الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة د/ الطاهر مولاي – سعيدة-
كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون: تخصص دراماتورجيا/ عرض مسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر بعنوان

مسرحة التراث في المسرح المغربي

(مقاربة دراماتورجية لمسرحية الحكواتي الأخير)

إعداد الطالب:
- مجاهد خلدون

تحت إشراف الدكتور:
- مباركي بوعلام

الموسم الجامعي: 2015_2016

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شكر وتقدير

أحمد الله سبحانه وتعالى على توفيقه لي
أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور **مباركي بوعلام**..
الذي ساعدني بتوصياته وتوجيهاته..
ولم يبخل عليّ بعطائه المستمر، فله مني فائق الشكر والاحترام
كما أتوجه بالشكر الجزيل لكل من ساهم بكلمة طيبة..
أو تشجيع محفز أو بنصيحة صادقة أو بدعاء خالص
كما أوجه الشكر لكل من ساعدني في تقريم هذه المذكرة..
سواء من بعيد أو من قريب بالعطاء والنصح
وخاصة زملائي بالجامعة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإهداء

أهدي ثمرة عملي هذا..

إلى الوالدين الكريمين

وإلى زوجتي وأبنائي

وإلى أساتذتي الأفاضل

وإلى كل دارس يجد في هذا البحث ما يستفيد منه..

ويعينه على التقصي في هذا المجال

وأدعو الله أن ينعم وطننا بالأمن والسلم ويسير دوما في ركب العلم

... آمين

مجاهد خلدون

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مقدمة:

إن المسرح سيظل قائما ومتجددا ما ظلت الحركة الإبداعية أحد ركائز الجمالية تغذيه وتؤطره، وسيبقى التأليف المسرحي مغامرة تنم عم الإلمام الواسع بكل ما سبق ،وجرأة تتوخى التجديد الدرامي المبهر في آليات المسرح الحديث بشقيه الأدبي والركحي

وقد شكلت المقامات في أدب التراث رافدا مهما لكثير من الأدباء والكتاب المسرحيين الذين رأوا فيها منهلا عزيزا يحتوي على عدة أجناس أدبية أخرى كالشعر والقصة والكوميديا ،وقد جاء هذا التنويع في المقامات بأسلوب بلاغي منمق تكتنفه لغة راقية تعليمية ولعل الطيب الصديقي كان أحد هؤلاء الكتاب المسرحيين والمخرجين الذين رأوا في المقامات قصصا أدبية يمكن الاشتغال عليها دراماتورجيا من جهة كمال أن المقامات تتعلق بالفنون الاحتفالية والفرجوية التي يمكن مسرحتها وعرضها ،ويبقى هذا النوع من الأعمال المسرحية يقربنا من أصالتنا العربية في نظر الكثير من النقاد.

إن دارس المسرح لا يمكنه التعلق به إلا إذا غاص في أغواره وكشف جوانب مضيئة في أسراره ،وقد اخترت هذا الموضوع لأني رأيت إقبال المسرح على التراث فيه تأصيل للهوية العربية متعددة الثقافات،كما أني رأيت في الثقافات تراثا أدبيا لا يمكن إنكاره، فشغفي بلغة المقامات وببلاغتها وأسلوبها شدني إليها أكثر وهي توظف نصوص مسرحية ،مما أكسبها قيمة زادتها بهاءا ورونقا.

فالمقامات تعتمد على السجع وإيقاع الكلمات وهي بهذا التميز ترقى من لغة النثر إلى لغة الشعر،كما أني رأيت في المقامات جوانب طرحها وعرضها كما فعل بعض المتمرسين في المسرح،كما استوقفني المخرج الطيب الصديقي وهو يستقي مواضعه منها، ثم اجتهاد بإخراج هذه المقامات من ثوبها الأدبي وإلباسها ثوبا دراماتورجيا صالحا للعرض، لقد حاولت في اختياري لهذا الموضوع أن ألم ببعض جوانبه المستنبرة وأن أطرح الإشكالية في تساؤلين هما: كيف تتم مسرحة التراث المغربي؟ وما هي آلياتها؟

وللخوض في الإجابة على هذين التساؤلين وضعت فرضيتين وهما:

- هل تحتوي المقامات على بذور التمسرح؟
- هل العروض الفرجوّية والاحتفالية تتضمّن عناصر المسرح؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن تناول التراث في المسرح المغربي كان الهدف منه إبراز الأصالة العربية في قالب فني ومن منظور جمالي وإبداعي وتقريبها إلى المتلقي في شكل فرجوي واحتفالي ولإرساء دعائم هذه الدراسة والتنظير لها في مشهد الحركة النقدية، وكان من الحكمة وضع منهج لتناول هذه الدراسة.

وقد اخترت المنهج التحليلي في تناول موضوع البحث لأني رأيت تجميع آراء المنظرين لهذا الرأي والمدافعين عنه وبجانبهم النقاد وهم يحللون أطروحاتهم، يخضع للتمحيص والتدقيق واستقراء كل مادون في هذا المجال، وقد عنونت بحثي؛ مسرحة التراث في المسرح المغربي- مقاربة دراماتورجية لمسرحية الحكواتي الأخير، واعتمدت في هذه الدراسة على مقدمة وثلاثة فصول:

الفصل الأول: المسرحة وعلاقتها بالاشتغال الدراماتورجي

الفصل الثاني: آليات مسرحة الثرات في المسرح المغربي، وخصصت له مبحثين

- المبحث الأول: مسرحة المقامات عند الطيب الصديقي
- المبحث الثاني: من الإحتفالية والمسرحة لعبد الكريم برشيد
- المبحث الثالث: مفهوم الإحتفالية ومظاهرها

الفصل الثالث: مقاربة درامارتورجية لاحتفال الحكواتي الأخير وتناولت العناصر البنائية التالية الحكاية- الشخصيات- الصراع- اللغة والحوار- الفضاء الدرامي

وقد واجهتني بعض الصعوبات في كتابة هذا البحث كندرة المراجع وقلتها مثل اقتناء مسرحية بديع الزمان الهمذاني، فاجتهدت ما استطعت على جمع ما توفر لد ي من معلوما ت والله الموفق.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تختلف الآراء حول مصطلح الدراماتورج والدور الذي يلعبه في الحركة المسرحية بشكل عام والعرض المسرحي بشكل خاص،ويرجع ذلك إلى عدم تحديد معنى المصطلح وعلاقته بتاريخ المسرح كوظيفة والظروف التي أدت إلى ظهوره وتطوره ،حتى أصبحنا نراه على لوحات إعلانات المسارح بشكل غير واع ،الأمر الذي دعا المسرحيين إلى جعل الدراماتورج عنوانا للندوة المسرحية في مهرجان دمشق المسرحي عام 2008 .وأشارت الدراسات النقدية إلى عدم وضوح هذا المصطلح والاختلاف الكبير حول الدور الذي يمكن أن يلعبه في الحركة المسرحية.

ومن هنا كان اهتمام الباحث بدراسة الدراماتورج بشكل علمي للتعرف على نشأته ومراحل تطوره ووجهات النظر المختلفة في أهميته في بلدان المسرح العريقة ،والمساحة الإبداعية التي يلعب فيها الدراماتورج وكيفية تعامله مع المادة الإبداعية وما هي العناصر التي يستند إليها وكيفية الاستفادة من هذه الوظيفة في العرض المسرحي ؟

سعى عدد كبير من كتاب الأشكال الأدبية إلى الكتابة المسرحية ،فقد تحول العديد من الشعراء وكتاب القصة والرواية إلى كتابة المسرحيات ،وكانت من وجهة نظرهم أن الاختلاف الوحيد بين المسرحية والرواية هو أن المسرح يستبدل السرد بالحوار ،وفي الأدب الإنجليزي في القرن 19 التاسع عشر ما يؤكد هذا المفهوم ،فمعظم الشعراء أو الروائيين العظماء في هذا القرن سعوا إلى كتابة المسرحية من أمثال شيللي، براوننج، وسوينرن، ستيفنسون..." لكن عددا كبيرا من هذه المسرحيات لم يصلح للأداء على منصة المسرح بالرغم من تشعبها بالفكر والخيال ،بل إن الروائي العظيم هنري جيمس لم يستطيع مقاومة إغراء الكتابة للمسرح فكتب المسرحية تلو الأخرى ،ولكن في النهاية عبر عن حسرته الشديدة لعدم مقدرته على كتابة مسرحية واحدة حية تستحق هذا الاسم"[1].

[1]- نبيل راغب –فن العرض المسرحي –الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان –القاهرة ،ص04

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول: مفهوم الدراماتورج

الفرع الأول: آراء حول المفهوم

تنحصر الآراء حول وظيفة الدراماتورج بين مؤيد له ،يرى وجود حاجة ملحة لهذا الدور الدور الفني الذي سيكون بمثابة إضافة للمسرح حيث تفتح آفاقا للمخرج والنص المسرحي على السواء ،وبين رافض لهذه الوظيفة بعدم الحاجة إليه حيث إنه عنصر دخيل على العمل المسرحي ،ينتقض من دور كل من المخرج والمؤلف

وإذا نظرنا من هذه الزاوية لوجدنا أن المخرج في المسرح قد تعرض عند ظهوره بالشكل العلمي لنفس الهجوم ،ومع التطور والزمن أثبتت التجربة أهمية المخرج كوظيفة فنية محورية أصبحت تسيطر على العرض المسرحي ،وكانت سببا رئيسا دافعا لتقدم المسرح وتطوره.

إن وظيفة الدراماتورج ما هي إلا وظيفة اختيارية قد يلجأ إليها بإرادته وقد يرفضها ،و قد يرحب بها المؤلف أو يعترض عليها فالمسألة تفصح لقابلية التعاون بين أطراف العرض المسرحي والمشاركين فيه ومدى ما يقدمه الدراماتورج من إسهامات و تجديد في الحركة المسرحية ،إن هذه الوظيفة يمكن اعتبارها وسيلة هامة لفض النزاع التقليدي بين المؤلف و المخرج ،و حول علاقة نص المسرحة بالعرض.

الفرع الثاني: آليات الاشتغال الدراماتورجي

إن تاريخ المسرح يذكر لنا العديد من الأمثلة التي تمت فيها عملية "التدريم"أي تحويل أعمال أدبية من أجناس مختلفة كالقصة والرواية والقصائد إلى أعمال مسرحية تقدم في عروض مثل أعمال "ديستوفيسكي"والذي قدمت روايته الشهيرة "الإخوة كارامازوف" في مسرح الفن بموسكو 1910 ثم توالي تقديم أعماله بعد ذلك ،كما قدمت أعمال ألبيركامي الروائية بعد تحويلها إلى نصوص مسرحية فقد قدمت "الممسوسون"سنة 1958 ثم الطاعون و غيرها من الأعمال .كما قدمت رواية" نص المحاكمة "لكافكا والتي قدمها أندرية جيد وجان لوي بارو في باريس سنة 1947 "ومن أهم النماذج التي تمثل عملية التدريم أيضا تجربة بوتو شيتراوس و بيتر شتاين لتقديم رواية مكسيم جوركي "ضيوف الصيف"على مسرح شاوين بيرلين "[1]

[1]- Broumeek-Mamfred-scheliss—Gtheatre-Iexckom-Hambrg-ro.(Ro- PP282-289

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويمكن أن نحدد الحالات التي يتم اللجوء فيها إلى عملية التدريم كالآتي:

- إقبال عدد من المؤلفين العظام من كتاب الأجناس الأدبية المختلفة كالقصة والرواية و القصيدة على الكتابة وهو ما نلمسه في بداية ظهور المذهب الطبيعي عند "أندريه أنطوان"حيث قام بإعداد قصة (جاك دامور)لإميل زولا وقدمها في افتتاح المسرح الحر ،وبرر ذلك بعدم وجود النصوص الملائمة لطبيعته و منهجه

يلجأ بعض المخرجين وخاصة أصحاب فكرة المسرحية والمسرح الجديد إلى الأعمال غير المكتوبة للمسرح لتصبح أساسا لتجاربهم نظرا لجديتها و عدم استهلاكها في عروض مسرحية سابقة مما يعطي للمخرج فضل السبق و الابتكار وكذلك يعتمد أصحاب فكرة المسرحة فكرة تحويل الأعمال الأدبية غير المكتوبة للمسرح إلى نصوص و عروض مسرحية نظرا لعدم اعتمادها على الحوار والكلمات إلا في حدود ضيقة .

ظهور أشكال فنية جديدة تتطلب تطويع النصوص لها وتكون المساحة التي تعطيها الرواية والقصة و الحكايات الشعبية ،وأحيانا الشعر أكبر مما تعطيه النصوص المسرحية التقليدية .إن ظهور تكنولوجيا الديجتال (الرقمية)على سبيل المثال ووضع الشاشات على المسرح و ما يتطلبه ذلك من تقنيات مصاحبة وما تثيره من خيال جديد يجعل المخرجين يتجهون للأعمال ،التي تثير الخيال أكثر من غيرها وهو ما يتوفر في قصص الخيال العلمي والتي لم يدخل فيها للمسرح دون وعي بتقنيات خشبة المسرح و بقدر ما تحمل أعمالهم من أفكار عظيمة بقدر ما تفتقد التقنيات المسرحية مما يتطلب عملية تدريم يقوم بها شخص متخصص وملم بأدوات وتقنيات العرض و خشبة المسرح حتى يصبح النص قابلا وصالحا للتقديم في عرض

وجود أعمال روائية و قصصية عظيمة تغري المسرحيين بتقديمها في عروض مثل أعمال كافكا جوركي كامي ،وقد قام بعض المؤلفين بتحويل رواياتهم الناجحة إلى نصوص مسرحية بهدف تقديمها في عروض مثل فعل ألبير كامي في رواية"الطاعون"التي حولها إلى نص مسرحي باسم "حالة حصار"

ظهور مذاهب فنية جديدة لا يمكنها أن تغفل التراث الإنساني السابق لها و تحاول التعامل معه ،أو بالأحرى تحاول أن تثبت وجهة نظرها و صحة توجهاتها من خلال تعاملها مع الأعمال الفنية للمذاهب والمدارس السابقة ويستند هذا التناول إلى طبيعة مفهوم التفسير ،وعلاقته بالإيدولوجية ،"فالعمل الفني إن هو إلا نوع التحدي ،ولا غرو أننا لانلتمس العلل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والأسباب بل نوائم فحسب بينه وبين أنفسنا ونبت فيه معان نستمد أصولها من طرائقنا في الحياة و الفكر"[1]،المسرح بشكل كبير نظرا للإطار التقليدي الذي كان يتحكم فيه.

التخلص من قبضة المؤلف المسرحي الذي أصبح في كثير من الأحيان من خلال (حقوق الملكية الفكرية)مراقبا لنصه ،وأصبح في عمل المخرج ويحكمه سواء بوعي أو بغير وعي ،في حين أن صاحب الرواية أو القصة يعتبر عملية التدريم والتحويل إلى عرض مسرحي دليلا على نجاح عمله الفني دون الإخلال بالعمل الأصلي المطبوع والمنشور.

مسرحة المناهج التعليمية و تبسيطها وتقديمها بشكل محبب للجمهور ،مما يتطلب المعالجة العلمية الدراماتورجية القادرة على صياغته في شكل فني .

إن للدرماتورج وظيفة فنية مختلف عليها ،شهدت تطورا في تحويل العمل الأدبي غير المسرحي إلى عمل مسرحي يقدم في عرض والكثيرون يعتبرون الدراماتورج مستشارا فنيا وأدبيا ومعاونا للمخرج وللإدارة (إدارة الفرقة).

ولكن ملامح عمل الدراماتورج ما تزال غير واضحة ودوره متفاوت ومتباين بين المسارح المختلفة".[2]

قد يساعد الدراماتورج في تطوير نص أصلي ،أو ترجمته من لغة أخرى ،لتقديمه برؤية محلية وكتابة مقالات عن العمل المسرحي ويبقى الدراماتورج مستقلا و تبقى عينه النقدية على أنشطة الفرقة الإبداعية.

قد يساعد الدراماتورج أيضا في ترجمة نص مسرحي ما لتقديمه برؤية مسرحية محلية تتناسب مع المكان والزمان ومجتمع الجمهور الذي يتلقى العرض باعتبار أن الترجمة تتضمن قدرا من الذاتية للمترجم .

إن الدراماتورج عندما يقوم بدور المترجم(المفسر) يطرح وجهة نظر والتي تبدأ بمجرد اختياره للنص الذي سيترجمه دون غيره من النصوص . ثم يأتي بعد ذلك عملية الترجمة والتفسير ذاتها .فمونولوج مكون من عدة صفحات في لغة ما قد يترجمها أحدهم في جملة أو عدة جمل

[1] هوسر أرنولد-فلسفة تاريخ الفن –ترجمة –رمزي عبدة جرجس –الألف كتاب 685ص

[2] د-كمال عيد مدرسة ايرفين بسكاتور المسرحية في مجلة المسرح –عدد 23-ص25

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بسيطة ويدخل ذلك ضمن شروط التلقي والتفسير الاجتماعي فكلما تغيرت الشروط الاجتماعية والتاريخية لتلقى تغير المعنى.

إن الترجمة في حد ذاتها هي رؤية دراماتولوجية لغوية و فكرية للنص تقترب من التقديم في عرض يتفق مع المجتمع و الفترة الزمنية التي يقدم فيها

الفرع الثاني: بنية النص المقامي

أولا: اللغة

اللغة هي مادة السرد وهي اختيار المؤلف المتعلق بوحدة أهدافه التعليمية والتربوية معا،وهي وعاء المنهج والفكرة والبناء الفني وفي المقامة يراعي هذا كله ،حيث تبدأ دراستها بدراسة الأساليب اللغوية الخبرية والإنشائية ووظائفها البلاغية المؤثرة في المتلقين حتى لا تفقد الدراسة شيئا من أهدافها في الإيجاز ،لأن الاجتزاء بالقليل عن الكثير يدل عليه ويمهد السبيل إليه

إن التعبير بالكتابة بعد أن كانت مقتصرا على الشعر موضع التأمل وراحة النفس والنظر إلى قسوة الأحداث والأشخاص نظرا خاليا من الحقد ،أصبح يميل إلى التصنع والمبالغة في الصور البيانية في المقامة واستخدام الجناس المعقد ذو فائدة جمالية لأن التلاعب بالأسرار من مميزات العصر ،وربما تكون مخادعة الكلمات لنا خيرا من مخادعة البشر ولا نستطيع أن نفرق بين الجناس والمخادعة ولنقل :الكلمات يعبث بعضها كما يفعل الناس في مجتمع قاس ."هذه كوميديا ساخرة ،الكلمات يبتكر بعضها بعضا كأنها تحاكي العلاقات بين الناس وما يسود من اضطراب ومفاجأة "[1]

إن المقامات الكوميدية التي تمتاز بالفكاهة والضحك قرينة بالجناس و السجع والخداع اللطيف فالكوميديا تصفي الحياة من بعض الأدران وماذا تصنع الكلمات إذا فقدت الحياة سذاجتها فالكلمات تتباعد وتتقارب لتكشف عن شخوص غريبة ،ولا يأتي الفهم للفكاهة إلا باستجلاء الأمور التي تقع في دنيا المجتمع وكيف نظرت إليها عين الكاتب[2]

[1] ينظر :مصطفى ناصف محاورات مع النثر العربي ،عالم المعرفة ،الكويت،العدد218،فيراير1998م،ص298-300

[2] المرجع نفسه ،ص

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد طغت الاستعارة على جميع النصوص المقامية وذلك لأنها تتم المعنى وتزيد الفهم وضوحا وتجلي من غموض الفقرة،كما أن المقاميين اتجهوا إليها طوعا لا كرها مثل ماجاء في هذه الدراسة النقدية"وعاد الصبي إلى أمه ،بعد أن صلبت العتمة واعتدال الظل."[1]

تمتاز المقامات بسياق خاص وفكر مرتب ومعان مقصودة لايكاد البديع يتحول عنها أو يتصرف فيها ،حتى لا تفسد الفكرة ويختل الموضوع.

إن بديع الزمان الهمذاني ينتقي كلماته وفق المضمون الذي يروم الحديث عنه ،لأن لفظة تحمل مدلولها الذي به يبني نصه المقامي،فيأتي نضجا ومستساغا كما ينصرف الهمذاني إلى الإغراب في الإغراب في الألفاظ والإتيان بجمل تمت إلى البداوة بصلة قريبة.

لقد غلبت الصناعة البديعة عل ما سواها في فن المقامات فالكتاب يميلون إلى استعمال اللغة المتينة أحيانا والغريبة الثقيلة أحيانا أخرى

إن الألفاظ الدالة على الأشياء المحسوسة فيها أكثر من الألفاظ الدالة على المعاني المجردة المتصلة بالعقل والتفكير والتأمل ،"احتكرت المقامة جملة كبيرة من الألفاظ ذات الاستعمال ولكنها اليوم صارت نادرة في لغة التحدث والمخاطبة "[2]

إن سلامة اللغة وتأثيرها في بناء النص أعطت للمقامات خلودها وسيطرتها على فنون النثر في العصر العباسي لأنها لا مست قضايا المجتمع الذي كان يتخبط فيها ،كما أن الكتاب قد شدوا وثاق اللغة وأولوها كامل الاهتمام فجاءت نصوصهم المقامية في غاية الاستحسان.

القول منسوب إلى الدكتور عبد الملك مرتاض

ثانيا: الزمان والمكان

قد يقترن الزمان والمكان معا من غير انفصال كما جاء في المقامة الفردية ،كشأنهما في الحياة التي يحياها الإنسان ،فليس ثمة مكان من غير زمان يحيط به ويحتويه ،ولا زمان من غير مكان يعين على إدراك البشر لمعنى حركة بحركة الزمان يحدثنا عن عالمه القصصي الذي الذي لم يدعه بأرض مجهولة ولا بأزمان بعيدة ،بل جعل ذلك مرتبطا بشخصيته السردية والإسنادية أي شخصية عيسى بن هشام لإدراك الوقت لابد من إنسان.والإنسان هنا قائم في عالم المقامة

[1] بديع الزمان الهمذاني،أبو الفضل أحمد بن الحسين ،مقامات الهمذاني شرح محي الدين عبد الحميد ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ص175

[2] ينظر عبد المالك مرتاض ،فن المقامات في الأدب العربي ص193

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الافتراضي ،وزمنه غير الزمن الذي يسرد فيه عيسى بن هشام نفسه ال حادثة على أصحابه، ذلك أنه يستعيدها من زمن مضى ،لم يحدد بيوم أو شهر أو سنة ،بل جعله مرتبطا بشخصيته ،وبأحوالها وبسلوكها ،فهو زمن نفسي متعدد الألوان ،لأنه مشدود للواقع الخارجي للشخصية ومرتبط بحالتها النفسية ومشدود إلى أنواع مختلفة للسلوك.

جاءت شخصية عيسى بن هشام تحدثنا عن الزمن الذي أحاط بحالها عندما كان عائدا من البلد الحرام مع قافلة كانت في البلد الحرام وليس في الكلام ما يدل أنها قافلة للحجاج أو للعمار،فضاع علينا تقريب الزمن ،ذلك أن الشخصية لم يكن الزمن موضع اهتمامها،بل كان شعورا بالفرح جعله يتخفف من آثامه ويشعر بالفرح والانطلاق في موضع اهتمامها ،فكأنما ولد من جديد[1]

فانجذب إلى الحياة يتطلع إليها يتأمل أشكالها ودوريها في موازين الناس وسلوكهم الحركة سمة للزمان وقد التبس بالمكان ،فليس كل منهما الآخر كما التفت المواقيت الزمانية بأماكنها في شعائرها الحج والعمرة ،فقد انتقل عيسى بن هشام من زيارة البيت الحرام إلى زمن العيش في بغداد إذا كان تعيين الزمن غير مهم عند الشخصية فإن تحديد المكان ببغداد (دار السلام)كان ذا غاية محددة للتعبير عن الفرق بينهما وبين البلد الحرام ،وكان في تحديد الأماكن مجال للتعيين المساعد على شد السرد من عالم الافتراض إلى حيز الواقع ومحيطه ،والانتقال من عالم التخيل القصصي إلى العالم الممكن والمتحقق في حياة تلك المدينة.

ترسم أبعاد المكان و امتداده بما لديها من الشعور بالحيوية والجمال والقوة والسعادة، فكان المكان والزمان معروضين لنا وفق الرؤية الشخصية التي تقوم بالسرد القصصي ،وتشارك في بناء عوالم المقامة.

ثالثا: الشخصيات

لا تجد فرصة تنفك فيها الشخصيات عن الزمان والمكان وموقع الشخصيات في عين عيسى بن هشام ونفسه وشعوره ورؤيته إظهار سطوة في الحياة الاجتماعية ،على محافظة كل

[1]- المقامات الأدبية ،لأبي محمد القاسم بن علي الحريري القاهرة شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي البابي وأولاده بمصر ،ط3،1369ه-1950م

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنسان على سمته وطابعه الشخصي غير المنفصل عن الطابع العام للمدينة وطابعها الحضاري وحالتها العامة.

إن أهل المدينة في المقامة يعشون خاليين من هموم الأهداف ،فهم لا يجدون ما يشغلون أنفسهم به سوى اللهو والعبث ،فكأنهم بسلواهم عن نازعات الدنيا يعشون عالم الجنة (دار السلام)

الشخصيات في دار السلام لها ثلاثة نماذج:

***النموذج الأول:** شخصيات فهمت الدين فهما روحيا يقوم على غسل أو حال الترف وانحراف السلوك الإنساني بالزيارة والتبرك وغفران الذنوب

***النموذج الثاني:** شخصيات عموم المترفين من أهل المدينة المتنعمين بنعيمها والمتمتعين بكل بما فيها ،يبحثون عن التجديد في المظاهر كالملابس وواجهات البيوت والأبنية "فهم يحبون البهرجة ومظاهر العظمة والتلبس بلبسها يسعون من أجل العبث والتقرب من ذوي السلطات "[1]

***النموذج الثالث:** الأشقياء الذين يعيشون في المدينة يبحثون عن الحيلة للوصول إلى رزقهم وسبل عيشهم من ذوي البطالة المقنعة وهي لا تنتج شيئا ويتوهم أصحابها أنها عمل نافع وقد ظهر هذا النموذج في شخصية أبي الفتح الإسكندرية الذي هجر العلم والأدب أن صار لا يسمنان ولا يغنيان من جوع ،وصارت التقدمة للاهتمامات التافهة والأعمال غير المنتجة مما يهدد كيان المجتمع بالاهيار "يرسم بديع الزمان شخصيات الخير متأثرا بعمق الرؤية القرآنية التي تجعل رجلا واحدا يتصف بالحكمة والوعي ويأتي دائما من أقصى المدينة"[2] ومن شخصيات المدينة غير البشرية القرد،والكلب وقد كشف عيسى بن هشام بذكرهما عن موقع الحيوان عند المترفين ،ذلك أن القرد كان موضع متعة وتلذذ عند المترفين وقد جعلوه موضوعا للفرجة واللهو بغض النظر عن واجب الرفق به ،لكن الكلب فقد كان يطوقونه بالزمرد واليواقيت والذهب، والفضة كل على حسب حاله وذوقه.

---

[1] مقدمة ابن خلدون ،عبد الرحمان بن خلدون ،بيروت دار القلم،ط7،1409 ه-1989م

[2] نهج البلاغة ،اختيار الشريف الرضي ،شرح الأستاذ محمد عبده ،تحقيق :عبد العزيز سيد الأهل ،بيروت-دار الأندلس ،ط2،1382ه-1963م

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفرع الثالث: الخصائص الفنية للنص المقامي

للمقامات خصائص نستعرضها بشيء من التبيان لأوجهها **أولا** ،يجب أن تدور حوادث في مجلس واحد لا ينتقل منه إلا في شذ و ندر (وحدة مكان ضيقة)

ثانيا الراوية: لكل مجموع من المقامات رواية واحدة ينقلها عن المجلس التي تحدث فيه

ثالثا المكدي: ولكل مجموع من المقامات مكد واحد أيضا أو بطل ،وهو شخص خيالي في الأغلب أبرز ميزاته أنه واسع الحيلة فصيح اللسان ذو مقدرة في العلم والدين والأدب وهو شاعر وخطيب يتظاهر بالتقوى ويضمر المجون ويتظاهر بالجد ويضمر الهزل وهو يبدوا غالبا في ثوب التاعس البائس إلا أنه في الحقيقة طالب منفعة ،وتنعقد المقامة دائما بأن يجتمع الراوية اوية بالمكدي في مجلس واحد واحد ويكون المكدي دائما متنكرا ،ولذلك قلما يفطن لوجوده اذ كان قد سبقه إلى المجلس أو لحضور إذا حضر بعده ،وتنحل عقدة المقامة بأن ينكشف أمر المكدي للراوية على الأقل أو يكشف المكدي أمره للراوية وأحيانا للحاضرين في الأغلب ولا يكشف المكدي أمره إلا بعد أن يكون قد نال من أهل المجلس مالا أو ثيابا ،بعد أن استدر عطفهم وكثيرا ما يعلم أهل المجلس أن المكدي قد خدعهم وسلبهم ولكنهم لا يضمرون له شرا لأنه أطربهم أو سلاهم أو أفادهم

رابعا: الملحة (النكتة أو العقدة): وهي الفكرة التي تدور حولها القصة المتضمنة في المقامة ،وتكون عادة فكرة طريفة أو جريئة ولكنها لا تحث دائما على الأخلاق الحميدة وقد لا تكون دائما موفقة

خامسا: القصة نفسها:كل مقامة وحدة قصصية قائمة بنفسها وليس ثمة صلة بين مقامة وأخرى إلا أن الموقف واحد والرواية واحدة ،وقد تكون القصص من أزمنة مختلفة متباعدة وإن كانت الرواية واحدة

سادسا: موضوع المقامة :موضوعات المقامات مختلفة منها أدبي ومنها فقه ومنها فكاهي ومنها حماسي ،ومنها خمري أو مجوني ،وهذه الموضوعات تتوالى على غير ترتيب مخصوص عند بديع الزمان أما الحريري فإنه التزام فيما بعد أن تكون الموضوعات متعاقبة على نسق مخصوص وقد تكون المقامة طويلة أو قصيرة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سابعا: اسم المقامة :واسم المقامة مأخوذ عادة من اسم البلد الذي انعقد فيه مجلس المقامة مثل المقامة الرمنتقية التبريزية ،الرملية (نسبة إلى الرملة بفلسطين)المغربية ،الكوفية ،البغدادية أو من المحلة التي تنطوي عليها المقامة نحو المقامة الدينارية ،الشعرية إلخ...

ثامنا: شخصية المقامة: إن الشخصية التي تبدوا في المقامة ليست شخصية المكدي و لكنها شخصية المؤلف وتنبني هذه الشخصية على الدراية الواسعة بكل شيء يطرقه المكدي ،أو المؤلف على الأصلح فهو واسع الإطلاع على العلوم العربية الخاصة ،بسير الفنون الأدبية من شعر ونثر وخطابة ،حاد الذهن قوى الملاحظة في حل الألغاز وكشف الشبهات ،مع طروب في اجتياز العقبات و سلوك المصائب

تاسعا: الصناعة في المقامات: فن المقامات فن تضيع وتأنق لفظي ،فهناك اغراق في السجع وإغراق في المقابلة والموازنة وسائر أوجه البلاغة حتى ما لا يدخل في باب البلاغة على وجه الحصر كالخطبة التي تقرأ طردا أو عكسا أو التي تتعاقب فيها الأحرف المهملة والأحرف المعجمة (المنقوطة)

عاشرا: الشعر: المقامة قصة نثرية ولكن قد يتخللها شعر قليل أو كثير من نظم صاحبها على لسان المكدي أو من نظم بعض الشعراء ،"وقد يكون إيراد الشعر لإظهار المقدرة في النظم أو الإظهار البراعة في البديع عند الحريري"[1].

مفهوم المسرحة وآلياتها:

يتكون النص المسرحى من مجموعة من العناصر التى تتضافر معاً منتجة النص المسرحى إذ أن كل عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معين فى تشكيل النص المسرحى، وعند التعرض إلى النص المسرحى بالدراسة لا يمكن الاعتماد على عنصر من تلك العناصر دون الأخر ولكن ما **نقوم به من** تقسيم النص المسرحى إلى عناصر بهدف تسهيل عملية دراسة مكونات النص المسرحى ولكن عند التعامل معه لابد أن يُنظر له كعمل فنى متكامل.

وقبل أن نبدأ حديثنا عن النص المسرحى وعناصره علينا أولاً أن نتعرض إلى التأليف المسرحى وأهمية دوره فى إنتاج العمل المسرحى المتكامل ومنه نتعرف على المؤلف المسرحى وسماته ثم نصل بعد ذلك إلى العناصر التى يعتمد عليها النص المسرحى فى تكوينه.

[1] د/فروخ ،تاريخ الأدب العربي ،ج2،ص412-415 بتصرف

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التأليف المسرحي وسمات المؤلف المسرحي:

" عند النظر إلى التأليف المسرحي كجزء من عناصر العرض المسرحي نجده في حقيقة الأمر مركّب ،ذ يتكوّن من مكونات أخرى تتلاحم مع بعضها من أجل إنتاج التأليف المسرحي، المتّمثل في إنتاج النص المسرحي وخروجه إلى حيز الوجود. كما أن ذلك العنصر يتصل في بادئ الأمر بكاتبه الذي يجب أن يكون له صفات خاصة حتى يطلق عليه مؤلف مسرحي وليس مؤلف في المطلق. فعند الحديث عن المؤلف المسرحي ودوره في صياغة العملية الفنية المتمثلة في العرض المسرحي نجد أنه لابد أن يتوافر فيه مجموعة من السمات حتى يكون لديه القدرة على كتابة نص مسرحي إذ أنه في البداية لابد وأن يكون مُلم بحرفيات الكتابة المسرحية وإلى جانب ذلك قدرته على التعبير عن المضمون الذي يريد توصيله من خلال نصه المسرحي كما أنه لابد أن يوازن بين الشكل والمضمون للنص دون أن يطغى أحدهما على الأخر لكي يخرجا في كلٍ متناغم.

ولكي يتمكن المؤلف المسرحي من أدواته عليه قراءة واستيعاب أكبر قدر ممكن من النصوص السابقة على مر العصور بل وأن يعيش العديد من التجارب المسرحية حتى يتشبع بحياة المسرح وروحه وهذا يؤدي إلى إثقال خبراته الفنية وتكوين شخصيته التي لابد وأن يثقلها بالدراسات الأكاديمية في مجال المسرح إلى جانب الموهبة الموجودة لديه وبهذا يكون قادراً على التعبير عن أفكاره بشكل مكتوب يتوافر فيه شروط النص المسرحي الجيد.

ومن خلال اكتسابه الخبرات السابقة ستؤدي إلى اتساع مداركه وظهور العديد من الأفكار التي يحاول التعبير عنها وبهذا يستطيع التعبير عن رؤيته للقضية التي يتناولها سواء سياسية أو اقتصادية أو فكرية أو اجتماعية أو إنسانية من خلال توظيفه لعناصر العمل الفني التي تحدد غاية العمل المسرحي وإلى جانب ذلك عليه أن يكون قادراً على تحديد نوعية التأثير المراد بثه في الجمهور فالنص المسرحي عادة ما يكون اللبنة الأولى أو المؤشر الاولى الذي يحدد نوعية العرض المسرحي وشكله الذي سيتابعه الجمهور المستهدف من عمله لكي يستطيع تحقيق الهدف المرجو من العرض المسرحي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والوصول إلى الهدف يكون له وسائل مختلفة لبلوغه بالشكل النهائى للعرض ،لكن يظل الهدف ثابت لا يتغير والذى يجب أن يكون المؤلف على درجة كاملة من الوعى به.وتنبع أهمية عنصر التأليف المسرحى من خلال أنه لا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحى عملها قبل عنصر التأليف فالانتهاء من كتابة النص بمثابة إشارة البدء لعناصر العرض الأخرى من إخراج وتمثيل وديكور وإضاءة.. وغيرها من العناصر التى تُبنى على ما يوجد فى النص المسرحى من معانى وأهداف مراد تحقيقها.

لذا فعنصر التأليف المسرحى هو أكثر العناصر استقراراً وثباتاً ذلك لأن أساليب الإخراج والتمثيل والتصميم تختلف باختلاف العصور والبلاد بل وتوجهات القائمين عليها. وتتأثر أساليب التأليف المسرحى وأنواعه طبقا لهدف الكاتب ومفهومه لمضمون ومعالجة مادته. إلى جانب ذلك هناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها فى توصيل الخطاب الذى تحمله المسرحية لكى تثير الإنتباه وتسيطر على مشاعر المشاهد كما تخاطب عقله. وإذا كانت وحدة الهدف مطلوبة فى كل نص مسرحى فإنها ليست الهدف الوحيد لأنها لابد أن تتبلور من خلال الأدوات الفنية والأساليب الدرامية والتى بدونها لا يصبح هناك نص مسرحى على الإطلاق.

كما يجب أن يمتلك الكاتب مضمون نصه فالمضمون يتشكل طبقاً لأسلوب معالجته الدرامية إذ يختار نوع المضمون كوميدى أم تراجيدى أم مزج بينهما لأن الحدود بين هذه الأنواع الدرامية ليست فاصلة. كما يجب أن يتسق الشكل مع المضمون فهناك الكاتب الذى يخضع مضمونه الفكرى لحتميات الإتساق الدرامى والشكل الفنى فى حين أخر يلح عليه المضمون إلحاحاً قد يجعل مسرحيته مجرد أداة عابرة لتوصيل مضمونه فالمضمون يتشكل طبقا للمعالجة الدرامية التى تصهره فى بوتقتها وتقدمه للجمهور فى قالب متماسك جيد كأنه يراه لأول مرة وبالتالى فليس هناك مضمون أو فكر أو موضوع مطلق أو مجرد أو مستقل بذاته ذلك لأنه يستحيل الفصل بين المضمون الفكرى والشكل الفنى فى العمل المسرحى الناضج فالتوازن والتفاعل الدرامى بين الفكر والفن ضرورة منطقية وجمالية مُلحة . ولكى يستطيع المؤلف تحقيق ذلك عليه أن يكون ذو ثقافة عالية وقدرة على رصد القضايا والمشكلات بل وتحليلها واختيار الزاوية التى يتناولها منها لكى تعبر عن رؤيته للقضية من خلال أعماله الفنية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ففى التأليف المسرحى واختيار موضوعاته معايير عامة ثابتة تتصل بتمكن المؤلف من أدوات الحرفة الكتابية وخبراته ودراساته ; ولكن هناك معيار متغير قائم على كيفية توظيف الثوابت السابقة فى التعبير عن الفكرة التى يريد إثارتها لأن الفنان لا يوجد فى المطلق ولكن هناك مؤثرات ثقافية وبيئية وأيديولوجية إلى جانب روح العصر الذى يعيش فيه. إذ تؤثر كل تلك العوامل فى كيفية تمثيل عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق فى عفوية وحيوية تساعد كل القائمين على العرض المسرحى فى الإنطلاق والإبداع بقدر طاقاتهم.

كما أنه هناك فرق بين الحياة الواقعية والأحداث المقدمة على خشبة المسرح فعلى المؤلف أن يعى ذلك الاختلاف ويكون قادر على تناوله من خلال وعيه لنوعية الزمن المسرحى الذى يختلف عن الزمن الواقعى إذ أنه يجب أن يكون مُلم بأبعاد الزمن ومستوياته المسرحية وكذلك قادراً على بلورة وتكثيف أحداثه حتى تأتى مسرحيته بالشُحنة الفنية والفكرية المنشودة فى حدود زمن معين لا يقيدها; بل تنطلق فيه بكل أبعادها ودلالاتها إلى عقل المشاهد ووجدانه ولا يتأتى الإحساس بالوحدة العضوية إلا من خلال توليد الأحداث من بعضها البعض والتى يُصبح سلوك الشخصيات فيها منطقياً وحتمياً . كما يُحتم على الكاتب المسرحى أيضاً أن يكون واعياً ومتمكناً من كل الأساليب والحيل الدرامية التى تمنحه القدرة فى السيطرة على مشاعر المشاهد وأفكاره بقدر الإمكان فلابد أن يكون قادراً على شحن اللغة المستخدمة بالحيوية وطاقات تعبيرية لا تتأتى لها فى الحياة اليومية رغم أنها نفس اللغة "[1].

وبعد تلك الإطلالة على أهمية عنصر التأليف المسرحى وسمات مؤلفه التى تؤثر فى بناء النص المسرحى نقوم الآن بتناول العناصر التى يتكون منها النص المسرحى. إذ تُقسم عناصر النص المسرحى إلى:

أ. الفكرة الرئيسية (الثيمة.)

ب. الشخصية.

ج. الحبكة.

د. الحوار.

[1]- نبيل راغب (د/، فن العرض املسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط1، 1996، ص78/11 بتصرف.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ه. الصراع.

و. الإيقاع.

وفيما يلي نورد شرح لكل عنصر .....

أ- الثيمة أو الفكرة الرئيسية:

" من المستحسن تعريب الكلمة الأجنبية والاحتفاظ بكلمة "فكرة" لكلمة Thought idea كما أن كثيراً من المثقفين في البلدان العربية يتداولون اللفظة علي صورتها الدخيلة. الثيمة هي " الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم إنها موضوعه .والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث "[1].

فالثيمة هنا تعنى الفكرة أو القضية أو المشكلة التى يقوم المؤلف بطرحها من خلال النص المسرحى الذى يقدمه ويقوم عليها العمل بأكمله فالفكرة هى اللبنة الأولى والأساسية فى بناء أى نص درامى عامة . لذا فاختيار الفكرة من أهم وأول عناصر كتابة النص المسرحى وذلك لأنه لو لم يكن هناك قضية ما تشغل المؤلف يحاول طرحها من خلال النص المسرحى لما كان هناك نص مسرحى فالفكرة محور إرتكاز أى نص مسرحى. ولا بد أن تكون تلك الفكرة واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكى يستطيع التعبير عنها من خلال الشخوص المسرحية التى يُحملها الرسالة التى يود توجيهها إلى الجمهور بشكل غير مباشر من خلال قالب درامى يعتمد على بناء فنى محدد. وأياً كان نوع الفكرة لابد وأن يكون مؤلف النص مُلم بجميع جوانبها وأبعادها وتفريعاتها كى يستطيع الجمهور إستيعاب ما يُحمله المؤلف للنص المسرحى من خطاب موجه للجمهور يعبر عن رؤيته تجاه الموضوع أو الفكرة المُثارة فى النص المسرحى .

ب - الشخصية:

أولا: التعريف اللغوى للشخصية وتاريخ المصطلح

إن لفظة (Persona) والتي تعني في ترجمتها اللاتينية القديمة "القناع " والتي اشتقت منها الألفاظ التي تدل علي الشخصية في اللغات الأوروبية كالأسبانية (Personaje) وفي الفرنسية ((Personalite والتي تعني في الإنجليزية (Personality) منذ استخدامها

[1]- إبراهيم حمادة (د)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص88.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأول في المسرح وهي تفتقر إلي المعني المحدد بين مصطلحات المسرح فهى تعنى : الشخصية الدرامية، الممثل، الدور.

واستخدمت هذه اللفظة قديماً بمعني القناع عند الممثلين اليونانين والرومانين حينما استخدموه في عروضهم المسرحية لتحديد طبيعة الدور الذي يقومون به، كوميدي، تراجيدي، ساتيرى، إضافة إلي المكانة الإجتماعية وبيان حالات الشخصية العاطفية والعقلية المختلفة"[1].

ثانيا: التعريف الاصطلاحى للشخصية:

" يُعرف د. إبراهيم حمادة فى كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الشخصية (character/ dramatis personae)بأنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية فى المسرحية المكتوبة أو على المسرح فى صورة ممثلين . وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضاً رمز مجسد يلعب دوراً فى المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك. فالشخصية إذن هى مصدر الحبكة التى يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التى تصدرها الشخصية "[2].

نصل مما سبق إلى أن الشخصية (الشخصيات) تُعد بمثابة الوسيط الذى يُحمل بالمضمون الفكرى الذى يعبر عن رؤية المؤلف فى القضية التى يتناولها من خلال النص المسرحى الذى يكتبه ، إذ أنه من خلال تصوره ورسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحى من خلال كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها ودورها فى شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى فى النص ودورها فى تحريك الحدث وتطوره وتبعاً لنوع الشخصية محورية أم ثانوية ..الخ. إذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذى ينسجه داخل الحدث الدرامى للمسرحية من خلال الحوارات التى تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح والمكتوبة على الورق فى النص المسرحى. وهنا نجد أن الشخصية المسرحية يوجد لها العديد من الأنواع.

[1]- رضا غالب (د)، المثلث البنائي لفن التمثيل، القاهرة، 101، ص6.

[2]- إبراهيم حمادة (د)، مرجع سابق، ص155.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثا: أنواع الشخصيات تبعا لمجالات تحركها:

- شخصية رئيسية
- شخصية ثانوية
- شخصية نمطية "[1].

رابعا: أبعاد الشخصية

" تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هى:

- بعد فسيولوجي (مادى أو عضوى.(
- بعد سوسيولوجى(اجتماعى.(
- بعد سيكولوجى(نفسى.(

1- البعد الفسيولوجى(المادى أو العضوى(

يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثي ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلي ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادي للشخصية.فهذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً ... فالإنسان ذو الذراع الواحد لابد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر يضع فروقاً بين شخصية وأخري ويحدد ملامح شخصية عن أخري ويعتبر هذا البعد أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي لها.

2- البعد السوسيولوجى(الاجتماعى(

هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل, الطبقة، الجنسية..الخ. ولابد أن يعتني به المؤلف جيداً حتي يضع يده علي جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع .... كل تلك المستويات تُعد فروقاً جوهرية بين شخص وأخر.

[1]- - إبراهيم حمادة (د)، مرجع سابق، ص156

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- البعد السيكولوجي (النفسي(

هو ثمرة البعدين السابقين فهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الإبتكار والخلق والتجديد.

ولابد من تضافر هذه العناصر معاً لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامى. كما أن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية. وأى مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطور دائما واضح (مثل مسرحيات هاملت، بيت الدمية) فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية "[1].

" ولقد عرف "أرسطو" الشخصية في كتابه " فن الشعر" بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحبكة ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا وهذه الأجزاء هي الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمرئيات المسرحية والغناء ، حيث يري "أرسطو" أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة. وكذلك يربط "أرسطو" بين اللغة بصفتها الجزء الثالث المكون للتراجيديا والشخصية فاللغة هي العنصر الذي يعبر عن أفكار الشخصيات من خلال الكلمات.أما الفكر بصفته الجزء الرابع المكون للتراجيديا فيربطه "أرسطو" أيضاً بالشخصية ويعني به القدرة علي قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المناسب المتاح.

ويضع "أرسطو" مواصفات للشخصية:

1. الصلاحية الدرامية : لابد أن تكون الشخصية صالحة للقيام بوظيفتها الدرامية بحيث تتسق طبيعتها وفكرها وسلوكها مع مجري الأحداث.
2. الموائمة أو الأتساق النمطي: فيقصد به "أرسطو" أن تصدر عن الشخصية الكلمات والحركات والإيماءات التي تتمشي مع طبيعة الشخصية وكيانها وتربيتها وفكرها ... فالشخصية لا تنطق إلا بما تعرفه ولا تتحرك إلا من خلال الدوافع الذاتية المرتبطة بآمالها وآلامها وطموحاتها وإحباطاتها.

[1]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص43/42.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3. الصدق الواقعي : يقصد به "أرسطو" ألا تشذ الشخصية عن أنماط الحياة الطبيعية بحيث تتشابه معها وتنبع منها حتي تمتلك خاصية الصدق الواقعي وبالتالي القدرة علي الإقناع بوجودها الطبيعي غير المفتعل.
4. ثبات الكيان: فيقصد به "أرسطو" الشخصية التراجيدية علي وجه التحديد فهي تملك من الثبات ما يجعلها صامدة في وجه التغييرات المفاجئة التي لابد أن تتعرض لها "[1] .

ت – الحبكة

تُعد الحبكة " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح"[2].

" ويمكن تعريف الحبكة بأنها:

1. هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها.
2. هي تتابع الأحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلي ما يليها من أحداث أيضا علي أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها"[3].

فالحبكة فى أبسط تعريفاتها " المقصود بالحبكة mythos هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. أنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أى من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة فى شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هى روح العملية الدرامية"[4].

---

[1]- نبيل راغب (د)، موسوعة الإبداع الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجنان، 1996، ص225/222 بتصرف.

[2]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلومصرية، 1983، ص54.

[3]- عادل راغب (د)، مرجع سابق، ص56.

[4]- إبراهيم حمادة (د)، مرجع سابق، ص93.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

" وتتكون الحبكة من بداية (مقدمة) ووسط ونهاية هذا من ناحية البناء الأرسطي التقليدي. كما أن هناك العديد من الحبكات منها:

1. الحبكة البسيطة (وهي التي تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل إلي نهايته(
2. الحبكة المعقدة (وهي الحبكة المكونة من احداث فرعية تعمل علي تغذية الحبكة الرئيسية(
3. الحبكة المحكمة (تعتمد علي التتابع الحتمي للأحداث وهو ليس تتابع آلي لكنه ممزوج بالمنظورالفكري للمؤلف.(
4. الحبكة المفككة.

وتتكون الحبكة من:

1. التقديمة الدرامية
2. نقطة الإنطلاق
3. الحدث الصاعد
4. الاكتشافات
5. التنبؤ
6. التعقيد
7. التشويق
8. الأزمة
9. الذروة
10. الحدث الهابط
11. الحل

ومن خلال السطور القادمة سيورد شرح لكل جزء من الأجزاء المكونة للحبكة:

1. التقديمة الدرامية : ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المُعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلي الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمة جزءُ لا يتجزء من النص المسرحي ككل"[1].

[1]- عادل راغب (د)، مرجع سابق، ص58/56 بتصرف.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2. نقطة الإنطلاق : هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم "[1].
3. الحدث الصاعد : هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلي ذروة التأزم"[2].
4. الاكتشافات : هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات".
5. التنبؤ والتلميح : هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث.
6. التعقيد : هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كأصطدام البطل بشئ معارض يدفعه إلي التصارع معه وعلي هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع"[3].
7. التشويق : هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ; الخوف علي مصير الشخصية، والأمل في نجاتها ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شئ من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتي إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.
8. الأزمة : هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلي ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات"[4].
9. الذروة : فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلي النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلي تفجير"[5].

---

[1]- عادل راغب (د)، مرجع سابق، ص81.

[2]- المرجع نفسه، ص59

[3]- إبراهيم حمادة (د)، طبيعة الدراما، القاهرة، سلسلة كتابك، رقم 26، دار المعارف، 1978، ص22/20 بتصرف

[4]- إبراهيم حمادة (د)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص46

[5]- إبراهيم حمادة (د)، طبيعة الدراما، مرجع سابق، ص22/21

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

10. الحدث الهابط : هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسي نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية"[1].
11. الحل: هو هبوط الفعل بعد وصوله إلي ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة "[2].

ث- الحوار:

" الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة دريدان في الشعر الدرامي.

أما في المجال المسرحي فالحوار يتميز بقيم خاصة منها:

1. يدفع إلي تطوير الحدث الدرامي .. ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.
2. يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية.
3. يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.
4. يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.

ولقد ظهرت أتجاهات حديثة في استخدام الحوار المسرحي كمجالات كلامية، ارتباطها بالقصة المسرحية ضعيف; لأن هدفها الأساسي هو التعبير عن قيم فكرية دعاوية معينة كما هو الحال عند برنارد شو مثلا. وقد يقع الحوار المسرحي شعراً كله أو نثراً، عامياً أو فصيحاً وقد يقع مزيجاً من تلك الأنواع ومن المعروف أن الدرامات الإليزابيثية أنطقت شخصياتها النبيلة طبقياً بالشعر الحر أو النثر المشعور.أما الشخصيات الوضيعة أو العامية أو الملهوية فقد أنطقتها بالنثر العادي وفي تاريخ الدراما العربية نجد بعض الأمثلة علي ذلك "[3].

---

[1]- إبراهيم حمادة (د)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص99.

[2]- المرجع نفسه، ص101.

[3]- نفسه، ص102/101

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما يعتبر الحوار أوضح جزء فى العمل الدرامى وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ويُعبر به الكاتب عن الأحداث المقبلة والجارية فى المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة فيه أو إفتعال،لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين. فالحوار أداة التخاطب والسمة التى تشيع الحياة والجاذبية فى المسرحية وهى خاصية تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية.

كما أن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير وطبيعة العمل الفنى فهو حوار ليس من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ،وإنما من أجل المشاهد. فالمشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار كما أنه جزء أساسي فى الحوار الدرامى. وهناك فرق بين الحوار الدرامى والمحادثة اليومية فالمحادثة هى الكلام فى الحياة ولا يوجد بها طرف ثالث. لهذا لا ينبغى أن يكون الحوار الدرامى صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية لأن نقل العمل الخاص فى الحياة إلى العمل الدرامى لا يعطى أي متعة للمتلقى، كما أن الحديث اليومى يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر الكلى"[1].

وظيفة الحوار:

"كما يقول روجرم .بسفيلد (الابن) في كتابه فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما:

1. السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.
2. الكشف عن الشخصيات.
3. مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها "[2].

ويستخلص عادل النادي في كتابه (مدخل إلي فن كتابة الدراما) أربعة وظائف للحوار هي:

1. التعريف بالشخصيات.
2. التعبير عن الأفكار.
3. تطوير الأحداث

---

[1]- عادل النادي، مرجع سابق، ص24.

[2]- روجر بسلفيد، الابن: فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزون والسينما، تر: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، د/ت، ص230.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4. مساعدة الحوار علي إخراج المسرحية "[1].

ج- الصراع:

" يمثل العمود الفقرى للبناء الدرامى وهو ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامى يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى ، فالصراع يكون بين أرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء "[2].

ح - الإيقاع:

" هو كيفية سير العمل الفنى فى سياق متناغم متسلسل بشكل منطقى يعطى طابع عام للإيقاع داخل العمل"[3].

[1]- عادل النادي، مرجع سابق، ص30.

[2]- عبد العزيز حمودة (د)، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص102.

[3]- عادل راغب (د)، فن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص68/65 بتصرف. ص56.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثاني

آليات مسرحة التراث في المسرح المغربي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد ارتبط البحث عن قالب مسرحي عربي بالعودة إلى التراث ،وذلك من خلال إيجاد خصوصيات تميز به المسرح العربي[1]، لكن هذه العودة ظلت محفوفة باللبس وضعت في قوالب تنظيرية أحيانا ،كما حدث في مرحلة إصرار المسرح المغربي الهواة على الخصوص على التميز بالبحث على أسلوب مسرح لإضاءة التجربة ،لكن صياغة أخرى شغلت النقد المسرحي بالمغرب،محاولة إعادة التأسيس وفق رؤية يكتنفها الوعي بالممارسة وبالذات،"حاول الباحث المسرحي سالم اكويندي الإجابة عن سؤال يؤرقه مفاده :هل انتهى مسرح التراث بالمغرب ؟"[2]لأن قضية التراث هي قضية مركزية في الخطاب الواصف ،وبالعودة لتجارب استلهام التراث في المسرح المغربي ،تشكل مرحلة السبعينات و بداية الثمانينات منعطفا مهما في جسد المسرح المغربي حيث كان ميلاد الحركة الإبداعية التي عرفها المسرح المغربي ،ومن ثم كان مسرح الهواة المؤهل طبيعيا لامتلاك مشروعية تمثيل المسرح الوطني .

شكلت قضية التراث عتبة أساسية لدى تيار الاحتفالية في الإعلان عن نفسه ،إنه تعبير المسرحي عبد الكريم برشيد "الحفر في الثقافة العربية وذلك بحثا عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيفها مسرحيا ،"لكن هذا الحضور هو في جوهره حضور إشكالية الجمالية القادرة على إيجاد الصيغة المسرحية المتميزة التي تتجاوز نمطية الشكل الغربي ذي الأصول الإغريقية كدراما ،وذي الشكل الإيطالي كخشبة"[3]وصولا لفعل المسرحة وهذا الفعل هو مزدوج البناء ،فعل التمثل وفعل البناء والصيغة ،وهي هنا الصيغة المسرحية ذات الوجه والملمح الاحتفالي القائم على عملية التأمل المستمر في الحاضر قصد تغييره

إن التراث مرتبط أشد الارتباط بها جس نقد تأسيسي سعى إلى تحقيق قيم خاصة تميز المسرح المغربي إن تجربة المسرح النقدي وهي تبني مقولاتها وسط المد التنظيري ،كانت ترى التراث من خلال تجاوزه مع التاريخ عنصرا يضفي على العمل المسرحي طاقة حركية تنير اهتمام المتلقي ،"لكن في المقابل يجب أن يكون التعامل مع التراث من منظور نقدي وكتجربة

[1]- مجلة الثقافة المغربية :يونس الوليدي "استلهام التراث في المسرح الهاوي المغربي "ص150/عدد80 ماي 1999وزارة الثقافة المغربية

[2]سالم اكويننديي "سلطة المسرح "مطبعة دار وليلى بمراكش منشورات فضاء شوق اسفي/ط1-2000

[3]عبد المجيد شكير :المسرح المغربي ،قراءة في أوراق التنظير ص19مجلة الثقافة المغربية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنسانية تختزن عدد لا متناهيا من الدلالات الحضارية و الإنسانية "[1] ولا يمكن أن نلتمس حقيقة هذه التحديات دون الرجوع لنقطتين مهمتين: طبيعة فهم هذا التراث ومستوى التوظيف إما داخل تقنيات الكتابة الدراسية أو عبر العرض مكمن المسرح وجوهره.

يكتشف المسرحي الطيب الصديقي فهمه للمسرح على أنه يبلغ الأفكار ويعتبر ضروريا للتفاهم ولفهم العالم ،إنه وسيلة لفهم الحياة... إنه نقطة لقاء الفنون الأدب، لغة الجسد،الصوت،الرقص،الموسيقى،الفنون التشكيلية،الضوء،الألوان...إنه لا يوجد في المجرد وإنما في عالم محدد عالم العنف والحرب والقمع والعطش للحب كذلك[2]لكن وظيفة المسرح بالنسبة للطيب الصديقي ظلت "جعل الفكر أكثر اتساعا ،أما قصة التراث فهي لا تنفصل عن مشروعه المسرحي وعن ذات متعددة أيضا ،إنها المتخيل في شقيه المغربي أو العربي الإسلامي ،لذا فتكاد تجربة الطيب الصديقي أن نلتمس الوعي الانثروبولوجي في المسرح المغربي يحثها الرصين عن أصول هذا المسرح والذي يحاول وصله بالمسرح العربي فمسرح الطيب الصديقي هو (الجاحظ،شهرزاد،الرومي ابن عربي)

يتحول التراث عند الطيب الصديقي لنصوص معروضة ومقترحة دراما تورجيا سواء كمحكيات أو رموز أو صور وقد وصفها الناقد سالم أكويندي بدراما تورجيا المتخيل المسرحي ،لهذا يعتبر مسرح الطيب الصديقي مسرح الوعي المتعدد بالتراث ،وقد ظل المسرحي الطيب الصديقي في تناول التراث مشدودا لفكرة إثبات الذات واكتشافها عبر المتخيل العربي الإسلامي ،"أي الوعي الجمعي للناس ويعتمد في تركيبه على منطلق عربي يحرص على مبدأي العقل والإجماع كدعما متين في الثقافة العربية الإسلامية"[3]

[1] نفس المرجع،ص20

[2] الطيب الصديقي "تجربة المسرح بالمغرب "مجلة الثقافة المغربية،ص134

[3] سالم كويندي "سلطة المسرح"مطبعة دار وليلى بمراكش ط-2000/ص124

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول: مسرحة المقامة

استلهم الطيب الصديقي التراث في مسرحياته وظهر من خلال اهتمامه بالتراث البحث عن التأصيل وقد تعامل مع جانبين من التراث هما:

1. التاريخ المغربي كما نجد في مسرحياته :معركة "وادي المخازن"والمغرب واحد، وواقعة الزلاقة ،ومولاي اسماعيل.
2. التراث الشعبي المغربي والأدب العربي وقد استلهمها في مسرحياته "سلطات الطلبة"،"وديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"[1]،"ومقامات بديع الزمان الهمذاني"

وكل هذه الأعمال تضيق بالخشبة الإيطالية وتتمرد عليها وسنلقي نظرة وجيزة على المقامات لما أثارته من رد فعل بعض النقاد.

مقامات بديع الزمان الهمذاني:

ليس الرجوع إلى التراث هو الذي أكسب المقامات هذه القيمة الفنية ،وجعلها عملا متميزا في نظر عديد من نقاد المسرح في المغرب والمشرق ذلك أن استلهام القديم عملية منذ نشأة المسرح ،إن رواد المسرح العربي الأوائل رجعوا إلى التاريخ وإلى أقاصيص ألف ليلة وليلة ،ومع ذلك لم تعتبر أعمالهم ذات قيمة في ميدان التأصيل وذلك لأن وعي كتاب المسرح و علاقتهم بالتراث قد عرف تطورا عبر الأجيال المتلاحقة في القرن العشرين [2]وبذلك يمكن القول بأن ما يزيد أهمية خاصة على تعامل الصديقي وبعض المسرحيين مع التراث هو وضوح رؤيتهم ،وتحديد موقعهم من هذا التراث

لا شك أن المسرحيات العربية الأولى ،وإن ظهرت بدون قيمة تذكر ،قد عبدت الطريق أمام محاولات التأصيل التي بانت في المشرق أو في المغرب ويذكر الحسن السايح أنه إلى جانب "البساط"و"سيدي الكنفي"الذين عرفا بالمغرب كان هناك مسرح يعتمد على الموسيقى

---

[1] حسن المنيعي –الصديقي –رائد المسرح المغربي –العلم الثقافي ،5-69ص15/ك:نسبة التأليف المسرحي بالمغرب/محمد الكغاط :ط/1986،ص290

[2] عزالدين اسماعيل –توظيف التراث في المسرح مجلة فصول المصرية العدد1/السنة(1)1980-ص73/ك بنية التأليف المسرحي بالمغرب محمد الكغاط ص293

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والشعر الملحون ،وربما قام هؤلاء الممثلون القدامى بتشخيص قصيدة الحراز المعروفة "وقد نمت كذلك محاولات قبل الصديقي لمسرحة المقامات في المشرق و المغرب.

إن تجربة الصديقي وان لم تكن الأولى من نوعها إلا أنها استطاعت أن تحوي العناصر التي تتطلبها هذه المحاولة الهامة لخلق مسرح عربي متميز ،"إذ فيها تتضح صور الاستفادة من التقنية الغربية دون أن تطغى على طبيعة الفن التي تريد أن تقدمه هذه التجربة وهذا الرأي ينسب إلى بدر الدين عردوكي"

وبذلك استطاع الصديقي برجوعه الى التراث أن يجد حلا لمشكلة البحث عن قالب مسرحي خاص،وأن يعرض شكلا مسرحيا يتجاوز إطار المحلية الضيقة ليعانق محلية أكثر اتساعا وشمولا

إن الطيب الصديقي اختار تراثا أدبيا يعكس مجتمعا في حالة تخلف لينفذ منه إلى مجتمع معاصر يعاني من نفس الحالة "وانه عرض أمام المشاهد تراثه ودفعه إلى النظر إلى واقعه نظرة عصرية مستفيدا مما يقدمه المسرح الحديث من إمكانات تعبيرية كالغناء والرقص والقناع والدمى والكلمة والإيماء والضوء والظل للتواصل مع الجمهور والتأثير فيه"[1]ورغم ما قيل عن جانب المقامات الإيديولوجي و ما يتسم به هذا الجانب من غموض ،فإن جل الآراء ،إن لم نقل كلها تتفق على أنها تمثل بحثا عميقا وتجربة أصلية في مجال البحث عن قالب مسرحي عربي "[2]

إن التقنية المسرحية الغربية تستطيع أن تتزاوج مع التراث مهما كان مصدره إذا أحسن استغلالها ،وكان لمبدع العرض رؤية واضحة في تعامله مع التراث ومع هذه التقنية في نفس الوقت،هناك أشكال أدبية تساعد على المسرحة من بينها المقامات وهناك أشكال أخرى فرض عليها هذا النوع من المسرحة "كما فعلت بنت الشاطئ في رسالة الغفران حيث اعتبرتها نصا مسرحيا من القرن الخامس للهجري ،ثم كتبها عز الدين المدني في قالب مسرحي ليقدمها الطيب الصديقي بعد ذلك في عرض يغطي ما فرض عليها من مسرحة

[1] انظر الرؤية المسرحية لدى مخرج المهرجان رفيق الصبان المعرفة 124-125ص12

[2] أنظر مصطفى القباح –الفنون –العدد3-4-1976-ص8

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن إلمام المخرج و المؤلف بتقنية الحوار وبتقنية الخشبة يساعده على تطويع الأشكال التراثية غير المسرحية لإعدادها للعرض ،معتمدا في عمله على عناصر العرض لستر ما قد يتصف به النص من ضعف

وقد استطاع الطيب الصديقي أن يقدم نموذجا تطبيقيا للمزاوجة بين التراث والتقنية الغربية بسبب إلمامه بهاتين التقنيتين ،تقنية الحوار،وتقنية العرض،ومهما قيل عن الصديقي ،هذا المخرج المؤلف، فإن عروضه تمثل تجربة خاصة وعلامة بارزة في تاريخ المسرح المغربي وقد امتاز في محاولاته التجديدية بالعناصر التالية:

1. استلهام التراث كالحلقة و البساط والملحون و الأغاني الشعبية و كتب الأدب القديمة
2. تسخير التقنية العربية لخدمة التراث
3. الثورة على البناية المسرحية الإيطالية
4. تحقيق الإدهاش التقني مع الاهتمام بالنص
5. قيامة بالتطبيق إلى جانب أفكار النظرية
6. التحام الشكل بالمضمون ،والنص بالعرض

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني: بذور التمسرح في المقامات

المقامة هي حكاية تقال في مقام معين وتشمل على الكثير من دور اللغة وفرائد الأدب والحكم و الأمثال والأشعار النادرة التي تدل على سعة اطلاع

تتضمن المقامة عادة قصة طريفة حول أحد المنكدين وهم فئة المحتالين الأذكياء والبلغاء الذين يبتزون أموال البسطاء من الناس بالحيلة والفطنة والذكاء

ظهرت المقامة في القرن الرابع الهجري في العصر العباسي على يد بديع الزمان الهمذاني (357ه-398ه) والحريري(446ه-516ه)

أبرز كتاب المقامات في العصر العباسي :"إن أول من قام بصياغة هذا النوع الأدبي هو بديع الزمان الهمذاني الذي يعد مبدع المقامات "[1] ،غير أن هناك تباين في الآراء بين النقاد و الباحثين في اعتبار الهمذاني مبدعا لهذا الفن الأصيل "حيث يعتقد جرجي زيدان أن بديع الزمان الهمذاني اقتبس أسلوب مقاماته من رسائل الإمام أبي الحسن أحمد بن فارس (390ه)"[2]

بينما يعتبر الدكتور زكي مبارك مقامات الهمذاني مشتقة من أحاديث بن دريد (321ه)" ويرى بين مقامات الهمذاني وأحاديث بن دريد مشابهات قوية من حيث الحبكة القصصية واستخدام والسجع"[3]

إن مقامات بديع الزمان قصار في الأغلب فيها فصاحة وسهولة ووضوح إلى جانب الدعاية والمدح والتهكم

تعتبر المقامات جانبا غضا ثريا من النثر العربي الذي له عراقة في تاريخ الأدب العربي، وتجدر الإشارة أن فن المقامة فن عربي أصيل يستحق اهتماما أكثر من ذي قبل من جانب الباحثين والدارسين والأدباء حتى يعرف الجيل الجديد مناهله الثرية وثراءة الضخم

الفرع الأول: النزعة المسرحية وملامح الدراما في المقامة

اتخذت المقامة في مراحل تشكلها وتطورها دلالات متنوعة ومختلفة،كما اتخذت دلالة اجتماعية و دلالة دينية لدى الأمويين نثر دلالة أدبية فيما بعد.

[1] البستاني ،أدباء العرب ،ج2ص389

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3] مبارك،النثر الفني،ج1،ص197

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن وجود المجلس في المقامة بوصفها عنصرا تكوينيا أساسيا يكثف البنية الفنية والتجسيدية لهذا الفن انطلقت المقامة من أفقها اللغوي والمجازي لتمثل ألوانا مت القصص والحكايات حتى تبلورت في مفهومها الاصطلاحي عند بديع الزمان الهمذاني الذي كتب المقامة الفنية التي ترتكز على عناصر وبنية فنية،كما اتخذت المقامة عنده إلى حد ما شكلا دراميا،ثم جاء الحريري في القرن الخامس الهجري ليطور الصياغة المقامية من حيث التماسك الدرامي والبناء اللغوي.

وقد أشار عدد من المستشرفين منهم (كارل بروكامان) إلى إمكانية المقامات الدرامية،مثلما أنكر آخرون ذلك.ويشير بعض الباحثين إلى توفر بعض العناصر المسرحية في المقامات،حيث يرون أن هناك ملامح مسرحية واضحة ظهرت في المقامات،منطلقين من أن الحكاية المسرحية سمة من سمات المقامات المتميزة،وهي بذلك قد اتخذت شكلا من أشكال التمسرح.

ويمكن تلمس العنصر المسرحي قائما في العناصر الرئيسية التي تتكون منها المقامة وهي:

- الراوي الذي يمثل العمود الفقري في النص المقامي
- البطل الذي يمثل نموذجا إنسانيا واقعيا ويجسد الواقع الطبقي.
- الحدث الذي يعبر عن صورة الصراع بين الخير والشر بصورة انتقادية ساخرة وتهكمية تفترب من الإطار الكوميدي المسرحي.
- اللغة القائمة على الصنعة اللفظية وما تحمله من صورة بلاغية وشعرية
- المجلس أي الجمهور بوصفه مرتكزا أساسيا من مرتكزات المقامة بوصفها فنا شعبيا استمد وجوده من شارع العامة وتفاصيل يومياتهم الطريفة ونماذجهم الواقعية.

لقد استندت المقامة إلى مهنة هي أقرب إلى الفن الشعبي منه إلى الأدب الرسمي وارتبط نشوؤها وتطورها فيما بعد بوجود جماعة من الناس تروى في حضورهم،فالمقامة حين تعرض بوجود المجلس أي الجمهور في جوا احتفالي،فإن هذا الجو يقترب نسبيا من الجو المسرحي إن الجمهور يشكل عنصرا مسرحيا واضحا وإن اختلفت علاقته بالعرض فكريا،وإذن فإن المجلس أعطى للمقامة مسحة مسرحية واضحة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن جانب آخر فإن المقامة بشكل عام مكتوبة بطريقة تبادل الحوارات (المحاورة) في لغة تحمل حركية درامية بالرغم من اعتمادها المحسنات اللفظية والبديعية وهذه الحركية لا تقف عند حدود إظهار القدرة اللغوية والبلاغية،وإنما تتعانق مع الحدث والشخصية وتوجد بينهما وربما تقف بطلا دراميا إلى جانب بطل المقامة المكدي نفسه.

ومن هنا فإن المقامة تقترب من فن المسرحية بمسافات معقولة بأسلوبها الحواري المسرحي فضلا عن وجود البطل الذي يجمع في النص المقامي بين العمق والبساطة مثلما يجمع بين الجد والهزل.

وكثيرا ما يذكرنا أبطال المقامات عند الهمذاني والحريري (الاسكندري والسروجي) بأبطال كوميديات القرن السابع عشر والثامن عشر الميلاديين من أمثال (سكابان وفيجاور) من حيث روح التندر والسخرية والنزعة الانتقادية اللاذعة ومن حيث طابع المرح والخفة الذي يشترك فيه النمطان.

إن هذا الملمح الدرامي البسيط والنزوع المسرحي المحدد الذي تضمنته المقامة لا يكفي لجعلها فنا مسرحيا مكتملا وناضجا،فالمقامة شكل من أشكال التمسرح المنقوص وكان يمكن لها أن تتبلور إلى شكل فني هو أقرب إلى المسرحية لو اعتمدت الحبكة المتقنة مع شيء من التعقيد المطلوب دون المغالات في المحاكاة اللفظية والأساليب اللغوية المنمقة بالصنعة اللفظية الزاحرة المجردة.

إن فن المقامة كان نواة لمشروع أدب مسرحي ذي نزعة كوميدية وطابع اجتماعي فيما لو توفرت له الظروف التاريخية والفكرية الملائمة لتطوره.

الفرع الثاني: تقنيات الأدب المسرحي في المقامة

إن الشخصيات في المقامة تؤدي أفعالا وحركات مضحكة أو مأساوية مثيرة للعطف بالإضافة إلى تقنية الحوار الذي تعبر فيه الشخصية عن نفسها عوض أن يضعها لنا الكاتب أو السارد كما هي العادة في القصة.

والشخصية هي التي تقوم بتحريك الأحداث وتجميعها حول سلوكها الذي يكون مثيرا للفضول بعفويته وسذاجته أو باصطناع شخصية الحيلة والمكر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهناك وظيفة أخرى للشخصية في المقامة،وتتمثل في تقديم حركة قوية ومناظر متتابعة تضج بالحيوية والتناسق كما لاحظنا في هندام البدوي الذي يعقد بالخيوط إزارة ليخفي فيه نقودا وكيف كان يسوق حماره وهو أجنبي عن مدينة بغداد يجهل مسالكها،مما جعله صيدا سهلا لشطار هذه المدينة ومحتاليها.

إن هذا العمل المسرحي قمة في التصوير لإظهار نية المحتال في الحصول على نقود هذا البدوي وخطفها بالقوة لولا تفطنه إلى ذلك.

إن الشخصية الفنية لها عمق كبير في النص وتمثل محورا هاما في المقامة لا يقل عن دورها في القصة والرواية،بل ربما يفوقها.

يمتاز أسلوب النص المقامي باستعمال الجمل المتكافئة أو المتخالفة ويقوم على مبدأ الحوار والتمثيل الجسدي أو الحركي الخاص إلى جانب الديكور والأشكال والألوان التي نجدها في النص

إن تبادل الأدوار في أداء الحكاية التي يسردها النص من أهم الأدوات الفنية الموظفة بإتقان في نص بديع الزمان الزمان،فبواسطة الحوار الفني وحده نتعرف على أدوار المعنى في النص وأهم مفاصله ابتداءا من اللوحة الأولى التي تعرض مشهد لقاء البطل عيسى بن هشام بأول ضحية له وهو رجل يدوي قادم من الريف يتجول في مدينة بغداد وهو غريب فيها تدل ثيابه وهيأته على سذاجته وغفلته.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثالث: من الإحتفالية والمسرحة عند عبد الكريم برشيد

تعريف المسرح الاحتفالي

مفهوم المسرح الاحتفالي

يقوم هذا النوع من المسرح على استحضار الموروث واستدعائه سواء كان أدبا أو تصوفا أو سيرا شعبية أو أساطير وخرافات أو سيرة وقرآنا وغير ذلك، وقد يستلهم مجموعة من الشخصيات التراثية ويُحَيِّنُها في العصر الذي نعيشه اليوم، ويقابل بينها، كما يفعل رائد المسرح الاحتفالي عبد الكريم برشيد في مسرحياته من قبيل: "امرؤ القيس في باريس" و"عنترة في المرايا المكسرة "و"ابن الرومي في مدن الصفيح"، يمثل هذا النوع في المغرب الطيب الصديقي وأحمد الطيب لعلج.

المسرح الاحتفالي فهو شكل مسرحي يعتمد على التراث الأدبي العربي والأشكال الفنية الشعبية ويمتد ليشمل شكل العرض المسرحي ومعمار المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي والعلاقة الحميمة بين الممثل والجمهور. والمسرح الاحتفالي ينطلق من نقطة أساسية وهي أن الإنسان كائن احتفالي بطبعه، أي أنه قبل أن يكتشف الكلام فقد اكتشف الحفل، ليعبر عن حاجياته وإحساساته الداخلية.

المظاهر الاحتفالية في مسرحيات عبد الكريم برشيد:

يحتل عبد الكريم برشيد مكانة خاصة في خريطة المسرح المغربي، نظرا لاهتماماته المتنوعة وعطاءاته المتميزة. وتتوزع هذه الاهتمامات بين الإبداع والنقد والتنظير. فقد ساهم بإبداعاته الجادة والكثيرة في إغناء الريبرتوار المغربي بأكثر من ثلاثين مسرحية. كما ساهم في الإخراج المسرحي في بداية رحلته المسرحية. وتتميز إبداعاته بالنـــزعة التجريبية، والبحث عن صيغة مسرحية أصيلة تكون بديلة لما هو سائد من الكتابات التي يعتبرها بعيدة عن تمثيل حقيقة المسرح العربي. فهو يرى أن تحقيق هذه الصيغة لن يتأتى إلا بالعودة إلى الذاكرة الشعبية التي تختزن كل ألوان التعبير الاحتفالي، لأن ذلك وحده كفيل بخلق تواصل مسرحي حي وأصيل بين المبدع والمتلقي. وقد استفاد برشيد في هذا الصدد من الأبحاث التي دعت إلى تأصيل المسرح العربي من خلال العودة إلى التراث. إلا أن المصدر الأساسي الذي اعتمد عليه يتجلى في تلك الأشكال

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاحتفالية التي عرفها منذ كان طفلا، كالحلقة، وفن السيرك، ثم السينما. ولقد أكد أن هذه المصادر تعتبر بداية رحلته نحو المسرح الاحتفالي، ما دامت تتضمن مجموعة من الأشكال الاحتفالية التي تعتبر بحق مسرحا مفتوحا في الأسواق والساحات[1].

من هنا سعى برشيد إلى البحث في التراث العربي الإسلامي عن هذه الأشكال الاحتفالية ليستقرئ مكوناتها الدرامية، فوجد أن التراث -المدون والشفوي- يزخر بطاقات درامية هائلة يمكنها أن تساهم في إرساء نظرية متماسكة وأصيلة للمسرح العربي. ورأى أن هذه النظرية لن تكون نهائية إلا إذا كانت لا تتنافى مع النظريات المسرحية العالمية التي تجعل من المسرح احتفالا. لهذا نجده في أغلب مسرحياته يجمع بين الأشكال التعبيرية الشعبية المعروفة في التراث العربي الإسلامي، وبين بعض التقنيات الغربية في المسرح الملحمي، والمسرح الحي، ومسرح القسوة، والمسرح الشعبي، وغيرها من تقنيات التجارب المسرحية التي تحرر الفرد من سكونية الفرجة.

وتمثل مسرحيات برشيد الجانب العملي للدعوة الاحتفالية، لأن الاحتفالية كما يؤكد هو نفسه «ليست هي الأبحاث النظرية وحدها، وإنما هي بالأساس تلك الأعمال المسرحية التي تحمل مضامين مغايرة، التي لها لغتها المتميزة وأدواتها التعبيرية الخاصة»[2].

فإذا ما استثنينا مسرحية «موال البنادق» التي تدخل في إطار المسرح الوثائقي- رغم أنها لم تخل من مظاهر التراث والتقنيات الاحتفالية كليا- فإن المسرحيات الأخرى كلها تدخل في إطار المسرح الاحتفالي. فهي تستقي حوادثها وشخصياتها وبعض تقنياتها من التراث. ونظرا لكثرة هذه المسرحيات، سوف نركز على أهم الجوانب الاحتفالية في بعضها بنوع من الدقة، دون الدخول في تفاصيل الدراسة المضمونية الوصفية، لأن الغاية من هذه المقاربة هي التعرف عن كثب إلى الجوانب الاحتفالية في مسرح برشيد.

أما مسرحية « سالف لونجة » فتعتبر من أهم مسرحياته التي يبدو فيها البعد الاحتفالي واضحا. وهي مسرحية تنطلق من أسطورة لونجة التي ترمز للحرية. فلونجة امرأة جميلة أسرها غول في مقصورة عالية من عاج وزجاج حتى لا تلد، لأن العراف تنبأ بأنها ستلد طفلا يحرر الإنسانية من العبودية. ورغم ذلك فقد كانت تلتقي بحبيبها خفية، إذ كانت تلقي إليه بشعرها

[1] ع. برشيد، أوراق من تجربتي، العلم الثقافي، ع606 س12، 1982، ص: 2.

[2] المرجع السابق، ص: 11

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الطويل حتى يتسلقه فيصعد إليها. ومن خلال هذا الحدث، يصور برشيد مجموعة من القضايا، نحو قضية التحرر في العالم، وأزمة الديمقراطية، وقضية الشرق الأوسط وغيرها. وما يهمنا في هذه المسرحية هو الجانب الاحتفالي. فمنذ المشهد الأول، يقدم برشيد تقنية المسرح داخل المسرح، ويوظف أسلوب المرتجلة حين يعالج قضايا تخص مشاكل المسرح وقضاياه، فيستغل شخصية المؤلف والممثلين في النص ليعلنوا تمردهم على الشكل التقليدي للمسرح، ويطالبوا بالحق في الإبداع والارتجال. كما يوظف الأغنية المرتبطة بأسطورة لونجة المعروفة لدى الأوساط الشعبية: (لونجة يا لونجة مدي لي سالفك نطلع). وتتكرر هذه الأغنية طوال العرض المسرحي، إلى جانب الأغاني الجماعية المتمثلة في بعض التراتيل والحكم.

وقد غابت الخشبة التقليدية في هذه المسرحية لتترك المكان لفضاء متحرر يجمع بين القاعة ومكان العرض. وغاب الجدار الوهمي والكواليس. وأصبحت لعبة التمثيل تتم عارية أمام الجمهور حتى لا يندمج في الحفل فيسقط في الإيهام. لذلك كان الممثلون يقومون بأدوار مركبة. فالباحث عن دوره يصبح هو السندباد، والحلاج، والحسين بن علي، وعلي بن محمد قائد ثورة الزنج. كما يصبح الشخص الأول والثاني الحجاج، والثالث والرابع نيرونا، وجنكيزخان، وإيكروس وفرانكشتاين. وإلى جانب هذه الشخصيات التراثية، وظف برشيد أشكالا تعبيرية شعبية نحو الحلقة ومواسم الطرقيين والتراتيل الصوفية والرقصات الشعبية، إلى جانب الحركات الميمية والكراكيز والأقنعة الطوطمية. وقد كسر وحدة الزمن والمكان، ليصبح موضوع التحرر قضية إنسانية تهم المتفرج في كل مكان وفي كل زمن.

وتعد مسرحية «عرس الأطلس» من الإبداعات الاحتفالية التي أغرت المخرجين بتقديمها نظرا لأصالتها وتميزها. فبعدما قدمها عبد الرزاق البدوي بالمسرح البلدي بالدار البيضاء على طريقة فرقة البدوي الاجتماعية، قدمها المخرج محمد بلهيسي بإخراج احتفالي. ومنذ بداية العرض، نحس بأننا بحق في موسم احتفالي أصيل، لأنه تحرر من تقنيات الخشبة الإيطالية، وجعل العرض المسرحي بلا بداية جاهزة. فبعدما يدخل الجمهور إلى القاعة، يجد الممثلين منشغلين بتركيب الديكور. وهو عبارة عن خيام منصوبة بجانب جبل الأطلس، فتكثر الحركة واللقاءات، مما يوحي بأن الفضاء المسرحي بكل رحابته وعفويته هو الموسم. ويساهم الحوار المرتجل في تأكيد احتفالية هذا اللقاء. أما الراوي، فهو الشخصية التي تقوم بدور الوساطة بين الجمهور والعرض حتى يتحقق التواصل التلقائي:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الراوي: هذا موسم ناشر خيامه وعلامه، فوق جبال عالية شامخة، ناس من كل أرض ... سرجت خيولها وقصداته ... ما تشوف غير خزاين وخيام، ما تشوف غير ناس يلعبوا، واللعب فيه شلا ألوان وأشكال[1].

ولقد عمد برشيد إلى تطويع التراث في مسرحية «قراقوش»، ليجعل من تاريخ الدولة الأيوبية منطلقا لإبراز التناقضات السياسية والاجتماعية في الوطن العربي. فقراقوش لم يعد ذلك الحاكم المستبد والطاغية كما تصوره كتب التاريخ، إنما هو قراقوش الضائع في أي مكان وأي زمن من الوطن العربي، والباحث عن النعيم والماء، والمحترف لكل الحرف من أجل تحقيق أغراضه. ونظرا لمغامراته وشعبيته، فقد وصلت شهرته إلى الملك تيمور الذي استدعاه ليكون حلاقه الخاص. وبما أن الملك كان ذميم الخلقة، فقد انعكست صورته على مرآة قراقوش الذي سيكون مآله السجن، رغم أنه حاول ألا يعرض مرآته أمامه. ولما يطلق سراحه، يتطلع إلى الوزارة بعدما قصده الناس واختلط بهم لأنه ادعى الحكمة. إلا أن ذلك الطموح يسبب له كثيرا من المضايقات والمتاعب، مما جعله يفكر في التخلي عن شعبيته. غير أنه يكتشف في النهاية أن حلمه لن يتحقق إلا وسط هؤلاء الفقراء، لأنهم من يملك القوة الحقيقية في الفعل.

وقد استعان برشيد في هذه المسرحية بمجموعة من الأشكال الشعبية التعبيرية، نحو العرائس والكراكيز والشخصيات الشعبية. ووظف أيضا شخصية المهرج والحلائقيين، وأعطى لتنقلات الممثلين طابعا كاريكاتوريا حتى نحس وكأننا أمام كراكيز حية. وهذه التقنية لم توظف اعتباطيا في المسرحية، إنما لجأ إليها ليربط بطريقة ذكية بين قراقوش والكركوز، ما داما يشتركان في البنية اللغوية والدلالية. وهذا التوظيف أضاف للمسرحية فرجة تقترب من فرجة فن الدمى الشعبي.

وإذا كان المسرح احتفالا يقيمه الإنسان للإنسان كما يرى برشيد، فإنه قد أصبح بحثا عن هذا الإنسان الذي أذابته المدينة بأسلاكها وقوانينها وحواجزها المختلفة. هذا ما تؤكده مسرحية «الناس والحجارة»، وهي مسرحية فردية تدور أحداثها في سجن، حيث يوجد شخص بدون هوية يصارع ضد كل الحواجز والأسلاك التي تقيد حريته. حاول هذا الشخص أن يجد مخلوقا يحتفل معه ويحاوره، ولم يجد غير رشح على حائط الزنزانة، فتخيله قردا، ووهبه

[1] مسرحية عرس الأطلس من أرشيف فرقة اللواء المسرحي بتازة (مرقونة).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحياة، فظل يحاوره طوال المسرحية. ثم سافر معه عبر الأحلام يعرض حبه وصداقته على كل من لقيه من الناس، فلم يلق غير الأسلاك والاستفزازات. لذلك استعار ثوب الجنون عل ذلك يرضيهم، فقدم لهم فرجات مغرية مع قرده دون جدوى. فالناس الذين يحاورهم لا يتفاهمون إلا بالأسلاك والحجارة. وتنتهي رحلته وهو يطلب من الناس صداقتهم ومعايشتهم، لأنه بدونهم سيموت بين الأسلاك والحجارة.

المسرحية تعتمد على قدرات الممثل الواحد الذي ظل يحاور الجمهور. فكان سيد الحفل الذي في مسرحية «منديل الأمان»[1]، نجد كل الشخصيات «تسعى لشيء أو تهرب من شيء، وهي في حالتي الهروب والسعي، تبحث عن وجودها الحق»[2]. فالمسرحية عبارة عن رحلة سبع شخصيات داخل قطار. وحتى يختصروا الزمن، اتفقوا على أن يلعبوا لعبة الاعتراف، فيجلس كل واحد منهم على الكرسي ويجيب بصراحة عن الأسئلة التي تطرح عليه. وتبدأ اللعبة بطرح الأسئلة على الشيخ الذي يجرهم تلقائيا إلى لعبة أخرى هي لعبة الإسقاط، لأنه مصاب بفقدان الذاكرة. لذلك يلجأ كل شخص إلى إسقاط شخصيته عليه ليرى فيه جزءا من حياته.

وبهذا تكون المسرحية عبارة عن سير ذاتية للأشخاص المسافرين. وهم في الحقيقة يمثلون الشرائح البشرية الموجودة في المجتمع. وهي شرائح تحمل أقنعة متنوعة. فمن خلال اللعبة، نكتشف أن هذه الشخصيات التي كانت تبدو متآلفة في بداية الرحلة، إنما كانت تخفي حقيقتها وراء الأقنعة. فبعدما يصرح كل شخص بهويته، نكتشف أن كل واحد منهم يحمل ثنائية الوجه والقناع. وبذلك يبدأ الصراع بينهم فيتحول ذلك التآلف الذي وحدهم في بداية الرحلة إلى تنافر، لأن كل واحد منهم كان يبحث عن مصلحته الخاصة. غير أن المؤلف يأبى في نهاية المسرحية إلا أن يجعل هذه الشخصيات تتآلف من جديد لفائدة المصلحة العامة. فكأن هذه المسرحية أيضا دعوة إلى المجتمع الاحتفالي الذي تنتفي فيه المصلحة الفردية.

يسعى برشيد في أغلب مسرحياته إلى البحث عن جوهر الإنسان عبر فضح الأقنعة. فلعبة الاعتراف في «منديل الأمان» وسيلة لاكتشاف الذات. والموسم في «عرس الأطلس» مناسبة لتعرية الوجوه المقنعة. ومرآة قراقوش هي التي فضحت الملك، وكشفت عن خلقته

[1] وتسمى أيضا لعبة الوجوه والأقنعة.

[2] أوراق من تجربتي –مرجع سبق ذكره، ص: 2

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المشوهة في مسرحية «قراقوش». وجنون ميلودة عمل على اكتشاف زيف لخديم وألاعيبه في مسرحية «الزاوية». ثم إن ابن الرومي قد اكتشف ذاته هو الآخر من خلال عريب الجارية. هكذا، فأغلب مسرحيات برشيد تدور حول ثنائية الوجه والقناع.

وتشكل مسرحية «امرؤ القيس في باريس» امتداداً آخر لمسرحية «ابن الرومي..». فامرؤ القيس هو نفسه ابن الرومي الباحث عن هويته. لكن هذا البحث بالنسبة لامرئ القيس يكون داخل الغرب المليء بكل أنواع المصادرات، هذا الغرب الذي سلب الشرق جهده وكرامته وأصالته. إن امرأ القيس في المسرحية ليس هو الشاعر الجاهلي كما تحدثنا عنه المصادر القديمة. ولكنه رمز يعكس المجتمع الشرقي- العربي- بكل تناقضاته ومكبوتاته؛ بعثه والده ليدرس في باريس حتى يخلفه في الحكم، لأنه شاخ و لم يعد قادرا على قيادة البلد. غير أن امرأ القيس ما إن يصل إلى باريس حتى ينسى العلوم والدراسة، وينهال على اللذة يقتنيها، فيروي ظمأه من كل المحرمات التي كبتها مجتمعه الذي قال عنه امرؤ القيس نفسه بأن كل شيء فيه «مرغوب محرم، العشق حرام، الهمس حرام، الحرف حرام، التنفس حرام. كل شيء حرام...»[1].

وإذا كان امرؤ القيس لم يجد في باريس غير أساليب اللذة: فإن «عامر الأعور» الذي جاء حاملا وصية الملك حجر لابنه امرئ القيس الخاصة بوراثته في العرض، قد اكتشف تناقضات هذا البلد: اكتشف زيفه وتكالبه على المادة، اكتشف ضياع المهاجرين العرب، وغربتهم المادية والمعنوية، اكتشف عالما يدوس على الأخلاق والكرامة. فباريس رمز للغرب الذي يستغل خيرات الشرق وعرق أبنائه.

فمنذ المشهد الأول، تضعنا المسرحية أمام حقيقة المهاجرين العرب في الغرب، هؤلاء الذين يقومون بأحقر المهن مقابل أجر هزيل. إلا أن امرأ القيس لم يتنبه إلى ذلك، لأن فكره ظل مصادرا ومستلبا. وقد تنبه إلى ذلك عامر الأعور الذي يمثل بساطة الإنسان الشعبي. كما تنبه إلى زيف العلاقات وشذوذها. فالكل لا يبحث إلا عن المصلحة الخاصة: « بنات حاييم » يسعين وراء ثروة امرئ القيس. والجزار يسعى لاستغلال إفلاسه حتى يحصل على الحصان. وجاكوب يغتنم الفرصة أيضا للحصول على سيفه... فما في الغرب غير السماسرة والمخبرين

[1] امرؤ القيس في باريس، دار الستوكي، الرباط 1982، ص: 63

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والقوادين والصعاليك والشواذ. غير أن امرأ القيس لم ينتبه إلى ذلك إلا بعدما أفلس و لم يعد صالحا لأن يُستغل. آنذاك اكتشف أن أهل باريس لم يكونوا يتعاملون معه حبا فيه، ولكن حبا فيما يملك. لذلك قرر أن يعود إلى أرض الوطن لاسترجاع الملك. إلا أنه يغتال، فيكون موته تطهيرا من آثام العلاقة التي ظلت تربطه بالغرب. وتعامل برشيد مع التراث لم يكن غاية في حد ذاته، إنما كان وسيلة لربط الماضي بالحاضر قصد تعرية بعض الحقائق التي تخص علاقة الشرق بالغرب.

وإذا كانت مسرحية «امرؤ القيس..» دعوة إلى تأكيد الهوية العربية بعيدا عن الاستلاب الغربي، فإن مسرحية «عنترة في المرايا المكسرة» تعتبر بحثا عن التماسك العربي، وضربا للفكر الأسطوري الذي ساهم في إفراز هزيمة حزيران. وقد استغل برشيد الحلقة وطقسها الشعبي ليرمز إلى هذا الفكر الأسطوري. فمن خلال الحلقة يحكي الراوي سيرة عنترة العبسي، البطل الذي ينكل بأعدائه من أجل سيادة بني عبس، ومن أجل الحبيبة عبلة، فيحلق الجمهور بعيدا في عالم الخيال والأحلام، لأنهم يجدون في تلك الحكايات تنفيسا لهم عن همومهم ومكبوتاتهم الاجتماعية والسياسية. فكل شخص كان يتصور نفسه عنترة، فيلبس ثوب الوهم لينسى مرارة الواقع. وبذلك يصبح عنترة في المسرحية رمزا للإنسان العربي الذي يحررهم من وطأة النكسة ومخلفاتها. إلا أنه يبقى مجرد حلم، ما دام هذا الإنسان العربي لم يستطع أن يبلور الفكر التحرري العنتري، ليجعل منه منطلقا للتعامل مع الواقع الملموس، لأنه كان يحارب بسيوف خشبية. و لم يكن عنترة غير أسطورة جميلة يتلذذ بها جمهور الحلقة.

إن توظيف برشيد للتراث في هذه المسرحية لم يكن قائما على الاجترار والتأريخية، وإنما كان قائما على النزعة التجريبية، والتصرف الواعي والخلاق في الأحداث والشخصيات. وقد استغل الحكاية الشعبية والأقنعة والخطاب الفنتازي المثير، ليعطي الفرجة المسرحية أبعادها الاحتفالية التي تتماشى مع هذا التوظيف التراثي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثالث

مقاربة دراماتورجية لاحتفال المكواني الأخير عند عبد الكريم برشيد

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول: المرجعية التراثية لمسرح عبد الكريم برشيد

تحتفل الكتابة الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد بتنوع المواضيع والحالات والمعانات التي تحرك لديه متعة التفكير والتأمل والميل إلى هذا التأمل بصيغة الجمع أثناء مقاربة هذه الإحتفالية وأثناء تفعيل مهارته في فعالية الرؤية واللغة وزمن الكتابة فيها.

"إن التفكير بالجماعة يعني التفكير بشروط الكتابة المسرحية وقوانينها وخصوصياتها التي إنتقلت في نصوصه إلى خصوصيات أخرى أصبح يتميز بها في عالم التنظير والممارسة المسرحية في الوطن العربي"[1].

إن من التراث يكون البدء والبداية،ومنه تكون الولادة الأولى للفكرة وللحالات وللدراما،ومنه يكون تجلي أسئلة الإبداع وكيفية بناء الشخوص بدلالات العصر وبدلالات إنكسار الزمن وهذا ما يجعل الكاتب برشيد وسيطا بين ماض ولا بمآسيه وبين واقع يعيش خلله في رؤيته وبين الزمنيين المتشابهين يكون فعل الإبداع المسرحي عند برشيد ويدافع على حيوية التراث الشعبي العفوي وخرجاته التلقائية بإعتبارها حياة أيضا ذاكرة في حياة الوعي الجمعي للمجتمع الإنساني في هذه الذاكرة وجد برشيد عناصرها منه لكتابة منه لكتابة مسرحه ووجد فيها سندا قويا لحماية وجود هذا الثراث في فضاء نصوصه الإحتفالية وجعله كخزان إحتياطي يقدم إمكانات الوعي بالعمل الفني ليعيش تجارب إنسانية بهذا التراث الذي يحضره بقوة وبشفافية بشعرية إحتفالية في كل النصوص التي كتبها.

شاد وبنى برشيد نصوصه إعتمادا على النظرية الاحتفالية إستخص فيها التراث العالمي حتى صار التعامل من هذا التراث من خصوصياته واهتماماته وكان يعرف كيف يداور هذا التراث ويتناوله بمنظوره الخاص مما أكسبه إطلاعا واسعا ومقدرة على إبداع مغابره.

هذا التعامل مع التراث جعل كتابة النصوص عند برشيد تتحدث بمرجعيات التراث الذي تم تحويله وتوظيفه بمنظور جديد هو رؤية الكاتب لعالمه ومجتمعه ولحالاته في ذاته.

إن أشكال خصور التراث والتعامل معه برؤية إبداعية احتفالية هو ما يعطي لمسرح عبد الكريم برشيد انفتاحه القوي على التراث المغربي والعرب والعالمي ومنه كان يستخرج الرموز

[1]- أنظر كتاب الحكواتي الأخير د/عبد الكريم برشيد تقديم:د/عب الرحمن زيدان الإحتفال المسرحي في نفس واحد ص05

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الدالة بحالاتها على وجود شبه لها في حالات الكاتب نفسه وفي الحالات المعاصرة التي يحيا ولأن كلمة الحق التي كان يصرح بها المسرح المثقف ؟؟؟؟؟،وأن الحكواتي الشعبي سكت و لم تعد له القدرة على الحكي بعد أن داسه التغيير المشوه للواقع وأحس برشيد بأن المسرح بدأ يفقد بريقه عندما خلت ساحة الفنون من الحكواتيين الحقيقيين الذين كانوا يتربعون على أديمها وكانوا ا يقيمون فغيها باطمئنان وأمان و لم يعودوا مقبولين في واقع يرفضهم ويحول أدوارهم إلى نسيان وينسيهم مرجعياتهم وأشكال تعبيرهم.

هذا الواقع عاينه برشيد وأثار فيه الشك حول واقع المسرح والتراث الشفوي والفرجات الشعبية والاحتفالات التلقائية التي عادت كما كانت و لم يعد لها وجود أصيل هو حقيقة وجود تاريخها وذاكرتها.

وفي مسرحية الحكواتي الأخير وظف برشيد خبرته وجرب مقدرته وقدرته المتراكمة في التجريب المسرحي لقياس عمق نفسيته الجريحة كحكوماتي نزل ساحة الإبداع ليجد أن عوامل الإقصاء والتهمي لما ثقافي أكثر من عوامل الاستمرار في هذا الإبداع،ووجد أن الناس بعد أن كانوا يتدافعون على الفن الشعبي في الساحات الشعبية صاروا يرون أن الواقع دفن كل الحكواتية ،وأن ساحة الاحتفال صارت في عداد الماضي، مما جعله يبدأ بتقديم صورة الهدم الذي أصابت الساحة كبداية عنيفة تبدأ بها المسرحية من الخلف تأتينا أصوات الرافعات والشاحنات ونسمع أصوات الهدم والبناء،مما يوحي بأن الساحة مهددة بالهدم وبأن العمران يزحف على الإنسان.

لقد تزحزح الفن الشعبي عن مكانه وتنحى وأبعد عن مهده لأن الواقع افسد،واستصغر الناس التراث المغربي وقبحوه وهذا ما دفع عبد الكريم برشيد إلى أن يخرج هذه الحالات من صمتها ليعبر عنها ويقدم معاناته فيما اعتراه وأقلقه،وكانت هذه الشهادة في وقت تشهد فيه المغرب تغيرات سياسيو بل وحتى العالم،فكان وقت كتابة هذه المسرحية بنفس واحد متعدد الشعور والأنفاس.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني:مقاربة دراماتورجية لاحتفال الحكواتي الأخير

1- العنصر الأول:

الحكاية في مسرحية الحكواتي الأخير يقلص عبد الكريم برشيد المسافات بين التراث الشعبي والكتابة الاحتفالية ويرسم أفق النص بتحويل الكلام الشفوي للحكواتيين إلى نص مكتوب بهمومه الخاصة وبمرجعياته في التجريب المسرحي في الكتابة المسرحية واللافت للنظر أن كلام الحكواتي لا يبتعد عن تجربة الكاتب وحياته في مساره. الإبداعي "لأن الأفق الذي يرسمه كلامه مبني على هذا التبادل بين موقع الكاتب في خطاب النص وبين موقع الحكواتي في خطاب الكاتب[1]" الأول يريد أن يكون صاحب الصوت الأول الأول في الاحتفال أما الثاني فيريد له الكاتب أن يكون صدى لصوته وهو يتحدث عن تاريخ الساحة شاكيا متحسرا عن ضياع الزمن الجميل.

إن ميزة الحكواتي –كالكاتب نفسه- لا يستسلم للضغوطات والإحباطات والمساومات لأنه في تحديه للعالم بلغته يريد أن يتحدى نفسه المنهارة،ويريد تقوية إرادة الحكي والحضور للإفصاح في كلامه عن حقيقة الذات والمكان وعلاقاته بالناس والخطباء واليساريين واليمينيين ومستغلي الدين من أجل مصلحتهم الخاصة ثم رفضه لتجار الحروب وسماسرة السلام.

إن الكاتب برشيد يختفي وراء شخصياته ليجعل كلامه هو كلام هذه الشخوص وهي تتحدث عن تجربته التي لا تفر من الواقع ولا من حديث الناس ولا تصم آذانها.

كان برشيد يعمل على تعميق البعد الواقعي في خطاب الحكواتيين بعد أن ضاع العالم والوطن في عيونهم و لم يبق أمام الكاتب إلا آخر الحكواتيين الذي أراد أن يحتفل بإنهزامه ويتحدث عن أعظم الأيام في حكاية غريبة أمام ضيوفه فهو يعد نفسه سفير الأوطان الأخرى وسفير هذا الزمن لأنه حكواتي أخير تعلم من التاريخ العبر وتعلم منه كيف يكون إنسانا ومن تراكم المعارف،ومعرفة الذات ومعرفة العالم،ومعرفة أسرار الكتابة الاحتفالية أراد برشيد أن يفلسف علاقاته للكون ويختار شخوصه المنهارة في واقع منهار كدليل على انهيار الرموز الشعبية.

[1] أنظر نفس المرجع ص 16

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن الكتابة الدرامية في مسرحية الحكواتي الأخير محاطة بتراث شعبي مغربي أعطاها وظيفة جمالية صارت به تمثل ماهية الاحتفال في مدينة ملعونة تحكي حكاية غربة الناس وضياعهم في حلم كان يحلم يجهرون فيه بإدانة الحروب ويرفصون كل أنواع المحاكمات السياسية ويلعنون الحروب الكبرى التي تنشأ دائما من الصراعات والأوهام والكراهية.

وفي هذه الماهية يكون خطاب النص حول الوطن خطابا حول ماهية الهوية الضائعة داخل الوطن وهوية ممزقة خارج الوطن ويظهر هذا الخلل في العلاقات التي إختلت موازينها في العالم وسترت حقائق التاريخ.

يحدث الحكواتي بصوت الكاتب حضوره عن علاقاته مع صديقه الاشتراكي وصديقه الرأسمالي ويتحدث عن الفقيه الكبير إن قناع المهرج في هؤلاء يستخدمه المقنعون وأن المهرج الحقيقي قد مات لما رأى مالا يسر ومات، إذا كان هذا الخلل ظاهرا جليا في العلاقة بين الساحة الحكواتيين والشخصيات المتخيلة.

وعندما يرصد الحكي علامات السقوط التراجيدي لكل شخصية تنتقل خطابات النص إلى طقس جنائزي قاتم وحزين وموحش فيختفي الحكي والكلام والحكواتي والمأساة وتتردد شكوى المظلوم ويتساءل الحكواتي الأخير بمرارة قائلا" في ختام هده الحلقة ما أسعدني وما أشقاني؟ أنا صاحب مأساة إخواني واصدق المآسي هي التي تضحك ولا تبكي،أنا في هده صيف....صيف والبيت ليس بيتي أنا عابر سبيل سأمي أنا ويبقى الطريق بعدي.

ويواكب هده الشكوى فعل دفن الماضي والحكي بنفحة صوفية يتحدث بها الحكواتي تتسع بقعة الضوء قليلا،يقف وظهري إلى الجمهور وكأنه ذاهب إلى مكان ما تتعالى أصوات البنائيين بالصلاة والسلام على النبي، وتحجب صوت الحكواتي ،تضيق بقعة الضوء شيئا فشيئا يتعالى إنشاد المنشد تتقاطع مع أصوات البنائين هاذي ساعة من ساعة الله يحضر فيها النبي رسول الله.

وبعد تحدث برشيد عن أزمنة الحكي والصراع والغربة والتعاسة والشقاء والفقر والغنى والحمق والعقل والنهي والورع والسفه،عاد في الحكواتي الأخير ليقدم حكاية الحكواتي الأخر عبد الكريم برشيد الذي حاول بمسرحه أن يكشف الزيف والخلل والتطرف ويعلن عن سقوط الحلم والأمل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تحول الحكواتي إلى بطل تراجيدي عندما باح الكاتب بسقوط زمنه ،"فهو كالعلاج وكالحسين شهيدا"

إن آخر كلمات الحكواتي الأخير كانت بمثابة نعي له وآخر صوت يتكلم فهو يقول "أنا الشاهد الشهيد أنا الحية والقربان في يوم العيد".

لكن هده الكلمات كانت البداية الأولى لميلاد حكواتي آخر لزمن آخر من أجل حكي آخر وهدا لا يعني النهاية وموت حقيقة هدا الزمن بل يعني الوقوف أمام الواقع وقراءة الحقيقة غيبت الساحات والإنسان.

العنصر الثاني: الشخصيات

إن أهم أشكال الحيل الفنية التي وظفها برشيد في كتابه هدا النص المسرحي هي توليف الأجواء الكرنفالية الحية في الاحتفال لتخليص خطابه من كل مواجهة مباشرة مبهرة أو مبالغ فيها وإعطاء هده الاحتفالية مقومات فنية أساسها إحضار الدمية في اللعب المسرحي بفرجة الأقنعة والدمى وعروس من قصب،وهي حيل منحت ملامح جمالية فنية بالإيحاءات والتقاطعات بين الواقع الأسطوري والخيالي والواقعي فلعبة إخراج الدمية والقناع من صندوق الفرجة والعجب فيها تحويل لوجودها منم كائن محايد جامد إلى عنصر فعال في حيوية نص مسرحي تحركه المورثات الشعبية المغربية لجعل رمزها موجودا في مسيرة دلالية إيحائية تشكل الاحتفال في هذا الكرنفال داخل ساحة ممسكة بخيوط اللعبة وتنشط فعالية الفرجة.

وتنمط هده الدمية وفق الشخصية المراد تقديمها وتقدم القناع كوجه حقيقي للتعدد في مستويات المعنى والاستعارة وعلى لسان شخصه يكون الحديث عن الأقنعة تعبيرا عن لعبة الوجوه والأقنعة في المجتمع

حربة أو لمسيح يلقي بالأقنعة للجمهور الوهمي"صدقوني كل الأقنعة يا أولاد الحلال ،مهما اختلفت تبقى أقنعة عادية لكنها ضرورية ومفيدة خصوصا بالنسبة لمن يعيش مثلنا في كرنفال دائم... ويبقى هذا الفضاء خليطا وهجينا من الناس أو أقنعة من الناس،أو مما يمكن أن يشبه الناس في مجتمع يلتقي فيه المختلفون الأغنياء والفقراء،السعداء والتعساء،الأسياد والعبيد،وحتى لا يكرر بعضا البعض،فإني أوصيكم بارتداء الأقنعة....خذوا هده الأقنعة الورقية..."

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"سوق النساء" يتخذ اللعب المسرحي بالدمى وجهة الساخر حيث يحتج المهرج المرأة من الذمية ويخرج الذمية من المرأة ينطق حالاتها بصورها فتصير كل دمية تحمل تصور الحكواتي والمجتمع وتحمل تصورا ذهنيا ونمط تفكير محدد يدل على وسعها المادي والروحي في كل أبعاده الزمانية والمكانية.

إن وجود الحكواتي الأخير يعني وجود الحكواتي الأول،ويعني وجود التابعين للأول ووجود سيرورة في الترتيب ووجود تتابع بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول التي أرادها برشيد أن تكون وصولا بهذا الحكواتي الأخير إلى سقطته التراجيدية غير مسؤول عنها لأن الظروف والظرفية المتوترة هي سبب هذا السقوط ويعتبر الكاتب هذه المسرحية احتفال مسرحي في نفس واحد ويقدم شخوص الاحتفال الفاعلة في زمن الفعل الدرامي أنها ذات وظائف محددة بعلامات وبدلالات وبحيويتها المستمدة من قدرة الكاتب على تلوين اشتغالها بما يريد لها أن تكون في هذه العلامات وهذه الدلالات.

هذه الشخصيات التي عددت الأنفاس في النفس الواحد كانت متمثلة في نور الذين الحكواتي وحربة وشدوان المغني وميمون الكاتب العمومي وطارق بن طارق المرشد السياحي.
ويظهر تنوع الأنفاس في المسرحية في أحد عشر نفسا كل منها تشير إلى حالات التحول التي عرفتها كل شخصية ويميء إلى عالمها بلغة يقرب بها الحالة المأساوية أمام مشاهد سقوط فن شعبي كان سببه المدر العنيف لمظاهر صناعة الفرجات كسلع الإستهلاك داخل المؤسسات المغلقة عوض الحفاظ عليها كتراث إنساني في الساحات العمومية المفتوحة حماية للقوالين والحكواتيين العبيين من الضياع والزوال

إن عبدالكريم برشيد يلجأ إلى القناع والدمية ويجعلها نصوصا لنص واحد توزع على الحالات والشخصيات والمنولوجات،ويسهم القناع واللعب بالدمى في تقديم هذا المفقود كما يلعب القناع دورا مكملا لدلالات لعبة الدمية وفي سؤال الكاتب على لسان حربة يكون نوع من التكامل بين دلالات القناع ومعنى الذمية"بأي فناع يلقى الناس،هل بالقناع الضاحك أو القناع الباكي؟"

إن الميزة الدلالية والأدائية للدمية والقناع في هدا النص هو تشكيل الإحتفال بالتنوع والتمسك بخيوطه حسب ما ألف أو لم يألف الجمهور شكله في اللعب المسرحي في الساحات العمومية،وهدا يعني رجوع الكتابة الدرامية إلى منابعها الصافية،وإحلال الممثل الدمية محل الممثل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

العارض يمرر بها الكاتب حساسيته وفكرية وثقافية وتجربة خاصة في الحياة هي جزء من وساوس الساحة والحكواتيين والجمهور.

هده الأدوات هي التي يتم بها تقديم الإنسان/الذمية بحوارات مجازية وفكرية تبث الحياة في هذه الأجساد الخرساء التي ذهب صفاؤها تحت ضغط المعاناة والتحول وغاص أمرها بإختلاط الواقع ذاته

العنصر الثالث: اللغة والحوار

إن اللغة المتجلية في مسرحية الحكواتي الأخير هي لغة درامية تظهر في حكاية الساحة بعد الإستهلال صرخة إحتجاج على إغتيال المكان بعد أن كان ينبض بالحياة وحيوية الناس فيه وحياة الفنون في قلبه وفي جنباته وهي لغة تبتسم بالعمق الفكري والفلسفي مبنية أفقها على التبادل بين موضع المؤلف وبين موقع الحكواتي في خطاب النص.

إن اللغة التي يجسدها شخصيات الحكواتي الأخير ترسم حالاتها النفسية وفروقها الإجتماعية ومستوياتها المعرفية،والحوار بتناغم مع اللغة التي تبوح بأسرار أنفاسها فتظهر الشخوص أحيانا تتسم بالتشاؤم كما نلاحظ في حوار الحكواتي مع الجمهور وأحيانا يكون الحوار مقتضيا ينصر عن الحكمة والتصوف والمعرفة إن للغة الدرامية لا ينبغي لها أن تخذل الفعل الدرامي فهي تتناغم معه وتسايره فيون الحوار فيها متجانسا مع ماتصرح به الشخصيات.

العنصر الرابع: الصراع

إن من بين العناصر الأساسية التي لا يمكن لأي مؤلف مسرحي أن يستغني عنها وهو ينجز عمله المسرحي: الصراع، فهو الذي يؤجج الفعل الدرامي ويرفع من مكانة إبطاله أو يدنيهم، والصراع يتشكل غالبا من هوية الأحداث التي تتألف وتتأزم لإبرازه.

إن الصراع في مسرحية الحكواتي الأخير لعبد الكريم برشيد لم يكن صراعا تقليديا في علبة إيطالية تمنع عليه الوثوب خارج جدرانها، بل كان صراعا يتجول بأحداث في الساحات والأسواق والحلقات ممتطيا صهوة جواد تعبير الحكواتية.

ولأن اهتمامات عبد الكريم برشيد تنوعت بين الإبداع والنقد والتنظير وهو يؤسس للمسرح الاحتفالي في المغرب، كان لابد من خوض التجريب في التراث ولإيجاد آليات جديدة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تسمح بتفعيل العمل المسرحي نصا وعرضا وعملية التحيين والإسقاط تضفي على الصراع وغيره من العناصر الفاعلة جمالية وتناغما، تتدرج في تواتر أحداث الحبكة.

إن عبد الكريم برشيد في مسرحية الحكواتي الأخير عرض الصراع بين واقع فرض وجود بحكم المدنية والعصرنة وبين ماضي فقد أصالته وإقبال الناس على فنونه في الشوارع والساحات التي غطاها العمران وأهملتها الامبالات ويتجلى الصراع أحيانا في الحكواتي الأخير مبنيا على التبادل بين موقع الكاتب في خطاب النص وبيت موقع الحطواتي في خطاب الكاتب إن الحطواتي وهو يعترف بهزيمته أمام هذا الواقع الذي أزاحه من الحلقة وسحب البساط من تحت قدميه يجعله ضحية، تظهر صفة التشاؤم على لسانه وهو يحاور جمهوره متظاهرا بالرضى لذلك يتحول الصراع من الخارج إلى الداخل دون أن تظهر عوارض الاستسلام والانكسار.

العنصر الخامس: الفضاء الدرامي:

لا شك أن خواء الحيز المكاني من مظهر موجودات مادية تشغله أو تشغل جزءا منه يمنحه وصف الفضاء، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة لخواء الحيز الزماني من المظاهر المادية للصوت –بصرف النظر عن فحوى ذلك الموجود- ذلك أن فحوى الموجود أو هويته، التي لا تكتسب إلا عبر التشابك المتفاعل مع ما جاوره مجاورة أفقية أو مجاورة رأسية فنتج عن ذلك التفاعل المتشابك والمتناقض في وحدة ذلك الفضاء المكاني والزماني فضاء جديد، تولد عن اشتباك مظاهر الفضائين المكاني والزماني. على ذلك يمكن القول إن النص المسرحي من حيث هو تعبير في شكل تشابكت فيه المادة القولية أو الموازية لها بعضها بعضا في أفعال متعارضة ومتصارعة في حيز الشكل الذي هو بمثابة الإطار الخارجي للمادة الفكرية، أما الثاني فيتمثل فيما يقوله ظاهر النص وباطنه: (الأثر الدرامي والجمالي ودلالات المسكوت عنه. ولأن الكلمة على المسرح ليست في المقام الأول نصا، أي ليست شيئا يقرأ أو يفصح عن شيء، بل هي لغة تسمع ولها رنين، وهذا يعني أن لها تأثيرا عند الاستخدام) ولأنها في ذلك تشبه الموسيقى والرقص، فهي تحدث تأثيرا عند سماعها، وهي تتقدم الزمن فمن الممكن تكرارها ويمكن تحويلها إلى أخرى، وفق ذلك يمكن أن تحدث تأثيرا دون أن يكون نتيجة أو معنى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولأن النص المسرحي إبداع لا يكتمل إلا بعرضه على جمهور لذلك يعد النص فضاء دراميا لفضاء العرض المسرحي فكما أن الفضاء المعماري لمنطقة عرض المجسد أو المشخص لنص مسرحي أو لتجربة مسرحية، هو فضاء «يقف صامتا وفارغا وخاملا، وينتظر الانطلاق في حياة الدراما».

إن تشكيل الفضاء وإعادة تشكيل حجم الفضاء، يستهدف ملائمة المشهد ليصبح فضاء تعبيريا يشارك فيه الممثلون والقطع والأثاث، بحيث تلتقي عين المشاهد بالمشهد التقاء حميميا مباشرا، فتتوثق الصلة بينهما. ومعنى ذلك أن «الهيكل العاري للفضاء مهم جدا لأنه أول وسيلة من وسائل الاتصال المباشر بين المخرج والمصمم المسرحي عند بدء العمل معا»

كذلك يوجد «ارتباط وثيق بين السينوغرافيا والهندسة المعمارية» فالفضاء إذا مكون حيوي من مكونات السينوغرافيا والفن المسرحي. تقول باميلا: «بإضافة اللون والصورة والكلمات يصبح الفضاء مشحونا بالحياة والحدث اللذين يلتقيان معا من خلال الخطاب المباشر والحوار مع الجمهور» فإذا كان النص المسرحي للعرض الذي يجهد السينوغرافي نفسه في «أن يتشمم ويستشعر الإمكانات المحتملة، ويتخيل ما يمكن خلقه من دلخل الفضاء نفسه» فلابد أن يدرس إمكانات النص دراسة تحليلية والإمساك بمستويات الحضور المكاني وعناصر تجسداتها المرئية ولاستكشاف مناط استجاباته لها حتى يعمل خياله في تحويل المسرح من مجرد مكان نذهب إليه إلى مكان نذهب من خلاله. ذلك أن النص المسرحي بوصفه فضاء معماريا دراميا فإنه بحكم عدم امتلاكه لكل إمكانات تحقيق الأثر الدرامي.

تجربة عبد الكريم برشيد:

ارتبط عبد الكريم برشيد بالنظرية الإحتفالية التي ظهرت في أواسط السبعينات من القرن العشرين في إطار تجربة مسرح الهواة والرغبة في تأصيل المسرح العربي على غرار دعوات توفيق الحكيم،ويوسف إدريس،وعلي الراعي،وسعد الله ونوس،و روجية عساف،وعز الدين المدني...

هذا وقد أصدر عبد الكريم برشيد مجموعة من البيانات الفردية منذ بيانه الأول سنة 1976 معنا تأسيسه لمشروع مسرحي جديد يتمثل في النظرية الإحتفالية والمسرح الاحتفالي كما ظهرت بيانات جماعية لأعضاء المسرح الاحتفالي للتعريف بالنظرية المسرحية الإحتفالية،وتبيان مرتكزاتها الفنية والجمالية والفلسفية التي تؤسس لمسرح عربي جديد مغاير

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للمسرح الغربي كما إنصبت هده البيانات الفردية والجماعية على شرح النظرية الإحتفالية وتوضيح أسسها الدلالية والتقنية في مجال السينوغرافيا،والإخراج الدرامي،وتأليف النص الاحتفالي.

ومن الأعمال المسرحية التي ألفها عبد الكريم برشيد في إطار توجهه الإحتفالي موال البنادق،وعنترة في المرايا المكسرة،وسالف لونجة ،والزاوية ومنديل الأمان،و إبن الرومي في مدن الصفيح،والناس والحجارة،وعطيل والخيل والبارود وفاوست والأميرة الصلعاء،وامرأ القيس في باريس،وعرس الأطلس،والسرجان والميزان،وقراقوش،وحكاية العربة،ولعبة الوجوه والأقنعة،ومرافعات الولد الفصيح،وجحا في الرحى،وأسمع ياعبد السميع،والنمرود في هوليود،وخيطانوا المجنون،والدجال والقيامة،والحومات،والحسين يموت مرتين،ويا ليل ياعين، ورباعيات المجذوب،وموال مسرحي،والحكواتي الأخير....

بيد أن ما يهمنا من تجارب عبد الكريم برشيد هو التوقف عند مسرحيته الفردية المنودرامية (الناس والحجارة) التي عرضت سنة 1976[1] وقد أخرجها هاني هاني وشخصها عزيز خيون.

هذا وتعد مسرحية (الناس والحجارة) التجربة المنودرامية الأولى لعبد الكريم برشيد حيث يصمنها فلسفته الإحتفالية التي تدعوا إلى الإحتفال والمشاركة الجماعية والتواصل الوجداني الحميم ونبد الفردية والانا،ومن ثم تصور المسرحية شخصا داخل السجن وحيدا يعاني من الإغتراب الذاتي والمكاني وفقدان التواصل والتفاهم مع الناس بعد أن تحجروا وفقدوا معنى الإنسانية لا يتخيل شخصا في شكل قرد فيتواصل معه عبر حوار مونولوجي متنوع ينقطع إلى مشاهد وفرجات احتفالية بغية تشخيص غياب التواصل الإحتفالي بين الذوات البشرية.

ويرى الدكتور مصطفى رمضاني في كتابه(مسرح عبد الكريم برشيد/التصور والإنجاز) بأن مسرحية (الناس والحجارة) مسرحية فردية تدور أحداثها في سجن حيث يوجد شخص بدون هوية يصارع ضد كل الحواجز والأسلاك التي تقيد حريته حاول هذا الشخص أن يجد مخلوا يحتفل معه ويحاوره و لم يجد غير رشح على حائط الزنزانة فتخيله قردا،ووهبه الحياة،فظل يحاوره طوال المسرحية ثم سافر معه عبر الأحلام يعرض حبه وصداقته على كل من لقيه من

[1] عبد الكريم برشيد(الناس والحجارة) جريدة العلم، الملحق الثقافي ،المغرب،العدد 456 ،السنة الثامنة،شتنبر 1978م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الناس،فلم يلق غير الأسلاك والاستفزازات لذلك إستعار ثوب الجنون عل ذلك يرضيهم فقدم لهم فرجات مغرية مع قرده دون جدوى.فالناس الذين يحاورهم لا يتفاهمون إلا بالأسلاك والحجارة وتنتهي رحلته وهو يطلب من الناس صداقتهم ومعايشتهم لأنه بدونهم سيموت بين الأسلاك والحجارة.

المسرحية تعتمد على قدرات الممثل الواحد الذي ظل يحاور الجمهور فكان سيد الحفل الذي جعل خياله وحركاته أدوات وظيفية للتعبير عن قضايا مجردة كالحرية والأخوة والصداقة وسعى إلى تحريك خيال الجمهور لا سيما وأن المسرحية بأكملها تعتمد على شخصيات خيالية وما على المتلقي إلا أن يشارك هو الآخر في الحفل،فيختلق هذه المخلوقات في ذهنه ويرحل مع الممثل في رحلته الطويلة ولقد إستغل المخرج فن الميم ليتجاوز وحدة الزمن والمكان وجعل الديكور بسيطا وتشكيليا يتمثل في حبل غسيل وجدار شفاف وسرير نوم قابل للتشكيل كي يصبح مكتبا وسفينة ومنصة ومحكمة وسجنا.

فالمسرحية تصور معاناة الإنسان في غياب الآخرين فإذا كان سارتر يقول بأن الجحيم هم يستطع أن يحتفل،لأن الإحتفال لا يكون إلا مع الآخرين لذلك يكون الحجر هو البطل الذي إحتفل وليس الإنسان،وكان برشيد ينظر عمليا للاحتفالية من خلال هذا النص ثم أن المسرحية ببطلها الفرد تعتبر تحديا للمسرحيات التقليدية التي يصبح فيها الممثلون دمى يحركها المؤلف و المخرج من خلال الخشبة الإيطالية،والجدار الرابع الذي يفصل بين الممثلين والجمهور فكان المسرح التقليدي إذا حجرة أخرى تحول دون تواصل الإنسان مع الإنسان.[1]

ومن هنا فمسرحية (الناس والحجارة) مسرحية بسيطة على مستوى السينوغرافيا والديكور قائمة على الممثل الواحد خالية من التراث الاحتفالي الذي كنا نجده في مسرحياته الإحتفالية الأخرى مثل مسرحية(إبن الرومي في مدن الصفيح) وفي هذا الإطار يقول مصطفى رمضاني مرة أخرى" إن مسرحية الناس والحجارة " نقد لمجتمع غير احتفالي مجتمع تذوب فيه الأنا الجماعية إنها صرخة ضد كل أنواع الحواجز الأحجار التي تحول دون الإحتفال الإنساني

[1] د.مصطفى رمضاني:مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز،مطبعة تريفة،بركان،المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م،ص145-146

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويعتبر هذا العرض دعوة عملية ذكية إلى مجتمع إحتفالي يعيش فيه الإنسان مع الإنسان وليس مع الحجارة كما يصرح بذلك الممثل في نهاية المسرحية.

الممثل (للجمهور) أيها الناس إفتحوا هذا الجدار أريد أن أنزل إليكم قد يكون ملفي قد أحترق حقا من يدري ولكني أيها السادة غير قابل للاحتراق أبدا قل لهم يا قردل غير قابل للموت،غير قابل للنفي،غير قابل للأحكام الغيابية،....غير قابل إلا لشيء واحد.....أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة..[1]

وعليه تعد مسرحية (الناس والحجارة) مسرحية فردية بإمتياز قائمة على التشخيص الفردي المونودرامي،ضمن قالب نظري إحتفالي،يرتكز على التكثيف والإقتصاد في الديكور والسينوغرافيا والتراث.

نموذج الإحتفال الحكواتي الأخير عبد الكريم برشيد:

احتفال مسرحي في نفس واحد

شخصيات الإحتفال

1. نور الدين (الحكواتي)
2. حرية (لحلايقي)
3. شدوان (المغني)
4. ميمون(الكاتب العمومي)
5. طارق بن طارق(المرشد السياحي)

- مجموعة من الرجال والنساء
- مجموعة من الأصوات أيضا

[1] د. مصطفى رمضاني:مسرح عبد الكريم برشيد:التصور والإنجاز ص146

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إستهلال:

(يدخل الحكواتي وهو يدفع عربة يد،وفي العربة صندوق كبير تتدلى من فوق صورة شعبية فطرية تمثل سفينة نوح وذلك بكل حيواناتها المختلفة والمتعددة يصاحب دخوله التصفيق يرد على تحية الجمهور الوهمي بانحناءات متكررة)

أنا الحكواتي وأنتم ضيوفي الليلة أقول بسم الله توكلت على الله وأبدأ الكلام بالصلاة والسلام على خير الأنام ماذا تنتظرون؟صلوا معي وسلموا يا سامعين صلوا عليه يغفر لي ولكم خالق الدنيا والدين ورب الناس أجمعين.

أصوات خارجية: اللهم صلي عليك يا رسول الله من صلى على النبي يربح،ومن وسع دائرة الحلقة يربح،ومن جلس من الصبيان يربح،ومن أتاه حديثي لا بد يربح، (يأخذ دفا،وينقر عليه بأطراف أنامله)

(يغني) أنا الحكواتي والحكواتي سفير الأوطان سفير الإنسان للإنسان وسفير هذا الزمن إلى كل الأزمان.

سمعتم عني أحاديث،أو قرأتم كتابات،والآن ترونني كما أنا ،عاريا إلا من كسائي.

قريبا منكم بعيدا عنكم

عاديا جدا جدا

وغريبا ومثيرا ومدهشا ومشاكسا وصعلوكا، أمير أنا بلا إمارة و وحكيم بلا حكمة.

ومواطن بلا وطن ومسافر بلا زاد ورسول بلا رسالة دعوني أقول لكم:

لقد علمتني الحياة أن أكون حيا، وعلمني التاريخ أن أكون إنسانا وعلمتني الطبيعة أن أكون شاعرا،وعلمني الجمال أن أكون عاشقا،وعلمتني الحرية أن أكون متمردا،وعلمتني المسافات أن أكون مسافرا، وعلمتني الحروف أن أكون قارئا،وعلمتني الطيور أن أكون محلقا،وعلمتني المشاهد أن أكون شاهدا وشهيدا،وعلمتني الأيام أن أكون معيدا،وعلمتني الأعراس أن أكون عريسا...

إنني أمشي على الأرض (يمشي في مكانه) والأرض تدور على نفسها وتنكر الساعات الساعات وتأكل الأيام الأيام،وتوص الليالي في جوف الظلام،ويطول ظلي مرة ويقصر،ويغيب

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فجأة ثم يحضر ..وأحلق عاليا في السماء، وأقول بلسان الحكواتي هذه السماء العالية واللامتناهية والتي تغشاني وأغشاها لا أعرف مبتداها ولا أعرف منتهاها.

وأكلم الجماد والطير،وأغوص في لجة الموج،وأرافق الحوت والأسماك،ولا يغرقني الماء...

أنا الحكواتي، وأحمل كل الأيام حكاية، وأبلغ كل الحكايا أكثرها إمتلاء بالخيال والمحال حكاية لها بطل وأحداث،ولها حالات وتحولات ولها بدء وختام،وبها صور بكل الالوان،ولها كلام يتبع الكلام،كلام يمكن أن يكون بكل اللغات،وأن يقرأ بكل القراءات وأغرب كل هذه الأيام حكاية ولأتعسها أيضا حكاية..

أنا...تريدون معرفتي أكثر؟ أنا آخر الحكواتيين ...اسمي نور الدين واسم أبي محي الدين واسم جدي شرف الدين واسم جدنا الأكبر معز الدين،وهنا في هذا المكان كان أبي يقف وأنا بجانبه،يرفع عكازه إلى السماء يلوح به في جميع الجهات وكأنه سيف ويقول:

(ينشد شعرا)

أنا إبن ذي يزن من فرع دي يمن ملكت من حد صنعاء إلى عدن لقد ظل يتحدث أعواما طويلة والناس يسمعون وكانت الساعات تمضي بطيئة والنفوس هادئة ومطمئنة،حدثهم عن سيف بن ذي يزن وعن عنترة العبسي وعن الظاهر بيبرس وعن حمزة العرب وعن ذات الهمة ودليلة المحتالة،وعن الزيبق وعن تغريبة بني هلال.....

نعم أنا آخر الحكواتيين،وهذه الليلة هي آخر ليالي الحكي،ورثت رفتي عن أجدادي ورويت للناس نفس الروايات، كانوا أسعد حظا مني فقد جاءوا الزمن في عزه،وجئته أيام إنكساره،كان الله ويبقى الله، ولا يدوم إلا وجه الله.

من حقي في هذه الليلة الأخيرة أن أحتفل...أحتفل انهزامي النبيل،يكفيني فخرا أن يكون الزمان عدوي،وأن تكون الأيام والليالي خصومي،إنني أدعوكم إلى حلقتي،فهل تقبلون دعوتي؟ هل تقبلون؟ قولوا نعم فمن حق المحكوم عليه ساعة الرحيل أن يكون له رجاء، وأن يسأل ما يشاء...

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حكاية ساحة

(من الخلف تأتينا أصوات الرافعات والشاحنات وتسمع أصوات الهدم والبناء مما يوحي إن الساحة مهددة بالهدم،وأن العمران يزحف على الإنسان)

هذه أصوات الغليان وأصوات الوحوش،وبعد أيام يا أولاد الحلال ستصبح هذه الساحة غابة مرعبة من يدخلها مفقود ومن يخرج منها مولود غابة من الإسمنت والحديد.

يا لله ماذا أقول لكم له ؟ إنكم تسمعون ولا ترون،فكونوا شهودا على مايحدث ويجري،إنهم يغتالون الفضاء الحي،ويغتالون اللقاء ويغتالون الإنسان،ويغتالون الفرح، ويغتالون الإحتفال والخيال...

في هذه الساحة كان يسمع صوت الآذان ....كان ذلك قبل الآن،وكان يتقاطع مع صوت أجدادي الحكواتيين ...(يغمض عينيه ليتذكر تصاحبه الأصوات التي يتحدث عنها) وكان يسمع صوت جرس (الكراب) وهو يرن وصوت الدلال وأصوات الشحاذين وأصوات الحمالون إنني أكاد أراهم وأقول لكم عن أسمائهم هذا(باغوس) وذاك شعبية والآخر بوجمعة إنهم يحملون الأحمال الثقيلة وهم يخترقون الزحام،ويصيحون '(بالك) من هنا كان يعبر التجار قادمين من بلاد السند والهند ومن مالي والسودان...

هنا كان يصدح صوت البائعين،متغنيا بحرير الهند وعاج الحبشة وعنب الشام وتمور العراق وقهوة اليمن...

هنا كان يسمع صوت العشابين وصوت البهلوانيين وصوت مروضي القرود ومروضي الثعابين (يفتح عينيه) لقد اختفوا كلهم وأصبح المكان غير المكان والدنيا غير الدنيا والناس غير الناس يختفي كل الذي كان وأنا بعض ذلك الذي كان،وبعد ساعة أو ساعتين من الآن سأختفي....سأختفي...

أنا سلطان من ذاك الزمان،وهدا كل مابقي لي..تاج من شوك...(يضع على رأسه تاج من شوك) وعرش من شوك وصولجان من شوك وفراش من شوك ورداء من شوك وحذاء من شوك وطريق مفروشة بالشوك.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(كأنه يخاطب شخصا وهميا) أيها السائر في دروب الأيام والليالي أنتظر خفف الخطو،وتمهل اسمع حديث الحكواتي أنت مثلي ومثل الناس جميعا،تعشق الماضي الذي كان وتقول بينك وبين نفسك ليته يعود جديدا ذلك الذي كان..إنك تخشى الأتي والآتي لا يخشى أحدا،وهو دائما بلا أمان وبلا ضمان أليس كذلك أيها الإنسان؟

أنا الحكواتي أحكي وأحاكي وأهدم وأبني،وأخرج وأدخل،وأغيب وأحضر،وأهزم وأنتصر،وأرقص وأغني،وأرسم وأنحت،واحلق في السماء،وأغوص في الماء.

أنا الحكواتي رجل منكم ومن هذا الزمان ولكني أملك أن أرحل بعيدا،وأن أعايش كل المخلوقات،وأن أساكن كل الناس وكل الأزمنة...

أدعوكم لأن تركبوا معي بساط الريح(يخرج من الصندوق بساطا يفرشه على أرضية المسرح ويجلس) شدوا أحزمتكم كفوا عن الكلام والتدخين،الإقلاع يكون بعد حين(ظلام تام_يسمع صوت إقلاع الطائرة،يوقد شمعة)

أنا حكواتي معاصر جئت من الأحياء الهامشية أركب دراجة هوائية،في الفراغ ألقى وجودي،أو ما يشبه وجودي وفي الخيال أبني عمارات كينونتي وهويتي...

في فضاء الحكاية تجدون عنواني إنني أسافر وأرحل،بين حدين متحركين ومتقاطعين ومتداخلين،حد الماضي الذي لا يمضي،وحد هذا الآني الطائر والمتبخر...

في الحلم مسكني وفي الجنون صراطي،وصراطي ليس مستقيما،وهو أرق من شعرة وأحد من شفرة السيف...

أنا وحدي الذي أخرجت الناس من بيوتهم أنا الذي شغلتهم عن مالهم وتجارتهم،أنا الذي سحرهم بالكلمات، وأغنيتهم بالكلمات،وأطربتهم بالكلمات...

تسألونني عن زمن الحكي أقول الآن

وتستفسرون عن مكانه أقول هنا

وتسألون عن المعيدين والمحتفلين معنا،أقول نحن ...نحن الآن هنا كلنا نعم كلنا..

(يأخذ الدف من جديد ويغني)

وقفت ببابك ياذا الغنى فقير وأنت بحالي عليم

وحاشا وكلا يخيب الذي أتى انكسار لباب الكريم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

علمتني مهنتي أن أعرف الناس جميعا وعلمت الناس ألا يعرفوني،وشيء طبيعي_إخوتي_ أن يهتموا بحكاياتي وخيالاتي وألا يهتموا بالحكواتي...

نعم أنتم لا ترونني،مع أنني أقف في عين الدائرة ولا تحسون بي مع أنني المحرك الذي يحرك كل شيء ولو رفعتم عيونكم إلى فوق لرأيتموني بشكل واضح(يقف على مصطبة) أنا الأعلى ولا أحد أعلى ممن يكون مصلوبا على لوح أوعلى جدع نخلة أنا الغادي مسيحكم العائد أنا الشاهد الشهيد أنا الضحية والقربان في يوم العيد وشهيد الترحال وشهيد الخيال وشهيد المحال وشهيد الجمال وشهيد السحر الحلال وشهيد الكلام الذي ...ينبغي أن يقال.. أنت مثلا...

(يكلم شخصا وهميا) مارأيك لو قلت لك إنني أعرف من تكون نعم أعرفك تماما كما أعرف نفسي واعرف حرفتي،وأعرف شخصياتي،وأعرف أيضا لما أنت هنا طبعا ليس لسواد عيوني (يضحك) أنت إنسان فضولي وشكاك وقد قلت لنفسك الأمارة بكسل سوء،تعالي نسمع مايقول هذا الرجل،وهو بلا شك كذاب ودجال ومحتال...آه..هل رأيتم؟ لقد أنصرف...لا يهم..

وأنت ماذا اقول لك؟ (وهو يتأمل شخصا وهميا) أنت ما أتى بك إلى هذا الزحام أليس كذلك ياصاحبي أنا أجمع الناس وأتعب في جمعهم،وأنت وحدك المستفيد، أيها الناس من كانت له في جيبه محفظة نقود فليتحسسها وليطمئن على سلامتها فالأيادي الآثمة موجودة بيننا...(يضحك) لقد هرب أنا لم اخسر زبونا وانتم أيضا لم تخسرو أي شيء ...(ينادي الشخص الوهمي الهارب) ياذا الرجل لا تهرب عد إلى حلقتي وسمع كلام الحكواتي لا تخف أن تموت جوعا لأن الذي شق الأشداق لا يتركها بلا أرزاق...

وأنت... (مكلما شخصيا وهميا آخر) هاها.. أنت في كامل أناقتك وأبهتك هكذا تكون (الشياكة) يا اخي وإلا فلا (شياكة) و(لا هم يحزنون) شاب وسيم يفيض صحة وعافية،زادك الله من نعمائه أه وأه والشباب ياصاحبي يغري بإرتكاب العشق والعشق جنون والجنون فنون والفنون لو تدري ملح الدنيا وملح الكون....رايتك ياولدي لا ترحم ساعتك التي في يدك فأنت لا تنقطع عن النظر إليها إنك على موعد أليس كذلك؟ ومن كان على موعد مثلك فإنه لا يمكن إلا أن يكون واقفا على الجمر كان الله في عونك وفي عون كل العشاق ابق معي، واجلس بجانبي،وتأكد أن الوقت سيمر سريعا لن تحس إلا وقد حلت الساعة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الموعودة ولكنه _مع ذلك_لا بد أن أحذرك من شيء احذر جيدا أن يسرقك حديثي،ويفت عليك الموعد إنتبه إن الكلام غدار،والوقت سيف بتار...

كنا في البدء خمسة

عباد الله

في هذه الساحة نحن خمسة أصدقاء،بل خمسة إخوة أنا الحكواتي وهذا(يخرج حربة وهو يمسك بقفة)

حربة:أنا (حربة) المسيح...(يدخل رجل آخر وهو يمسك بآلة عود)

الحكواتي: وأنت، من أنت؟

شدوان: أنا، أنت شدوان المغني...

الحكواتي: أما هذا فهو...(يدخل رجل آخر)

ميمون:أنا صاحب السجل وصاحب القلم والدواة أنا كاتم أسراركم أنا أخوكم ميمون...ميمون،نعم أنا الكاتب العمومي في هذه الساحة ...

(يدخل رجل في جلباب أبيض)

طارق:وأنا.... مرافقكم ودليلكم طارق بن طارق، المرشد السياحي الذي لم يجد من يؤخذ بيده ويرشده....

الحكواتي: وهل فعلا كنا خمسة؟(يخرج الآخرون ويبقى وحده)

تأملون جيدا وقولوا كم ترونني الآن؟ألست واحدا من الناس ؟نعم ولكني يمكن أن أكون كل الناس غنني أتعدد وأتجدد وأملك أن أتحول نحن في الأصل خمس قارات في أرض واحدة وخمس أصابع في يد واحدة،وخمس صلوات في يوم واحد،وخمس حاسات في جسد واحد،...

كنا هنا نتفرق ونلتقي ونعيش جنوننا في هدوء،ونقتسمه مع الناس كنا نحكي ونحاكي،ونغني ونشدوا،ونرتل التراتيل،ونقرأ الأشعار ونسود الأوراق ونتلوا الأذكار....

صديقي(لمسيح) غادر ساحتنا واختفى غادرها قبل أن تغادره وإنزوى في بيته مع وحدته،وطلق مهنة الإضحاك بالثلاث ذهبت إليه في صومعته وسألته(حربة داخل بقعة ضوء)

*لماذا تهجرنا يا حربة، وتهجر الساحة والسوق،وتبتعد عن الناس

لماذا؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

*لماذا ؟من قبل يا صاحبي كان الناس يضحكون معي...

*واليوم؟

*اليوم أصبحوا يضحكون علي،ويضحكون عليك أنت أيضا يضحكون علينا كلنا الشاطر يا صاحبي هو من ينسحب في الوقت المناسب، نعم ينسحب قبل أن يطرد هل فهمت؟(تنطفئ بقع الضوء ويختفي حربة)

الحكواتي:وجاء رجل من الناس وقال أنا (لمسيح) الجديد وفعلا كان جديدا في كل شيء في بدلته وفي أفكاره وفي طموحاته المختلفة وسمعته يقول لضيوفه أو لزبائنه الذين يضحكون عليه،ولا يضحكون معه

(يدخل رجل في زي عصري)

الحكواتي:ماذا قلت لهم أيها المبدع المجدد؟

حربة:قلت أنا فنان من هذا الزمان وإني أعدكم كلكم أني سوف أحدث في هذا الفن ثورة خطيرة،لن أطوف عليكم وأنا أحمل صينية أو أحمل طربوشي بيدي وأسألكم متاع الله..لا لا..

الحكواتي(لمسيح) الجديد أصبح منشطا في فندق،وهو اليوم يرفه عن السائحين ويضحك المكتئبين ويقتات من عطاء الموسرين،غنه يربح المتعبين بكلماته وحماقاته وشطحاته،وبألعابه البهلوانية،إنه يفعل أي شيء من أجل أن يملأ الفراغ فراغ النفوس وأرواح فارغة وقاحلة ومقفرة (يقدم نمرة تنشيطية بالألعاب السحرية)

*أما صديقنا الآخر شدوان المغني فمازال يغني ليس في هذه الساحة التي أدركتها الشيخوخة وأتعبتها الأيام والليالي ولكن في الأندية الليلية وفي الملاهي،إنه يغني للسكارى والمعربدين هذا غناء وذاك غناء وشتان بين هذا الغناء وذاك الغناء،في تلك الأيام التي خلت كان يغني للحب الصادق،ويتغنى بالوصل،ويشكر الهجر والبعد،ويستلذ بدلال المحبوب ويقول مع الناس ويقول الناس معه:

(يظهر شدوان المغني وفي زي السهرة يغني أمام ميكروفون)

شدوان:(عين الحسود فيها عود يا حلاوة)

الحكواتي:يتغنى بالهوى والشباب ويقول عن المحبوب ويقول كل الناس معه:

*(افديه إن ضيع الهوى أو ضيعه) ضيعه قليلا أو كثيرا لا يهم فهذا العصر عصر الضياع وكلنا والحمد لله ضائعون ومضيعون

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحكواتي: اليوم هو مغني آخر...

شدوان : نعم أنا مغني آخر لأن هذا اليوم وبكل بساطة هو يوم آخر....

الحكواتي:لقد دارت الأيام وفقد الرجل أحلامه القديمة،وأصبح واقعيا،يفكر في السوق ويتعامل معها بمنطق السوق،وفي هذه السوق ياسادة ياكرام هو لا يفكر إلا في المستهلك وفي المستهلك يخاطب شهوة الاقتناء لديه،والتي هي أسمى الشهوات وأنبلها كلها،وأهم مافي هذا المستهلك جيبه،وأخطر كل كتاباته وخربشته وتوقيعه المحترم،خصوصا عندما يكون على شيك ويكون للشيك رصيد ويكون رصيدا سمينا وغليظا مثل رصيد إبليس من المعاصي والذنوب أسمعوه كيف أصبح يفكر،إنه يتكلم بلغة هذه الأيام والتي هي أكثر لغات الحياة وربما لا حياة اليوم إلا لهذه اللغة وإن كان هناك من يقول غير هذا....

شدوان(وهو يقف أمام مرآة وهمية)

(التشيك) ياعباد الله أهم شروط النجاح والفلاح كن كما تشتهي أنت ولكن لا تلبس إلا مايريد الناس نحن نأكل لنعيش ونلبس لنخدع أصحابنا ونخدع أصحابكم من الناس وكل زي ماهو إلا قناع،وكل الأقنعة خادعة،وليس كل الخداعين من الناجحين،وما كل الناجحين سعداء ومأأدرك السعادة أدرك المبتغى ووصل سدرة المنتهى...

آه هذا العصر يا أيها البناء وصر البضاعة والسلعة وكل الأوقات فيه هي أوقات لتبضع الحر،وماهذه المدن إلا أسواق كبيرة مفتوحة بالليل والنهار،والإنسان فيها واحد من ثلاثة الأول منهم بائع محترف،والثاني يشتري ويشتري،ولا يفعل أي شيء سوى أن يشتري يشتري ما ينفع ومالا ينفع،الأساسي والكمالي،الرخيص والغالي،والثالث بينهما لا يبيع ولا يشتري ولكنه سمسار وأنا وبلا فخر اخترت أن أكون ثالث الثلاثة وأن أشتغل بالسمسرة وبهذا يمكن أن أكون مع هذا واكون مع ذاك،وان كل من رزق هؤلاء ومن رزق أولئك وكما ترون لدي صورة حسنة مقبولة في العين والنظر ولدي صوت يشدوا ولدي حضور مقنع وشخصية محترمة،وقد وظفت موهبتي في مجال الإعلان إنني أغني على السلع والغناء عليها شيء مربح جدا جدا،وأين منه يا عباد الله الغناء التقليدي القديم؟ الغناء على المأسوف على شبابها وزمانها للأ أم هاني،ولو كتب الله ورأيتم أم هاني هاته لو لويتم الادبار،والغناء على أم الخير،والتي ليس فيها من الخير إلا اسمها،والغناء على للا شمس الضحى وللا راضية وللا البتول وللا ماريا وللا قوت القلوب؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحكواتي: هذا هو صاحبي المغني،إنه مازال يغني ولكن موضوع عشقه وموضوع غنائه تغير كثيرا،وعندما أساله في هذا يقول:

شدوان: البلداء فقط هم الذين لا يتغيرون ويمكن أن تضيف إليهم الموتى،والحمد لله لست بليدا ولست ميتا..

الحكواتي: إنه اليوم(براح) في سوق وقد ضاق العالم في عينيه،حتى أبح مختصرا في هذه السوق إنه يتغنى بالمعروضات وكل هواه مع الفوطة الصحية والزيت الصحية والزبدة الصحية،ومع معجون الأسنان والشامبو إستمعوا إليه وهو يغني (يرتدي بدلته اللامعة)

شدوان(يغني) يا صابون الأشواق إشتقت إليك فعلمني ألا اشتاق هذه الأغنية إسمها (صابونة تحت الماء) وهي من الروائح عفوا من الروائع التي زلزلت الأرض وأحدثت ثورة خطيرة في الأذواق وجننت الشباب، ذكورا وإناثا...

الحكواتي: يا صاحبي لماذا تركت الغناء؟

شدوان: حتى هذا غناء...

الحكواتي: كنت مغنيا وأنت اليوم بضاعة فقط بضاعة تتغنى ببضاعة..

شدوان: هكذا شاء ربك أو شاءت الأيام، لست أدري آنا من خلقت هذا العالم يا صاحبي هو هكذا وأنا مثل كل الناس لا أملك إلا أن أعيشه كما هو ولو كان بإمكاني أن أصنعه من جديد لما صنعته أحسن مما هو الآن

الحكواتي: ذلك الآخر الذي أعرف صديقي شدوان كان شاعرا...

شدوان: نعم،كان شاعرا في زمن الشعر،تماما كما كان غيري فارسا في زمن الفروسية،أو كان عاشقا في مواسم العشق أما هذا الزمن فهو زمن البطن والهضم وزمن العين والنظر،وزمن الاقتناء والاستهلاك..وفي الاقتناء يتم دائما البحث عن أرخص الأشياء وأرخص الغناء هو الأكثر نجاحا ورواجا وانتشارا لا تسألني لماذا،وهل يعقل هذا؟ إنه منطق السوق يا صاحبي،وارخص الغناء موجود عندي أنا،وعند رفاقي المطربين-الذين لا يطربون أحدا-وعند زميلاتي المغنيات الناجحات...

(يضحك ويضحك، حتى يستلقي على ظهره).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خاتمة:

إن تناول التراث ومسرحته في المسرح المغربي، كان الهدف منه إبراز الأصالة العربية في قالب فني ومن منظور جمالي وإبداعي وتقريبها إلى المتلقي في شكل فرجوي واحتفالي. وهذا ما سعى إليه الطيب الصديقي في تناوله للتراث الذي يزخر بأشكال كثيرة للفرجة والاحتفال، فانبهر بقصص ألف ليلة وليلة ومقامات بديع الزمان الهمزاني واجتهد في تأليف وإخراج ما قرأه من التراث بأدوات أخرى تتوفر لديه لصناعة الفرجة بتوظيف ما تعلمه من تقنيات في الغرب ريبرتواره، يمكن القوا أن الطيب الصديقي أصبح بامتياز صانع الفرجة بعد أن تمكن من امتلاك أدوات صناعة الإخراج وتعام أسرار المهنة في الغرب هكذا وظفت الحلقة وللحكواتي وسلطان الطلبة وفن البساط وكل الأشكال الفنية الشعبية لصناعة احتفالات المسرحية التي تحتوي تقنيات ركحية تنحدر من التراث الفرجوي الشعبي، كما تعتمد السرد والحكي والغناء والقص لتأسيس جمالية مغربية منفرد على مستوى الإنتاج المسرحي. إن الصديقي قد توصل إلى إيجاد صيغة درامية تمكن الهوية العربية والمغربية عبر تشكلاتها الفرجوية وأبعادها الحضارية دون أن تقطع صلتها مع المسرح الغربي.

أما عبد الكريم برشيد فإنه يتبوأ مكانة متميزة في المسرح المغربي ونصوصه حافلة بالمكونات الاحتفالية بل إن كثيرا منها يحفل عمليا بما كشفت عنه تنظيراته ولعل النصوص الاحتفالية الأخرى التي نشر إليها وهي كثيرة، كفيلة بتسليط المزيد من الأضواء على هذه التجربة بشكل عملي، وهي نصوص تعني بدون شك الجانب النظري في الخطاب الاحتفالي عامة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المصادر والمراجع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم حمادة (د)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985،
2. البستاني أدباء العرب،ج2 ،
3. حسن المنيعي –الصديقي رائد المسرح المغربي العلم الثقافي 5-69 ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب/محمد الكغاط،ط/ 1986،
4. الدكتور مصطفى رمضاني: مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والإنجاز، مطبعة تريفة، بركان، المغرب، ط1، سنة 2007،
5. الرؤية المسرحية لدى مخرجي المهرجان،رفيق الصبان المعرفة.
6. رضا غالب (د)، المثلث البنائي لفن التمثيل، القاهرة، 101،
7. سالم كويندي،سلطة المسرح مطبعة دار وليلي لمراكش،ط1، 2000،
8. الطيب الصديقي،تجربة المسرح بالمغرب،مجلة الثقافة المغربية.
9. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993،
10. عبد الكريم برشيد: الناس والحجارة، جريدة العلم الملحق الثقافي، المغرب، العدد 456، السنة الثامنة، سبتمبر 1978.
11. عبد المالك مرتاض،فن المقامات في الأدب العربي.
12. عبد المجيد شكير،المسرح المغربي،قراءة في أوراق التنظير،مجلة الثقافة المغربية
13. عز الدين اسماعيل-توظيف التراث في المسرح مجلة فصول المصرية العدد 8 السنة 1980
14. فروخ،تاريخ الأدب العربي،ج2.
15. كمال عيد- مدرسة إيرفين بسكاتور المسرحية/مجلة المسرح عدد 23-
16. مجلة الثقافة المغربية: يونس الوليدي،استلهام التراث في المسرح الهاوي المغربي،ص150 ع ماي 1999م.
17. محمد مبارك،النثر الفني،ج1/
18. مصطفى رمضاني: مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والإنجاز.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

19. مصطفى ناصف محاورات مع النثر العربي عالم المعرفة الكويت/العدد 218،فبراير 1998

20. المقامات الأدبية لأبي محمد القاسم بن علي الحريري القاهرة شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي البابي وأولاده بمصر،ط3، 1950م.

21. مقامات الهمذاني،شرح محي الدين عبد الحميد- دار الكتب العالمية،بيروت،لبنان،م الحلوانية ص 174.

22. مقدمة عبد الرحمن بن خلدون،بيروت-دار القلم،ط 7، 1409ه-1989م

23. نبيل راغب – فن العرض المسرحي الشركة المصرية العالمية للنشر- لو نجمال- القاهرة

24. نهج البلاغة،اختيار الشريف النصي-شرح الأستاذ محمد عبده-تحقيق،عبد العزيز سيد الأهل،بيروت دار الأندلس،ط 2، 1382ه- 1963م.

25. نيبل راغب (د)، موسوعة الإبداع الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجنان، 1996،

26. نيبل راغب (د/، فن العرض املسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط1، 1996،

27. هوسر- أرنولد- فلسفة تاريخ الفن-ترجمة رمزي عيدي جرجس-الألف كتاب

28. Braun eek – manpred & shnelin & theatre lexikon-hamborg :(ro.pp 282-289)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس المحتويات

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة.....01

الفصل الأول: المسرحة وعلاقتها بالاشتغال الدراماتورجي

المبحث الأول: 02

الفرع الأول: مفهوم الدراماتورج 03

الفرع الثاني: آليات الاشتغال الدراماتورجي 04

الفرع الثالث: بنية النص المقامي.....08

الخصائص الفنية للنص المقامي 12

مفهوم المسرحة وآلياتها.....14

الفصل الثاني: آليات مسرحة التراث في المسرح المغربي.....31

المبحث الأول: مسرحة المقامة.....33

المبحث الثاني: 36

الفرع الأول: النزعة المسرحية وملامح الدراما في المقامة.....37

الفرع الثاني: تقنيات الأدب المسرحي في املقامة 39

المبحث الثالث: من الاحتفالية والمسرحة عند عبد الكريم برشيد.....40

المظاهر الاحتفالية في مسرحيات برشيد.....41

الفصل الثالث: مقاربة دراماتورجية للحكواتي الأخير

المبحث الأول: المرجعية التراثية لمسرح عبد الكريم برشيد.....50

المبحث الثاني: مقاربة دراماتورجية للحكواتي الاخير.....53

تجربة عبد الكريم برشيد 62

نموذج لاحتفال الحكواتي الاخير عند برشيد.....65

خاتمة.....80

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com