الاحتفالية

البديل الممكن

« دراسة فى المسرح الاحتفالي »

محمد اديب السلاوي

منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ بغداد

الجمهورية العراقية

١٩٨٣

الكاتب في سطور

● محمد اديب السلاوي من مواليد مدينة فاس/ المغرب سنة ١٩٣٩ سكرتير تحرير جريدة العلم/ المغرب رئيس جمعية المسرح الوطني /المغرب عضو جمعية المسرح الاحتفالي .

صدر له .

ـ ديوان المداوي / سنة ١٩٦٥

ـ المسرح المغربي من اين والى اين سنة ١٩٧٥

ـ اعلام التشكيل العربي في المغرب/ سنة ١٩٨٢

ـ التشكيل المغربي بين التراث والمعاصرة / سنة ١٩٨٣

له تحت الطبع

ـ الشعر المغربي من احتلال الجزائر الى استقلال المغرب

ـ اتجاهات المسرح المغربي .

ـ يساهم في تحرير العديد من المجلات الثقافية والادبية المختصة من الوطن العربي .

الاهداء ....

الى الذين نالوا ...

وينالون شرف الشهادة ..

في قادسية صدام المجيدة

١ ـ غياب الفعل المسرحي عن ساحة الادب العربي

أ ـ ماهية المسرح واهدافه الاخلاقية والجمالية ، ترتبط بالمراحل التاريخية التي مر منها العمل المسرحي عبر العصور ، اذ امتزج ـ هذا المسرح ـ منذ نشأته الاولى عند الاغريق بالشعائر الدينية المقدسة ، ثم بالطقوس الاجتماعية للشعب اليوناني .

وقد نشأت الدراما اي « المسرحية » من خلال الاعياد والاحتفالات الديونيزية مباشرة ، من خلال الطقوس والرقصات والاناشيد التي كان الشعب

اليوناني ينشدها تمجيدا وتكريما للالهة ، ولرجالات الدولة .

وكان المكان المكرس للحفلات يسمى «مسرحا» واصبح بعض المحتفلين يسمون «كهنة» ثم اصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين ، واصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الانشاد ونظم الاناشيد الجديدة ، يطلق عليهم اسم « الشعراء » ثم اتسعت اختصاصات هؤلاء الشعراء الى ان اصبح يطلق عليهم اسم الكتاب المسرحيين .

اما اول فكرة عن المسرح المسيحي ، فقد طرأت على ذهن القس « اريوس » من رجال الكهنوت في القرن الرابع الميلادي اذ ازمع وضع خطة لقيام مسرح مسيحي مقابل المسرح الوثني الا ان هذه الفكرة لم تتحقق بعد ان طرد القس اريوس من الكنيسة من جراء ارائه المذهبية [1] .

وعلى الرغم من تلاشي المسرح الروماني اثر مخاصمته مع الكنيسة ، بعد القرن السادس الميلادي بدأت تظهر على الساحة الاوربية نصوص مسرحية تتميز بالمزيد من الاتقان والحبكة ، والتوجيهات التمثيلية والنظرية كما اخذت اللغة في التغير من اللاتينية الى مزيج من اللاتينية والدارجة ، حتى اصبحت آخر الامر لغة اقليمية ـ فرنسية ـ المانية ـ اوغيرها .

وطوال هذه الحقبة من التاريخ البشري التي لعب فيها المسرح دور الموجه والمنقد احيانا ، كان النص الدرامي هو جوهر المسرح ، فتاريخه لايعدو ان يكون تاريخ الشعراء والمؤلفين الدراميين منذ استخيلوس وسوفكليس وارستوفان حتى شكسبير وابسن وبرناردشو ، حيث يعتبر المؤلف مسرحيته هي المحور الذي يجب ان يملي سلطانه على جميع رجال المسرح ، لايحيد احدا منهم على ادق جزئية من جزئياته[2] وحيث يعتبر الجمهور حضوره للاحتفالات المسرحية هو حضور

تقديس للتصور اللغوي الذي تبني عليه الصراعات المسرحية .

اما بالنسبة للبلاد العربية فان ما نصطلح عليه في وقتنا الراهن بـ « الفن المسرحي » لم يكن قبل قرن من الزمن ، فنا من فنون الاداب التقليدية التي عرفها العرب في تاريخهم القديم والحديث ، اذ بقي مجال المسرح ـ معلقا ـ في الحياة الفكرية العربية لقرون طويلة بدعوى ان هذا الفن « المركب » لايتفق وعبقرية العرب الفنية (٤) .

فالفن المسرحي ، بمواصفاته ، وشروطه المتعارف عليها لم يفتح في اللغة العربية وادبها الا في العصر الحاضر ، حيث ولدت « التمثيلية » ووجدت «التراجيديا»، وأنشئت «المسرحية الشعرية» واصبح في الحياة العربية حركة ادبية مميزة ، تسمى « المسرح » تتسع رقعة العمل فيها يوما بعد آخر ، حتى امست هذه الرقعة قاسما مشتركا بين المذاهب والتيارات والمدارس ،

شانها في ذلك شان رقعة الشعر ، والقصة ، والرواية ، وفن التشكيل والموسيقى .

وعلى الرغم من ان دارسي الادب العربي يعتبرون سنة ١٨٤٩ بداية لتاريخ المسرح العربي ، وهي السنة التي كون فيها مارون النقاش فرقته التمثيلية في بيروت ، فان الحديث عن نشأة المسرح العربي والعوامل التي اثرت في تطوره ، واسباب غيابه كل هذه القرون مازالت من الامور التي تثير النقاش بين الباحثين العرب والاوربيين والمستشرقين .

فما هي اذن وجهات نظر الباحثين في غياب العمل المسرحي عن الاداب العربية ؟ وكيف عالج الباحث العربي هذا الموضوع الهام ؟ .

١ ـ تؤكد الباحثه السوفياتية ت . أ . بوسينيوفا في تساؤلاتها وارائها حول نشأة المسرح العربي(٥) : ان الثقافة العربية وعلومها تتداول مايزيد على الفي عام، وان

هذه الثقافة كانت قد غزت اوربا عن طريق الشعر في ادوارها الاولى ، اذ اعطى الشعر العربي امثلة حية لشعراء اوربا ، واستلهم الكثير من ادبائها شيئا لايستهان به من تلك الملاحم الشعرية ... والتي ظهرت اثارها جلية في الثقافة الاوربية .

كما ان الموسيقى العربية في تلك الفترة قد تحددت ملامحها وخطوطها واصولها الثابتة ، غير ان احد مجالات الثقافة العربية قد ظل مجهولا ، وبشكل يلفت الانتباه ، هذا المجال هو المسرح .

فمن المعلوم ـ تقول الباحثة السوفياتية ـ ان العلوم العربية في عصرها الذهبي قد فاقت باشواط عديدة العلوم الاوربية ، لقد قدم العرب في تلك الفترة على الخصوص انتاجاتهم في الرياضيات والفلك والفيزياء والطب ، والتي كانت الغذاء ، والمصدر الرئيس لعلماء اوربا حتى القرن السادس عشر الميلادي .

وفي الوقت الذي لم يقترب فيه عصر ازدهار الحضارة الاوربية كانت الثقافة العربية الراقية قد اعطت نتاجات كتابها ورياضيها وفلكيها وفلاسفتها ومؤرخيها، واطبائها ، وجغرافييها ، وشعرائها .

وتعتبر مؤلفات الفلاسفة والمؤرخين العرب ، المعري ، ابن خلدون ، وابن رشد ، قاعدة اساسية في تطور المجتمعات ، اضافة الى علوم اللغة والتراث الشعري والمدونات التاريخية التي ساهمت في بناء صرح الحضارة الانسانية .

والان يطرح السؤال التالي : هل من الممكن في ظل هذه القرون الثقافية وتلك القاعدة التاريخية ان يكون المسرح العربي غير موجود اساسا ولو بابسط صوره وعناصره ؟

ان تاريخ الثقافة العربية يضعنا امام لغز محير ، ترى لماذا حاول الفلاسفة والعلماء العرب الذين ابدعوا

واضافوا الى مسرح البشرية الكثير ، واكملوا مابداه سابقوهم من اليونانيين القدماء في بعض الحقول ان يعزلوا ويتناسوا بصورة غريبة تاجات اسخيل ، سوفوكل افريبيدا ؟ وما السبب الذي دفع بهم لنسيان وتناسي الاجزاء المتعلقة بالفن المسرحي اثناء ترجمة تاجات ارسطوطاليس والتي استند عليها كل المسرح الاوربي ؟ .

٢ ـ الباحث المسرحي التونسي محمد عزيز يجيبنا على هذه التساؤلات جميعا من خلال جمعه المحكم لكل التفسيرات العربية والاجنبية في هذا الموضوع [٦] ليقول : ان غياب المسرح في الادب العربي ووجوده في الآداب الاخرى التي عاصرته كالادب اليوناني حيث ولد المسرح ، يعود بالاساس الى ان ارادة المسلم هي جزء من ارادة الله ، لذلك لايمكن ن تواجهها كما هي حال ابطال المسرح اليوناني في مواجهتهم للالهة ، ثم ان الانتماء المطلق من الانسان المسلم الى مجموعته ، ومفهوم التاريخ

الدرامي عنده. لايمنعان وجود هذا الصراع على مستويه الثنائيين ، اي ان الفردية مصدر كل صراع داخلي ، تبدو مستحيلة لديه ، وبالتالي ، فان الصراعات النفسية والفردية تتجه نحو الذوبان في بوتقة التصرفات الجماعية .

ويؤكد محمد عزيزة ان هذا الصراع يمكن ان يظهر في اشكال اربعة :

الاول ـ الصراع الذي يمكن ان نسميه عموديا ، اي الصراع بين الانسان والحكم الالهي ، ويأتي بسرحية « بريميتوس المقيد » مثلا لذلك .

الثاني ـ الصراع الذي يمكن ان نسميه افقيا وهو الذي يجعل الانسان يصطدم بنظام المجتمع الذي يعيش فيه ، ويكون في هذه الحالة في نزاع المجموعة البشرية التي يعيش وسطها ويأتي الدكتور عزيزة مثلا لهذا النوع من الصراع بسرحيته « اتيجون » .

الثالث ـ الصراع الذي يمكن ان نسميه متحركا ، حيث يتصادم الانسان مع التاريخ وضد القضاء والقدر ، وخير مثال لهذه الحالة مسرحية « الفرس » .

الرابع ـ الصراع الذي يجعل الانسان في صراع مع نفسه ، وهو الصراع الذي يفجر الخلق المسرحي ومثاله « اوديب » .

ويخلص الدكتور محمد عزيزة الى ان ولادة ونشوء فن الدراما لايمكن ان يتواجد لدى امة ما الا في حالة وجود مجموعة من المتناقضات في داخل المجتمع والتي تدفع بالتالي الى ظهور فن مسرحي متطور .

اما هذه التناقضات والتي يتطلبها ظهور في المسرح فترتبط بالصراعات الاربعة الانفة الذكر ـ ويعتقد جازما ـ ان ظهور مثل هذه التناقضات والصراعات دفعة واحدة غير وارد في المجتمعات الاسلامية وبضمنها المجتمع العربي .

ويؤكد محمد عزيزة : ان مثل هذا التعارض بين المسرح والدين لم يكن ظاهرة تميز بها الاسلام فحسب ، انما كل الديانات التي تقول بالهٍ واحد والتي اقامت حداً بينها وبين الفعل المسرحي ، الا ان طبيعة الديانة المسيحية التي فصلت بين الامور الدينية والدنيوية في المدنية المسيحية قد خففت من سيطرة الدين كظاهرة اجتماعية على المسرح .

٣ ـ في هذا الموضوع بالذات ، وضع الباحث الدكتور الحجاجي كتابه الهام «العرب وفن المسرح»[٧] اذ يؤكد في فصوله انه اذا كان المسرح في العهد الجاهلي ـ العربي ـ لم يجد الارضية الملائمة لنموه فلان المجتمع العربي في ذلك الوقت لم يكن في حاجة اليه ، لقد تكامل الشعر العربي الغنائي في العصر الجاهلي ، وظهرت القصة في أخرياته ، ولم تنبعث الملحمة او المسرح في ذلك العصر لان الحاجة اليهما لم تكن قد وجدت .

اما عندما ظهر الاسلام ، فان الدين الجديد قدم تصورا كاملا للوجود والكون ، وجدد العلاقات بين الناس بعضهم البعض ، وبين علاقتهم بالهٍ واحدٍ وكان الاسلام عقلانيا انسانيا تخطى بالعرب مرحلة القومية الى العالمية ، وتخطى بدائية التفكير الديني الى الارتفاع به الى مستوى العقل البشري المتحضر ، ولم يكن تأثير الاسلام مقتصرا على العرب ، بل تعداه الى العالم اجمع ، وهو لم يعد فكر العرب فقط ، وانما تعداه الى احتواء اقوم ما في الفكر البشري في منطقة الشرق الاوسط ، وكان واقعيا في نظرته للانسان والوجود والكون وكانت هذه النظرة الواقعية ووضوحها من اهم العوامل التي اوقفت النمو الشعائري ، وكانت شعائره في معظمها شعائر فردية بين الفرد وربه ، وكان الاداء الجماعي للشعيرة لايمثل سيطرة كهان ، وانما يمثل عملية تجمع اجتماعي للبشر لترتفع به العلاقات بينهم الى الاخوة المتعاونة .

وهكذا نجد ان التحديد الاسلامي للشعيرة كان من العوامل العامة في عدم نمو شعيرة اسطورية ينمو المسرح من خلالها ، وكذلك كانت تصفيه الاسلام للانسان من العناصر البطولية الخارقة للعادة ، ما نما كبيرا واجه خلق الاسطورة .

ولئن كانت الاسطورة لم تظهر في العصور الاسلامية فان الملحمة لم تظهر كذلك ، لان الحاجة اليها لم تكن قد وجدت ، فالبطولة كانت حية معاشة ولم تكن حلما يحلم به العربي ، وكان الفارس سيد مجتمعه ، وكان العقل العربي يقظا يسجل البطولة ولايبعدها عن الواقع وعدم وجود الملحمة- في راي الباحث يحسب للاسلام ولا يحسب ضده ، واذا كانت الملحمة لم توجد ، فاثرها في خلق مسرح لم يوجد ايضا في هذه الفترة .

٤ ـ وهناك اراء اخرى شائعة في تفسير تاخر ظهور المسرح بالعالم العربي تعتمد في تحليلها ، وتاكيدها على اسلوب الحياة لدى العرب انذاك ، اذ يذكر هؤلاء

ان الفن المسرحي ، يتطلب مشاهدين حضوريين يعيشون بصورة دائمة في المدن ، ويتسمون بدرجة من الفهم والوعي للفن المسرحي ، ويتمسك بهذا الراي الفنان المصري زكي طليمات ، وهو يؤكد ان حياة العرب التي كانوا يعيشونها في الماضي ، والتي تتطلب الرحيل من مكان الى اخر ، والذي يحول دون وجود كثافة سكانية تؤدي الضرورة الى تاكيد وتطور المسرح .

ب ـ وهكذا نرى من خلال هذه الاراء ، ان العديد من الباحثين يعزون تاخير ظهور المسرح عند العرب الى تاثر الاسلام ، وبعض المؤرخين الاوربيين ، والمستشرقين يذهبون الى ابعد من ذلك ان الاسلام قد منع عمل مايشابه الاشكال البشرية ، وان الممثل والرسام او كل من يحاول عمل ماجاز لله وحده، سوف يلقى اشد العذاب يوم الحساب لتجاوزه حدود الله ، غير ان من الملاحظ ان مثل هذه الاحكام لم تؤخذ من القرآن ، وليس هناك اي نص محدد بذلك .

فالملاحظ ان وجود الاديان وتاثيرها على المجتمعات يتفاعل ويتواجد في كل زمان ومكان ، ولدى جميع الامم بدون استثناء ومنذ القدم ، ومن الصعوبة القول ان تلك الاديان وقفت حائلا امام ظهور الفنون وتطور الاداب [٨] .

من هنا يتضح ان محمد عزيزة في نظريته السالفة الذكر لم يضع المقومات الصحيحة في تحليله لطبيعة المسرح العربي وذلك باعتماده على العوامل الدينية، علما ان تلك الاديان تمد جذورها ، وتترك بصماتها في ثقافات كل الشعوب والأمم وهو يعزل بالتالي رغبة الشعب بتطوير ثقافته في فن الظهور والعرض ويرفض تاثيرها بذلك على المسرح نفسه وتطوره [٩].

ان حل مجمل الالغاز حول الفن المسرحي يجب ان ينطلق من النظرة الشمولية للثقافة العربية ، وان لايعزل هذا الفن المتطور من المنظور العام عند تحليل تلك الثقافة .

ج ـ انطلاقا من هذه الفكرة ، تجدنا مع الدكتور الحجاجي مع رأيه الذي يقول : ان انعدام فن ما في امة من الامم ، لايعني قصوراً في هذه الامة ، بقدر مايعني ان هذه الامة ليست في حاجة الى هذه الفن ، فالفن حاجة. ولم يوجد فن من الفنون في مجتمع من المجتمعات الا كان ذلك تابعا من حاجتها اليه ، ولقد ولد العرب فنونهم تبعا لحاجتهم ، فوجد لديهم فن الشعر الغنائي نتيجة لهذه الحاجة ، وعندما وجدت ظروف اخرى ادت الى احتياجاتهم الى فن الحكاية ولد هذا الفن[١٠] .

وهكذا نجدان المسرح لاينشأ من فراغ ، ولا ينمو من عدم فهو يولد تلبية لاحتياج ، فالمسرح حاجة اولا واخيرا ، وكل التجارب الثابتة في تاريخ المسرح العالمي ، تؤكد ان الظاهرة المسرحية ، لم تنشأ من عدم ، وانما نشأت تلبية لحاجة الجماهير .

فهناك طريقان ـ يقول الدكتور الحجاجي ـ يؤديان لظهور فن مافي امة ما: الطريق الاول هو النمو الذاتي

لهذا الفن داخل الامة نفسها كما حدث لفن الشعر الغنائي العربي ، وكما حدث لفن المسرح اليوناني والطريق الثاني هو الانتقال ، فان الفنون كنتاج انساني تنتقل من امة الى امة ، ومن مكان الى مكان ، ولكن ليس عن طريق النقل الحرفي المباشر وانما طريق الانتقال المستجاب له داخل الامة الناقلة ، فلكي ينتقل فن من الفنون الى امة من الامم فاننا نرى ان جميع ظروفنا تكون مهيأة لتقبل هذا الفن ، مستجيبة له ، متأثرة به ، تضع فيه سماتها ومكوناتها فيكون هذا الفن من تراثها[١١] .

حقيقة ان الفكر البشري سلسلة متصلة الحلقات ، ووحدة متكاملة الاان هناك حقيقة لايمكن التغاضي عنها وهي ان دور الولادة للمسرح العالمي قد قام بها المسرح الاغريقي عن طريق تطوير الاسطورة ، وتوظيفها الا ان عملية انتقال المسرح من بلاد اليونان الى بلاد العرب ، كان امرا مستحيلا في تاريخ العرب القدماء ، لان عملية الانتقال نفسها تحتاج الى مستوى حضاري كبير ، حتى

يتم هذا الانتقال على اسس قوية متينة ، وكان لابد ان تتم عملية انتقال للمجتمع العربي قبل ان تتم عملية انتقال المسرح .

ونعتقد ان ظهور المسرح في الحياة العربية ، في منتصف القرن الماضي قد جاء بعد ان تهيأت الاسباب للمجتمع العربي لهذا الظهور وهي اسباب اقتصادية ، اجتماعية ، سياسية وثقافية ،ساهمت فيها احداث تاريخية متعددة ،تبدأ بالحملة الصليبية على العالم العربي وتنتهي بالحملة الاستعمارية الاوربية عليه في القرن الماضي .

٢ ـ التفسير المادي لغياب الفعل المسرحي

لقد رافقت الحضارة العربية المسيرة التاريخية الطويلة للوجود المسرحي عند الاغريق واليونان ، وبعدهما عند البلاد الاوربية عامة .

وكانت الحضارة العربية خلال هذه المسيرة تملك

هي الاخرى تراثا اديبا لا حد لغناه ، ولا حد لكثافته ، يتمثل في روائع ادب ماقبل الاسلام التي رفعت الروح الشعرية الى قمم لاتجاريها فيها اي فن شعري آخر ،والتي غاصت في اعماق التفكير الانساني الى حد لايمكن ان تصل اليه حضارة ادبية اخرى ، تتمثل في الاداب الرفيعة التي اتى بها الشعراء والكتاب المسلمون في المشرق والمغرب والتي تميزت بالنقاء والوضوح الفكري وبالابتكار والخلق في العديد من المجالات الابداعية.

وخلال هذه المرافقة الطويلة ، نجد ان المسرح يضيء وبعدم وجوده في العالم العربي قبل الاسلام وبعده ، وذلك رغما عن معرفة الحضارة الاسلامية ، تمام المعرفة للارث اليوناني بما فيه فلسفة افلاطون وارسطو ومسرح (اسيخيلوس) الكبير (وسوموكل) و(اريبديس) الشيء الذي يؤكد ان التفكير الاسلامي لم يرغب عن طواعية وامتناع ان يتوقف امام مفهوم التمسرح وذلك لاسباب

سنحاول تلخيصها من خلال اراء بعض الباحثين الذين سبقونا لمعالجة هذا الموضوع :

أ ـ الاستاذ محمد عزيزة[١٢] يعتقد انه مادام الانسان يكتشف نفسه ندا للآلهة في التراجيديا اليونانية التي هي اصل المسرح ، او على الاقل يشكل شخصية مستقلة تحيا وحدها تجاهه ، فان هذا الانسان يجد نفسه امام ارادتين ، ارادته الشخصية وارادة الله.

وبالنسبة للدين الاسلامي التقليدي ، فان قبل هذه الثنائية ليست غير موجودة فحسب ، بل انها غير متصورة على الاطلاق .

«فعلينا ان نفهم ان كل ما صنعه الله في هذا العالم هو اشبه بالادوات الصغيرة التي نصنعها نحن . دمى ميكانيكية والعالم الذي هو اكبر واكمل شكل فني ليس الا دمية ميكانيكية يحرك

الرب خيوطها كيفما شاء ، وكاننا في مسرح للعرائس ، لذلك ليست هناك دراما في الاسلام، لان الدراما كما يعرفها التفكير الاوربي الشائع تدور في قلب الانسان ، انها دراما حريته ولكن هذه الحرية بالنسبة للمسلمين مشروطة بالارادة الالهية[١٣] من هذه الزاوية لايمكننا تصور نشوء صراع يتواجد فيه الكل مع شيء اصغر منه ، كما هو الشأن بالنسبة للدراما او التراجيديا اليونانية الاصل .

ب ـ جان دوفينيوبي[١٤] في كتابه سيولوجية المسرح يلاحظ ان الارادة الالهية اللامتناهية والتي لاحدود لقدرتها عندالانسان المسلم تتعارض تمام التعارض مع حرية الانسان الصغير ، وبما ان ارادة الانسان هي جزء من ارادة الله، وما دامت كذلك، فلايمكن ان تنفصل عنها وبالتالي ان تواجهها (كما هو

الشان بالنسبة لابطال المسرحيات الاغريقية اليونانية) •

ج- ويلاحظ لويس غارديه بان غياب المسرح من الحضارة الاسلامية يعود الى صعوبة تنظيم العروض المسرحية في مجتمع يحارب فيه رجال الاخلاق والمحافظين تمثيل الادوار النسوية ، ويعود اكثر من الى المعنى الاليم للقدر الانساني ، فان صراع العواطف الذي يعتبر المادة الاساسية للدراما او التراجيديا، وتحليل الطباع الذي تقوم عليه كل الكوميديات الكبيرة الانسانية لم تكن قط من خصائص المجتمع الاسلامي القديم ، فهذا العراك بين الانسان وقدره الذي مجدهُ كتاب المسرح اليوناني لا يتناسب مع مفهوم الحياة ، ولا مع العلاقات التي تربط الانسان بخالقه في المجتمعات العربية الاسلامية •

د - وقد لاحظ جوستاف فون[١٥] ان الاسلام لم ينجح في خلق فن مسرحي رغم معرفته بالثقافة اليونانية

، وهذا يعود الى سبب تاريخي قدر مايعود الى مفهوم الانسان في الاسلام ، وهو مفهوم يمنع وقوع اي (صراع درامي) •

ر - ويوضح بون جورتيوم[١٦] هذه الفكرة ذاتها فيقول لم تكن هناك حرية اختيار حقة ، واذا لم يكن لهذا الخيار معنى يتجاوز به الحالات الخاصة، واذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الاخلاقي في الروح نفسها فان الانسان العادي لايمكنه ان يصبح انسان دراميتيكياً •

اذن هناك تعارض واضح بين الاسلام كدين وبين المسرح كدراما متحركة ، وعلى اساس هذا التعارض نجد العديد من المترجمين العرب والمسلمين الذين نقلوا اسس الفكر العلمي اليوناني الى العربية ، تجاهلوا كل التجاهل الاثار المسرحية لدرجة ان (ابن رشد) عندما قام بترجمة كتاب (فن الشعر) لارسطو الى العربية ، واجهته صعوبة

لغوية دقيقة في نقل كلمتي (الكوميديا) و (التراجيديا) الى العربية .

وقد خرج من هذا المأزق باستعمال كلمتين تدلان دلالة واضحة على اتجاه التفكير الاسلامي في ذلك الوقت .

فقد استعمل كلمة (الهجاء) ليدل بها على الكوميديا و (المديح) للتراجيديا ومما لاشك فيه ان ابن رشد لم يكن جاهلا خطأ ترجمته ، الا ان التبرير في ذلك يرجع الى ان التفكير الاسلامي لم يرغب ان يتوقف امام مفهوم المسرح ، لما يشوبه من شوائب تتعارض مع مفهوم التشخيص الدرامي والاسلامي .

٣ ـ الاشكال الاحتفالية العربية

فهل يعني هذا ان الحضارة الاسلامية بقيت خالية من التمسرح او ما يسمى اليوم بالاحتفالية المسرحية ؟

في الحقيقة ان البلاد الاسلامية ، وحتى التي عرفت ازدهارها الحضاري في احقاب مختلفة من التاريخ ، كدمشق ، وبغداد ، وفاس والقاهرة ، لم تعرف اي نوع من انواع المسرح بالمفهوم اليوناني ، الا ان ذلك لم يمنع هذه البلاد وغيرها من معرفة اشكال مختلفة من التمسرح .

١ ـ فبالاضافة الى الفروض الدينية ، الشهادة ، والصيام ، الصلاة ، الزكاة ، الحج ، التي هي فروض تؤدى جماعيا ، وبشكل احتفالي فان مايصاحب هذه الفروض من احتفالات وتجمعات ، وتقاليد في البلاد الاسلامية يخرج عن اطار العمل الاحتفالي الشعبي .

واغلب هذه الاحتفالات تجد جذورها في تقديس الاولياء والمتصوفة وشيوخ الطرق ، حيث تقام لهم المواسم السنوية وتنظم لارجالهم احتفالات دينية وموسيقية ، لاتخرج في اطارها الشكي ، وفي موضوعها وتحركاتها عن فنون العرض المسرحي الشامل (١٧) .

٢ ـ ولنذكر بالمناسبة ضمن هذه الاشكال الروايات النابضة بالحياة والمليئة بالدعابة الساخرة التي تضمنتها مقامات بديع الزمان الهمداني ، ومقامات الحريري .

فان بطلي هذه النوادر يشبهان الى حد بعيد ابطال كوميديات القرن السابع عشر والثامن عشر الميلادي عند سكابان وفيجارو الذين مثلوا سيطرة التفكير الساخر الى جانب اظهارهم سوء نية الاسياد في المجتمع الاروبي .

٣ ـ واذا ما تجاوزنا الاسلام قليلا الى الديانات التي سبقته في الجزيرة العربية ، فان مصادر التاريخ العربي المختلفة تشهد على غياب كل شواهد النشاط التمثيلي ، على الرغم من ان الدكتور محمد يوسف نجم يفترض ان « وثنية العرب لم تكن بدائية ضعيفة الصلة بنفوس اصحابها ، بل كانت وثنية معقدة ضربت جذورها في اعماق النفوس واتصلت غاياتها ومظاهرها بدورة الطبيعة

ومواسمها ، وتمثلت في شعائرها اماتة الجسد وقهره ، ثم شعائر التطهير ، وشعائر البعث والاخصاب ، واخيرا شعائر البهجة ، وما يتصل بها من مادب وحفلات ، وقد كانت هذه الوثنية معقدة تقوم على معبد وصنم وسادن وقرابين وطقوس وشعائر تمثيلية ... » الا ان ذلك لايمكن ان يذهب بنا الى ان العرب الجاهلية قد عرفوا فن التمثيل او مارسوه في عبادتهم ولا نظن انه سيختلف اثنان في ان ذلك النشاط الديني القائم على الطقوس الوثنية لم يتطور ليكون لدى عرب الجاهلية مسرحا او طقوس تمثيلية منفصلة عن غاياتها الدينية (١٩) .

ولاشك ان السر في ذلك يعود الى ان ـ الدراما ـ تعتمد في جوهرها على الصراع بين الالهة انفسهم ، وبين الآلهة والافراد، وبين الفرد واخر ، وبما ان الحياة العربية في العصور السابقة للاسلام كانت قد اذابت الفرد في الجماعة ، فخلقت تصورا جماعيا للعالم ورأيا عاما مشتركا في الكون ، فقد ترتب عن ذلك غياب الصراع داخل

المجتمع او اختفاء حدته على الاقل ، فلم تكن مثل تلك الحال تستدعي الدراما قدر ماتستدعي التغني بالجماعة (القبيلة)والترنم بمآثرها [٢٠] ، وذلك ماقام به الشعر الجاهلي خير قيام ، اذ كان الصراع مما يدور بين القبائل نفسها ، اما الصراع الذي يدور داخل القبيلة نفسها ، فيحل ـ في اسواء الاحوال ـ بانقسام القبيلة جماعيا ، وليس فرديا ، فالفرد الخارج على القبيلة مخلوع منها ، فهو خليع لايعتد به ، ولايسأل عنه ، ومعنى هذا ان الصراع الفردي لاقيمة له في حياة الجماعة[٢١] .

الا ان هذه الحقائق وغيرها لايمكن ان تمنعنا من البحث عن اشكال مسرحية في الحياة العربية ـ قبل الاسلام ـ يقينا منا بان الشعب العربي ، في المشرق والمغرب ، وعبر فنونه ، وتقاليده وطقوسه قد تأثر بما حملته الحضارات الواردة عليه من آسيا ، وافريقيا واوربا ، فقدس الشعر والاهازيج وامزج الحكاية والامثولة بالرقص وربط التقاليد المتوارثة بالغناء ،

واصبح « الاحتفال » عنده يرتبط بالكيان القومي والمعتقد الديني .

وفي هذا الاطار يضعنا الدكتور محمد حسين الاعرجي[٢٢] امام عدة صور من التمثيل عند العرب في صميم تقاليدهم المتوارثة ، فيعتبر « الكرج » و «الحكاية» العابا تمثيلية لها بدور جاهلية عريقة .

« فالكرج » تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة باطراف يلبسها النسوان ، ويحاكين بها امتطاء الخيل ، فيكرون ويفرون بها وفي الاصل كانت اللعبة مقصورة على النسوة ، اذ تعلق بها الجلاجل والكرج في اصله رقص ولعب يعده العرب للولائم والاعراس وايام الاعياد ومجالس الفراغ واللهو .

والحكاية ، فنا مسرحيا عريق الجذور في الحياة العربية القديمة :

قال ابن منظور : « الحكاية كقولك حكيت فلانا ،

وحاكيته ، فعلت مثل فعله .. وقلت مثل قوله سواء لم اجاوره .. »[٢٣] ومثل هذا القول المعجمي يدل دلالة واضحة على التمثيل ، ولعل هو المعنى الاصلي في الكلمة العربية .

واذن ، فالاصل في الحكاية عند الاعرجي ، ان تكون تقليد الاخرين واعادتها مما يقرب ان تكون تقمصا لشخصياتهم ، اذ شئنا ان نستعمل المصطلح الشائع لدى اهل المسرح اليوم ، وقد اورد الباحث العراقي صورا لهذه الحكاية في العصر العباسي ، مؤكدا ان هدفها كان هو المحاكاة والاضحاك ، ثم تطور هذا الهدف ، فما كسبت صيغة اجتماعية وجهته نحو انتقاص الخصوم من خلال الضحك بهم .

وقد اورد الباحث عدة نصوص تؤكد على ان «الحاكي» كان ممثلا يستعمل اللباس المناسب للحكاية ويستعين بالمكياج والاكسوار المسرحي ، ومن الاماكن المعهودة التي كان يؤدي فيها ادواره الهزلية الاسواق

العربية الكبرى ، ومنها « الميدان الاخضر » بدمشق ، ومجالس الخلفاء الاكابر .

واكيد ان بحث الاستاذ الاعرجي في هذا الموضوع قد فتح الباب على مصراعيه للذين يودون استنباط الاشكال المسرحية العربية العريقة في بطون الكتب والمراجع التراثية ، كما ان مثل هذا البحث نبه الى مختلف اشكال «الاحتفال» العربي ، التي لاتختلف في رسمها الفني عن الاشكال المسرحية المعاصرة .

٤ ـ ويخلص الباحث محمد عزيزة في اطروحته «الاسلام والمسرح» الى ان الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي في الاسلام بدأت مع مقتل الحسين ، فكانت التعازي الشيعية في بلاد فارس هي الشكل الدرامي الوحيد الذي انتقل بعد ذلك الى البلاد العربية باسم « عاشوراء » .

ان الشيعة اكتشفت المسرح – في نظرة – لانها مرت بتجربة الانفعال عن الدين ، فقد نسبت اليها جريمة مقتل عثمان ، وكانت تعاني من الندم العميق لانها مسؤولة في شكل ما عن مصرع علي ،ثم الحسين ، لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات الضمير ...

• • •

ولانها وضعت خارج المدينة السنية ، فانها اكتشفت بذلك قوانين الانتماء القاسية في الوقت الذي احست بالقوة المحررة في الخروج عن القواعد ، واغراء اللعنات الكبرى امام جدران المدينة ... وفقد التاريخ – من وجهة نظر الشيعة – براءته الاصلية ، وتلوث الميثاق الذي يربط بين الله وعباده بدم علي والحسين •

ويمكن اعتبار مقاطع – التعازي الشيعية – انطلاقة للعمل المسرحي في الاسلام ، اذ عن طريقها عرفت العربية اولى الاشكال المسرحية ، ولكنها لم تتطور ، ولم تعرف اي تقدم على المستوى الشعري ، والابداعي اذ بقيت الثقافة العربية ، ولمدة طويلة خالية من اي ابداع مسرحي يمكن اعتماده كمؤشر لحركة او نهضة ومن ثمة كانت هذه الثقافة سكونية حسية لا اثر فيها للصراع الدرامي •

٥ – ويتناول الدكتور الحجاجي في كتابه العام «العرب والمسرح» هذا الموضوع فيؤكد انمرحلة صدر الاسلام. وعصر بني امية والعصر العباسي ، تمثل كتلة فكرية موحدة الجوانب من حيث التطور الفني ارتفاعا وهبوطا ، حتى عصر الحروب الصليبية اذ واجه العرب الغزو الخارجي ، وكان اول اختيار واجهه العرب ثم تلاه الغزو الثري ، وعلى الرغم من ان العرب صمدوا امام

الغزوتين ، الا ان ذلك استنفد منها اكبر الجهد ، وكشف عن الخلل الذي اصاب مجتمعهم •

ولقد ظهر واضحا منذ ان غزا الصليبيون الارض العربية ان القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للعرب اخذت في الاضمحلال والتدهور يوما بعد يوم ، حتى وصلت الحضيض من القرنين : السابع عشر والثامن عشر •

وكان رد الفعل باديا في النواحي الثقافية ، فاخذ في الشعر الغنائي في الانحطاط ، وفقد فن الكتابة القصصية ـ المقامات ـ مقوماته الفنية وركدت الحركة الفكرية ، ودهم الجهل ابناء الشعب العربي •

ولم يكن في واقع العرب مايدعو الى التفاؤل ، فلجأوا الى الحلم ـ كما يقول الباحث ـ وكانت احلامهم منصبة حول البطل المخلص ، واتخذ ذلك عدة مظاهر فنية منها الغنائية ومنها الدرامية ، وهي التي اتجهت

نحو البطل الفرد للخلاص على يديه ، وكان شكلها الفني الذي عبرت به عن وجدانها هو فن السيرة •

وفي فن السيرة لم يتجه العرب نحو ابطال تاريخهم كخالد بن الوليد وعقبة بن نافع ، وموسى بن نصير ، وغيرهم من الابطال الفاتحين ، وانما اتجهوا في معظمهم سيرهم الى ابطال ذكروا في التاريخ ، ولكن دون تعزيز دقيق لاحداث حياتهم مثل يوسف ذي يزن ، وابي زيد الهلالي ، وابي حمزة البهلوان وسواهم •

ولقد افادت السيرة ـ حسب قول الباحث ـ في انها قدمت صورة حضارية مجموعات من المتلقين ، كانت السيرة بالنسبة لهم معلمهم الوحيد ، وكانت السيرة تبتلع بذلك جميع المفاهيم الحضارية المتبقية لهم من عصور ازدهارهم •

٦ ـ اما الاستاذ عادل ابو شنب[٣٤] فيؤكد ان البلاد العربية لاتخلو من ظواهر مسرحية المسرح وتؤدي بعض وظائفه •

ومن هذه الظواهر ايضا حلقات الذكر والمدائح النبوية التي تقام وتنشد في احتفالات الاعراس والختان والمآتم ويقف الرجال في الاولى ليذكروا كلمة الله وبعض الكلمات الدينية الاخرى على ايقاع الطبل والدف والمزمار ، وفي ترداد منغم محفوظ سلفا •

ومن هذه الظواهر حلقات الدراويش التي تبنتها بعض الفرق الاسلامية ذات النزعة الصوفية والتي يلبس الرجال فيها لباسا ابيض عريضا ودائريا في الاسفل ، وقبعة مستطيلة يصل ارتفاعها الى اربعين سانتيمترا ، ويدورون حول انفسهم على ايقاع الدف والمزمار ، ويرددون بعض العبارات المحفوظة وكثيرا ما يبقى هؤلاء في حالة دوران مدة ربع ساعة ، ثم يتوقفون بتوقف الايقاع والترداد ، دون ان يشعروا بدوار او دوخة ، كما قد يتوقع المرء ، الذي يرى هذا العرض لاول مرة •

ومن هذه الظواهر ـ الحكواتي الذي كان يجلس كل مساء في مقهى شعبي في المدن العربية الرئيسية •

وعلى مرتفع خشبي مغير ، وحوله رواد المقهى بتراجلهم يستمعون اليه وهو يروي ، قراءة في الاغلب ، حكاية شعبية ، باسلوب خطابي تمثيلي ، يجسد المقروء ، قدر الامكان ، فيتحزب رواد المقهى الابطال الحكاية . وكثيرا ما يحدث الشجار بينهم بسبب انفعالهم بلهجة الحكواتي المؤثرة وطريقته التمثيلية في الاداء ولعل الحكواتي هو الصورة الشعبية المتاخرة زمنيا للرواة ، الذين كانوا يتنقلون في الجاهلية وصدر الاسلام ، في الاسواق معينين ، او مشاهدات لغرائب وبطولات •

ويقول يعقوب تداو في كتابه ان فن المحاكاة ـ اي التقليد قد شغل القصاصين الشعبيين واكتسب بهم اهمية خاصة بسبب ـ قدرتهم الكبيرة على الملاحظة وموهبتهم النفذة في التقليد وما زالت بعض مقاهي المدن العربية تستضيف الحكواتي وخاصة في شهر الصوم •

ومن هذه الظواهر فن خيال الظل ، وهو انضجها واقربها الى المسرح وان كان التمثيل يتم فيه بواسطة عرائس من الجلد الملون •

يتم العرض في خيال الظل ، على ستارة من القماش الابيض الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال العرائس ، ويوضع خلف ظلال تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستارة والعرائس تتحرك اعضاؤها بواسطة مفاصل جلدية وتعلق وتتصل ببعضها وباجزائها المختلفة خيوط او عصى قصيرة تتجمع في يد صاحب خيال الظل ، محرك العرائس ، ويحركها بواسطتها كما يتطلب المشهد ، ويوافق ذلك الحوار الذي يلقيه وحده ، ويلون صوته تبعا لتغير الشخصيات التي تتحرك على القماش

ومن المدهش ان تكون مسرحيات خيال الظل المكتشفة حتى الان ، في كل من مصر وسورية متمتعة بنضج تكنيكي مسرحي ملموس ، فحوارها موزع على الشخصيات توزيعا جيدا وكل من هذه الشخصيات يعبر عن افكاره ومشاعره بطريقة سليمة ومنسجمة مع تطور

النص نحو الغاية المنشودة، وجعل الحوار قصيرا بعيدا عن المونولوج المطول الذي ساد المسرحيات الرومانتيكية الاولى التي عرفها العرب .

ونصوصها تستهين بالزمان والمكان استهانة كاملة ، وتقوم اساسا على حركة الاحداث المتلاحقة . كما في المسرحيات . وعلى تباين الشخصيات ومواقفها ، وعلى شحن بمترادفات لفظية او استعمالات رائجة، وغالبا ما تشكل حوادث مسرحيات خيال الظل تتابعا منطقيا كما في المسرحيات المالوفة . وجه الاختلاف الوحيد يكمن في العنصر الانساني ومفقود فيالمثلين، وان كانموجودافي محرك العرائس وان العرض يتم على شاشة بيضاء ، فكان هذا الفن تمهيدا لفني السينما والمسرح معا ،وفي وقتلم يكن التنبؤ فيه بظهور السينما الا ضربا مع الخيال والمستحيل .

هذه الظواهر المسرحية ، باختصار شديد ، كانت البديل الملائم للمسرح الذي لم يكتب له الظهور في وقت

مبكر بسبب العقبات العديدة التي ذكرناها ومنها ـ ان الشعر العربي يتميز بخاصتين هما النغمة والخطابية والوصف الحسي ـ وهاتان الخاصيتان ـ لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرنانة ، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والاحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال الا في التماس الاشباه والنظائر ومن العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات المختلفة ـ ومنها ماظن انه مروق وكفر . وهو خلق الشخصيات في المسرح ـ على نحو مايخلق النحاتون تماثيل تشبه الاصنام وتفضل العباد، فضلا عن مشاركة الله في قدرته على الخلق ، وان تكن هذه الحجة الاخيرة غير مقبولة وذلك لانه سواء اصح ام لم يصح ان الاسلام الصحيح يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أولايحرمه فان صنعها يختلف بالبداهة

اختلافا تاما عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية (٢٤) .

ان هذه الحقائق التي تؤكد في عمقها على ان العالم العربي ـ وفي غياب الفعل المسرحي ـ عرف بعض الاشكال المسرحية المرتبطة بالسيرة (والحكاية) والاسطورة. والالعاب الاخرى، والتي افرزت فنونا هي اشبه ما يكون بفنون التمثيل ، ان هذه الحقائق لم تمنع الشعب العربي في المشرق والمغرب عبر فنونه وتقاليده وادابه من التقائه بما حملته الحضارات الواردة عليه من آسيا واوربا . وافريقيا ، فقدس الشعر والاهازيج ، وامزج الحكاية والامثولة بالرقص ، وربط التقاليد الاجتماعية المتوارثة بالغناء واصبح الاحتفال عنده يرتبط بالكيان القومي وبالمعتقد الديني .

وعليه ، فيمكن اعتبار كل حركات الرقص والايماء وانواع الاحتفالات الاجتماعية والدينية والالعاب الموسيقية والرياضية والمهرجانات التقليدية للقبائل

العربية وغيرها من تعابير الحضارة الشفوية ، اشكالا بدائية لفنون المسرح في صورته المعاصرة .

ان الرقص الجماعي ، والغناء المتعدد الاصوات الرجالية والنسائية ، وحلقات المداحين في الاسواق العربية ، ومواكب الصوفية ، والمواكب الدينية ، اضافة الى العاب خيال الظل والحكواتي ، وسلطان الطلبة ، كلها اشكالا لاحتفالات مسرحية في صورتها الحديثة ، لايمكن نكران اهميتها ، لانها ترتبط اساسا بعلم عادات الشعوب العربية ، ولانها تقدم بديلا مباشرا للعمل المسرحي قبل ظهور هذا العمل بالوطن العربي في نهاية القرن الماضي .

لقد كانت الساحات العمومية والاسواق الكبرى في المدن العربية : مسارح : للرواه وللمداحين الذين يجتمعون حولهم في حلقات دائرية عشرات المستمعين المتلهفين لسماع نوادر جحا ، وملاحم سيف بن ذي يزن ، وبطولات عنترة بن شداد ، وغراميات قيس وليلى وقصص

الف ليلة وليلة ، وغيرها من المواضيع التي تخلق امام المشاهدين شخصيات عديدة غنية بالابداع والايثاره .

وقد كان هؤلاء الرواة والمداحون والحكواتيون ، يستخدمون جميع الحيل الفنية من اثارة وتشويق لشد المشاهدين اليهم ، والاحداث انسجام تام بين الملقي والملتقى ، في ذلك المسرح الدائري ، حيث يصبح التواصل بين الجمهور والممثلين اكثر اهمية من التوصل في المسارح المصنوعة على الطريقة الايطالية الحديثة[٣٦] .

الا انه يجب الاعتراف في هذا الموضوع ، انه رغم الاهمية القصوى التي تحتلها هذه الفنون ـ اما قبل المسرحية ـ في الحياة الشعبية العربية سواء ما يتصل منها بالاحتفالية الشعبية او الاحتفالية الشعبية العربية فانها لم تستطع ان تخلق لنا ادبا مسرحيا يمكن الاعتماد عليه في اي دراسة منهجية او تاريخية ، اذ كانت هذه الفنون جميعا ، فنونا ارتجالية لا اثر فيها للنص ، ولا تقوم على

التدوين . مثلها مثل باقي الفنون الشعبية الاخرى ، معتمدة على الحركة والايماء فقط ومن ثمة لا يمكن اعتبارها «مسرحا» بالمعنى العلمي للكلمة ، على الرغم من انها تشكل قاعدة هامة لاعمال مسرحية مستقبلية في الوطن العربي .

من هذه الزاوية نجد انفسنا امام حقيقة ثابتة ، وهي انه مايمكن ان نصطلح عليه بـ«الادب المسرحي»لم يتوفر للحياة الثقافية العربية ، الا بعد ظهور «النص المسرحي» بالمفهوم اللغوي المتعارض عليه .

ومن الناحية التاريخية ، فان ظهور هذا النوع من الادب اقترن بظهور الكوميديا التي اقتبسها مارون النقاش من اكثر المسرحيات العالمية شعبية ، وهي بخيل موليير سنة ١٨٤٨ ، حيث كانت الانطلاقة الايجابية للمسرح العربي[٣٧] في عصرنا الحاضر .

بقي الان والمشرق العربي زاخر بمثل هذه الظواهر المسرحية والاشكال الاحتفالية ، ان نتساءل ما هو رصيد المغرب من هذه الظواهر والاشكال ؟

ان المغرب ، كباقي الدول العربية ، لم يعرف ادبه المدون ولا الشفاهي اي نوع من المسرح بالشكل المتعارف عليه عند الشعبين الاغريقي واليوناني .

والمغرب ، كباقي البلاد العربية الاخرى تأثرت ثقافته بعد الفتح الاسلامي في العديد من فنون القول ، والفنون الشعبية الخالية من أي ابداع مسرحي ، يمكن اعتماده كمؤشر لحركة او نهضة سبق للمغرب ان عرفهما عبر تاريخه الطويل ... ومن ثمة كانت ثقافته سكونية حسية لاأثر فيها للصراع الدرامي .

ان هذه الحقيقة ، لم تمنع الشعب المغربي ، عبر فنونه وتقاليده ، من التأثر بما حملته الحضارات الواردة

عليه من افريقيا واوروبا ، فقدس الشعر ، والاهازيج وامزج الحكاية والامثولة بالرقص ، وربط التقاليد الاجتماعية المتوارثة بالغناء . واصبح الاحتفال عنده يرتبط بالكيان القومي ، وبالمعتقد الديني .

ولا نعتقد ان الفتح الاسلامي للمغرب قد غير من هذه الصورة بل زادها غنى بما حمله من تقاليد وعادات وفنون جديدة ، دعمت الموروث الفني المغربي الذي اكتسبه عبر لقاءاته الحضارية مع روما ، وقرطاجة ، والسنغال وغيرها من الحضارات الاوربية والافريقية .

فاذا ما اردنا ان نتتبع اثار الفنون التي تنطبع بطابع الاحتفال في المغرب ستجدها متنوعة ، وموزعة بين فنون ورثها الشعب المغربي عن الوجود الروماني / القرطاجي / الوندالي ، وبين فنون حملها الفاتحون العرب في نهاية القرن السادس عشر الميلادي ولكنها جميعا تحمل سمات ظواهر سلوكية تمارس بتلقائية وعضوية على طول وعرض خريطة الوطن العربي .

وتتجلى هذه السمات والظواهر في المناسبات التي تصاحب مختلف اطوار الانسان من حمل وولادة ، وعقيقة وفطام ، وختان ، وبلوغ وزواج ، ووفاة وما يتصل بكل ذلك من استعدادات ومظاهر الانسان بالارض واللغة ، والطقوس الدينية والعقائدية .

ولا نخفي ان المسرح المغربي القديم قد تاثر بالغ التاثر بهذه الظواهر والسمات ، اذ ان وثائق التاريخ تؤكد ان المغابة تاثروا بالقرطاجنيين والرومان، فما رسوا في عهد الملك يوبا الثاني فن المسرح القائم على الاناشيد والحركات الراقصة التي ترمز الى التوسل بالالهة كما جسدوا احتفالاتهم المجتمعية على خشبة المسرح .

وذا كان الاسلام قد حال دون استمرار هذا الفن المسرحي بحكم محاربته للطقوس الوثنية ، فان العديد من المظاهر الاحتفالية بقيت قائمة مستمرة تتجلى في انواع الرقصات ، و « الحلقات » التي تشبه الى حد بعيد المسرح الدائري حيث تسرد مختلف انواع القصص

الشعبي ، وتقدم عروضا في الالعاب مما يجذب الجماهير ويشركهم في فنون الفرجة .

وعليه ، فيمكن اعتبار كل حركات الرقص ، والايماء وانواع الاحتفالات الاجتماعية والدينية ، والالعاب الموسيقية والرياضية والمهرجانات التقليدية للقبائل وغيرها من تعابير الحضارة الشفوية ، اشكالا بدائيه لفنون المسرح في صورته المعاصرة .

ان الرقص الجماعي في جبال الاطلس التوسط والغناء المتعدد الاصوات الرجالية والنسائية في الواحات الصحراوية ، وحلقات المداحين في الاسواق بمدن فاس ، ومراكش ، ومكناس ، ومواكب الصوفية في العديد من الاضرحة ، واجواق الشعر الملحون ، في المدن الداخلية ، والعاب الاطفال والمواكب الموسيقية المنظمة في اعياد المولد والاضحى والفطر ، وايام الجفاف ، والاحتفالات الاجتماعية والدينية التي تقام بمناسبة عاشوراء وعيد الوردة [٢٨] وعيد الحب [٢٩] وعيد حب

الملوك[٣٠] مناسبات تتصف بالغناء ، والرقص والايماء الجماعي ، اضافة الى العديد من مظاهر الاحتفالية الاخرى التي تطبع الحياة الدينية والاجتماعية والفنية في المغرب ، تعتبر مظاهر احتفالية وطنية اصيلة .

ويجب التاكيد هنا ، انه رغم الاهمية الفنية التي يمكن ذكرانها بالنسبة لهذه الاشكال الاحتفالية ، والمرتبطه اساسا بعلم عادات الشعوب فانهالم تقدم في اي وقت من الاوقات بديلا للعمل المسرحي كما يجب ان نعترف هنا ان هذهالاشكال انما قبلالمسرحية لم تستطع ان تؤدي الى اي شكل من اشكال المسرح ، ولهذا فانها ستبقى بالنسبة لتاريخ المسرح ولمسيرته المتطورة «اشكالا تراثية» على اي مسرح اصيل في المغرب توظيفها والاستفادة منها .

وحتى نضع اطارا موضوعيا لهذه الاشكال الاحتفالية في المغرب نرى لزاما علينا ان نتعرف نماذج

منها ، وخاصة مانراه قابلا للتمـــرح ، او للتوظيف في الاعمال المسرحية التي تنشد التجدير والتأميل •

١ ـ اولى هذه الاحتفالات مايسمى بالحلقة •

والحلقة هي تجمع دائري في احـدى الســاحات العمومية ، يقف وسطه «الراوي» والمساعد ، اللذان يقصان بالتناوب قصـــص البطولات ، والاســاطير ، والحكايات الخرافية ، بطريقة تمثيلية صرفة ، تجمع بين التشخيص المباشر والايماء •

ويوجد حتى الان ســـوق كامل لهذا النوع من الاحتفال اليومي بمدينة مراكش ، وبالضبط بالساحة الشهيرة ـ جامع الفنا ـ التي يحج اليها الاف السياح كل سنة من مختلف انحاء المعمور لمشـــاهدة هذا النوع الفريد من المسرح الاحتفالي •

وتمتاز الحلقة باعتمادها على الحوار الشخصـــي والغناء والمونولوج وكاي عمل مـــسرحي ايضـــا على تجاوبه المستمر والمتواصل •

فامام دائرة تزداد اتساعا لحظة بعد اخرى ، يقف جموع من الرجال والنساء والاطفال ، يركزون انتباههم حول اسطورة اولئك الابطال التاريخيين الذين حاربوا الانس والجن ، وانتصروا على عفاريت سيدنا سليمان •

يبدأ المنشد انشاده ، وهو يؤدي حركات ايمائية شديدة التعبير واحيانا يرافقه عازف مزمار ، او منشد معاون ويروي بلغة مثيرة المطاردات البطولية والمعارك المخيفة المأساوية ، والحب المسحور الذي ينتصر في نهايته العفة والفضيلة والايمان •

واذا نحن التفتنا الى (الحلقة) وجدنا انها في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة ، فهي تتميز بحلبتهـــا الدائرية المفتوحة من جميع الجهات ، كما انهـــا تتميز بنوعيه جمهورها ، الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التخيل ، ولهذا فان فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحية الى رسم المناظر في مخيلته ، كما تتميز ايضا بشخصية الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق تضخيم الابطال

الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفيا خلاف ماهو الشأن في (حلقة) بريشت .

وقد ظهرت هذه (الحلقة) في مسرحيات مغربية عديدة . منها : (سيدي عبد الرحمان المجدوب) للطيب الصديقي ، (القاضي في الحلقة) و (الارض والذئاب) لاحمد الطيب العلج و (الحلقة فيها وفيها) لعبد القادر البدوي .

واذا كانت الحلقة تقوم على اساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية ، وبين الاشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة ، حيث لاتتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة ، وانما داخل نفس الجمهور ، ففي خياله تعيش وتتمرد وتثور وتقاوم وتعشق ، فان المسرح المغربي على الرغم من استغلاله الحلقة مسرحيا ، فانه لم يتجاوز الشكل الى المضمون ، مع ان هذا الاخير شديد الارتباط بما سبق .

فالحلقة اذا مادة خام غنية ، وذلك لانها تشكل منطلقا مهما لنقد الاوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي افرزتها [٣١] كما انها في شكلها الفني تشكل اداة عظيمة للعمل المسرحي في شكله الحديث .

٢ ـ البساط ، وهو فن تمثيلي صرف ، يعتمد على الحوار والتمثيل وعلى الجمهور كذلك .

وفن البساط ، عرف وجوده ، ونشاطه بالقصور الملكية ، حيث كان يحضر الى بهو خاص بالعرض جماعة من الممثلين يعرضون بطريقة كاريكاتورية ، المشاكل التي تطرح على الساحة الشعبية او التي لم يستطع القضاء الفصل فيها ، امام (السلطان) وحاشيته .

وكانت مهمة البساط تكاد تنحصر في عرض القضايا الشعبية امام السلطان بمناسبة احد الاعياد الوطنية اوالدينية حتى يتمكن من الفصل فيها ، اوالحث على البث فيها .

وشخصيات مسرح البساط ، كانت مميزة بذكائها، وتجربتها وشجاعتها ومهارتها الفنية (٣٦) .

وهذا المسرح يعتمد على شخصيات ثابتة هي : « المسيح » و « بوهو » و « الشاط » وهي شخصيات تمثل قطاعات معينة في المجتمع المغربي تتحول في هذا النوع من الاحتفال المسرحي الى امور انتقالية لاوضاع متغيرة .

وهذا الاحتفال من حيث شكله العام يعتمد على حكايات بسيطة ذات بداية وعقدة ونهاية ممزوجة والغرابة في سبك الحدث .

« والبساط » كمسرح يرجع اصله الى عهد عريق قديم في القدم اذ يظهر انه من اثار المسرح الروماني الذي عم كل المدن المغربية وخاصة مدن «شالة» ناحية الرباط العاصمة ، و «وليلي» ناحية فاس العاصمة العلمية كما جاء ذلك في وصف لصاحب كتاب المالك والممالك للبكري .

ومسرح «البساط» بقي متأثرا الى عهد بعيد بالكوموس اليوناني المعتمد على الرقص والغناء والفكاهة واللهو ، والقائم على الارتجال في الحوار والاداء .

٣ ـ المداحون ، وهم فرادى وجماعات تتجول في الاسواق العامة بارعة في الايماء ، تقوم بمدح الشخصيات الشهيرة ، وتقلد اللهجات والعادات ،وتروي الحكايات بشكل انفرادي ومتسلسل .

وهناك بمدينة فاس ، اسواق مازالت قائمة لهؤلاء المداحين .

٤ ـ المولودية ، وهي احتفال ديني يقام بمناسبة عيد المولد النبوي في المساجد ، والدور ، ويعتمد على جماعة من المنشدين والمرددين والرواة ، يقوم كل واحد منهم باداء دوره على انفراد في سرد سيرة مولد الرسول

مع ترديد لاناشيد جماعية كمقاطع تفصل بين الرواية والاخرى ، وبين الحادثة والحادثة ، ويمتاز احتفال(المولودية)بتنسيق الحوار ، وتوزيع الادوار على المنشدين والرواة ،وعلى التجاوب الروحي للجمهور والمشاهد وما زالت حتى الان هذه الاحتفالات تجد سوقا رائجةفي الاعياد، والافراح والمآتم على السواء .

٥ - وضمن اطار هذه المظاهر الاحتفالية يمكن ان نضع ايضا الغناء المتعدد الاصوات لسكان الاطلس المتوسط ، وسكان قرى الجنوب ، حيث يشكل التصفيف المنتظم الخاص ، نوعا من الرد،ومن جماعة للغناء، ويخلق بذلك شيئا يشبه الحوار الدرامي .

وقد استطاعت وزارة السياحة المغربية ان تزيد في عمر هذا الاحتفال باقرار تنظيم

مهرجان فلكلوري سنوي بمدينة مراكش ، يستعرض مثل هذه الانواع من الاحتفالات الجماعية بشكل مسرحي بحت .

٦ - الموسم - والمغرب زاخر بانواع المواسم ، التي يحتفل فيها الطرقيون (عيساوه ،كثارة ، درقاوة ، الكتانيون الادارسة الحراقيون.. الخ) احتفالات تختلف من طريقة الى اخرى ومن مدينة الى مدينة .

والسمة التي تجمع هذه المواسم ، هي تلك الاستعراضات الجماعيه التي يقوم بها الطرقيون بأعلامهم ، وادواتهم في الازقة والشوارع امام جماهير غفيرة من الاتباع والانصار والمرددين وتلك الاناشيد التي يرددونها فرادى وجماعات بشكل تشخيصي وكذا تلك الرقصات الجماعية التي يؤدونها مصحوبة بتراتيل صوفية ودينية .

وما زالت تقام حتى الان بمدينة فاس ، احتفالات سنوية بمناسبة عيد المولود النبوي ، لهذه الطرق الصوفية امام ضريح سي محمد بن عيسى ، حيث يحج الى مكان الاحتفال مئات من المتفرجين في مختلف انحاء المغرب ، ليشاهدوا مواكب الطرقيين وهم يحملون اعلامهم ، ويرددون اناشيدهم ، ويرقصون ويضربون انفسهم بالسياط ، والمطارق ، ويقومون باشارات مسرحية وبهلوانية .

٧- عريفات ـ وهم فتيات ، يضعن على وجوههن مساحيق العروسات ، ويخرجن في مواكب جماعية ايام الجفاف لطلب الغيث او لطلب الخلاص للنفسات من النساء ، وقد رفعن معلقة كبيرة من الخشب علقت عليها صورة من القماش الملون ، يطفن بها الشوارع ، ويرددن انشادات شعرية كلها توسلات الى

الرب الاعلى في الخلاص اورحمة الارض بالمطر .

ولاهمية الدرامية الاحتفال ، تتجلى في التوزيع الفني لادوار (العريفات) وفي تشخيص هذه الادوار امام المارة من الناس في شوارع المدينة .

٨ ـ سلطان الطلبة ـ وهو احتفال سنوي ، ينتخب فيه طلبة جامعة القرويين سلطانا عليهم، تدوم سلطته سبعة ايام، يقوم خلالها بتمثيل باعباء الحكم .

وخلال هذه الايام السبعة ينصب الطلبة على ضفاف (وادي فاس) ، ويشخص الطالب المنتخب شخصية السلطان ، حيث يشكل حكومته ، واعوان دولته ، ويمارس مهامه القانونية بشخصية الملك .

وخلال هذا الاحتفال ، غالبا ما يقوم السلطان الاصلي بزيارة مجاملة لسلطان الطلبة

المنتخب ، ويلبي جميع رغباته التي تكون في الاعم رغبات الطلبة ، بعدما يحضر حلقة «البيعة» التي يمثل فيها كل الطلبة دور الشعب بهيئاته ، واحزابه وطوائفه .

ويمتاز هذا الاحتفال بكونه يقدم النموذج بسرحه الحياة الاجتماعية بكاملها حيث يلعب كل فرد دورا جديدا ابتكره حسب الوضع الجديد الذي خلفه المجتمع نفسه بصورة كاملة وعفوية .

واذا نحن رجعنا الى عروض (سلطان الطلبة) وجدنا ان الشعب يخفف شعبية الحكم من خلال هذا النوع من الاحتفال، كما انها تشكل عنده مناسبة لان يضحك على فقره من جهة ، وعلى لامعقولية ان يكونالانسان غنياو فقيرا خادماو سيدا، وان من اهم قواعد هذا الاحتفال (اللعبة)

ان هي المقلد انه يلعب فقط ولذلك يتحتم عليه الهروب في اليوم السابع من الاحتفال قبل طلوع الفجر ، فالجاه حقيقيا والغنى والبذخ وكل مظاهر الابهة ليست حقيقية، ان هي الا لعبة يحدها وقت معين .

وان هذه اللعبة ـ الاحتفال ـ تشكل هي الاخرى مادة خصبة يمكن ان تجدد دم المسرح المغربي اذا عرف هذا المسرح كيف يصبها في قالبها الفكري ، وكيف ينطلق بها من ارضية صلبة واضحة.

فهذا النوع من الاحتفال يعتمد على التبرير كما ان خصوبته تظهر في شكله الفريد المعتمد على شبه ارتجال وفي التمثيل الجماعي (الذي تقوم به المدينة كلها) لدرجة ان الخط الفاصل بين ماهو تمثيل وما هو واقع يمحي كليا [٣٤] .

٩ - عبيدات الرما وهذا النوع من انواع المسرح يعتمد التمثيل والتشخيص ويقوم على الارتجال ، والتقليد من حيث موضوعه وعلى الحلقة نصف دائرية في شكله ، وكان هذا النوع من الاحتفال يقام عادة في دور (المخزن) اي قصور السلاطين والوزراء ، والقضاة ... الخ ويعتمد اساسا على الاضحاك .

والممثلون من بين (عبيدات الرما) يزينون رؤوسهم عادة بقلنسوات مزخرفة باصداف الحلزون زخرفة مضحكة، ويتدلى من ورائهم ذنب الثعلب، وقد يرتدي الواحد منهم كوة نسوية اذا مادعا المشهد الى تقليد النساء

واما الموضوعات التي يتناولونها في لعبهم ، كثيرا ما تتناول حياة المراة وقصص

العجائز، والخرافات والاساطير التي لاصلة لها بالواقع .

وطريقة التشخيص عندهم انهم يقطعون اداءهم بالنقر على الدف والناي فتكون تلك الرنات الموسيقية تجسيما لاهمية المعنى وتنبيها وايقاظا للجمهور الذي يتابع حركاتهم التشيب[٣٥] .

١٠ - سيدي الكتفي

انحدر هذا اللون المسرحي من البساط ، وانفردت به مدينة الرباط التي كانت عاصمة للسلطان مولى يوسف ، ويبدو ان ظهوره في الغرب لاول مرة جاء نتيجة تشكل الحرف الصناعية وتنظيمها بالمغرب ، وذلك عندما اجتمعت طائفة منهم وكونت فرقة على غرار الفرق الصوفية ، خاصة بتمثيل بعض المشاهد الاجتماعية والدينية .

وكانت الاماكن التي تشهد هذا النوع من المسرح هي الدور الخصوصية لافراد الجماعة[٣٦] .

١١ ـ اكديازن ، وهم فرق بهلوانية يتجولون في الاسواق المغربية ينتمون الى قبائل المتوسط ، وهم يترحلون بصفة دائمة ومستمرة ، ويقيمون في الاماكن التي يستقرون بها حفلات غنائية وتمثيلية ، تجمع بين الايماء ، والرقص ، والغناء الجماعي .

١٢ ـ ازلان ـ قطعة درامية تعود اصولها الى العهد الروماني ومازال بربر المغرب يؤدونها، وهي لعبة تختلط فيها الشعر بالرقص الموسيقى ، وتعتمد على الارتجال ، وتوفر للذين يؤدونها كل انواع اللهو والتواجد والتواصل .

١٣ ـ اولاد احماد وموسى ، وهي طريقة صوفية متنقلة . يقومون اتباعها بالعاب بهلوانية ، وقد استغل الاروبيون اتباع هذه الطريقة فالحقوهم بالسيرك ، لانهم يتوفرون على حركات ايمائية . والعاب في منتهى الدقة والرشاقة .

١٤ ـ بوجلود ـ مهرج ـ مسرحي ـ يرتدي جلود المعز ، ويتجول في الشوارع (خاصة بمدن الشمال) صحبة عياط وطبال . ومن اجل اضحاك الاطفال وتسليتهم ، وخاصة ايام عيد الاضحى .

١٥ ـ الفراجة..واصل الكلمة هو الفرجة، وهو مسرح يعتمد على الشعر الملحون ، وعلى الموسيقى الشعبية ، وقد كانت «الفراجة» في عهد قريب تعرض هزليات للغة الشيخ

وتشخيص مواضيع اجتماعية ، وغرامية هي اقرب الى الخيال منها الى الواقع .

ويؤكد لنا الاستاذ حسن السايح في حديثه عن تاريخ المسرح المغربي[٣٨] ان الفراجة عرضت قصيدة الحراز من شعر الملحون المغربي (الجزال)، وهي قصيدة طويلة تصور عاشقا يحتال للوصول الى حبيبته ، ويأتي الى منزلها في صور مختلفة ليحظى بها[٣٩] كما عرض معا كهذا النوع من المسرح قصيدة «الضيف» التي يصور فيها الشاعر محاكمة عشيقة عند القاضي ويقدم حجج حبه وهواه حتى يقضى له ، وقد ترك لنا الشاعر الشيخ الجيلالي قصيدة رائعة في هذا الموضوع .

١٦ ـ العاب تيسن ، وهي تقام خاصة بجنوب مدينة اكادير ، حيث يقبل الرجال والنساء

وهم يرتدون ازياء موحدة اللون (غالبا ما تكون زرقاء) على اداء رقصات طقوسية تعود بلا شك الى شعائرهم القديمة .

يبدأ ايقاع هذه الرقصة هادئا ، ثم يتحمس في حركة تصاعدية الى ان تنطلق فجأة من وسط الحلقة النصف الدائرية فتاة وفتى ليقوما معا برقصة ثنائية على ايقاع شعري غنائي ، ويحمل الفتى مجدولا تعلق به خنجرا ، ويحوم حول الفتاة في دورات حول نفسه وحول الفتاة ، يقترب منها تارة ، ويبتعد اخرى وهي مستمرة في رقصها ، وينتهي بهما الامر الى ان يجدا نفسيهما وجها لوجه ،فيقتربا في خطوات وئيدة، في الوقت الذي تتحرك فيه الحلقة من جديد في رقصات بهلوانية وفي قفزات ايقاعية تحاول اخفاء اللقاء الثنائي للفتى والفتاة .

١٧ـ العاب الاطفال ، واهمها لعبة « المصاقرة » التي انتشرت في العديد من المدن والبوادي

المغربية ، وهي ان يتواجه اثنان بيد كل واحد منها عصا وان يحاول كل منهما اصابة الآخر في اي طرف من جسمه او سلبه عصاه وتركه اعزل ، والبعض كان يتخذ فيها السيف ، وقد كانت هذه اللعبة معروفة عند العرب وكانوا يطلقون عليها « اللبخة » ومازال تعرف في كثير من البلاد العربية .

ويغلب على الظن انها لعبة قديمة وان قدمها سبق عصر التاريخ حيث كانت العصا وسيلة للدفاع ، ثم تطورت بعد ذلك وغدت لعبة احتفالية ورياضية ، يقيمها الاشقال في العديد من المناسبات الدينية والاجتماعية بالمغرب .

٥ ـ اشكال الاحتفالية والتراث

ان التراث بصفة عامة ، هو ذلك الارث الثقافي والحضاري الذي يصل الى امة من الامم عبر العصور والازمان وليد تفاعل الاجيال ، مكونا مجموع مابلغته هذه الامة في مضمار المعرفة الواسع .

والتراث في ابسط تعريف له هو : كل مايشمل القيم الحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة او المنحوتة او المنقوشة او المتوارثة منذ أقدم الازمنه ، وهو بمعنى آخر كل ماخلفه الاجداد من الماضي، خلقا وتكوينا وتطلعات وعادات وتقليدا وقيما ، واحدا واخيرا هو المكتوب والمنقول .

وما من شك ان الفكر العربي التراثي اثر ومازال يؤثر بشكل جوهري بالفكر

العربي المعاصر ، ويمارس نوعا من الطقوسية على الحاضر الفكري ... ذلك لان التراث هو حجر الزاوية في البنـــاء القومي لكل امة ... ولكل فكر ولكل ابداع ... ومن ثمة اصبح نقاش هذا التراث على الساحة الفكرية العربية يرتبط بالتيارات المذهبية للمثقفين العرب ، كما اصبحت التساؤلات المطروحة حول ضرورته او عدم ضرورته ، ذات ارتباط وثيق بنوعية الانتماء الفكري والعقائدي للمثقف العربي .

وهكذا فاذا ما اردنا تتبع المواقف المطروحة في هذا الموضوع سنجدها تتوزع على فئات :

١ ـ فئة تدعو الى تعليق هذا التراث لانها تعتقد انه لايزيد عن كونه مجموعة من الاصنام والاشباح والمحرمات ، والتخلي عنها يقودنا

الى طريق النمو والابداع ، وسيفتح بصيرتها على المستقبل .

٢ ـ وفئة اخرى تنظر الى هذا التراث ، معزولا عن مكوناته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، وتحلله وفق مذهبيته غيبية اسطورية .

٣ ـ وفئة ثالثة تتنكر لهذا التراث بالمرة ، وتنظر اليه من اضيق الزوايا .

٤ ـ وفئة رابعة ترى ان الثقافات الاخرى لم تأت بعده بجديد وما علينا الا نأخذ بما جاء فيه حتى تستقيم ثقافتنا وحضارتنا ويستقيم فكرنا وتفكيرنا.

ـ ترى أي موقف يمكن ان تتخذه «الاحتفالية» من هذه المواقف ؟

- وهل يمكننا ان نعتبر « الاحتفالية » شكلا من اشكال هذا التراث ؟

- وهل نحن في حاجة الى مسرح احتفالي يقوم على التراث ؟

ان الصراع الفكري الدائر على الساحة العربية حول التراث ، ليس جديدا انه احد مكونات الجوهرية للاصدام العربي الغربي ، الذي مازال مستمرا حتى الان ، والذي يبدو انه سيطول مالم تتكفل الشخصية العربية ، مقوماتها الحضارية والتكنولوجية .

فاذا ماعدنا الى الوراء بضع عقود من الزمن ، فسنجد على الساحة العربية :

١١- مفكرون متعصبون ، يضربون اي شكل من اشكال الحضارة الاوربية

١٢- مفكرون متعصبون ، يروا خلاص العالم العربي ، في رفضه لتراثه العربي الاسلامي.

١٣- ومفكرون توفيقيون حاولوا ايجاد توازن بين الماضي العربي والحضارة الاوربية .

ففي بداية هذا القرن كان فرح انطوان يناظر محمد عبده ويرفض كل الماضي العربي الاسلامي ، موليا وجهه شطر الغرب ، كان محمد عبده انطلاقا من الانحطاط الداخلي - يحاول ان يجد كل الحلول في الاسلام وتراثه وخصوصا في المرحلة الاولى من حياته الفكريه ، وقد احتدم الصراع بين شيوخ الازهر وكل المثقفين التقليديين ، وبين طه حسين عندما تصدى هذا الاخير لدراسة الشعر الجاهلي بمنهج غربي ومن الذين تصدوا لطه حسين مصطفى صادق الرافعي ، لكن من موقع حدده هو نفسه « تحت راية القرآن » ، وكانت ردوده عاطفيةخالية من اي مقياساللهمتقديسه للماضي تقديسا لايعرف الحدود .

واستمر الصراع طويلا فاعطى فكرا متقدما تجلى في كتابات الشيخ علي عبد الرزاق حول « الاسلام واصول الحكم » ، وعبد الرحمان الكواكبي حول «الاستبداد» ، وطه حسين في اسلامياته التي لم تعرف قيمتها الحقيقية الا بعد ظهور كتاب طوروا المنهج العلمي في دراسة التاريخ العربي الاسلامي كاحمد عباس صالح الذي كتب عن « اليمين واليسار في الاسلام » وعبد الرحمان الشرقاوي الذي كتب «محمد رسول الحرية» و « الحسين ثائرا وشهيدا » ، وكان هذا الصراع محتدما ولايزال ، ولم يثمر لحد الساعة الا فكرا وادبا يمكن ان نقول بلا تحفظ انه فكر مجرد لانه لم يستطع ان يجد سندا له في الواقع وهذا ما يعكس ازمة المثقفين العرب الذين رغم انطلاقهم من ادبولوجيات متقدمة فهم يفتقرون الى الارتباط بواقع الانسان العربي ، ذلك الارتباط الذي يوحد الفكر بالواقع جدليا[٤٠] .

وهذا الصراع وان طال فهو ظاهرة صحية لأنه ينبيء بوجود نهضة عربية لاريب فيها . هذه النهضة التي تتفق مع الذين يحددون ميلادها بسنة معينة ، لاننا حسب تحديدهم نكون قد تجاوزنا النهضة ، كما اننا لاتتفق مع المشككين فيها ، فنحن نرى اننا نعيش مرحلة النهضة لم نتجاوزها بعد ، لان تجاوزها يعني اننا وصلنا الى حل جميع الاشكاليات ، كما ان انعدام وجود نهضة يعني في عصور الانحطاط فنحن اذن نعيش النهضة ومن هنا شرعية البحث في التراث ، الا انها نهضة عسيرة نظرا للظروف التي يعيشها العالم العربي داخليا وخارجيا ، وهذه الظروف هي التي تجعل النهضة العربية مخالفة للنهضة الاوربية ، ومن بين هذه الظروف ان الثقافة صارت انسانية اكثر من ذي قبل من حيث منابع الاضافة اليها والقضايا التي تحملها الم يؤكد جان بول سرتر مامؤداة ان الكتاب الافارقة يثرون اللغة الفرنسية ؟ وهكذا فالثقافة في عصرنا انسانية حقا رغم

وجود بعض الخصوصيات الاقليمية والقومية ، فهي ليست اوربية خالصة ولا غربية خالصة ، وكل اضافة اقليمية او قومية ماهي الا اغناء للتراث الانساني[11].

فكيف تتعامل اذن مع تراثنا العربي والحالة هذه؟.

لم تقم في تاريخ الانسانية نهضة الا وكانت استعادة للتراث في بدايتها ، فاوربا بدأت نهضتها انطلاقا من تراث الاغريق الادبي والفلسفي ، والمانيا رات اصالتها في استعادة شعر العصر الوسيط الرومانسي، وفي روسيا انبثق احدث مذهب ادبي ونعني به الواقعية الاشتراكية انطلاقا من اعمال ادبية كتبت قبل الثورة ، وهكذا فالتطلع نحو المستقبل لا يأتي من الفراغ ، ولكنه عود على بدء اي ربط الجديد بالقديم والمستقبل بالماضي وماجدوى الارتباط بالماضي ؟ انه يحفظ للامة هويتها وللفكر وحدته واصالته . والعرب في حاضرهم أحوج الى الحفاظ على هويتهم ووحدة فكرهم ، ولكن بالشكل الذي يضمن لهم الانفتاح على الثقافات

الانسانية . وحتى في الماضي كان انفتاح العرب على الثقافة الانسانية عاملا قويا في تشييد حضارتهم التي كانت ارقى حضارة عرفها العصر الوسيط .

ونحن نريد ان نستعيد التراث وما التراث؟ انه الانجاز الفكري الماضي- اي ماخلفه لنا الاجداد من مكتوب ومنقول عبر العصور اي ماسجل من ادب وفكر وهو كذلك عادات وتقاليد وقيم ما زالت تتحكم بسلوكنا دون ان نقوى في غالب الاحيان على التخلص من سلبياتها.

وما طبيعة هذا التراث ؟ انه انساني ، انساني الجذور لان العرب نقلوا تراث الامم المتحضرة واستوعبوه ثم كان عطاؤهم فلسفة وطبا ورياضيات وبصريات وما الى ذلك ، انساني كذلك لان الذين شاركوا فيه لم يكونوا عربا فقط ولا مسلمين فقط بل كان منهم الفرس وغيرهم ، انساني الافاق لانه لم يقف عند الحدود العربية بل تعداها وكان الاقبال عليه قويا وحسبه انه كان اللبنة الاساسية التي شيدت عليها الحضارة الغربية، وهو انساني كذلك من حيث القضايا

التي حملها عبر العصور فمن منا لايرى في الخوارج قضية انسانية تتجدد على مر العصور باشكال متجددة حسب معطيات الظروف ؟ ومن منا لايرى في موقف أبي ذر الغفاري موقفا انسانيا يبرز للوجود كلما كان الصراع قويا بين مستغلين ومستغلين ؟ ومن منا لايرى في الحلاج الانساني الذي لبث على المبدأ رغم فداحة التضحية والصعاليك ، الا نجد لقضيتهم نماذج في كل المجتمعات عبر العصور اجل ، فالاستغلال كان وما يزال وضحاياه لايخلو منهم عصر ، سيبقى الصراع الذي بداه الصعاليك مستمرا الى ان ينتهي الاستغلال ويعوض بعلاقات انسانية حقا ، وعنتر بن شداد سيبقى يرافقنا مادام في هذا العالم ميز عنصري (٤٨) .

ان التراث العربي انساني بحدوده ، انساني بالماهيين ، في تكوينه واروع من ذلك ، انه انساني بقضاياه ، فهو قادر على البقاء والحياة والاستمرار ،

والاستفادة منه ليس مفتعلة بل هي ضرورية تمليها الظروف والانسان العربي اصبح في حاجة ماسة الى استلهام تراثه ذلك لان هذا التراث ... معزولا عما يضطرمه الواقع العربي من صراعات حادة على مختلف الجبهات .

فما هي اذن معطيات هذا التراث في فنوننا المسرحية ؟ .

ان المتعارف عليه حتى الان ـ ان المسرح بشكله اليوناني الاغريقي لم يظهر في العالم العربي الا في وقت متاخر ، فهو كالصحافة والطباعة وفن التصوير قبع وراء الحدود قرونا طويلة ، حتى عام١٨٤٨ حيث ظهر المرحوم مارون النقاش باول عمل مسرحي في شكله الاوربي .

وان المتعارف عليه كذلك تاريخياً حتى الآن ، هو ان الاداب العربية على غناها الوفير لم تعرف فن الدراما بمفهومه الحديث ،وان اصول هذا الفن التاريخي

تكاد تكون منعدمة في سجلنا التاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة .

اذ ان المسرح في البلاد العربية ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر ولد من النقل والاقتباس . لان كل شيء في الوضع الحيوي للعرب اصبح مهيأ لولادة في الدراما بمفهومه المعاصر .

فهل سيكون في مقدرة الباحثين العرب الذين اهتموا بهذه المادة ـ المسرح ـ ان يجدوا بديلا لهذه الحقيقة التاريخية ؟ .

وهل سيكون في مقدرة اي مسرحيين العرب الذين وجدوا في التراث العربي، بعض الاشكال، والاحتفالات المسرحية . ان يغيروا صورة هذا التاريخ المتواجد؟.

من الاكيد ان تواجد هذا المسرح على الساحة الفكرية العربية .دفع العديد من الباحثين والمفكرين ، والمسرحيين في مشرق ومغرب العروبة الى البحث عن تاصيلة سواء عن طريق التراث ، او عن طريق الصيغ الفلوكلورية المتوارثة ، او عن طريق ايجاد صيغة

موضوعية بينه وبين الاسطورة العربية ، وذلك باعتبار ان استمرارية الثقافة بمختلف اوجهها ضرورة حضارية لا غنى عنها . لان اي انقطاع في هذه الاستمرارية سيؤدي حتما الى احداث فجوات تاريخية في سلسلة التطور الحضاري للامة العربية . وبالتالي سيزعزع اصول هذه الثقافة ويعبث بمفاهيمها الاساسية المتمثلة في عناصرها الانسانية والحضارية .

والحقيقة ان الفن المسرحي الذي اضحى جزء من وجداننا لايمكن بحال ان ينعزل عن تاريخية امتنا العربية، ولا عن اصالة تراثية هذه الامة .

ففي التراث العربي المكتوب والمدون ، وفي الفلكلور العربي المتوارث مواقف بطولية شامخة ، وشخوص انسانية اخاذة ، واشكال احتفالية ومسرحية ذات سمات وجدانية لا تبتعد عن المسرح في شيء . «..واذا عرفنا ان الفن الحقيقي الاصيل هو التقاط للظواهر الجوهرية والتيارات الرئيسية في الحياة

الانسانية ؛ وطرح لكل ماهو سطحي ووقتي علينا مدى اهمية الفعالية المعمقة في دراسة تراثنا العربي في صيغه الجدلية التي تبحث بعين متفتحة ، وبصيرة نفاذة من كل القيم والخصائص الانسانية المتميزة في حضارتنا العربية والاسلامية وعندئذ نستطيع ان نركن الى الحصيلة المنتقاة من تراثنا لكي نستغلها استغلالا مجزيا في اعمالنا الفنية ، بالاسلوب الأمثل ، والتناول الانفع والمعالجة الاجدى[٤٣] .

وعلاقة المسرح بالتراث ليست جديدة على مايبدو، فالعلاقة بينهما تغوص بجذورها في اعماق التاريخ السحيقة، فقد ولد المسرح الاغريقي في احضان التقاليد الشعبية ، فكان التراث احد مكوناته المؤثرة ، وظل يبصم بعمق على جسد المسرح مشكلا ومشخصا ومطورا ... وكان المسرح ومايزال ينجز وسط محيط من التراث في اوربا ، مستخرجا من اعماق هذا التراث الفكر والقيم النفسية والتربوية بمعالجات مختلفة

باختلاف العصور وتباين الكتاب والمؤلفين في رؤاهم واساليبهم .

من هنا نرى ان العودة الى الاحتفالية كتراث او البحث في اعماق التراث الاحتفالي عن طريق المسرح العربي ليست بدعة ، ولا ضياله وانما هي ضرورة عصرية مشروعة لانها ذات اصل تاريخي قديم ، شملت الحضارة والثقافة والفلكلور . والاسطورة والاحدوثة ، والصلة بين المسرح والتراث صلة طبيعة تاريخية .

من هذه الزاوية يمكننا ان نستنتج الحقائق التالية :

أ ـ ان المسرح العربي الحالي ، يقوم في شكله ومضمونه ،على التراث المسرحي الاغريقي- اليوناني .

وحيث ان تاصيل هذا المسرح

وتجديره في الثقافة العربية ، يتطلب ايجاد بديل لما هو ماثل وقائم ، فان افضل السبل هو العودة الى التراث العربي الذي يختلف عن زملائه في الحضارتين اليونانية والافريقية ، لاستنباط شطال ومضامين وطبيعة «الروح» العربية .

ب ـ ولان التراث العربي يحمل طابعا مميزا خاصا ، هو نتيجة تطور تاريخي للمجتمع العربي بفنونه وادابه وعلومه ، فانه لابد له ان يغني اي عمل مسرحي عربي ينشد التأصيل والتجديد في الطموحات العربية.

ج ـ ان التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة ، والشفاهية يستمد روحه من التربة والمكان ، ويشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي في المشرق والمغرب، كما يشكل حصيلة العرالثالروحي

الشعبي للامة العربية، وهذا مايؤهلهلاعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي عن ساحة الآداب العربية في الماضي، وللمسرح الحالي القائم اساسا على النقل والاقتباس .

د ـ ومادامت «الاحتفالية» تطرح نفسها بديلا لغياب الفعل المسرحي عن الآدب العربي في الماضي ، وفي نفس الوقت ، بديلا للمسرح العربي فانهالم تجد بدامن احتضان هذا التراث ، للبحث في اغواره واعماقه بالمنهج العلمي ، ولاستخراج كل الاشكال والمضامين التي تصلح لقيام مسرح عربي جديد .

٦ ـ الاحتفاليـــة .... والتراث الاحتفالي

يقول جان دوفينيو في كتابه : سيولوجية المسرح ان المسرح كلمة مبنية،

وبذلك فهو كشف ديناميكي ، ومنذ ان يستخدم الانسان اللغة ليلقي الى نفسه او الى الآخرين ، ومنذ ان يحاول التواصل يواجه الصراع الذي يضنيه لا تصبح اللغة سلاحا بل تعبيرا ايجابيا عن الكائن بصفتها تجربة معاشة ..

والمسرح كالحياة اليومية ، فن سريع ، يعرب دوما عن الحاضر ويحتاج دائما الى جمهور ، الى صدى ، والى تكامل .

والمظاهر الاحتفالية التي استعرضنا بعضها في الحياة العامة المغربية تقوم على اللغة كاداة تواصل، وعلى جمهور كاداة تكامل ، وكصدى لهذا النوع من التمسرح .

ان (الحلقة) و(مسرح البساط) و(المواسم) واحتفال (سلطان الطلبة) وغيرها

من اشكال الاحتفالية المغربية كلها احتفالات تقوم على الحوار وعلى الجمهور بالاساس.

من هذا، فان هذه المظاهر الاحتفالية، تشكل قاعدة صلبة للعمل المسرحي .

يقول ستانسلا فسكي في كراسة اعداد الممثل : المتفرج والممثل : المتفرج والممثل شريكان فعالان في تمثيل المسرحية..»

فالجمهور لايكمل الممثل في العمل الفرامي فحسب، بل هو يكمل الفكرة ، يكمل المؤلف ايضا ، ان الفكرة لاتصنع الاحتفال وحدها ولكن يشاركه فيها الجمهور بالاساس ، فهو الذي يفرض صياغتها حسب مزاجه ولغته ومعتقداته وتبعا لقوة تخيله ودرجة مزاجه .

ونحن عندما نقول ان الجمهور هو الذي يخلق الدراما ، لانقصد هذه المجموعة من المشاهدين الذين

يفهم جدران المسرح ، وانما نعني الكيان الكامل للمجتمع البشري الذي يكون جمهور المسرح جزءا او عينه منه[٤٤] .

لهذا فان الاستمرارية التي عرفتها هذه العينات من الاحتفالات طوال مئات السنين ، دون ان تتوارى او ان تختفي من الساحة الاجتماعية سرها هو ذلك والاصرار المتواصل لجمهورها المتجاوب معها ، والمتصل مع اصحابها في (مسارحهم) المسومة بالساحات والازقة والدور .

ولا نشك في ان تلك الاحتفالات بما تمتاز به من اصالة ومن فنية ومثلية ، ودراماتيكية ، تستحق من المسرح المغربي الحديث وقفة طويلة ، لا لكونها (احتفالات) شعبية . ولكن لانها فنون درامية اصيلة متجذرة . على هذا المسرح ان يعانقها ويمسرحها بالمفهوم المعاصر لكلمة المسرح .

ان المسرح المغربي ، كالمسرح العربي ولد من النقل والاقتباس ولذلك ، فعلينا ان نحافظ على شكل هذا المسرح ، اما روحه واسسه فعلينا ان ننقلها من تراثنا المتواصل المتواجد ، الذي لايخلو من العنصر الدرامي المتحرك الذي يشكل الصورة للمسرح الحديث .

ان هذه المظاهر المسرحة ، التي تبرز في الطقوس والاساطير والعروض ، وفي العادات والتقاليد ، والاعياد على طول وعرض العالم الاسلامي ليس لها الا علاقة رقيقة ضعيفة بالمسرح في مفهومه المعاصر الا انها في عمقها قادرة على المساهمة في تكوين اشكال مسرحية مميزة باعتبارها ان هذه المظاهر نقدت واعتمدت على المعتقدات وعلى الاساطير ، كما هو الشأن عند اليونانيين القدماء الذين تشابكت معتقداتهم الدينية ، ومؤسساتهم الاجتماعية . ومن ثمة فاننا لايمكننا تكران الاهمية التراثية والتاريخية التي تربطها بعلم عادات الشعوب

وحتى الان ، وقد اخذ العالم العربي يستورد الاشكال والمضامين المسرحية من الغرب لان الفن الدرامي اصبح من مستلزمات الحياة المعاصرة ، لم يستطع هذا المسرح الاستفادة من الاشكال الاحتفالية العتيقة التي خلفتها لنا الحضارة الاسلامية بعاداتها وادابهـا ومظاهرهـا الاجتماعيه الا فيوقت جد متاخر بالنسبة لظهور الخشبة المسرحية من جديد في الوطن العربي .

انطلاقا من هذه الاشكال هل يمكننا ان نحدد مفهوم الاحتفالية المسرحية ؟ .

يقول البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب[٤٥] ان الاحتفال هو اول شكل من اشكال التعبير الانساني ، انه مرتبط بظهور الحياة على وجه الارض ، انه تعبير اني وتلقائي ، فهو لايعبر غدا عن الشيء الذي يقع اليوم او وقع بالامس ، فالتعبير فيه مرتبط بالحصاد والرقص والغناءوالصيد والتخليب... ومن هنا امكن تعريف الاحتفال بانه في حقيقته وجوهره

تعبير جماعي عن حس جماعي ، انه تعبير يضطلع به الكل بالتعبير عن قضايا الكل ..

« وانه ايضا الشكل التعبيري الاب الذي عنه تولدت وتفرعت كل الاشكال التعبيرية المختلفة ، فهو المصدر الاساس الذي تولدت عنه كل الفنون (الشعر ـ الرقص ـ الغناء ـ الرسم ـ النحت ـ) هذه الفنون تتعاون فيما بينها لتعبر عن حالات بسيطة او مركبة من الوجود الانساني (ـ الحزن ـ الفرح ـ الغضب ـ الخوف ـ القلق ـ الاندهاش ـ الرضى ـ الرفض ـ التردد ـ الثورة »

« ان الاحتفال هو فضاء مكاني وزماني ، يجمع كل الناس حول قضايا مشتركة الشيء الذي يوجد بالتالي احساسا موحدا ... ذلك لان كلمة الاحتفال في حد ذاتها تعني ـ من جملة ماتعني الامتلاء ... وان الاحتفال ـ ككلمة تختصر جملة اشياء من جملتها تبعا « التجهير » ، فالمدن والمقاهي والشوارع

والمستشفيات والقطارات كلها مليئة بالناس .. ومزدحمة لهذا كان لابد للجماهير ان تكون طاقة كبرى لتقويم كل شيء والحكم عليه ... وبهذا تكتسب ـ الجماهير ـ خطورتها ، فهي في الاحتفالية تتحول من مجردكم الى طاقة فاعلة ومتغيرة ، فهي التي تعطي القيمة والشرعية للاشياء . فالفرد داخل الجمهور ليس مجرد رقم اضافي وانما هو بالاساس صوت انتخابي او هو المستهلك للمنتوجات الصناعية والفكرية والعقائدية .. »

وبهذا تعتبر « الاحتفالية » نفسها بديلا للمسرح القائم ، ذلك لان هذا المسرح قد ضاع اشياء كثيرة نتيجة ابتعاده عن مفهوم الاحتفال الحق ، الشيء الذي جعله يتحول من ديوان شامل ، يخاطب الحس الانساني في عموميته ، وشموليته ، في تراثه وتاريخه ، في سلوكه ولغته ، الى مجرد فن احادي البعد ، فن له لغة واحدة ، تخاطب في الانسان حاسة واحدة .

فالمسرح في عصر النهضة انقسم الى ثلاثة اقسام رئيسية :

١ ـ البالي : اي ما كان يعتمد التعبير الجيدي .

٢ ـ الاوبرا : اي ما كان يعتمد التعبير الموسيقي والغنائي .

٣ ـ المسرح : اي ماكان يعتمد في التعبير عن الكلمة .

وحيث اعتمد المسرح الكلمة وحدها ، اصبح منفيا فيها . وبهذا خسر المسرح ، لانه فرط في الجوهر والاساس ، اي في شمولية اللغة .

ومن هنا ارتبط المسرح ـ انطلاقا من عصر النهضة ـ خطأ باللفظ كما ارتبط بالمكان الذي يسمى بالمسرح ، مع انه في حقيقة ، واسع وارحب من أن تحده جدران كما ان قضاياه اعقد واكبر من ان تعبر عنها لغة واحدة هي لغة اللفظ وحده .

ان المسرح وهو الحياة في اتساعها وعظمتها لايمكن ان يكون الا شاملا وغنيا ومركبا وغامضا مثلها تماما ، ان المسيحية ليست هي الكنيسة ، كما ان الاسلام ليس هو المسجد ، لذلك بان المسرح ـ الفن ليس هو المسرح البناية ... (٤٦) .

ودون هذا التعريف الشامل بالاحتفالية ومسرحها الذي اعتمدنا فيه على بيان جماعة المسرح الاحتفالي ، هناك اضافة اخرى لابد من تلخيصها في هذه العجالة .

يقول المسرحي عبدالكريم برشيد(٤٧) : عندما نحتفل فاننا نخرج عن العادي المبتذل ، فنتجاوز الذات وكل القوانين البيعة ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر من المكان ، وذلك باعتبار انه ابعاد محدودة ، وجامدة والتحرر ايضا من الزمن ، اذ ان الاحتفال يكون دوما في اللحظة الوليدة ، انه تحد للواقع ، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع مبني لتواصل الذوات المختلفة ، ويموت فيه الواقع الجامد ، ان الانسان في اصله

مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض ، احتفال في الموت ، واحتفال في الميلاد ، احتفال في الختان والعرس . وحتى حينما تغيب المناسبة ، فان الانسان يخلقها ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا ، ويكون المسرح ـ وهو صورة مصغرة للحياة ، احتفالا كذلك ...

من هذه الزاوية ، ومن خلال هذا التعريف الشمولي تجد العديد من مظاهر الفنون الشعبية ، الفلكلورية المتحركة ، الرقص الجماعي رقصات الاطلس ، الرقصات الصحراوية في بلدان المغرب العربي زيادة على مظاهر المسرح الاخرى ، البساط ، المداحون ، المواسم ، الحلقة ، الى آخر القائمة التي سبق ان نجد كل هذا يدخل في اطار الاحتفالية المسرحية ، بل ، وكل هذه المظاهر تعطي صورة متكاملة عن الاشكال المسرحية الكامنة في تراثنا الشعبي الوطني .

اما الصفة الاساسية التي تميز هذه المظاهر والاشكال التي يمكن ان نطلق عليها اسم (الفنون الاحتفالية) فهي عنصر الادهاش وينبع ذلك من كون الابداع لايأتي وفق قالب سابق اذ انه في العمق تحد مباشر للمتعارف عليه ، وتجاوز لما هو كائن ... فالمسرح باعتباره احتفالا نجده مبنيا على مبدأ التحدي ، من حيث الزمن يجعل الماضي الميت حاضرا في الآن ، ويجعل المستقبل صورة من الماضي ، ناتجة حينه . فاحتفالات «ديونيزوسن» هي في حقيقتها محاولة بعث الزمن الذي كان [٤٨] نفس الشيء يمكن ان نلاحظه بالنسبة للاحتفالات الاسلامية المقامة في ذكرى مقتل الحسين ، انهم يقدرون الزمن والموت ليعيدوا التاريخ كما كان باحداثه وشخصياته ، كما ان احتفالات (سلطان الطلبة) في المغرب هي ايضا خروج عن المالوف ، اذ تنقلب كل الاشياء في المدينة ، ويتحدى الوهم الحقيقة (فيصبح الطالب ملكا ، ووزيرا ، وحاجبا) ، ويصبح الاحتفال

تجاوزا للواقع اليومي الجامد من هنا يكون الاحتفال تحطيما للمنطق ، وللعادي ، ومحاولة لتركيب الاشياء تركيبا فنيا جديدا ، يخضع لمنطق فني محايد[٤٩] .

والاحتفال ، سواء كان من التراث الفلكلوري ، او الاسلامي ، في المشرق او المغرب العربي ، يقوم على عنصر الادهاش ، مثله مثل المسرح في صورته الاغريقية ، فالمسرح وهو يخاطب في المقام الاول شعور الجمهور ، يعتمد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان المتفرج ، وما الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول الى العقل الفاعل ، ومن عادة العقل ان لاينشط ويستغل الا عندما يلمس التناقض والغرابة .

ولا بأس هنا ان يتمثل اما منا مشهد من مشاهد (التعازي) في العراق ، لندرك مدى الدهشة التي ستعيينا ، ونحن نتابع مراحلها الكاملة .... ولا بأس ايضا ان نتابع الروي في « الحلقة » المغربية بساحة جامع الفنا بمراكش ، وهو ينقلنا الى مغامرات عنتر بن شداد

ندرك انها عنصر الادهاش في التشيل ، والتعـــور والحضور •

من هنا كان المسرح الاحتفالي مطالبا بتعرية الواقع من قشوره والنفاذ الى اغواره السحيقة ، وتصـــوير مظاهره المختلفة بشكل يعتمد على اعادة عنصر الدهشة لكل ماهو عادي مبتذل فالاحتفال وهو احد الاشكال المـــرحية المتجذرة في التراث العربي الفلكلوري والاسلامي ، تعبير عن حالات وجودية مختلفة ، ابتداء من الميلاد ، وانتهـــاء بالوفـــاة ، ولهذا كـــانت هذه الاحتفالات ، ومازالت حفلات عمومية تتحقق فيهـــا المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور وذلـــك عن طريق الاقتصاد في المنظار والملابس والاكسيـــوار ••• الشيء الذي يدفع بالجمهور الى ان يشغل خياله وفكره فيما يرى ، وان يجعل كل احساساته في حالة استنفار ، وبهذا فقط يمكن ان يكون لحضوره معنى ••• وبهذا

ايضا يتحقق عنصـــر الادهـــاش المباشـــر في العرض الاحتفالي •

وهكذا يمكننا ان نستخلص من هذا التعريف الشمولي للاحتفالية الاستنتاجات التالية :

أ ـ ان الاحتفالية ترتبط في ماهيتها بماهية الفن وانها تستهدف بناء مسرح جديد يقوم على عدة حقائق هادفة ، ويضم بين جناحيه الاساس النظري والبناء التطبيقي العلمي •

وتؤكد الاحتفاليـــة ـ على وســـائل تعبيرية خاصة يلعب فيها الفكر / الماضي والحاضر / دورا كبيرا الى جانب الخصائص الوظيفية للتمسح العربي ، والى جانب النظام الداخلي في الترقي ، وهو مايمكن ان نسميه « بالاحتفالية » و « التجديد »

ب ـ ان خصائص الاحتفالية ، تتضـــح اكثر في

الفنون التراثية المدونة والشفاهية وتطور هذه الخصائص يرتكز على وسائل تعبيرية عديدة ، يلعب فيها الفكر دورا اساسيا وكبيرا الى جانب خصائص المجتمع العربي ، والاحتفالية الذاتية لهذه الخصائص .

جـ - ان الاحتفالية - فنا جماعيا يشترك في تكوينها اكثر من مبدع ، بالطريقة الجماعية ، في الفكرة والرأي ، والتنفيذ وهذا ما يجعلها اكثر استيعابا للتكوينات الدرامية والموسيقية ، والبينائية الاخرى ، مما يجعلها في مستوى العصر التقني الذي نعيشه .

هـ - وان الاحتفالية ، ومن خلال منظورها الى العصر ، تقر كل الامكانيات العصرية المواكبة والمناسبة للمجتمع العربي الراهن كما تقر

وتلح بمختلف وسائل التطوير نحو هذه العصرية .

واذا كانت اهم قضايا الوصول للعصرية هي معرفة (الحقيقة) ثم اخضاع المهنة للتقنية المجاورة لها في الحياة في استعمال متظاهر جامع ، دون تجاهل قواعد علم الاجتماع في العصر ونتائجه ، باعتبار الانسان حقيقة اجتماعية حية واذا كان استعمال التقنية الحديثة ماهو الا عكس للحاله التي يعيشها الانسان بينه وبين آلته حاملا التعبير الفني ، وموجها للجماهير المشاهدة ، فان الاحتفالية ترتكز على هذا الفهم الجيد للعصرية وتؤكد عليه .

٧ - الابداع والمسرح في المسرح الاحتفالي

ان التعريفات المختصرة التي وصلتنا عن جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب للاحتفالية ، سواء منها ما يتصل بسلسلة البيانات أو ما يتصل بالابحاث الميدانية تؤكد على شيء اساسي وهام ، وهو نظرتها الشمولية

الى العمل المسرحي...انها في تركيبها ديوانا جامعا شاملا لكل الجزيئات التي ينبني عليها مثل هذا العمل .

وقد استطعنا حتى الان ان نحدد بعض ادوات هذا العمل في المنظور الاحتفالي ، وتربطها بالتراث كارضية صلبة ، ولكننا مع ذلك لم نخرج عن نطاق الشكل ولم نحاد المضمون .

ان الاشكال لما قبل المسرحية التي تعتبر فصيلة من التراث العربية / الشعبي ، لاتزيد عن كونها تشكلا مسرحيا في المنظور الاحتفالي ، وذلك لانه هذه الاشكال لايمكنها ان تقدم اي تفاعل موضوعي مع الحياة والناس دون ان تتوضع ـ ابداعيا المضامين الانسانية / الدراميكية / الحضارية .

ان الابداع هو بالاساس خلق على غير هيئة سابقة ، انه تركيب جديد لمعطيات قديمة ـ تركيب جديد لهذه

الاشكال الفنية التي سميناها (بالاشكال الاحتفالية او ما قبل المسرحية ـ في تراثنا الشعبي ـ العربي ـ) او انه الكشف عن جزر جديدة في بحور هذا التراث ، وهذا الكشف لايمكن ان يأتي الا محملا بالاندهاش الذي هو بداية لكل ابداع فني او علمي .

وهكذا فان المبدع في المسرح الاحتفالي سيكون مطالبا بان تكون له عيون مفتوحة ، تتمكن من رؤية ما هو حاضر ومختبيء في «الشكل» الذي اختارته الاحتفالية اطارا لها. عيون لا تقف عند مظاهر الاشياء، بل تغوص في اعماقها واغوارها السحيقة، او عند حدود اللحظة الرهينة، بل تملك ان ترحل عبر الزمن لتصوغ الرؤية داخل نبوءات او توقعات قائمة على الاحساس الباطني .

ان المبدع في حقيقته ضمير العصر ، ونعرف ان من طبيعة الضمير ان يكون دائما وابدا معارضا ، وقائدا وناقدا ، ومصححا ، فهو في ذات الوقت ـ يقف داخل الذات وخارجها ، انه معها وضدها ، فهو حين يغضب لا

يغضب عليها ولكن لاجلها ، وتلك هي الصفة الاساسية للمبدع الحق ، انه ضد المتغيرات ، ولكنه دائما مع الثوابت[٥٠] .

والمبدع في هذه الحالة لابد له من ان يحمل راية «الواقع» في ابداعه والوقع في المنظور الاحتفالي ليس له حجم ثابت ومحدد لذلك فانه يتطلب عيونا مافية لرؤيته ، وتفحصه ، لانه لايملك وجها واحدا او بعدا واحدا، انه ـ في الواقع ـ مجموعة من المستويات والابعاد المتداخلة فيما بينها ، ولانه يقوم على التركيب ، فهناك الظاهر والباطن ـ الثابت والمتغير ـ الموجود بالعقل، والموجود بالقوة ـ الحقيقية والوهم ـ الواقع والخيال ـ اليقظة والحلم ـ البسيط والمركب ـ وفرز هذه المتغيرات والتناقضات من خلال الواقع نفسه يتطلب بالتأكيد من المبدع الاحتفالي ، نظرة ثابتة ورؤية متجددة .

«والواقع» الذي تنشده الاحتفالية كمضمون ابداعي ، مادام يستقطب كل المتناقضات والمتغيرات ،

لابد له وان يكون غامضا لان الغموض ظاهرة حضارية بالأساس ...» « ولان التعبير عن الواقع لايمكن ان يكون الا من خلال جسم ذلك الواقع نفسه» ، ولان «الشيء الاساسي في المسرح الاحتفالي ليس هو ان تفهم فقط . الابداع الفني ليس درسا ـ فالمهم هو ان تعيش بكل حواسك تجربة تعيشها عقلا ونفسا وروحا [٥١] في المسرح الاحتفالي وبالتأكيد ان تصورا كهذا للابداع ـ بقرب الاحتفالية الى الملحمة البريتشيه التي تقول ان تراكم الغموض يؤدي الى الوضوح التام و«ان اكثر الكتاب غموضا هم اكثرهم وضوحا...» و«ان الابعدين هم في الحقيقة اكثر قربا »...

وما يقرب هذه الملحمة (البريتشية) من الاحتمالات، انها اكثر واقعية وانها بطروحاتها الفلسفية تتجاوز طروحات الملاحم السادجة التي تنطلق من مفاهيم ضيقة

ومحدودة للصراع الانساني ...ولان الملحمة انتاج قوم وشعب فان الاحتفالية التي ترتكز على التراث ،لابد لها وان تستفيد وتتفاعل مع ملامح العرب ذات النزعة الانسانية الشاملة ... ومع ذلك فان هذا الاقتراب لا يصل حد العمق لان «الاحتفالية في تنظيرها ، وبياناتها تعتبر الملحمة البريشتيه لاتزيد عن كونها اضالة ضيقة على قضايا الانسان والوجود والتاريخ ، الشيء الذي يجعلها سجينة ابعاد ضيقة، فالصراع لديها- من وجهة نظر الاحتفالية هو صراع ثنائي خارجي ، صراع بين قوتين اثنتين ، ولكل منهما لون محدد ، الاول ابيض ، والثاني اسود ، وبهذا فالملحمة عند بريشت تصور الواقع بلونين فقط ، في حين ان الاحتفالية تصور الحياة بالوانها الطبيعية المختلفة[٥٢] .

وبهذا فقد كان لابد للاحتفاليةمن ان ترفض المسرح الدرامي والملحمي معا ، لان الاول فرط في الكثير من العناصر الاحتفالية التي هي اساس الفعل المسرحي ،

اما الثاني فلانه صيغة طرقية ، فهو مرتبط بالمجتمع مادام ان الصراع الطبقي متواجد فيه مع ان الطبقية التي يرتكز عليها هذا النوع من المسرح ، لاتزيد عن كونها عطب في التاريخ، وليست جزء من مكوناته الاساسية[٥٣]

ومع ذلك يبقى السؤال مطروحا ماهي نقط التقاء «الاحتفالية»مع «البريشية» وما هي نقط الافتراق عنها؟.

بمراجعة بسيطة للتنظيرات البريشتية ، ولبيانات حاجة المسرح الاحتفالي تجد نقط التقاء كثيرة . اهمها ما يتصل «بالغموض» و «الواقعية» ، كما تجد نقط اختلاف عديدة ، اهمها ما يتصل بالاحتفالية والملحمية .

١ ـ فيما يخص الغموض يقول البيان الثاني للمسرح الاحتفالي «اننا مع الغموض اذاكان ترجمة امينة للواقع المعبر عنه ، لانه ساعتها يكون الصدق بعينيه، اما اذا كان في الابداع من دون ان يكون له وجود في الواقع المعبر عنه ، فهو الافتعال في أجلى مظاهره »

ان الغموض ـ في نظر جماعة المسرح الاحتفالي ـ ظاهرة حضارية بالاساس ،ولا يمكن التعبير عن الواقع ان يكون الا من جسم ذلك الواقع نفسه ، لان الاحتفالية، لاتريد للمبدع ان يكون نفسه ، فيحس الاشياء بشكل ، ويعبر عنها بشكل آخر، ولا تريد له ان يخون عصره فيرى الاشياء غامضة فيعمل على تبسيطها وتسليحها ، لان الشيء الاساسي في «المسرح الاحتفالي» ليس ان نفهم فقط لان الابداع الفني ليس درسا ان نعيش التجربة بكل الحواس العقلية والنفسية والروحية .

ب ـ وهذا الفهم للغموض عند جماعة المسرح الاحتفالي لايختلف في اساسه النظري عن فهم بريشت لهذا الغموض ذلك لان برتو رخت في نظرية مسرحية الملحمي يعتبر تراكم

الغموض هو الطريق العلمي والنفسي لمعرفة الحقيقة المجردة .

ج ـ وتلتقي الاحتفالية مع البريشتية في شيء آخر لايقل اهمية ذلك هو الايمان المطلق بالواقعية انهما مما يؤمنان جدوى وضرورة الواقعية في المرحلة الراهنة، لان الوقعية بالنسبة لهما تستهدف اول ماتستهدف معرفة الواقع بالمجهر المكبر ،ولانها ايضا ترفع من مستوى الوعي العام ... ولانها كذلك تعتمد على صدق التعبير عن العصر والمجتمع والطبقة، وهذا هو الطريق الذي يقود الاحتفالية والبريشتية الى البحث في تغيرات المجتمع وتطوراته .

وعلى الرغم من ان الاحتفالية تذهب ابعد من ذلك اذ تنادي بتغيير الواقع وعدم السكوت عليه . فانها تلتقي مع البريشتية

في المطالبة بالتغيير في اساسيات المجتمع .

د ـ وتلتقي الاحتفالية مع البريشية في منطلقها الرامي الى تحرير المسرح من «اللغطية» والرجوع به الى الاحتفالية بمفهومها التراثي الشرقي، فكلهما يعتمدان على المنطلق، وذلك رغما على الاحتفالية تعتبر نفسها مرحلة متجاوزة لبريشت والاحتفالية الملحمية .لانها استلهمت نفسها من تراث الامة العربية الذي يشكل كل الماضي الفكري لتحدد من صراعاتها من اجل الحاضر والمستقبل .

ان بريشت في المنظور الاحتفالي حول «الملحمة» من التعبير عن قضايا الامة والشعب، الى تعبير عن قضايا الطبقة ،وبذلك يكون قد عوض الصراع القومي والديني بالصراع الطبقي ، متناسيا او متجاهلا ان «الطبقة» لاتشكل اكثر من جزء داخل كيان

الامة او الشعب الشيء الذي يجعل الفن المسرحي ـعند بريشت ـ لايعبر عن «الكل» وبهذا تكون ملحميته متخلفة حتى بالنسبة للملحمة التاريخية .

ان النظر الى الطبقة بالعين البريشتية يتم انطلاقا من مفهوم امي عام ، وهذه النظرة تقوم ـولا شكـ على افتراض نظري، وليس على حقائق علمية ملموسة ، وبذلك يضع بريشت كل المستغلين (بالكسر)في سدة واحدة ، كما يحسر كل المستغلين (بالفتح) داخل سلسلة اخرى وهذا لايمكن انينطبق على الواقع العربي كما تراه العين الاحتفالية.

٨ ـ التمثيل والممثل في المسرح الاحتفالي

ان المسرح في المسرح الاحتفالي ـ مؤلفا او مخرجا ـينطلق من منهج محدد يؤدي به حتما الى صياغة مسرح بديل لما هو قائم ـ واذا كان هذا المنهج لابد له ان يكون

متكاملا ، فلاشك من انه سيشمل مختلف الوظائف في العملية الابداعية المسرحية ، الشيء الذي يؤدي بنا الى طرح السؤال التالي : كيف السبيل الى ايجاد منهجية احتفالية متميزة في ميدان الاداء المسرحي ، موازية لمنهجية الابداع في هذا المسرح ؟ .

ان الجواب لايمكن ان يمر الا عبر فنوات خاصة، فنوات يشكلها ـ اولا التساؤل حول معنى هذا الفن ووظيفته ، وادواته ، وثانيا مسألة كل الفنون الاحتفالية عند العرب ، وذلك لمعرفة صناعة الفرجة ثم تمديد اصولها وقواعدها واسرارها ، ان المداحين والمقلدين والمبسطين ـ مما سبق ذكره عند المغاربة والمشارقة ـ قد استمدوا لغتهم الفنية بالرجوع الى التاريخ ... اما المسرحي العربي الحالي، فقد جاء بفنه من المعاهد بالخارج ـ او من المحاكاة والتقليد ـ دون ان تكون لعملية الاحساس المباشر اي دخل في الموضوع مع العالم ان

كل شيء يمكن له ان يستورد ، الا ماكان متعلقا بالادراك الفني للاشياء (٥٤) .

«يقول تيروف : لو سألني احد ، ماهو اصعب انواع الفنون ؟ لقلت له : فن الممثل ، واذا سألني آخر: ماهو اذا أنواع الفنون ؟ لاجبت ايضا فن التمثيل ..)

«انه سهل عندما نأخذه كمجرد محاكاة ، ولكنه فن صعب عندما ندرك انه صناعة ، وان كل صناعة لابد ان تقوم على اساس واصول دقيقة ومركبة...ولما كانت الاحتفالية لاتقوم على البديهات والمسلمات فقد كان لابد ان نطرح فعل التمثيل الى التساؤل :»

«ماذا يعني ان نمثل ؟ وما عساه يكون هذا الكائن الذي نسميه بالممثل؟»

ومن يكون هذا الكيميائي الذي يركب عناصر الواقع تركيبا جديدا ، فيخلط الواقعي بالوهمي ، والحقيقي بالحلمي ؟»

ثم كيف يمثل ؟ ... وقبل هذا لابد ان نسأل : لماذا يمثل بهذا (الكيف) .

«ثم لماذا يمثل ؟ وكيف يمثل؟ ولمن يمثل؟ هل للناس ام لنفسه؟[٥٥] »

ان الفنان عند ـ برجون ـ يمتلك عينا ميتافيزيقية، تستطيع الاستنفاذ الى باطن الواقع ، وتجاوز الادراك الحسي القريب ،ولكن الادراك في الفنون ليس هو كل شيء ، اذ لابد من ترجمة هذا الوعي الباطن ـ والذي هو حقائق معنوية مجردة ـ لابد من ترجمته الى رموز مادية محسوسة ، منظورة ، ومسموعة ومنطوقة، وبهذا فان الممثل بخلاف كل الفنانين ، لا يستمد ادواته التعبيرية خارج ذاته ، وانما من داخلها ، انه عالم متكامل، فهو يرسم بالحركة ، ويعزف بالصوت ويكتب بالصمت، وبهذا امكن القول بان حقيقة الممثل ليست عضوية ، وان جسده الظاهر ليس اكثر من اداة او ادوات يعبر بها عن باطنية حقة ، ومن هذا جاء ايمان الاحتفالية بان

الممثل شريك في العملية الابداعية [٥٦] وبذلك فالاحتفالية تطالبه بالايستنسخ ملاحظة المخرج ، لانه لو فعل ذلك لتحول المسرح ـ وهو فن الانسان في المقام الاول ـ الى سيرك ، ولاصبح المخرج بالتالي مروضا لنوع آخر من الحيوانات ، فالمخرج ـ في هذا المنهج ـ يجب الا يعطي الممثل شخصيته ولكن يعلمه كيف يبحث عن شخصيته او شخصياته المختلفة ، ذلك لان الممثل حياة ، ولا احد يمكن ان يعيش بدلا عن الآخرين [٥٧] .

من هنا ... ومن هذه الزاوية ، نجد ان وظيفة « الممثل » في المسرح الانساني عامة ، لاتقل اهمية ابداعية عن اي وظيفة اخرى ـ المؤلف ـ المخرج ـ الجمهور ـ الا ان التعامل مع هذه الوظيفة اختلف من مسرح الى آخر .. ومن زمن الى اخر .

١ ـ الممثل في الدراما الارسطية ، هو ذلك الكائن المنفي عن نفسه وعن ذاته عن مكانه وزمانه ،

ومحيطه .. لان طبيعة الدراما الارسطية **لايمكن ان تعطينا من خلاله غير وجه واحد، وهو وجه الرجل الآخر الموجود في الزمن** والمكان الآخرين اللذين تقوم عليهما طبيعة **الدراما الارسطية .**

٢ ـ اما في الملحمة ، فهو الشاهد الذي يعرف كل شيء ، ولكنه لايقل اي شيء ، يروي الاشياء ، يدينها ، وكل ذلك في حياد تام ، انه يدرك مايشخصه ، ولكنه لايحسه ، يدركه كمجردات نظرية ، ولكنه لايحياه كممارسة عملية حية متحركة .

ان الممثل في هذا الاطار (الملحمة) لايشخص الواقع ـ كما هو واقع ـ ولكنه يروح لجهة ما ... ومن هنا يصبح بعيدا عن الفن وقريبا من التبشير والوعظ يصبح مجرد اداة وقناة مثلها مثل وسائل الاعلام

الاخرى ، يوصل الفكر المجرد عن طريق الوسائل السمعية البصرية الشيء الذي **يجعله مجرد كركوزة لامبادىء ولامثل ولا افكار له[٥٨] .**

٣ ـ **اما في المنظور الاحتفالي فوظيفة الممثل** تختلف كلية عن وظيفته في المسرحين الدرامي والملحمي ، ذلك لان هناك في الاحتفالية تداخل بين العالمين الواقعي والخيالي ، **الوهمي والحقيقي ، الممثل في هذا المسرح** يلعب لعبة ، ولكنه ابدا لايمكن ان يلعب به هذه اللعبة .

انه يدخل التمثيل بناء على عقد غير مكتوب ، عقد يتم بينه وبين الجمهور الحاضر في الصمت والهمس ، هذا العقد يدعوه بالعقد المسرحي ، وبموجبه تتم اللعبة ، فيلزم الجمهور ان (يقتنع) ولكنه في مقابل

ذلك يشترط ان يوفر له المبدعون كل وسائل الاقناع الفني .

ان الممثل في الاحتفالية لاينقل الاحاسيس الى الجمهور كما في المسرح الدرامي ، ولاينقل له الافكار والاوامر كما في المسرح الملحمي وانما يحيي بصورة الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية ،وذلك من اجل اعادة النظرة الى الواقع ، بواسطة عيون جماعية ، واحساس جماعي(٥٩) .

ان بريشت يجعل الممثل في مسرحه يقف خارج العالم ، فهو عنده الذات التي تتامل الموضوع ، تتامله من الخارج لتصور في حقه حكما اما فن الاحتفالية فلا يمكن ان يجعل الممثل الا داخل تظاهرة شعبية عامة يلتحم بما حوله ، ويرتبط به ، ويتجذر فيه ، يرتبط بالمكان والزمان والقضايا والناس ، والمناخ العالم ، لانه لايرى اولا ليعبر ثانيا ، وانما يعيش ويفكر في نفس اللحظة .

٩ ـ مفاتيح الشخصية في المسرح الاحتفالي

يقول البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي : ان عملية البحث عن منهجية جديدة لفن يمثل ، لايمكن ان تتم بدون تحديد دقيق لمفهوم الشخصية في المسرح الاحتفالي ...

هذه الحقيقة تجرنا الى التساؤل عن معنى هذه الشخصية .

ماهي ؟ ... هل هي حقيقة جاهزة ثابتة ؟ .

هل تخضع لقوانين باطنية تسمى الغرائز ؟ .

هل تسير وفق عوامل خارجية تسمى الظروف المجتمعية ؟ .

وعن هذه التساؤلات وغيرها يجيبنا البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي في الكثير من الوضوح ، اذ يقول : « ان الشخصية حركة وثبات ، انها كارض

نماما تدور حول محور ثابت ، انها في شـــقتها الاولى حالات من الوجود ولكنها في الشقة الثانية ، كينونـــة ثابتة ومستقرة ... »[٦٠] .

ويقول ايضا : « ان الحالات في المسرح الاحتفالي لاتعبر الا عما هو ظرفي واني ، فهي نتاج طبيعي للتفاعل الجدلي الحاصل بين الذات ـ لكل معطياتهـا ـ وبين الموضوع الخـارجي بين (الانـــا) بين الـ (نحن) و (الآخر) ، هذه العلاقات المتشابكة والمتداخلة ، تتكيف وتتلون داخل فضائين اثنين : المكان والزمان ، وانمـا يهم الاحتفالية في المقام الاول ما وراء الحالة العابرة ، وما خلف الظروف ، لان ما بداخل الشخصية الواحدة ، هناك دائما شخصيات اثنتان : (انـا) الثابت و (انا) المتغير ... »[٦١] .

واذا كانت معرفة الشخصية ـ في بعدها الواقعي والادبي ـ لايمكن ان تتم الا من خلال قنوات اساسية تحدد نوعية العلاقات التي تربط الممثل بالدور المسرحي

فان الشخصية المسرحية تصبح ـ والحالة هذه ـ خلاصة ونتيجة للتقارب النفسي والفكري بين الممثل ودوره ، مما يؤدي الى فناء المتشابهات بعضها في البعض الآخر .

وهذا النوع من الاندماج هو الذي يســـمى : « الاندماج المنفصل » الذي يجعل (الممثل)تتخلـــه فواصل متعددة من (اللاتمثيل) ، ويجعل الممثل قادرا على امتلاك الوهم ـ عوض ان يمتلكه هذا الوهم ويمتلك القدرة على الاتصال بالزمن الفني والانفصال عنـــه ، للدخول في اللعبة والخروج منها دون عناء[٦٢] .

وهذا النوع من الاندماج ترتكز الاحتفالية فيـه على ماهو موجود في فرجاتنا العربية ، وفنوننا الشعبية القائمة على التواصل المباشر مع الجمهور ، فمن طبيعـة الراوي في الحلقة و (البساط) ان يعايش احداث الرواية، ويعايش في نفس الوقت جمهوره الملتف حوله فهو يغيب ويحضر ، يبتعد ويقترب ، يمثل ، يحاور شـخصيات الرواية ، ويحاور جمهوره ، وهذا ماتدعوه الاحتفالية

بالاندماج المتفعل .... ومن ثمة فان الشخصية المسرحية تصبح خلاصة حتمية لمجموعة من الحوارات المختلفة لشخصية الممثل مع الشخصية الادبية ، والشخص الممثل مع المؤلف والمخرج والشخص الممثل مع جمهور المسرح ... وهذا مايعطي للشخصية المسرحية قيمتها الابداعية في المسرح الاحتفالي .

١٠ ـ سيكولوجية الجمهورية في المسرح الاحتفالي

هناك اختلاف اساسي بين المسرح وبقية الفنون الاخرى ، القصة الرواية القصيدة ، اللوحة ، يتجلى في انه يستحيل تحقيقه ان لم يجد اداؤه وعرضه على الجمهور من المشاهدين .

الجمهور في المسرح ، يمكن اعتباره العنصر الاول ، والشرط الجوهري لتحقيق وجوده المادي والمعنوي ، كفن يقوم اساسا على التجاوب المباشر والحي بين حضور الخشبة وبين الجمهور ، سواء كان ذلك المسرح مؤلفا كنص مكتوب اصلا ، او فرجة مرتجلة ، لذلك كان

ارتباط الجمهور بالمسرح ارتباطا عضويا لاصقا ، يفقد المسرح معه جوهر طبيعته وكل كيانه ، وشرط وجوده مالم يشترك الجمهور في مشاهدته[٦٣] .

الحقيقة الجوهرية في المسرح انه فن تجاوب حي مباشر لاصق بالجمهور الذي يشاهده ، وان هذا «الجمهور» لايشكل العنصر المشاهد فقط في المسرح بل انه يتحول مباشرة في العرض المسرحي الى عنصر خلاق ، يدخل في صميم العمل الدرامي ، ذلك من خلال العناصر الاربعة الاخرى .

أ ـ العنصر الاول هو النص المكتوب او المرتجل .

ب ـ العنصر الثاني عنصر الممثلين الذين يؤدون النص ويعرضونه .

جـ ـ والعنصر الثالث المخرج الذي يعد النص ويهيؤه للعرض والمشاهدة .

د ـ العنصر الرابع المساهمون في تحضير العرض

للنص (الديكورات ، الملبس ، تقني الانارة والموسيقى والملقن ... الخ) .

وهذه العناصر ، اذ تترابط مع الجمهور ، تجعل من المسرح فنا جماعيا [٦٤] دونما لايمكننا ان نسمي العناصر الاربعة الاخرى مسرحا كما لايمكننا ان نعتبر النص المسرحي المكتوب وحده مسرحيا .

في هذا العدد تقول اوديت اصلان :[٦٥]

« عندما يرفع الستار ، يخلق التشيل في الصالة ، الروح الجماعية ، فيضطر كل فرد ان يتخلى عن فرديته ليندمج مع مجموعة النظارة في احاسيس وعواطف المسرحي ، فالدراما كما تهب الممثل شخصية جديدة غير شخصيته التي يعيش بها مع الناس ، تهب الجمهور كذلك شخصية اخرى ، فكل متفرج عندما يشاهد المسرحية الجديدة ، انما ينسلخ في الحقيقة من ذاته ليكون مع غيره من المتفرجين « ذاتية» واحدة ، فما يكاد يرفع

الستار حتى ينسى كل متفرج شواغله وهمومه الخاصة التي كانت تملأ نفسه منذ لحظة وجيزة ، ليعيش في حياة جديدة لشخصيات وهمية خارجية يشاركها شواغلها وهمومها . فالانفعالات والمشاعر المختلفة من خوف وقلق والم ، وامل ، واعجاب واشمئزاز ، ترى في جميع المتفرجين كما لو كانوا فردا واحدا ذا وجوه عديدة ، فكما يتصل المسرح المتفرج بالشخصيات التي تتحرك على المسرح يصله بل يدمجه ايضا مع المتفرجين ، ويتوقف نجاحه على مدى قدرته على بث هذه الروح واحيائها ، ومادام الامر كذلك لابد من القول بان الممثل نفسه ينبغي ان يكون في خدمة هذه الغاية وانه لايتحرك ولا يعمل بلا هدف ، انه ليس وحده ، انه هو الآخر جزء من مجموع وعليه ان يواجه هذا المجموع ويظل دائم الصلة به ، ولذلك تحكم الممثل مواصفات وتقاليد مسرحية يتحتم عليه مراعاتها ، ان المتفرج لابد ان يصعد الى المسرح ، وان يهبط الممثل الى الصالة ، ويصير الكل في واحد ...»

في هذا المجال كذلك يقول : « برجيون » في كتابه الضحك [٦٦] .

«اننا لانستطيع ان نتذوق الضحك اذا كنا وحدنا .يخيل لي ان الضحك في حاجة الى صدى انصت اليه جيدا ، انه ليس نغمة واضحة ، متميزة منفردة ، بل شيء يريد ان يمتد في انعكاسات متوالية ، شيء يبدأ بقرقعة .ويستمر في هزيم كهزيم الرعد في رؤوس الجبال ، ان ضحكنا ، هو على الدوام ضحك جماعة ما...»

نستخلص من هذه الاراء ان الجمهور في المسرح، هو الذي يخلق الدراما ، والجمهور بهذا المعنى ليس هو تلك المجموعة من المشاهدين الذين يضمهم جدران المسرح وحدهم ، وانما هو الكيان الكامل للمجتمع البشري الذي يكون جمهور المسرح جزء او عينة منه، ولهذا كان تطور المسرح رهينا بتطور روح العصر، فقد سادت الروح الدينية عند الاغريق وابان العصور الوسطى، بينما اصبحت الدراما ذات طابع شعبي وتخيلي

عندعودة الملكية الى انجلترا، وعاطفية ومثيرة (رومانسية) في القرن التاسع عشر واجتماعية نقدية في المسرح الحديث، واخيرا ظهرت المذاهب الفنية الكبرى (سريالية ـ رمزية ـ ايحائية ـ تأثيرية ـ واقعية اشتراكية ـ عبثية) تبعا للصراعات الاديولوجية العميقة الاختلاف[٦٧] التي يكون الجمهور وعاء لها ، وانعكاسا لتأثيرها على المسار الحضاري العام .

انطلاقا من هذه المسلمات يطرح السؤال التالي نفسه على هذا الموضوع : ماهي متطلبات الجمهور العربي الى المسرح ؟

١ ـ يقول الاستاذ محمد فرحات عمر في كتابه «فن المسرح» لايتأثر الجمهور تأثيرا حقيقيا الا عندما يلمس المصدق في العمل الذي يشاهده ، وهو لاينشد الصدق من المؤلف وحده بل يطلبه ايضا من الممثلين ومن القائمين على اخراج الدراما وتقديمها، وقد تظفر

العاطفة الكاذبة باتصالات مؤقتة ، كما ان البراعة في الاداء بالنسبة اليه هي الايمان بالعمل نفسه .

٢ ـ ويقول الاستاذ يوسف العاني في بحثه الجمهور والمسرح العراقي [٦٨] ان الجمهور ميال الى المسرحية الشعبية التي تتحدث شخصياتها بلغته اليومية، وهذه سمة المسرح العربي كله ولهذه الرغبة اسبابها طبعا ، وتتلخص في التخلف الثقافي للمجتمع العربي، ومجتمع العالم الثالث والرغبة في ان يجد المشاهد نفسه من خلال الآخرين .

ويقول كذلك: ان الجمهور بصفة عامة يسعى وراء النجوم والمواضيع التي لها علاقة بحياته المباشرة .

٣ ـ ويقول الاستاذ نعمان عاشور [٦٩] هناك في

الواقع عدة متطلبات ينشدها الجمهور من المسرح :

أ ـ التسلية البحتة ، وهي التي يتطلبها الجمهور الذي ينشد نسيان ، مشاكل ومصاعب الحياة اليومية ، ومن هذا الصنف تشكل الاغلبية المطلقة من الجمهور الذي يرتاد المسرح .

ب ـ الدرس والموعظة ، وهي التي يتطلبها الجمهور الاخلاقي المتمسك بالتقاليد الاجتماعية .

ج ـ ويقف في الطرف الثالث، فئة الجمهور الذي يصر على ان المسرح فن خالص، اوفن لدرجة الفن لايجب ان يحمل اي افكار او مبادي، او رسالة من اي نوع .

هـ ـ ويقول روجيه عساف في حديث له مع الناقد محمد دكلوب ان هناك اناسا ، منطقة ، شعبا ، بحاجة الى تعبير ، ان التعبير هو ممارسة من

ممارسات الحياة الاجتماعية وحيث ان الناس (الشعب) مجردون من ادوات التعبير الفاعلة، فان دور المسرح هو خوض المعركة الاختبارية للمساهمة في ايجاد عناصر جديدة لتكون لغة بديلة مرتبطة بالناس ، وبالشعب.

فاذا نحن ـ رجال المسرح ـ حاولنا في اعمالنا المسرحية ان نعطي المواد التي لها علاقة بحياة الناس ، وتراثهم الفني والفكري ، استطعنا ان نترجم انفسنا الى جمهور القاعة، واستطعنا ان نساعد الناس على التعبير عن انفسهم بطرق ايجابية .

نستخلص من هذه الاراء، ومن غيرها وهي كثيرة، ان ليس هناك اي حدود فاصلة في النوعيات المقدرة لجمهور المسرح ولكن هناك متطلبات تلتقي في نقطة واحدة ، وهي ان الجمهور ، باعتباره جزء من العمل الابداعي المسرحي لايمكن باية حال ان ينفصل عن الموضوع المسرحي نفسه .

وهذه المتطلبات التي يتحتم ان يلتزم بها المسرح قبل جمهوره، تدخل الجمهور في العملية المسرحية الكلية، ابتداء من الكلمة التي يكتبها المؤلف حتى آخر حركة للستار المسرحي .

ومن جهة اخرى فان هذه الاراء تؤكد على ان التعامل مع الجمهور يتم عادة حول محورين : الاول هو النزول الى الذوق الشعبي المستلب والعمل على ترضيته بشتى المغريات والثاني ، يتجسد في احترام الفن المسرحي ، والتطلع الى المشاركة الوجدانية الكاملة للجمهور في العمل المسرحي .

فما هو اذن المنظور الاحتفالي للجمهور المسرحي؟.
ماهي سيكولوجية هذا الجمهور ؟

وهل تقدم الاحتفالية بديلا ايجابيا ؟ .

ان مفهوم المسرح بالنسبة للاحتفالية يتحدد كالتالي : ان المسرح بالاساس موعد عام يجمع في زمان

واحد ، ومكان واحد ، بين فئات مختلفة ، ومتباينة من الناس ، موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد ، وهذا القاسم المشترك ، لايمكن ان يتجسم الا داخل احساس جماعي او قضية جماعية عامة ، قضية تهم الجميع ، وتعني كل الفئات المختلفة ، ومن هنا كانت اهمية الموعد القائمة اساسا على اتساع هذه القضايا ، وعلى ومدى رجاتها وشمولها [٧٠] .

وان المسرح في المنظور الاحتفالي ، هو ظاهرة شعبية عامة لايمكن فصلها عن الواقع اليومي ، لنجعل منها مجرد حلم او وهم ، ان المسرح واقع حياتي مكثف ومركزواكثر شفافية وصدقا من الواقع اليومي لان المسرح يلبسه الاقنعة ليخلع عن الواقع الحقيقي اقنعته التي يختفي تحتها المسرح [٧١] ومن ثمة فعندما نقول بان الجمهور يريد هذه او تلك ، فاننا نحكم بان الذوق البشري جامد لا يتغير وهذا حكم خاطيء ، ومن ثمه

كذلك جاءت ضرورة صنع الذوق المستقبلي من اعمال مسرحية مغايرة ، تحمل تصورات جديدة للمسرح ، ووظيفته ودوره وتركيبه ، ذلك لان الجمهور المسرحي طاقة فاعلة ومتغيره ، تعطي القيمة للاشياء ... وتعطي الفعالية للتاريخ .

وحيث ان المسرح هو جزء من العلمية الابداعية المسرحية ، لايمكنه ان يقيم اي حاجز بينه وبين هذه القوة الفاعلة التي هو منها واليها

وحيث ان المسرح هو جزء من العملية الاجتماعية المسرحية ، لايمكن ان يقيم اي حاجز بينه وبين هذه القوة الفاعلة التي هو منها واليها ان المسرح في الابداع لايوحي بشيء ، ولكنه يقترح اشياء ومن جملتها اعادة النظر الى الذات والموضوع ، وذلك من اجل واقع جديد يكون مطابقا للتحقيق الذي كان يجب ان يكون [٧٢] .

والمسرح الاحتفالي ، باعتباره مسرح اندماج لهذه

النوه القاعة يرى انه ليس في حاجة الى طقوس وسائد ، ذلك لانه لايمكنه ان يخفي قوانين اللعبة ـ المشتركة بين الممثلين والجمهور ـ باعتباره مسرحا مفتوحا بلا حدود .

من هذا المنظور تجد المسرح الاحتفالي يلتقي بصفة مباشرة مع « المسرح الحكواتي » في التقسيم العام للجمهور المسرحي ، ودوره الايجابي في العمل المسرحي ، اذا ال « الاحتفالية » و « الحكواتية » يصران في بياناتهما على : ازالة كل الحواجز النفسية التي تفصل عادة بين الممثلين والجمهور ، وتخفيف درجة من التلاقي المطلوبة تمهيدا لتقديم العرض المسرحي الذي يبدأ دون اظلام القاعة ، ودون ان تسمع الدقات الثلاث التي تسبق عادة العرض المسرحي التقليدي ، ودون ان يختفي الممثلون لكي يرتدوا ملابس الشخصيات التي سيؤدونها ، بل يقومون بتبديل الملابس والاقنعة المختلفة امام الجمهور ، حيث تبدو كل الملابس والاقنعة

المستخدمة في العرض ظاهرة فوق مشاجب يراها كل متفرج ، وليس على الممثل الا ان يذهب نحوها ليبدل ملابسه واقنعته اكثر من مرة ـ خاصة وانه ليس مطلوبا من المسرح ايهام المتفرج وتخديره ، بل المطلوب ان يشعر بان ما يجري امامه ليس تمثيلا ، وانما هو لقاء حميم يجمعه بالممثل لكي يسترجعا معا احداثا تاريخية معروفة بعيدان تجسيدها في اطار فني ، ووسط جو احتفالي استفاد كثيرا من اسس وطبيعة المسرح المرتجل ، بحيث يبدو الحوار فوريا لدرجة ان المتفرج يكاد يقتنع بان الممثلين غير متقيدين بنص مكتوب وغير ملتزمين باتباع الشكل الدرامي التقليدي ـ بل ويبدو متحررين تماما من قواعد ارسطو ووحداته الثلاث ، فتتوالى الاحداث ، وتتلاحق من خلال مشاهد ذات ايقاع سريع تقترب من طبيعة المشاهد السينمائية ـ تتخللها ، وتمتزج بها الاغاني والموسيقى الحية التي تهدف الى التطريب بقدر ماتهدف الى مخاطبة عقول المتفرجين ، كما يزخر الوطن /

الاحتفالي / الحكواتي / بالاستخدامات الذكية للدمى والاقنعة ، وفنون السيرك ، وكل العناصر الاخرى التي تحقق (الفرجة المسرحية) التي هي شرط اساسي لتجسيد وتعميق الاحساس بذلك الجو لاحتفالي [٧٣] .

وما لاشك فيه ان المسرحين الاحتفالي / الحكواتي / قد استفادا في هذا المنظور من التجارب الانسانية الاخرى السابقة :

فالمسرح الروسي ، والمسرح البولوني ، والمسرح الايطالي ، قد حاول من خلال جماعة من الرواد ان يجسد العلاقة الحميمة الدافئة بين الممثل والمتفرج ، الا ان التراث الكلاسيكي لهذه المسارح حال دونما تمتين هذه العلاقة ، وخلق مسرح بديل يقوم على تحطيم الايهام والغاء الحواجز .

ولاشك ان المنظور الاحتفالي للمتفرج ، قد استفاد جيدا من التراث ومن الاشكال الما قبل المسرحيه

التي يؤخر بها التراث الشعبي العربي والتي تؤكد في شكلها ومضمونها على تلك العلاقة الحميمة بين الملقى والملتقى او بين المتفرج والممثل [٧٤] .

ان مسرح الحلقة ومسرح البساط ، في المغرب ومسرح السامر ومسرح الحكواتي [٧٥] ، ومسرح الراوي في الشرق ، كلها اشكال تراثية تقوم على تلك العلاقة المزدوجة بين الممثل / والراوي / الحكواتي / الحلايقي المبسط / والمتفرج الملتقى في الساحات العمومية بمراكش ، وبغداد ودمشق والقاهرة .

في نفس هذا الفهم يتم انتاج الاحتفالية والحكواتية ، وتعاملهما مع التاريخ ، في روحه وفلسفته التي تعطي المفاتيح لصناعة تاريخ مغاير .

« ان المؤرخ يهيم بما وقع اي بالاحداث التي تنتمي بالضرورة الى الماضي ، اما المسرحي فيهتم بالاساس بمعنى ما وقع ، وهذا المعنى ينتمي للماضي كما ينتمي للحاضر والمستقبل .

ولما كان المسرح الاحتفالي ، مسرحا شعبيا بالاساس . ولما كان التراث بكل ما يحمله من تنوع وخصب ، يمثل ذاكرة الشعب ، فقد كان لابد ان يكون له مكان مهم في ابداعنا المسرحي ، ان المسرح لغة ... ولايمكن ان تحدث شعبا الا من خلال لغته ، هذه اللغة التي تختزن عقليته وروحه وتطوراته ، وهذه الاشياء لايمكن التوصل اليها الا من خلال دراسة التراث الشعبي ...

ان معرفة الوجدان الشعبي ذلك الوجدان الذي يحدث التفاعل ويذكيه بين الملقى والملتقى ـ لايمكن ان تتحقق شروطها الاساسية المتمثلة في معرفة قوانين هذا الوجدان وادراك مكنوناتها من الداخل (٧٦) .

ان الاحتفالية ، وهي تصر على بناء العلاقة بين المسرح والجمهور ، بناء جديدا قائما على المتانة « والتعرية » وعلى المشاركة الوجدانية المبنية على ادوات التاريخ التراث الاحتفالي والفكري والاجتماعي والفني وعلى

ادوات الفكر (لقصة الرواية ، القصيدة ، الموسيقى) تتحدد تصورها للجمهور الاحتفالي ، كما حددت من قبل تصورها للمسرح الاحتفالي .

١ ـ ان الجمهور في تصورها ، وفي منظورها السيكولوجي ، ليس اداة للوصول الى شيء آخر غيره ، انه الغاية التي توظف كل السبل والادوات والوسائل من اجل خدمته ، والوصول اليه ، انه المبدأ والمتباين الاساسي لتكوين فكر جديد ، ومقاييس فنية جديدة .

٢ ـ وبالنسبة للاحتفالية ـ فان الشيء الاساسي هو تقييم النظر الى هذا الجمهور ، وتصحيح العلاقة التي تربط كل الاطراف المختلفة به ، بالنسبة اليها ، هو ان يتم النظر الى هذا الجمهور كوحدة واحدة غير قابلة للتجزؤ والتعدد، فالجمهور ليس (يدا تعمل) او (صوتا في الانتخابات) ، وليس ذاكرة

تختزن الافكار والنظريات ولا لسانا يردد الشعارات في غباء ، انه طاقة فاعلة ومحركة للتاريخ .

٣ ـ والاحتفالية بهذا المنظور لاتقيم اي حاجز بين المسرح وجمهوره بينهـا وبين هذه القوة التي تستمد وجودها منها [٧٧] لانها تؤمن ان التفاعل بين القاعة والخشبة ، هو وجدان الاحتفال الحقيقي والحتمي .

وما لاشك فيه ان الاحتفالية من خلال هذا المنظور ، تلتقي مع تيارات اخرى في الشرق والغرب وآسيا ، تحاول هي الاخرى جهدهـا تحطيم الجدار الرابع، وتحقيق مزيد من الالتحام والارتباط بالجمهور بطرق واساليب مختلفة ، ففي السنوات الاخيرة شاهد المسرح العالمي محاولات متلاحقة لدمج الجمهور في العرض المسرحي ، واشتراكه فيه كعنصر مكمل من عناصر العرض ... ولعل ابرز ظاهرة تستلفت النظر في

المغرب والعالم العربي في السنوات الاخيرة ، بين هذا الدمج المتصل للجمهور في المسرح من داخله كنص او من خارجه كعرض ، النظرية التي جاءت بها الاحتفالية ، والمؤكده على اشتراك الجمهور في العملية المسرحية الابداعية ، وتوظيف طاقتها القومية في الفعل المسرحي المباشر .

واعتقد ان هذه النظرية ، لايمكن تحقيقها كلية في الهندسة المسرحية القائمة ، اذ لابد لها من هندسة جديدة تقوم على التواصل المباشر بين الجمهور والخشبة (الحلبة الحلقة ، السوق) واعتقد ايضا ان الاحتفالية لم تهمل هذا الجانب (الهندسي) في بياناتها ، ولكنها لم تحدد معالم هذه الهندسة المعمارية بعد الشيء الذي تتمنى ان يتحدد بدقة في البيان الثالث القادم .

١١ ـ خلاصة وظيفة الاحتفالية في المسرح الحديث

ان المسرح في مفهومه الاغريقي المتطور ، هو صورة متلاحقة ، ولقطات متتابعة لاتكاد تمسك بالوحدة حتى تداهمك الاخرى ، تماما كما يحدث في الحياة التي لاتعرف الثبات ، فالمسرح يتصل بالحاضر المتحرك يتصل الان لانه حوار ، وكل حوار ينطلق من اللحظة الحية ، وبذلك حدث يختلف عن الرواية والسينما .. لانه حدث ينفجر امام الجمهور ، يولد لحينه ، يخاطب الاحساس ويتفاعل معه .... وهذه هي نفس مميزات الاحتفالية الاسلامية والفلكلورية الشعبية .

ان احتفالات المواسم ، واحتفالات (سلطان الطلبة) والتعازي وغيرها مما اسلف ذكره وتفصيله ، زيادة على كونها تجربة انسانية شاملة تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية عامة فانها صور متلاحقة تتصل بالحاضر المتحرك ، وتمثل الماضي بحوار ينطلق من

اللحظة الحية ... لاتختلف في عمقها ، وفي شكلها ايضا عن مفهوم المسرح الاغريقي القديم منه والمتطور .

واذا كان مبدأ التحدي هو اهم عناصر الاحتفال ، فان سر بناء المسرح اليوناني الى اليوم بالرغم من البعد الزمني يرجع في الاساس في اعتماده الى نقل الثابت لا المتغير ، لان الثابت هو وحده الذي يملك قوة التحدي الزمان والمكان ، وهو وحده الذي يملك لغة انسانية تخاطب العقليات المختلفة والبيئات المتباينة ، وبذلك استطاع المسرح دائما تصوير جوهر الانسان ، والانتقال عبر اشياء مرئية الى اعماق هذا الانسان .

وفي اعتقادي ان اهم ماتقوم عليه احتفالاتها الشعبية والاسلامية هو عنصر التحدي ، تحدي الزمان والمكان ، ان « الحلقة » مثل « عبيدات الرما » ، (وسلطان الطلبة) وغيرها كثير ، يملك لغة انسانية استطاعت من خلالها مخاطبة مختلف البيئات والعقليات المتباينة ، واستطاعت عن هذا الطرق الانتقال الى اغوار

الانسان والى اعماقه الراكدة ، ذلك لان هذه الاحتفالات في جوهرها تسعى الى التواصل ، وتسعى الى التكامل مع الانسان ، ومع الزمان ومع التاريخ •

ان وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تفسير الواقع ، وانما وظيفة عن طريق هذا التحدي ، هو تجاوزه ••• وان التغيير لايمكن ان يتم الا عن طريق العقل الشاعر ، العقل الذي يستوعب الاشياء بعد ان تمر بالحس ، فالتعبير الدرامي هذه لغة مصورة تخاطب كل الحواس ، ولذلك فقد عمد ـ عبر مراحله التاريخية المختلفة ـ الى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة ، لذلك كان لابد ان يلتقي بالاسطورة وبالرمز والاحلام ايضا ، وذلك باعتبار انها تفكير مصور ومجسد فالتغيير اذن هو أصل الاحتفال ، ولكن التغيير لايمكن ان يتم بدون ادهاش يحرر الارادة من سحر العادة ، وان الرمز التاريخي والاسطوري يملكان قابلية تركيب واقع

مسرحي تطبعه الجدة والغرابة ، واقع يجعل المتفرج وكانه يكتشف الاشياء لاول مرة [٨٠] •

ثم ان المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الانساني، وعلى الحوار مع الاخرين، يسعى الى ان تتميز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة وذلك كما يحدث في اليومية ، ويتم ذلك من خلال الابتعاد عن (

) (السيميترية) في الحركة ان المسرح حياة ، والحياة لايمكن ان تتسم بالميكانيكية الجامدة ، فالممثل ليس آلة تسجيل يحشو دهنه حوارا ليلقيه في وجه الجمهور ، انه احد العناصر المهمة التي يكون العمل الدرامي ، انه مبدع وابداعه يكسب العمل حيويته وتلقائيته ويصبح أحتفالا حيا متوصلا •

ان ميزة الاحتفالات الاسلامية والشعبية في البلاد العربية ، تتمثل في حيوية العروض وفي ابداعية «العارضين» وتلقائيتهم المتركزة على العنصر الانساني ، وميزتها ايضا انها استطاعت ان تبني جسرا من التواصل

الانساني بين « المؤدي » و « المؤدى اليه » جسرا يقوم على العفوية والتلقائية والبساطة وهذا ماجعل الاحتفالات تخترق الازمنة لتصل الينا شامخة ، حية .

ان المسرح متكرر في عروضه ، الا ان ارتباطه بالحاضر المتحرك هو الذي يكسبه صفة التجدد ، ومن هنا ينبع الفرق بينه وبين باقي الفنون الاخرى ذات الطابع السكوني ، القصه ، الرواية ، السينما .. الخ فالمسرح هو حدث يكسبه الممثل الحياة من عنده ، وتكسبه « القضايا » صفة الاستمرارية ، والتواصل .

ان المسرح وهو يقوم على الحركة ، الممثل ، يقوم ايضا على القضايا ، وقضايا الناس لايمكن ان تدرس في المخابر ، ولكن في الساحات العمومية المفتوحة في الاسواق والاعراس ، والمواسم ، وحيث التجمعات البشرية ، لذلك كان لابد للمسرح ان يعتمد على البحث الميداني ، اي ان يدرس الانسان حيث هو فالمسرح

خريطة تعكس جغرافية الحدث الانساني ، ولنقل هذا الحدث الى الخشبه كان لابد من دراسته حيث هو ، دراسته من خلال احتفالات الناس ، ومواسمهم وتجمعاتهم ، ومعتقداتهم ودياناتهم ، فمن خلال كل هذا سنعثر على لغة الناس ، هذه اللغة التي لاتتمثل في الكلمات وحدها ، بل ايضا في كل الوسائل التعبيرية الاخرى وسنعثر كذلك على واقع الناس وهذا الواقع يتمثل في طبيعة الاحتفالية كمظهر للواقع المعاش .

واذا كان الفن المسرحي بالنسبة لبعض النقاد تجاوزا لما هو كائن وعياني ، فانه عملية هدم للمسائل ايضا واعادة صياغته من جديد ... لقد كان الفن ومازال اداة للسيطرة على الواقع ، اداة لتمثل هذا الواقع واستيعابه من اجل تغييه تغيا جدليا ، انه خطوة من اجل ترويض الواقع عن طريق البقاء فيه ، لكن عبر عملية استئصال فنية للمعطيات الحسية باداة التجريد ، ان الفن توتر كالحلم ، واستباق جديد [٨١] .

ان اول خاصية للمسرح الاحتفالي تتماشى مع هذا الفهم لان : الاحتفال تحطيم للمنطقي والعادي ، وقد استطاع يونسكو استغلال هذا الفهم نفسه في مسرحه باستعماله اداة التقريب من اجل تعرية الواقع ... والحقيقةان استلهام مفهوم التغريب الذي اضحي يشكل عصب ومحور المسرح الملحمي كان في الحقيقة منسوجا عبر اعمال فنية سابقة ، انما اصالة الاستلهام تكمن في شحن هذا المفهوم لمضمون سياسي ، وقد اتى هذا في توافق تام مع الرؤية الاديولوجية التي تحكم كل اعمال (برخت) ، ومن بعده يونسكو ... واصحاب المدرسة الملحمية في المغرب .

ان جعل المألوف غريبا ـ في المسرح الاحتفالي ـ ومن قبله في الاحتفالية الاسلامية في المشرق والمغرب لايشكل في حد ذاته هدفا وانما يهدف في الاساس الى تمزيق حجاب (العادي) والمألوف ودمج الجمهور الى معايشة هذا المألوف كما كان جديدا بهدف هدم الادراك

واستيلابه ، وتحويله الى ادراك جديد يقوم على ارضية الفرجة والمشاركة الوجدانية .

ومن ثمة ، تصبح هذه « الاحتفالية » طريقا اساسيا لتجدير « المسرح » في الفكر العربي المعاصر ... وطريقا لترسيخه في ادابنا الحديثة .

(١) اودیت اصلان : فن المسرح ، تلخیص وترجمة محمد فرحات عمر المکتبة الثقافیة عدد ٢٦٨ (القاهرة ١٩٧١ .

(٢) اودیت اصلان : نفس المرجـــع .

(٣) الدکتور محمد عزیزة : الاسلام والمسرح (ترجمة رفیق الصبان) دار الهلال ، القاهرة ، ابریل ١٩٧١ .

(٤) الدکتور محمد مندور : فنون الادب العربي ، القاهرة ١٩٦٥ .

(٥) طارق عبد المجید عمر (ترجمة) فصل من کتاب : المسرح العربي في الف عام مجلة افاق عربیة (بغداد) السنة الخامسة عـدد) کانون اول ١٩٧٩ .

(٦) الدکتور محمد عزیزة : نفس المرجـــع .

(٧) عبدالرحمان شلش : (عرض وتلخیص) مجلة الاقلام (بغداد) العدد الخامس ، شباط ١٩٧٨ .

(٨) ت . بونیتـــوفا : تساؤلات وآراء حول نشاة المسرح العربـي مجلة افاق عربیة (بغداد) السنة الخامسة عدد) کانـون اول ١٩٧٩ .

(٩) ت.ا . بونیتیـــوفا : نفس المرجـع .

(١٠) الدکتور الحجاجي : العرب وفن المسرح / الهیئة المصریة للکتاب (القاهـــرة) .

(١١) الدکتور الحجاجي نفس المرجـــع .

(١٢) الدکتور محمد عزیزة : الاسلام والمسرح ترجمة رفیق الصبان / دار الهلال القاهرة .

(١٣) الدکتور ماسینیون : طرق التعبیر الفنیة لدی شعوب الاسلام مجلة سوریة / ١٩٢١ .

(١٤) جان دوفینو : سوسیولوجیة المسرح / باریس ١٩٦٨ .

(١٥) جوشاف فون : تجربة المقدسات ومفهوم الشخصیة الانسانیة في الاسلام مجلة دیوجین ، عدد ٤٨ س ١٩٦٤ .

(١٦) الدکتور محمد عزیزة : الاسلام والمسرح ترجمة رفیـق الصبان / دار الهلال القاهرة .

(١٧) رشید بنشنب ، فکرة المسرح والطوس المسرحیة ، ترجمـة رفیق الصبان دار الهلال / القاهرة ١٩٧١ .

(١٨) الدکتو محمد یوسف نجم : صور من التمثیل في الحضـارة العربیة من الکرج حتی المقامات ، مجلة افاق عربیة ع ٢ س٣ ، تشرین الثاني ١٩٧٧ .

(١٩) الدکتور محمد حسن الاعرجي : فن التمثیل عند العرب الموسوعة الصغیرة (بغداد) عدد ٢٨ .

(٢٠) الدکتور محمد حسن الاعرجي : نفس المرجع .

(٢١) الدکتور محمد حسن الاعرجي : نفس المرجع .

(٢٢) الدکتور محمد حسن الاعرجي : نفس المرجع .

(٢٣) الدکتور محمد حسن الاعرجي (عن لسان العرب) نفس المرجع.

(٢٤) عادل ابو شنب : الظواهر المسرحیة التي سدت عند المسرح جریدة البعث (دمشق) ١٧ ـ ٩ ١٩٧٨ .

(٢٥) عادل ابو شنب : نفس المرجع .

(٢٦) عبد الله الشوكي : الى اين يسير المسرح المغربي ؟
مجلة اللواء (مغربية) العدد الاول سنة ١٩٧٩ .
(٢٧) يوسف اسعد داغر : معجم المسرحيات العربية .
وزارة الثقافة والاعلام (بغداد) ١٩٧٨ .
(٢٨) تقام حفلات (اعياد الورد) بقلعة مكونة بالجنوب المغربي في فصل الربيع من كل سنة .
(٢٩) تقام اعياد الحب في قرية اميل شيل بالجنوب المغربي في بداية فصل الربيع من كل سنة .
(٣٠) تقام حفلات « حب الملوك » في مدينة صفرو المتاخمة لمدينة فاس بداية فصل الصيف من كل سنة .
(٣١) عبد الكريم برشيد : الف باء الاحتفالية المسرحية .
مجلة الثقافة الجديدة (مغربية) العدد الثاني ، شتاء ١٩٧٥ .
(٣٢) محمد ادريب السلاوي : المسرح المغربي من اين والى اين وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ١٩٧٥ .
(٣٣) الدكتور عبد الهادي الرازي ، جامعة القرويين دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
(٣٤) عبد الكريم برشيد : الف باء الاحتفالية المسرحية (المرجع السابق)
(٣٥) عبد الله شقرون : عبيدات الرما مجلة فنون (مغربية) السنة الاولى ، العدد ٦ ماي ١٩٧٤ .
(٣٦) الدكتور حسن المنيعي : ابحاث في المسرح المغربي صوت مكناس (المغرب) ١٩٧٤ .
(٣٧) هنري بوسكي : البرابرة (عن الدكتور حسن المنيعي في المرجع السابق)

(٣٨) الحسن السايح : تاريخ المسرح المغربي .
مجلة فنون (المغربية) ابريل ١٩٧٤ .
(٣٩) حول الاستاذ عبد السلام الشرايبي موضوع هذه العصيدة الى مسرحية اخرجها الفنان الطيب الصديقي للمسرح البلدي سنة ١٩٧٦ .
(٤٠) محمد لفاح : التراث وواقع الانسان العربي .
جريدة البيان (المغربية) ٩ مارس ١٩٧٨ .
(٤١) محمد لفاح : المرجع السابق .
(٤٢) محمد لفاح : المرجع السابق .
(٤٣) علي مزاحم عباس : المسرح والتراث مجلة الطليعة الادبية ، عدد ٢ سنة ١٩٧٧ .
(٤٤) محمد فرحات عمر (ترجمة) في المسرح .
الهيئة العامة للتاليف والنشر (القاهرة) يونيوز ١٩٧١ .
(٤٥) جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب (اصدرت بيانها الاول حول مبادىء المسرح الاحتفالي في ربيع ١٩٧٧ . واصدرت بيانها الثاني حول فلسفة واصول هذا المسرح في ربيع سنة ١٩٨٠ ، ويعتبر كاتب هذه الدراسة احد اعضاء هذه الجماعة) راجع الفقرة ١.٨ وما بعدها من البيان الثاني .
(٤٦) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (نطوان مارس ١٩٨٠)
(٤٧) عبد الكريم برشيد : الف باء الاحتفالية المسرحية مجلة الثقافة الجديدة (مغربية) شتاء ١٩٧٥ .
(٤٨) عبدالكريم برشيد : الف باء الاحتفالية المسرحية (المرجع السابق)
(٤٩) عبد الكريم برشيد : الف باء الاحتفالية المسرحية (المرجع السابق) .

(٥٠) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥١) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥٢) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥٣) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥٤) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥٥) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥٦) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠).
(٥٧) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥٨) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٥٩) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٦٠) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٦١) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٦٢) جماعة المسرح الاحتفالي البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠ .
(٦٣) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الثاني (تطوان ــ مارس ١٩٨٠) .
(٦٤) نعمان عاشور : دور الجمهور في المسرح مجلة الدوحة ، يسبراير ١٩٧٨ .
(٦٥) نعمان عاشور : المرجع السابق .
(٦٦) محمد فرحات عمر : في المسرح (ترجمة) .
الهيئة العامة للتاليف والنشر ، المكتبة الثقافية (القاهرة) يوليوز ١٩٧١ .
(٦٧) محمد فرحات عمر : فن المسرح السابق)
(٦٨) محمد فرحات عمر فن المسرح (المرجع السابق) .

(٦٩) يوسف العاني : الجمهور والمسرح العراقي مجلة افاق عربية (بغداد) العدد ١١/غشت ١٩٧٧ .
(٧٠) نعمان عاشور : دور الجمهور في المسرح « المرجع السابق » .
(٧١) محمد دكروب : حوار مع روجية عساف حول المسرح الثوري) مجلة الطريق (البنانية) العدد الخامس ، اكتوبر ١٩٧٩ .
(٧٢) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الاول .
(٧٣) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الاول .
(٧٤) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الاول .
(٧٥) جماعة المسرح الاحتفالي : البيان الاول .
(٧٦) نبيل بدران : البحث عن المسرح البديل مجلة افاق عربية (بغداد) السنة الخامسة اذار ١٩٨٠ .
(٧٧) محمد اديب العملاوي الاحتفالية او الاشكالية لا قبل المسرحية مجلة الاقلام (العراقية) العدد الخاص بالمسرح العربي ابريل ١٩٨٠
(٧٨) مسرح السامر ، تسمية مشتقة اصلا من السمر ، حيث عرف السامر الشعبي والنشر في الريف المصري ردحا طويلا من الزمن يمكن مراجعة في هذا الكتاب (قالبنا المسرحي ، ليوسف ادريس اما المسرح الحكواتي فمشتق تسميته من الحكاية والحاكي : كما جاء في بيان وجي عساف .
(٧٩) جماعة المسرح الاحتفالي ، البيان الاول .
(٨٠) جماعة المسرح الاحتفالي ، البيان الثاني .
(٨١) عبد الكريم برشيد : الف باء الاحتفالية المسرحية (المرجع السابق) .
(٨٢) محمد مسكين : المسرح الاحتفالي جريدة العالم (مغربية) ١٤ يناير ١٩٧٨ .

فهرست

١ ـ غياب الفعل المسرحي عن ساحة الادب العربي .
٢ ـ التغيير المادي لغياب الفعل المسرحي .
٣ ـ الاشكال الاحتفالية العربية .
٤ ـ الاشكال الاحتفالية المغربية .
٥ ـ الاشكال الاحتفالية والتراث .
٦ ـ التراث الاحتفالي والاحتفالية .
٧ ـ الابداع والمبدع في المسرح الاحتفالي .
٨ ـ التمثيل والممثل في المسرح الاحتفالي .
٩ ـ مفاتيح الشخصية في المسرح الاحتفالي .
١٠ـ سيكولوجية الجمهور في المسرح الاحتفالي .
١١ـ خلاصة وظيفة الاحتفالية في المسرح الحديث .

صدر من الموسوعة الصغيرة

١٠١ ـ الصراع الفكري عند الجاحظ . تاليف د . الياس فرح
١٠٢ ـ القنبلة النيوترونية . تاليف محمد عبداللطيف مطلب
١٠٣ ـ لمحات من البطولة العربية في شعر الحرب . تاليف فائم جواد رضا
١٠٤ ـ الكحول وجسم الانسان . تاليف د. ثيرة عبدالستار البيروتي
١٠٧ ـ افلام الرسوم المتحركة والدمى . تاليف رضا الطيار
١٠٨ ـ مدينة بغداد . تاليف د . خالص الاشعث
١٠٩ ـ مبدات الحشرات . تاليف د . جليل ابو الحب
١١٠ ـ الجاحظ . تاليف د . وديعة طه النجم
١١١ ـ الجزري رائد الميكانيك التطبيقي العربي . تاليف ماجد عبدالله الشمس
١١٢ ـ حروف الاضافة في الاساليب العربية . تاليف يوسف نمر ذباب
١١٣ ـ الغذاء والتطور العلمي للتغذية . تاليف محمد عبد السعيدي وحميد مجيد العبيدي
١١٤ ـ الاشعاع في حياتنا . تاليف عبدالرسول مهدي عبر*
١١٥ ـ شعر الحرب في عصر الرسالة تاليف د . نوري حمودي القيسي
١١٦ ـ البحث البلاغي عند العرب . تاليف د . احمد مطلوب
١١٧ ـ الصناعات الغذائية في العراق . تاليف د . محمد ازهر سعيد السماك

Little Encyclopedia

A Fortnightly Cultural Series dealing with various branches of Science, Art, and Literature

ISSUED BY THE MINISTRY OF CULTURE & IMFORMATION BAGHDAD

Editor-in-Chief
Musa Kraidi

توزيع الدار الوطنية للتوزيع والاعلان

١١٨ ـ الف ليلة وليلة في الاداب الاوربية . تاليف عبدالجبار محمود السامرائي

١١٩ ـ اللاسامية في الفكر الصهيوني تاليف د . عبدالوهاب محمد الجبوري

١٢٠ ـ الثقافتان الادبية والعلمية ونظرة ثانية ترجمة د. صالح جواد كاظم

١٢١ ـ الخلاصة في مذاهب الادب الغربي. تاليف د. علي جواد الطاهر

١٢٢ ـ المراة والتاليف . ترجمة سهيلة اسعد نيازي

١٢٣ ـ مقالات في تربية الطفل ـ ترجمة خضير عباس اللامي

١٢٤ ـ البحث الصوتي عند العرب، تاليف د . خليل ابراهيم العطية

١٢٥ ـ التراث والثورة ـ حميد سعيد

١٢٦ ـ حكايات كنتر بري تاليف كاظم سعد الدين

١٢٧ ـ اشارات اولية في الشعر التركي تاليف عبداللطيف بشير

١٢٨ ـ عالم الهرمونات تاليف يحيى السلطان

١٢٩ ـ ملامح في تراث العرب النقدي تاليف د . محمود عبدالله الجادر

١٣٠ ـ تخطيط العلم والتكنولوجيا تاليف كمال الصفار

١٣١ ـ البطل في المسرح العراقي يوسف يوسف

١٣٢ ـ قلوبير رشيده احمد التركي

١٣٣ ـ ترشيد الاستهلاك مسؤولية الفرد والدولة سعدون مهدي سافي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغداد
(١١٦٥ لسنة ١٩٨٣)
دار الحرية للطباعة ـ بغداد
١٤٠٤هـ ـ ١٩٨٣م