وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مُحَمَّد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

رقم التسجيل: 1635087006

الرقم التسلسلي:

مشروع مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

توظيف التراث في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكريم برشيد

إعداد الطالبة:

لكحل مريم نور الهدى

-أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. سارة زاوي	أستاذ محاضر "ب"	جامعة المسيلة	رئيسا
د. أسماء غجاتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. سعاد عريوة	أستاذ مساعد "ب"	جامعة المسيلة	ممتحنا

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

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

"كن عالما ... فإن لم تستطيع فكن متعلما، فإن لم تستطيع فأحب العلماء، فإن لم تستطيع فلا تبغضهم.

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكللت بإنجاز هذا البحث، أحمد الله عز وجل على نعمة التي من بها علينا فهو العلي القدير، كما لا يسعنا إلا أن أخص بأسمى عبارات الشكر والتقدير الدكتورة " غجاتي أسماء " ما قدمته لي من جهد ونصح ومعرفة طيلة إنجاز هذا البحث.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل أعضاء لجنة المناقشة على تحملهم عناء قراءة وتقييم وتقويم هذه المذكرة.

كما أشكر كل من قدم يدا العون لإنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر " عبد الكريم برشيد " والأستاذة " سعاد عريوة " و " بوبعاية يمينة " وأساتذتنا الكرام الذين أشرفوا على تكوين دفعة أدب عربي حديث ومعاصر والأساتذة القائمين على عمادة وإدارة كلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف.

إلى الذين كانوا عونا في بحثي هذا ونورا يضيء الظلمة" طارق – عبد الرحمن – خليل - عمي جمال" رغم الصعوبات التي كانت تقف أحيانا في طريقنا، إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا المساعدات والتسهيلات والمعلومات فلهم من كل الشكر.

إهداء

بِسْمِ اللَّـهِ الرَّحْمَـٰنِ الرَّحِيمِ

" وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ "

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك .. ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك .. ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك .. ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك .

" الله ﷻ "

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة .. ونصح الأمة .. إلى من نبي الرحمة ونور العالمين

" سيدنا محمد ﷺ ".

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار .. إلى من علمني العطاء بدون انتظار .. إلى من أحمل اسمه بكل افتخار .. أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطفها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد...

" والدي العزيز "

إلى ملاكي في الحياة .. إلى الحب وإلى معنى الحنان والتفاني .. إلى سمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب.

" أمي الحبيبة "

إلى من رافقوني منذ حملنا حقائب صغيرة ومعكم سرت الدرب خطوة بخطوة وما تزال ترافقني حتى الآن ... إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي ..

حسناء – ردينة – وسيم – مُحَمَّد

إسلام (رحمه الله)

" إخواتي "

إلى أجدادي رحمهم الله

" مخلوفي – رحال – النوي – زينب – حدة "

إلى كل خالتي وأخوالي

" وداد – منى – سمية – بسمة – عبدالرشيد – عبدالرحيم "

إلى إخواني ورفقاء دربي في هذه الحياة ، معكم أكون أنا و بدونكم أكون مثل أي شيء، إلى من أرى التفاؤل بعينهم والسعادة في ضحكتهم .. في نهاية مشواري أريد أن أشكركم على مواقفكم النبيلة إلى من تطلعتم لنجاحي بنظرات الأمل إلى الإخوة والأخوات ، إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت، وبرفقتكم في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت إلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني ان لا أضيعهم .

" سهيلة – نبيلة – ليلى – نصيرة – رقية – سليمة – شيماء - نسرين "

" صديقاتي "

مقدمة

مقدمة

مقدمة

يعد التراث من أهم المفاهيم والقضايا التي انشغل بها الفكر العربي الحديث والمعاصر، منذ أواخر القرن " التاسع عشر " وبدايات القرن العشرين، وما يزال النقاش حول التراث مستمرا إلى يومنا هذا ويطرح مفاهيمه ومصطلحاته الإجرائية، ورصد قضاياه الفكرية والمنهجية، ويظهر ذلك بشكل واضح، في مختلف العلوم الانسانية ومجالات المعرفة الأدبية والفنية والفكرية نظرا لأهمية التراث العربي والإسلامي في بناء الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة ودوره الكبير في الحفاظ على الهوية والذات من خلال ترسيخ ثقافة عربية أصلية ومعاصرة، ولن يتحقق ذلك التطلع الطموح إلا بالعودة إلى التراث العربي الإسلامي لغربلته من جديد، و نقد مواقفه بغية استكشاف المواقف الإيديولوجية لمواجهة الاستعمار الفكري من جهة، ومحاربة التخلف من جهة ثانية ،وتقويض النزعة المركزية من جهة ثالثة.

والتراث من القضايا التي شغلت رجال المسرح العربي، وظفوه بصيغ متنوعة، فمنهم من تعامل مع التراث بطريقة تناصية حرفية، وهناك من تعامل معه بطريقة تأسيسية تأصلية من أمثال: " عبدالقادر علولة " و " عبد الرحمان كاكي " في المسرح الجزائري و " عبدالكريم برشيد " في المسرح المغربي.

فمن خلال الغور في مصطلح " التراث " وتوظيفه خاصة في المسرح العربي عموما والمسرح المغربي خصوصا، أردت أن يكون عنوان مذكرتي هو:

توظيف التراث في " مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكريم برشيد.

ويحيل العنوان إلى عدة تساؤلات جمعتها في الآتي: ما التراث؟ وماهي بدايات التفكير في التراث؟ وكيف وظفه المسرح العربي؟ وما الرسائل المباشرة وغير المباشرة التي كان يهدف إليها المسرح العربي من وراء توظيف التراث؟

وهذه التساؤلات تقودنا إلى التساؤل الأهم و المتمثل في: ماهي أشكال التراث؟ و طرق توظيفه في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكريم برشيد.

و للإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها حاولت وضع خطة تتماشى مع الموضوع محل الدراسة، فجاءت المذكرة مقسمة إلى مقدمة و مدخل وفصلين آخرين فخاتمة وملحق، وتتمحور حول المواضيع التالية:

تناولت في المدخل الجانب المفاهيمي والاصطلاحي للتراث ودواعي توظيفه.

ليأتي الفصل الأول بعنوان: توظيف التاريخ في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " ،حيث ضمنته شخصيات التاريخية التي قام عبدالكريم برشيد بإسقاطها على الواقع العربي عامة والمغربي خاصة مثل شخصية (ابن الرومي) و (دنيا زاد) وغيرها، حيث تجتمع في هذه المسرحية كل الفئات الاجتماعية.

أما الفصل الثاني فيحمل عنوان: توظيف التراث الشعبي في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح "، حيث قام عبدالكريم برشيد باستدعاء بعض الأشكال التراثية كخيال الظل، وتقنية المسرح داخل المسرح (هذه التقنية يزخر بها التراث العربي الشعبي وهي كما هو معروف، قد وظفتها بعض الاتجاهات المسرحية الغربية الحديثة).

وقد أتممت بحثي بخاتمة جمعت فيها النتائج التي توصلت إليها.

و ألحقت الخاتمة بملحقين: الأول ضمنته سيرة عبدالكريم برشيد و أعماله، أما الثاني فوضعت ملخصا للمسرحية محل البحث.

وللتعمق في المادة العلمية للمذكرة كان لا بد من الاطلاع على جملة من المصادر والمراجع، نذكر منها:

- أثر التراث في المسرح المصري المعاصر لـ إسماعيل سيد علي.

- توظيف التراث في المسرح العربي لـ جميل حمداوي.

- خيال الظل والعرائس في العالم لمختار السيوفي.

أين تناولت التراث في المسرح العربي عموما ومنها الوصول إلى الهدف المنشود من الدراسة، اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي لأن الهدف هو رصد اشكال التراث الموظفة في المسرحية محل البحث وتصنيفها وتفسيرها.

وكما لكل بحث صعوبات تعترضنا منها: صعوبة الموضوع بالنسبة لي وقلة المراجع التي تناولت مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح بالدراسة والتحليل مما صعب عني البحث نوعا ما.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أشكر كل من ساعدني في هذا البحث سواء من قريب أو بعيد، وخاصة أستاذتي المشرفة " غجاتي أسماء " الذي كان لها الفضل الكبير في إتمامي مذكرتي.

مدخل

1- في مفهوم التراث:

أ-لغة: ورد تعريف كلمة تراث في لسان العرب لابن منظور إذ يقول فيه: " أن التراث مشتق من الفعل الثلاثي " وَرَثَ "، وَرِثَ الشَيْئ وِرِثًا، ورثة و وراثة، و إراثة و أورث الميت وراثة مالهِ أي تركه له.

و توارثناه: ورثه بعضنا عن بعض قدماً، و التُراثُ ماورث أو ما يخلفه الرجُل لورثته".[1]

فكلمة التراث مأخوذة من مادة (وَرَثَ) التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه من والد أو قريب أو موص أو نحو ذلك.

وأجمع اللغويون على أن التراث ما يخلفه الرجل لورثته، " وأن تاءه تأخذ أصلها الواو أي الوارث ".[2]

ويعتبر القرآن الكريم من أقدم النصوص التي وردت فيها كلمة تراث منها: قوله تعالي:" **كَلَّا بَل لَا تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ (17) وَلَا تَحضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ (18) وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا (19) وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا (20)**".[3] **الفجر**

كما وردت في قوله تعالى: " **وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ**".[4]

كما وردت كلمة تراث في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم: **(إنَّ العلماء ورثة الأنبياءَ لم يرثوا درهما ولا دينارا، وإنما ورَّثُوا العِلمَ، فمن أخذَه أخذه بحظٍّ وافرٍ).**

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد2، (د ط)، دار صادر، بيروت – لبنان، (د ت)، ص 199.

[2] عبدالسلام محمد هارون، قطوف أدبية – دراسات نقدية في التراث العربي حول تحقيق التراث، (ط1) ، مكتبة السنة الدار السلفية لنشر العلم، القاهرة – مصر، 1988، ص17.

[3] سورة الفجر، الآية (17 – 20).

[4] سورة النمل، الآية (15).

فيعني هذا انتقال الشيء من شخص إلى آخر، أو من قوم إلى آخرين وقد يكون بالمال أو العلم أو المجد أو الشرف.

ب- اصطلاحا:

لقد اختلف الباحثون في مفهوم لفظة تراث، فنجد من يرى أنه: " ما تراكم من خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات وتجارب أو خبرات أو فنون أو علوم في أمة من الأمم و يبرز فعل التراث في آثار الأدباء و الفنانين فتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث ".[1]

ويعني هذا أن التراث يدل على ما هو قديم من العادات و التقاليد والتجارب التي تتوارثها الأجيال جيل بعد جيل.

أما " مجدي وهبة " فقد عرفت التراث أنه: " ما خلف لنا السلف من آثار علمية وأدبية مما يعد نفسيته بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر و روحه.[2]

أما " محمد الجابري " يرى أنه : " هو تمام ثقافة الماضي و كلتيها إنه العقيدة و الشريعة و اللغة والأدب و العقل والذهنية، والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنه في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الاسلامية ".[3]

فالتراث خزان القيم الانسانية و المعاني الجمالية التي تنبع من أعماق الشعب وتفكيره الأدبي الذي يميزه عن غيره من الأمم و الثقافات الأخرى.

---

[1] محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، (د ط)، دار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009، ص 98.

[2] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، (د ط)، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، 1974، ص 279.

[3] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، (ط1)، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، 1991، ص 24.

ونجد مفهوما أشمل للتراث من حيث أنه: " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي و الانساني والسياسي و التاريخي والخلقي ويوثق علائقها بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه.[1]

فالتراث هو المكون الأساسي لكل ما تعلق بالشعوب من تقاليد وعادات و تجارب فهو صلة تواصل بين الأجيال، كما لا يمكننا أن ننفي صلة التراث بالأمة فهي صلة حتمية كما يرى عبدالحميد بورايو: " إن التراث هو نتاج عمل جماعي بشري سابق وبديهي وأن الأمة التي تمتلك تراثا ضخما هي أمة عريقة فعلا، أي أنها أمة ذات ممارسات حضارية وثقافية متميزة في القرن وقرون سابقة ".[2]

ويعني هذا أن التراث هو تراث أمة بأكملها وليس تراث فرد واحد، فهو لا يعبر عن فكرة الفرد، ولكن عن فكرة الجماعة، فيشمل كل الموروث على مدى الأجيال و الأفعال وعادات وتقاليد و سلوكات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة والتي تعتبر كنز الأمة الذي يعبر عن تجاربها، فهو يمثل أصالة وقيمة حضارية، لما يحتويه من عادات وتقاليد وأساطير، وحكايات وسير وغيرها، وكل هذا يسمى تراث شعبي.

2- دواعي توظيف التراث في المسرح العربي:

المسرح من الفنون الأدبية التي استغلها كتابه في توظيف التراث، حيث وجدوا فيه مجالا لإبراز إبداعهم، ويرجع توظيف التراث في المسرح إلى عدة دوافع و أسباب نذكر منها ما يلي:

---

[1] جبوري عبدالنور: المعجم الأدبي، (ط1)، دار الملايين، بيروت- لبنان، 1979، ص 63.

[2] عبدالحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، (ط1)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 16.

1- الفخر بمآثر العرب: وهذا السبب غالبا ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية.

2- الوقوف أمام المحتل: فقد حاول الاحتلال الأجنبي أن يطمس الشخصية العربية، وما كان على الكاتب المسرحي إلا أن يتمسك بشخصية العربية ليقف في وجهه.

3- التمسك بالهوية القومية العربية: وهذا السبب يعد من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي العربي، وخاصة أثناء الهزات الكبرى التي تتعرض لها الأمة العربية، والتي من شأنها أن تضعف الكيان العربي، ويخيم عليه الإحساس بالإحباط والضياع، ولذلك نجد أيضا أن الكاتب المسرحي العربي يلجأ إلى التراث، لكي يستمد منه الشعور المعاكس عن طريق فترات الازدهار و الانتصار العربي في تراثه.

نجد أيضا أنا الكاتب المسرحي العربي حاول أن يتجاوز قيود المسرح الغربي سواء من حيث الشكل أو المضمون، لذلك أخذ يبحث وينقب في تراثه ليجد البديل.

فاعتمد المسرح العربي في بنائه على التراث لخلق مسرح عربي مختلف عن الآخر للحفاظ على الهوية العربية وضمان خصوصية المسرح العربي بصناعة نظرية مسرحية عربية مركزها التراث العربي.[1]

وإلى جانب كل هذه الأسباب فقد " وجد بعض الكتاب المسرح في آثار الأدب الشعبي نوعا من المادة الدرامية الخام التي تصلح أن تكون أساسا لهيكل المسرحية، أو إطارا ملائما لتجسيد ما يشغل فكر هؤلاء وعصرهم ".[2]

[1] ينظر: اسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المصري المعاصر، (د ط) ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، 2000، ص 40-41-42.

[2] فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، (د ط)، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1980، ص 117.

فهذه الآثار الشعبية يمكن اعتبارها بالنسبة للبعض مرحلة بدائية للعطاء الفني جعله الأدباء كذلك لإسقاط أفكارهم وروح عصرهم كالمقامة و الكدية و السير الشعبية ... وغيرها.

كما أن " ثمة كتاب وجدوا في الأدب الشعبي و الأسطورة مصدرا لرموز خصبة تعين المسرحية على العمق و الإيحاء "[1]، فمن خلال توظيف التراث الشعبي و الأسطوري في المسرح تكون الحقيقة أوسع من التي يمثلها الواقع.

وربما كل هذه الأسباب وغيرها هي التي دفعت بالمسرحيين العرب لتوظيف التراث واستلهامه.

وفي هذا الصدد وجدنا أنه من الضروري أن نتبع مسار المسرح المغربي بإيجاز وذلك من أجل استنتاج طبيعة العلاقة مع التراث، فقد ظهر التيار الاحتفالي في المغرب، إبان السبعينيات ولا سيما بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة (1976) بمدينة مراكش، بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، بعد سلسلة من الكتابات النظرية والإبداعية التي كتبها " عبدالكريم برشيد " باعتباره المنظر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد، و " الطيب الصديقي " المطبق الرئيسي لهذه النظرية التأسيسية.

وقبل ظهور الاحتفالية كان المسرح في المغرب إبان الحماية الفرنسية يعتمد على الترجمة والاقتباس، ولا سيما مسرحيات موليير الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي للعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح.

وبعد الاستقلال عرض المغرب المسرح بقيادة الطيب الصديقي، لكن عن هذا النوع من المسرح لا ينسجم مع تطلعات الشعب المغربي، ولا يعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إلى أن ظهور مسرح الهواة في مرحلة السبعينات الذي انقسم إلى تيارات ومدارس تدعوا إلى التجديد والتأسيس والتأصيل، فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب درامية فهناك:

مسرح النقد والشهادة مع " محمد المسيكني "، والمسرح الفردي مع " عبد الحق الزوالي "، والمسرح الاحتفالي مع " عبدالكريم برشيد "، ومسرح المرحلة مع " حوري الحسين " ، والمسرح الإسلامي مع " محمد المنتصر الرسيوني ".

وتبقى الاحتفالية من أهم الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي، فالاحتفالية في المسرح المغربي نظرية درامية و فلسفية تعتبر المسرح حفلا واحتفالا وتواصلا شعبيا و وجدانيا بين الذوات يهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والتسلية.[1]

ثم إن التراث التاريخي والتراث الشعبي – إلى جانب الواقع – من أهم مصادر المسرح الاحتفالي التي يرتكز عليها، وذلك لمحاولة خلق نمط مسرحي يتلاءم والفكر الاجتماعي في الأقطار العربية، حيث يكون قائما على مقومات فكرية متعددة المنابع، ومحاولة التخلص من التبعية والتقليد.

وهنا الأمر لا يتعلق بتكرار الأشكال المسرحية (التراثية) وأخذها كما هي فالعلمية ستكون سلبية، ولكن يكون العمل بإدخال هذه الأشكال الأصيلة من التاريخ والتراث في قالب تحمل فيه إسقاطات من العصر الذي نعيشه في زمانه ومكانه.

و إن المسرح المغربي يحتل مكانة خاصة في مجمل الحركة المسرحية العربية، ويجري باستمرار تقدير جهد الفنانين المغاربة، وهم يقدمون المسرح العربي بحثا وتجديدا، خاصة الممارسة المسرحية، حيث يتوفر المسرح المغربي على رجال مشهود لهم في

[1] ينظر: مخلد نصير بركة الزبود: الاحتفالية في أعمال المخرج المغربي الطيب الصديقي، بحث مقدم لجامعة اليرموك، الأردن، فبراير 2001، ص 01.

التأليف والإخراج، حيث أناروا مكانا مظلما يخرج منه جمهور كبير يرضى ويقتنع وينتفع بما شاهده، ونجد على سبيل المثال عروضا مغربية لـ: " الطيب الصديقي " وأحمد الطيب العلج " "وعبد الكريم برشيد " وغيرهم.[1]

من الذين عملوا على تكوين مسرح عربي بعيد عن تلك النظريات الفكرية والفنية الجاهزة التي لا يجب الغاؤها كليا، حيث لا يمكن أن تكون البداية من الصفر، كما أنه لا يجب أخذ كل ما هو جاهز فمنها مالا يتماشى مع لغتنا وظروفنا وتقاليدنا المغايرة، ومنه يجب أخذ ما ينفع منها، كما يجب تطويعه لما يتماشى مع رؤية الفنان.

[1] ينظر: عبدالله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى تجارب ، (د . ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2002، ص 23.

الفصل الأول:

توظيف التراث التاريخي في مسرحية

" ابن الرومي في مدن الصفيح "

لعبدالكريم برشيد

1. التراث التاريخي
2. توظيف الشخصيات التاريخية
   - أ- شخصية ابن الرومي
   - ب- شخصية دنيا زاد
3. الأحداث التاريخية

1. التراث التاريخي:

يشكل التاريخ مادة هامة وأساسية في الإنتاج المسرحي حيث يستثمر منه معظم الموضوعات و الشخصيات والحوارات التاريخية التي تسهم في بناء النص المسرحي ونقل الواقع المعاش في ظل حقبة زمنية معينة، إذ أن المسرحية تقترب من التاريخ، وتبتعد عنه في آن واحد، فهي تقترب منه في الأحداث و المواقف الهامة والشخصيات الرئيسية، وتبتعد عنه في بعض الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية، من خلال وجهة النظر الفنية، فالمسرحية التي تستلهم التاريخ ليست مقصودة لأحداثها أو لسرد حياة شخصياتها المعروفة، ولكن لتقديم الواقع بطريقة مغايرة فتكون هذه الأحداث والشخصيات عبارة عن رموز تحمل دلالات وإيحاءات يريدها الكاتب من مسرحيته.[1]

وإن الحوادث والشخصيات التاريخية ظواهر كونية عابرة، لا تنتهي بمجرد انتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب وجودها جانب آخر، هو حالتها الشمولية القابلة للتجديد، فدلالة البطولة في قائد معين، ودلالة النصر لكسب معركة معينة، ستظل بعد انتهاء هذه الفترة وانقضائها وانتهاء الوجود الواقعي لها ستظل تتكرر من خلال مواقف جديدة و أحداث جديدة.[2]

وهنا نجد أن الكاتب المسرحي يهتم بهذه البطولات والمعارك، ويجسدها في العمل المسرحي فيختار الشخصية التاريخية، ويقتطع فترة زمنية محددة، بشرط أن تكون هذه

---

* لقد وضعت عنوان: التراث التاريخي، وأنا هنا لا أقصد التاريخ بأحداثه المتنوعة وشخصياته المختلفة كما هي في كتب التاريخ، ولكن قد يتجاوز إلى تاريخ الأدب أو إلى التراث العربي السردي (السرود الشعبية العربية) من خلال بعض الشخصيات التي تم استثمارها في هذه المسرحية كشخصية ابن الرومي، ودنيا زاد.

[1] ينظر: اسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المصري المعاصر، ص 55.

[2] ينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (د ط)، دار الفكر العربي، القاهرة،1997،ص120.

الشخصية مكتملة، أي منذ توليها الحكم إلى موتها، أو سقوطها مثلا، وعندما يختار الفترة الزمنية الواحدة، فلا يتعرض لما قبل الشخصية أو بعدها، وكذلك بالنسبة للفترة الزمنية، أي يفضل الكاتب الشخصية أو الفترة الزمنية تماما عن كل الارتباطات السابقة واللاحقة لها.[1]

بالنسبة لمسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " فقد ارتبطت بالعصر العباسي وحضور ابن الرومي واستحضاره من بغداد القديمة فوق اسقاط تاريخي على العصر الحالي .... وربط رائد خيال الظل " ابن دانيال " بقراءة في تاريخ بغداد وإبراز لعبة خيال الظل كحدث تاريخي مهم بالعصر العباسي وقراءة المستوى الدلالي له في المعطي الحداثي الحالي ... والغوص أيضا في منعرجات ألف ليلة وليلة بشخصية دنيا زاد كدال تاريخي من شهرزاد في الحكي الشعبي المأخوذ من " ألف ليلة وليلة ".

ولأن عبدالكريم برشيد يحاول قراءة معاناة الشعوب العربية الحالية بالتوازي مع استحضار أحداث تاريخية من العصر العباسي.

ارتبطت نصيا بأحداث كانت مهمة لصناعة الوعي الجمعي العربي.

وقد اختار توظيف هذه الشخصيات كفاعل نصي في مدن الصفيح لما لها من تشابك بين الشاعر و الفنان والعاشق " ابن الرومي " وبحثه الدائم عن الحرية في زمن صعب بالعصر العباسي الذي يشبه في حركاته الاجتماعية والسياسية ما يحدث حاضرا ... واعتمد على " ابن دانيال " كذاكرة تاريخية حكائية لارتباط العمل بجانب الراوية

[1] ينظر: اسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المصري المعاصر، ص 56.

للأحداث الذي كان سائدا بطريقة خيال الظل، وهذا ما جعل برشيد يستنجد بابن دانيال لخلق دهشة التلقي في جانب الحكاية.[1]

2- توظيف الشخصيات التاريخية:

أولى الدارسون الشخصية مكانة كبيرة بوصفها ركيزة أساسية من ركائز العمل المسرحي ذلك أن العمل الجيد لا يقاس " بما يعرض من أفكار وموضوعات، لأن ذلك على حد تعبير الجاحظ مطروح على قارعة الطريق، إنما يقاس بمدى متانة الشخصية التي تحمل هذه الأفكار وقوتها في التأثير ".[2]

وفي المسرح " الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها ".[3]

و تتجلى عبقرية الكاتب المسرحي في قدرته على رسم شخصيات تنبض بالحياة، ولا يتأتى ذلك إلا لصاحب نظرة ثاقبة، وخيال واسع مجنح قادر على تجسيد الأفكار وتحريكها، وتكسب الشخصية قيمتها الفنية من مدى ارتباطها، وانسجامها مع بقية الشخصيات في العمل الدرامي ذلك أن " الشخصية المسرحية هي تلك الذوات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية والثقافية ".[4]

---

[1] مقابلة وحوار شخصي بين الطالبة مريم لكحل والكاتب المسرحي عبدالكريم برشيد، يوم الجمعة 25 جوان 2021 على الساعة 10:00 صباحا.

[2] عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي المغاربي المعاصر، (ط1) ، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص 103.

[3] المرجع نفسه، ص 103.

[4] المرجع نفسه، ص 105.

و إن الشخصية كائن ورقي قد يكون انسانا أو غير إنسان، هي ابتكار الخيال ليكون لها دور، وفعل ما، في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة.[1]

وحين يتقن الكاتب رسم الشخصية فإنه يركز على أحد مكوناتها أو خصائصها الجسمية، أو النفسية، أو الأخلاقية أو الاجتماعية أو الفكرية، حسب ما تقتضيه طبيعة الحدث أو نوعية الصراع.[2]

ولقد حظيت الشخصية باهتمام أكبر عند جماعة المسرح الاحتفالي، ذلك أن الاحتفالية " لا ترتكز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفي وإنما ترتكز على الإنسان الممثل والشخصية ".[3]

وذهب " عبدالكريم برشيد " إلى أبعد من ذلك، حين اعتبر أن تسمية الممثل فيها نقص ومحدودية، وفضل إطلاق تسمية المحتفل على الممثل أو الشخصية الدرامية باعتبار هذه الكلمة اسما شاملا يتضمن اللعب والفن والتمثيل معا، كما أن الاحتفال يحقق المشاركة والمعايشة، إضافة إلى أن المسرح الاحتفالي من مهمته " تعرية الأقنعة عن الشخصيات أو الأحداث والعلاقات، فالشخصية لا يمكن أن تكون مجرد قناع يرتديه الممثل".[4]

---

[1] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (ط8)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، 1436 هـ، 2005، ص 269.

[2] ينظر: أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، (ط1)، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة– المغرب، 1999، ص 112.

[3] أحمد سخسوخ، المسرح الاحتفالي بين محاولة الخروج من دائرة التأثير الغربي و الوقوع فيها، مجلة القاهرة، العدد 108، أغسطس 1990، ص 04.

[4] عبدالكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية، مجلة البيان الكويتية، العدد 80، 01 مارس 1981، ص 135.

ويعد " عبدالكريم برشيد " من الكتاب المسرحيين الذين استلهموا التراث التاريخي، ونجد له عددا لا بأس به من الأعمال المسرحية التي تندرج ضمن هذا الإطار، وقد استحضروا في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " التاريخ من خلال شخصياته و وقائعه، فكانت شخصية " ابن الرومي " هي الشخصية الفاعلة في المسرحية والناقلة للحوادث التاريخية.

أ- شخصية ابن الرومي:

إن استحضار شخصية تاريخية تعبر عن معاناة شخصية معاصرة، تحمل مفارقة دلالية و رمزية، وتجسدت هذه المفارقة بين شخصية شاعر عربي كانت تعيش في العصر العباسي حياة شعبية قائمة على الفقر و الخوف والانكماش ألا وهو (ابن الرومي) وبين مكان معاصر وهو المدينة بأحيائها القصديرية الصفيحية التي تجسد التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي، وافتقار الناس البسطاء إلى أبسط حقوق الإنسان، كما نلمس تداخل الأزمنة بين الماضي والحاضر، وذلك من خلال محاولة الكاتب عصرنة التراث و إعادة صياغته من جديد عن طريق محاورته ونقده وتفاعله معه.[1]

ففي هذه المسرحية الكثير من المتناقضات والمتضادات، إذ أنها تربط بين الماضي والحاضر، والحقيقة والحلم، والواقع والخيال في شكل قالب مسرحي جميل وبطريقة فنية، تهدف إلى معالجة قضايا سياسية و اجتماعية وثقافية وغيرها.

ولعل أبرز هذه القضايا: الفقر والتفاوت الطبقي، وعدم تحقيق مبدأ المساواة الاجتماعية خاصة السكن، إذ أن عنوان المسرحية يحمل جزءا من هذه القضايا بالإضافة

[1] جميل حمداوي، قراءة في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، مجلة عود الند، العدد 04، الناشر: عدلي الهواري، المغرب، 2006.

إلى مظاهر أخرى تتمثل في: الاستخفاف بالموطن البسيط، قيام السلطة بطرد الفقراء من مساكنهم (دور الصفيح) دون منحهم مساكن بديلة عنها، ذلك أنها في نظر السلطة تشوه المدينة، كما إنها تأمر بهدم الأسواق وإخلاء الساحات العمومية من أجل تشييد الفنادق السياحية الضخمة لتجميل وجه المدينة أمام المستثمرين والسياح الأجانب.[1]

فمارست السلطة سلوكات ظالمة وجائرة في حق الناس البسطاء الذين يسكنون دور الصفيح، وتبدأ أحداث المسرحية حين يدخل " ابن دانيال " رفقة " دنيا زاد ": " يجري نحو الخشبة وهو يجر خلفه عربة تعانقت فيها الألوان بشكل مثير (رقص، غناء، زجل)".[2]

وفي هذا إشارة إلى مظاهر الاحتفال، كما يظهر ذلك في ملابس " ابن دانيال " والموسيقى التي صاحبتها، بالإضافة إلى ما كانوا يقومون به من حركات بهلوانية وحركات ايمائية وراقصة، وحين اقترابهما من خشبة المسرح يحاول عامل الستار منعهما إذ يتجه نحوهما مسرعا في غضب:

" أيها السيد العاصفة يا من يدخل كالطوفان والزلزال حتى تفهم[3]، ويدور بينهما الحوار عامل الستار أن يصدهما عن الدخول، ويحاول " ابن دانيال " أن يشرح سبب مجيئه.

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

ابن دانيال: " المسرح حفل واحتفال هكذا علمونا ... ".[4]

---

[1] معمر بختاوي: قراءة في مسرحية ابن الرومي لعبد الكريم برشيد، صحيفة المثقف، على الرابط الالكتروني: www.almouthakaf.com

[2] عبدالكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، (د ط)، مكتبة الأدب العربي، إديسوفت، الدار البيضاء– المغرب، 2005، ص 07.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

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

فيبدأ ابن دانيال: " أحبتي أتيتكم من بين الصفحات الصفر الباليات من الزمن المعلب النائم فوق الرفوف... أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة ".[1]

ثم يطلب ابن دانيال من ابنته أن تكمل عنه ملتفتا لدنيا زاد، أكملي يا ابنتي:

" دنيا زاد (الجمهور) ريشتان نحن يا سادتي في مهب رياح الزمن "[2]

أي أنهما يقدمان عروضا احتفالية ومسرحية في العديد من الأمكنة.

ابن دانيال: " ثروتي؟ ! (يضحك) ثروتي كالشعراء في الكلمات يداه مفرغتان إلا من ظلال. ظلال تعيش بغير نبض أو أشباح تحيا بغير أنفاس ... ثروتي أطياف خيال تحركهما قضبان خفية، وقناديل وشموع ترسم بالنور ظلالا شبه حية. أدخل القرى والمدائن فيتبعني الأطفال الأشقياء، يجرون كالشياطين خلف العربة... ".[3]

وبعد أن قدم " ابن دانيال " محتوى ما يقوم به، دخل إليه الأطفال، والتفوا حوله متحمسين لما سيقوم " ابن دانيال " بتقديمه، فيطلب منهم الصمت والانتباه، وعدم إحداث الفوضى بعد أن تصايح:

" الجميع فرحا وهم يرددون بشكل موقع: طيف الخيال، طيف الخيال".[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 11.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويقول ابن دانيال: " لن أطالبكم بشيء أكثر من الصمت. انتم ضيوفي أمد لكم موائد الحكايا والسير "[1]، ثم يبدأ ابن دانيال بالاقتراب نحو الخشبة، فيسأله الأطفال إلى أين يذهب فيجيبهم.

ابن دانيال: (يضحك) إلى أسواق فاس والقيروان، إلى بيروت الغجرية، عمان الحالمة، عالما كاملا أجر ورائي، أجر الأشرار والأخيار أجر السلاطين والمهرجين أجر الفقهاء والسفهاء، أجر الأزمان و الأمكنة، أجر الفقر أجر الغنى... عالما كاملا أجر ورائي ... عالما كاملا ".[2]

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

الحاكم، والشعب، والغني والفقير، المثقف والغير مثقف، وبعد ذلك يسحب ابن دنيال عربته، ويجرها إلى داخل المسرح لتحضير ما يستفيد منه في عرض خيال الظل، ويبدأ بتعديل الأضواء واخافتها، وهنا يتحول الكاتب وينتقل من الخيال إلى الواقع، ليصور لنا واقع المدينة التي تحتوي على دور الصفيح والبيوت القصديرية و إبراز الحياة الاجتماعية وظروفها البائسة.

ومن هنا يقدم لنا ويعرفنا بالشخصيات التي تسكن هذه الأحياء، وهم: حمدان، سعدان، رضوان، الذين تبدوا عليهم ملامح التعب بعد أن أرهقهم الفقر والبطالة، والظروف المزرية.

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

لقد وظف عبدالكريم برشيد شخصية ابن الرومي بالذات وليس شاعرا آخر لأنه عاش فقيرا ذليلا رغم قيمته الأدبية وكذلك سوء طالعه فهو الأقرب إلى ساكني المدن الصفيحية المهمشة.

وفي هذا الصدد يقول مصطفى رمضاني: " برشيد قد وظف شخصية ابن الرومي كرمز للمثقف العربي فابن الرومي غير المتموضع طبقيا، لأنه يعيش أزمة التأرجح بين طموحاته الطبقية والإحباطات المتتالية التي يعيشها في المجتمع لهذا وجدناه يصور " ابن الرومي " كشخصية مركبة: فابن الرومي شخصية قد خلقها برشيد من خياله حقا ".[1]

ونجده كشخصية مركبة في:

- ❖ ابن الرومي الشاعر المتشائم المنكمش.
- ❖ ابن الرومي الشاعر العاشق.
- ❖ ابن الرومي الشاعر المتحرر من أوهامه.
- ❖ ابن الرومي الشاعر المكتسب والمستلب.

فابن الرومي منغلق على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته.

ويزداد ابن الرومي الشاعر المنكمش الخائف على نفسه من العالم الخارجي تشاؤما وتطيرا من الوجوه التي كان يحاورها في حيه الشعبي المتواضع.

ويتحول " ابن الرومي " من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي مكتسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة حين يشتري رئيس

[1] مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، 1993، ص 201.

المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع أولئك المنحوسين الأشقياء قصد طردهم من هذا الحي وهدم أكواخه التي يعيش فيها الفقراء والداء والنحس وبناء فنادق سياحية تجلب العملة الصعبة لحكام بغداد الأثرياء و أعوانهم.

ويستمر ابن الرومي تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل، بل كان يطرأ على الواقع الموضوعي ثقب صغير على الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء التعساء، فيزداد تشاؤما إلى تشاؤم، وتسود الحياة في وجهه لولا الحي ... الذي عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته.

وينتقل ابن الرومي كما قدمه الراوي من شاعر متشائم إلى شاعر مكتسب.

وابن الرومي بالنسبة لعبد الكريم برشيد هو زمن الشاعر المقهور في زمن الرخاء العربي الذي تحكمه السياسة ويحكمه المال و رأس المال.[1]

ب- شخصية دنيا زاد:

وهي شقيقة شهرزاد الصغرى، كانت دنيا زاد تحضر لمخدع أختها كل ليلة لتوديعها قبل أن يقتلها شهريار في الصباح التالي، وكانت كل مرة تطلب من شقيقتها رواية قصة أخيرة في ختام ألف ليلة وليلة، تتزوج دنيا زاد من شاه زمان شقيق شهريار الأصغر، وفي رواية الوهم لجون بارت تكون دنيا زاد هي الراوية الأساسية للأحداث.

[1] مقابلة وحوار شخصي بين الطالبة مريم لكحل والكاتب المسرحي عبدالكريم برشيد، يوم الجمعة 25 جوان 2021 على الساعة 10:00 صباحا.

" وتعد دنيا زاد محركا فاعلا في الحكاية الإطار، فإذا كانت شهرزاد هي من قدمت نفسها لتنقذ بنات جنسها، فإن دنيا زاد قامت بدور خطير، إذ أنها هي من طرق موضوع البدء بالكلام (فقالت لها: بالله عليك يا أختي حديثنا نقطع به ليلة سهرتنا / فقالت حبا وكرامة إن أذن لي هذا الملك المهذب، فلما سمع ذلك الكلام وكان به قلق فرح بسماع الحديث)، ثم في نهاية الليلة نجد أن دنيا زاد تحمل حديث أختها في عين شهريار(ما أطيب حديثك و ألطفه و أعذبه، فقالت لها و أين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت و أبقاني الملك). فنصل بذلك إلى قرار الملك بتأجيل فعل القتل، القرار الذي سيؤجل كل ليلة حتى إلغائه في الليلة الأخيرة، وإن وجود دنيا زاد في الليالي الأولى وظهورها بشكل متقطع وهامشي فيما بعد يؤكد وجود نية سردية كامنة في خيال السارد الأول بإسناد دور مطول لدنيا زاد في الحكايات .[1]

أما دلالتها في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكريم برشيد هي دلالة تراثية مرتبطة بخيال الظل و راوية كذلك وهي فتاة غجرية شابة من الجيل الحاضر و واقعية اجتماعية.

وكأن عبدالكريم برشيد من خلال دنيا زاد يستحضر شهرزاد و يقربنا من ملامسة هذا التقارب والاستحضار غير المباشر في هذه المسرحية.

وعلى هذا الأساس فإن شخصية " ابن الرومي " تبقى غير محددة المعالم وغير معروفة، فهي تخضع لمجموع التأويلات التي تلامس مضمون و أحداث هذه المسرحية سواء من خلال قراءة النص او من خلال مشاهدة العرض، ومن ثم فإن المسرحية ما هي

[1] القصة الإطار، في ألف ليلة وليلة، مجلة انكتاب القراءة عدوى، طبعة دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، يوم 07 – جوان – 2015 على الرابط الالكتروني: www.inkitabme.com

إلا من الحكايات الشعبية والقصص التي أتت بها هاتين الشخصيتين على ممارستها من خلال صندوقهماالضلي.

فدلالة شخصية دنيا زاد في هذه المسرحية هو اسم اختاره برشيد وفق الدنيا...

أولا وهو الصراع الأزلي للإنسان ... وزاد هو الرابط التاريخي مع التراث من خلال قصص ألف ليلة وليلة ... فدنيا زاد التي تتجول في نص برشيد تحتمي بإسقاط تاريخي، يواكب حركية المجتمع الحديث وتلعب دورا مهما في ربط الأحداث، وتجسد ذلك من خلال النماذج الآتية:

قول دنيا زاد: (تضحك) (تنادي في الجمهور المنشغل عنها)

سادتي اقتربوا ...اقتربوا ...

سأحكي عن الملاحم الجديدة

عن حاملي المشاعل والبنادق

عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال

عن سواعد ترفع للسماء غدا

وتهدم أمسا.

ملحمات الأمس مضت، وبدأ في الأفق فجر وليد

لقد مات نيرون وقيصر. رحل الأبطال والغزاة

والعظماء سادتي. نحن في عصر الفقراء...[1]

فدنيا ابنة زاد ابن دانيال، الفتاة الغجرية التراثية التي استلهمها الكاتب من قصص ألف ليلة وليلة، أدركت أن الشخصيات التاريخية والأسطورية أراد أبوها استحضارها بالحكي لم تعد تجدي نفعا، وتشد انتباه السامعين والحاضرين لأنها بعيدة عن واقعهم، وفضلت أن يكون الموضوع قريب من حقيقة المشاهدين، يعالج قضاياهم الحاضرة، ويطرح همومهم، فدنيا زاد هي شخصية واقعية مختلفة، ثائرة على الأوضاع الاجتماعية، تمثل شابات الجيل الحاضر، تنتمي الى جيل له أحلام وطموحات مغايرة، ولذلك ترفض صورة عريب القديمة وتنتج عليها، وتقترح بدلا عنها صورة جديدة ومغايرة.

وقولها: ابن دانيال: مقدما الصورة الأولى، سيدنا علي ...

دنيا زاد: فوق السرحاني ....

ابن دانيال: مع العاتي راس الغول (موسيقى تختفي الصورة ونظهر اخرى)

دنيا زاد: الفارس المغوار.

ابن دانيال: أبو زيد الهلالي.

دنيا زاد: خليفة الزناتي(موسيقى تختفي الصورة وتظهر أخرى....)[2]

لقد جسدت مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح المنحى الاحتفالي بكل ابعاده ومستوياته، إن كان مستوى اللغة والحوار، أو طريقة استقراءه للتراث من خلال

[1] عبدالكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، (ط 1)، مكتبة الأدب العربي، إديسوفت، المغرب – الدار البيضاء ، 2014، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

الشخصيات التراثية التي بعث فيها الحياة من جديد، وجعلها تعانق هموم الإنسان المعاصر، مطعما إياها بمظاهر الاحتفالية المختلفة.

ونجد أيضا في قولها:

ابن دانيال: (منزعجا) دنيا زاد. هل رأيت ؟ طيف الخيال لم يعد يثير هم كما كان....

دنيا زاد: هل أغضبتم من غير شك.

ابن دانيال: أنا؟ أبدا.

دنيا زاد: ... أو ان ملاحمك القديمة ما عادت تثير الناس.

لقد حدثتك ألف مرة يا أبي بن كل شيء قد تغير، ويجب أن تراجع كل الحكايات والملاحم والقصص القديمة.

ابن دانيال: فعلا، إنها في حاجة الى مراجعة ...

دنيا زاد: بل الى خلق ملاحم جديدة ...

ابن دانيال: دنيا زاد؟ (ينظر إليها في خوف) أخاف من حماسك الزائد!

دنيا زاد:(تضحك) تحدثهم عن الأبطال ...

لقد تغير الزمن يا أبي ...

حدثهم عن الإنسان البسيط، عن العامل الأجير، وعن الفلاح وماسح الأحذية، دعني أخاطب الناس مكانك، أنني أحس عذابهم لأنني منهم. أما أنت فملك الماضي...[1]

[1] المصدر نفسه، ص 20-21.

فدنيا زاد رأت قصص الأبطال والملاحم الأسطورية لم تعد تستهوي وتثير الناس بل هم يبحثون عن مواضيع قريبة منهم وقريبة الى واقعهم الذين يعيشون فيه، من اجل إيجاد الحلول لمشاكلهم وتحسين أحوالهم، ومعالجة قضاياهم المختلفة.[1]

ونجد ذلك أيضا في قولها:

ابن دانيال: ... فبحثوا عن أنفسكم خلف الأقنعة.

دنيا زاد: أنتم أهل بغداد الجديدة ...

ابن دانيال: ... فلا تسألوا إذن عن حي ابن الرومي.

دنيا زاد: واسألوا عن حيكم، عن قضاياكم.

ابن دانيال: .... أنتم وحدكم من يملك الجواب.

دنيا زاد: من يصنع الملاحم و الحكايا ويعيد تشكيل بغداد الجديدة ... [2]

فدنيا زاد تحاول اسقاط شخصيات الحكاية ووقائعها إلى الواقع الذي يعيشه أولئك الناس في الحي القصديري، وبينما يشرحان الغرض من الحكاية.

كما نلاحظ تداخل الأزمنة من خلال قولها:

دنيا زاد: سادتي، أهلا وسهلا بمن قد حضر ... (تصفيق)

دنيا زاد: ريشتان نحن يا سادتي في مهب رياح الزمن ....[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 21.

[2] عبدالكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 93.

[3] المصدر نفسه، ص 11 – 12

أي أنهما يقدمان عروضا احتفالية.

وأيضا قوله ابن دانيال: (يناديها) دنيا زاد، الى أين تذهبين يا ابنتي؟

دنيا زاد: أين اذهب؟ اذهب الى حيث يذهب هؤلاء.

ابن دانيال: ولكننا لسنا منهم، نحن من عالم أخر...

دنيا زاد: أنت واهم يا أبي، ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة ... الكلمة التي تفتقر الى الحركة

هي كلمة زائفة تماما كعملة بلا رصيد. وجودنا داخل المدينة وعذابنا أشياء لا يمكن القفز فوقها.

تعال يا أبي.... عذاب الفقراء ما كان يوما فرجة ولن يكون ابدا... تعال... (تمد يدها لابن دانيال يتردد هذا لحظة لم يعطها يده).

ابن دانيال: (مترددا) وقصة ابن الرومي يا ابنتي، إنها لم تتم بعد....

دنيا زاد: اطمئن سنكملها في مسرحية أخرى ...

(يخرجان فتنزل الستار). [1]

فابن دانيال يمثل دور الحاكي في خيال الظل، لكنه قبل التمثيل يناقش ويعلق مع ما سيحدث فيه، وبعد اكتمال الأحداث يعود إلى التعليق من جديد.

وتحطيم القيود التقليدية الموجودة بين الخشبة والجمهور يجر عربة خيال الظل مصحوبا بابنته دنيا زاد.

[1] المصدر نفسه، ص 95.

التي كانت على شكل احتفال تجمع فيه الموسيقى والألعاب بالإضافة إلى توظيف الشاعر ابن الرومي، وهو نموذج من التراث العربي الأدبي، كما تجلت عناصر الاحتفالية في المسرحية من خلال مشاركة الجمهور في تقديم العرض المسرحي، إلى جانب الراويتين ابن دانيال و ابنته دنيا زاد، ومن خلال الارتجال وغيرهم، وهكذا تكون مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح نموذج كامل التطبيق وتجسيد النظرية الاحتفالية في المسرح الاحتفالي العربي عموما، والمغربي خصوصا.

3. الأحداث التاريخية:

ولعل تتبع احداث المسرحية من خلال لوحاتها سيوضح الدلالات التي تحملها شخصية ابن الرومي:

- **أحداث اللوحة الأولى: (إلى أين يرتفع الستار)**

يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيا زاد، لكن المسؤول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول مادام العرض المسرحي لم يبدأ، لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المخايليين المتخصصين في خيال الظل، وقد أتى إلى الركح من أوراق التراث الصفراء ليظهر ما لديه من الحكايات والمرايا بدلا من هذه المناظر والمشاهد التي يسعى أصحابها إلى بنائها جاهدين وفيها يفصلون الأغنياء عن الفقراء، بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية.

- ❖دخول الفرقة المسرحية من أجل تقديم الحفل.
- ❖منع عامل الستار الفرقة من الصعود إلى الركح.
- ❖السماح لهما أخيرا بتقديم العرض بعد التعرف عليهما.

- **أحداث اللوحة الثانية: (رحلة المخايل الطويلة)**

تجري أحداث هذا المشهد في مجموعة من دور القصدير، على شكل حوار بين " دنيا زاد " و " ابن دانيال " يحاول هذا الأخير أن يعرف فيه بنفسه بأنه رجل آت من أعماق التاريخ يحمل الحرف لينير الدنيا في القرى والمدن، في الأسواق و الحواضر والساحات، يتبعه الأطفال في كل مكان.

ويبرز الحدث في: تبادل التحية والترحيب بين الفرقة والجمهور.

تعريف ابن دانيال ودنيا زاد بنفسيهما أما الجمهور.

- **أحداث اللوحة الثالثة: (تحولات القصدير المنتظرة)**

ينتقل الكاتب من الخيال ومن لعبة خيال الظل إلى الواقع، واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية حيث نلتقي بسكانها ولا سيما حمدان، رضوان، سعدان، الذين يقصدهم المقدم ليخبرهم بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي الذي لا يناسبهم إلى فنادق سياحية جميلة تجذب السواح وتدر العملة الصعبة على البلد ريثما سيجد لهم المجلس البلدي مكانا لإيوائهم في أحسن الظروف.

و تتلخص الأحداث في:

1- مجيئ المقدم و أعوانه إلى حي القصدير.

2- إخبار ساكنيه بقرار المجلس البلدي ترحيل الحي من أجل إقامة فنادق سياحية.

- **أحداث اللوحة الرابعة: (المخايل القديم والملاحم الجديدة)**

محاولة استقطاب " ابن دانيال " و دنيا زاد " أهل الحي وصغاره من أجل تقديم فرجة لهم تنعكس على خيال الظل بعوالمه و شخصياته التاريخية والأسطورية لكن هذه

الحكايات والقصص لم تعد تثير فضول السامعين وتشد انتباههم، لأن حسب " دنيا زاد " بعيدة عن واقعهم الذي يعيشون فيه، لذلك اختارت قضاياهم ويطرح همومهم، وهذا ما قرر " ابن دانيال " أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد.

- ❖ استقطاب ابن دانيال لأهل الحي وصغاره من أجل حضور العرض.
- ❖ عدم اهتمام أهل الحي و أطفاله بهذا العرض القديم.
- ❖ اقبال الجمهور على العرض بعد تغييره بآخر جديد.

- **أحداث اللوحة الخامسة: (افتح الباب أولا افتحه)**

يظهر " ابن الرومي " وهو يقرأ كتابا بين يديه متسائلا عن معاني الأبيات، ودلالة بعض الكلمات، فجأة يطرق أشعب المغفل باب المنزل.

يفتح " ابن الرومي " الباب يدور بينهما حوار متوتر خاصة أن أشعب المغفل يصر على زيارة ابن الرومي بحكم الجوار أولا، وبسبب مرض ابن الرومي ثانيا، ما أكد له أن أشعب المغفل من المغفلين حقيقة.

جعل هذا ابن الرومي يطرده لأنه عطله عن زيارة عمته الرباب.

- **أحداث اللوحة السادسة: (غريب في زمن النخاسة الجديدة)**

يضم المشهد ثلاث نساء وهن يفترشن الوسائد في بيت من بيوت الهوى، الأولى تكتب، والثانية تعزف العود، والثالثة تطرز المنديل، والحوار يدور حول معلمتهن الرباب ويقمن بتقليدها وتقليد صوتها وهن منشغلات بأعمال مختلفة فجأة يسمع صوت خارجي ينادي عمته الرباب.

- **أحداث اللوحة السابعة: (ابن الرومي يسأل ضيف الله)**

تستقبل الرباب " ابن الرومي " الذي يخاطبها بعمتي تحببا حتى تحقق له ما يريد.

لم تعرفه إلا أنها رأت فيه رجلا مختلفا، ما جعلها تسارع في تلبية طلبه الذي أراده.

وبعد أخذ ورد، ومقارنة بين الجواري، أخيرا تعرف أنه شاعر.

ويخبرها بأنه يريد جارية من جواريها... فوافق على عريب الجارية التي جمعت كنوز الأرض والسماء (حسب رأيه).

- **أحداث اللوحة الثامنة: (عريب والرحيل من بغداد إلى بغداد)**

تشخص النساء الثلاث ما يقع لهن من استغلال في حانات بغداد و بيوتها، فجأة تأتي الرباب لتخبرهن بأنها باعت " عريب " لشاعر اسمه ابن الرومي.

رأت عريب في ذلك خلاصها من استغلال الرباب.

- **أحداث اللوحة التاسعة: (استراحة المتخايل وطيف الخيال)**

يتابع " ابن دانيال " سرد حكاية " ابن الرومي " مع الجارية عريب إلى أن قطع تيار الحكاية ودخول أبله الحي " عاشور " يقلد رعاة البقر.

وبعد حوار طويل بين عاشور وباقي سكان الحي مثل: سعدان، حمدان، يكتشف أن المقدم هو الشريف الذي عوض أن يكون عادلا بين الناس، انتمى إلى أصحاب المال الذين يرغبون في إجلاء الحي وطرد أهله من أكواخهم القصديرية.

ثم يذهب " عاشور " بدعوى أنه سيصفي بعض الحسابات، ويعود " ابن دانيال " مرة أخرى إلى طيف الخيال و إلى ابن الرومي.

- **أحداث اللوحة العاشرة: (مع جيران ابن الرومي)**

يدور المشهد في ساحة عامة تحيط بها الدكاكين الصغيرة، تظهر ثلاث شخصيات " جحظة وعيسى ودعبل " ويدور بينهم حوار طويل يمزج فيه بين الجد والهزل، والحقيقة والخيال وأهم قضايا الحوار.

- **احداث اللوحة الحادية عشر: (ابن الرومي يفتح الباب)**

أخيرا ابن الرومي يفتح الباب بعد الحاح الخادم يا زمان، وبعد أن أخبره من وراء الباب، بقرار المجلس البلدي وهو هدم الحي، والأكواخ الحقيرة ستتحول إلى مركب سياحي ضخم يأتيه السواح من نيسابور وجرجان وفارس ... ستمطره أوان العملة.

ومقابل الإفراغ أو الهدم على ابن الرومي أن يكتب شعرا حول ما يعيشونه في احياء القصدير وهو المعروف بتشاؤمه طول حياته.

- جو الصداقة الذي يشمل الجميع بالرغم من المشاحنات البريئة.
- فراغ الحي من كل ما يدل على الحياة وكأنه مقبرة صامتة.
- استحضار شخصية ابن الرومي وغيابه عنهم.
- نعود مرة أخرى إلى جيران ابن الرومي، حيث أن جحظة المغني لا زال واقفا عند الزبون الأبكم وهو يحلق رأسه والزبون يحتج، ودعبل وعيسى يراقبان ويضحكان، ليقاطع أشعب المغفل كلامهم ويخبرهم أن " ابن الرومي " مدح سيدا لينال عطاياه، وكشف لهم سره مع عريب.

- **أحداث اللوحة الثانية عشرة: (عجيب لك يا مالك الشمس)**

يستمر " ابن الرومي " في تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل، بل كان يطل على الواقع الخارجي من ثقب صغير في الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء و التعساء فيزداد تشاؤم إلى تشاؤم، وتسود الحياة في وجهه لولا الحب الذي تغدقه عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته.

- **أحداث اللوحة الثالثة عشرة: (عريب الحلم تصبح أربعة)**

ينتقل ابن الرومي كما قدمه " الراوي " من شاعر متشائم مكتسب إلى شاعر حالم مستلب ومن واقعه الخارجي، يعيش الخيال في واقعه يركب السحاب وهو معلق بالتراب الأرضي وكوخه الحقير يتأفف من جيرانه الذين يحبونه ويشعرون به أيما شعور و احساس.

- **أحداث اللوحة الرابعة عشرة: (أعطوه الشعر والخطابة)**

في هذا المشهد يعود النور إلى ابن دانيال وجمهوره الملتحق حول ستارة خيال الظل، ليصور حالة " ابن الرومي " الذي ازداد غضبا وتشاؤما وتطيرا من وجوه التي يجاورها في حيه، ويكره العالم لأنه لم يجد إلا بيتا يطل على هؤلاء البؤساء و الفقراء التعيسين الذي كانوا في نظره سبب رحيل عريب.

- **أحداث اللوحة الخامسة عشرة: (إلى أين يغيب المشوهون)**

سيطلب ابن الرومي في هذا المشهد من جيرانه الأشقياء و المعوقين الرحيل بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته، لأنهم في رأيه هم رموز الشر و النحس والتطير والتشاؤم.

- **أحداث اللوحة السادسة عشرة: (وعادت عريب)**

في هذا المشهد سيتصالح " ابن الرومي " مع جيرانه الذين قرروا الارتحال بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته ما داموا قد أصبحوا في رأيه رموز الشرو والنحس والتطير والتشاؤم، لكن " ابن الرومي " سيتعلم درسا مفيدا من عريب التي صارت حرة بعد انعتاقها من الرقب و عبودية العقود المزيفة، واختارت أن تعيش معه بشرط أن يفتح بابه للآخرين وجيرانه الذين هم ضحايا الاستغلال من طرف أصحاب الجاه والسلطة، و أن تعيش معه في هذا الحي الشعبي مع هؤلاء الناس الطيبين الأبرياء المهمشين من قبل المسؤولين وأصحاب القرار الذين يريدون ترحيلهم قصد الاستيلاء على ممتلكاتهم وحيهم واستثماره في مآربهم الشخصية.

وسيصبح " ابن الرومي " شاعرا ثائرا يتصالح مع جيرانه ويمنعهم من الرحيل ويعترف بأخطائه الجسيمة التي ارتكبها في حقهم و بأن سماسرة السراب هم المسؤولون عن هذا الاستلاب و التحذير الاجتماعي و وعدهم أن يكونوا يد واحدة في وجه المستغلين و بائعي الأحلام الزائفة.

وتختار عريب في الأخير أن تدفع الشاعر لمعرفة العالم الخارجي قصد تحريره من خياله و أوهامه و أحلامه وانكماشه الداخلي و اغترابه الذاتي والمكاني، فأرسلته ليبحث

لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق، وبعد تردد وتجاهل قرر " ابن الرومي " أن ينزل عند رغبة عريب و أن يبحث لها عن خلخالها.

- **أحداث اللوحة السابعة عشرة: (إلى أين ينزل الستار)**

يعود الكاتب إلى خيال الظل و صاحبه " ابن دانيال " الذي ثار عليه المشاهدون من أهل الحي القصديري، لأنهم في نظرهم لم يمنحهم الحلول ويخبرهم عن " ابن الرومي " الثائر الذي خرج إلى السوق والعالم الخارجي باحثا عن الخلخال الضائع، لكن ابنته " دنيا زاد " – وهي من " جيل الحاضر " على عكس أبيها الذي مازال يعيش أحلام الماضي الأصفر – تدعوا إلى الثورة و النضال والتغيير والتظاهر من أجل الدفاع عن الحقوق المشروعة فتختار الحركة بدلا من اللفظ البراق والشعارات الجوفاء.

الفصل الثاني:
توظيف التراث الشعبي في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبدالكريم برشيد

1. مفهوم التراث الشعبي
2. خيال الظل
3. تقنية المسرح داخل المسرح

1- مفهوم التراث الشعبي :

هو روح الأمة وحضارتها وأصالتها، اذ لا تخلو اي أمة من هذا التراث، الذي تم حفظه وترسيخه في ذاكرة الأجيال عبر العصور متنقلا من جيل الى جيل، فهو الذي عبر بصدق عن واقع ذلك الانسان البسيط الذي عاش في بيئة بسيطة، متذوقا حلاوتها ومقاوما قساوتها وهو الذي نهض بهذه الامم والحضارات وحمل جسد افكارها وعاداتها وتقاليدها وحتى امالها وطموحاتها.

اذ يعتبر التراث الشعبي مادة من مواد الثقافة الشعبية، وهو من المفاهيم التي اثارت جدلا واسعا بين الدارسين نظرا لما يتصف به من لبس، بسبب تداخله مع مفاهيم أخرى تحمل تسميات مختلفة منها:

" الموروث أو المأثورات الشعبية "، الفلكلور، التقاليد الشعبية، الفنون الشعبية، وغيرها من المصطلحات التي تشير الى نفس المواد الثقافية، لكنها تحمل معاني وايحاءات لها حقولها الدلالية الخاصة.[1]

والثقافة الشعبية: هي مجموعة من الرموز وأشكال التعبير الفنية والمعتقدات والتصورات والقيم والتعابير، والتقنيات والاعراف والتقاليد والأنماط السلوكية، التي تتوارثها الأجيال ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة واستمرار وظائفها القديمة، أو اسناد وظائف جديدة لها.[2]

[1] عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية- التاريخ والقضايا والتحليل ، (د ط)، دار اسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، (د.ت) ، ص 07.

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

فالتراث الشعبي: يدرس باعتباره جزءا من الثقافة ، وأنه جزء من التراث الانساني المتناقل من جيل الى اخر، " انه الميراث الثقافي الذي له تأثيراته على الجوانب الثقافية المختلفة عند تحليله وأنه يتعرض لنفس المشكلات الثقافية من انتشار وتقبل ورفض وتكامل ".[1]

فمجاله واسع يشمل عناصر عديدة منها: العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، والأساطير، والحكايات، والقصص الشعبية والطقوس الدينية (كالأعياد) والمناسبات

(كالزواج، الميلاد، السبوع، الختان، الوفاة) الحكم والأمثال والألغاز ويشمل الأغاني والموسيقى الشعبية والطب الشعبي وغيرها وبذلك يمثل كل عنصر من العناصر جزءا هاما من الثقافة.

وقد عرفه حلمي بدير في كتابه " أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث " بأنه: " يشمل كل موروث على مدى الأجيال من افعال وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الافراد و الجماعات الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة والاحتفال بالمناسبات التي تبدر من طرائفها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية و الروحية والتاريخية ".[2]

ومن خلال دراستنا لمسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح) يبرز لنا نوعين من التراث الشعبي المستعمل والذي كان له دور كبير في المسرحية، لأن عبدالكريم برشيد استعمل العديد من أشكال التراث إلا انه ركز على: التراث الشعبي الفرجوي الحلقوي متمثلا في (الراوي – القاص الشعبي – خيال الظل).

---

[1] فاروق احمد مصطفى: الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، كلية الآداب الجامعية، (د. ط)، الاسكندرية – مصر،2008، ص 16-17.

[2] حلمي بدير، اثر الادب الشعبي في الادب الحديث، (ط1) دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، مصر ،2003 ، ص15.

2- خيال الظل:

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

وتعود جذور خيال الظل إلى العصر العباسي، اذ أن العرب عرفوا هذا الفن المرة الأولى في العصر العباسي، وكان مجيئه الى مصر في عصر الفاطميين في القرن الخامس الهجري، الحادي عشر ميلادي.[2]

" إذ يرتبط ظهور هذا الفن بتقديمه في عروض تمثيلية وترفيهية لتسلية الأمراء وضيوفهم المقربين اليهم".[3]

لخيال الظل اسماء عديدة منها: طيف الخيال، وهناك من يقول إن: " البابة هي لعب خيال الظل"،[4] وهناك من عرفها بأنها:" النص الذي يحرك المخايل شخوصه على أساسه ".[5]

---

[1] ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، (د ط)، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت،1980 ، ص23-24.

[2] لطفي احمد نصار: رسائل الترفيه في عصر السلاطين والمماليك في مصر، سلسلة تاريخ المصريين، عدد 141، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1999، ص334.

[3] مختار السيوفي: خيال الظل والعرائس في العالم، (د ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص155.

[4] فاروق سعد: خيال الظل العربي ، (د ط)، شركة المصنوعات، بيروت – لبنان، 1993، ص792.

[5] مدحت الجبار : المسرح العربي، (د ط)، كتاب الجمهورية ، مصر، 2006، ص 44.

فلعبة خيال الظل تعتمد على تحريك الدمى لتقديم عروض المسرحية، لذلك ينبغي أن يملك المخايل، أو مقدم هذه العروض سعة التجربة، ونضج الموهبة لأن هذا الفن ليس ترفيهيا فحسب بل هو فن شعبي نقدي يجمع بين التسلية والجدية، اذ يقوم على نقد الواقع سياسيا واجتماعيا.

وكانت لعبة خيال الظل في بدايتها أكثر ظهورا في المناسبات الاجتماعية والوطنية " كالاحتفالات الزواج مثلا، حيث تعلق قطعة من قماش رقيق شفاف، وارتفاعا يبلغ نحو من ثلاثين الى سبعين سنتيمترا، ويحرك المقدم الأشكال عن طريق عصي تولج في ثقوب ... ويساعد المقدم أيضا أربعة مساعدين موسيقيين، اثنان منهم يدقان الدفوف، والثالث ينفخ المزمار، والرابع يدق الطبلة " .[1]

إذ كان يصاحب تقديم عروض خيال الظل مقاطع موسيقية متنوعة، وهذا ما لاحظناه في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مع ابن دانيال حيث كان مع كل عرض يقدم لنا موسيقى معينة، ثم تطورت عروض خيال الظل ولم تبقى على حال واحد اذ أصبحت عبارة عن شاشة من قماش ابيض يشد على إطار خشبي وينتهي يشكل مستطيل طوله 240 سم وعرضه 140 سم تقريبا.

و تسمح هذه الستارة بحجب أقدام اللاعبين خلف الشاشة ... و يوضع مصباح كهربائي خلف الشاشة بحيث يسقط الضوء أمام اللاعب مما يمنع ظهور ظله على الشاشة.[2]

---

[1] يعقوب لندواه: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر: أحمد المغازي، (د ط)، الهيئة المصرية للكتاب ،1973، ص 75.

[2] نبيل بهجت: مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، مجلة الكلمة ، مجلة أدبية و فكرية، مصر، العدد 95، 2015.

فتظهر اللعبة فقط في شكل تمثيلي مسرحي تتناول موضوعا ما أو قضية ما تصاحبها الموسيقى والأجواء الاحتفالية، كما حدث في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" إذ كان في كل مرة يعم المسرح الظلام حتى يبدأ العرض.

أما عن تركيبة عرائس و دمى خيال الظل التي من خلالها يتم العرض فإنها اختلفت من زمن لآخر، حيث كان أصحاب هذه اللعبة في القديم" يتخذون الشخوص من جلود البقر... فيشتري بعضها لاعبوا الخيال و يصورون منها ما يشاؤون من الشخوص ثم يصبغونها بالأصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه و الثياب وأجسام الحيوان، و جذوع الأشجار و أوراقها و ثمارها، أحجار المباني وغير ذلك بحيث إذا عرضت الصور أمام ضوء النار المشتعلة ظهرت زاهية بهية".[1]

فكانت جلود البقر المصدر الأساسي لصناعة دمى خيال الظل قديما، أما عن دمى خيال الظل الحديثة فيختلف تصميمها، " حيث تعتمد على ستة عشرة مفصلا و هو ما يكسبها مرونة فائقة في الحركة، بالإضافة إلى الاهتمام بالألوان، و تصنع الدمى الحديثة من جلد الحمار وهو ما يعرف بجلد الميتة و تتكون الرأس من قطعتين و هو ما يتيح حركة الفك، و يتحرك من خلال عصا تثبت في الرأس و أخرى في كف الدمية".[2]

وبهذا يمكن القول إن دمى خيال الظل الحديثة متميزة، إذ تتميز بالحركية والحيوية أكثر مما سبقها مما يتيح سهولة تقديم عروض فنية ابداعية في التمثيل رقصا و غناءً وحركة.

[1] أحمد باشا تيمور: خيال الظل و اللعب و التماثيل عند العرب، (د ط)، دار الكتاب العربي، 1957، ص 23-29.

[2] نبيل بهجت: مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، اطلع عليه يوم 01 جوان 2021 على الساعة 10:00 صباحا.

" وخيال الظل ليس فنا ترفيهيا فقط، إنما يحمل في طياته دلالات وايحاءات رمزية تنعكس كلها على الواقعين الاجتماعي والسياسي، اذ يتناول مواضيع متنوعة وقضايا متعددة جمعت بين النقد السياسي والاجتماعي وتصوير العلاقة مع الاخر، كما كان للتسلية والترفيه نصيب من تلك العروض، وقدمت بابات ابن دانيال نموذجا للنقد السياسي والاجتماعي ".[1]

وهذا ما يحيلنا الى معرفة سبب توظيف عبد الكريم برشيد للشخصية التراثية.

فابن دانيال: هو شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي هاجر من بغداد الى سوريا عقب غزو التتار لها... وترك لنا ثلاث بابات طيف الخيال ، وعجيب غريب، والمتيم والضائع اليتيم،[2] لذلك عد " ابن دانيال " شيخ المخايليين وأشهرهم لما كان يقدمه من عروض خيال الظل، حيث كانت تهدف عروضه الى نقد الواقع السياسي والاجتماعي في قالب فني ابداعي مسرحي، مما يساعد على توضيح القضايا وتقريبها للناس، لأن خيال الظل فن شعبي بالدرجة الأولى، والشعب يضم فئات متعددة فكان هذا الفن موجها لجميع الفئات المثقفة والغير المثقفة، من أجل توعيتهم و معالجة قضاياهم، و هو ما لاحظته في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح إذ قدم لنا ابن دانيال بواسطة خيال الظل أو طيف الخيال حكاية يعالج فيها قضية اجتماعية و سياسية، في أجواء احتفالية، و في الوقت نفسه هي انتقاد للأوضاع السائدة في ذلك الحي من فقر، و بؤس، و تهميش للسكان، و استبداد و ظلم من السلطة على الناس.

[1] إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، (د ط)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة – مصر، 1985، ص 14.

[2] نبيل بهجت: مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، اطلع عليه يوم 01 جوان 2021 على الساعة 10:00 صباحا.

ويعرف ابن دانيال بنفسه وابنته ويقدمان نفسهما للجمهور كراويين سيقدمان له مجموعة من شخصيات خيال الظل قصد تسليته وإفادته، وأن ابن دانيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته و أمله في المستقبل:

" ابن دانيال": أحبتي أتيتكم ما بين الصفحات الصفر الباليات.

من الزمن المعلب النائم فوق الرفوف.

كنت حرفا تائها معلقا منشورا.

فوق حبل الزمن.

فجئتكم كدفقة نور كموجة صوت.

كليل يمطر أقمارا ونجوما ساطعات.

كنت عمرا فقيرا ... في غيبة السمار زيته.

فجئته الآن من قلب غمامة.

أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة ".[1]

وبعد ذلك يلتحق الأطفال حول عربة خيال الظل التي تعكس ستائرها الظلال و الأضواء لتنسج أنفاسا احتفالية من الخيال والواقع ولتعبر بحكاياها عن فئات المجتمع والمدائن والأقطار، قريبة كانت أو بعيدة بكل تناقضاتها الحياتية.

[1] عبدالكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، (ط 1)، مكتبة الأدب العربي، اديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص 11.

كما يجسد إبن دانيال دور الراوي الذي يعيش على أنقاض الماضي والبطولة، ودور راو يعيش عصره ويعانق همومه، وهو بذلك يبرز دور المثقف ويستحضر التاريخ والتراث.

ويستعين بها من أجل استقرائه وإسقاطه على الوقت الراهن.

كقوله: " تنطفئ الأنوار بينما يبقى الستار مسدلا، بقعة ضوء متحركة تنكشف عن رجل متحرك يخترق صفوف الجمهور ".[1]

ومن أمثلة توظيف خيال الظل في هذه المسرحية:

- فهنا يظهر ابن دانيال يخاطب الناس ويطلب منهم الاقتراب ليعرفهم بلعبة خيال الظل، وبدأ العرض إلى أنا الحضور لم يهتموا به منشغلين بلعب الورق و (الضامة)، مما يدل على عدم الاهتمام بما قدم ابن دانيال منزعجا:

" دنيا زاد " : هل رأيت طيف الخيال لم يعد بينهم كما كان .... . [2]

- وأيضا: " يجري نحو الخشبة خلفه عربة فتعانقت فيها الألوان بشكل مثير، تقرأ على العربة بألوان مختلفة، خيال الظل تمثيل، رقص، شعر، غناء، زجل "[3]، وفي هذا اشارة إلى مظاهر الاحتفال، كما يظهر ذلك في ملابس ابن دانيال والموسيقى التي صاحبته، بالإضافة إلى ما كانوا يقومون به من حركات بهلوانية وحركات بهلوانية راقصة.

---

[1] المصدر نفسه، ص 07.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 07.

ويعود الكاتب إلى خيال الظل وصاحبه ابن دانيال الذي ثار على المشاهدون من أهل الحي القصديري، لأنه لم يمنحهم الحلول، ويخبرهم عن ابن الرومي الثائر الذي خرج إلى السوق والعالم الخارجي باحثا عن الخلخال الضائع، لكن ابنة دانيال دنيا زاد وهي من الجيل الحاضر على عكس أبيها الذي مزال يعيش على أحلام الماضي الأصفر، تدعوا للثورة والنضال والتغيير والنظام من أجل الدفاع عن الحقوق المشروعة، فتختار الحركة بدلا من اللفظ البراق والشعارات الجوفاء: " ابن دانيال ": دنيا زاد إلى اين تذهبين يا ابنتي؟

" دنيا زاد" : أين أذهب؟ أذهب إلى حيث يذهب هؤلاء.

ابن دانيال: ولكننا لسنا منهم، نحن من عالم آخر.... .

دنيا زاد: أنت واهم يا أبي، ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة ... الكلمة التي تفتقر إلى الحركة، هي كلمة زائفة تماما كعملة بلا رصيد.

وجودنا داخل المدينة وعذابها أشياء لا يمكن القفز فوقها تعال يا أبي ... عذاب الفقراء ما كان يوما فرجة ولن يكون أبدا ... تعال ... (تمد يداها ابن دانيال يتردد لحظة ثم يعطيها يده).[1]

كما نجد المسرحية تقابل بين عالمين:

عالم الكلمة وعالم الحركة، وبين عالم الخيال الحلمي والواقع المدقع.

[1] المصدر نفسه، ص 95.

فيدور صندوق خيال الظل وهو صندوق المخايل شمس الدين ابن دنيال وابنته " دنيا زاد " فيما بينهما وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة موحدة.

بعد ذلك ينقلنا ابن دانيال أيضا عبر صور خيال الظل وظلاله إلى بغداد المعاصرة بأكواخها الفقيرة وأحيائها القصديرية ومنازلها الصفيحية لنجد ابن الرومي منغلقا على نفسه منطويا على ذاته، لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته: " هل افتح الباب أو لا أفتحه؟ يومك يا إبن الرومي لغز محير، و أحلامك يا ضيعتي رموز غامضة أحيا بين رمز ولغز ".[1]

- توالي " دنيا زاد " من أبيها عن أسئلة الجمهور:

دنيا زاد: " إنهم يسألون عن ثروتك "...

ابن دانيال: ثروتي؟! (يضحك)، ثروتي كالشعراء في الكلمات يداه فارغتان إلا من ظلال، ظلال تعيش بغير نبض واشباح تحيا بغير أنفاس... ثروتي أطياف وخيال تحركهما قضبان خفية وقناديل وشموع ترسم بالنور ظلالا شبه حية، أدخل القرى والمدائن فيتبعني الأطفال الأشقياء يجرون كالشياطين خلف العربة. "[2]

وتعود مرة أخرى ستارة خيال الظل عليها رجلا ينسبه حال ابن الرومي وهو نائم يحلم بأنه في الطبيعة:

ابن الرومي : " أصبحت شفافا كغيمة تحرقني الفراشات والطيور ... ماذا أرى؟

[1] المصدر نفسه، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

(ينظر حوله) نبتت لي ملايين الأجنحة، وظهرت في وجهي آلاف الأعين... إنني أرى كل الأمكنة، أرى كل الناس، أرى الفراشات والطيور... يا لله؟ حتى النجوم تطير أيضا.

لقد أصبحت لها أجنحة وردية. أبسط كفي لتمتلئ نجوما وأقمارا و وردا ... و(يطارد فراشات وهمية في حركات سينمائية بطيئة) ياه ... كل شيء أمسكه يتحول وردا وزهرا، حتى الحجر، حتى التراب، حتى أغصان الشجر والأوراق والثمار ... (في الخلف تظهر نساء أربع تحمل كل واحدة منهن اسم عريب. الأولى ترتدي رداءا أسود، والثانية رداءا أبيض. بينما الرابعة تظهر رداء أصفر تقف كل واحدة منهم أمام مرآة وهمية ".[1]

وخلاصة القول أن كل واحدة كانت توجه خطابا معينا أمام المرآة ثم يخطبن ابن الرومي، وفي الأخير تضحك النساء وهن هاربات ويبقى ابن الرومي وحده، فتهرب النساء الثلاث ويبقى ابن الرومي وحيدا ويعم الظلام مرة أخرى إلى ابن الرومي.

3- تقنية المسرح داخل المسرح:

- **مفهوم تقنية المسرح داخل المسرح: Play with in the play**

هو أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحتين، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما.

ويؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية.[2]

[1] المصدر نفسه، ص 66.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (ط1)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 1998، ص 435.

و الواقع أنه لا يوجد نموذج محدد بحكم بنية المسرح داخل المسرح، إذ توجد في تاريخ المسرح تنويعات عديدة لهذا الأسلوب.

- **الصيغة النموذجية للمسرح داخل المسرح:**

وفي الصيغة النموذجية والأكثر وضوحا، يتحقق المسرح داخل المسرح عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي للمسرحية:

1- يؤدي إلى تحول الممثل، الشخصية إلى متفرج يشاهد أمامه عرضا ما (المسرحية).
2- جعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللعب (Aire De jeu)، وحيز الفرجة، أي إن الخشبة بحد ذاتها تتحول إلى صالة وخشبة مما يجعل المتفرج الأصلي يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمتفرج ولجوهر العلاقة المسرحية وللفرجة بكافة أبعادها.[1]

- **الفصل أو التداخل بين حدثين وزمانين ومكانين في المسرح داخل المسرح:**

نسبة الفصل أو التداخل بين حدثين وزمانين ومكانين تختلف، وبالتالي يختلف المعنى الذي يأخذه هذا التداخل، إذ ما يمكن أن تكون المسرحية الثانية مرتبطة عضويا بالمسرحية الأولى بحيث تطرحان معا لحالتين متوازيتين أو متناقضتين (تماما في مسرحية " هاملت " للإنجليزي وليم شكسبير W.Shakaspeure (1564 – 1616)، يكون موضوع المسرحية التي يطلب هاملت من الممثلين تقديمها أمام الملك عرضا لقصة مقتل أبيه)، على الملك نفسه، ويمكن أن يؤدي ذلك إلى نوع من التراكب المتكرر للعناصر التي تتشابه وتتكامل، وهو ما يطلق عليه في لغة النقد اسم Mise Alyine (

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في مسرحية " افتتاحية غرساي " للفرنسي موليير Moliére (1623 – 1673) يؤدي " موليير " الممثل دور موليير الممثل الذي يلعب دور " مركيز ".[1]

في حالة ثانية تكون المسرحية الأولى مجرد إطار لتقديم المسرحية الأساسية في الفصل الأول من مسرحية الايهام المسرحي للفرنسي " بيير كورني " (P.Corneille) (1623 – 1673).

في حالة ثانية تكون المسرحية الأولى مجرد إطار لتقديم المسرحية الأساسية (في الفصل الأول من مسرحية الايهام المسرحي الفرنسي " بيير كورني " (P.Corneille) (1606 – 1684)، يقوم الساحر في الفصل الأول بتحضير مشهد سحري يعرضه أمام الأب، وهذا المشهد هو الجزء الأساسي من الحدث ويمتد من الفصل الثاني حتى نهاية الرابع، وتنتهي المسرحية من جديد بالأب وهو يشكر الساحر على المشهد الذي قدمه)،[2] وفي حالة الثالثة تطرح كل من المسرحيتين قصة مختلفة، ويترك المتفرج إيجاد الرابط بينهما (المسرحية التي يتدرب عليها أعضاء الفرقة في مسرحية حلم منتصف ليلة صيف لشكسبير).

كذلك فإن وجود مسرحيتين متداخلتين يعطي بعدين زمانيين يتفاعلان بالضرورة ويخلقان لعبة مرايا تقطع أحيانا التسلسل الدرامي وتغرب الحدث، أو على العكس تؤدي إلى نوع من التكرار المحير يصب في نفس التساؤلات التي تخلقها تراكب الحيزين المكانيين وتراكب الأدوار.

[1] المرجع نفسه، ص 436.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي حال تشكل أحد هذين المستويين زمن الماضي بالنسبة للآخر، تصبح عملية استعادة حدث من الماضي نوعا من المحاكمة تضفي إضاءة جديدة ومغايرة عليه (مقتل الأب في هاملت)، أو تسمح بمعالجة الحاضر من خلال اسقاط الماضي عليه.[1]

هذه البنية المركبة التي تقوم على الازدواجية تدفع المتفرج بالضرورة لطرح تساؤلات حول آلية تركيب المسرح وتأثيره على المتلقي وجوهر الفرجة " Ze Spectaculaire "، أي حول العلاقة بين المسرح والحياة وبين الوهم والحقيقة.

والواقع أن المسرح داخل المسرح يخرق علاقة الفرجة التقليدية التي تبنى على الإيهام وعلى تقمص الممثل الشخصية، وعلى الفصل بين الممثل والمتفرج.

فالممثل في هذه البنية يبتعد عن الدور الذي يؤديه ويتحول أمام الجمهور إلى متفرج.

وبالتالي فإن الإعلان عن أن ما يقدم في المسرحية الثانية هو مسرح يؤدي إلى مسرحة، وكسر الإيهام وتحقيق الانكار، كما يحصل في حالة الحلم داخل الحلم.[2]

وقد استثمر الكتاب كل هذه الأبعاد فجاءت بنية المسرح داخل المسرح في كتاباتهم إما على شكل تنكر وتقنع ولعبة تبادل للأدوار كما في مسرحيات الفرنسي جان جينيه (J.Genet) (1910 – 1986)، (الزنوج) (البلكون) و " الخادمات "، أو على شكل علاقة بين الحلم و الواقع كما في مسرحية (الحياة الحلم) للإسباني كالديرون Calderon (1600 – 1681)، أو على شكل طرح قصة ممثلين يحضرون ويقدمون عرضا مسرحيا كما في مسرحية " الإيهام المسرحي الكورني "، وفي مسرحية " ست

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

شخصيات تبحث عن مؤلف " للإيطالي لويجي بيراندیالو (D.pirandello) (1867 – 1936).

وعرفت هذه البنية منذ القديم في المسرح الشرقي التقليدي، وعلى الأخص في مسرح النو حيث يشكل السرد إطار يحتوي ما هو درامي، وحيث تقدم بعض الأحداث على شكل حلم أو ذكريات لشخصيات موجودة على الخشبة.[1]

في المسرح الغربي ظهرت وانتشرت هذه البنية مع سيطرة جماليات الباروك اعتبارا من القرن السادس عشر. ويمكن تفسير ذلك كنتيجة لتغير الثوابت في العلم والمعرفة(اكتشاف العالم الجديد وفرضية ان الأرض كروية)، وظهور الفكر التشكيكي وعدم القناعة بمصداقية ما هو ملموس وما يدرك بالحواس، وسيطرة اللاعقلانية واللجوء إلى التحول والتنكر كموقف من العالم، بالإضافة إلى التغيرات التي أحدثتها النظرة الدينية والفلسفية للعالم الذي اعتبر "مسرحا كبيرا" يلعب كل إنسان فيه دورا.

كما جاء في " مسرحية الأخطاء " للإنجليزي وليام شكسبير، وللحياة التي افترض أنها مجرد حلم لا نعرف متى نستيقظ منه، كما في مسرحية " الحياة حلم " لكالديرون ومسرحية " حلم منتصف ليلة صيف " لشكسبير.

كما يمكن أن نفسر انتشار هذه البنية في المسرح بالرغبة بالتنويع وتسويق المتفرج و إبهاره وتعقيد الأمور المطروحة عليه، بالإضافة إلى طرح تساؤلات جذرية حول الفن المسرحي ونوعيته وبنيته مقارنة مع الواقع كما في مسرحية " مسرحية الممثلين " للفرنسين جورج دوسكوديري G scudery (1601 – 1667).

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد عرفت هذه البنية الدرامية انتشارا واسعا لدى كتاب العصر الايلزابثي وعلى الأخص في تراجيديا الانتقام.[1]

أول مسرحية ظهرت فيها هذه البنية هي التراجيديا الاسبانية (1586) الإنجليزي توماس كيد T. kyd (1558 – 1594)، كما نجدها لدى كتاب العصر الذهبي الاسباني وقد انحسرت بشكل ملحوظ عند سيطرة الكلاسيكية " التي فرضت رؤية واضحة ومتجانسة للعالم تم التعبير عنها من خلال فرض قاعدة مشابهة الحقيقة " وقاعدة الوحدات الثلاث (وحدة الفعل و وحدة المكان و الزمان)، وهو ما يتناقض بنيويا مع صيغة المسرح داخل المسرح.

وفي العصر الحديث، وبسبب عودة نفس الظروف الموضوعية التي رافقت تشكل جمالية " الباروك "، هناك عودة ملحوظة إلى بنية المسرح داخل المسرح بشكل واع.

وتعتبر مسرحية " ست شخصيات " تبحث عن مؤلف " لبيراندللو " من أهم الأمثلة على هذه البنية في المسرح الحديث لأنها تطرح تساؤلات حول العلاقة بين عالم الواقع وعالم الوهم، وبين الشخصية والدور، وحول آلية تكون العمل المسرحي.

كما أن الألماني برتولت بريشت B.Brecht (1898 – 1956) استخدم هذه الصيغة كوسيلة لتحقيق التغريب ولمحاكمة الحدث.

وقد استخدمت في كثير من المسرحيات المعاصرة للتأكيد على المسرحة كما في مسرحية " التمثل سترند برج " للسويسري فريدريك دورنمات " F. Durrenmatt (1921 – 1990)، ومسرحية " سيرة حياة: لعبة " (1967) للسويسري ماكس فريش (1911– 1991)، وفي مسرحية " النورس " للروسي " أنطون تشيخوف "

[1] المرجع نفسه، ص 437.

A. Tchekhouv (1860 – 1904) لكونها تقوم على أداء الشخصيات أدورا تمثيلية تجعل الحدود بين الوهم والحقيقة هشة وصعبة التمييز.[1]

استثمر الإخراج الحديث هذه البنية في تحقيق الإنكار عن طريق التركيز على المسرحة على صعيد الأسلوب.

ففي عرض مسرحية " الملك لير " لشكسبير من إخراج الفرنسي برنارسوبيل (B. sobel) (1936) ألقيت الكواليس بحيث يرى المتفرج الممثلين وهم يستعدون لأداء أدوارهم على خشبة المسرح، أو يتفرجون على زملائهم وهم يؤدون أدوارهم، وفي ذلك استعادة لتقاليد العرض الاليزابثي، وقد كان لهذا التعديل دوره في تحقيق التغريب.

وفي المسرح العربي، استخدمت بنية المسرح داخل المسرح في كثير من الأعمال بدءا من مرحلة الرواد وحتى يومنا هذا، وقد كان ذلك وسيلة لطرح تساؤلات حول الفن المسرحي بحد ذاته، ولطرح رؤية نقدية حول الحاضر من خلال محاكمة الماضي، وللتجريب.

ففي مسرحية " الست جنقيق " " لجورج دخول"، نجد سخرية من المسرح الجاد، وفي مسرحية " موليير مصر وما يقاسيه " (1912) ليعقوب صنوع (1912 – 1829)، نجد ضمن الحدث استعراضا للتجارب التي تعرض لها المؤلف أثناء عمله في المسرح.

ولذلك تعتبر مرجعا تاريخيا عن مسرح صنوع.[2]

وقد استمدها المؤلف من مسرحية " افتتاحية غرساي " " لموليير".

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 438.

وفي مسرحية " يا بهية وخبريني " (1968) للمصري نجيب سرور (1978 – 1932)، تتناول المسرحية علاقة المؤلف بالمخرج والصراع الذي يقوم بينهما نتيجة القراءات المختلفة للنص الذي كتبه " سرور " سابقا وهو " آه يا ليل يا قمر " حيث يريد المخرج استخدام الأساليب الأوربية الحديثة في الإخراج، فيرفض المؤلف لرغبته في جذب جمهور الفلاحين.

وفي مسرحية " طلوع الروح "، (1977) للمصري " زكي عمر "، يعالج الكاتب مشكلة الكتابة للمسرح والتعامل مع السيرة الشعبية.

كذلك استخدم توفيق الحكيم (1898 – 1987) هذه البنية في مسرحية " الطعام لكل فم " (1963) لتجريب طريقة جديدة في كتابة المسرح.

كذلك لجأ كثير من الكتاب والمخرجين العرب إلى بنية المسرح داخل المسرح ليقدموا حدثا من الماضي يشكل نوعا ما من الإسقاط على الحاضر، وذلك لاستقراء دروس التاريخ ولقول مالا يمكن قوله مباشرة كما في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" للسوري " سعد الله ونوس " (1941) ومسرحية " الممثلون يتراشقون الحجارة للسوري فرحان بلبل " (1937).

وفي كل الأحوال يمكن تفسير شيوع هذه الصيغة في المسرح العربي بكونها سمحت للكتاب والمخرجين أن يوضعوا الحدث الدرامي ضمن قالب مستمد من التراث (الحكواتي في المقهى، السامر) حيث يشكل السرد إطار لطرح ما هو درامي.[1]

وتأكيدا لما جاء في هذا الجانب النظري الذي نعتبره تمهيدا أو مدخلا مطولا عن تقنية المسرح داخل المسرح، ارتأينا أن نقف على بعض النصوص لوصفها شواهد

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

موضحة لفكرة تقنية المسرح التي تم الحديث عنها و قد تجسد ذلك من خلال النماذج الآتية :" يرفع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور الصفيح، و أخرى من خشب ظلام شبه تام تنتهي من النوافذ أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة ".[1]

وعلى العموم فإن المسرحية حافلة بشتى أنواع التقنيات التعبيرية و وسائل الأداء الفنية ذكرنا معظمها، و يجدر أن نشير إلى الإنارة و الظلال و الموسيقى لتكتمل معالم الصورة الفنية للعرض المسرحي المفترض، و هو عرض مسرحي يمثل بجميع عناصره المتفاعلة مثالا دالا على الاتجاه الاحتفالي الذي تبناه عبدالكريم برشيد خلال حياته الفنية الطويلة.

وهذه التقنية سميت " بوعي الوعي " أي جعل التشخيص المسرحي نفسه خاضعا للمساءلة و المناقشة و التعليق من داخل التشخيص نفسه، و هذا ما يطلق عليه المسرح داخل المسرح.

ومسرحية ابن الرومي تقريبا مبنية منذ بدايتها إلى نهايتها على هذه التقنية فابن دانيال و ابنته يقتحمان العرض المسرحي بظهورهما على الخشبة، لكنهما بدورهما يحركان لوحة المسرحية بواسطة عربة خيال الظل التي تمثل بعالمها جانبا من مسرحهما، فيتواريان ثم يظهران عند نهاية كل لوحة أو بدايتها للقيام بحركة جديدة أو اغلاق، و يقول ابن دانيال في نهاية اللوحة الرابعة ممهدا لانطلاقة اللوحة المسرحية: "سأحكي؛ سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ القصدير، سأحكي عن ابن الرومي الجديد"[2].

إن دورهما يشبه إلى حد كبير دور السارد في الرواية، لكنه سارد من نوع خاص لأنه لا يكتفي بالتمثيل بل يستند بالخيال و الوهم لطلاق عالم التشخيص بواسطة آلة

[1] عبدالكريم برشيد، المصدر السابق، ص 10.

[2] المصدر السابق، ص 22.

خيال الظل، و المسألة هنا ليست سوى لعبة ايهامية و خيالية لتكسير الرتابة المعروفة في العروض المسرحية التقليدية التي تقدم عرضها مباشرة للجمهور، و هذا الاجراء شبيه بخاصية التغريب (Distanciation) في مسرح بريخت أي تحويل المواقف اليومية لمعاناة الناس و تصوير الواقع بواسطة تداخل السارد و الواقع مدهش يستحق الاهتمام عبر ادراكها في حالة عزلة و غربة، و الهدف من ذلك تمكين الجمهور من الوقوف على جملة من الواقع المعروفة ليصبح قادرا على اتخاد موقف نقدي تجاهها، أما اجراءات المؤدية إلى خلق حالة التغريب فهي:

1. اظهار التناقضات الشخصية.
2. جعل الممثل يعرف وجوده في نفس الوقت الذي يؤدي فيه هذا الدور.
3. استخدام الانشاد و الأحلام و المونولوجات الداخلية.
4. ادخال السرد في نطاق الحوار، فكل شخصية يمكن أن تتحول إلى سارد.

فنجد جل هذه المميزات في مسرحية ابن الرومي، مما يدل على أن الكاتب له صلة بالمسرح البريختي.

و قد استخدمت تقنيات المسرح داخل المسرح أيضا على مستوى شخصيات مسرحية حيث نرى مثلا: جوهرة و حبابة في اللوحة السادسة تتقمصان دور رجلين و تتحاوران مع عريب التي تحتفظ بدورها الحقيقي كجارية.

جوهرة و هي تمثل دور الرجل: عجبا! ترد لي مطلبا حقيرا و أنا من أنا ! عريب، هل نسيت أنني أكبر المقاولين في بغداد؟

عريب: و لتكن...[1]

[1] عبد الكريم برشيد، المصدر السابق، ص 38.

حبابة : (و هي تمثل أيضا دور رجل) ، و أنا هل نسيت مركزي في كل بغداد؟.

يقوم هذا تشخيص في المسرحية ويجعل المشاهد يعيش حالتين في مشهد واحد.

و هذا عامل أساسي في تقوية الوعي بالموضوعات المعالجة لدى الجمهور.

ونستنتج من خلال ما سبق (التضمين المسرحي)، و التضمين هو تقنية مسرحية قديمة في المسرح الدرامي، ظهرت في مسرحية هاملت لشكسبير، و عمد ونوس إلى هذه التقنية ليعلم الجمهور كيف يتفاعل مع العرض للخروج من الصمت و المشاهدة السلبية و هدم الجدار الرابع الفاصل بين الركح و جمهور الصالة، و لقد وظف " عبدالكريم برشيد " تقنية المسرح داخل المسرح من خلال حكايتين الأولى تاريخية عن ابن الرومي و الثانية واقعية عن الحي الصفيحي المهدد بإفراغ الفقراء لإقامة منشآت سياحية، و المسرح داخل المسرح هو التمثيل داخل التمثيل.

خاتـــــمة

خاتمة:

يعتبر التراث خزان القيم الإنسانية والمعاني الجمالية التي تنبع من أعماق الشعب وتفكيره الأدبي الذي يميزه عن غيره من الأمم والثقافات الأخرى، فيشمل كل الموروث على مدى الأجيال والأفعال من عادات وتقاليد وسلوكات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، ولقد مكنتني دراستي لمسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد إلى استخلاص جملة من النتائج و هي:

1) يساهم التراث التاريخي في بناء النص المسرحي ونقل الواقع المعاش من خلال استثمار أحداث وشخصيات تاريخية.
2) تعدّد الشخصيات في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " المستلهمة من التاريخ الأدبي من خلال توظيف (ابن الرومي) الذي هو رمز الشاعر المقهور في زمن الرخاء العربي.
3) تعكس مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح واقع المثقف العربي في علاقته بالحاكم.
4) جسد عبدالكريم خاصية المسرح الاحتفالي في أنه فضاء الترفيه والتسلية، تتداخل فيه الأمكنة والأزمنة، يجتمع فيه الكبير والصغير، الحاكم والشعب، الغني والفقير، والمثقف والغير مثقف أي كل الفئات الإجتماعية.
5) توظيف التراث الشعبي من خلال خيال الظل، وهو شكل فني تراثي، بالإضافة إلى تقنية المسرح داخل المسرح وهو أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية (التمثيل داخل التمثيل)، وذلك بغية التعبير عن الموضوع الرئيسي للمسرحية، وهو فضح ظلم السلطة الحاكمة واستبدادها، وأيضا لإثارة عنصر الدهشة لدى المتلقي.

6) وتعتبر مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " بذلك مسرحية احتفالية الهدف منها تأصيل مسرح مغربي أصيل له مميزاته الخاصة به من خلال توظيف الأشكال التراثية.

7) وقد أدى هذا إلغاء الحدود بين الممثل والمتفرج من خلال تكسير رتابة الجدار الرابع.

ملـــحق

عبد الكريم برشيد كاتب مغربي

الملحق 1:

عبد الكريم برشيد:

1. سيرة حياة عبدالكريم برشيد:

عبدالكريم برشيد كاتب مبدع وناقد مسرحي، ولد سنة 1943م بمدينة " أبركان " شرق المغرب، تلقى تعليمة الابتدائي والثانوي بمدينة فاس، وفيها حصل على الإجازة في الأدب العربي، وعلى ديبلوم التربية وعلم النفس سنة 1971م، ثم حصل على ديبلوم الدراسات العليا المعمقة في موضوع: " احتفالية وهزات العصر "، كما تحصل على الدكتوراه في أطروحة بموضوع:" تيارات المسرح العربي المعاصر من النشأة إلى الارتقاء ".

أما هي ميدان الإخراج حصل على ديبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية " مونبوليه " بفرنسا (1973)، وهو أحد أعضاء اتحاد كتاب المغرب، واستدعى كعضو في لجان التحكيم في كثير من المهرجانات العربية.[1]

وقد مارس " عبدالكريم برشيد " مهنة التدريس في التعليم الثانوي، وفي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، إلى جانب تقلده مناصب إدارية عديدة ذات صلة بوزارة الشؤون الثقافية.

أما في ميدان الصحافة، كان عبدالكريم برشيد عضوا مؤسسا لمجلة الثقافة الجديدة، وعضوا بهيئة تحريرها في أواسط السبعينات في القرن العشرين، كما شغل منصب رئيس تحرير نشرة (ربيع المسرح العربي) التي نشرها مهرجان ربيع المسرح العربي (1990 – 1993)، ومنصب رئيس تحرير نشرة (الموسم)، ورئيس تحرير مجلة (تأسيس – دفاتر مسرحية) الصادرة بمكناس سنة 1986م، إضافة إلى كتاباته الجرائد الوطنية المغربية (الاتحاد الاشتراكي ، العلم ، المشارق ، مغرب ..... اليوم).

2. أعماله:

وفي المجال المسرحي، كتب " عبدالكريم برشيد " أكثر من خمسة وثلاثين نصا مسرحيا، كتبت باللغة العربية الفصحى.[2]

وترجمت بعض مسرحياته إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية و الإسبانية والكردية، وتجدر الإشارة إلى أن جل نصوصه قدمت في شكل عروض مسرحية بعدد من الدول العربية والأجنبية، ومن بين مسرحياته التي مثلت الاحتفالية نذكر:

---

[1] ينظر: فاطمة موسى حمود: قاموس المسرح، (ط2)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، القاهرة– مصر، 2008، ص 291.

[2] ينظر: ميلود بوشايد وعبدالرحيم احسيدي: دراسة المسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، (ط1) ، اديسوفت، المغرب، 2005–2006، ص 41.

- " عنترة في المرايا المكسرة "
- " السرجان والميزان "
- " سالف لونجة "
- " عطيل البخيل والبارود "
- " عرس الأطلس "
- " فاوست والأميرة الصلعاء "
- " امرؤ القيس في باريس "
- " اسمع يا عبد السميع "
- " النمرود في هوليوود "
- " الحكواتي الأخيرة "
- " رباعيات المجذوب "
- " ليالي المتنبي "
- " على باب الوزير "
- " الدجال والقيامة "
- " خبطانوا المجنون "
- " وابن الرومي في مدن الصفيح "[1]

وقد أسس " عبد الكريم برشيد " جوقة (النهضة المسرحية) بمدينة الخميسات سنة 1971م، حيث قام بإخراج مسرحيات عديدة منها: رباعيات المجذوب، وسالف لونجة والزاوية، كما قام بإخراج مسرحيات عديدة منها: مسافر ليل لصلاح عبدالصبور، وحكاية جوقة التماثيل لسعدلله ونوس، وثوب الامبراطور لعبدالغفار مكاري وغيرها من الأعمال.[2]

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد صدرت " لعبدالكريم برشيد " كتب تنظرية ونقدية منها:

- حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (1985)
- المسرح الاحتفالي (1990)
- الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة
- الاحتفالي في أفق التسعينات
- كتابات على هامش البيانات (1990)
- غابات الاشارات (2000)
- الكتابة بالحبر المغربي (2004)
- وفلسفة التعبيد الاحتفالي (2012).

ونظرا للجدل الذي أثارته كتابك عبدالكريم برشيد النظرية والإبداعية، تناول عديدا النقاد آراءه بالنقد والتحليل في كتاباتهم النقدية، نذكر على سبيل المثال: عشق المسرح لعبد الواحد ياسر، ومقالات نقدية لكل من مصطفى رمضاني وأحمد سخسوخ، ومحمد أديب السلاوي، وجميل حمداوي، وعبدالرحمن بن زيدان في كتابه قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية الامتداد.

واعترافا لمجهودات " عبدالكريم برشيد " قامت جهات عربية ومغربية بتكريمه، فحازت أعماله، على جوائز عديدة.

الملحق 02: ملخص مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبدالكريم برشيد

تعتبر مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " احتفالية هدفها الأساسي تعرية الواقع الذي يعيشه الانسان في مدن الصفيح والتي تفتقد لأبسط شروط العيش المناسب.

يأتي المخايل " ابن دانيال " ومعه ابنته " دنيا زاد " يحاولان صعود خشبة المسرح ولكن دار بينهما وبين عامل الستار جدال حيث أنه لم يعرفها، فلم يسمح لهما بصعود الخشبة، وبعدما تعرف عليهما صعدا المسرح معا، فقاما بتحية الحاضرين وقدما نفسيهما لهم، بعد قليل انضم لهما ثلاثة أطفال وهم فرحون بمجيء المخايل، ينتقل الكاتب من الخيال إلى واقع المدينة القصديرية، وهناك نلتقي بسكانها حمدان وسعدان ورضوان يقصدهم المقدم ليخبرهم أنه يجب عليهم أن يرحلوا عن هذا الحي لضرورة تحويله إلى فنادق سياحية جميلة، لكنهم رفضوا ذلك وتدل الأسماء التي يحملها الثلاثة على نقيض ما يعيشونه، إذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة ورضوان على الرضى، ولكن هؤلاء السكان يعيشون عكس ما تدل عليه أسماؤهم.

يحاول إبن دانيال مرة أخرى استقطاب الجمهور إلى خيال الظل بعوالمه الخيالية وشخصياته التاريخية والأسطورية.

لكنه يلاحظ هو وابنته دنيا زاد أن الملاحم ما عادت تثير الناس، فأخبرته ابنته " دنيا زاد " بضرورة تغيير القصص القديمة.

وهنا يقرر " ابن دنيال " بضرورة أن يروى لهم قصة " ابن الرومي " الشاعر الفقير الذي يسكن حيا من الأحياء القصديرية ببغداد.

فابن الرومي شاعر منغلق على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي، ويزداد تشاؤما من الوجوه التي يجاورها في حيه، أشعب المغفل، و جحظة المغني (الحلاق)، ودعبل الأحدب (بائع العطور و المناديل)، (وعيسى البخيل الاسكافي).

يقرر ابن الرومي الذهاب إلى بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز حياته وتؤنسه وحدته القاتلة، فلم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها عشيقة وأنيسة.

يتحول ابن الرومي إلى شاعر وانتهازي مكتسبا لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة، حيث يشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها معاناة سكان الحي القصديري الذي يعيش فيه قصد طرد السكان منه وهدم أكواخه وبناء فنادق سياحية.

ويستمر " ابن الرومي " في انغلاقه على جيرانه وكل من حوله حيث لا يفتح الباب لأحد، ونقطة الضوء الوحيدة في حياته هي عريب الجارية، بعدها يتصالح ابن الرومي مع جيرانه، الذين قرروا الرحيل عنه ما داموا في رأيه رموز شر ونحس وتطير وتشاؤم، ويعتذر منه بعد ما اعترف بالأخطاء الجسيمة التي ارتكبها في حقهم وتقوم عريب بدفعه لمعرفة العالم الخارجي قصد تحريره من الخيال والأوهام إذ أرسلته ليبحث لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق، وبعد تردد وافق ابن الرومي أخيرا على ذلك، و يعود الكاتب إلى خيال الظل، وصاحبه "ابن دانيال" الذي ثار عليه المشاهدين من أهل الحي القصديري لأنه لم يمنحهم الحلول، ويخبرهم عن ابن الرومي الثائر الذي خرج إلى السوق بحثا عن الخلخال.

أما عن ابنته "دنيا زاد" وهي من جيل الحاضر على عكس أبيها الذي مزال يعيش أحلام الماضي الأصفر تدعوا إلى الثورة والنضال والتغيير والتظاهر من أجل الدفاع عن الحقوق المشروعة فتختار الحركة بدلا من اللفظ البراق وشعارات الجوفاء.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- ❖ **القرآن الكريم**
- ❖ **الحديث النبوي**

- **المصادر:**

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد2، (د ط)، دار صادر، بيروت – لبنان، د ت.
2. عبدالكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، (د ط)، مكتبة الأدب العربي، اديسوفت، الدار البيضاء– المغرب، 2005.
3. عبدالكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، (ط 1)، مكتبة الأدب العربي، اديسوفت، الدار البيضاء– المغرب، 2014.

- **المراجع:**

4. إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، (د ط)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة – مصر، 1985.
5. أحمد باشا تيمور: خيال الظل و اللعب و التماثيل عند العرب، (د ط)، دار الكتاب العربي، 1957.
6. أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، (ط1)، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة– المغرب، 1999.
7. اسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المصري المعاصر، (د ط) ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، 2000.
8. حلمي بدير، اثر الادب الشعبي في الادب الحديث، (ط1) دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، مصر ،2003.
9. عبدالحميد يورايو: الأدب الشعبي الجزائري، (ط1)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.
10. عبدالله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى تجارب ، (د . ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2002.

11. عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي المغاربي المعاصر، (ط1) ، دار التنوير، الجزائر، 2012.
12. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، (د ط)، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت،1980.
13. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (د ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
14. فاروق احمد مصطفى: الأنثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي، كلية الآداب الجامعية، (د. ط)، الاسكندرية – مصر،2008.
15. فاروق سعد: خيال الظل العربي ، (د ط)، شركة المصنوعات، بيروت – لبنان، 1993.
16. فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، (د ط)، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1980.
17. لطفي احمد نصار: رسائل الترفيه في عصر السلاطين والمماليك في مصر، سلسلة تاريخ المصريين، عدد 141، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1999.
18. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (ط1)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، 1998، ص 435.
19. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (ط8)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، 1436 هـ، 2005.
20. محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب،(د ط) ، دار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009.
21. مهدي عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات،(ط1)، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، 1991.
22. مختار السيوفي : خيال الظل والعرائس في العالم، (د ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
23. مخلد نصير بركة الزبود: الاحتفالية في أعمال المخرج المغربي الطيب الصديقي، بحث مقدم لجامعة اليرموك، الأردن، فبراير 2001.

24.مدحت الجبار : المسرح العربي، (د ط)، كتاب الجمهورية ، مصر، 2006.

25.مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، (د . ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1993.

26.يعقوب لندواه: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر: أحمد مغازي، (د ط)، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.

- **مواقع الكترونية:**

27.القصة الإطار، في ألف ليلة وليلة، مجلة انكتاب القراءةعدوى، طبعة دار التربية والطباعة والنشر والتوزيع، يوم 07 – جوان – 2015 على الرابط الالكتروني: www.inkitabme.com

28.معمر بختاوي: قراءة في مسرحية ابن الرومي لعبد الكريم برشيد، صحيفة المثقف، على الرابط الالكتروني: www.almouthakaf.com

- **المجلات:**

-أحمد سخسوخ، المسرح الاحتفالي بين محاولة الخروج من دائرة التأثير الغربي و الوقوع فيها، مجلة القاهرة، العدد 108، أغسطس 1990.

29.جميل حمداوي، قراءة في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، مجلة عود الند، العدد 04، الناشر: عدلي الهواري، المغرب، 2006.

30.عبدالكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية، مجلة البيان الكويتية، العدد 80، 01 مارس 1981.

- نبيل بهجت: مسرح خيال الظل من ابن دانيال إلى حسن خنوفة، مجلة الكلمة ، مجلة أدبية و فكرية، مصر،العدد 95، 2015.

- **مقابلة وحوار:**

31.مقابلة وحوار شخصي بين الطالبة مريم لكحل والكاتب المسرحي عبدالكريم برشيد، يوم الجمعة 25 جوان 2021 على الساعة 10:00 صباحا.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

اهداء

مقدمة أ- ت

مدخل 04-11

الفصل الأول:

توظيف التراث التاريخي في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكريم برشيد

01. التراث التاريخي 13

02. توظيف الشخصيات التاريخية 15

أ- شخصية ابن الرومي 17

ب- شخصية دنيا زاد 22

03. الأحداث التاريخية 29

الفصل الثاني:

توظيف التراث الشعبي في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكريم برشيد

1. مفهوم التراث الشعبي 38

2. خيال الظل 40

3. تقنية المسرح داخل المسرح 48

خاتمة 60

ملحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة :

تتناول هذه الدراسة توظيف التراث في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح " لعبد الكرم برشيد، حيث نجده يُسخِرُ المرجعية التاريخية (التاريخ الأدبي) في صياغة موضوع المسرحية وأحداثها، كما حرص الكاتب على توظيف شكل من أشكال المسرح الشعبي القديم، وهو خيال الظل – وهو المعروف بالعرض التاريخي لأخبار المدونات – وذلك بغية رصد الواقع والإسقاط التاريخي للفساد السياسي، وتمرير خطابات تخص الراهن الاجتماعي والسياسي للشعوب العربية وحكامها.

الكلمات المفتاحية: التراث، التاريخ، خيال الظل، المسرح.

Abstract:

THIS STUDY DEALS WITH THE EMPLOYMENT OF HERITAGE IN THE PLAY "LISTEN TO ABD AL-SAMI" BY ABD AL-KARAM BERSHID, WHERE WE FIND THAT HE HARNESSES THE HISTORICAL REFERENCE (LITERARY HISTORY) IN FORMULATING THE THEME OF THE PLAY AND ITS EVENTS, AND THE WRITER WAS KEEN TO EMPLOY A FORM OF ANCIENT FOLK THEATER, THE SHADOW IMAGINATION - WHICH IS KNOWN BY PRESENTING THE HISTORICAL NEWS OF BLOGS - IN ORDER TO MONITOR THE REALITY AND THE HISTORICAL PROJECTION OF POLITICAL CORRUPTION, AND TO PASS DISCOURSES CONCERNING THE SOCIAL AND POLITICAL CURRENT OF THE ARAB PEOPLES AND THEIR RULERS.

Keywords: heritage, history, shadow imagination.

تم بحمد الله