الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 1535109188

رقم التسجيل ط2: 1535109304

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان

الاحتفالية في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء" لعبد الكريم برشيد

إعداد الطالبتين:

- إيمان بن عادل
- لبنى بن عادل

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- د/ خضرة شتوح	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
- د/ أسماء غجاتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- د/ العلجة هذلي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ 2019/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لقد تعددت التجارب المسرحية لصناعة مسرح عربي أصيل له أسسه ومقوماته، ومن بين هذه التجارب نجد مسرح الحلقة في الجزائر مع عبد القادر علولة، ومسرح السامر في مصر مع يوسف إدريس ومسرح الحكواتي مع توفيق الحكيم، والمسرح الاحتفالي في المغرب مع عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وغيرها، ولقد تبين لنا أنّ جملة المحاولات الأولى لتأصيل المسرح العربي انطلقت من استلهام التراث باعتبارها إرثا مسرحيا ثريا بإمكانه المساهمة في إيجاد صيغة مسرحية عربية، تمكننا التخلص من التبعية للثقافة الغربيّة.

وتقدم الاحتفالية فهما خاصا بالمسرح الّذي لا يرتبط في تصورها بالمقاييس الغربية والقالب الأرسطي، وإنّما يتجاوز كلّ ذلك ليشمل الاحتفالات بشتى تلويناتها وتمظهراتها أي أنّها تقدم تصورا عاما يتجاوز ما هو فني وجمالي ليعانق ما هو معرفي وفكري وفلسفي، وهذا ما جعلها مشروعا مفتوحا يبحث باستمرار عن أفكار وتصورات جديدة، ومن هنا كان منبع التصور العام الّذي تمحورت حوله الدراسة، والهاجس الأساس الّذي دفعنا إلى اختيار موضوع الاحتفالية كموضوع محوري، وعبد الكريم برشيد كأحد رواد المسرح الاحتفالي وذلك من خلال البحث الموسوم بـ:

– الاحتفالية في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" لعبد الكريم برشيد.

حيث كان الاختيار مؤسسا على جملة من الأسباب، منها الذاتية وتتمثل في الخوض في مجال المسرح بالاطلاع على التجارب المسرحية العالمية عموما والعربيّة خاصّة وبالتالي استدراك بعض المفاهيم والمعلومات الغائمة، إلى جانب محاولة ممارسة التحليل المنهجي لنموذج منها ممّا يساعد على تعميق الفهم.

ومنها الموضوعية وتتمثل في توسيع المدارك الثقافية، والمعرفية، وفهم مسار الأشكال المسرحية العالمية والعربيّة وخطاباتها.

كما أن الأمر يتعلق بوجوب الإلمام بأهم النظريات التّي تستند عليها هذه الخطابات وبالتالي استنتاج التداخلات بينها وبين الخصوصية التّي تحملها في آن واحد.

وموضوع البحث ليس بالجديد المطلق، وإنّما هو دراسة قد سبق إليها بعض الباحثين، ولكن بطرح وتحليل مغاير، ومن أهم هذه الدراسات:

- مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، أطروحة دكتوراه لبوعلام مباركي.
- التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه لبن ذهبية بن نكاع.

وانطلاقا من كلّ المساعي السابقة، كان البحث إجابة عن إشكاليات تمحورت فيما يلي:

- ماذا تعني الاحتفالية؟ وماذا أضافت للمسرح العربي؟

وقد تفرع عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات أهمها:

- هل استطاعت الاحتفالية من خلال دعوتها للعودة إلى الطقوس الاحتفالية والأشكال الفرجوية بناء صيغة مسرحية مغايرة شكلا ومضمونا؟
- كيف تجلت عناصر الاحتفالية في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**"؟
- وأخيرا ينبغي التساؤل عن أهمية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد، وهل أثرت في الحركة المسرحية العربيّة على المستوى الإبداعي؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة فقد اعتمدنا على علم العلامة كآلية منهجية يتم من خلالها التحليل البنيوي للنّص الدرامي (المكتوب)، وذلك بتحديد عناصره الأساسية وسماته الخاصّة التّي تتعلق في الأساس ببعض ركائز أو مبادئ الاحتفالية، بالإضافة إلى الاستعانة ببعض آليات المنهج البنيوي.

ولقد حددنا بحثنا وفق خطة تتمثل في مقدمة ومدخل وفصلين، خاتمة وملحق.

خصصنا المدخل لضبط مجموعة من المفاهيم متمثلة في الاحتفالية، والمسرح الاحتفالي، النظرية الاحتفالية، نشأة المسرح الاحتفالي.

أما الفصل الأوّل المعنون بـ"الاحتفالية من خلال مكونات النّص الدرامي"، فقد تناولنا فيه الحدث والشخصية، الزّمان والمكان، الحوار واللّغة، وذلك من خلال تتبع سمات الاحتفالية في هذه العناصر البنيوية.

أما الفصل الثاني الّذي اخترنا له عنوان "الاحتفالية من خلال مسرحة التراث" فقد خصصناه لتحليل المسرحية من خلال أهم التقنيات التّي استند عليها عبد الكريم برشيد في تأليفها وهي التراث، وذلك من خلال استنباط ما تم استلهامه منه ليكون من مبادئ الاحتفالية، حيث تحدثنا عن مبدأ الاحتفال ثمّ عرجنا على مناقشة تقنية المسرح داخل المسرح وأسلوب والارتجال.

تطرقنا بعد ذلك إلى تلخيص مضمون المسرحية بحسب تقسيمها الّذي وضعه عبد الكريم برشيد.

أمّا الخاتمة فقد أوجزت أهم معالم الدراسة وما توصل إليه البحث من نتائج، ولتحقيق الفائدة أكثر دعمنا هذا البحث بملحق لإثرائه تناولنا فيه السيرة الذاتية والعلمية لعبد الكريم برشيد، بالإضافة إلى أهم كتاباته الإبداعية والنّقدية.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المراجع أهمها:

- عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد.
- محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي المغرب من البداية إلى الثمانينات.
- محمد محبوب: المسرح المغربي أسئلة ورهانات.
- مصطفى رمضاني: عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز.
- مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي.

ولقد واجهتنا أثناء مراحل البحث المختلفة جملة من الصعوبات لعلّ من أبرزها حداثة الموضوع بالنسبة إلينا، وأنّ الاحتفالية فلسفة وفكر قبل أن تكون فنا وإبداعا، ثمّ إنّ بياناتها بكثرة استطراداتها تستدعي التعمق في قراءتها والبحث في دلالاتها، بل وضرورة الرجوع إلى التجارب المسرحية العالمية والعربيّة لفهم خصوصية التجربة الاحتفالية، هذا

من جهة، ومن جهة ثانية عدم توافر الدراسات التطبيقية التّي تتناول مسرح عبد الكريم برشيد وقد تجاوزنا ذلك بفضل الله تعالى.

ولا يسعنا في هذا المقام سوى التقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة "**أسماء غجاتي**" التّي أبدت لنا عظيم العناية لما قدمته لنا من نصائح وإرشادات قيمة، كما نشكر جميع من ساعدنا أيضا بالتوجيه والإرشاد والنصح.

المدخل

مفاهيم أولية

1- مفهوم الاحتفالية

2- مفهوم المسرح الاحتفالي

3- مفهوم النظرية الاحتفالية

4- نشأة الاحتفالية في المسرح المغربي

1- مفهوم الاحتفالية:

أ- لغة:

نكتشف أن مفهوم الاحتفال والحفل، كما ورد في لسان العرب لابن منظور في كلمة حفل: «والحفل اجتماع الماء في محفله، نقول: حفل الماء يحفل حفلا وحفولا وحفيلا...، وحفل القوم يحفلون حفلا، واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا، وحفل من النّاس أي جمع...، والحفل: المجلس، ومحفل القوم ومحتفلهم مجتمعهم».(1)

ب- اصطلاحا:

جاء في المعجم المسرحي لحنان قصاب وماري إلياس أنّ: «...احتفال**(cérémonie)** مأخوذة من اللاتينية **Coeremonia** التّي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال هو حفل على درجة من الوقار والجدية ويرمي إلى تكريس عبادة دينية... والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة، وبالتالي الاجتماع بالآخرين وله برامج وقواعد توضع سلفا وتحدد مساره وتشكل روامز معينة... وهي ما يسمى الطابع الاحتفالي "**Le ceremonial**"».(2)

أمّا عبد الكريم برشيد فهو يعرفها: «فعل وانفعال، وتفاعل وفاعلية متجددة في حركيتها المستمرة والمتواصلة، تتجدد أعمارها وحيويتها بشكل دائم، إنّ هذه الاحتفالية عاشت لحد اليوم لأنّها تمتلك كلّ مقومات الحياة والعيش».(3)

فجوهر الاحتفالية يكمن أساسا في المشاركة والتّي تعتبر أحد مرتكزاتها وعناصرها الأساسية والتّي تهدف إلى تحقيق المتعة الجماعية، وقد ساعدت المشاركة إلى جانب الحوار وعناصر أخرى في استمرارية الاحتفالية، ووصولها إلى ما هي عليه اليوم.

ونجد في "البيان الثالث" لجماعة المسرح الاحتفالي المفهوم التالي للاحتفالية: «... تظاهرة حسية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمراريتها وتجددها، وهي تظاهرة

---

(1) ابن منظور: لسان العرب المحيط، مادة حفل، مج1، دار العرب، ط1، بيروت، لبنان، دت، ص156-157.

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 1997، ص03.

(3) عبد الكريم برشيد: في الفلسفة الاحتفالية، مجلة الثقافة، ع17، دت، ص98.

محركها الأساسي هو الإنسان الحي، هذا الإنسان الّذي يعقل الأشياء فيفرح، ويغضب ويقلق، ويحزن، والذي يترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حسي منظور هو الرقص حينا أو الغناء أو التمثيل أو النحت أو العزف أو الجنازة أو العرس أو مظاهرة شعبية، وبهذا كان الاحتفال مرتبطا بحقيقتين هما: الإنسان والحياة».(1)

وتضيف جماعة المسرح الاحتفالي بأنّ الاحتفالية: «هي تعبير عن الحياة هذه الحياة التّي تتمثل بشكل أوضح وأكمل في الإنسان، وعندما يقع الصراع بين الحياة والنظريات الفكرية والعقائدية، فنحن بالضرورة لا يمكن أن نكون إلّا في صف الحياة...».

ومن هنا يظهر أنّ الاحتفالية هي الصورة الحية التّي تجسد الواقع كما هو دون زيف أو خرق للطبيعة البشرية، التّي تتمثل في الإنسان الّذي بدوره يميز بين ما هو قائم وموجود وما يمكن تصوره.

2- مفهوم المسرح الاحتفالي:

يقول عبد الكريم برشيد بأنّ: «المسرح هو احتفال وكان الاحتفال فعل يومي يتكرر ويتجدد باستمرار، فقد كان له مفهوم آخر في المنظور الاحتفالي وهو أن يكون نشاطا يوميا له التحام بالنسيج للحياة اليومية إذ أنّه مجتمع داخل مجتمع».(2)

وهذا يعني أنّ المسرح لا يفترض شكلا هندسيا خاصا ولا يتقيد بمكان معين، بل أنّ أي مساحة فارغة يمكنها أن تحتضن الحفل والاحتفال، وهذا الطرح يعد خرقا وثورة على المسارح الكلاسيكية التّي تقيم عروضها المسرحية داخ العلبة الإيطالية وفق شروط معينة.

يرى مصطفى رمضاني بأن المسرح الاحتفالي: «هو تجربة تختزن جزءا من عمر المسرح العربي –ومنه المسرح المغربي طبعا– وهذا يعني أنّه يمثل في حد ذاته ريبراتوارا معرفيا، وفكريا، وجماليا».(3)

---

(1) محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، كتاب يتضمن مجموعة من بيانات المسرح الاحتفالي تقديم محمد السيد عيد، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، دط، القاهرة، 1994، ص119.

(2) المرجع نفسه، ص95.

(3) مصطفى رمضاني: مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والإنجاز، مطبعة تريفة بركان، ط1، المغرب، 2007، ص06.

ويتضح من خلال هذا التعريف بأن هذه التجربة تعبر عن تصورات نظرية أصبحت مرجعا للخاطب الجماعي الإبداعي والنّقدي، وتمثلت في المبدع المسرحي عبد الكريم برشيد، الّذي كان أوّل من وضع خطوات تنظيرية للمسرح الاحتفالي.

أمّا بالنسبة لجماعة المسرح الاحتفالي في "بيانهم الثالث": «إنّ المسرح بالأساس موعد عام يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من النّاس، موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد النّاس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمن واحد، وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسد إلّا داخل إحساس جماعي أو قضية جماعية عامة قضية تهم الجميع».[1]

وأرادوا من خلال هذا التعريف الإشارة إلى أنّ المسرح الاحتفالي هو تظاهرة شعبية عامة، تمثل واقعهم المعاش، أفراحهم وأحزانهم، وبالتالي لا يمكن فصل هذه الظاهرة عن الواقع اليومي، كونها ملتحمة مباشرة بالناس وقضاياهم اليومية.

3- مفهوم النظرية الاحتفالية:

«إنّ الاحتفالية نظرية درامية وفلسفية، تعتبر المسرح حفلا واحتفالا وتواصلا شعبيا ووجدانيا بين الذوات وحفراً في الذاكرة الشعبية وانفتاحاً على التراث الإنساني وبناء مركباً من اللغات والفنون السينوغرافية[*]، التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع[**] الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره. إنه مسرح يرفض التغريب والاندماج الواهم والخدع المسرحية».[2]

---

[1] محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص59.

[*] **السينوغرافيا:** كلمة تستخدم اليوم في اللغات المستمدة من الكلمة اليونانية Scénographie المنحوتة من Scéné= الخشبة، وGraphikos= تمثيل الشيء بخطوط وعلامات، في اللّغة الإنجليزية تستعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تعبير Setdesign أي تصميم الخشبة.

[**] **الجدار الرابع:** the fourth wall هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة، أي في الحد الفاصل بين الخشبة والصالة، والجدار الرابع له مفهوم له علاقة بشكل التلقي الّذي يقوم على الإيهام، ويرتبط بشكل معماري مسرحي مجدد هو العلبة الإيطالية، ويعتبر المسرح الفرنسي دونيردريدرو (1713-1784م) فهو أوّل من استخدم هذا التعبير في عرضه لسبل التواصل إلى تقديم الحقيقة على الخشبة وقد كان الكاتب هو قائم على إعداد اعرض.

[2] جميل الحمداوي: مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية عبد الكريم برشيد، مجلة عود النود العدد 4، دار تنمل، مركز المغرب، 2006.

أساس النظرية الاحتفالية المشاركة والتواصل بين الأفراد والشعوب، من أجل ترسيخ الموروث في الذاكرة الجماعية وبناء تراث إنساني وحضاري، وعلى هذا الأساس فاءت الاحتفالية تتجاوز المسرح كفن هدفه المتعة إلى العمل على إعطاء تصور فكري متكامل على ضوءه تعيد تركيب المسرح شكلا ومضمونا، فهي تحاول خلخلة المفاهيم التقليدية السائدة وإضافة مفاهيم أخرى مثل: الجدار الرابع، السينوغرافيا... الخ.

4- نشأة الاحتفالية في المسرح المغربي:

«ظهرت هذا التوجه بالأساس في المغرب ثمّ في تونس وأعلن عن نفسه وأهدافه، من خلال مجموعة بيانات كتبها عبد الكريم برشيد **1943** وجماعة الاحتفاليين عامي **1976-1979** وفيها يربط برشيد بين الاحتفال والحفلة والعيد... تدعو هذه البيانات إلى جعل المسرح عيدا من الأعياد المتكررة ليكتسب الاعتراف الشعبي ولتصبح ظاهرة شعبية لها حرمتها، وقدسيتها وطقوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي، ويسند هذا المسرح الاحتفالي على نصوص تستعيد حدثا معينا من الماضي وتقدمه في أمكنة ترتبط بهذا الحدث، وتحقق الدمج ما بين اليومي المعاش وبين الطابع الاحتفالي وهذا ما تدل عليه أسماء المسرحيات الاحتفالية التّي لها علاقة بالذاكرة الجماعية مثل سيدي عبد الرحمن بن المجذوب، وبديع الزّمان الهمذاني».(1)

(1) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات، ص06.

الفصل الأول

الاحتفالية من خلال مكونات النص الدرامي :

مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء"

1- الحدث

2- الشّخصية

3- الحوار

4- الزّمان والمكان في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء"

5- اللّغة في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء"

يتكون النص المسرحي من مجموعة من العناصر التي تتضافر معا منتجة النص المسرحي إذ أن كل عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معين في تشكيل النص المسرحي، وعند التعرض إلى النص المسرحي بالدراسة لا يمكن الاعتماد على عنصر من تلك العناصر دون الأخر ولكن ما نقوم به من تقسيم النص المسرحي إلى عناصر بهدف تسهيل عملية دراسة مكونات النص المسرحي ولكن عند التعامل معه لابد أن ينظر له كعمل فني متكامل.

1- الحدث:

«إنّ الحدث المسرحي هو الفعل الّذي يستعان به في تحريك الشّخصيات فكل (فعل) يقع فوق المنصة يدفع المسرحية ويقربها من غايتها وهي احتدام الصراع ثمّ تصفيته، كما أنّ أي فعل يقع فوق المنصة لا يحقق هذا الغرض هو فضول وغثاثة وتطويل لضعف المسرحية».(1)

وبالتالي فإنّ على المؤلف المسرحي أن يختار وينتقي من الأحداث ما يخدم فكرته وما يغذي المسرحية، ويسير بها إلى الأمام بحيث تكون ممكنة الوقوع.

«سواء انتزعها مؤلفها من وقائع التاريخ البعيد أو القريب، أم استقاها من وقائع المجتمع المعاصر، أم ابتكرها استنادا إلى مجرى الأمور حولها».(2)

فالحدث المسرحي هو النقطة التّي ينطلق منها المؤلف المسرحي، وإنّ كلّ النظريات المسرحية التّي جاءت من قبل كانت تبني مسرحياتها على أحداث لكن كلّ نظرية لها خصوصياتها في بناء الأحداث وترتيبها.

ويرتبط الحدث الدرامي بالشّخصية المسرحية ويتسم بفاعلية كبرى وهو «يشكل مجالا دلاليا تفصح الشّخصية المسرحية من خلاله على كاهنها، إنّه أداة تعريتها ويمكن أن يتحول إلى مفتاح في يد المتفرج لقراءتها للغوص فيها، واكتشافها، عن الحدث المسرحي هو الصورة الشّخصية».(3)

أما الباحث عبد الرحمن بن زيدان فهو يرى «أنّ الحدث يحتل مكانة هامة وأساسية في بناء الكتابة المسرحية، ولا يظهر الحدث الدرامي إلّا عبر ما يفرزه الصراع من تناقضات بين الشّخصيات وخاصّة ما يتعلق بالأزمان والاصطدامات المؤثرة كون الحدث يربط بين جميع عناصر التأليف الدرامي».(4)

---

(1) ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، الهلال (عدد خاص)، ع179، تصدر عن دار الهلال، القاهرة، مصر، فبراير 1966.

(2) ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، ط3، لبنان، 1980، ص178.

(3) محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، مجلة التأسيس، المغرب، ع1، يناير 1987.

(4) عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في المسرح العربي إبداع أم إتباع؟، مجلة المسرح، ع94، القاهرة، مصر، سبتمبر 1996، ص39.

ومنه فالحدث هو نقطة انطلاق بناء المسرحية وهو ناتج عن الصراع القائم بين الشّخصيات المسرحية، باعتباره الخيط الوثيق الّذي يربط بين عناصر التأليف المسرحي، أو القالب الفني الّذي توضع فيه العناصر المسرحية.

ولقد وظف عبد الكريم برشيد الحدث بتقنية تعكس جهوده في البحث عن قالب مسرحي لتأصيل الفرجة العربيّة، بواسطة الرجوع إلى مصادر مختلفة، كالتراث العربي، والذاكرة الجماعية، والظواهر المسرحية العربيّة، بهدف تفجير مسكوتها واستنطاق صمتها لإنتاج خطاب له حركيته الخاصّة وصوته المميز.

وجهود برشيد على مستوى الكتابة الدرامية وبناء الأحداث تمتاز بمواكبتها لآليات المسرحية المعاصرة، وتقنياتها المتعددة شكلا ومضمونا.

يعد الاحتفال في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" نصا مفتوحا يتكون من ستة أنفاس(*)، تتداخل فيما بينها ونجد لعنصر الإضاءة دورا "هاما" في الإعلان عن بداية كلّ حدث جديد.

ففي النفس الأوّل يبدأ الحدث الأوّل مع الخياط الّذي يدعو مجموعة من النّاس لإقامة حفل تنكري، وتستجيب مجموعة لهذه الدعوة، أمّا الحدث الثاني فيبدأ عندما تغيّر المجمعة ملابسها أمام الجمهور وتبدأ الغناء وهنا تتحقق تقنية المسرح داخل المسرح، لأنّ هناك مسرحيتين أو حفلين الأوّل تبدأ بدعوة المجموعة والثانية في تنكر المجموعة، ثمّ ينتقل بنا برشيد إلى حدث آخر وهو ظهور فاوست العالم العجوز.

وفي هذا النفس يتحول الخياط إلى شيطان، فالمسرحية تمثل الواقع والحياة ليست حدثا واحدا فحسب وإنما سلسلة من الأحداث التّي لا تسير وفق خط واحد حسب النظرية الاحتفالية.

(*) **الأنفاس:** بما أنّ النّص الاحتفالي هو مجموعة من الأفعال تتميز بالبطء أو السرعة أو بالطول، أو بالقصر حسب اضطراباتها يضفي عليها سمات الكائن الحي الّذي يتنفس؛ ينظر: محمد السيد عيد، المرجع السابق، ص132.

ومع بداية كلّ نفس جديد تظهر بقعة ضوء لتعلن عن بداية حدث جديد ويظهر الزيبق داخل بقعة ضوء وهو في استحياء مخاطبا الجمهور بأن قيمة الشّخص في ذاته لا في مظهره، وينطلق الزيبق للبحث عن المصور عبد الموجود بأمر من مياسة، ثمّ تنتقل المجموعة للبحث عن فاوست في بيته لكن لا تجده.

يقول الحمال الأعمى للمجموعة: «لقد جئت دراه يحمل من الكتب القديمة طرقت الباب في المرة الأولى ولم يجبني أحد وطرقته في المرة الثانية ولم يجبني أيضا».[1]

وفي نهاية هذا النفس يظهر فاوست وفي النفس التالي يظهر الزيبق في بقعة ضوء يبحث عن عبد الموجود، في زمان ومكان مختلفين، تكون المجموعة في مقبرة للبحث عن سلمان الخاسر (فاوست)، والتأكد من خبر وفاته وتتوالى الأحداث المختلفة فيظهر الشيطان في بقعة ضوء مع فاوست يقوم بتحريضه على فعل الشر مصورا إياه على أنّه حقيقة وواقع البشر وأنه لا وجود للخير وهو مجرد زيف، ثمّ يأخذه في رحلة إلى السماء، ومنه نجد أنّ هذا النفس يرتكز على الوهم والحقيقة، وهي تعكس المرتكزات البنائية للمسرح الاحتفالي.

الوهم الّذي يعيشه فاوست مع الشيطان والحقيقة أنّه خسر كلّ ما يملك من علم ومعرفة، وفي ظل التطور الحدثي المتأزم من ألم وصراع وصدمة تتوالى الأحداث وتتداخل فيمزج عبد الكريم برشيد بين أزمنة مختلفة (الماضي والحاضر) لخدمة الأحداث المسرحية، والتّي تمثلت في تقنية الاسترجاع[*] (فلاش باك) التّي وصفها في معظم

---

[1] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص213.

[*] **الاسترجاع:** وهو أحد التقنيات المتعلقة بالمفارقات الزمانية، يقول عبد المالك مرتاض بشأن هذا المصطلح: "من الناس من يستخدم مصطلح (الاسترجاع) مقابل لمصطلح الإنكليزية اللغة، الأمريكي المضمون، والتعرف على تقنيات التركيب السينمائي، هو (flaoh boch) والذي يعني الرجوع إلى الوراء، أو الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن (...) بينما لاسترجاع في اللغة الصناعية: أخذ مادة قديمة، أو متأذية (حادث، حريق..) ثم إعادة تصنيفها كإعادة تذويب المواد الحديدية وسواها، وقد رأينا نحن أمام هذا أن نستعمل مصطلح الارتداد الذي يعني الرجوع إلى الوراء (...) مقابلا (flaoh boch)". ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع240، الرسالة، الكويت، 1998م، ص318.

المشاهد المسرحية، حيث صورت لنا حجم الضياع الّذي يعيشه فاوست في الحاضر والخوف والوحشة التّي يراها في المستقبل، وذلك من خلال حديثه مع الشيطان:

- «**فاوست:** بنت الطحان تفضحني في كلّ البلاد ورجال البلد يبحثون عني.
- **الشيطان:** إهدأ يا فاوست أنت لا تعرف شيئا.
- **فاوست:** قد يكون ولا كنني على الأقل أعرف شيئا واحدا وهذا يكفيني.
- **الشيطان:** وما هو يا فاوست؟
- **فاوست:** هو أنني أسير الآن في الوحل وأنني تائه بلا وصلة... بلا خرائط... بلا أيّ شيء».[1]

وفي النفس ما قبل الأخير تظهر بقعة ضوء يظهر فاوست جالسا لوحده ومتحسرا ومتسائلا ماذا فعل في حياته حتّى يجني كلّ هذا الألم، ويعود الشيطان حاملا شراب النسيان كما يسميه ويقدمه لفاوست الّذي يشربه، وأثناء حديثه مع الشيطان تكون مياسة في إحدى زوايا الخشبة تراقب فاوست فتسمع كلّ الحديث وتكتشف الحقيقة، وتستمر اللعبة بظهور المجموعة في بقعة ضوء تتقدم نحو فاوست الذي يدعوها للمشاركة في الشرب، ويكون الحمال الأعمى متوسطا المجموعة وفي يده كيس به ملابس الحفل التنكري وأثناء تفقد الملابس يظهر الشيطان في زي الخياط، ثمّ يسود الظلام وينتهي هذا النفس.

أمّا في النفس الأخير فتحين ساعة الحسم ساعة صعود روح فاوست نحو السماء، ينتهي النفس الأخير بظلام تام والمجموعة «تردد فاوست مات فاوست مات».[2]

ومن خلال تتبعنا للمسار الحدثي في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" لعبد الكريم برشيد نجده ثار على القواعد الأرسطية في أغلب العناصر المسرحية، بما أنّ الحدث أحد هذه العناصر نجد هذه المسرحية متفتحة على أكثر من حدث، لأنّ هذه الأحداث لم يستمدها من التراث بل هي أحداث واقعية.

وهذا لا يعني أنّه استعان برموز وإيحاءات تاريخية وتراثية في الكثير من المواضيع.

---

[1] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص218.

[2] المصدر نفسه، ص231.

2- الشّخصية:

إنّ دراسة الشّخصية في المسرح الاحتفالي تفرض على المؤلف أن يدرس أوّلا: تصرفاتها، كفعل يتم داخل فضاء زماني محدد من جهة، وإن يحيط ثانيا بطبيعتها، كثنائية لتحديد علاقاتها مع الفعل الّذي يقوم به من جهة ثانية، ذلك: «أنّ الشّخصية في المنظور، مبنية على أساسين الاتصال والانفصال، الاتصال بالماضي أي بما هو عام ومشترك، والانفصال في ذات الوقت عن العام المشترك للبحث عن التميز».[1]

وفي مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" نجد أن عبد الكريم برشيد استلهم شخصياته المسرحية معتمدا على التراث العربي والعالمي، أي على الذاكرة الجماعية، وأسقط هذه الشّخصيات على الواقع مسلطا الضوء على الظروف السياسية والاجتماعية المتمثلة في الاستغلال والاضطهاد، والانتهاز وقدمها بأدوات فنية مكتسبة، لذلك سنتطرق لشخصيات المسرحية المختلفة لاكتشاف معالمها.

أ- الشّخصية فاوست:

تمثل الشّخصية المحورية، بحيث تظهر في معظم اللوحات وأهم المحطات، وهي حاضرة من بداية العمل إلى نهايته، وتقلدت ادوار دينامية متناهية، وقد ظهرت هذه الشّخصية في بداية المسرحية على أنّها شيخ كبير في السن ليس له هدف في الحياة، ثمّ تحولت إلى شخصية العالم الألماني يوهان جورج فاوست الّذي حقق نجاحا كبيرا في مجال العلم والمعرفة، لكنّه غير راضٍ عن نفسه، ومن ثمة إلى شخصية سليمان الخاسر وهو شاعر من شعراء العصر العباسي الّذي باع مصحفا واشترى بثمنه طبلا، وبعدها في دور أبي بكر بن قزمان أحد شعراء "الزجل" في الأندلس وهو شخصية لها وزنها ومكانتها في التراث العالي، وتبرز مظاهر الاحتفالية في هذه الشّخصية وفي الشّخصيات الأخرى من خلال إسقاطات برشيد حيث مثل الواقع من خلال تناوله لمواضيع تمس الحياة

(1) محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص131.

الاجتماعية والسياسية وجسد التاريخ باستحضاره للرموز التاريخية وجسد التراث من خلال توظيف الأساطير الشعبية العالمية.

ب- شخصية الزيبق:

هي شخصية رمزية لها إيحاءات وأبعاد تاريخية، أراد من خلالها عبد الكريم برشيد تمرير رسالة مشفرة الغرض منها الثورة على رموز الظلم والاستبداد، أي إيصال فكرة معينة بطريقة غير مباشرة من أجل تغيير الواقع السياسي والاجتماعي آنذاك.

وظهر الزئبق في هذا الدور على أنّه شخصية طموحة رغم ما تواجهه من متاعب، ففي البداية يظهر على أنّه إنسان بسيط يسعى إلى أن يكون قاضي يحكم بالعدل بين النّاس، كما أراد أن يكون أميرا أو مقربا من الأمراء، وكلمة الزيبق في أصلها مادة ثمينة ونادرة يصعب التحكم فيها للزوجتها، وقد أطلق عبد الكريم برشيد هذا الاسم على هذه الشّخصية لأنّه زئبقي وكثير التهرب وكثير التردد، فمن خلال تتبعنا لهذه الشخصية، نجد أنّها تسعى إلى الاختلاف وهي غامضة وغير مكتفية إذ تحدد هدف ما وما أنّ تحققه حتّى تعود لتبحث عن هدف آخر، فهي لا تستقر على حال، فمن خلال الزيبق أراد الكاتب أن يكشف حقيقة أن الإنسان مهما بلغ من المراتب في حياته يبقى إنسان من الممكن أن يسرق، أو يكذب، ويقتل، أي إنّ المظاهر ليست كلّ شيء وهذا ما يظهر في حديثه مع الشحاذ يقول الزيبق: «أشياء غامضة تحدث في هذا البلد، أي لو أعرف فقط ماذا تفعل بالعكاز يا شحاذ، إنني لست متيقنا سوى من شيء واحد، هو أنّ العمامة لا تصنع المؤمن والعكاز لا يصنع الشحاذ، تماما كهذا السروال الحقير الّذي لا يمكن أن يجعل مني خادما».[1]

كما أنّ كلمة الزيبق اتصال بالأساطير الرومانية القديمة، فهي تسمى عندهم بساعي الآلهة، كما أنّ اليونان قديما يشترون الزيبق سعيا وراء الحياة الأدبيّة والرفاهية وكانوا يعتقدون أنّه إكسير الحياة، الّذي يمنح الإنسان الخلود في الدنيا وفي الحياة الأخرى، وقد

---

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص217.

شاعت هذه النظرية في كلّ الحضارات حتّى الحضارة الفرعونية، وقد وظف برشيد هذه التسمية لارتباطها بالحضارة والتاريخ العربي وهي سيرة شعبية مصرية تعود إلى البطل علي الزيبق الّذي جاء ليحي بارقة الأمل من جديد ويقضي على الظلم والاستبداد الّذي ساد في العصر العباسي، وقد حاول برشيد من خلال توظيف هذه السيرة الشعبية تذكير العرب بماضيهم العريق واستنهاض هممهم.

جـ- شخصية مياسة:

"الأميرة الصلعاء" وتبرز كشخصية محورية، تحمل دلالات فكرة كثيرة وتدور في فلكها معظم الشّخصيات، مياسة الغجرية التّي ظهرت في الحفل التنكري كانت تطمح للشهرة والأضواء، وذلك من خلال حديثها: «أريد رداء مطرزا بالذهب لم تلبس مثله الملكات ولا الجنيات وعطور ساحرة وأساور ذهبية».(1)

وهو حلم كلّ فتاة، وعبد الكريم برشيد هنا خرج عن المألوف حيث منح هذه الشّخصية اسما يتنافى مع حقيقتها وتصرفاتها، فمياسة الغجرية الّذي يحمل معنى الجمال وقوة الشّخصية والقدرة على التأثير في النّاس والثقة بالنفس، في حين مياسة الحقيقية أو ذات الجمال الوحشي كما ينعتها أهل القرية مجرد شخصية كارتونية إذ صح القول، فهي اصطناعية: "صلعاء ترتدي باروكة"، و"أظافر اصطناعية"، و"حواجب اصطناعية"، و"رموش اصطناعية"، حتّى كلامها مصطنع بالرغم من أنّها تمثل الحقيقة، تمثلت هذه الدلالات الفكرية في المفارقة الجمالية والدلالية المدهشة، التّي يشتبك فيها الواقع بالوهم المخادع حيث أنّ الملابس الجديدة التّي ارتدتها مياسة بنت الطحان لا تمثل إلّا الزيف والتغييب، والاستيلاب لأنّ المصور سيفضحها في النهاية وكل هذه الدلالات تضعنا أمام فلسفة الوجود وعذابات الزيف، وقهر الإنسان في واقع مهزوم.

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص208.

د- شخصية عبد الموجود:

شخصية واقعية ترتدي ملابس عصرية، تحمل آلة تصوير تظهر في الأوقات الغير مناسبة للشّخصيات، تسعى إلى كشف الوجوه الحقيقية لهذه الشّخصيات، وتتقمص دور واحد وهو التصوير فهو يسعى إلى توثيق كلّ لحظة تاريخية.

وهنا يقدم عبد الكريم برشيد تقنية المسرح داخل المسرح من خلال شخصية عبد الموجود، معالجا قضية تخص المسرح ويربطها بشخصية المؤلف أو الممثل، حيث أنّ المؤلف من المفروض أن يكون خارج المسرحية، وأيضا المصور ويلعب الخياط دور المؤلف المخرج الّذي يوزع الأدوار على الممثلين ثمّ من المفروض أن يختار المكان خارج العرض المسرحي في حين نجده هنا فاعلا على الخشبة، وتظهر شخصية عبد الموجود على أنّها شخصية واضحة، تفرق بين الحقيقة التّي أراد توثيقها وبين الشّخصيات الّذين يحملون أكثر من وجه.

ه- شخصية الشحاذ:

يحمل صورة واقعية عن الأشخاص الانتهازيين وهو يحمل جانبين متناقضين يتجلى أولهما في أنّه شحاذ لكن من نوع آخر يختلف عن شحاذي عصره، فهو يمارس هذا السلوك لإثارة الاهتمام والشفقة والرحمة من النّاس من خلال الدور الّذي اختاره، ويظهر ذلك من خلال قوله: «أريد بدلة تزاحمت فيها الرقع، بشكل فوضوي وعكاز عتيق يوحي بالعجز والتشرد».[1]

أما الجانب الثاني يتمثل في طلبه أن يكون تاجرا غنيا لكنّه يبقى متمردا لأنّه لا يريد الابتعاد عن دوره الحقيقي في الحياة، ويعود ليطلب أن يكون شحاذا مقربا من القاضي ومعنى ذلك أنّه لا يريد النفوذ والمسؤولية لأنّ شخصيته وقوته تفرض عليه ذلك، لكن في نفس الوقت لا يريد أن يكون مستضعفا.

---

[1] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص208.

و- شخصية الحمال الأعمى:

شخصية واقعية كمعظم شخصيات هذه المسرحية أراد من خلالها عبد الكريم برشيد الإشارة إلى أن هناك أشخاصا يتمتعون بأخلاق عالية وغنى النفس والقناعة رغم أنّهم لا يحضون بمكانة في المجتمع، والحمال الأعمى في هذه المسرحية لم يتدرج في أدواره فهو شخصية بسيطة، حيث كان يؤدي عمله على أكمل وجه رغم السخرية التّي كان يتعرض لها من طرف عامة النّاس، وهو يؤدي دور الشّخص الأمين الراقي في أخلاقه وتفكيره، والبسيط في لباسه ومعيشته.

وبكل بساطة هو الشّخص القنوع الموجود في كلّ الأزمان والعصور لذلك عبد الكريم برشيد سلط الضوء عليه.

3- الحوار:

الحوار في المنظور الاحتفالي «يستند إلى التعدد والاختلاف وينبذ النزعة الذاتية الغنائية والمسحة الخطابية المستهجنة في العمل المسرحي».[1]

ومنه فإنّ المسرح الاحتفالي يسعى إلى خلق حوار في قالب مسرحي يختلف عن الحوار في المسرح الأرسطي الّذي يستند على لغة الشعر (الغناء)، والمسرح الملحمي الّذي يستند على لغة النثر (الخطاب)، وذلك بغية كسر القوالب المسرحية المألوفة والمعتادة.

كما يعد الحوار وسيلة اتصال بين الممثلين أنفسهم ومع المتلقي من خلال المنولوجات[*]، والكلام الموجه على لسان الشّخصيات الغير عادية في العرض المسرحي (المداح، القوال، الرّاوي).

ويتركب الحوار من كلمات ومقاطع وعبارات يضعها المؤلف ويحملها أفكاره ممّا يبين علاقة هذا العنصر الجمالي بالفكرة العامة التّي تنضوي تحت باب فكري وجمالي.

«يتميز الحوار المسرحي بتكثيفه وتطور للحدث الدرامي، وتوليده للإحساس بالمشابهة بالواقع في نفس المشاهد وغالبا ما يكون الحوار نثريا، وفي المسرح الحديث بخلاف المسرح القديم الّذي كان يؤثر الشعر».[2]

وبالتالي تتولد أحداث أخرى، فهو يساهم في خلق أجواء عاطفية تخلف أحاسيس مشابهة للواقع، ممّا يزيد التفاعل بين الممثل والجمهور.

---

(1) محمد محبوب: المسرح المغربي أسئلة ورهانات، أورنجي للطباعة والنشر، ط1، المغرب، 2011، ص118-119.

(*) **المونولوغ:** monologue "كلمة مونولوغ تعني كلام الشخص الواحد"، أي إنها تقابل كلمة حوار dialoguer التي تعني الكلام بين الشخصين أو أكثر، ومنه فإن المعنى العام الذي يشير إليه هذا المصطلح هو الحديث المنفرد الذي يضطلع به شخص واحد على الخشبة، في صوت مسموع "حيث تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع"، وإن للمونولوغ وظيفة أهم حيث أن المتفرج يكون أكثر قربا من (الممثل) وليس من (الشخصية)، ينظر: ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ث494، أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، مكتبة الأسرة، دط، القاهرة، مصر، 2005، ص: 23-24.

(2) محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس بين توظيف التراث والتجريب الحداثي، دار علاء الدين للنشر، ط2، 2008، ص17.

كما أنّ الحوار في المسرح الاحتفالي هو كلام الشّخصيات الدرامية، إضافة إلى أنّه وسيلة تعبير في يد الشّخصية الدرامية، وقد يأخذ منحى درامي كما جاء على لسان الباحث "جونس داوسن" (عناد غزوان إسماعيل) والذي يقول: «إنّ فردية أي شخصية... إنّما تتكون بالكلام الّذي يجري على لسانها أو على ألسنة الّذين يتحدثون معها...». [1]

ومنه فإنّ الحوار نقطة تحول في النشاط المسرحي فهو أساس العلاقات بين الشّخصيات المسرحية، كما إنّه عند الاحتفاليين يتجاوز الصراع إلى تأسيس العلاقات بين الشّخصيات الدرامية.

والحوار في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" لعبد الكريم برشيد كغيره من العناصر المسرحية، له عدة وظائف منها تحقيق التوازن بين الشّخصيات والذي يظهر منذ النفس الأوّل حيث يبرز مظاهر الطاعة حتّى في حالة الغضب الشديد لشخصية الزيبق، وأيضا الثقة بالنفس وقوة الشخصية لمياسة، وهذا التوازن أكسب المسرحية ترتيب الأحداث من خلال قوة مياسة وبرودة أعصابها وحبها للمغامرة وضعف الزيبق وسرعة غضبه، ومن نماذج هذا الحوار: «أنت تحسن الحديث إلى نساء المجتمع الراقي، لقد رأيت صورتي في الجرائد أليس كذلك؟

- **الزيبق:** أبدا.
- **مياسة:** أو أنّك رأيتني في السينما؟
- **الزيبق:** لا لا.
- **مياسة:** أو رأيت صورتي في متحف اللوفر إنني موجودة في كلّ متاحف الدنيا؟
- **الزيبق:** لقد رأيتك حقا ولكن في دوار الدوم.
- **مياسة:** إنك تحسن المزاح أيضا أيّها الخادم... اسمع يا زيبق: أنت من الآن خادمي.

---

[1] س. وداوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات دار العويدات، ط1، بيروت، باريس، 1981، ص74.

- **الزيبق:** ليس في الأمر اختيار مادام كلّ السادة يتشابهون أنت وغيرك كلكم بحال بحال».[1]

تعمد الزيبق هنا فضح مياسة وإرجاعها إلى حقيقتها من خلال طريقة حديثه معها، وأكد على أن جميع النّاس متساوون مهما بلغت مراتبهم.

إنّ مسعى عبد الكريم برشيد في تحقيق التوازن بين الشخوص المسرحية نابع من إصراره على العمل الجماعي، وهذا يعني أنّ المشروع الاحتفالي يسعى إلى الشمولية، ويطغى على الحوار عند برشيد أسلوب الاستفسار وكثرة الأسئلة مثل: الحوار الّذي يدور بين الشّخصيات التالية:

- «**الزيبق:** ما هذا الضجيج؟ ما هذا الصراخ؟ ماذا وقع في ملك الرحمن يا عباد الله؟
- **الشحاذ:** الظاهر أنّك يا مسكين لا تعرف شيئا ممّا وقع.
- **الزيبق:** آه ومتى كان الخدم يعرفون شيئا؟».[2]

ولعلّ كثرة هذه الأسئلة والاستفسارات لأجل تحقيق الوحدة مع الدور والشّخصية والجمهور، ولأن داخل الشّخصية الواحدة هناك دائما شخصيتان "الأنا" الثابت و"الأنا" المتغير، ولأن الشّخصية المسرحية لا يمكن أن تتكرر مرتين، وبهذا كان التميز والجدة عنصرين أساسيين في الشّخصية من أجل تحقيق هذه الوحدة.

---

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص213.

(2) المصدر نفسه، ص213.

4- الزّمان والمكان:

لقد استطاع عبد الكريم برشيد في كلّ إبداعاته أن يستلهم من المادة التراثية المغربية خاصّة والتراث العربي والعالمي عامة فضاءات مسرحية لا تحترم الزّمان والمكان، وهذا لما هو معروف ومتداول عند الاحتفاليين أي التحرر من التقسيمات الزّمنية المعروفة، هذه الفضاءات التّي ينشئها المؤلف على أنقاض الزّمان والمكان وهي ازمنة متحركة وأمكنة متغيرة، ومن هنا ندرك: «أنّ مقياس كتابة النّص المسرحي في المنحى التراثي ليست متاحة لأي كان... فهناك استعراض للحادثة وضروب فعلها في الذاكرة الماضية والحاضرة، أي أنّ إشكالية النّص المسرحي تنصب في اهتمامات صاحبه بالجدلية الفكرية والاجتماعية».[1]

«والزّمن عند الاحتفاليين لا يمكن أن يكون واحدا وهو نفسه الزّمن الواقع، لأنّ الزّمن الاحتفالي كالمكان الاحتفالي ملتحم بالحالة أكثر من التحامه بالساعة، والحالة لها امتداد إلى الداخل وآخر إلى الخارج، فهي تضرب عميقا في المتخيل والحلم والهذيان والجنون والأسطورة، وإنّ ذلك الزّمن الداخل الّذي لا تؤرخ له الساعة، تؤرخ له المسرحية الاحتفالية».[2]

والمسرح الاحتفالي بهذا لا يتضمن بداية عادية لأنّ الّذي يمكن أن تكون له بداية ونهاية هو دخولنا إلى مكان العرض المسرحي وخروجنا منه، أمّا مسرحية الحياة فتستمر في حضورها وغيابها ولهذا كان لابد للستار أن يختفي لأنّه يعلن عن بداية ونهاية وهميتين، وهو بهذا يعزل الاحتفالية ويحولها إلى مجرد مسرحية عادية ممّا يتنافى مع أسس المسرح الاحتفالي.

---

(1) يحي محمد: في النّص المسرحي، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، ع 28-29، تونس، جوان 1996، ص11.

(2) محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص192.

وفي المسرحية التّي بين أيدينا لاحظنا في النفس الأوّل زمن غير آلي، وزمن حي يعتمد على المصادفة: «ذلك أنّ مظاهر اللعبة تصادفنا ابتداءً من مدخل المسرح»[1]، حيث تتفاجأ المجموعة بشخصية الخياط الّذي كان متنكرا بزي غريب، وهنا تتجسد المفاجأة لأنّ المجموعة لم تتعرف على الخياط الّذي من المفترض أن يفصح عن نفسه لأنّ اللعبة لم تبدأ بعد لكن حدث عكس ذلك.

كما يتجلى عنصر الزّمان في العبارات التالية: "وهي في الزّمن الحاضر"، يقول الخياط: «الليلة سوف نقيم حفلا تنكريا»[2]، ويقول أيضا في حوار آخر مخاطبا الزيبق: «سأجعل منك نجم السهرة وأعجوبة هذا الزّمان وكل الأزمان»[3]، ويقول فاوست: «يا شمس قلبي ويا نجمه ويا قمره».[4]

فكل هذه العبارات تدل على الزّمن الحاضر، وهي أحداث وقعت في الليل، ذلك أنّ الحفل يقام ليلا ثمّ ينتقل إلى الزّمن الماضي من خلال الكلمات التّي تدل على العصور الماضية التّي انقضت، مثلا نجد كلمات: (السيوف، العبيد، القصور، العربة، التاج، الصولجان، العباءات المزركشة)، أمّا زمن المستقبل فيظهر في (الغد، شمس، سأعطيك ألفي سنة من الحياة)، ومنه فإنّ مظاهر الاحتفالية في هذه المسرحية أنّه يصعب ضبط الزّمن في وتيرة واحدة.

كما تظهر أماكن متعددة الأحداث (الجحيم، سوق الأربعاء، المقبرة) من خلال النفس الأوّل، وهذا لرغبة المؤلف في تحرير المسرح العربي من الخشبة الإيطالية عن طريق العودة إلى الأشكال المسرحية الفرجوية الاحتفالية(*) لإعطاء هذا المسرح طابعه الاحتفالي،

---

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص206.

(2) المصدر نفسه، ص207.

(3) المصدر نفسه، ص209.

(4) المصدر نفسه، ص210.

(*) ومن أهم الأشكال الفرجوية التّي تمثل المسرح المغربي نذكر: الحلقة، البساط، سيدي الكتفي، سلطان الطلبة، وهي تمثل تراثا فنيا وفلكلوريا.

أي أنّه اعتماد على هذه الأشكال التراثية التّي تتميز بأنّها قليلة التفصيلات المتعلقة بالديكور أو أنّها مفرغة نهائيا من مكوناتها ما يساعد على (تعددية المكان) على الخشبة الواحدة، أي أنّه يمكن أن تنتقل الشّخصيات الممثلين من مكان إلى آخر دون أي حاجز ولا داعي لإنزال الستار وتغيير الديكور والحوار بينهما، هو الّذي يساعد المتفرج على استنتاج المكان وإنّ مثل هذا الاستخدام لهذه الأشكال يجعل الممثل سيد الخشبة، بحيث يجد نفسه يتعامل مع مساحة فارغة، وبالتالي تستدعي منه استثمار كلّ طاقاته الجسدية والإيمائية التّي تستوجب تكوينا عاليا للمثل.[1]

وفي النفس الثاني تعود الإضاءة[*] من جديد لتعلن عن بداية زمن جديد وحدث جديد، فيدخل الزيبق بزي مختلف ويبدأ الحوار مع مياسة ويتجادل معها محاولا الكشف عن حقيقتها وإن كان قد رآها في مكان آخر.

فتقول أنّه «رآها في متحف اللوفر أو السينما لكن يصر على أنّه رآها في دوار الدوم».[2]

وهنا نجد مياسة تربط حياة الشهرة وخيالها بالواقع أي ازدواجية الزّمن الحاضر والمستقبل، أما الزيبق فيعيدها إلى حقيقتها في الماضي.

وفي النفس الثالث يظهر الزيبق من جديد باحثا عن المصور عبد الموجود، ثمّ يدخل الشحاذ وتسلط عليه بقعة ضوء فيسأله عن عبد الموجود ويقول: «هل تعرفه؟ فيجب بنعم وأنه رآه مع مياسة في الحديقة»[3]، بينما يكون الزيبق قد بحث عنه في كلّ الأرجاء حتّى في هوليود، ثمّ ينتقل أهل القرية إلى المقبرة ويطلبون من الزيبق الحضور للبحث عن فاوست.

---

(1) ينظر، حنان قصاب حسن، ماري إلياس: المعجم المسرحي، ص38.

(*) **الإضاءة:** هي أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية، وكانت وظيفتها الأساسية هي إثارة المسرح ثمّ تطورت عبر الزمن، فصارت تستخدم لمبنى درامي ودلالي، حنان قصاب حسن، ماري إلياس: المعجم المسرحي، ص38.

(2) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص212.

(3) المصدر نفسه، ص217.

وفي الليل تعود الإنارة للخشبة ويظهر الإمبراطور (الأحدب) واقفا على قبر ما ويمسك بعصاه، ثمّ ينتقل أيضا الشحاذ والزيبق إلى المقبرة ويختفيان في الظلام.

كانت الأحداث تسير في البداية وفق مستوى معين (الزّمن الحاضر) ثمّ الانتقال للزّمن الجانبي(*) وهو زمن انتقال المجموعة إلى المقبرة، ومن المعلوم أنّ وحدة الحدث تتحكم في وحدتي الزّمن والمكان، وبهذا تتعدد الأزمنة والأمكنة.

وفي النفس الرابع يستمر البحث لكن هذه المرة عن شخصية قزمان الّتي يتقمصها فاوست، ويظهر الصراع بين قزمان والزيبق حول الدور كلّ منهما في الحياة، كما يستمر الزيبق في لعن الخياط الّذي أعطاه هذا الدور الحقير والملابس الّتي لا تليق بمستواه، وكيف لمياسة أن تعجب بفاوست ولا تعجب بالزيبق، وتسير الأحداث وفق خط واحد وفي مكان واحد في بداية هذا النفس، ثمّ يخرج الزيبق وتدخل مياسة ويبدأ قزمان في التغزل بها، وفي هذه الأثناء يكون الزيبق في مكان مرتفع يطل على فاوست ومياسة ويقوم بمراقبتهم كما يدعي، وهنا نعود إلى الزّمن الجانبي زمن مشاهدة الزيبق لمياسة مع فاوست، حيث يغادر الزيبق المكان بطلب من مياسة.

وهنا نجد أنّ برشيد يستدعي شخصية هيلانة آلهة الجمال (المعروفة) بالقب ذات الحزام في ملحمة الإلياذة للشاعر اليوناني هوميروس في الحضارات القديمة، مؤكدا على ضرورة استحضار التراث في المسرح الاحتفالي وتوظيف الأشكال المختلفة الّتي تفرز منابع فرجوية تعري الأقنعة، وتدعو المشاهد إلى المشاركة بغية تحقيق الاندماج، وقد اعتمد هذه التقنية حتّى يتسنى له الانتقال بسلاسة بين العصور، حيث استطاع أن يختصر

(*) **الكلام الجانبي:** "إحدى الوسائل الواضحة لتأكيد عناصر المفارقة، وهو عنصر مهم جدا في معظم التأثيرات الكوميدية، فالكلام الجانبي وسيلة سهلة جدا في لكشف التناقض بين ما يقوله الشخص وبين ما يحس به كشفا سريعا وفوريا أمام الجمهور، ولكشف التناقض عن الشجاعة الظاهرية والجبن الفعلي وعن سلامة النية في الرغبة الظاهرة والحقد الدفين في الغاية الحقيقة". وبعد ذلك يتطلب مقدرة من الكاتب المسرحي في استخدام هذه التقنية حتى يكون فعالة، بل وتبقى موجودة كوسيلة أكيدة في المسرح، ينظر، فردب ميليت، جيرا لديدس بنتلي: فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، د.ط، بيروت، لبنان، 1966، ص: 458-459.

المحطات التاريخية لهذه الشّخصيات، ويسمى هذا النوع من التوظيف بالتوظيف الاسمي[*] الّذي يسقط فيه الكاتب أو المؤلف المسرحي شخصية تاريخية على الواقع لكن بأسلوب يتوافق مع مادته المسرحية. [1]

وفي النفس الخامس يظهر فاوست في بقعة ضوء في صراع داخلي مع نفسه (يناجي نفسه) ويعاتبها يقول فاوست: «أنت لا شيء... النّاس رجلان في هذه المدن؟ هكذا حدثوني قديما، يعود بنفسه إلى الماضي متأملا في حديث النّاس القدماء، الأوّل قاوم حتّى الموت والثاني مات بلا مقاومة».[2]

ثمّ يعود إلى الزّمن الحاضر ويتساءل هل حقا أن الحكام هم صناع المعنى في وجود بلا معنى؟ ويكتشف أنّه كان أعمى قبل ذلك ويتحسر على فعلته.

ثمّ يعود ويستأنف حديثه بالعودة إلى الماضي وبالضبط إلى العصر الجاهلي، ويظهر ذلك في عبارة الأوثان، وربما يدل الرجوع لهذا العصر لقول شيء ما يربط بين هذا العصر وما هو في الواقع، كأن يتعلق الأمر بزمن الاستغلال والعبودية، هذه الأشكال التّي تتنافى مع الاحتفالية إلى جانب التعصب المذهبي والقومي والسياسي.

وفي النفس السادس يظهر فاوست والشيطان في بقعة ضوء لكن المميز في هـذا النفس هو اختلاف أحداثه عن الأحداث السابقة، حيث كان فاوست متحالفا مع الشيطان وخاضعا لأوامره بغية الوصول إلى هدف، وتحدث المفارقة الغير متوقعة، حيث أثناء صراعه مع الشيطان في الحاضر يكتشف بأنّ وجوده الآن مجرد زيف ويعود إلى الماضي ويكتشف بأن ماضيه هو الجوهر وهذا هو الموضوع الأساسي للمسرحية "البحث

---

[*] **التوظيف الاسمي:** في هذا الشكل من التوظيف يستغل المؤلف اسم الشّخصية التاريخية المشهورة فيجعله عنوانا لعمله المسرحي مع تغيير الأحداث والشّخصيات الثانوية، كما يستطيع استعارة الصفات الفيزيولوجية للشّخصيات التاريخية مع تغيير اسمها، وإنّ القارئ أو المتفرج يدرك بذاكرته قصّة هذه الشّخصية التراثية بمجرد ذكر اسمها أو مشاهدة ملامحها الخارجية على خشبة المسرح، فدلالة الاسم تمارس على سلطة التأويل المتلقي للعمل.

[1] ينظر، محمد فكري الجزار: العنوان والسيموطيقا- الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1998، ص15.

[2] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص224.

عن جوهر الحياة"، ويستمر الصراع على نفس وتيرة الزّمن الحاضر إلى أن تدق ساعة الميدان (منتصف الليل)، حيث يتجسد الزّمن الجانبي في هذا النفس من خلال وجود مياسة في زاوية ما من الخشبة وهي تسترق السمع إلى الحديث الّذي دار بين فاوست والشيطان، ثمّ ينتقل إلى المستقبل ويتمنى أن يكون شاعرا في لحظاته الأخيرة حتّى يستطيع أن يخبر النّاس بتجاربه ومآسيه، ويعود إلى الحاضر حيث تحين ساعة الحسم، ساعة الموت، فيطلب فاوست من المصور أن يوثق اللحظة، لكن المصور يعتذر لأنّ اللحظات أكبر منه ومن صندوقه، فيصعد فاوست على مسطبة عالية تمثل السماء (فتصعد روحه نحو السماء)، وهنا نلاحظ ازدواجية الزّمن من خلال الحضور والغياب، فاوست حاضر من خلال تخيله لجنازته وحضور الفقراء وشيوخ القرآن الّتي تبكي فراقه، والغياب هو موته من خلال النعش الّذي يحمله النّاس.

وبناءً على ما سبق ذكره فإنّ مسرحية **فاوست والأميرة الصلعاء** تقوم على كسر خطية الزّمن وهو عنصر من عناصر التجريب المسرحي عند الاحتفاليين الّذين أرادو التأصيل لمسرحهم الاحتفالي، من خلال المزاوجة بين (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، إضافة إلى عناصر أخرى ساهمت في بناء الزّمن الاحتفالي، كعنصر المفاجأة والمصادفة وبالتالي إبعاد الفعل المسرحي عن الآلية.

5- اللّغة:

تعتبر اللّغة أداة تواصل (بين الشخصيات، الممثلين، الجمهور، المتلقي)، فمن خلال ذلك تشكل نظام دلالي متكامل من العلامات كالحركة والألوان والصوت والإشارات والإيماءات، كما أنّها تختلف من بلد لآخر، فلغة أهل المشرق تختلف عن لغة بلد آخر، وبهذا أنشأ صراع بين مختلف الكتاب ونشأت مصطلحات: اللّغة الوطنية، اللّغة القومية، اللّغة المحلية، اللهجة.

وإلى جانب كلّ هذا يسعى المؤلف لمخاطبة جمهوره داخل لغته وخارجها، واللّغة في المسرح: «رموز يتعامل بها الإنسان من أجل خلق تواصل ناجح، وهذا التواصل لن يحقق هدفه إلّا إذا كان الخطاب المسرحي يراعي الشروط الخاصّة والعامة للمتلقي حتّى يستطيع هذا الأخير أن يأخذ موقفا من المجتمع والحياة والإنسان».[(1)]

أي أنّ اللّغة التّي يعتمدها المؤلف المسرحي البارع لابد أن يراعي فيها كلّ فئة من فئات المجتمع، ممّا يخلق تواصلا ناجحا يحقق بدوره المشاركة التّي تسعى إليها الاحتفالية.

وترى جماعة المسرح الاحتفالي: «أنّ الاحتفال بالأساس لغة أوسع أشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر، القصّة)، ومن خلال اللحن (الغناء والموسيقى) ولغة الإشارات والحركات والإيماءات وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية».[(2)]

فلغة المسرح الاحتفالي إذن تمثل مجموعة من اللغات تشمل مكونات للحفل، فهي لغة متكاملة لأنّها تضم ما هو بصري وما هو سمعي وتسعى إلى تحقيق التواصل.

وفي هذا الصدد نجد الكاتب والمخرج المسرحي المغربي محمد الكغاط يتحدث عن اللّغة ويرى بأنّها: «تقترن عند روادنا بالبحث عن لغة مسرحية متميزة تتأرجح بين

---

(1) مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 1993، ص127.

(2) محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص25.

العامية والفصحى... وتتميز محاولة التجديد في المغرب كما تميزت في المشرق باستلهام التراث والبحث عن قالب مسرحي متميز».[1]

وعلى هذا الأساس فإنّ لغة المسرح الاحتفالي هي مزيج من العامية والفصحى من خلال توظيف الأشكال التراثية التّي تسعى من خلالها جماعة المسرح الاحتفالي إلى بناء نظرية احتفالية متميزة.

واللّغة في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" تهدف إلى الكشف عن التناقضات والتوترات التي تعيشها الشّخصيات المسرحية وذلك من خلال الحوار الّذي يدور بين الشّخصيات التّي تعتمد على اللّغة الفصحى التّي تتخللها في بعض الأحيان اللّغة العامية، وهذا ما نجده واضحا وجليا في النفس الأوّل في حوار مياسة مع الخياط:

- «**مياسة:** أنا مياسة الغجرية.
- **الخياط:** ماذا تريدين؟
- **مياسة:** أريد رداءً مطرزا بالذهب، لم تلبس مثله الملكات ولا الجنيات.
- **الخياط:** وماذا غير الرداء يا مياسة؟
- **مياسة:** أريد عطورا سحرية، تسقط (الزرزور من فوق السور)، أريد قلائد العقيان...».[2]

أراد برشيد من خلال توظيف اللغتين الفصحى والعامية رصد التنوع اللّغوي الّذي تتميز به كلّ لغة، حيث تعكس عادات وتقاليد مجتمع ما، كما أنّه أراد رصد الاختلاف الثقافي بين طبقات المجتمع، ويبرز التناقض من خلال الحوار الّذي يدور بين الزيبق والشحاذ، حيث نجد الزيبق يتحدث باللغة العامية المغربية المحلية ممزوجة، وفي بعض الأحيان باللغة الفصحى مثال قوله: «أسيدي افرق ملتي الله يخليك.

- **الشحاذ:** مولاي
- **الزيبق:** عاود تاني

[1] محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص301.

[2] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص208.

- **الشحاذ:** أنت الجود والحلم والكبرياء». [1]

وهنا يبرز الاختلاف الثقافي بينهما فكيف للشحاذ أن يتحدث باللغة الفصحى وهي لغة المثقفين والمتعلمين، والزيبق خادم الأمراء والأقرب إليهم يتحدث بالعامية والذي كان ينبغي أن يتحدث باللغة الفصحى.

وفي هذا الإطار وظف برشيد الشعر، يقول الحمال الأعمى وهو يرثي فاوست، يقول الحمال:

«غبت وما غبت عن ضميري

فمازجت قرحتي سروري

واتصل الوصل بالاختراق

فصار في غيبتي حضوري». [2]

فالاحتفالية إذن تحاول البحث عن لغة متكاملة وشاملة سواء كانت عامية أو فصحى، لأنّ الأساس هو جوهر الكلام وروحه وهذا الجوهر يكمن في الشعر وذلك باعتباره سلطان الكلام وسيده، لهذا لجأ برشيد لتوظيف الشعر.

[1] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص209.

[2] المصدر نفسه، ص233.

الفصل الثاني

مسـرحة التـراث في مسرحية

"فاوست والأميرة الصلعاء"

1- مبدأ الاحتفال (الاجتماع/المشاركة)

2- تقنية المسرح داخل المسرح

3- أسلوب الارتجال

4- الأغنية الشعبية

تقوم الاحتفالية على استلهام التراث باختلافه وتنوعه، وما يميزها أنها ترى التراث ذاكرة جماعية حية، حيث الإرث الثقافي والفكري والفني وإضفاء صفة الحياة على التراث، وذلك من خلال التطرق إلى تقنيات عالمية هي في أصلها من مميزات التراث كالمسرح داخل المسرح والارتجال.

1- مبدأ الاحتفال (الاجتماع/المشاركة):

يرتكز المسرح الاحتفالي على مبدأ أساسي يكمن في المشاركة بين (الممثل، المتفرج) ذلك أن الإنسان كائن احتفالي يحب الاحتفال، وإن لم يوجد فإنّه يخلقه، وبهذا نجد برشيد يتكلم باستمرار عن الاحتفال والمشاركة ويمثل الطريقة التّي تحدث بها يوسف إدريس من خلال قوله: «المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الّذي تتفرج فيه على شيء، إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة فرجة، أو رؤية أو مشاهدة، أمّا المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كلّ فرد من الأفراد الحاضرين، مثله مثل الرقص إلى احتفالات قصر الملكة فيكتوريا، لا يسمى رقصا إلّا إذا اشترك في الرقص كلّ الحاضرين، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلّا إذا غناها كلّ النّاس معا لأنّه كلّ تلك الأشكال المسرحية لابد من توفر عنصرين: أوّلا الجماعة والحضور الجماعي، وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل ما».(1)

فنجد يوسف إدريس يؤكد على المشاركة في المسرح بمثل ما ذهب إليه برشيد في مقاله "ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح": «إنّ الاحتفال يسعى إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع، ومتى أصبح مشاركا فإنّه يتخلى عن التفرج الشيء الّذي يعطي العرض تلقائية وعفوية، وبهذا يصبح المسرح كرنفالا يشخص فيه الكل».(2)

وهنا يتضح بأن مبدأ المشاركة يتحقق داخل المسرح بالتفاعل بين الممثل والجمهور، حيث تلغي كلّ الاعتبارات التّي تصنع الوهم بين الجمهور والممثل، ولهذا نجد أنّ المسرح الاحتفالي يعطي أهمية كبيرة للمشاركة ويتخلى عن القوالب المصاغة والجاهزة إلى القوالب الحية الجديدة التّي تتناسب مع الواقع المعاش.

ويتجسد مبدأ الاجتماع والمشاركة في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" في توظيف عبد الكريم برشيد للتراث العربي والعالمي الّذي استند إليه أيضا في العديد من

---

(1) محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص10/ نقلا عن مجلة الكاتب، د.يوسف إدريس، نحو مسرح عربي مصري، القاهرة، عدد يناير، فبراير، مارس 1964.

(2) عبد الكريم برشيد: ألف باء الواقعية، ص11.

المسرحيات الأخرى محاولا الانفتاح على التراث الإنساني من جهة، والتأصيل للتراث العربي والغربي على وجه الخصوص من جهة ثانية، وبالتالي خلق مسرح عربي له هويته.

وتتمثل هذه الأشكال الفرجوية في الحلقة[*]، الأغنية الشعبية، الراوي، والتّي حققت التواصل بين الجمهور والممثل، وكان لها دور كبير في تجسيد المشاركة، كمشهد تغيير المجموعة لملابسها أمام الجمهور وهي تغني، الأمر الّذي يتيح للمشاهد المشاركة فيما يعرض.

وأول شكل نجده حاضرا وبقوة في هذه المسرحية هو الرّاوي، فهو مصدر من مصادر التراث الّذي يرمي توظيفه استحضار الماضي إلى الحاضر، لأنّ إنشاء مسرح فرجوي عربي أصيل يتطلب استحضار التراث لبناء مسرح مغاير، ومن أمثلة ذلك يقول الرّاوي: «ليس هناك بداية يمكن أن تنطلق منها المسرحية وليس هناك أيضا مكان محدد، ذلك أنّ مظاهر اللعبة تصادفنا ابتداءً من مدخل المسرحية».[1]

ويقول أيضا: «داخل بقعة ضوء مستديرة نرى رجلا غائم الملامح، وهو يخيط الملابس بشكل ميمي صامت، تتدلى من فوقه لافتة كتب عليها مرحبا بالجميع في الحفل التنكري».[2]

ونجد برشيد استحضر الرّاوي ليبين منذ البداية أنّ الأمر يتعلق بلعبة وذلك بطريقة مباشرة كسر من خلالها مألوف المسرح، ولأن الرّاوي هو أحد الفنون الشعبية الخالدة في الذاكرة الجماعية وحضوره يصور لنا شكل العرض المسرحي وكذلك العلاقة الحميمية بين الممثل والجمهور، وبالتالي تحقق مبدأ المشاركة وكسر الجدار الرابع، كما نجد شكلا آخر من الأشكال الفرجوية والذي حقق مبدأ "الاجتماع والمشاركة" وهو الحلقة، وتتجسد

---

[*] **الحلقة:** تتجلى كفرجة شاملة التمثيل، الرقص، الغناء، ويشارك الجمهور عن طريق شتى الصور التّي تصدر عن المداح أو الحلائقي أو القوال، وهي شكل أدائي قديم في شمال إفريقيا.

[1] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص206.

[2] المصدر نفسه، ص206.

في المشهد التالي حيث يقول الخياط: «آه كم يفرح هذا القلب العاشق للخير والمحبة أن يراكم هكذا كلكم، أنتم ضيوفي الیل يا أحبتي.

- الزيبق: جاء الجميع كما طلبت أيّها الغريب».[1]

فاجتماع كلّ حول الخياط يجعلنا نستنتج أنّهم أحاطوا به في شكل دائرة أو حلقة، وهنا يمكننا أن نطابقها مع ما هو معروف عنها كمادة خام غنية جدا، فهي من التقاليد الفنية المتوارثة المرتبطة بالاحتفالات الشعبية وبالأسواق والساحات العامة، هي تعتمد على الجماعية والاشتراك، كما أنّها ترتبط بالجماعة، وبواقعها، وآلامها وآمالها.

وإضافة إلى الحلقة والرّاوي، وظف برشيد شكلا آخر تمثل في الأغنية الشعبية التّي حققت مبدأ الاجتماع والمشاركة، حيث ساهمت في الانتقال من مشهد إلى آخر وهي تأخذ في المسرح اسم الفواصل[*] التّي تتخلل العروض المسرحية لأنّها تساهم في تخفيف من وطأة العرض الطويل، ونجد من أمثلة ذلك:

المجموعة تغني:

- «**أيا زمان قل لي بالله**
- **كيف الإنسان يرجع سواه؟**
- **كيف جلادي يصبح قاضيا؟**
- **كيف الغراب يصبح طاووسا؟**
- **كيف السفيه يصبح فقيها؟**
- **أيا زمان أين الأمان؟**».[2]

---

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص207.

(*) **الفواصل**: تسمية عامة تشمل أنواع عديدة من العروض والمشاهد القصيرة والمقاطع الموسيقية والغنائية أو الراقصة التّي ظهرت في المسرح وفي تقاليد الفرجة، وهي الشرق والغرب بأشكال مختلفة، واكتسبت تسميات متعددة؛ ينظر: المعجم المسرحي، حنان قصاب حسن، ماري إلياس، ص345.

(2) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص208.

إنّ توظيف برشيد للأغنية الشعبية في هذه المسرحية يرمي إلى توضيح العلاقة بين الاحتفال والغناء الّذي هو شكل من أشكال التعبير الإنساني مثله مثل ارقص والرسم... وغيرها من الفنون، حيث كان الغناء مرتبطا بالحياة اليومية كالحصاد، الصيد، التحطيب، الأفراح، ذلك أنّ الاحتفال تعبير جماعي عن حس جماعي وفيه يتحقق الاجتماع والمشاركة.

وتتعدد هذه الأغاني بتعدد المواضيع والأماكن التّي يتم توظيفها، وسيأتي الحديث عن الأغنية الشعبية في باقي أوراق البحث.

2- تقنية المسرح داخل المسرح:

عرفت هذه التقنية في المسرح الشرقي التقليدي، حيث كانت عبارة عن مشاهد وعروض تقدم عن شخصيات موجودة على الخشبة تمثل حلم أو ذكريات من الماضي، أمّا المسرح الغربي فكانت تقدم هذه العروض لكن في شكل تنكري، أمّا في المسرح المغربي فقد اعتمدت هذه التقنية من طرف المسرحيين المغاربة، ومنهم جماعة المسرح الاحتفالي، لكن بأسلوب مختلف، أسلوب يخرق قواعد الفرجة التقليدية التّي تبنى على الإيهام وتركز على الفصل بين الممثل والجمهور.

وتعرف تقنية المسرح داخل المسرح(*) بأنّها: «أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية، بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين، توضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعا للحالة التّي تعرضها المسرحية».(1)

ومنه فتقنية المسرح داخل المسرح هي عملية فنية يتم من خلالها المزج بين مسرحيتين، دون الاهتمام بتفاصيل أي منهما- أي العلاقة بينهما- فتنتج مسرحية مركبة مع مراعاة زمانين ومكانين مختلفين وفقا للعرض المسرحي.

وإنّ هذه التقنية «تقوم على وجود مسرحية إطار ومسرحية مضمنة، وتتمثل المسرحية الإطار فيما يحدث من تفاعل بين مختلف الأطراف داخل قاعة العرض، أمّا المسرحية المضمنة فهي ما يعرض على الخشبة، والهدف من هذه التقنية هي بعض نوع من الحيرة والتساؤل في نفس المشاهد الّذي يجد نفسه موزعا بين مسرحيتين».(2)

(*) **تقنية المسرح داخل المسرح:** تتحقق هذه التقنية عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي في المسرحية **(1)** يؤدي إلى تحول الممثل (الشّخصية) إلى متفرج يشاهد أمامه عرضا ما من المسرحية **(2)** وهي تجعل الخشبة تنقسم إلى حيزين هما حيز اللعب وحيز الفرجة؛ ينظر: ماري إلياس حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص435.

(1) المرجع نفسه، ص435.

(2) صبحة أحمد علقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، منشورات صبحة أحمد علقم، الأردن، 2000، ص79.

ومن هنا كانت تقنية المسرح داخل المسرح تهدف إلى إقحام المشاهد في عملية إنتاج المسرحية، من خلال المزج بين ما يعرض وبين انفعالات وردود الأفعال الناتجة عن العرض من طرف المشاهدين.

يجسد عبد الكريم برشيد تقنية المسرح داخل المسرح منذ المشهد الأوّل، حيث نجد لعبة التمثيل مكشوفة أمام الجمهور وواضحة تماما، الأمر الّذي يتيح للجمهور الاندماج المباشر بمجرد دخول المسرح كبناية، وأيضا التأكيد على أنّ ما يعرض مجرد لعبة من خلال العناصر السينوغرافية: (البالونات، القبعات، اللافتات) التّي كتب عليها مرحبا بالجميع في الحفل التنكري، كما نجد أن الخياط والملابس على الخشبة من المفترض أن تكن في الكواليس، لكن هنا يحدث العكس تماما لأنّ الاحتفالية تنادي بالمشاركة وتسعى إلى إلغاء مبدأ التغريب(*) والذي يمثل أحد أهم مرتكزات المسرح الملحمي(**) لبريتولد بريخت.

ومن خلال مسرحية **فاوست والأميرة الصلعاء** نجد أن برشيد أسقط دور المخرج على شخصية الخياط الّذي يقوم بتوزيع الأدوار على الممثلين، كان هو أحد الممثلين ويتجسد ذلك في قول الخياط:

- «الخياط: انظروا يا ضيوفي هذه الملابس للسلاطين، والشحاذين، والعلماء، والسفهاء، والقضاة، وتجار المخدرات، الجلادين... البسوا هذه الملابس المعلقة وتأملوا أنفسكم في المرايا المشروخة».[1]

كما نجد كلمة (لعبة، كرنفال، الحفل) تتردد كثيرا ممّا يوحي بأن هناك مسرحيتين الأولى يشاهدها الجمهور على الخشبة وهي للحفل التنكري والثانية التّي يشارك فيها

(*) **التغريب:** هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان مخفيا وليلفت النظر إلى ما هو مألوف منه لكثرة استعماله.

(**) **المسرح الملحمي:** ظهر هذا المصطلح في الأساس في ألمانيا حيث أخذ منحى مسرحيا وإيديولوجيا في آن واحد، إذ كان محصلة توجهات المسرحية السابقة في أوروبا، هدف إلى التغيير ووظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحد ذاته شكلا ومضمونا، وأول من استعمل هذا المصطلح اورين باسكتور الّذي أدخل على مسرحه السياسي عناصر ملحمية على مستوى النّص والعرض.

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص207.

الجمهور، لأنّ مظاهر اللعبة عارية أمامه وبالتالي فتح أفق التوقع والتنبؤ لما سوف يحدث أمامه، وهذا ما تسعى إليه الاحتفالية، أي تحقيق المشاركة إضافة إلى الدور الّذي يجسده المصور عبد الموجود والذي نجده تارة على الخشبة كعنصر مشارك في المسرحية وتارة خارج المسرحية كمتفرج من خلال صندوقه.

ومن الأمثلة على ذلك تصويره للحوار الّذي دار بين فاوست والشيطان:

- «فاوست: المصور هو من فضحي وأريد أن تأتي به في الحال.
- الشيطان: كلّ شيء يا فاوست إلّا المصور.
- فاوست: ولكن لماذا؟
- الشيطان: لأنّه غير مشارك في الكرنفال (خارج اللعبة)».[1]

وفي مشهد آخر نجده مشاركا في اللعبة: «يدخل المصور من عند الجمهور... يحدث دخوله ضجيجا يحمل على كتفه صندوقا خشبيا وهو بالأساس أداة للتصوير المائي.

- المصور: لا تلتفتوا إلي أيّها النّاس تصرفوا بكل طبيعي اشتغلوا ودعوني أشتغل».[2]

فهنا يتوجه المصور بالكلام مباشرة إلى الجمهور بعد أن خرج من عندهم متجاوزا بذلك كلّ المألوف ومعروف في المسرح التقليدي حيث لا علاقة مباشرة بين الخشبة والصالة.

فمن خلال هذه المسرحية ومسرحيات أخرى نجد عبد الكرم برشيد يرفع شعار التحديث متطلعا إلى تغيير الأشكال المسرحية النمطية، وإضفاء الطابع الشعبي عليها باعتبار أنّ المسرح ظاهرة فنية شعبية تسعى للتواصل والمشاركة التلقائية، حيث يبقى الجمهور بعيدا عن الأحداث التّي تجري على الخشبة، وبهذا أصبح المسرح لقاءً إنسانيا مفتوحا يتعرف فيه الإنسان ويحرر المسرح من خلال رفضه للعلبة الإيطالية.

---

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص214.

(2) المصدر نفسه، ص208.

3- أسلوب الارتجال:

يعد الارتجال من أهم الآليات الدراماتورجية للعرض المسرح، وهو أوّل خطوة يلجأ إليها الممثل لبناء شخصية فنية وبناء ذاته فوق الخشبة (الركح)، ويستلزم الارتجال أن يكون ذا موهبة وذكاء اجتماعي من أجل أن يقدم فرجاته الدرامية للمشاهدين بشكل ممتع ومفيد، ومن المؤكد أن الارتجال له وظائف عديدة أهمها خلق التواصل بين الجمهور والممثل، أمّا عند الاحتفاليين هو ثورة على القواعد الأرسطية القديمة أي التمرد على الشكل التقليدي للمسرح بداية من الخشبة إلى الإكسسوارات ولباس الممثل، فالخشبة في المسرح الاحتفالي نجدها غائبة في معظم المسرحيات لأنّهم يعتمدون على الأشكال الفرجوية الشعبية التّي لا تتطلب حضور الخشبة بكل تفصيلاتها التأثيثية مثال (الحلقة)، أمّا الإكسسوارات فنجدها جد بسيطة تتحول وفق ما يقتضيه الدور والموقف، كما يمكن الاستغناء عنها لكي يجعل المتفرج يعمل خياله، أما اللباس فنجد جماعة المسرح الاحتفالي تقتصد فيه إلى درجة أن العمامة تضاف إلى اللباس الأساسي لتوحي بتغير الدور.

يكاد يجمع كلّ المهتمين بالمسرح بأن الارتجال هو أساس التمثيل المسرحي، حيث يقوم التمثيل في هذه الفرجة على الارتجال، فليس هناك نص مكتوب أو مؤلف قار، إنّما نحن أمام مجموعة من الإكسسوارات وحشد من الممثلين يصنعون بحركاتهم وإيماءاتهم وقصائدهم وخطبهم عناصر الظاهرة الدرامية التقليدية

وعليه فإنّ عنصر الارتجال يعد اليوم من أهم العناصر التّي نادى بها الاحتفاليون لتحقيق التواصل بين الممثل والجمهور، من خلال كسر الجدار الرابع الّذي يخلق حاجزا يفصل الجمهور عن الممثل.

والارتجال لا يتوقف على الممثل والجمهور فحسب، بل يتضمن الإكسسوارات واللّغة التّي تساهم أيضا في خلق التواصل والتفاعل بين الممثل والجمهور.

وكذلك «يهدف الارتجال إلى التعامل مع الموروث الشعبي كما تمثل عند المخاييل المصري، وكما يمارس في الأشكال الشعبية القائمة على اللعب على المكشوف، أو كما

جرب ذلك فنانو الارتجال في مصر كجورج دخول ويعقوب صنوع، حيث كانت التلقائية والدعوة إلى المشاركة أساس فرجاتهم».[1]

ويتضح من خلال هذه الدعوة التأصيلية أنّها كانت في بدايتها، تنزع نحو الاهتمام بالجانب البنائي للأشكال الفرجوية والسعي إلى توظيفها في النّص والعرض المسرحي على حد سواء، لتتحول فيما بعد إلى الاهتمام وما تحمله هذه الفرجات في أصل وجودها من تعبير عن واقع ووجدان الأمة العربيّة.

كما ساهم علي الراعي بدوره في تأصيل المسرح حيث دعا إلى «خلق مسرح مرتجل يهتم بلغة العرض التّي يشترك الكل في إبدائها وعرضها، بشكل ارتجالي بدل النّص المكتوب سلفا، ولكي تتشكل هذه الصيغة المسرحية يجب أن يكون العرض شاملا تندمج فيه الدراما بالرقص والغناء والموسيقى، عرض يرضى عنه الجمهور في مشاركة تلغي ثنائية الممثل المتفرج بدون تكلف وافتعال».[2]

أي أن الارتجال هو إبداع نص مسرحي دون الرجوع إلى النّص الأصلي، وذلك بأن يتحول مخيال الممثل إلى منبع الوجدان الطبيعي ومصدر الأفكار التّي تقدم على الخشبة الركحية بطريقة تلقائية وعفوية.

وبناءً على كل ما سبق تقديمه يمكن القول بأنّ مبدأ الارتجال لا يقتصر على الإبداع اللّغوي فحسب الّذي يمثل المضمون، بل يتجاوزه إلى التمرد على الشكل التقليد للمسرح من خلال توظيف التراث، والتاريخ، وأشكال فرجوية، وهذا ما جسده عبد الكريم برشيد فمسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**"، ويظهر ذلك من خلال الشّخصيات التّي تؤدي ذلك حوار الخياط مع المجموعة: «اختاروا ملابسكم واقنعتكم اختاروا الأصباغ والألوان».[3]

---

[1] عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1962، ص183.

[2] المرجع نفسه، ص100.

[3] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص207.

نلاحظ من خلال هذا المشهد أن الخياط يمنح المجموعة حرية اختيار الملابس فيما يبعد يفرض عليهم أدوارا معينة، يقول الزيبق: «بعد أن ارتدي سروالا قصيرا وحذاءً كبيرا مبالغ فيه يقول محتجا على دوره: لعنة الله عليك يا ظالم ابن مظلوم أنت رأس البلاء وأقدامه».[1]

كما يظهر الارتجال في اللّغة من خلال الاستعانة ببعض الكلمات العامية مثل قول الزيبق عندما كان يروي شريط حياته للناس: «ماغاديش تصدقوني».[2]

كما نجد عبد الكريم برشيد يوظف الارتجال بأسلوب آخر، وهو استدعاء التاريخ من خلال إدراج اسم الشاعر العربي أبو الطيب المتنبي، وكذلك الأسطورة اليونانية أوديب ممّا يؤكد اهتمامه بالتراث العربي والعالمي.

---

[1] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص212.

[2] المصدر نفسه، ص215.

4- الأغنية الشعبية:

تعتبر الأغنية الشعبية(*) أهم وسيلة وجدانية معبرة تستهدف ضمان دينامية الأحداث المسرحية وإشراك المتفرج في الاحتفال، ويساهم إلى جانب الفنون الشعبية الأخرى في إثراء العرض المسرحي، ثمّ إنّ من أهم أسس المسرح الاحتفالي هو الاقتصاد في التأثيث السينوغرافي، والتركيز على الفعل المسرحي ومؤثراته الصوتية الّتي تقربنا إلى الفرجة الشعبية العربيّة الأصيلة، وهذا ما يجسده عبد الكريم برشيد في مسرحية **فاوست والأميرة الصلعاء.**

ومن أهم وظائف الموسيقى بصفة عامة إتمام المظهر العام للفضاء المسرحي، فإذا كان الديكور يؤسس المظهر البصري فإنّ الغناء والموسيقى يؤسسان المظهر السمعي «إنّ الأغنية الشعبية نوع من الإنتاج الفني العفوي الغامض الّذي تنتجه الجماعات الشعبية».[1]

أي أنّها فن يقوم على التعبير التلقائي الصادر عن جماعة تكون له دلالات وإيحاءات تفرزها تجارب الشعوب، وتتداولها للتعبير عن الأحداث اليومية في الحياة.

وفي السياق نفسه فإنّ «الأغنية الشعبية تؤلف نفسها وأنّ الشاعر الشعبي يصنع نفسه».[2]

أي أنّ الشعب هو مصدر الأغنية الشعبية، بمعنى أنّ مؤلفها مجهول، وبالتالي تنسب إلى الشعب وتحمل هوية الشعب، وأنّها كانت تعتمد على المشافهة مثلها مثل الشعر الشعبي.

(*) **الأغنية الشعبية:** "أغنية عاطفية شعرية الطابع تتردد على ألسنة العامة في المناسبات المختلفة تحكي مواجعهم ومآسيهم وترسم أحيانا مباهجهم، تصدر جماعية وفردية، ويغني بها في الأفراح والمآتم" وفي سرى الليل من الناقة والجمل، وكانت نقيض بالشكوى من وطأة العمل وقسوته، معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، ج1، القاهرة، مصر، 2007، ص14.

(1) أحمد علي مرسي: الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها، دار المعارف، دط، 1982، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص26.

ولما كان الاحتفال «الشكل التعبيري للأب التّي تولدت عنه كلّ الفنون (الشعر، الرقص، الغناء، النحت)، هذه الفنون تتعاون فيما بينها لتعبر عن حالات بسيطة، أو مركبة منها الوجود الإنساني (الحزن، الفرح، الغضب، الخوف...)». [1]

وعلى هذا الأساس فإنّ الاحتفال ملتصق بشريط حياتنا اليومية (الحزن، الفرح)، ولأن المسرح الاحتفالي يجسد هذا الشريط وجب اقتران بينه وبين الفنون الشعبية الأخرى، مثل الغناء وليكتمل الحدث المسرحي، وإنّ أهم شرط لاتصال أي فن من هذه الفنون هو تحقيق التلقائية والشمولية.

ونجد عبد الكريم برشيد في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" وظف أغاني شعبية بأسلوب خاص، فهناك أغاني معروفة الهدف منها استحضار التراث بما يختزنه من أحداث ومواقف تحمله الذاكرة الجماعية، ويمكن بالتالي الاستناد عليها في توضيح أحداث ومواقف متشابهة، بما يضمن فهم المتلقي ما دامت من الذاكرة الجماعية.

وهناك أغاني غير معروفة الهدف من توظيفها، إما أنّها تخدم المسرحية أي تعتبر فواصل بين المشاهد المسرحية، أو لأنّها ملتصقة بالحدث المسرحي.

ومن بين ما هو معروف في التراث الشعبي المغربي، وأيضا التراث العربي وهي:

«أيا زمان قل لي بالله

كيف الإنسان يرجع سواه؟

كيف جلادي يصبح قاضيا؟

كيف الغراب يصبح طاووسا؟

كيف السفيه يصبح فقيها؟

آه يا زمان أين الأمان؟».[2]

وهي أغنية ذات طابع ديني فلسفي، ترتبط بالدعاء والتضرع إلى الخالق، وقد ترتبط بالأولياء الصالحين والزوايا التّي تختلف حسب طقوسها وميولها، وقد تقترن بالموسيقى.

---

(1) محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص84.

(2) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص209.

بل إنّها تتضمن تغيير أحول النّاس من النقيض إلى النقيض من خلال طرح تساؤلات عميقة الدلالات، وإضافة إلى هذه الأغاني هناك أغاني تتعلق بالوجود لما تحمله من تساؤل والحيرة حول الوجود، والعدم والزّمن، ومنها:

«أيا زمان قل لي بالله

كيف تعلى كيف تنزل؟

كيف تحظى كيف تظهر؟

كيف تحنيك المهازل؟

أيا زمان أين الأمان؟».[(1)]

ومن الواضح أنّ هذه الأغاني ليست من التراث، لأنّها غير متداولة على الساحة الفنية، لكن هذا لا يمنع بتسميتها بالأغاني الشعبية، لأنّها صادرة عن الشعب وتمثل زاوية من الواقع لما تحمله من تساؤل واستفهام حول الزّمان والحياة وطبيعتها.

أمّا الأغاني المعروفة فهي عبارة عن أبيات شعرية لشعراء عرب معروفين، وهي بمثابة أناشيد صوفية ذلك «أنّ الكتابة في المنظور الاحتفالي لا تخلو من الصوفية لأنّها نوع من الحلول وهي حلول الفرد الحي في الحياة لأنّها تبحث عن الحقيقة وهذه الحقيقة مفاتيح لتفسير الأحداث وتغييرها، ويتم الوصول إليها بالاندماج مع العالم».[(2)]

ولهذا نجد برشيد استمد هذه الأبيات من التراث العربي وهي أبيات تعود إلى ديوان الشاعر والفيلسوف المتصوف العربي الحلاج[(*)]، من خلال ديوانه الّذي يعود إلى العصر العباسي يقول:

«يا بديع الدل والغنج

[(1)] عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص209.

[(2)] ينظر: محمد سيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص175.

[(*)] **الحلاج:** الحسين بن المنصور الحلاج فيلسوف يعد من كبار المتعبدين والزهاد وهناك من يضعه في زمرة الملحدين، أصله من بيضاء فارس ونشا بواسطة العراق، أو بتشتتر، انتقل إلى البصرة وحج وعاد إلى تستتر وظهر أمره سنة 299ه ويقال كان يصلي كثيرا ويصوم الدهر، وكان يظهر مذهب الشيعة للملوك والصوفية للعامة، فسمع بذلك المقتدر العباسي فأمر بسجنه ثمّ تعذيبه ثمّ حرقه.

لك سلطان على المهج

إن بيتا أنت ساكنه

غير محتاج إلى السرج

وجهك المأمول حجتنا

يوم يأتي النّاس بالحجج».[(1)]

وقد كتب هذه القصيدة في مدح الرسول-صلى الله عليه وسلم- وهذا يحيلنا إلى المجهودات الكثيرة لعبد الكريم برشيد من خلال بحثه في جذور الثقافة العربيّة الإسلامية، ومحاولة إحيائها لتوظيفها في مسرحياته بما يناسب أفكاره ومواقفه وأهدافه، نجد مثالا آخر من قصيدة الحلاج إلى أبو الفتح البستي[(*)]:

«إلى حدفي تسعى قدمي

أرى قدمي أراق دمي

فما انفك من ندمي

وهان دمي وهان دمي».[(2)]

وعليه فإنّ أهم ما يميز الأغنية الشعبية أنّها تحافظ على العادات والتقاليد والمعتقدان الخاصّة بالجماعة الشعبية، وذلك لتناقلها شفاهة من جيل إلى آخر، حاملة هذا الكم الهائل من الموروث الثقافي الخاص بالجماعة الشعبية.

ومن خلال مسرحية **فاوست والأميرة الصلعاء** نجد المزاوجة بين الجانب البصري (العنصر السينوغرافي في علاقته بالإخراج) والسمعي (عنصر الغناء) وذلك باعتبار عبد الكريم برشيد المؤلف والمخرج لهذا العمل الاحتفالي، فجمع الكتابة والدرامية، والكتابة والمسرحية.

---

(1) عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص228.

(*) **أبو الفتح البستي:** هو علي بن محمد بن الحسين بن يوسف بن عبد العزيز السيسي، ولد عام 330ه في بلدة بست، ينحدر من أصول عربية وهو من أفضل شعراء عصره علما وكتابة وشعرا.

(2) المصدر نفسه، ص233.

الخاتمة

لقد حاولنا في بحثنا هذا تسليط الضوء على تجليات الاحتفالية في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" لعبد الكريم برشيد من خلال مكونات النّص الدرامي وأيضا مسرحة التراث، ويمكن أن نسجل النتائج التّي توصلنا إليها ونوجزها في الآتي:

1- ثار عبد الكريم برشيد على القواعد الآرسطية في المسرح فكانت بياناته متفتحة على أحداث تم اختيارها من الواقع، على أنّها لا تخلو من رموز تراثية مهما كان مصدرها، وما دامت تمثل شريط الحياة فلابد من تعدد الأحداث.

2- من أهم مميزات المسرح الاحتفالي، امتلاكه لغة شاملة توحي أبعادا إنسانية لأنّها تخاطب الذاكرة الجماعية.

3- إنّ الزّمن عند الاحتفاليين لا يسير وفق خط واحد لأنّه يمثل الحاضر والماضي (الواقع والتاريخ)، وبالتالي نجد تموجات وانكسارات كثيرة في الزّمن تستدعي إمعانا كبيرا لقراءته رغم أنّه يظهر أو لمرة بسيطا وواضحا.

4- تتجه الاحتفالية للبحث عن معمار جديد كبديل مغاير في شكله وهندسته لأنّها ترفض العلبة الإيطالية.

5- اعتمد برشيد على عدة مصادر، فالمصدر الأوّل هو التراث الشعبي القديم وهو منبع الأفكار المجردة التّي يمكن إسقاطها على القصص والأساطير الشعبية، أي وجود أحداث في الواقع تشابه الأحداث في التاريخ، والتركز على الاحتفال الّذي كان مدخلا أساسيا في نظرته التّي تعتبر المسرح حفل واحتفال تشارك فيه الذوات الفردية والجماعية، أمّا المصدر الثاني فهو التاريخ الّذي أعاد إحياء بعض أحداثه ووقائعه من جديد، أمّا المصدر الأخير فهو الواقع حيث يستقي منه الكاتب المسرحي قضايا ومشاكل المجتمع ويتم معالجتها في العمل المسرحي.

6- استعان برشيد بتقنية المسرح داخل المسرح وأسلوب الارتجال لتقريب المسرح من المشاهد وجعله عنصرا فعالا في المسرحية، ومن خلاله يحقق مبدأ المشاركة لأنّ المسرح الاحتفالي تظاهرة شعبية عامة، يقوم على أساس الاجتماع والمشاركة.

7- استبدل الاحتفاليون كلمة الفصول والمشاهد واللوحات أي التقطيع المتعارف عليه في المسرح عموما، بالأنفاس لأنّ النّص الاحتفالي يحتوي على مجموعة من الأحداث تتميز بالسرعة والبطء حسب الاضطرابات النفسية، والعضوية ممّا يضفي عليها طابع الكائن الحي.

قائمة

المصادروالمراجع

أوّلا- المصادر:

1- عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، مجلة الأقلام، ع6 (خاص)، السنة 15، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1980.

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع العربيّة:

2- أحمد رحيم كريم خفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011.

3- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، مكتبة الأسرة، دط، القاهرة، مصر، 2005.

4- صبحة أحمد علقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، منشورات صبحة أحمد علقم، ط1، الأردن، 2002.

5- حازم شحاذة: الفعل المسرحي في نصوص مخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، مصر، 1997.

6- عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1992.

7- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة دراسات نقدية (3)، دار الثقافة، ط1، المغرب، 1985.

8- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، الرسالة، ط1، الكويت، 1998م

9- محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي (كتاب يتضمن مجموعة من بيانات المسرح الاحتفالي)، من تقديم: محمد السيد عيد، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، 1994.

10- **محمد الكغاط:** بنية التأليف المسرحي، المغرب من البداية الثمانينات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

11- **محمد محبوب:** المسرح المغربي- أسئلة ورهانات، أورنجي للطباعة والنشر، ط1، المغرب، 2011.

- **مصطفى رمضاني:**

12- ـــــــــ: عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز، مطبعة تريفة بركان، ط1، المغرب، 2007.

13- ـــــــــ: قضايا المسرح الاحتفالي منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 1993.

ب- المراجع المترجمة:

14- **جورج داوسن:** الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، دار العويدات، ط1، بيروت، باريس، 1981.

15- **فردب ميليت، جير الديدس بنتلي:** فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، د.ط، بيروت، لبنان، 1966.

ثالثا- المعاجم والقواميس:

16- **ابن منظور:** (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد الأول، دار العرب، ط1، بيروت، لبنان، دت.

17- **ماري إلياس- حسان قصاب حسن:** المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 1997.

18- **مجدي وهبة والمهندس كامل:** معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، دط، بيروت، لبنان، 1979.

19- **مجمع اللغة العربية:** معجم مصطلحات الأدب، ج1، القاهرة، مصر، 2007.

رابعا- المجلات والدوريات:

20- مجلة التأسيس: العدد الأول، المغرب، يناير 1987.

21- مجلة الثقافة: العدد 17، المغرب، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، سبتمبر 2008.

22- مجلة المسار: اتحاد الكتاب التونسيين، العدد 29/28، تونس، جوان، 1996.

23- مجلة مسرح القاهرة: العدد 94، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، سبتمبر 1996.

خامسا- البحوث الأكاديمية:

24- بن ذهبية بن نكاع: التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2006/2005.

25- بوعلام مباركي: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2007/2006.

الملاحـق

ملخص مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء": لعبد الكريم برشيد

تعد مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" من بين الأعمال المسرحية التّي لاقت صدى واسع في المغرب خاصّة والعالم العربي عامة، كونها وظفت جزءً من التراث الشعبي المغربي، إضافة إلى الأبعاد التّي انطوت عليها.

النفس الأوّل:

يمكن أن نقول بأن هذه المسرحية ليست لها بداية واضحة كباقي المسرحيات، وفيها نجد جميع عناصر المسرحية مستوفاة بالإضافة إلى المكان الغير محدد، أي أنّه متعدد، وهناك الخشبة تظهر بقعة ضوء يجلس فيها الخياط وتقترب منه مجموعة من الشّخصيات، يقوم هذا الخياط بتقسيم الأدوار على الشّخصيات والكل يتقمص دوره بحسب رغبته، فالكل حاضر من أجل الاحتفال، ثمّ يتساءل الجميع حول الشّخصية الخياط وهنا يأتي دور الخياط ليعرف بنفسه بأنّه "الظالم ابن المظلوم" وبأنه دعاهم لهذا الحفل التنكري مهيأ لهم ملابس من مختلف طبقات المجتمع (الحقيرة والمحترمة)، ثمّ يدعوهم بأن يرتدوا هذه الملابس ويبدؤوا الاحتفال بأن تتبادل المجموعة الأدوار.

النفس الثاني:

تظهر الجماعة متسائلة حول إذا ما كان فاوست العالم حيا أو ميتا، ثمّ يظهر فاوست بأنّه شاب يافع وأكثر حيوية على ما كان عليه من قبل، ولكن الجماعة لم تصدق أن فاوست بينهم، ولا يتوقف الشيطان عن تحريضه لأنّه الأحسن والأفضل وعلى أن يعيش حياته ويتمتع بالملذات.

النفس الثالث:

وهنا يتوعد الشيطان فاوست، ويعلمه بأنّ حريته رهينة عنده وعليه أن يكون مخالفا للطبيعة البشرية لكي يجد نفسه بأنّ المحبة والعدالة والخير والمساواة وتقرأ فقط، ثمّ يقوم الشيطان بجولة مع فاوست إلى السماء ليطلعه على حقيقة البشر من جهة نظر الشيطان.

النفس الرابع:

يكتشف فاوست أنّ مياسة الغجرية ابنة الطحان صلعاء وتفضح أمام الجميع، ويذكر فاوست مياسة بأنّها ستحصل على الشهرة التّي كانت تبحث عنها من قبل ابتداءً من هذه اللحظة مستهزئًا بها وأنّ شهرتها وأحلامها قد تذهب في مهب الريح.

النفس الخامس:

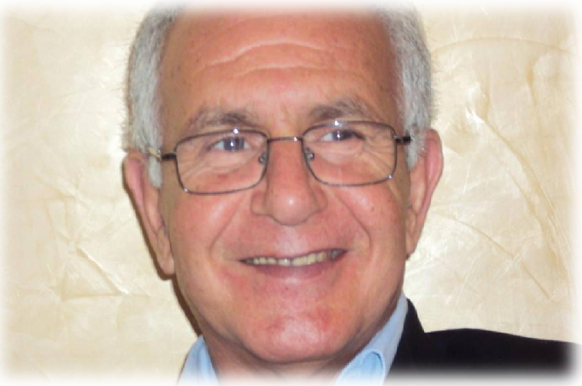
وهنا يكتشف فاوست بأن كلّ ما يعيشه وهم وخداع وفخ أوقعه فيه الشيطان وبأنه باع الحقيقة واشترى الوهم، ثمّ يطلب فاوست من الخياط أن يعيد له حريته.

النفس السادس:

يذكر الشيطان فاوست بالوعد الّذي كان بينهما، إلّا أنّ هذا الأخير، وبينما كانا يتجادلان (فاوست والشيطان) كانت مياسة تسترق السمع وهنا تأكدت مياسة أن قزمان هو نفسه فاوست وأنه مزال على قيد الحياة وبحضور الجماعة يعترف فاوست أنّه تحالف مع الشيطان وإن مفعول السحر سوف يغادره ليعود عجوزا.

عبد الكريم برشيد:

أ- حياته ونشأته:



ولد عبد الكريم برشيد بمدينة بركان سنة **1943م**. أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على جائزة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي.

وفي عام **1971م**، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات التّي لاقت عروضها الاحتفالية صدى كبير لدى وسط الجمهور المغربي.

وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا. ودرس بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط.

وفي **2003م**، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس.

كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية، ومستشار لوزارة الشؤون الثقافية، وأمين عام لنقابة 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 تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ب- من إصداراته:

1- في الكتابة الإبداعية المسرحية:

له أكثر من خمس وثلاثين نصا مسرحيان كتب جلها باللغة العربيّة الفصحى، كما ترجمت بعض مسرحياته إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والكردية.

تدرس نصوصه المسرحية في المدارس الثانوية المغربية، وفي مدارس البعثة الفرنسية وفي كثير من الكليات وفي المعاهد المسرحية المغربية والعربيّة، كما قدمت هذه

النّصوص في كثير من الدول العربيّة والأجنبية، وصدرت في كتب ومجلات وفي بعض الملاحق الثقافية للجرائد، ومن هذه المسرحيات نذكر:

- عنترة في المرايا المكسرة.
- الحوامات.
- السارجان والميزان.
- سالف لونجة.
- الزاوية.
- منديل الأمان.
- حكاية العربة.
- النّاس والحجارة.
- عطيل الخيل والبارود.
- عرس الأطلس.
- **فاوست والأميرة الصلعاء.**
- امرؤ القيس في باريس.
- اسمع يا عبد السميع.
- حكاية قرية اسمها الدنيا.
- العين والخلخال.
- مرافعات الولد الصفيح.
- غريب وعجيب.
- ليلة سمر في ضوء القمهر.
- مشاهدات صعلوك.
- النمرود في هيليود.
- خيطان والمجنون.

- صياد النعام.
- جحا في الرحا.
- شطحات جحجوح.
- جمهورية جحجوح.
- الحكواتي الأخير.
- السبي الماضي.
- رباعيات مجذوب.
- ليالي المتنبي.
- علي بابا الوزيني.
- الدجال والقيامة.
- ياليل يا عين: موال مسرحي.
- المقامة البهلوانية.
- جحا فاس.
- أدبي تاريخي.
- ابن الرومي في مدن الصفيح.

2- في الكتب النّقدية:

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

- حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة **1985.**
- المسرح الاحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا **1989-1990؛**
- الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت بمراكش سنة **1993؛**
- الاحتفالية في أفق التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة **1993؛**
- كتاب هامش البيانات، مطبعة فضالة، المحمدية، سنة **1999م؛**

- المؤذنون في مالطة منشورات الزمن، سنة **2000م**؛
- الكتابة بالحبر المغربي، مطبعة رانوا، **2003**، الدار البيضاء؛
- الصعود إلى فلسطين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، **2004م**؛
- الحكواتي الأخير، إيديو سوفت، الدار البيضاء، **2005م**؛

3- في الإخراج المسرحي:

أحد مؤسسي جمعية النهضة الثقافية بمدينة الخميسات سنة **1971م.**

بداخل جمعية النهضة اوجد فرقة مسرحية حملت اسم الطليعة، وأخرج لها المسرحيات الثلاث التالية:

1- مسافر الليل للشاعر صلاح عبد الصبور.

2- حكاية جوقة التماثيل لسعد الله ونوس.

3- ثوب الإمبراطور للدكتور عبد 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]

[1] ينظر، جميل الحمداوي: مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية لعبد الكريم برشيد، مجلة عود الند، ع4، على الموقع: www.oudnad.net

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة.. أ–د

المدخل

مفاهيم أولية

1– مفهوم الاحتفالية 06

2– مفهوم المسرح الاحتفالي.................................. 07

3– مفهوم النظرية الاحتفالية................................. 08

4– نشأة الاحتفالية في المسرح المغربي........................ 09

الفصل الأول

الاحتفالية من خلال مكونات النص الدرامي "مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء"

1– الحدث 12

2– الشّخصية 16

3– الحوار.. 21

4– الزّمان والمكان.. 24

5– اللّغة 30

الفصل الثاني

مسرحة التراث في "مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء"

1– مبدأ الاحتفال (الاجتماع/المشاركة)........................ 35

2– تقنية المسرح داخل المسرح 39

3– أسلوب الارتجال.. 42

4– الأغنية الشعبية 45

الخاتمة 50

قائمة المصادر والمراجع 63

الملاحق 57

فهرس المحتويات

ملخص الدراسة

ملخص:

تناولت هذه الدراسة تجليات الإحتفالية في مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" لعبد الكريم برشيد، بحيث ركّزنا على جانبين هامين هما: العناصر الفنية (متمثلة في اللغة، الحوار، والشخصيات، والزمان والمكان)، ومسرحة التراث (من خلال الارتجال، وتقنية المسرح داخل المسرح، والأغنية الشعبية...).

وهذا يحيلنا إلى أن عبد الكريم برشيد حاول التأصيل للمسرح العربي عموما من خلال استناده إلى العناصر التراثية من جهة والاعتماد على تقنيات مسرحية حديثة ترتكز على نظريات مسرحية عالمية معروفة.

الكلمات المفتاحية: الإحتفالية؛ المسرح الإحتفالي؛ عبد الكريم برشيد؛ التراث

Abstract:

The present study is devoted to the manifestations of the celebration in the play "Fawcett and the Bald Princess" by Abdulkarim Berrachid. We focused on two important aspects: the artistic elements (represented in the language, the dialogue, the characters, the time and the space) and the patrimonial theater (by the improvisation and the technique of the play within the play, and the Folk song...).

This brings us back to the fact that Abdulkarim Berrachid tried to set foundations for the Arab theater in general by relying on patrimonial elements on the one hand and on modern theatrical techniques based on famous international theatrical theories.

Keywords: ceremonial; Ceremonial theater; Abdulkarim Berrachid, Heritage