين المستقبل كشيء مجهول يعتمد أساسا على عنصر المصادفة وبهذا نرى أنه من الممكن بعد الحياة والتجدد والتلقائية والآتية في مخزونات الذاكرة»[2].

وفي المسرحية التي بين أيدينا من البداية وضعنا عبد الكريم برشيد أمام زمنين: الماضي بكل ثقله التاريخي الأصيل والحاضر بكل توجهه وجديده حيث يتداخل الماضي والحاضر في الشخصية الدرامية.

نلاحظ في **النفس الأول** أن الزمن غير آلي، زمن حي يعتمد على المصادفة حيث تتفاجئ الجماعة بشخصية "عبد السميع" الذي كان متنكرا بزي المداح/ "عبد البصير"، وهنا تتجسد المفاجأة لأن المجموعة المشاهدة (الجمهور) لم يتعرف على شخصية عبد السميع الذي من المفترض أن يكشف عن نفسه لأن التمثيل لم يبدأ بعد وفي نهاية النفس تكشف أن عبد السميع هو نفسه المداح.

[1] المرجع السابق، ص192.

[2] المرجع نفسه، ص70.

كما يتجلى عنصر الزمان في العبارات التالية وهي **زمن الحاضر*** يقول المداح: " سنجري الليلة أيها السادة حفريات السكون والظل والظلام والصمت"[1]

ونذكر كذلك حوار آخر في قول المداح: " سادتي... كل الأزمان في حفلنا الليلة مختصرة في ساعة أو بضع ساعة كل الممالك ندعوها فتأتي إلينا ".[2]

ثم ينتقل إلى الزمن الماضي من خلال الكلمات التي تدل على العصور الماضية مثل: الصعاليك، الشنفرى، تأبط شراً عروة يقول المداح: " لقد أخبرت بأنه رافق الشنفري وتأبط شرا وعروة وإنه شاركهم زادهم وطريقهم وانه ركب الفرس وأمسك بالسيف و الرمح مثلهم".[3]

ونستطيع أن نسمي زمن الماضي **بزمن الاسترجاع*** ويظهر من خلال الحوار الذي دار بين الخامسة وعبد السميع "يقول المداح ساردا عما كان يعمله كذلك عبد السميع قالت بأنه ركب البحر نزل إلى جزر بعيدة، هنالك رأى شجرا غريبا... شجرا يثمر كل الثمار، في الصبح يثمر الرمان... وفي العصر التفاح..."[4].

---

* **زمن الحاضر**: تقع فيه الأحداث المسرحية الآن، وليس في وقت آخر وقد عرف حضوراً طاغيا على جل المشاهد، ينظر: مصطفى رمضاني: دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، ط1، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة –مصر، 2005، ص148.

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص41.

* **زمن الاسترجاع**: يقوم على أساس استرجاع، حيث التوسل بتقنية الفلاش باك لتحطيم الزمن المتتابع وإخلال تسلسله الروتيني بإعمال الذاكرة لاسترجاع أحداث ومشاهد وقعت بالأمس القريب أو البعيد وشاهدنا من النص على هذا الزمن يتمثل في مشهد لقاء. ينظر: مصطفى رمضاني: دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، ص148.

[4] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص43.

أما **الزمن الاستشرافي**** يتمثل في كل ما يحيل على زمن المستقبل الذي سيحدث لشخصية عبد السميع، ويتمثل هذا تقريبا في بداية النفس إلى نهايته، حيث في كل مرة يرتدي "عبد السميع" قناعا جديدا، وفي النهاية نجده "عبد السميع" نفسه، ويتمثل كل هذه في رجعته "عبد السميع" إلى جانب زوجته "الخامسة".

ونجد زمنا استشرافيا يتمثل في قول المداح: " رفض أن يكبر وأن يشيخ فاختفى.. هرب إلى حيث لا يدركه الليل ولا تلحق به الشيخوخة والمرض الموت" [1] يتحقق هذا الاستشراف من خلال النفس الرابع الذي لبس فيه "عبد السميع" قناع الطفل، واعتبر الخامسة أمه ونرجع إلى النفس الثاني حيث تعود الإضاءة من جديد لتعلن عن بداية زمن جديد وحدث جديد، فدخل "عبد السميع" بزي مختلف ويبدأ الحوار مع "الخامسة" ويحاول إيقاظها من النوم حيث تقول:

" الخامسة لا شيء يدور غير عقلك... إنه يدور في الفراغ المطلق... تصبح وتمسي لتصب على مسمعي هذا الكلام الفارغ.

"عبد السميع": أفيقي أيتها المرأة... وأيقضي كل هذه البشرية النائمة ما هذا وقت النوم" [2]

تمثل هذا الحوار في زمن آني أي الحاضر وكذلك تمثيله مصنوعاته التي اخترعها بالأفلاك والكواكب من خلال قول: "عبد السميع: الأشياء كانت دائما مختلطة... قبل أن أعرفها أنا وأنت... انظري يا الخامسة تأملي مصنوعاتي وكفي عن الكلام... تأمليها في صمت.. إنها تدور كما تدور الأفلاك والكواكب...تدور ليكون الليل والنهار وتولد الساعات والزمن"[3].حيث تمثلت هذين الحوارين على ما هو ممكن أي على الاحتفال الذي يمكن أن يتم في كل مكان

** **زمن الاستشراف:** حيث يكون الحوار إيحاء بما سوف يحدث أو يجب أن يحدث ينظر: مصطفى رمضاني: دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، ص148.

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص: 39.

[2]– المصدر نفسه، ص53.

[3]– المصدر نفسه، ص56.

وزمان وبذلك، فهي لا تصف شيئا حدث بالفعل ولكنها تقترح شيئا يمكن أن يحدث الآن أو بعد الآن.

وهناك حوار آخر في قول الخامسة:" إنك تنسى أن اللعب له زمنه... وقد مضى هذا الزمن... مضى يا عبد السميع... عبد السميع: أبدا إنه عالم لم يمضي بعد الخامسة: لقد مر بالدنيا يوما عبد السميع الصغير... مر من هنا ثم اختفى"[1] من خلال هذا الحوار يظهر أن "الخامسة" ترى أنه زمن الاسترجاع يريد أحياءه بينما "عبد السميع" يرى أنه زمن الحاضر الذي يريد أن يعيشه.

وفي النفس الثالث يدخل "عبد السميع" وقد ارتدى شخصية جديدة، حيث أصبح شيخاً عجوزا... إنه قصير النظر.. ثقيل السمع، ونجد أن الخامسة كانت في انتظاره ليصبح اسمه المؤقت (أبا مسكين) محاورا "الخامسة" مؤكدا أن أي إنسان يتغير، " فيقول: أبا مسكين: اسمعي يا الخامسة... من مفارقات الدنيا الغريبة أنني أصبحت طويل اللحية وقصير النظر، ثقيل السمع... كثير الكلام يخلط بين الأشياء"[2] فهويصف حالته في الحاضر، وهناك مثال آخر حيث "يقول: أبا مسكين: وسأصلحه إن لم يكن اليوم فغدا، أو بعد غد، أو في السنة القادمة المهم الآن هو التركيز... التركيز ومن أين آتي التركيز؟"[3]

وفي النفس الرابع تنهض "الخامسة" فجأة تنتبه إلى وجود "عبد السميع" بالقرب منها، تحركه فيسرد لها حياته التي لم يعشها كما يشاء فيقوم بالاسترجاع والعدوة إلى زمن الماضي فيقول "عبد السميع: أنا لم ألعب في حياتي يوما بالخامسة ...(ينهض ثم يفتح عينيه) عندما فتحت عيني لأول مرة وجدتها بالقرب مني... سألتها من أنت؟ قالت أنا أمك سألتها عن أبي فقالت،

[1]– المصدر السابق، ص70.

[2]– المصدر نفسه، ص77.

[3]– المصدر نفسه، ص82.

أغمض الجفن يوما ورحل... سألتها عن الجدران التي حولنا... قالت يا ولدي أنها بيتنا أو قبرنا وهي في حاجة إلى أشياء وأشياء وأمطرتني بالطلبات، حاصرتني من كل ناحية"[1].

ونجد استرجاع الماضي في موضع آخر ، حيث يقول" عبد السميع: أنا عبد السميع الطفل، وهجرت سلاسلي وأغلالي هجرت أكفاني وظلالي وصلباني، لم أعد أحس بالعجز، لقد أطلقت شيخوختي المبكرة، أنا الآن في حاجة إلى أن أسير وأركض وأرحل."[2]

وفي النفس الخامس والأخير تكبر "الخامسة" وتظهر عليها علامات الشيخوخة وفجأة تسمع صوتا يناديها فتتعجب من الذي تذكرها في هذا الزمن الذي أصبحت عجوزاً.

وغاب عنها "عبد السميع"، ويدخل "عبد السميع" في زي ساعي البريد، وهو كذلك رجل عجوز يمشي بصعوبة، حيث تتكشف شخصيته في الأخير ويعود بالخامسة إلى الزمن الذي عاشه بعيد عنها مسترجعاً الماضي يقول "عبد السميع: وجدوا كتاب ودمية ونايا وباقة ورد... قالوا بأنني خائن ومجنون ومارق، هل تصدقين هذا يا الخامسة.

الخامسة: أبدا لا يمكن إنني أعرفك جيداً.

عبد السميع: قالوا بأنني أشدو للحب في زمن الكراهية وأغني للحياة في زمن الموت وأدعو للسلم في زمن الحرب وللبناء في زمن الهدم والدمار... هذا قولهم وتلك حجتهم في اتهامي ومحاكمتي وقتلي والتشهير بي وقالوا يا الخامسة...»[3].

ب- المكان:

[1]- المصدر السابق، ص106.

[2]- المصدر نفسه، ص121.

[3]- المصدر نفسه، ص135.

"المكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالمتخيل من جهة أخرى."[1]

كما تطلق تسمية "المكان على الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث والتي تحدد الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث ينقل إلى الخشبة مادياً بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور."[2]

كما تدور الأحداث في مكان شديد البساطة يعلن بوضوح عن انتمائه للمقهورين في العالم العربي، بيت صغير يفتقر لأدني متطلبات العيش الكريم (سرير النوم وأسلاك مهترئة تحتاج لمن يصلحها فيعود النور إلى البيت الفقير) .

تأتي السيدة العجوز وصوتها العالي يتردد بقوة وهي تنادي على "عبد السميع" لتلتقي بالمداح الشاب، تتصور أنه زوجها يشبهة ويتحدث مثله لكنه مازال شاباً رغم أن معظم الناس كبروا يتضح ذلك من خلال قول " الخامسة: أين أنت أيها يا لعين؟ أين أنت؟ كبر الناس وأنت لم تكبر بعد. شاخوا ثم ماتوا، وأنت ما زلت صبيا تلعب لعب الأطفال الأشقياء، تختفي وأجري خلفك، تنسى نفسك وأتفقدك، تقتلني يا عبد السميع، وعوض أن تبكي علي أبكي عليك، تغيب عني ويحضر ظلك، ليست أدري كيف ترحل، ترحل وتختفي ولا تسأل عني؟ نسيتني بلا شك، نعم نسيتني، نسيتني ولك عذرك."[3]

كما تحكي السيدة العجوز الخامسة عن زوجها الذي هرب فقد خنقته الأسوار والقيود، هرب من مدينة تصلب ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بين المداح والخامسة.

[1] ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص473.

[2] المرجع نفسه، ص473.

[3] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص39.

" **المداح:** قالوا هرب لأنه اختنق وضاق، الخامسة: ليس مني طبعاً.

المداح: خنقته الأسوار... هكذا قالوا، **المداح:** كان يبحث له عن عيون جديدة... وعمر وأنفاس جديدة... هرب من كل ما هو مبتذل. لقد هرب منها أيها السادة، **الخامسة:** (في غضب) كذب عبد السميع لم يهرب مني، **المداح:** هرب من مدينة تخنق وتقتل

الخامسة: مدينة؟!، **المداح:** مدينة تقف على رأسها كالبهلوان"[1].

ونرى في النفس الثاني عبد السميع، وهو نفسه المداح ولكن أصغر سنا منه وأكثر حيوية، يقف داخل بقعة ضوء ضيقة متأملاً اختراعاته. حيث تأخذنا فوضى العبقرية الساكنة في كيان عبد السميع إلى المشغل والطاحونة الهوائية والحصان الخشبي الصغير، فيتصور عبد السميع من تلك الأشياء أنه عبقرية فذة لكن المكان بقي نفسه لنصطدم بعبد السميع، وهو مدفوع إلى هذيان البحث عن الضوء والنور ليتنكر في ملابس الكهربائي العجوز، لتكشف الخامسة لعبته من خلال حوارها مع أيا مسكين الذي هو عبد السميع نفسه. لكن المكان هنا هو دار عبد السميع من خلال السميع نفسه. لكن المكان هنا هو دار عبد السميع من خلال قول عبد السميع (أبا مسكين): "أنا؟؟ عجيب؟ شيء آخر يا امرأة، إذا كان هذه الدار هي دار عبد السميع، وهذا شيء ممكن فماذا أفعل فيها الآن"[2].

وفي النفس الرابع يتمثل المكان كذلك في البيت الهادئ الملىء بالاهتمام والحنان، من خلال قول " الخامسة لابنها: اسمع يمكنك أن تلعب في هذه الدار كما تشاء"[3] وهناك كذلك مكان آخر يتضح من خلال ذهاب عبد السميع إليه وهو المدرسة حيث يقول عبد السميع "... هل نسيت أنني الآن في المدرسة"[4] وفي نفس الخامس والأخير يتمثل في عودة عبد السميع إلى

[1] المصدر السابق، ص36.

[2]- المصدر نفسه، ص85.

[3]- المصدر نفسه، ص106.

[4]- المصدر نفسه، ص111.

وطنه الذي غادره منذ زمن وحن إليه في الأخير. حيث يقول : "عبد السميع: أبداً... لقد أخذت حفنة من التراب وقلت هذا وطني" [1].

لكن رغم هذه الأماكن متعددة التمثيل حيث كل نفسه يأخذنا إلى مكان، لكن في الحقيقة المكان واحد هو البيت، أي أنه يمكن أن تنتقل الشخصية/المثل من مكان إلى آخر دون أي حاجز ولا داعي ولا تزال الستار وتغيير الديكور والحوار بينهما، وهو ما يساعد المتفرج على استنتاج المكان، حيث إن المسرحيات الأحادية المكان، تدور أحداثها في أمكنة متعددة وهذا ما صادفناه في مسرحيتنا" اسمع يا عبد السميع" فكل مكان له دوره ومميزاته على أن ما يميز الفضاء المكاني في عمومه هو اتخاذه بنية دائرية،إذ يبدأ بشيء وينتهي بنفسه، أي البنية الدائرية نفسها تتولى على مستوى دلالة المكان أو مبررات الحلول به، ذلك أنه الفضاء المكاني يبدأ بمشكل وينتهي به.

وبناء على ما سبق نجد أن الزمان والمكان في مسرحية " اسمع يا عبد السميع" يتسمان بالتوحد إذ تجري الأحداث في زمن ومكان هو حدين غير منفصلين (أمام فضاء مكاني ... المكان هنا والزمان الآن) إنه التأكيد على الآن وعلى الهنا فلا توجد مسرحية تخلو من هاذين العنصرين، كما أن تقنية كل من الاسترجاع والاستشراف قد كسرت خطية الزمن وهو عنصر من عناصر التجريب المسرحي عند الاحتفاليين الذين أرادوا التأصيل لمسرحهم الإحتفالي من خلال الأزمنة المعروفة الماضي، الحاضر، المستقبل. بالإضافة إلى عنصر المفاجأة/المصادفة الذي يعتبر عنصراً من عناصر بناء الزمن الإحتفالي.

3-الحدث:

[1]- المصدرالسابق ، ص133.

الحدث المسرحي هو نقطة انطلاق البناء المسرحي، وهو الخيط الوثيق الذي يربط التأليف المسرحي، "و في أبسط صورة يعني حركة الممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية، والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للمثلين من خروج ودخول إلى آخره والحركة الداخلية أيضاً تجسم صراعاً عنيفا أمام مجموعة من النظارة"[1].

ولكونه كذلك أي ارتباطه بالصراع وتطور الحبكة وهي عناصر لا تنفصل عن الشخصية " فالشخصية هي صانعة الحدث، وبهذا تكون الشخصية والحدث شيء واحد"[2]، فالحدث الدرامي لا يظهر إلا عبر ما يفرزه الصراع من تناقضات بين الشخصيات. وعبد الكريم برشيد قد وظف الحدث بتقنية تعكس جهوده في البحث عن قالب مسرحي لتأصيل الفرجة العربية الشعبية التي تعتبر" بمثابة الشرارة الأولى للممارسة المسرحية أو الشبيهة بالمسرح لدى المغاربة"[3].

لذا رجع إلى مصادر مختلفة كالتراث العربي وهذا ما سبق الإشارة إليه في تقنية الحلقة، الراوي/ المداح. وان جهوده على مستوى الكتابة الدرامية وبناء الأحداث تمتاز بمواكبتها لآليات المسرحية المعاصرة وتقنياتها. ومن خلال قراءتنا لمسرحية "**اسمع يا عبد السميع**" نلاحظ أن عبد الكريم برشيد ثار على القواعد الأرسطية من خلال رفضه لوحدة الحدث، إذ يعد الاحتفال فيها نصا مفتوحا أي أنها منفتحة على أكثر من حدث، فهي مأخوذة من عمق الواقع، ولا تتحرك وفق خط مستقيم، بل إنها تبدأ من الخلف عبر تقنية (فلاش باك)، وهذا ما فسره عبد الكريم برشيد في مقدمة المسرحية قائلاً " اسمع يا عبد السميع مسرحية تنتهي لتبدأ أو تبدأ لتنتهي وبين البدء الذي ليس بدءاً والختام الذي ليس ختاماً تتمدد الحياة"[4].

فبانطلاق المسرحية تعلن "الخامسة" زوجة "عبد السميع" رحيله لأسباب تجهلها:

---

[1]– سمير فرحان: دراسات في الأدب المسرحي، د ط، مكتبة غريب، القاهرة–مصر، د ت، ص23.

[2]– المرجع نفسه، ص23.

[3]– حسن يوسفي: المسرح المغربي مداخل للتأريخ والتوثيق والأرشفة، د ط، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، المملكة المغربية، ص38.

[4] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص9.

" الخامسة: أين أنت يا لعين؟ كبر الناس وأنت لم تكبر، شاخوا ثم ماتوا، وأنت ما زلت صبيا تلعب لعب الأطفال الأشقياء، تختفي وأجري خلفك، تنسى نفسك وأتفقدك، تقتلني يا عبد السميع، لست أدري كيف ترحل وتختفي ولا تسأل عني"[1].

أما في نهايتها " تنزل إلى الجمهور كما في البداية لتسأل عنه يا أيها الناس من رأى منكم عبد السميع ضالا فليرده لي"[2].

كما نجد لعنصر الإضاءة دوراً هاماً في الإعلان عن بداية كل حدث جديد وهذا ما نجده في الإرشادات الإخراجية:

"(فجأة تسقط بقعة ضوء على ركن الخشبة، نرى عبد السميع وهو في زي المداح أعمى يقف أمام صندوق الدنيا)"[3].

وفي النفس الثاني:"(نرى عبد السميع وهو نفس المداح ولكنه أصغر سناً منه وأكثر حيوية يقف داخل بقعة ضوء ضيقة متأملاً اختراعاته)"[4].

وفي النفس الثالث:"(يعود الضوء بعد لحظات نسمع طرقا على الباب، تسرع الخامسة لفتحه، يدخل عبد السميع وقد ارتدى شخصية جديدة، لقد أصبح شيخاً عجوزاً انه قصير النظر، ثقيل السمع، كثير الكلام يخلط بين الأشياء، يدخل وهو يحمل سلماً على كتفه كما يحمل كيسا به أدوات العمل)"[5].

---

[1] المصدرالسابق ، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص141.

[3] المصدر نفسه، ص32.

[4] المصدر نفسه، ص53.

[5] المصدر نفسه، ص77.

وفي النفس الرابع:"(تنهض الخامسة بعد عودة الضوء تنظر حولها وكأنها تخرج لحينها من غيبوبة... فجأة تنتبه إلى وجود عبد السميع بالقرب منها تحركه)"[1].

وفي النفس الخامس:"(وقد ظهرت عليها علامات الشيخوخة تجلس وحدها داخل بقعة ضوء يلفها الصمت والظلام ومخترعات عبد السميع)"[2].

ولما كان الحدث في العمل المسرحي يتركب من الحوار والصراع الدرامي، فعبد الكريم برشيد ركز في عرضه للأحداث على إبراز الصراعات النفسية –المحملة بدلالات سياسية واجتماعية– لشخصيتا هذا العمل.

" **الخامسة:** لقد صبرت ما يكفي صبرت على حمقك وهذيانك ولقد جاء الوقت لأعرف ما أصابك... أخبرني ماذا أصابك يا عبد السميع؟ "[3]

ففي هذا المقطع يتضح هذيان البطل ومحاولة الخامسة إيقافه. ثم ينتقل الهذيان إلى الخامسة فيصبح بذلك هذيان تناوبي:

" **الخامسة:** أنا الخامسة رقم ضائع بين الأرقام الضائعة.

عبد السميع: كنت ستكونين في التراب يا عزيزتي.

الخامسة: وهل أنا فوقه؟! "[4]

فكلا الزوجين يتداخل عندهما الفرح والقرح، والمسرحية الإحتفالية هي الأخرى سايرت هذه الطبيعة السيكولوجية، ومن عناصر التجريب في هذه المسرحية، اعتماد برشيد على بعض مرتكزات المسرح الملحمي كتقنية التغريب التي تسعى إلى شد انتباه المتلقي كونه لا يشاهد

[1] عبدالكريم برشيد إسمع ياعبدالسميع:ص105.

[2] المصدر نفسه، ص127.

[3] المصدر نفسه، ص56.

[4] المصدر نفسه، ص64.

أحداثا تجري أمام عينيه إنما عليه أن يتساءل ويفكر في هذه الأحداث فيندفع المتلقي نحو تملك الواقع من جديد ويمكن أن نمثل لذلك من خلال هذا المثال:

" فالخوف مما هو كائن والقلق على ما سوف يأتي يؤخران حضور الأطفال، هل يعقل أن نوجد مخلوقات جديدة داخل عوالم قديمة ومهترئة؟ فأكيد أن هذه الأعمار الجديدة لن يكون فيها أي شيء جديد ذلك لأنه لا شيء قد تبدل وتغير"[1].

فهذا الكلام يثير مجموعة تساؤلات لا تبقى محصورة داخل قاعة العرض بل تنتقل إلى الواقع وهذا هو هدف المسرح الملحمي.

والنهاية في مسرحية" اسمع يا عبد السميع" بدت عبثية غامضة ومفتوحة تمثلت في فوضوية مصير البطل" عبد السميع" والضبابية التي اكتنفت رحيله، ومن ثم العودة المفاجئة لاستئناف الحوار مع زوجته الخامسة:

" **الخامسة:** لحد الآن لم يعد... دارت الكواكب في دوامتها ولم يعد خرج من هذا الباب يوماً ولم يعد"[2].

كما توجد نهاية أخرى أبانت عن بداية جديدة في مسيرة للبطل منافية لكل ما سبق والتي لا تدع مجالاً لتسرب أفكار سياسية، فقد ظهر عبد السميع في وعي شديد يفوق مرتبته وثقافته:

" **عبد السميع: قالوا** بأنني مهرب أفكار ومبادئ كذلك مملكة الناس جائرة... جائرةجدا الجور فيها مكتسب ومصنوع ومحدث وله مصانع ومعامل يا الخامسة... له رأس مال ضخم وجنود وحراس ودعاة في كل مكان... ولكن إلى متى؟ "[3].

---

[1] المصدر السابق، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص127.

[3] المصدر نفسه ، ص: 135- 136.

فهذا القول هو إعلان صريح عن عهد جديد في حياة البطل لتصبح المسرحية منفتحة على أكثر من حدث لأن هذه الأحداث مستمدة من الواقع.

4- الحوار:

يعد الحوار الوسم الذي يميز الأمم المتحضرة عن غيرهامن الأمم فكل الدكتاتوريات في الحكم تتعامل مع لإنسان على أنه مجرد قطيع حيواني لا يمكن أن يحكم أو يسير إلا بالعصا. التي هي علامة ضعف أكثر منها علامة قوة لأنها في جوهرها عجز عن الإقناع وعن الدخول مع الآخرين في حوار".[1]

" والحوار هو الذي يجري بين الناس في واقع الحياة هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري."[2]

ولما كان الفن انعكاساً للحياة، فلا شك أن الحوار سيكون حاضرا بقوة في الفن عامة وفي المسرح على وجه الخصوص " فهو في العمل الفني الحديث الذي تتبادله الشخصيات"[3].

ولأهميته اعتبرت المسرحية فن الحوار الأساس الذي تبنى عليه " كما عد مميز للمسرحية عن غيرها من الأحباس التي تقوم على السرد "[4].

" والحوار المسرحي كغيره من عناصر المسرحية، حوار نموذجي برغم ما يبدوا في الظاهر من أنه طبيعي يمثل طبيعة الحوار فن واقع الحياة، ولما كان الحوار تواصلاً بين شخصيات المسرحية فينبغي أن لا يتحول إلى حديث من جانب واحد في بعض المواقف، فتستأثر به بعض

[1] محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص122.

[2] ينظر: عزالدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، 2008-2009، ص172، نقلاً عن عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص58.

[4] ماريا إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص176.

الشخصيات ويطول حديثها إلى حد ويخفي وجود الشخصيات الأخرى ويعوق نمو الحدث وتطور الموقف المسرحي."[1]

إذ ليس هناك معيار ثابت لطول الحوار أو قصره إلا ما اقتضته طبيعة الشخصية وتطور الموقف ونمو الحدث.

"ويأخذ الحوار أشكالاً متعددة في النص المسرحي فهو يمكن أن يأتي على شكل مقاطع كلامية قصيرة (Répliques) أو طويلة (Tirades).

والحوار يمكن أن يكون تواصلاً فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه وقد يصل الانسجام في الرأي إلى حد يبدو معه الحوار وكأنه اقتسام شخصيتين لمونولوغ*طويل واحد"[2] .

كما أن الحوار في المسرح الإحتفالي هو كلام الشخصيات الدرامية إضافة إلى أنه وسيلة تعبير في يد الشخصية الدرامية، وفي مسرحية " **اسمع يا عبد السميع**" نجد الحوار كغيره من العناصر المسرحية له عدة وظائف كالوظيفة الفعلية التي هي مرتبطة برواية الفعل على الخشبة واستحضار ما هو ماضي أو حاضر وما هو مستقبل:

" الخامسة: أنا الخامسة رقم ضائع بين الأرقام الضائعة.

عبد السميع: ستعيدين على قصتك من جديد؟

[1] عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحي، ص34.

* **المونولوغ:** المونولوغ: تعني كلام الشخص الواحد وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين Mamo= واحد وكل ام =Logosذلك قياسا على Dia Logos التي تعني الكلام بين شخصين أي الحوار، وتوجد في مصطلحات المسرح كلمة أخرى تقترب بمعناها هي كلمة مخاطبة الذاتSoliloque والمونولوغ شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ص494.

[2] المرجع نفسه، ص176.

الخامسة: ولم لا مادام أنها حياتي... لا أحد ينبت من الفراغ... تغير لهجتها والدي لم ينجب غير البنات"[1] "فالخامسة" تسترجع طفولتها المستلبة وترفض هذا المجتمع الجاهلي الغريب الذي يئد البنات ويعادي الولادة والطفولة ويصادر الأحلام والعيد والاحتفال.

ونجد الحوار في النفس الثاني على صيغة سؤال وجواب، "فالخامسة" تستجوب زوجها وتضعه في صورة المستقبل، الصورة الراغبة هي فيها:

"**عبد السميع:** من سيأتي يا الخامسة؟

الخامسة: الحسن والحسين.

عبد السميع: ومن غيرهما...؟

الخامسة: رازق ومرزوق والراضي ورضوان وحميد وحمدان سيطرقون الباب غدا فماذا أعددت لهم يا عبد السميع؟

عبد السميع: أعددت لهم كل شيء... نعم كل شيء... أنظري يا الخامسة هذا حصان خشب.

الخامسة: لكن يجب أن يأكلوا أولا.

عبد السميع: أنا مخترع يا مرأة وليس ممكنا أن أنزل إلى السوق لأشتري البطاطس والطماطم والملوخية وأشياء أخرى لا أعرف اسمها" [2].

فالخامسة تحاول جاهدة تقريب وترغيب عبد السميع في تحمل المسؤولية، ولكن هذا الأخير فاقد لآلية الإجابة وحتى التحاور السليم فكان يخرج عن السياق الذي هو الاختراع.

لكن الخامسة تلجأ إلى التكرار اللفظي كخطة منها للدفاع عن مطلبها:

---

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص64.

[2] المصدر السابق، ص:60-61.

" **الخامسة:** إنني الآن لست متأسفة على شيء ما يهمني أنهم قادمون غدا...

عبد السميع: ماذا تقصدين؟

الخامسة: الحسن والحسين طبعا..

عبد السميع: مرة أخرى؟!"[1]

"فالخامسة" تحاول تمرير خطابها وإقناع "عبد السميع" بفكرة الإنجاب، إلا أنها فشلت وغابت كل مساعيها. مما أدى بها المرور إلى رسالة أخرى (الرفاه الرمادي) لغاية في نفسها هي إسماع صوتها فحسب:

"**الخامسة:** أنت لا تهتم إلا بنفسك... أما أنا فتنساني دائما تنساني وتنساهم كذلك، هل تعرف يا زوجنا الوقور بأنني لا أملك أساور ذهبية؟

عبد السميع: غير معقول؟

الخامسة: ولا أقراط ولا خواتم ولا فساتين ولا أي شيء...

عبد السميع: اطمئني يا بنت السي مأمون... سآتيك بكل ما تريدينه.."[2]

فعلى طول المسرحية "الخامسة" تتودد إلى "عبد السميع" وتتوسل منه العطاء حال أي زوجة لزوجها، لكن هذه الأخير يصدها دائما لا لشيء إلا أن وضعيته الاجتماعية حالت دون ذلك، فقد كان يجيب عن تساؤلاتها ويحاورها في أريحية مطلقة بل كان ينكت أحيانا من أجل إبعاد ضغط السؤال عنه. وقد يكون الأمر أبعد من هذا فيوحي بدلالات سياسية فكثرة التساؤلات والحوارات المباشرة حاملة لمبدأ من مبادئ الإحتفالية، هو التلقائية.

5- الصراع:

[1]- المصدر السابق، ص68.

[2]- المصدر نفسه، ص71.

هو "النسيج الضام لجميع أركان التأليف المسرحي، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية التي تقوم بها شخصياتها إلى عمل مسبوك محبوك مثير، وهو العصب الحساس الذي لا يمكن أن يستغنى عنه، فشرطه الأول أن يكون قويا ضاربا بين كفتين متوازيتين وشرطه الثاني أن يكون صاعدا متوترا دون تلكؤ أو استرخاء وشرطه الثالث أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات، فإذا تخلى الصراع عن هذه الشروط الثلاثة في مشهد أو موقف وقع ذلك المشهد أو الموقف في وهدة الضعف والتراخي"[1] ومنه فالنص المسرحي إذا افتقد عنصر الصراع فلا شيء قادر على إحيائه، حتى وإن اكتملت له بقية العناصر البنائية." إذ هو شحنة ملتهبة، تضرب المسرحية من أولها إلى آخرها، وتوصل المسرحية إلى هدفها النهائي ولعل أكمل تعريف له أنه تناقض بين قوتين متكافئتين تمارس فيه الإرادة وعيها ويتجه بالقصة إلى هدفها" [2] وللصراع شكلين لكل منهما جمالياته: صراع واضح وصراع ساكن هادئ.

إن الصراع الدرامي في مسرحية "**اسمع عبد السميع**" العبد الكريم برشيد لم يكن صراعا تقليديا في العلبة الايطالية، بل كان صراعا يتجول بالأحداث في الحلقة صريحا واضحا ظاهرا، "حيث يزج حكاية المسرحية في غليان وأكثر المسرحيات تتخذ هذا الشكل لأنه يستطيع إثارة جميع الناس مهما اختلفت ثقافتهم وبيئاتهم "[3]

فحين تلتقي الخامسة في بداية النفس الأول بالمداح الأعمى الذي بدأ سرد حكاية البطل/ خرافة يبرز الصراع:

"**المداح:** لقد حدث الناس أنه رافق الصعاليك.

الخامسة: عبد السميع يفعل هذا؟ مع أنني أوصيته بألا يرافق المتشردين والصعاليك

---

[1]– فرحان بلبل: الكلمة والفعل في النص المسرحي، ص61.

[2]– المرجع نفسه، ص57.

[3]– المرجع نفسه، ص59.

المداح: لقد أخبر أنه رافق الشنفرى وتأبط شرا وعروة، **الخامسة:** ... هذه أسماء لا أعرفها، ولكنه لا يمكن أن تكون سوى لقطاع الطرق أليس كذلك أيها المداح؟

المداح: أخطأت يا امرأة، بل هم رجال رفضوا شرعا أعورا وأعرجاً "[1].

فالصراع ضد السلطة يأتي في المقدمة لكثرة الأسئلة المستفزة، فتمحورت حول صراع فكري بين فئتين متناقضتين: شخص "عبد السميع" الذي تمثل في فئة المقهورين والنظام الدكتاتوري المبني على الظلم والقهر في استعمال السلطة.

وفي موضع آخر من المسرحية نجد "عبد السميع" قرر الرجوع الى الطفولة لاستدراك ما فاته من خلال طلبه من زوجته "الخامسة" أن تتقمص دور أمه "الغالية" المتوفاة، بينما هو يقوم بدور الولد المتمدرس:

"**عبد السميع:** سأكشف لك عن طفولتي لتعرفيني وتعرفي الدنيا والناس والتاريخ وكل شيء تصوري يا الخامسة أنك أمي.

الخامسة: أنا أمك؟!

عبد السميع: اسمعي يا الخامسة.. يكفي أن تتصرفي بكل صدق لتجدي نفسك فيها...إنكما و وجهان اثنان لحقيقة واحدة إنها أنت و أنت هي"[2].

فمن خلال تقنية الاسترجاع في هذا الحوار، نفهم أن عبد السميع يعنف ماضيه، لمدى إحساسه بالقهر والظلم. ماضي حرمه من ممارسة الطفولة كمطلب شرعي، وما تحمله من دلالات، فيتضح الصراع السياسي من خلال دس بعض الدلالات السياسية فهو يلوم ويعتب عن الوطن الذي تمثل في الأم كرمز للاحتضان، حيث إنه وجد نفسه ضالا : وفي قوله "**عبد**

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص110.

السميع: أمي كانت هكذا لا تلقاني إلا و أوصتني بشيء... لا تمش...لا تفعل...لا تتكلم...لا تغن...لا تلعب..."[1]

فهذه [اللاءات] ما هي إلا كبت للحرية ومنع من ممارسة حقه كمواطن في هذه الأرض الجائر حكامها.

ويمكن أن نعتبر "عبد السميع" النموذج الإنساني الصالح لكل زمان ومكان، الذي يعيش ظروفه وظروف الآخرين ومشاركتهم لقضاياهم مما يجسد لنا مبدأ الشمولية وهي واحدة من مبادئ الإحتفالية.

ليكون الصراع على المستوى الاجتماعي من خلال تعرية الواقع. فإذا كانت كل شخصية تجسد نموذجا إنسانيا متميزا، فإن العلاقة بينهما هي منشأ الفعل أو الصراع، ويتجلى ذلك الصراع على المستوى الاجتماعي، ويمكن أن نمثل لذلك، من خلال الحوار التالي:

"**عبدالسميع:** ما مضى شيء الخامسة، إننا نجري في خط دائري... ندور في حلقة مفرغة، وعليه لابد أن نعود دائما من حيث ابتدأنا...

سيعود حتما زمن الطواحين الهوائية والمائية، ثم إن اختراعي سيحل أزمة الوقود، وسيصبح في مقدور كل الفقراء أن يصنعوا خبزاً..

الخامسة: يا عبد السميع فكر أولاً في ماذا يمكن أن تطحن

عبد السميع: سأطحن القمح والشعير طبعاً.

الخامسة: وأين الحقول...؟

عبدالسميع: إنها في ملك الفلاحين طبعاً.. إنها ليست في ملكهم ...وتلك هي المشكلة".[2]

[1] المصدر السابق، ص112.

[2] المصدر السابق، ص60.

فعبد السميع يحاول من خلال مخترعاته حل المشكلة الأساسية التي تهم الفقراء وهي توفير الخبز، رمز الحياة والاستمرارية، فالدولة جائرة وعوض أن توفر لهم أبسط حقوقهم فإنها تصادر حتى الحقول التي منها يقتاتون، وذلك أقصى مراتب الجور والظلم الاجتماعي.

وإن هذا النقد العنيف مظهر من مظاهر الإحتفالية الذي يقوم على أساس الرفض والبحث عن البديل. "فعبد السميع" حين أفقده وضعه الاجتماعي المزري سلامته النفسية تجسد صراع ساكن هادئ حيث "لا يكون صراعا مجسدا على الخشبة بوضوح وجلاء بل يكون احتداما في النفوس ولا بد أن يتجلى في بعض المواضع من الحكاية لكنه سرعان ما يرتد إلى داخل النفس وهو بذلك يحصد منه المتلقي متعة عقلية، وعاطفة فائقة وإن كانت هادئة"[1] فسيطرة العامل النفسي على شخصية عبد السميع أفقده وعيه وأخذه إلى حالة الهذيان لأنه أضحى ملاذا ومفرا من جحيم الواقع ليتحول إلى أمل وسعادة مؤقتة ومن ذلك:

" **الخامسة:** أنت تهذي يارجل...

عبد السميع: الهذيان مفاتيح يا الخامسة

الخامسة: مفاتيح لأي شيء؟

عبد السميع: مفاتيح لكل الإقفال الصدئة، لكل أبواب هذه المدن المؤصدة، هل تعرفين يا امرأة أننا محاصران؟

الخامسة: أعرف، ولكن ما دخل الهذيان؟

[1] فرحان بلبل: الكلمة والفعل في النص الدرامي، ص:59-60.

عبد السميع: إنه يفك الحصار عنا ويخلصنا... يعطينا حصانا أشهب، يعطينا السرج واللجام والزاد لنرحل "[1]وفي فترة أخرى ينتقل الهذيان من "عبد السميع" إلى "الخامسة" التي تعيش صراعا نفسيا هي الأخرى لأنها عاشت طفولة مستلبة فيتكرر السؤال الهذياني نفسه.

كما أن عبد السميع تمنى الموت ورغب فيه ليتخلص من أوجاع وضعيته القاهرة التي أدت إلى صراع داخلي فهو بين الوعي واللاوعي:

"**عبدالسميع:** اللهم إني نويت الموت... نويت التحرر والتبخر.

الخامسة: هل تريد أن تموت حتما؟

عبد السميع: سؤال بليد كيف لا أريد والموت خلاصي وراحتي وهنائي"[2].

فعبد السميع جاء طلبه للموت بصفة ساخرة أي مزج الجد بالهزل في سخرية غايتها لفت الأنظار والضحك الجماعي الجمالي فيتجلى لنا مظهر من مظاهر الإحتفالية ألا وهو السخرية.

" ثم إنه لا بد للصراع أن ينتهي إلى خاتمة وفي لحظة الصراع يكون الكاتب قد قدم موقفه من الحياة والعالم... وإذا ألقى الكاتب صراعا مفتوحا مستمراً في المستقبل الذي يأتي بعد انقضاء زمن الحكاية، فإنه يترك للقارئ أو المشاهد يحسم الصراع كما يشاء"[3].

وفي "**اسمع يا عبد السميع**" الحل كان بداية لأحداث جديدة يتخيلها المتلقي ومن ذلك:

"**عبد السميع:** سأصرخ وليستيقظ كل العالم... استيقظوا أيها النائمون على الحجر والإسمنت.

[1] عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص54.

[2]– المصدر نفسه، ص95.

[3]– فرحان بلبل: الكلمة والفعل في النص المسرحي، ص60.

الخامسة: أرجوك لا تمض يا عبد السميع...قل أين أنت قل ذلك وأرحني، إنني لست مستعدة للمزاح فغيابك الطويل لم يترك في شيئاً سليما إلا أتلفه، أين أنت؟ عجبا! إنه لا يجيب... بالرغم من أنه كان هنا. هل يكون قد اختفى من جديد؟ اظهر يا عبد السميع ولا تخف"[1]

فنهاية المسرحية بقيت مفتوحة " فلا حل ولا نهاية في المسرح الإحتفالي فالحفل ينتهي وهذا نسبي ولكن ما يمثله هذا الحفل لا يمكن أن ينتهي"[2]، وهي مظهر من مظاهر الإحتفالية.

[1]– عبد الكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ص140.

[2]محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، ص134.

خاتمة

خاتمة:

لقد كان منطلق هذه الدراسة هو تتبع مظاهر الإحتفالية من خلال "اسمع يا عبد السميع" لعبد الكريم برشيد ولقد توصلنا الى مجموعة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي:

- يمثل التراث المرجع الذي يستند عليه المسرح الإحتفالي لاستقرائه في ثوب معاصر وقد حاول برشيد أن يوظفه توظيفا جديرا يعتمد عل اتخاذ الشخصيات التراثية مجرد أقنعة.

- استعان عبد الكريم بتقنية المسرح داخل المسرح ومن خلاله حقق مبدأ المشاركة لأن المسرح الإحتفالي تظاهرة شعبية عامة يقوم عل أساس الاجتماع والمشاركة.

- الراوي/ المداح في مسرحية "**اسمع يا عبد السميع**" شخصية تقوم بالتعليق السردي المباشر، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا على الجمهور.

- وإن دواعي توظيف الراوي في المسرح الإحتفالي هي نفسها التي وظفها من أجل المداح أي السعي الدائم لجذب انتباه المتفرج واشراكه في المسرحية.

- ثم إن توظيف هذه الاشكال التراثية ما هو الا اتجاه اتجهته الإحتفالية للبحث عن معمار جديد كبديل مغاير في شكله وهندسته لأنها ترفض العلبة الإيطالية.

- فكان الاعتماد عل الأنفاس بدل الفصول والمشاهد واللوحات أي التقطيع المتعارف عليه في المسرح عموما لان النص الإحتفالي يحتوي على مجموعة من الاحداث تتميز بالسرعة والبطء حسب الاضطرابات النفسية والعضوية مما يضفي عليها طابع الكائن الحي.

- يعتبر النص الدرامي في المسرح الإحتفالي مشروع مسرحية أو عدة مسرحيات كونه نصا مفتوحا.

- ورغم أن من مظاهر الإحتفالية تعدد الشخصيات ،ومسرحية "**اسمع يا عبد السميع**" تتمحور حول شخصيتين أساسيتين إلا أنهما بلباسهما عدة أقنعة جسدت لنا عدة شخصيات من عمق الواقع.

- استعمل عبد الكريم في مسرحية "**اسمع يا عبد السميع**" آلية التزامن من خلال الانتقال من لحظة الماضي الى لحظة الحاضر، والانتقال من شخصيات تراثية الى شخصيات واقعية معاصرة.

- من مظاهر الإحتفالية تعدد الأمكنة، وفي مسرحية " **اسمع يا عبد السميع** "هناك مكان واحد تمثل في بيت عبد السميع إلا أنه من خلال الحوار بين الشخصيات جسد لنا أمكنة ذهنية ظهرت من خلال آلية التزامن.

- ثار عبد الكريم على القواعد الأرسطية من خلال رفضه لوحدة الحدث.

- مسرحية "**اسمع يا عبد السميع**" لا تتحرك وفق خط مستقيم فهي بذلك تبدأ من الخلف عبر تقنية (فلاش باك) فهي بذلك منفتحة على أكثر من حدث.

- للحوار في مسرحية "**اسمع يا عبد السميع**" وظيفة فعلية مرتبطة برواية الفعل على الخشبة واستحضار الماضي والحاضر والمستقبل. جسد لنا الصراع في مسرحية "**اسمع يا عبد**

السميع" مبدأ الشمولية وهو واحد من مبادئ الإحتفالية، فالشخصية الرئيسية كانت النموذج الإنساني الصالح لكل زمان ومكان.

- جسد لنا الصراع في مسرحية "اسمع يا عبد السميع" مبدأ الشمولية وهو واحد من مبادئ الإحتفالية، فالشخصية الرئيسية كانت النموذج الإنساني الصالح لكل زمان ومكان.
- وقد سيطر العامل النفسي على الشخصية الرئيسية مما أدى الى صراع ساكن هادئ.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا: المصادر:

1. عبدالكريم برشيد: اسمع يا عبد السميع، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، 1987.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع العربية:

2. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط 1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، د ت.

3. أحمد صقر: توظيف التراث في المسرح، د ط، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر،1998 .

4. جبرا إبراهيم جبرا: الفن والحلم والفعل، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986.

5. جميل حمداوي: المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، د ط، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان- المملكة المغربية، 2020.

6. جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، ط 1، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني،تطوان- المملكة المغربية، 2020.

7. جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، ط 1 ، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني،تطوان- المملكة المغربية، 2020 .

8. حسن بحراوي: البحث في الأصول السوسيوثقافية، ط1، المركز الثقافي العربي، البيضاء- المغرب، 1994.

9. حسن علي المخلق: توظيف التراث في المسرح، د ط، مكتبة الأسد، دمشق- سوريا، 2000.

10. حسن يوسفي: المسرح المغربي للتأريخ والتوثيق والأرشفة، د ط، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المملكة الغربية، د ت.

11. الرشيد بوشعيرة: دراسات في المسرح العربي، د ط، دار الأهالي، دمشق–سوريا، 1997.

12. سمير فرحان: دراسات في الأدب المسرحي، د ط، مكتبة الغريب، القاهرة – مصر، د.ت.

13. السيد سي الهاشمي عماد: ما قبل المسرح وأشكال تصورات العرض المسرحي للثقافة القديمة، د ط، أعمال المهرجان الدولي الخامس للمسرح الجهوي، بجاية– الجزائر، 2013.

14. صبحة أحمد علقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، د ط، منشورات صبحة أحمد علقم، الأردن، 2000.

15. عبد الرحمان بن زيدان: المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، د ط، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة –الإمارات العربية، 2009.

16. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، د ت.

17. عبد الكريم برشيد: المسرح الإحتفالي، ط1، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلام، مصراتة–الجماهيرية العربية الليبية الشعبية، 1989.

18. عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب، 1985.

19. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ت.

20. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د ط، دار الفكر العربية بكلية دار العلوم، القاهرة –مصر، د ت.

21. غنيم غسان: المسرح السياسي في سوريا، ط1، دار علاء الدين، دمشق- سوريا،1996.

22. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل- دراسة، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2003.

23. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، ط 1، دار دحلب، الجزائر،2007 .

24. محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي (كتاب يتضمن مجموعة من بيانات المسرح الإحتفالي)، د ط، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، القاهرة- مصر، 1994.

25. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، د ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر، د ت.

26. مصطفى رمضاني: دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ، ط 1، مركز الحضارة العربية، القاهرة- مصر،2005.

ب- **المراجع المترجمة:**

27. أوجين يونيسكو: الأعمال الكاملة ليونيسكو، د ط، تر: حماة إبراهيم، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2006.

28. رولان بارت: التحليل النصي- تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، د ط، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين، دمشق- سوريا، 2009.

ثالثا: المعاجم:

29. ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي -مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1997.

30. مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط1،مكتبة لبنان، بيروت– لبنان،1984 .

31. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر (لوجمان)، القاهرة– مصر، 2003.

32. المنجد في اللغة والأعلام، ط2، دار المشرق، بيروت– لبنان، د ت.

رابعا: المجلات:

33. أحسن تليلاني: توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري – مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، مجلة الأثر، جامعة سكيكدة – الجزائر، ع: 25، جوان 2016.

34. حسين الأنصاري: الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين المدونة المكتوبة وفضاء العرض، مجلة فنون، البصرة –العراق، ع:5، 2008.

35. رائد حلمي السعيد: الميتامسرح وحداثة المعالجات الفنية للتراث في مسرح الطفل صياد العفاريت نموذجا، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية تصدر عن كلية التربية النوعية، جامعة المنيا، مصر، ع:31، مجلد6، نوفمبر 2020.

36. محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل، مجلة فصول، (مجلة النقد والأدب)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع:1، مجلد14، ربيع 1995.

خامسا: البحوث الأكاديمية

37. سلاف سعودي: السخرية في المسرحية المغاربية الحديثة– دراسة فنية تحليلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة المسيلة–الجزائر، 2019–2020.

38. عبد القادر بوشيبة: الظواهر الأرسطية في المسرح العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2002–2005.

39. عبد القادر بوشيبة: مسرح علولة مصادره وجمالياته، مذكرة ماجستير، جامعة وهران- الجزائر، 1993.

40. عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر، 2008-2009.

41. العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر- مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان الكاكي نموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر، 2008-2009.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

42. https://www.annahar.com

43. https://www.wikipedia.org.wiki

44. حسن يوسفي: المسرح والمرايا شعرية " الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، نقلا عن: www.unecma.net .

45. https://www.aljazeera.net

46. https://www.mapfes.ma

47. https://mawdoo3.com

48. http://www.oudnod.com

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات **الصفحة**

الاهداء

الشكر والعرفان

مقدمة.....أ-ج

مدخل
مفاهيم ومعلومات

1- مفهوم الاحتفالية.....**05**

2- السيرة الذاتية لعبد الكريم برشيد.....**11**

الفصل الأول
الاحتفالية من خلال مسرحة التراث في مسرحية "اسمع يا عبد السميع"

1- الحلقة.....**19**

2- المداح/ الراوي.....**39**

الفصل الثاني
الاحتفالية من خلال البناء المعماري في مسرحية "اسمع يا عبد السميع"

1- التقطيع.....**50**

2- التقطيع عند عبد الكريم برشيد.....**59**

الفصل الثالث
الاحتفالية من خلال البناء الدرامي في مسرحية " اسمع يا عبد السميع"

1- الشخصية.....**74**

2- الزمان والمكان.....**80**

3- الحدث.....**89**

4- الحوار.....**93**

5- الصراع.....97
الخاتمة.....104
قائمة المصادر والمراجع.....108
فهرس المحتويات.....114
ملخص الدراسة

الملخص:

تناولت هذه الدراسة تجليات الاحتفالية في مسرحية " اسمع يا عبد السميع" لعبد الكريم برشيد، حيث ركزنا على عدة جوانب هي:

مسرحة التراث متمثلا في (الحلقة، المداح/ الراوي)، والتقسيم المعماري من خلال (الشكل الاحتفالي) والبناء الدرامي متمثلا في (العناصر الفنية للمسرحية).

وهذا يحيلنا إلى أن عبد الكريم برشيد حاول التأسيس لمسرح مغاير من خلال إسناده إلى العناصر التراثية من جهة والاعتماد على تقنيات حديثة من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: الاحتفالية، المسرح الاحتفالي، التراث، عبد الكريم برشيد.

Summary :

This study dealt with the manifestations of the celebration in a play "Listen, Abdul Sama'a" , to Abdul Karim Bershid, we focused on several aspects: the theater of heritage represented by (al-Halqa, al-Maddah/al-Rawi) and architectural division through (festive form) and dramatic construction represented by (artistic elements of the play)

This refers to us that Abdul Karim Bershid tried to establish a different theater by basing it on heritage elements on the one hand and relying on modern theatrical techniques on the other.

***Keywords**: Celebration, Ceremonial Theatre, Heritage, Abdul Karim Bershid.*