وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

BADJI MOKHTAR-ANNABA UNIVERSITY
UNIVERSITE BADJI MOKHTAR ANNABA

جامعة باجي مختار- عنابة

كلية الآداب والعلوم الانسانية والإجتماعية. السنة: 2009/2008

قسم اللغة العربية و آدابها.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب التمثيلي .

مدرسة الدكتوراه.

مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة.
مسرحية يا ليل يا عين *أنموذجا*

الشعبة: الأدب العام والمقارن التخصص: الأدب التمثيلي.

للطالبة:ريمة شايب.

مديرة المذكرة:

نظيرة الكنز الرتبة: أستاذة محاضرة. المؤسسة: جامعة عنابة.

أمام اللجنة

	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة
الرئيس:	إسماعيل بن صفية	أستاذ محاضر	جامعة عنابة
الفاحصون:	محمد بلواهم	أستاذ محاضر	جامعة عنابة

المقدمة

عرف المسرح في الوطن العربي محاولات عديدة لتأصيل الظاهرة المسرحية وجعل هذا الفن قريبا من الواقع والوجدان العربي، وقد حاول العدي د من المنظرين المسرحيين بدءا من مارون النقاش إلى غاية ظهور الجماعات المسرحية العودة إلى الأشكال المسرحية التي عرفها الإنسان العربي ومارسها نحو (الحلقة–الراوي–المداح –الحكواتي)وسعوا إلى توظيفها في نصوصهم وعروضهم المسرحية بحكم وظائفية هذه الأشكال وقربها من الوجدان العربي، ولكونها كذلك تحمل خصائص درامية تؤهلها لأن تكون منطلقا لمسرح عربي شكلا ومضمونا، وإن اختلفت طرائق هذا التوظيف بين التوظيف الشكلي لهذه الأشكال الفرجوية وبين البحث في معنائية ووظائفية هذه الأشكال.

وتعد جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب– 1976–بزعامة عبد الكريم برشيد من بين أهم الجماعات المسرحية التي سعت إلى تنظير الظاهرة المسرحية ونادت بضرورة العودة إلى الطقوس الاحتفالية والأشكال الفرجوية التي مارسها الإنسان العربي والتي عبرت عن همومه وواقعه،حيث اهتمت الاحتفالية بكل الأشكال التي توحي بالفرجة وبالبعد المشهدي من أعياد وفلكلور شعبي وأشكال فنية تراثية كالحلقة والبساط والحكواتي وكل ما يرتبط بالبعد الاحتفالي محاولة تأسيس مسرح عربي يؤسس أصالته وذاتيته من الداخل أي من هذا التراكم الموجود في الموروث والمخزون العربي دون نفي عنصر المثاقفة ووجود الآخر،وبهذا فان المسرح المراد –حسب هذه الجماعة–هو ذلك الذي يحقق للشعب العربي هويته مع بقائه متمتعا بحس عالمي ومنفتحا عن الآخر.

ولقد دفعني اختيار موضوع مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية وصناعة الفرجة أسباب عدة لعل أبرزها:

1. قلة الدراسات التي اهتمت بالجماليات الفنية التي يتمتع بها النص المسرحي في المغرب العربي بما في ذلك –المغرب الأقصى– مقارنة مع الدراسات العديدة التي تناولت المسرح في المشرق وبوجه خاص في مصر وسوريا بكثير من الدراسة والتحليل.
2. يعد البحث في الاحتفالية وصناعة الفرجة من الدراسات النقدية التي تفتح مجال المسرح عن جماليات الكتابة المسرحية التي تسعى إلى الإدهاش وإحداث خلخلة معرفية لدى المتلقي، وهذا النوع من الدراسة لا يزال في بداياته الأولى ويطرح أمام الباحث رؤى مغرية تدفعه لإعادة النظر في جماليات الكتابة المسرحية.

3. إذا كانت العودة إلى التراث قديما تتم إما من خلال استدعائه كما هو وصبه في النص المسرحي من دون تعديل أو تحوير في شخصياته، فإن الاحتفالية تنظر إلى التراث على أنه حركة مستمرة غير مقيدة بزمن معين ذلك أن الأساس ليس هو التراث في ذاته وإنما الأساس هو التراث كما نراه نحن الآن ، من هنا فان الاشتغال على التراث من هذه الزاوية يعد مبحثا جماليا فنيا وجب دراسته والبحث فيه.

4. قلة الدراسات في مجال صناعة الفرجة والاحتفالية في الجامعة الجزائرية دفعنا إلى البحث في هذا المجال, وقد رأينا من خلال مطالعتنا أن دارسي المغرب الأقصى كانوا الأسبق في تناول الموضوع.

5. يعود السبب في اختيار مدونة المغربي عبد الكريم برشيد على وجه الخصوص أسباب كثيرة لعل أهمها: أنه يعد رائد المسرح الاحتفالي إلى جانب أنه جمع بين الممارسة التنظيرية وبين الجانب الإبداعي في توجهه الاحتفالي الرامي إلى ترسيخ المسرح وجعله قريبا من الوجدان العربي.

6. اخترت من بين مسرحياته نصه يا ليل يل عين ومرد ذلك تميز النص وغناه بالجوانب الاحتفالية، أضف إلى ذلك أنه من النصوص الأخيرة التي كتبها.

7. خصوصية المقاربة السيميائية في تحليل الخطاب المسرحي بوصفه خطابا دالا يجمع بين ما هو لغوي والمتمثل في النص المسرحي القائم على الفرجة والإدهاش من خلال توظيفاته اللغوية الجمالية القائمة على المزاوجة بين الماضي والحاضر من تفعيل التراث وعصرنته؛ وبين العلامات غير اللغوية المتمثلة في الإشارات والرموز و الإيقونات البصرية.

ومن هذا المنطلق عنونت الدراسة بـ: *لزنج عاخك قزيل انسيخ لي مئ لإحتفالي بـ هـ شمدع بطف نج بـ * لزنج بي ئكيك يئ ع م آ لهدج ئ*

وتطرح الدراسة أسئلة كثيرة لعل أبرزها:

- ❖ هل استطاعت الاحتفالية من خلال دعوتها إلى العودة إلى الطقوس الاحتفالية والأشكال الفرجوية بناء صيغة مسرحية مغايرة شكلا ومضمونا ؟
- ❖ ما هي الخصائص الفنية والجمالية التي بنى عليها عبد الكريم برشيد مسرحياته؟
- ❖ كيف تجلت عناصر الاحتفال والفرجة في مسرحيات عبد الكريم برشيد؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قسمنا الدراسة إلى مدخل وفصلين،أولهما نظري والآخر تطبيقي.

تطرقنا في:

ك لخ خ الذي وسمناه بـ:"**الاحتفالية وصناعة الفرجة**" إلى مفهوم الاحتفال والفرجة المسرحية والعلاقة القائمة بينهما بحكم أن الاحتفال هو اللحظ ة التي تتحقق فيها الفرجة باعتبارها نسقا من العلامات الدالة التي تقدم للمشاهدة.

آ لئطف شكىءلآهك: فعنونته ب: "ئ لإ خ ط ي ب: لي ئ م ئ ة ه ئ ه آ ز ز ه ئ "حيث سنسعى من خلال هذا الفصل إلى بيان أهم الأسس النظرية التي قام عليها الفكر الاحتفالي من خلال الحديث عن البناء الفني الذي يقوم عليه المسرح الاحتفالي ،إضافة إلى محاولة إبراز المظاهر الاحتفالية التي يقوم عليها مسرح برشيد باعتباره رائد ومؤسس هذه الجماعة المسرحية .

وخصصنا ط ف شكطخقص لي ف ى لدراسة مسرحية : " ي ي ك ي ئ ع ي م *ف ئ ب غ ي ب ئ خ ط ي ب*"رغبة في استجلاء الأشكال الاحتفاليۃ والأبعاد الفرجوية في هذا النص الدرامي من خلال قراءة في عنوانها وأنفاسها والبناء الدرامي الذي قام عليه هذا النص الاحتفالي.

وجاءت الخاتمة استخلاصا لأهم النتائج التي قام عليها الفكر الاحتفالي والتي أبانت عنها نصوص برشيد الدرامية.

وسنعتمد في دراستنا آليات المنهج السيميائي رغبة في كشف الاحتفالي والفرجوي في مسرح عبد الكريم برشيد لما يقدمه هذا المنهج من قدرة على استكناه الرموز والدلالات اللغوية وغير اللغوية التي يحفل بها مسرح عبد الكريم برشيد.

وحتى نتمكن من الإلمام بمحتويات الدراسة منهجيا ومعرفيا اعتمدنا قائمة مصادر ومراجع متنوعة، وتمثلت المصادر في نصوص عبد الكريم برشيد المسرحية، أما المراجع فكانت متنوعة، منها دراسات قام بها الكاتب نفسه وأخرى قدمت قراءات للمنحى الاحتفالي في المسرح المغربي .

وقد اعترضتني أثناء مراحل البحث المختلفة جملة من الصعوبات لعل أبرزها حداثة الموضوع من جهة، وقلة الدراسات التطبيقية التي تتناول مسرح عبد الكريم برشيد، وقد تجاوزت ذلك بالعودة إلى بعض المراجع العامة والدراسات الموجودة على المواقع الإلكترونية.

وتبقى هذه الدراسة مجرد مشروع للبحث منفتحة انفتاح الحفل الذي لا ينتهي على دراسات أخرى للتعميق والإضافة.

المدخل

الاحتفالية وصناعة الفرجة

المحاور الإجمالية:

1-مفهوم الاحتفال

2-المسرح اليوناني كطقس احتفالي.

3-وظائف الاحتفال.

تنويع المقاربات:

1 مفهوم الفرجة

2- أنواع الفرجة

3-أشكال الفرجة المغربية وتوظيفاتها في المسرح.

4-خصائص الفرجة.

5-الفرجة والمسرح.

عرف المسرح الغربي عبر مراحله الطويلة محاولات كثيرة للعودة إلى الأصول الاحتفالية للمسرح، بحكم أن المسرح بدأ في نشأته من الاحتفالات الدينية الديونيزية، وقد ترسّخت هذه المحاولات إلى أن صارت في القرن العشرين توجها واضح المعالم نادى من خلاله أصحابه بضرورة البحث عن صيغ جديدة للمسرح تمثلت في العودة إلى الأصول الاحتفالية لتنظير الظاهرة المسرحية، و قد اتضح ذلك بصفة جلية مع محاولات الفرنسي: أنطونين آرتو: Antonin Artaud(1896–1948)، حيث يعد أهم من نادى بضرورة العودة إلى الطقوس الاحتفالية لخلق مسرح جديد، كما دعّم هذا النداء كذلك "جيرزي غروتوفسكي : J.Grotovski"(1933). وقد كان لمحاولا ت هذين العالمين التأثير الواضح على المنظرين المسرحيين الذين أتوا بعدهم، حيث سعوا بدورهم إلى الارتكاز على الطقس الاحتفالي أساسا للتنظير للمسرح.

والأمر نفسه كان في المسرح العربي إذ ظهر مفهوم الاحتفا ل والاحتفالية في مرحلة الستينات وبالتحديد مع **جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب** بزعامة عبد الكريم برشيد– مؤسس هذه الجماعة وواضع أسسها– (1978)، وقد حاول برشيد من خلال مسرحه الاحتفالي الربط بين الاحتفال والحفلة أو العيد «la fête » بحكم أن الناس في العيد يخرقون رتابة الحياة اليومية، ويتمردون على كل الضوابط والقيود الاجتماعية والسياسية المفروضة عليهم .

وعموما فقد أخذ المسرح الاحتفالي بنوعيه الغربي و العربي صيغا وأشكالا متعددة يمكن أن نصنفها في فئتين :

1: الفئة الأولى: شكلية ركّزت على شكل الاحتفال حيث جعلت المشهد المسرحي في قالب احتفالي يطغى عليه الطابع القدسي للاحتفال معتمدة في سبيل تحقيق ذلك العودة إلى شكل المسرح القديم وذلك من خلال جمع عدة مسرحيات لكاتب في عرض واحد واحد، أو من خلال تقديم عروض طويلة زمنيا– كما في الماضي– أو من خلال استخدام أمكنة مسرحية جديدة توحي بالطابع الطقسي كالكنائس والقصور...إلخ، بالإضافة إلى اعتمادها على أساليب إخراجية كتوظيف الرموز والأعراف، وجعلها تطغى على عناصر العر ض الأخرى رغبة منها في تحويل نصوصها إلى عروض طقسية يطغى عليها الجانب الفرجوي .

غير أن جوهر الطقس عند هذه الجماعة بقي غائبا بحكم أنها استعارت من الطقس الاحتفالي شكله فقط دونما الاهتمام بجوهرية الطقس ووظائفيته، وغايتها في ذلك إحداث عنصر الإدهاش والفرجة التي تشد المتلقي أو المتفرج، وعموما يمكن القول إن الاهتمام بالجانب الشكلي على المستوى التنظير والإخراج المسرحي انسجم مع المرحلة التي طغى فيها الجانب الشكلي في دراسة الفنون جميعها .

2: الفئة الثانية: موضوعاتية حيث حاولت أن تستعير جوهر الاحتفال وليس طقسه فقط والمقصود بجوهر الطقس تلك العلاقة التي تخلق لدى المشارك في الاحتفال أو الطقس والتي تصل به إلى حالة من الاستغراق والانغماس التام مع الحفل أو الطقس المقام[1]

وحتى نفهم دعوات أصحاب هذه التوجه الاحتفالي كان لابد من معرفة معنى الاحتفال بحكم أن هذا المصطلح مرتبط بالمسرح الاحتفالي .

---

[1]-انظر: ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، ط1 ،1997، ص: 05 وما بعدها.

قبل أن نقدم مفهوما عاما للاحتفال نتوقف أولا عند دلالاته اللغوية في الثقافة العربية والغربية، ثم ننتقل بعدها إلى تحديد ماهية هذا المصطلح:

أولا-الاحتفال(cérémonie)

1- المفهوم

أ-عند العرب:

لغة:

حملت مادة (حَفَلَ) في لسان العرب معان كثيرة أهمها :

«الحَفْلُ: اجتماع الماء في محفله ، حفلَ المَاءُ حَفْلاً وَحُفُولاً.

وَمَحْفَل الماء: مُجْتَمَعُه ، وَحَفَل اللبَنُ في الضرع احتفَلَ : اجْتَمَعَ .

واحْتَفل الوَادي بالسيل:امتلآ .

وروي عن الأعرابي قال الحُفالُ: الجَمْعُ العَظيمُ .

وَحفِلَ القوْمَ يَحْفِلونَ حَفْلاً وَاحْتَفَلوا: اجتَمعُوا وَاحْتَشَدُوا .

وَعِنْدَهُ حَفْلٌ من الناس :جَمْعٌ.

والحفيلُ والاحْتِفَالُ : المُبالغَةُ.

والتحَفل: التَّزيَنُ.

واحْتَفَلَ الطّريق :وضُحَ»[1]

ويبدو من خلال هذه الدلالات اللّغوية أنّ كلمة – الاحتفال– يمكن أنّ تختزل في دلالتين : (الاجتماع والتزين)، فالأصل في الاحتفال هو التجمع والاجتماع، إذ لا يمكن أن نتصور احتفالا بدون جمع من الناس يقيمون هذا الاحتفال ويشاركون فيه، كما أن الاحتفال عادة ما يكون مناسبة سارة يتزين من خلالها الناس المحتفلون فيكون عنصر الزينة ظاهراً عليهم وعلى ملابسهم والمكان الذي يقام فيه الحفل .

ب–عند الغرب:

كلمة الاحتفال « **cérémonie**» مأخوذة من «اللاّتينية التي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج أو سياسية كالأعياد القومية، أو رياضية كالألعاب الأولمبية. »[2]

وورد هذا المصطلح في معجم Larousse بمعنى: « الاحتفالي هو :كل ما ينتسب إلى العيد حيث يكون هنالك مشاركة جماعية. »[3]"

وأهم ما يمكن أن نلاحظه من خلال المعنى اللغوي للاحتفال في مفهومه الغربي:

تركيزه على صفة القدسية للاحتفال، بحكم أنّه أقيم في أول الأمر على شرف الآلهة فكان بذلك فعلا دينيا مقدسا، ومناسبة عظيمة في نفوس المحتفلين. لتتنوع فيما بع د أشكال

[1] – ابن منظور: لسان العرب المحيط ، تقديم عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، بيروت، مادة، {حَ فَ ل}.

[2] – ماري إلياس وحنان قصاب :المعجم المسرحي، ص03

[3]– **le petit Larousse illustré 21 de Montparnasse : paris,2007, p459 .**

الاحتفال وتخرج عن إطارها الديني المقدس وتصبح هناك احتفالات: سياسية واجتماعية ورياضية وغيرها.

وهذا يعني أن الاحتفال بمفهومه الغربي قد وسّع دائرة الاحتفال إذ جعله يشمل جميع مناحي الحياة إضافة إلى تركيزه على عنصر المشاركة وعلي هـ يتضح أن هناك توافقا في دلالات الاحتفال– في مفهومه العربي والغربي– وذلك في اشتراكهما في عنصر المشاركة والاحتماء والتزين التي تكون في الاحتفال.

ئ ثص لاحئ :

يعرف "باتريس بافيس: Patrice Pavis الاحتفال بقوله : «قد ننسى في بعض الأوقات أن الاحتفال هو الشكل الوصفي للعيد، ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله دُيونيزوُس تقام كل عام قي أيام معلومة ، حيث توجد التسلية والمرح والالتقاء ، وقد حافظ الاحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية عكس ما نراه اليوم حيث أفرغ من محتواه والمعنى القدسي للاحتفال».[1]

ومن خلال المعنى الاصطلاحي للاحتفال نلاحظ تقاطع المعنى اللغوي والاصطلاحي للاحتفال وذلك في صفة القدسية ، قدسية الاحتفال حيث نجد أن" باتريس بافيس" يصرّ بدوره على قدسية الاحتفال. لكنه يقرّ في الأخير أن هذه الخاصية التي كانت تتمتع بها الاحتفالات الدينية الديونيزية– التي تقوم أساسا على عنصر التقديس– قد تدنست في احتفالات اليوم، وبقيت بعض ملامحها الدالة عليها.

[1] **Patrice Parvis : Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, Paris, 2002, P 139.**

وعلى هذا الأساس نادى أصحاب المسرح الاحتفالي بأنواعه المختلفة بضرورة العودة إلى جوهر الاحتفال وإلى جوهر الطّقس الديني الديونيزي وهي عودة تبرز من ناحية ارتباط هذا الفن بأصوله الغربية والرغبة من ناحية أخرى في العودة إلى حميمية الطقوس الاحتفاليۃ اليونانية القديمة .

2-المسرح اليوناني: كطقس احتفالي:

عبد اليونان في تاريخهم القديم عددّا كبيرا من الآلهة التي كانوا يقدسونها ويشيدون لها المعابد، ويتقربون إليها بالقرابين، ويقيمون لها الحفلات الدينية « وقد اختاروا لإظهار ما يسرهم ويحزنهم من حياة هذه الآلهة، وهؤلاء الأبطال، طريقة التمثيل بقطع غنائية مؤثرة تروي قصصهم وتفصل جليل أعمالهم وحقيرها... ».[1]

وقد ظهرت البدايات الأولى للتمثيل مع عبادة الآلهة :"أبولو: Appol "* و"ديمتيرا: Déméter"** وديونيزوس أو باخوس Dionysos" ***غير أن عبادة

---

[1] - على عبد الواحد الوافي أدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعية دار المعارف ، مصر، 1960، ص:132.

* أبولو: من أوسع الآلهة نفوذا في العصور القديمة وهو ابن زوس ..وكان يعد عند الإغريق إلها لكل ما هو خير وجميل كحفظ النظام واحترام القوانين وإسعاد الناس والتخفيف عند ذوي الضمائر المعذبة الراحة والطمأنينة ،وكان أيضا إله الطب ويستغاث به كثير من المدن لاسيما (دلفي) حيث كان وحيه يكشف الإدارة الإلهية. أنظر:

سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصقر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، منشورات وزارة الثقافية والإرشاد القومي ،دمشق 1982، ص 23-24.

** ديمترا : هي ابنة (كورنوس) وهي آلهة القمح والحصاد والخصب وقد نسجت حول ديمترا أساطير متعددة نظرا لأهمية القمح في حياة اليونان .. واشتهرت بصورة خاصة أسطورة انقادها ابنتها (بَرْسفونة) بعد أن اختطفها (هَادْس) وأثناء حزنها على ابنتها المختطفة جفت الأرض وأملحت وهددت البشر المجاعة والأوبئ فتدخل (زوس) وأمر(هَادْس) بإطلاق سراحها خطيبته لمخطوفة وأخيرا تمت الهدنة والتسوية على أن تعيش(بَرْسفونة) مع أمها تسعة أشهر كن كل سنة فوق الأرض وثلاثة أشهر مع زوجها (هَادْس) تحت الأرض وترمز قصة (برسفونة)إلى انتعاش النبات وموته خلال فصول العام. أنظر: سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصقر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص :224-225.

*** ديونيزوس: من أشهر الآلهة اليونانية وهو إله الخمر والكرمة والمرح،ثم اتسع نفوذه فأصبح إله البساتين و الغابات وحياة النباتات، ويعد حامي الفنون الجميلة لاسيما (الكوميديا والتراجيديا) اللتين اشتقتا من أعياده، وتتصف عبادته بطقوس النشوة ،وانتشرت بين النساء حوالي سنة ألف قبيل الميلاد،فكانت منهن جماعات الباخات (عابدات باخوس أوديونيزوس

(ديونيز وس) كانت أكثر من غيرها تأثيرا على تطور المسرحية، ويعود السبب في ذلك أن حياة هذا الإل ه (ديونيزوس) امتلأت بالكثير من الأزمات المحزنة، والحوادث السارة التي كانت تصور لليوناني القوى الطبيعية التي تؤثر في الكون والحياة « فكانت أعياد ديونيزوس إذن أعمق الأعياد الدينية أثرا في الوجدان والتفكير بل كانت أعمقها جميعا، فلا غرابة أن ينسب إليها أكبر قسط من الفضل في تمهيد الطريق أمام المسرح الإغريقي وإعداد النفوس لتذوقه، وأن يعتبر فاتحة هامة لتراجيديات العصر الأتيكي»[1] .

ونجد من بين الاحتفالا ت التي كانت تقام في عيد –ديونيزوس– حفلات الساتير * التي كانت من أكثر الحفلات تأثيرا في نشأة التمثيل. واعتبرها أرسطو من العوامل المباشرة في نشأة التراجيديا الإغريقية حيث كان الشاعر يرتجل قصته للإله –ديونيزوس– بصوت غنائي فيتحدث عن ميلاده وبطولاته والمخاطر التي واجهته ويضيف إليها بعض الإضافات والزيادات، مستعينا في ذلك بحركات جسمه وملامح وجهه وتغيير نبرة صوته حسبما تقتضيه صيغة المعنى ويفرضه الاحتفال بالإله، محاولا في ذلك التأثير في الجمهور، وبذلك ظهرت إحدى عناصر التمثيل وهي –محاكاة أبطال القصة–وكان الشاعر يضم إليه فرقة غنائية بمثابة الجوقة التي تردد بعض الأغاني المشحونة بالحزن والأسى.

)اللواتي يهمن ليلا في الجبال ويلبسن جلود الحيوانات ويحملن العصا–رمز العبادة. أنظر: سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصقر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص: 270–271.

[1]- على عبد الواحد الوافي: الأدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي، ص136.

* الساتير :هم أنصاف آلهة لهم قرنان صغيران وسيقان كسوق الماعز ووجه وقامة كوجه الإنسان وقامته، يحملون بأيديهم في الغالب مزمارا وأحياناً كأسا وعصاً يتعلق بطرفها مرة صنوبر، ويلتف حولها غصن من الكروم الأعناب. أنظر : سهيل عثمان وعبد الرزّاق الأصفر معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص.70.

وكانوا يرتدون في حفلات ديونيزوس جلد الماعز ليظهروا بمظهر –الساتوري– أي أتباع الآلهة «وكان هذا الديثرامب في مبدأ نشأته ساذجاً مضطرب التكوين غير منتظم ..إلى أن أدخل عليه (أريون) كثيرا من وجوه الضبط والإصلاح والتهذيب، وأخضع جميع ما يشمل عليه من أصوات ورقصات وحركات لقوانين فنية دقيقة وأحاطها بالتناسق الموسيقي.»[1]

ولما استقرت الجوقة وأصبحت ثابتة في مكانها استعملت درجات مذبح (ديونيزوس) كمسرح تشيد فوقه الأغاني التي تمجد الآلهة، وبفضل هذه التجديدات التي وضعها أريون أصبحت الطقوس التي تقام في الاحتفالات الديونيزية تؤثر تأثيرا بالغا في النفوس « فحين كانت تمثل الملاهي أو تقام الاحتفالات بأعياد ديونيزوس تنتقل عدوى الفرح والمرح الصاخب من المسرح إلى الجمهور الذي يشارك في العرض، فيصبح جزءا لا يتجزأ منه، يضحك الناس ويرقصون ويشربون الخمر ثم يجوبون الطرقات صاخبين مرحين، معتزين ببواعث الخصب، ويمر الشعب بنشوة دينية يستبيحون فيها كل شيء ويتحللون من كل القيود. »[2]

يتضح مما سبق ذكره أنّ الاحتفال كان دعوة للتطهير والتنفيس ومشاركة وجدانية وجماعية تتلاشى فيها كل القيود وتخرق كل المحظورات، « ولهذا كذلك تميزت أغلب الاحتفالات بخرق القوانين وبالفوضى العارمة التي تتبعها لحظة الهدوء والاتزان الجديد الذي

---

[1] - على عبد الواحد الوافي : الأدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعي، ص138.

[2] - محمد عزام : وجوه الماس: البنيات الجذرية في مسرح علي عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا،1994، ص27.

يعبر عن الخلق الجديد للعالم، إن الاحتفال يخرق النظام ويزعزعه ثم يستعيده ويسترجعه »[1].

وأثناء عملية الهدم والبناء والاستعادة والاسترجاع تتجسد وظائف الاحتفال.

[1] - سعيد الناجي : تأصيل الفرجة وطرائق الاحتفال في الثقافة العربية الإسلامية ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تطوان، 2002، ص075.

3-وظائف الاحتفال :

يمكن أن نجملها في النقاط التالية:

1) يتعارض الاحتفال مع الحياة اليومية الرتيبة لكونه مناسبة للالتحام بالمقدس ولاستعادة الأزمة الكونية الأولى .
2) يعتبر الاحتفا ل تجاوزا منظما وتعليقا للمحرم في حدود ما تسمح به الأعراف الاجتماعية « تماماً كما هو الشأن للظاهرة الديوينزية التي هي تعبير عن التجاوز »[1] حيث تكون في الاحتفالات الديونوزيسية كل مظاهر الفرح والصخب وما يعقبهما من تجاوزات مباحة في مثل هذه الاحتفالات فالاحتفال كما يؤكد فرويد « إفراط مباح ومنظم وانتهاج بهيج للمحظور.»[2]
3) تتم في الاحتفال مساءلة مجموعة من السلط التي تتحكم في المجتمع كالسياسة والدين وجميع الإكراهات كالموت والجنس وذلك عبر جواز الفرجة المتمثل في الحق في التمتع بالاحتفال والكذب الصادق عبر الرسائل المشفرة التي يمررها المحتفلون في ثنايا طقوسهم الاحتفالية .
4) يهدف الاحتفال إلى الانسلاخ المؤقت من زمن دنيوي تعمه الفوضى والاضطراب إلى زمن مؤقت يعمه الاستقرار والنظام .
5) تذوب في الاحتفال بشكل مؤقت الاختلافات التي تميز بين الناس، حيث تزول كل الفروق الاجتماعية بين الأفراد « فيصبح السيد عبداً والعبد سيداً، وتجلس العامة على موائد الملوك والسادة..» [3] وهو ما نلحظه بصفة بارزة في الكثير من الاحتفالات والطقوس العربية مثل" احتفال سلطان الطلبة" الذي يستغني فيه الملك

---

[1] - إبراهيم الهنائي : صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان ، 2002، ط1، ص114.

[2] - سيغموند فرويد : الطوطم والحرام :تر بوعلي ياسين،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1983،1 ، ص161.

[3]– عبد الواحد بن ياسر :حدود وأشكال الفرجة التقليدية : منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تطوان، 2002، ط1، ص42 .

عن عرشه ليحل محله شخص من عامة الناس يسعى لأن يعتلي العرش و يدير الحكم.

6) الاحتفال آلية هدم وانقلاب يحملها المجتمع في أحشائه ونتيجته ا القصوى هي التدمير والهدم « وإن ما يفجره الاحتفال هو ذلك التطلع القوي لهدم الذي تجهد السلطة نفسها إلى التحكم في صيرورته والحد من تدفقه. »[1]

7) تتحول في الاحتفال المدينة إلى فضاء آخر، إلى جسم كبير يتمظهر بشكل غرائبي تحت تلوينات النغمة والإيماءة واللون والرقص « جسم كرنفالي يزحزح الحدود بين المدنس والمقدس، بين المرخص والمحظور.»[2]

هكذا كان الاحتفال بوظائفه التنفسية التطهيرية وبانتهاكاته وخرقه للقوانين الدينية والاجتماعية والسياسية دعوة لخلق عالم جديد ، ولخلق فن جديد سُمي : المسرح.

إذا ما حاولنا المقارنة بين الفرجة والاحتفال والبحث في إشكالية العلاقة التي ترتبط بينهما جاز لنا أن نقول إن« الاحتفال هو اللحظة الأرحب التي تتحقق فيها الفرجة باعتبارها نسقا من الحركات الدالة التي تقدم للمشاهدة. »[3] وهذا يعني أن الاحتفال يحتوي الفرجة، فالاحتفال بما يتضمنه من طقوس وممارسات يساهم في إحداث الفرجة.

---

[1] – عبد الواحد بن ياسر :حدود وأشكال الفرجة التقليدية ،ص42.

[2] – إبراهيم الهنائي :صناعة الفرحة في احتفالات عاشوراء ،ص: 115

[3] –ماري إلياس وحنان قصاب:المعجم المسرحي، ص32.

وقد تزامن النظر في مفهوم الفرجة في المسرح مع المحاولات العديدة التي نادى من خلالها أصحابها إلي استقراء وإحياء أشكال الماضي كما نتج عن تطور علو م الأنتريولوجيا التي اهتمت بالعرض المسرحي وبدراسة الظواهر الاحتفالية التي سبقت ظهور المسرح.

ولا يمكن أن نحدد ملام ح التوازي والتقاطع بين المصطلحين إلا بعد أن نتوقف عند مفهوم الفرجة وبيان وظائفها

ثانيا – الفرجة (Spectacle)

1-المفهوم

أ-عند العرب:

لغة:

من بين المعاني التي تحملها كلمة (فرجة) والتي وضّحها ابن منظور في لسانه:

«الفرج: الخلل بين الشيئين، والفرجة كالفرج.

وقيل الفرجة: الخصاصة بين الشيئين.

والفرجة بالضم، فرجة الحائط وما أشبهه، يقال بينهما فرجة أي انفراج.

والفرج:انكشاف الكرب وذهاب الغم.

والفريج : الظاهر البارز المنكشف.» [1]

فالفرجة إذن من الانفراج وهي عكس الكبت والتأزم . وهي البروز والظهور عكس الغموض والتخفي.

[1] – ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم عبد اله العلا يلي ، مادة (ف رج).

ب–عند الغرب:

تنحدر كلمة فرجة Spectacleمن« الفعل اللاتيني Spectar بمعنى نظر وشاهد أي أنها مرتبطة بما هو مرئي»[1]

ويتضح من خلال التعريفين السابقين أن: المفهوم العربي للفرجة ارتكز بالدرجة الأولى على زوال الهم وكشف الانفراج. في حين أنه ارتكز على المشاهدة والنظر في المعنى الغربي للفرجة، وإن كانت الفرجة في مفهومها تجمع بين المعنيين فهي من جهة تنفيس عن الهموم وتفريج لكل المكبوتات، ومن جهة أخرى ترتكز على عنصر المشاهدة والإدهاش لشدّ انتباه مشاهديها، ولجعلهم ينغمسون في العرض المقدم، وتبدو الفرجة في حقيقة الأمر « نوعا من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة إلى حالة أخرى كأن تكون في حالتها الطبيعية المنطقية المعتادة فتحلق مع الشخصية المسرحية في أحلامها، أو تشف عندما تشف الشخصية... والفرجة تكون في كل ما هو غريب، فكل غريب مثير للفرجة لأنه يجذب المتلقي ويستوقفه ويشغله عما عداه»[2].

ئ ثص لاحئ:

اختلف الدّارسون في بيانهم لمفهوم الفرجة فمنهم من عدّها أشكالا لما يمكن أن نسميه ما قبل المسرح كما يؤكد ذلك " باتريس بافيس " في قوله: « يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الظواهر والطقوس الاحتفالية كالرقص والغناء والموسيقى والمرح والتعبد والعربدة والصّرع، وهي تنطوي على عناصر مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب :المعجم المسرحي، ص32.

[2]–عبد الباقي فكاري:الفرجة الشعبية في المسرح، 12–30–2008، على الرابط الالكتروني:www.elaphblog.com

إنسانية وحيوانية ونباتات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري» [1].

ومن هذا المنطلق يتضح أن الفرجة تتحقق من خلال إبراز مجموعة من المظاهر المرتبطة بأشكال الاحتفال بحيث تحقق حين اجتماعها الجانب الفرجوي الذي يسهم في فعله المرسل بوصفه صانع الاحتفال والمحتِفل بوصفه مستقبل الاحتفال وصانع الفرجة معا.

ويؤكد الرأي نفسه (فرانك فوشتيه: Franke Fauchtie) في كتابه:"المسرح والفودو théâtre et voudou" حيث يعتبر «ما قبل المسرح هو المسرح الذي يتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصورة والرموز.»[2]

ومن خلال هذين التعريفين نلاحظ أن :

التعريف الأول: ركز على الشكل الخارجي أو الصورة البصرية للفرجة التي توظف الملابس والشخصيات والموسيقى ...وهو بذلك يركز على العلامة الإيقونية البصرية للفرجة.

أما التعريف الثاني : فهو يؤكد على حيوية ووظيفية الفرجة الممثلة بصفة رئيسية في فعل المشاركة، مشاركة الملتقي، وانغماسه مع صانع الفرجة. ومن شأنها الانغماس أن يحقق جملة من الوظائف أهمها :

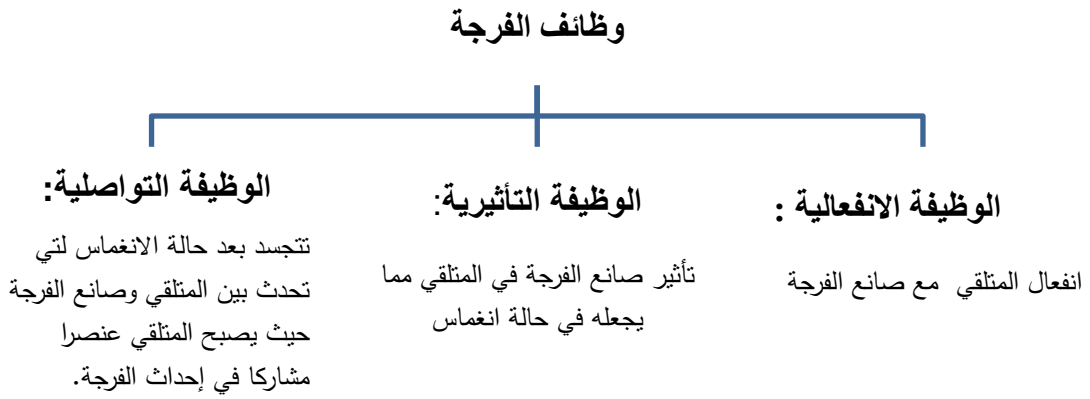
*لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه مما يجعله منفعلا مع صانع الفرجة متواصلا معه من خلال مشاركته في فعل الفرجة، دون أن ننسى الجانب البصري الإيقوني للفرجة إذ يعتبر بدوره

---

2 - **Patrice Parvis : Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld, P 150 .**

[2]– حسن بحراوي: المسرح المغربي؛دراسة في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي،1994، ص07.

عنصرا هاما في شد انتباه المتلقي أو المتفرج، وعلى هذا النحو فان الفرجة تحقق الوظائف الشعرية التي دعا إليها " جاكبسون: Jakobson" من تحقيقها للوظيفة الانفعالية والتأثيرية والتواصلية وكذلك الإيقونية البصرية، مما يؤكد الطابع الشعري الجمالي الذي تحققه الفرجة. ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الترسيمة التالية:



2-أنواع الفرجة:

تقرن الدراسات الحديثة مجال الفرجة بصفة أكثر بالعرض المسرحي، وما يوفره هذا الأخير من خصائص فرجوية تسهم في تحقيقها ،الإكسسوارات والإضاءة والديكور والموسيقى وغيرها من العناصر المساعدة في إحداث عنصر الفرجة داخل المسرح، هذا الفن الذي يقوم على ثنائية الفكر والفرجة التي تعني المشاهدة والسماع والكشف والتنوير. ويذهب بعضهم إلى اعتبار «الفرجوي في المسرح، هو كل لحظة تنتج إثر صدمة بصرية مسموعة أو عاطفية تستغرق المتفرج أو تبتلعه ليس بواسطة ما يقوله النص، وإنما بواسطة الطريقة التي يقال أو يعرض أو يتم إخراجه بها»[1].

ومن خلال هذه التعاريف المختلفة للفرجة يمك ن أن نستنتج أن الفرجة تجلت باعتبارها:

أ-أشكالا تقليدية ما قبل مسرحية :

مارسها الإنسان ولا يزال يمارسها بأشكال مختلفة مما يجعلها «دراما اجتماعية مصغرة تعبر عن لحظات حاسمة ودالة في الثقافة الإنسانية. » [2] إذ بدأت هذه الأشكال مع الاحتفالات الديونوزيسية التي أسهمت في ظهور فن المسرح وكذلك مختلف الأشكال الأخرى التي لم يكتب لها أن تصبح فنا قائما بذاته، والتي تنوعت وتعددت بتعدد الثقافات والشعوب المنتجة لها، والتي كان للعرب بصمة في تعددها بدءا بأسواق عكاظ مرورا إلى مختلف الظواهر المسرحية التي وجد فيها الإنسان العربي متنفسا وخلاصا للخروج من واقعه والعيش ولو بشكل مؤقت فيما يصبو إليه نحو (الزار – خيال الظل-الحلقة- سلطان الطلبة...) .

ب-الفرجة السمعية البصرية الحديثة :

---

[1] – حسن يوسفي : الفرجوي بين الحلقة والمسرح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط1 ،2002،ص:65

[2] – خالد أمين : الفرجة بين المسرح والأنتربولوجيا، ص25.

ترتكز بصفة أكثر على الجانب البصري للفرجة من خلال استعمال العناصر المساعدة لتحقيق الفرجة من ديكور وإضاءة...إلخ. وهو ما يجعل الفرجة في هذه الحالة محصورة بصفة أكثر في الجوانب التقنية البصرية .

وبين الممارسة التقنية تبقي الفرجة بأشكالها التقليدية وبخصائصها الطقوسية والجمالية أكثر تعبيراً وأكثر حضوراً على الأقل في ثقافتنا العربية، الأمر الذي جعل العديد من المسرحين ينادون ببعث هذه الأشكال ويوظفونها في مسرحياتهم رغبة في التأصيل أوّلا، وفي إحداث عنصر المتعة والإدهاش ثانيا .

مارس الإنسان العربي مند الجاهلية إلى يومنا هذا طقوسا وممارسات فرجوية تضمنت العديد من الخصائص والعناصر الدراسية ومن هذه الأشكال الفرجوية نذكر على سبيل المثال (فن المقامات، خيال الظل، الأراجواز الحلقة، فن البساط) وغيرها من الأشكال التي عكفت العديد من الدراسات والبحوث في دراستها رغبة في استجلاء أشكالها وبيان وظائفها•، وإذا كانت البيئة العربية قد أسهمت في تجلي بعض الأشكال الفر جوي ة فقد كان للمغاربة فضل كبير في الاهتمام ببعض هذه الأشكال خاصة في مجال البحوث الأنتربولوجية وكذا في مجال التأصيل للمسرح حيث عني العديد من المسرحيين المغاربة كتابا كانوا أم مخرجين إلى استدعا ء العديد من الأشكال المسرحية التي مارسها الإنسان المغربي وسعوا إلى توظيفها في نصوصهم الدرامية وعروضهم المسرحية.

• هناك العديد من الدراسات التي اهتمت بالبحث عن الأشكال المسرحية التي عرفها العرب منها:

-علي الراعي:فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ، كتاب الهلال ، القاهرة 1971.

-محمد كمال الدين: العرب والمسرح ،كتاب الهلال، القاهرة،1975.

- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا،.1981.

-عمر محمد الطالب :ملامح المسرحية الإسلامية، دار الآفاق الجديدة، المغرب1987.

3-أشكال الفرجة المغربية وتوظيفاتها في المسرح :

يعد المسرح- كطقس احتفالي- من وجهة نظر أنتربولوجية فطرة راسخة عند جميع الشعوب وشكلا من أشكال وعيها، يتداخل فيه الواقع بالأسطورة والمعقول بالمتخيل، والوعي باللاوعي ممّا يجعل التعبير الدرامي في هذه الحالة « هاجسا إنسانيا مشتركا ومتنفسا للوجداني والفكري. »[1] فقد عرف المغرب مثله مثل باقي الأقطار العربية المسرح ومارسه قبل أن تحمله إليه رياح المثاقفة الغربية حيث وجدث العديد من الأشكال الفرجوية من (حلقة وبساط وسلطان طلبة....) لذلك فلا « غرابة أن يكون المسرح المغربي من أوائل المسارح التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل لأن علاقته بهذه الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى.»[2]

ولعل أهم هذه الأشكال الفرجوية التي وظفها المسرحيون المغاربة في نصوصهم المسرحية نجد:

أ-الحلقة:

تعدّ الحلقة أهم فضاء طقسي، ومظهرا من مظاهر الثقافة المربية وشكلا أبدعه الإنسان المغربي وطوره على امتداد تاريخه. وقد أخذت -الحلقة- اسمها من شكلها الهندسي الذي يكون على شكل دائرة مغلقة يتوسطها صاحب أو أصحاب الحلقة الذي يكون عادة

---

[1] - محمد غباشي: الطقوس الاحتفالية في المسرح المغاربي،منتدى مسرحيون ، السنة الثانية، على الرابط الالكتروني:www.masraheon.com

[2] - المرجع نفسه

مختصا في فن الحكاية والإيماء ة والألعاب البهلوانية. «وتقوم الحلقة أساسا على الخطاب الشفوي ، أي التواصل غير المكتوب بين (الحلايقي) وجمهوره المتحلق حوله،هذا الجمهور يكتفي بالاستماع والتفرج أو المشاركة حسب نوعية نشاط الحلقة.» [1]

مما يعني أن أهم مميزات الحلقة هو اعتمادها على اللغة الشفوية المنطوقة في تواصلها مع المتفرج هذا الأخير الذي يكون إما مشاهدا أو عنصرا فاعلا مشاركا في الحلقة.

ولا تتقيد الحلقة من الناحية الزمانية بوقت محدد فهي قد تطول أو تقصر «يقدم من خلالها صاحب الحلقة فرجة كاملة يلتقي فيها الضحك والهزل والدراما والشعر والغناء والرقص والحكاية » [2] مما يجعلها فرجة تقوم على الإدهاش والإثارة والمشاركة ومما يجعلها كذلك « فضاء خصب للفعل المسرحي حيث لعبت دورا مهما في مجال المسرح المغربي إبان القرون الوسطى... ثم انقرضت كفضا ء مسرحي ثم عادت إلى الوجود في نهاية الخمسينات لا لتوحيد رؤية المتفرجين، بل لتوحيد مشاركتهم في الطقس الذي يلتزمون فيه عاطفيا» [3].

ب-البساط:

يعود تاريخ هذا الفن الفرجوي إلى القرن الثامن عشر حيث كان يقدم أمام السلطان «سيدي محمد بن عبد الله (1757-1790) ونظرا لأهمية هذه التظاهرة الترفيهية فإن الملوك كانوا يحيطون المبسطين بحفاوة كبرى، وقد كان البساط « فرصة يغتنمها المشخصون لتبليغ شكواهم إلى الملك أو تذمرهم من أحد رجال السلطة، إضافة إلى كونه

---

[1] – حسن بحراوي: المسرح المغربي: دراسة في الأصول السوسيوثقافية، ص24.

[2] – محمد أسليم: حول مفهوم الأشكال ما قبل المسرحية : نحو إثنولوجيا للمسرح المغربي: موقع محمد أسليم على الرابط الإلكتروني:aslimnet .free/article/index.htm

[3] – حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي: منشورات الزمن ، ط2، 2001، ص24.

كان كذلك فرصة للكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هناك سبيل لإعلانها أو إدانتها سوى بتشخيص أطوارها أمام أولي الأمر في قالب انتقادي يعتمد الرمز والمجاز أحيانا، والتصريح المباشر أحيانا أخرى. »[1] مما يعني أن هذا الفن الفرجوي كان مناسبة لإعلان كل مكبوت ولتفريج كل الهموم ولفضح الممارسات التعسفية التي كانت تنتهك من طرف الحاكم حول رعيته، ولكن بأسلوب انتقادي تهكمي يراوح بين التضمين والإيحاء تارة وبين المباشرة والتصريح تارة أخرى.

ويتميز هذا الفن بكون الممثل يحمل تسمية خاصة، « ففي شمال المغرب يطلقون عليه لقب (بوهو) وفي الجنوب يسمونه (المسيح) أما الشخوص فهي ثابتة لا تتغير في سائر التمثيليات فهناك شخصية (الساط) الذي يمثل القوة والشجاعة وحبّ الإقدام والمغامرة، ثم بعده شخصيةِ(الياهو)أياليهودي الذي يرمز إلى النفاق والجشع والخوف وكذا الذكاء المفرط، وفي مقابل هاتين الشخصيتين نجد (حديدان) الذي يتميز بأوصاف حميدة كنسيان الذات وطهارة النفس وحب الآخرين...إلى جانب أنه يحمل في مواقفه رسالة صاحب التمثيلية ، كما أنه يمسك بأطراف الحادثة وألغازها ».[2] فالشخوص التي تمثل في هذا الشكل تحيل تسمياتها على المستوى الدلالي عن جملة الوظائف المنوطة بها وذلك على امتداد العرض لهذا الشكل الفرجوي. والجدير بالذكر أن بعض هذه الشخصيات لا زال لها تأثير وامتداد إلى يومنا هذا نحو شخصيةِ –حديدان أو حديدوان –التي وظفت بصفة بارزة في مسرح الطفل.

وعلى الرغم من أن الشخصيات هي نفسها دائما في فن البساط إلا أن موضوعها يتجدد ويتغير باستمرار، مما يجعل هذا الفن الفرجوي « فنا لا ينغلق في جوانب التسلية

---

[1] – المرجع نفسه: ص28.

[2] - حسن المنيعي: المرجع نفسه: ص28.

العميقة بقدر ما يبرز ظاهرته كفن يفضح أساليب الظلم وعيوب المجتمع »[1]، مما يؤكد أن فن البساط، وان كان فنا شعبيا ينطلق في بناء موضوعاته من الشعب ويوجه إلى الشعب إلا أنه كان فرجة قائمة على جانبين رئيسيين تمثل الجانب الأول في : التسلية والترفيه والترويح عن النفس وتمثل الجانب الثاني في :فضح عيوب المجتمع وممارسات الظلم المسلطة عليه.

ج- سلطان الطلبة :

ارتبط هذا الفن الفرجوي بطلبة جامعة القروين وهو عبارة عن احتفال موسمي «سنّه سلطان العلوي المولى الرّشيد 1666-1672- تكريما للعلماء والطلبة كمكافأة لهم على

[1] - عبد الرحيم المحلاوي : أشكال الفرجة التقليدية المغربية ، منتدى مسرحيون على الرابط الالكتروني:www.masraheon.com

مساعدته في الانتصار على أبي مشعل الذي كان يضطهد سكان مدينة تازة، وكذا مواجهة أخيه مولاي أحمد الذي كان يزاحمه في الحكم» .[1]

وقام هذا الحفل على ضفاف وادي فاس، حيث أتاح السلطان، الطلبة فرصة اختيار واحد منهم سلطانا يحكمهم أسبوعاً كاملا، ليصبح بعد ذلك تقليداً يقوم به الطلبة في الربيع من كل عام، وتوزع فيه الأدوار انطلاقا من الملك وصولا إلى الجمهور المشارك المتكون من الطلبة وسكان المدينة.

وبعد أن يستمر الاحتفال أسبوعا كاملا «يتقدم سلطان الطلبة في نهاية الاحتفال ببعض المطالب للملك الحقيقي، ثم يغادر عرشه وإلا تعرض للسخرية والضرب من طرف زملائه لإشعاره بزيف ملكه وتعطيل سلطته. »[2] ففي هذا الشكل تتحقق أهم الوظائف التي يخلقها الاحتفال والمتمثلة في إزالة الفوارق ولو بشكل مؤقت بين الراعي ورعيته، بحيث تُعكس الوظائف فيصبح الملك إنسانا عاديا، ويعتلي العرش شخص من عامة الناس، وإن كان من الفئة المثقفة المتمثلة في طلبة العلم.

«ويقوم التمثيل في هذه الفرجة على الارتجال فليس هنالك نص مكتوب أو مؤلف قار وإنما نحن أمام مجموعة من الإكسسوارات وحشد من الممثلين يصنعون بحركاتهم وإيماءاتهم وقصائدهم وخطبهم عناصر ظاهرة درامية تقليدية. »[3] ونجد أن عنصر الارتجال الذي قام عليه هذا الشكل الفرجوي يعدّ اليوم من بين أهم العناصر الت ي نادى بها المسرحيون سبيلا لتحقيق الفعل المسرحي نحو نداءات علي الراعي في كتابه " الكوميديا المرتجلة1967" حيث

---

[1] – عبد الرحيم المحلاوي : أشكال الفرجة التقليدية المغربية ، منتدى مسرحيون على الرابط الالكتروني:www.masraheon.com

[2] – المرجع نفسه.

[3] - المرجع نفسه.

قال بضرورة خلق مسرح يقوم على المشاركة بين الممثل والجمهور، ويعتمد عل ى الارتجال في سبيل تحقيق التفاعل وإحداث عنصر المشاركة.

ومما سبق تناوله يتضح أن معظم الأشكال الفرجوية قامت على عنصر المشاركة والتواصل المباشر مع الجمهور كما أنها ارتبطت بفضاء جغرافي هو المغرب مقارنة ببقية البلدان المغاربة المغاربية، ولعل مرد ذلك جملة من الأسباب أهمها:

أ – الجانب الجغرافي: بيئة المغرب تسمح ببروز مثل هذه الأشكال خاصة، وأنها كانت على امتداد التاريخ حلقة مهمة من حلقات تواجد الطرق الصوفية وجلسات الجذب إضافة إلى كونها ملتقى الحضارات بربطها بين قارتين (إفريقيا وإسبانيا).

ب–الجانب السياسي: فطبيعة الحكم الملكي الذي يقوم على التسلط والاستبداد يخلق نوعا من الفجوات بين الراعي ورعيته، وكذا نوعا من الكبت لدى الشعب والذي لا يمكن التنفيس عنه إلا من خلال ابتداع هذه الأشكال التي وجد فيها خلاصا ومجالا لتمرير كل ما يريد قوله ولو كان تمثيلا.

ج–الجانب الأدبي: حيث نادى العديد من المفكرين المغاربة بالاهتمام بالطقوس الاحتفالية والأشكال الفرجوية. وسعوا إلى توظيفها في مسرحياتهم، إما بالاعتماد على الشكل– الشكل الفرجوي– ويتضح هذا بصفة خاصة في العرض المسرحي نحو عروض الطيب الصديقي التي كانت تقام في الساحات والأسواق. كما اعتمد كذلك على فن الحلقة والبساط وغيرها من الأشكال الفرجوية، وإما من ناحية الاهتمام بمضمون هذه الأشكال بمعنى وظائفية الحفل ولذة الفرجة.

وقد تجلى هذا الاهتمام الوظائفي في مسرحيات برشيد الذي سعى إلى استنطاق هذه الأشكال ووظفها في العديد من مسرحياته مثل مسرحية – عطيل والخيل و البارود – التي

وظّف فيها شخصية من شخصيات فن البساط والممثل ة في شخصية (البوهو) والجدير بالتنويه أن برشيد لم يسع إلى استنطاق الشكل الفرجوي أو الشخصيات فحسب، وإنما اهتم بمعنائية الحفل، وما يجسده من تلاق ومشاركة جماعية وإلغاء لحدود المكان والزمان والاهتمام باللحظة الآن، وهو ما تبلور فعلا في أغلب مسرحياته التي نحت منحى احتفاليا أراد من خلاله برشيد التأصيل للمسرح العربي

4-خصـائص الفرجـة :

من خلال تعرفنا على بعض أشكال الفرجة التي تزخربها الثقافة المغربية والعربية يمكن أن نستنتج أهم الخصائص والمميزات التي تحتوي عليها الفرجة:

1) يتميز الفضاء الذي تشغله الفرجة ببعده الرمزي حيث أنه لا يقيم قطيعة بين عوالم الخاص والعام، عبر فصل الممثلين عن الجمهور بل تستدرج أغلب الفرجات جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي.
2) على الرغم من أن الفرحة آنية تزول فور انجازها إلا أن تأثيرها يظل مشعا في ذاكرة المتلقي.
3) تسلط أغلب الفرجات الضوء على أبعاد الاجتماعية والسياسية وتسعى إلى كشف العيوب وفضح سلبيات المجتمع والسلطة.
4) تزول في الفرجة كل الفوارق الاجتماعية حيث «يصبح السيد عبدا والعبد سيدا وتجلس العامة موائد الملوك والسادة ، ويصبح المهرج والبهلوان فيلسوفا حكيما وهذا ما تقدمه لنا المقامات وخيال الظل والأراجوز والحلقة...وغيرها من أشكال الفرجة التقليدية»[1] كما لاحظنا ذلك في حفل سلطان الطلبة.
5) لا يوجد في الفرجة حد فاصل بين الوهم والحقيقة وهو ما يجعلها تتراوح بين القدسي والدنيوي « إن نص الفرجة هو في الواقع أكثر من مجرد تمثيل لحضورما أو أيقونة لفعل تواصلي إن الفرجة طريقة يعي بها الناس ثقافتهم » [2] وهو ما يجعل تأثيرها مستمراً على مدى السنين.
6) تتضح الفرجة بعدم فصلها بين صانع الفرجة ومتلقيها دلالات متجددة وممتدة لفرجات أخرى فكل متلقي يصبح صانعا للفرجة مما يجعلها خاضعة لعنصري المحو والزيادة .
7) تحتوي الفرجة على عناصر درامية من خلال توظيفها للشخصيات–الملابس–الحوار–الموسيقى–التعبيرات الجسدية...وإن لم يكتب لها أن تصبح فنّا واضح الملامح.
8) لم تستطع هذه الأشكال الفرجوية –على الرغم من انتشارها وتجدرها في الوجدان الشعبي العربي– أن تكون منبعا لمسرح عربي أصيل.

---

[1] - عبد الواحد بن ياسر:حدود وأشكال الفرجة التقليدية، ص42

[2] – خالد أمين : الفرجة بين المسرح والأنتربولوجيا ، ص 27 .

وقد جسدت هذه النقطة الأخيرة –السعي إلى إيجاد مسرح عربي أصيل –بؤرة اهتمام العديد من المسرحين العرب الذين نادوا بضرورة إيجاد مسرح عربي يعبر عن ذاتنا وينطلق من تراثنا، ولّما كانت هذه الأشكال الفرجوية تزخر بعناصر جمالية احتفالية فقد سارع المسرحيون إلى توظيفها حيث عمد مثلا الطيب الصديقي إلى توظيف فنون البساط و مسرح الراوي والأهازيج الشعبية «ممّا جعله يحول كل نص مسرحي مهما كان موضوعه موغلا في التاريخ إلى فسحة كبيرة للتفرج والاندهاش.»[1]

وإلى جانب الطّيب الصديقي هنالك العديد من المسرحيون الذين اتجهوا إلى ما تزخر به الثقافة العربية من طقوس احتفالية وأشكال فرجوية رغبة منهم في البحث عن صيغة مسرحية عربية أصيلة تؤدي إلى إيجاد خطاب مسرحي يؤثر في وعي الجمهور العربي لذلك قامت كل المحاولات التأصيلية على التوغل في مسارات التراث الشعبي كي تقف على أشكاله الفرجوية والإحاطة بعناصره الدرامية.

5–الفرجة والمسرح :

كثيراً ما طرحت إشكالية الفرجة والمسرح، أيهما أكبر، هل الفرجة أكبر من المسرح ؟ أم المسرح أكبر منها ؟ من يحتوي الآخر : الفرجة أم المسرح ؟.

---

[1] – محمد غباشي: الطقوس الاحتفالية في المسرح المغاربي،منتدى مسرحيون ، السنة الثانية' على الرابط الالكتروني:www.masraheon.com

والأصل أن الإجابة تحتمل الوجهين معا، فإذا سلمنا بأن كل المجتمعات مهما اختلفت وتنوعت تمتلك فرجات مختلفة سواء كانت هذه الفرجات منظمة أو عفوية شعبية ومن بينها المسرح وهو ما يتضح خاصة في كل الأشكال الفرجوية الشعبية التي كانت تهتم بإشراك المتلقي في الحفل المقام إضافة إلى خلق البعد الفرجوي الذي يتحقق من خلال الشخصيات وطريقة تشخيصها وكذا ملابسها وغيرها من العناصر التي تسهم في شد المتلقي وتجعله منغمسا في الحفل فإن الفرجة في هذه الحالة أكبر من المسرح.

أمّا عندما نقول إن الفرجة هي آخر لحظة في العملية الإبداعية المسرحية التي تبتدأ بالكتابة مروراً بالتداريب والإخراج والانجاز التقني وصولا إلى حضور الجمهور إلى مكان وزمان العرض لتنطلق الفرجة فإن المسرح في هذه الحالة يصبح أكبر من الفرجة، وتصبح الفرجة هنا قاسماً مشتركًا ومكملاً مع عناصر أخرى لخدمة المسرح.

ويعدّ الاحتفال والفرجة من أهم العناصر التي قام عليها الفكر الاحتفالي ويسعى المسرحيون من خلاله إلى توظيف هذه الأشكال الاحتفالية والعناصر الفرجوية بغية تأصيل المنحى الاحتفالي، وإيجاد الصيغة التي تُميز المسرح العربي عن غيره من المسارح. ولا تتوقف جماليات النص الاحتفالي عند حدود هذا التوظيف فحسب، وإنما تتعداها إلى البناء الفني الدرامي الذي كان بدوره مغايرا في طرحه للبناء التقليدي. ومن هذا المنطلق صاغت جماعة المسرح الاحتفالي رؤية نظرية حاولت تجسيدها ميدانيا.

الفصل الأول

الاحتفالية بياناتها وأسسها

آلاك لز نجئلإ حتفك ى ط ع نا ى:

1. دعوات التأصيل للمسرح العربي.
2. جماعة المسرح الاحتفالي.
3. بيانات المسرح الاحتفالي.

تتهيأ الاحتفالي بالطريقة التالية:

1. أهداف الاحتفالية.
2. مصادر الاحتفالية.
3. رواد الاحتفالية.

تتناول المفاهيم الآتية:

1. مفهوم الاحتفال.
2. مفهوم النص.
3. مفهوم الحدث.
4. مفهوم الشخصية.

تتابع الاحتفالي بالطريقة التالية:

1. العنوان.
2. التراث.
3. توظيف الأشكال الفرجوية.

أولا–المسرح الاحتفالي العربي

1–دعوات التأصيل للمسرح العربي:

ظهرت فكرة التأصيل في الساحة الفكرية العربية بعد هزيمة العرب في حرب حزيران **1967**، أين تمرد مجموعة من المثقفين العرب على المعايير الثقافية الكلاسيكية الموروثة، ونادوا بضرورة التجديد والتأصيل عبر البحث في الهوية العربية، ورفض قوالب الفكر الغربي والعودة إلى التراث من أجل استقراءه، وإعادة كتابته والتفاعل معه حواراً وتناصاً وبناءً .

فكانت كتابات "عابد الجابري" و"عبد الله العروي" و"حسين مروة" الذين راحوا ينبشون في الفكر الإسلامي والتراث الفلسفي من أجل تثوير هوإعادة كتابته، وكذلك كان الشأن مع "سعيد يقطين" و"محمد مفتاح " الذين راحوا يبحثون في التراث السّردي العربي، وقدموا رؤى منهجية جديدة تتعامل معه انطلاقا من التطورات التي عرفتها العلاقة بين اللسانيات والأدب .

أمّا في مجال المسرح فقد ظهرت بذور التأصيل مع مارون النقاش • وأبو خليل القباني•• ويعقوب صنوع••• إلا أنّ نضجها الحقيقي بدأ حين تفطن منظرو المسرح إلى

أن « المسرح القائم يحمل ثوباً أوروبي ا منذ نشأته ممّا جعل الحياة الثقافية التي يعيشها المواطن العربي خارج مركزها بعيداً عن عقل ووجدان الأمة العربية وباعتبار أن المسرح يلعب دورًا في التكريس للهوية العربية»[1].

• :مارون النقاش : مؤسس فن التمثيل العربي: تعد مسرحية البخيل أولى مسرحياته التي عرضها سنة 1847، وقد استوحى هذه المسرحية من مسرحية البخيل لموليير، تلها بعد ذلك مسرحيات أخرى منها: الشيخ الجاهل 1849، أبو الحسن المغفل 1849. وآخر مسرحياته كانت السليط الحسود 1853.

••أبو خليل القباني : أب المسرح الغنائي (1832–1902) بعد أن لاقى صداً عنيفا في بلده:سوريا أين أمر السلطان بغلق مسرحه الذي أحرق فيما بعد ،توجه إلى مصر حيث لاقى هناك نجاحاً ملحوظاً وأخرج أكثر من ستين مسرحية غنائية ، كما ألف مسرحيات منها: مسرحية هارون الّرشيد، عنترة بن شّداد، حيل النساء..

••• يعقوب صنوع : المعروف بأبي نظارة (1839–1912) أنشأ مسرحاً لتمثيل في القاهرة سنة 1870، ألف وترجم واقتبس ما يزيد عن ثلاثين مسرحية أغلبها بالغة العامية منها: آنسة الموضة، للوطن والحرية...

ولما كان التراث أكثر الأشكال تعبيرًا عن روح ووجدان المجتمع العربي فقد توجه منظرو المسرح إلى التراث والتاريخ العربي والطقوس الشعبية والاجتماعية والدينية ذات الملامح الأدبية كالذكر والزَار والتعازي والبساط...وغيرها من الأشكال التراثية رغبة منهم في إيجاد صيغة مسرحية عربية أصيلة.

وقد أدى هذا الاشتغال على التراث إلى اكتساء النص المسرحي جمالية جديدة بفضل التّوظيفات المختلفة للأشكال المسرحية حيث « شهدت التجربة المسرحية تحولاً كبيراً في بنية النص المسرحي، تجلى ذلك عبر الاشتغال الجمالي في بنية النص المسرحي في محاولة لتتبع الأشكال الفلكلورية والتراثية والطقوس الدينية المقاربة للشكل المسرحي والقابعة في المورث الشعبي واستنطاقها في تأسيسات نصية لتكون منطلقًا وإطارًا لهوية كتابية مسرحية. وقد أدى هذا الاشتغال تداول وهيمنة مفاهيم جديدة لمشاريع مسرحية كمسرح السامر ومسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي ومسرح البساط.... »[2]

من هنا تعددت البيانات التنظيرية لدعوات التأصيل للمسرح العربي فكان :

* **يوسف إدريس :** أول مفجر لهذه البيانات في مقالاته الثلاث التي نشرها في جانفي – فيفري–مارس سنة 1964 في مجلة الكاتب القاهرية، والتي أعاد نشرها فيما بعد في كتابه : **نحو مسرح عربي*** طالب من خلاله بوجوب ابتداع شكل عربي بديل للقالب الأرسطي

---

[1] – محمد السيد غالب : أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي ووثائقه: قراءات في المسارات من نهايات التاسع حتى نهايات القرن العشرين مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة الثامنة عشر2006/09/11، ص13.

[2] – مروان ياسين الدليمي:الخروج عن مسار اللعبة، على الرابط الإلكتروني:marwan ys 2000@yahoo.com

* – يوسف إدريس:نحو مسرح عربي، الوطن العربي للنشر، بيروت،1974.

التقليدي ، مبرزاً أهمية العودة إلى أصول الموروث الشعبي وهو ما دفعه إلى « استخدام مسرح السامر وسيلة لخلق مسرح مصري لا يعتمد على صيغة المسرح المستورد من الغرب ..بل يقوم على الشكل المسرحي كما تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير الشعب المصري في الريف والمدن والذي يصفه يوسف إدريس أنه حفل مسرحي ،والذي أراد تحقيقه بشكل واضح وجلي في مسرحية ."الفرافير» [1]

وعلى الرغم من أهمية التصور النظري الذي طرحه يوسف إدريس إلا أنه لم يبدع مسرحا مصريا خالصا، ولا مسرحا عربيا أصيلا ذلك أنه حينما طرح نظريته لم « يستطع أن يتخلص من إطار المسرح الغربي بكل تقاليده الفنية من ديكورات وملابس ومناظر وملحقات وفصل للجمهور عن الممثلين ،بل إن المضمون الذي حاول استنباته داخل شكله المقترح في "الفرافير" ظل تعبيرًا عن قضايا مغرقة في التجريد داخل أجواء غرائبية ..بحوار جدلي يفتقد خفة وروح وارتجالية السامر»[2].

*ثم وضع توقيف الحكيم كتابهُ: **قالبنا المسرحي (1967)** متسائلا من خلاله عن إمكانية إيجاد مسرح عربي: «هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي ، وأن نستحدث قالبا وشكلاً مسرحياً من داخل أرضنا وباطن تراثنا... »[3] وقد أجاب عن هذا السؤال بإمكانية إيجاد هذا القالب المسرحي العربي، وذلك من خلال اعتماد صيغ المقلداتي والحكواتي والمداح وغيرها من الأشكال التي يزخر بها تراثنا العربي والتي تعبر عن الهوية والخصوصية العربية. « ورغم محلية وتراثية العناصر التي اقترحها توفيق الحكيم، فإنه لم يتخل عن الأشكال والمواد المسرحية الأوروبية، وقد برر ذلك برغبته في مواكبة الفن

---

[1]– عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1992،1 ، ص173 .

[2] – المرجع نفسه: ص179

[3] – توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة ،1988، ص13.

العالمي، للتدليل على ما يتمتع به من مرونة فنية ولكنه لم يكتب فيه إبداعا خاصا به ممّا أسهم في انطفاء شعلته مبكراً وبقيت مجرد هاجس فني»[1].

*كما أسهم **علي الراعي** بدورة في التأصيل للمسرح في كتابه: **الكوميديا المرتجلة 1967**، دعا من خلاله إلى «خلق مسرح مرتجل يهتم بلغة العرض التي يشترك الكل في إبداعها وعرضها بشكل ارتجالي بدل النص المكتوب سلفا، ولكي تتشكل هذه الصيغة المسرحية يجب أن يكون العرض شاملاً تندرج فيه الدراما بالرقص والغناء والموسيقى، عرض يرضى عنه الجمهور في مشاركة تلغي ثنائية الممثل المتفرج بدون تكلف وافتعال... »[2]

ويهدف الارتجال إلى «التعامل مع الموروث الشعبي كما تمثل عند المخايل المصري، وكما يمارس في الأشكال الشعبية القائمة على اللّعب على المكشوف، أو كما جرب ذلك فنانو الارتجال في مصر كجورج دخول ويعقوب صنوع حيث كانت التلقائية والدعوة إلى مشاركة الجمهور أساس فرجاتهم »[3]. ويتضح من خلال هذه الدعوات التأصيلية أنها كانت في بداياتها تنزع نحو الاهتمام بالجانب الشكلي للأشكا ل الفرجوية والسعي إلى توظيفها في النص والعرض المسرحي على السواء، لتتحول فيما بعد إلى الاهتمام المضموني، وما تحمله هذه الفرجات في أصل وجودها من تعبير عن واقع ووجدان الأمة العربية، حيث ظهرت دعوات أخرى معلنة عن ميلاد جديد « لا يبحث عن

---

[1] – أحمد حلاوة : تحديث أشكال الفرجة الشعبية في المسرح المصري، منتدى إنانا: على الرابط الإلكتروني: www.inanasite.com.

[2] – عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، ص 100.

[3]- المرجع نفسه:ص183

القالب المسرحي العربي ولكنه يفتش عن وظيفة لهذا القالب مضيفاً إلى تجربة الماضي ما تمليه مستجدات الواقع الجديد .»[1]

*كان **سعد الله ونوس** نقطة تحول في التنظير المسرحي العربي خاصة عندما أصدر كتابه:"**بيانات لمسرح عربي جديد**" معلنا من خلاله عن بداية جديدة من الكتابة المسرحية رافضًا من خلالها استخدام الأشكال التراثية استخداما سطحياً « فقد تكون أشكال الفرحة الشعبية مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول ..وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا كعناصر في البنية العضوية للعمل لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل... »[2].

وأما الهدف من المسرح حسب ما جاء في بياناته فهو :

1. « خلق مسرح جماهيري وللطبقات الكادحة من الشعب
2. رفض القوالب الجاهزة في المسرح
3. تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية لقد قدم ونوس في بياناته الكيفية التي تمد الجسور بين المبدع والجمهور ،بين الإبداع والقضايا الساخنة. » [3]

لتتفرع بعد هذه الدعوات الفردية دعوات جماعية، برزت في كل قطر عربي فكانت جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب(1976)، وفرقة مسرح الحكواتي في لبنان (1977)، وجماعة الفوانيس الأردنية (1984)، وجماعة السرادق المصرية.

---

[1] -المرجع نفسه، ص: 190 .

[2] - سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1996،ج3، ص91 .

[3] – عبد الرحمن بن زيدان :قضايا التنظير للمسرح العربي، ص 193 .

وقد خرجت كل هذه الجماعات المسرحية ببيانات دعت من خلالها إلى ضرورة الاستقلال المسرحي والخروج عن دائرة التبعية الغربية، إذا كان أساس هذه الجماعات «هو إيجاد مسرح يغير ويتغير وذلك داخل مجتمع منفتح يقبل التفسير والتغير والتعدد، كما يقبل التنوع في الاجتهادات والإضافات النوعية بنظريات تحث على توسيع الأفق الوجداني والثقافي للمتلقي العربي»[1].

ولعل أهم ما يمكن أن نستنتجه من خلال هذه المحاولات التأصيلية للمسرح العربي :

1) جاءت هذه البيانات كرد فعل على تبعية المسرح العربي للمسرح الغربي الأمر الذي جعله بعيداً عن واقع ووجدان الشعب العربي.
2) الرغبة في جعل المسرح العربي مسرحاً يعبر عن واقع المجتمع وقريبا من ذاكرته جعل المنظرين ينادون بالعودة بأشكال الفرجة الشعبية التي مارسها الإنسان العربي قديماً ولازال، والتي عبرت عن همومه وقضاياه، حيث وظفوا هذه الأشكال في مسرحياتهم مثل: استدعاء الحكواتي، المداح ،السامر...إلخ.
3) لم يستمر بعض منظري المسرح كالحكيم مثلا في تطبيق ما جاء في ثنايا كتاباته الدرامية أو بياناته، حيث بقيت على مستوى الإطار التنظيري ولم تخرج إلى مستوى الممارسة المسرحية.
4) لم يكن التعامل مع التراث في بعض هذه البيانات نقلا سطحيًا مباشرًا، وإنما اتسم بخصوصية التجدد والتجاوز والنظرة الواعية بوصفه كائناً حياً يتجدد باستمرار، وهو مفهوم تجسد بصفة خاصة في بيانات سعد الله ونوس وكذلك بيانات جماعة المسرح الاحتفالي.
5) نادت كل البيانات بضرورة تكسير البناء التقليدي الأرسطي، ولم تضع حدوداً بين التراجيدي والكوميدي باعتبار أن الواقع الدرامي كواقع الحياة تختلط فيه المسرات والأحزان.

---

[1] – المرجع نفسه ، ص: 203.

6) انتقل التنظير المسرحي من مستوى الأفراد إلى مستوى الجماعات المسرحية وكان أغلب المنظرين هم في الأصل كتاب مسرحيات.
7) على الرغم من أن المنظرين سعوا إلى إيجاد مسرح عربي أصيل شكلاً و مضموناً إلا أنهم في دعواتهم تأثروا بشكل أو بآخر بالاتجاهات المسرحية الغربية الحديثة خاصة (مسرح بريخت) مع سعد الله ونوس و(مسرح أنطونين آرتو) مع عبد الكريم برشيد.

وعموما فقد كان الفعل المشترك بين هذه التنظيرات هو « البحث للمسرح العربي عن المفقود فيه، وهو بنيته الدّالة عن هذه الانكسارات ورفض بنيته الموجودة، كي ينفتح خطابه على كل أفق إبداعي ينخرط في ضرورة الواقع والتاريخ والإنسان..لقد كان التنظير فعل حضاري وثقافي جاء ليحرك فعل التواصل المسرحي العربي مع الذات ومع العالم من أجل تحقيق بنية مسرحية تطرح الوجود العربي كمسألة فلسفية ، بأبعاد إنسانية ، بأشكال فرجوية. »[1]

لقد حاول المؤصلو ن المسرحيون أفرادا كانوا أم جماعات على اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم إيجاد قالب عربي أصيل بديلا عن القالب الغربي الذي لازم المسرح العربي لفترة طويلة، والذي جعل هذا الفن بعيدا عن الواقع العربي بدل أن يكون قريبا منه الأمر الذي جعل المؤصلين يعودون إلى الأشكال الفرجوية التي مارسها الإنسان العربي، والتي كانت قريبة منه معبرة عنه، وإن اختلفوا في كيفية توظيفهم لهذه الأشكال، وتعدّ جماعة المسرح الاحتفالي من أبرز الفرق المسرحية التي سعت إلى الاشتغال على الأشكال الفرجوية وتوظيفها في النص والعرض المسرحي الاحتفالي.

[1] – عبد الرحمن بن زيدان: أفق التنظير للمسرح سؤال مراجعة أم جواب استمرار، موقع عبد الرحمن بن زيدان على الرابط الإلكتروني: www. Benzidaneabderrahmane.ma

2- جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب الأقصى:

ارتبط البحث عن قالب مسرحي بالعودة إلى التراث– كما لاحظنا ذلك– مع مختلف الجهود التنظيرية التي سعى من خلالها أصحابها أفرادا كانوا أم جماعات مسرحية إلى إيجاد خصوصيات يتميز بها المسرح العربي.

وقد توزعت هذه الجهود في مختلف الأقطار العربية بم ا في ذلك المغرب الأقصى، حيث عرفت مرحلة السبعينات ظهور محاولات، واتجاهات مسرحية مختلفة أهمها : جماعة المسرح الاحتفالي، والمسرح الثالث أو المسرح الفقير مع المسكيني الصغير، والمسرح النقدي أو مسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين، حيث حاولت هذه الاتجاهات على اختلاف رؤاها وأهدافها الدفع بالحركة المسرحية في المغرب.

ويعد الاتجاه الاحتفالي من أهم التوجهات المغربية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة إذ لاقت رواجا كبيرا سواء في المغرب الأقصى أو في باقي الدول العربية التي تأثرت بدورها بالمنحى الاحتفالي ودافعت عنه ويعود السبب في ذلك إلى:

1. «فعالية نشاطها المسرحي على الساحة المغربية وبشكل اقل على الساحة العربية.
2. تضم عددا كبيرا من المسرحيين الجادين:(الطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، وعبد الكريم برشيد، وينطوي تحت لوائها عدد كبير من الفرق المسرحية ومن النقاد والباحثين أمثال : محمد أديب السلاوي، وعبد الرحمن بن زيدان.
3. تعتمد على أسس فنية وفكرية تلقى القبول والترحيب لدى العرب من حيث اعتمادها على التراث العربي وأشكال الاحتفالات الشعبية في إطار الثقافة العربية المتحررة من قيود الهيمنة الغربية»[1].
4. إلى جانب أنها أول جماعة انطلقت من المستوى الفردي إلى الفعل الجماعي في التنظير للمسرح العربي.

---

[1] – مفيد الحوامدة : المسرح العربي ومشكلة التبعية مجلة عالم الفكر، العدد الثالث ، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986، ص 75–76.

وعن أسباب هذا التحول –من الفرد إلى الجماعة– يقول برشيد : « إن المسرح فن جماعي المعبر فيه جماعة ، والمخاطب جماعة ، وأدوات التعبير هي أدوات متعددة ومتكاملة فيما بينها فلماذا لا يكون البحث جماعيا أيضا ؟ إن تكوين الجماعة هو التعامل الأصوب مع فن لا يمكن التعامل معه إلا في إطار الجماعة ...إن المسرح ليس علما واحدا وإنما هو مجموعة من العلوم والفنون من هنا تأتي مشروعية تكوين الجماعة »[1] فالمسرح بما يضمه من فنون مختلفة يحتاج إلى الباحث والناقد والعالم بفنون الإخراج والديكور والإنارة وغيرها من الإجراءات التي يقوم عليها العمل المسرحي، ممّا يستلزم تكوين جماعة مختصة في كل هذه التقنيات حتى نضمن نجاح العمل المسرحي.

3–بيانات المسرح الاحتفالي :

مرّت الاحتفالية في مسار تطورها ووصولها إلى مرحلة البيانات الجماعية بثلاث مراحل أساسية هي* :

[1] – محمد حمدان : حوار مع عبد الكريم برشيد ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد189، كانون الثاني 1987، ص23.

* هناك العديد من الدراسات التي تناولت الحديث عن البيانات الاحتفالية مثل:

- عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة ، الدار البيضاء،ط2007،1.

أ-المرحلة الأولى: حضرتها الممارسة الاحتفالية وغاب عنها التنظير الفكري :

وهو ما جسّده بوضوح الطيب الصديقي ابتداء من 1964 حيث وضع المسرح الغربي موضوع شك وتساؤل، ليتحول هذا التساؤل إلى منطق للبحث عن صيغة مسرحية مغايرة تعبر عن المجتمع العربي وتنطلق من بيئته وتراثه، وهو ما حققه فعلا من خلال تجربته المسرحية على امتدادها، إذ سعى إلى إيجاد مسرح عربي الصيغة والمضمون موظفا من أجل ذلك كل أنواع الفرجة الشعبية من فن البساط والراوي والغناء الشعبي وغيرها .

ب-المرحلة الثانية : مرحلة التنظير الفكري :

تجلت في تلك الدراسات التي نشرها "عبد الكريم برشيد " في بداية 1976 والتي تمثلت في:

1. المسرح بين الوجه والقناع .
2. المسرح العربي كائن هو أم غير كائن .
3. مسرحنا وخطيئة نرسيس .

ج-المرحلة الثالثة : مرحلة صدور البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي :

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

- محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح : مقدمات وبيانات ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا 1994، ج2.

- مفيد الحوامدة : المسرح العربي ومشكلة التبعية مجلة عالم الفكر، العدد الثالث ، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986.

-محمد الوادي :الاحتفاليّ وامتداداتها الجديدة ، مجلة طنجة الأدبية ،ع20، نوفمبر2006 على الرابط الالكتروني:www.tanja al adabiya.com.

حيث كان هذا البيان المحصلة النهائية للجهود السابقة وإعلانا عن ميلاد مسرح احتفالي له رواده من داخل المغرب وخارجه.

صدر في 27 مارس 1979 البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي في إطار مهرجان الهواة العشرين الذي انعقد بمدينة مراكش دعا من خلاله برشيد إلى « ضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتت المسرح العربي وتصوراته وطموحاته وجعلته دائخا بين مجموعة من المدارس المسرحية التي تروج للثقافة الاستسلامية والإيديولوجي ة والتي تجعل الإنسان العربي بمعزل عن حركية التاريخ ...»[1].

وقد أعلن هذا النص المكتوب بصيغة الجمع عن ميلاد جماعة المسرح الاحتفالي وكان عدد الموقعين عليه ستة أشخاص هم:

1 عبد الكريم برشيد: مؤلف وناقد.
2 الطيب الصديقي: مخرج وممثل.
3 عبد الرحمن بن زيدان : مؤلف وناقد.
4 محمد الباتولي : مخرج وناقد .
5 –عبد الوهاب عيدوية : مخرج.
6 ثريا جبران: ممثلة.

ويعدّ هذا البيان الجامع والشامل لكل ما نظر له برشيد من قبل وبعد صياغته مرة أخرى من قبل أعضاء الجماعة، وقد تكوّن هذا البيان من خمسة وسبعون نقطة أساسية كشفت الجماعة من خلالها عن مشروعها المسرحي الجديد الباحث عن كل ما هو غير مألوف ومتجدد في النص والعرض المسرحي.

أتى بعدها البيان الثاني والذي ضمّ أسماءً جديدة هي :

---

[1] -البيان الأول للمسرح الاحتفالي ، مجلة الفنون ،الرباط،نوفمبر،1979،السنة السادسة ،ع1،ص141.

1 محمد البلهيسي : مخرج .
2 محمد عادل: مخرج وممثل.
3 سليم بن عمار: مخرج وناقد.
4 مصطفى سلمات : مخرج ومؤلف.
5 محمد أديب السلاوي : باحث مسرحي.
6 بو شني شكير :باحث مسرحي .
7 قيسامي محمد : مؤلف مسرحي.
8 رضوان احدادو : مؤلف مسرحي وقاص .
9 عبد العزيز البغيل : باحث مسرحي .
10 – التهامي جناح :ممثل مسرحي .
11 – فريد بن مبارك :مخرج مسرحي وتلفزيوني.

ثم البيان الثالث الذي نشر سنة 1982. مذيلا بعشرين توقيعا، أما البيان الرابع فقد صدر بدون توقيع اسمي بل جاء فقط تحت اسم جماعة المسرح الاحتفالي.

وقد توحّد الأسلوب الكتابي في جميع البيانات، والتي كان آخرها البيان الثامن لجماعة المسرح الاحتفالي سنة 2002. والذي حمل عنوان :بيان **تازة للاحتفالية المتجددة** ، حيث انصبت جل هذه البيانات للتعريف بالنظرية الاحتفالية وشرح أسسها الدلالية والتقنية في مجال : السينوغرافيا والإخراج وتأليف النص المسرحي الاحتفالي .

وقد حملت هذه البيانات على امتدادها طموح الاحتفاليين في تأسيس مسرح عربي مغاير وفي « تأسيس ثقافة مسرحية ومشروع كتابة جديدة لا تتقيد بالمعروف والمألوف ولا تحترم عمود المسرح التقليدي ولا تقدس أصنامه وأناجيله العتيقة»[1] .

[1] – عبد الرحمن بن زيدان : قضايا تنظير المسرح العربي، ص 289.

لقد كانت البيانات إذن ثورة على المألوف ورغبة في إيجاد البديل الذي يعبر عن الذات والوجدان العربي، كما سعت هذه البيانات المتعاقبة إلى توضيح الرؤية الاحتفالية التي تقوم على الجانب النظري والإبداعي الذي تجلى في النص والعرض المسرحي الاحتفالي على السواء.

وعموما فقد تأسست البيانات على ثلاث أسئلة كبرى يمكن صياغتها كالتالي :

1 « أي مسرح تريد الاحتفالية ؟.
2 أي مسرح تعني ؟.
3 كيف ترى تغيير المسرح العربي ضمن إنتاج سياق جذري وشامل للحياة العربية في شتى وجودها ومظاهرها»؟[1]

وإذا حاولنا الإجابة عن هذه التساؤلات التي طرحتها جماعة المسرح الاحتفالي فيمكن أن نستخلص أجوبتها من الطروحات والبيانات الجديدة لهذه الجماعة نفسها .

1-أي مسرح تريد الاحتفالية ؟.

تذهب الاحتفالية إلى أن المسرح يجب أن يصدر من التراث وذاكرة الشعب العربي وأما السبب في الرجوع إلى التراث بالذات فهدفه إيجاد مسرح عربي مغاير لما يحمله هذا التراث من تنوع وخصب، فالتراث يمثل ذاكرة الشعب « لذلك كان لابد أن يكون له مكان مهم لإبداعنا المسرحي إن المسرح كما رأينا لغة ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته هذه اللغة تختزن عقليته وروحه وتطوراته هذه الأشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث العربي الذي هو بأساس وليد شرعي للوجدان العربي »[2].

---

[1] – عبد الرحمن بن زيدان : قضايا تنظير المسرح العربي، ص 289.

[2] – محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح : مقدمات وبيانات ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا 1994، ج2، ص 754.

فالتراث إذن بما يحمله من مخزون ثري وبما يمثله من مكانة في وجدان الإنسان العربي هو الحري أن ننطلق ونستمد منه في إيجاد مسرح عربي شعبي .

وعندما نقول شعبي فإننا لا نقصد به ذلك المسرح الذي يستهلكه الشعب وإنما مقصود بالشعبية في المنظور الاحتفالي هو « ذلك الذي يساهم الشعب في إنتاجه وإبداعه »[1] .أي ذلك المسرح الذي ينطلق ويعتمد في بناء موضوعاته قضايا الشعب وواقعه، وهو كذلك ذلك المسرح الذي يجعل من الشعب مساهما في العملية الإنتاجية المسرحية، وهو ما يحيلنا إلى أشكال الفرجة الشعبية التي كانت تجعل من الجمهور عنصرا مساهما في إحداث الفرجة وتغيير الأحداث. وهو الأم ر نفسه الذي تريد الاحتفالية التأكيد عليه «من هنا كان لابد. للجمهور أن يخلع عنه صفة التفرج ليصبح مشاركاً في الخلق والإبداع والتفكير» [2]

تسعى الاحتفالية إلى أن تجعل من المتفرج عنصراً مشاركا وفعالا في الحدث المسرحي، وتشدد على ضرورة إلغاء المشاهدة السلبية التي يكتفي فيها المشاهد بالتلقي فقط .

2- أي مسرح تعني ؟.

أما أي مسرح تعنيه الاحتفالية فهو ذلك المسرح الذي يحدث ثورة جذرية على المسرح التقليدي السائد ذلك أن الاحتفال أكبر أن تسعه جدران البناية التقليدية « فهو تحرير الحواس من الانجذاب نحو الاتجاه الواحد وذلك بتحرير العين من المسرح الصندوق

---

[1] –المرجع نفسه : ص 749.

[2] – محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح : مقدمات وبيانات ، ص745.

ومن الجدران ومن الكواليس لأن الإبداع ليس درسا فالمهم أن تعيش بكل حواسك تجربة عقليا ونفسيا وروحيا.» [1]

من هذا المنطلق نادت الاحتفالية بضرورة رفض قوالب الفكر الغربي وفضاءاته المنغلقة واستبدلتها بفضاءات مفتوحة نحو الساحات والمقاهي الشعبية مستفيدة بذلك من المخزون الشعبي ومظاهره الاحتفالية لتأصيل الفرجة المسرحية، فمن خلال خلق الفضاء المفتوح يستطيع المتلقي أن يكون عنصرا فاعلا وايجابيا من خلال حرية انتقاله، وما تضفيه الفضاءات المفتوحة من إمكانية إشراك المتفرج في العرض المسرحي ليصبح بذلك عنصرا مشاركا في العمل المسرحي .

3-كيف ترى تغيير المسرح العربي ؟.

أدركت الاحتفالية أن المسرح العربي باعتباره ممارسة جمالية يخضع لمقاييس غربية مستوردة مما يخلق حالة من الانفصام بين هذا الفن في صيغته الغربية، وبين الملتقي

[1] -عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي، ص284.

العربي بذاكرته التراثية ومخزونه الفرجوي ونزعاته الفنية الجماليةالمغايرة للنزعات الغربية فكان الأساس الأول في التغيير هو: الانتقال بالمسرح من الفن إلى الحياة، وجعله نشاطا يوميا يكون أكثر صدقا وأكثر حقيقة من الواقع اليومي، حيث فرقت الاحتفالية بين الواقع والحقيقة باعتبار أن الواقع هو كائن فعلا، والحقيقة هي ما يجب أن يكون « من هنا كان لا بد أن نميز بين شيئين : الواقع والحقيقة إذ أن الواقع لا يمكن بالضرورة أن يكون حقيقيا إن الزيف واقع والاستغلال واقع والظلم واقع ولكن هذه الأشياء لا تمثل الحقيقة في شيء ومن هنا أمكن القول أن رصد الواقع من خلال متغيراته السطحية من اختصاص وسائل الإعلام ... وإن الواقعية الاحتفالية تقوم برصد فلسفة الواقع لمعرفة قوانين هومفاتحه وما أدركنا المفاتيح فقد سهل علينا تغييره »[1].

فالحقيقة في المنظور الاحتفالي هي الأساس ومن خلالها نستطيع أن نغير الواقع الذي يبدو مفروضا علينا في حين أنه في حقيقة الأمر ليس هو ما يجب أن يكون. ويبدو أن الظلم كما تمثل إلى ذلك الاحتفالية واقع معاين ومعاش ولكن الأصل والحقيقة هو العدل. ومن هنا كان من الضروري البحث عن الحقيقة لتغيير الواقع، وحتى نغير هذا المسرح لا بد كذلك من تعريبه وأما الغاية من ذلك فهي « تقريب هذا المسرح من الإنسان وتقريب هذا الإنسان من الثقافة وتقريب هذه الثقافة من منابع الذاكرة الجماعية... إن المسرح الاحتفالي عربي اللغة ونقصد باللغة معناها العام ولكنه بالمقابل إنساني الروح والمضمون»[2].

لا يعني التعريب الذي تدعوا إليه الاحتفالية التحجر والتقوقع على الذات وإنما القصد به هو النبش في الذات والوجدان والتراث العربي وكل ما له صلة بالهوية العربية حتى

---

[1] – محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح، ص 744.

[2] – عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر، ص 190.

نحقق للمسرح انتماءه وأصالته العربية التي تميزه عن باقي المسارح الأخرى و تضفي عليه صفة مغايرة ومميزة.

ثانيا- الاحتفالية بين البيانات القديمة والجديدة:

لما كانت الاحتفالية لا يزال مشروعها متواصلا إلى يومنا هذا، ولازالت بياناتها التنظيرية ممتدة امتداد الاحتفالية نفسها فإن السؤال الذي يطرح نفسه فيما إذا كانت هذه البيانات على امتدادها قد عرفت تحولا في مسارها، وانتقالا في مفاهيمها وه و سؤال يجيبنا عنه برشيد بقوله: « البيانات الأولى كانت مسرحية أكثر تطرح قضايا إبداعية وتقنية

وكانت تتمثل في المسرح الاحتفالي إخراجا ونصا ونقدا وحاولت أن تعطي رؤية لما يمكن أن يكون منهجا في المسرح التمثيلي الاحتفالي وأعطت رؤية فيما يخص تأثيث الفضاء المسرحي... أما البيانات الجديدة فهي لم تعد تتحدث عن الاحتفالي بقدر ما تتحدث عن الاحتفالية أي المنظومة الفكرية والفلسفية التي تتعدى المسرح الموجود إلى مسرح الوجود في عموميته وشموليته. »[1]

ممّا يعني أن البيانات الأولى جاءت لتوضيح الرؤية الاحتفالية من خلال بيان أهدافها وشرح منهجها المسرحي القائم على النص والعرض الاحتفال ي، في حين حاولت البيانات الحديثة أن تركز على المنظومة الفكرية والفلسفية الت ي تسعى الاحتفالية من خلالها إلى وضع الأرضية التي يمكن أن ينطلق منها المبدع الاحتفالي ذلك أنه لا يمكن أن توجد نظرية من دون منطلق فكري وفلسفي تقوم عليه، ومن هنا فإن الاحتفالية تعدت في اهتمامها من المسرح كنص وعرض احتفالي إلى البحث لهذا المسرح عن منظومة فكرية توضحه.

1-أهداف الاحتفالية:

من خلال تعرضنا لبيانات جماعة المسرح الاحتفالي وتعرفنا لمفهوم المسرح حسب هذه الجماعة أمكن لنا أن نستنتج أهم الأهداف التي حاولت تحقيقها، ويمكن أن نذكر منها:

1) تعريب المسرح العربي بربطه بالتراث الفكري والفني والحضاري للإنسان العربي.

---

[1]- عبد الناصر حسو: حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب -دمشق-ع435-436،(تموز- آب)،2007، ص52.

2) تحرير الظاهرة المسرحية من ثنائية الفن والحياة وجعل المسرح تظاهرة شعبية فكرية فنية.
3) جعل المسرح أداة لتعرية الواقع من خلال إعادة إنتاجه بشكل أكثر صدقا وحقيقة وواقعية.
4) قراءة الوجدان الشعبي العربي المتمثل بصفة خاصة في الاحتفال الشعبي الذي تختزن فيه الشعوب فكرها ووعيها قراءة مسرحية جديدة.
5) تحرير الإنسان من الآلية والوحشية وإعادة الاعتبار للمدينة باعتبارها المعادل الموضوعي للديمقراطية التي نشأ في أحضانها المسرح وازدهر وف ق شعار الاحتفالية:((إنسانية الإنسان، وحيوية الحياة، ومدنية المدينة))

2- مصادر الاحتفالية:

انطلقت الاحتفالية في مرجعياتها من الفكر الغربي تمثل في تأثرها بالدعوات الغربية التي نادت بضرورة العودة إلى أصل نشأة المسرح والمتمثل في الاحتفال بالإل ه (ديونيزوس)، وتوظيف هذه الطقوس الاحتفالية في المسرح الحديث وقد أثر (أنطونين

آ رتو) بدعوته إلى العودة إلى الجذور الاحتفالية واستعادة الطقوس الفرجوية التي تجلت بصفة خاصة في المسرح الشرقي الذي تأثر به آرتو ودعا إلى البحث في أشكاله خاصة في كتابه :المسرح وقرينه: -théâtre et son double-1938 بصفة بارزة في الفكر الاحتفالي كما يؤكد ذلك برشيد «المرجع الثالث للاحتفالية يتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لأنطونين آرتو»[1].

كما استفادت الاحتفالية كذلك من الظواهر الشعبية والعربية الإسلامية كالمداح وخيال الظل والمقامات، وتأثرت بمختلف الدعوات التأصيلية للمسرح العربي وهو ما يؤكده برشيد بقوله: « وقفت كثيرا عند دعوة الصديقي إلى المسرح الكامل، دعوة علي الراعي إلى الكوميديا المرتجلة، ويوسف إدريس إلى السامر، وتوفيق الحكيم إلى الراوي...لقد وجدت أن هذه الدعوات بالرغم من اختلافها الظاهر تنتهي كلها عند حقيقة أساسية واحدة وهي المصدر الأول للاحتفال....إن الحلقة والسامر والحكواتي والراوي والمداح هي مظاهر متعددة لشيء واحد، إنها تجليات تعكس في حقيقتها جوهر الاحتفال لهذا كان لا بد من الرجوع إلى الأصل، أي الاحتفال الذي هو أساس كل ظاهرة اجتماعية سواء أكان اسمها المسرح أو السوق أو الحلقة أو السامر أو القراقوز».[2]

ويتضح مما سبق أن الاحتفالية زاوجت بين دعوات الفكر الغربي في الرجوع إلى الطقوس الاحتفالية، ودعوات المنظرين العرب الذين رأوا في البيئة العربية أشكالا فرجوية مارسها الإنسان العربي على امتداد حياته، وعبّر من خلالها على همومه وتطلعاته إلى

---

[1] -عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاءط1، 1985ص164.

[2] – سيد علي إسماعيل : أثر التراث في المسرح المصري المعاصر،دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،مصر،2000، ص31.

جانب أنها تحمل عناصر درامية يمكن الانطلاق منها لتأصيل المسرح وجعله قريبا من المجتمع العربي.

3- رواد الاحتفالية:

أ-في المغرب:

إذا كانت الاحتفالية قد انطلقت من فرد واحد سعى من خلالها إلى إيجاد مسرح عربي يعبر عن شخصية الإنسان العربي، وإذا كان هذا الرجل الممثل في الاحتفالي الأول عبد الكريم برشيد الذي دعا في بيانه الأول إلى: "مسرح احتفالي جماعي يشارك فيه الجميع".

فقد امتد هذا الصوت المفرد ليصل إلى كل أقطار الوطن العربي حيث وجدت هناك آذانا صاغية وعقولا تأثرت بالفكر الاحتفالي ودعت إليه، وقد تجلى هذا التأثير بصفة خاصة في تلك المحاولات والتجارب التي أكد أصحابها من خلالها أهمية الفعل الاحتفالي وضرورة ضبط ديمومته المسرحية بهدف الوصول إلى الأهداف التي جاءت وتأسست الاحتفالية من أجلها.

ومن أبرز الأسماء التي أسهمت في إثراء الفكر الاحتفالي إخراجا و نقدا وتأليفا في المغرب نجد:

الطيب الصديقي: يعدّ السباق في بلورة الاتجاه الاحتفالي في المسرح إذ أثراه بالتجارب التطبيقية الإخراجية، فثار على الخشبة الايطالية، وخرج بمسرحياته إلى الفضاء المفتوح والساحات العامة، جاعلا من المسرح فنا شعبيا احتفاليا، ومن أهم مسرحياته التي جسّد فيها رؤاه النظرية وتطبيقاته: ديوان سيدي عبد الرحم ن المجذوب 1979، الشامات السبع 1991، الفيل والسراويل 1997، مقامات بديع الزمان الهمذاني 1998، أبو حيان التوحيدي2002.

ويعتبر **مصطفى رمضاني** من أهم النقاد المغاربة الذين كرسوا حياتهم للمسرح إبداعا ونقدا، ويتميز بكونه رائد النقد الاحتفالي كما كتب العديد من المقالات والدراسات في تشريح المسرح الاحتفالي والدفاع عنه ومن أهم دراساته، رسالته في الماجستير حول:" قضايا المسرح الاحتفالي" إلى جانب تأليفه العديد من المسرحيات التي تنحو المنح ى الاحتفالي أهمها مسرحية : بني قردون(2003).

وقد رسخ **رضوان احدادو** بوصفه مؤلفا مسرحيا، الفكر الاحتفالي من خلال العديد من مسرحياته:الأرض والزيتون 1979، في انتظار زمن الجنون 1986، أهل المدينة الفاضلة1979، زمن مضى ولم يمض 1999، البحث عن متغيب 2001، الحافلة رقم ثلاثة 2003.

ب-في الوطن العربي:

امتد تأثير الاحتفالية إلى عدد من الدول العربية حيث تمثلت لدى عدد من الأسماء المنطوية تحت لواء التأصيل للمسرح العربي « فقد خلقت الاحتفالية صدى طيبا، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد العرب باركوها وصادقوا على بياناتها نحو الدكتور علي الراعي، وسعد أردش، وأسعد فضة، وعز الدين المدني وغيرهم، كما فعلت ذلك فرقة سوسة التونسية، وفرقة الفوانيس الأردنية، وبهذا تكون الجماعة ورشا مفتوحة على العالم الإنساني كله وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط» [1].

مما يؤكد الرواج الكبير والتأثير الواسع الذي لافته الاحتفالية في الوطن العربي إذ صادق عليها كبار المنظرين وأهم الجماعات المسرحية في الوطن العربي.

ولعل أهم رائد احتفالي في الوطن العربي:

---

[1] - جميل حمداوي : ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية على الرابط الإلكتروني: www. tanja al adabiya.com.

قاسم محمد من العراق إذ يعد من أهم المدافعين عن الفكر الاحتفالي والعاملين على انتشاره عربيا ، حيث سعى الى توظيف الأشكال الفرجوية ذات الطابع التمثيلي الموجودة في بنية النصوص العربية التراثية ،والتي تحمل في مضامينها وأشكالها وتركيبها الأدبي والفني عناصر درامية تساعد على خلق مسرح عربي يمتلك سمات وخصائص نابعة من طبيعة تكوين المجتمع العربي الاجتماعية والحضارية ، ويتلاءم مع تطلعات وهموم المتلقي العر بي .ومن بين مسرحياته:بغداد الأزل بين الجد والهزل (1974)، ورسالة الطير (1984).

كما قدّم الكاتب المسرحي التونسي **عز الدين المدني** دراسات وبحوث نظرية ونقدية في الأدب والفن ، كما كتب في فن العمارة والفن التشكيلي، وأنجزت حول أعماله الإبداعية والروائية أطروحات في السربون وبروكسل والمغرب وتونس، وترجمت بعض أعماله إلى الانجليزية والألمانية والفرنسية، ومن أهم أعماله المسرحية: ديوان الزنج، مولاي السلطان الحفصي، رحلة الحلاج.

ثالثا – البناء الفني في المسرح الاحتفالي:

يرتكز المسرح الاحتفالي في بنائه على جملة من المفاهيم التي حاول من خلالها إيجاد صيغة مغايرة للبناء التقليدي الذي لازم المسرح لفترة طويلة محاولا بذلك تأسيس جماليات فنية تتلاءم مع البيئة العربية، وتكون قريبة من الواقع والمجتمع العربي خاصة، ويمكن أن نوضحها كما يلي:

1-مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي:

اختارت جماعة المسرح الاحتفالي مصطلح "**الاحتفال**" الذي أرادت من خلاله التميز عن باقي الجماعات المسرحية الأخرى إلى جانب محاولتها تقديم رؤية جديدة للمسرح العربي، ذلك أن المسرح في جوهره الحقيقي لدى هذه الجماعة هو احتفال اجتماعي شعبي، ينطلق من حاجة فطرية لدى الإنسان ومن هنا كان توقفها عند الاحتفـال « ضروريا وأساسيا، وذلك باعتبار أنه درجة الصفر في الفعل المسرحي، بل أبو المسرح وأبو كل الفنون الأخرى وأنه الديوان الذي يختزن ويختزل كل لأشكال التعبير المختلفة»[1].

إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا مصطلح الاحتفال.؟ وما هو مفهوم الاحتفال عند هذه الجماعة ؟

إن اختيار مصطلح "احتفال" من طرف جماعة المسرح الاحتفالي لا يعني أنها هي التي ابتكرت الاحتفال أو اكتشفت وظائفه ومظاهره، ذلك أن الاحتفال ومنذ أقدم العصور يمارس الوظيفة السياسية والاجتماعية والنفسية نفسها والتي لازال وسيبقي يمارسها من كشف للقمع السياسي، وإذابة للفوارق الاجتماعية وتحقيق نوع من التنفيس والتفريج. وإن اختلفت طرائق الاحتفالات وتنوعت مظاهره من مجتمع لآخر ويبقي السؤال المطروح هو : ما الجديد الذي أتت به الاحتفالية في مفهومها للاحتفال .؟

تمثل الجديد الذي أتت به الاحتفالية في رؤيتها المختلفة لفعل الاحتفال وجوهره « فالجديد ليس هو الاحتفال كفعل يتكرر باستمرار ولكنه النظر الجاد والمضي في ميتافيزيقيا هذا الفعل، لماذا نجتمع ونلتقي داخل مكان واحد وزمن واحد لنقيم حفلا معينا،

[1] – محمد حمدان : حوار مع عبد الكريم برشيد ، مجلة الموقف الأدبي ، ص28.

فالحفل كما نعلم مرتبط بشروط موضوعية مختلفة، وهي شروط تمليها حاجة الإنسان إلى الآخر وإلى الحوار وإلى المشاركة» [1].

من هنا نظرت جماعة المسرح الاحتفالي إلى الاحتفال أو الحفل على أنه دعوة للحوار والمشاركة، إلى جانب أن هذا الاحتفال لا يمكن أن يتم من خلال فرد واحد وإنما يتحقق بالجماعة فالكائن الاحتفالي يركز دوماً على ضرورة وجوده من خلال الجماعة «يقول الاحتفالي أنا أحتفل إذن أنا موجود كفرد وجماعة ،لأن الاحتفال لا يمكن أن يكون إلاّ (مع)وكلمة (مع) تفيد وجود الآخر» .[2]

ولا يقتصر فهم الاحتفال على أنه المسرّات والأفراح والانشراح، فالاحتفا ل هو غير الاحتفالية إنه « الحياة في تنافرها وتناقضها وفي أشكالها المتباينة..وبذلك فهي إما أن تكون عُرْسًا أو مأتماً لتكون بذلك إما لحنا راقصاً أومأتما جنائزيا».[3]

ويقوم الاحتفال كذلك على التحدي والتجاوز، تحدي الموت وتجاوز رتابة الحياة « فهو من حيث الزمن يجعل الماضي الميت حاضراً في الآن »[4] . وهو ما نلاحظه في احتفالات ديونيزوس، وكذلك في العديد من الاحتفالات العربية كاحتفالات ذكرى مقتل الحسين، حيث تعيد هذه الاحتفالات الماضي وتجعله حاضراً متحدية بذلك الزمن والموت ومعيدة التاريخ كما كان بأحداثه وشخوصه.

---

[1] – عبد الكريم برشيد :الاحتفالية وهزات العصر، ص 47.

[2] – عبد الرحيم محلاوي : مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي، ، منتدى مسرحيون،2007، على الرابط الالكتروني: www.masraheon.com

[3] – عبد الكريم برشيد :الاحتفالية وهزات العصر، ص124.

[4] –المرجع نفسه: ص 121.

ويناقض كذالك الاحتفال التكرار ويدعو إلى التحرر والثورة «إن الاحتفال عندما يكون حقيقياً وتلقائيا وصادقا فإنه لابد أن يكون ثورة مغيرة، إن هـ انقلاب على الأيام المتواترة والمتشابهة والمتكررة.»[1]

وفي الاحتفال كذلك تحرر من قيود الزمان والمكان «فالاحتفال مرادف للتحرر..التحرر من المكان وذلك باعتبار أنه أبعاد محدودة وجامدة والتحرر أيضاً من الزمن إذ أن الاحتفال يكون دائماً في الزمن البكر وفي اللحظة الوليدة إنه تحد للواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد» [2]. ومن هنا المنطلق فإن الاحتفال يخلق حسب الجماعة زمنا مغايرا وجديدا حيث يختفي الماضي والحاضر والمستقبل ليحل محلها ما أصبح يسمى بالزمن الاحتفالي الذي لا تقيده حدود الزمان والمكان.

وفي الأخير فإن الاحتفال حسب الجماعة إبداع قبل كل شيء « وفي هذا الإبداع الإنساني يزداد الوجود جمالاً، وتستعي د الحياة حيويتها ويسترد الإنسان إنسانيته، وتحق ق المدن المتوحشة مدنيتها الضائعة، تحققه ا بالتلاقي وبالحوار وبالانحياز إلى قيم الخير والجمال»[3].

ومن خلال هذا المفهوم الإبداعي للحفل تتحقق أهداف الاحتفالية المتمثلة في :

1) إنسانية الإنسان .
2) حيوية الحياة.
3) مَدَنية المدينة .

---

[1] - عبد الكريم برشيد :الاحتفالية وهزات العصر، ص 121.

[2] - عبد الكريم برشيد : ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح ، مجلة الثقافة الجديدة ، ربيع 1987، ص153.

[3] - عبد الكريم برشيد :الاحتفالية وهزات العصر، ص 122.

بمعنى غياب الوحش في الإنسان وغياب الآلي في الحيوي وغياب الغاب في المدينة.

2-مفهوم النص في المسرح الاحتفالي :

يعدّ النص مع جماعة المسرح الاحتفالي مشروعاً لمسرحية أو مجموعة من المسرحيات التي تمتد وتتقلص حسب ظروف العرض أو الحفل وزمنه ومكانه والحالة المزاجية للمشاركين، كي يتحقق للفعل آنيته وحيويته وانتسابه لقضايا الناس ومشاكلهم.

وإن كان النص المسرحي التقليدي ينقسم إلى فصول ومشاهد فإن النص الاحتفالي يحول الفصول إلى" **لوحات احتفالية** "و مثال ذلك ما نجده في مسرحية " **ابن الرومي في مدن الصفيح** "، التي قسمها برشيد إلى سبعة عشرة لوحة احتفالية، تحمل كل لوحة عنوانا وأحداثا مختلفة أو تسمية الفصول "بالأنفاس" وهو ما نجده في أغلب مسرحيات برشيد مثل مسرحية "**امرؤ القيس في باريس**" التي قسمها إلى نَفَسَيْن مَسْرَحِيِيْين يحمل كل نفس مجموعة من العناوين الدالة على الأحداث المختلفة التي عاشها امرؤ القيس في باريس .

وأمّا السبب في استبدال الفصول والمشاهد بالأنفاس « فطالما أن النص الاحتفالي مجموعة من الأفعال يتميز إيقاعها بالبطء، أو بالسرعة بالطول أو بالقصر، حسب اضطراباتها النفسية والعضوية مما يضفي عليها سمات كائن حي يتنفس وتتردد أنفاسه مع أنفاس الجماهير بسرعة في لحظات الخوف والقلق، وببطء في لحظات الاسترخاء، وبحدة أثناء الغضب، من هنا جاءت شرعية تقسيم النص الاحتفالي إلى أنفاس» [1].

مما يؤكد أن النص الاحتفالي ليس كائنا ورقيا جامداً من إبداع الكاتب، وإنما هو كائن متحرك يتنفس ويتأثر ويتفاعل حسب أحداثه وشخصياته الفاعلة فيه.

3-مفهوم الحدث في المسرح الاحتفالي :

وقفت جماعة المسرح الاحتفالي موقفا مناوئا لمفهوم الحدث الأرسطي والبريختي ذلك أن « المسرح الدرامي يحي حدثا وقع في الماضي ولم يعد له وجود، الشيء الذي يحّول العملية المسرحية إلى جلسة لاستحضار الأرواح والأشباح، أما المسرح الملحمي فيحكي

---

[1] – محمد السيد غالب : أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي ووثائقه ، قراءات في المسارات من نهايات التاسع حتى نهايات القرن العشرين ، ص15.

عن شيء وقع أويقع بعيدا عن الجمهور، الشيء الذي حوّل الفعل المسرحي إلى مجرد حكاية تبقى غريبة عنا وعن واقعنا واهتمامنا ومم ا يجعلها في نهاية الأمر مجرد حكاية فقط، أما المسرح الاحتفالي فيقوم على أساس رفع الحواجز والمسافات بين الواقع والوهم»[1]، فالحدث بالمفهوم الاحتفالي ينبغي أن يكون حضوره آنيا حتى يعبر عن اللحظة الآن التي تعد من أساسيات الفعل الاحتفالي، هذا إن تعلق الأمر بالحدث المسرحي كعرض يقدم أمام الجمهور.

أما إن تعلق بالنص الاحتفالي المسرحي فبما أن الأحداث في الحياة اليومية تتميز بالتداخل والتقاطع فإن الأحداث بدورها في النص الاحتفالي تتميز بالتداخل ، فليس ثمة أحداث مستقلة بعضها عن البعض بحيث تشكل خطا مستقيماً يصعد إلى أعلى إلى أن يبلغ ذروته كما هو الحال في البناء التقليدي الأرسطي، وإنما يقوم الحدث وفق « الخط البياني المنكسر الذي يعبر عن تناقضات الواقع السعيد منه أو التعيس، فالوجود الإنساني يتميز بالتعدد والتباين والتداخل بين مستوياته المختلفة ،ومن ثم فإن التعبير عن هذه الحالة بالكوميدي فقط أو التراجيديا فقط يعد تزييفا للحقيقة لأنه يسجن المتفرج في حالة واحدة وعليه تجمع المسرحية الاحتفالية بين الكوميديا والتراجيديا.»[2].

أما نهايات المسرحية فإن «الاحتفالية توصي بألا تنتهي المسرحية بما يرضي الذوق السائد بالحل السعيد فلا حل ولانهاية في المسرح الاحتفالي فالحفل ينتهي ولكن ما يمثله لا يمكن أن ينتهي. » [3] لذلك فلا غرابة أن نجد أغلب المسرحيات الاحتفالية تنتهي نهاية مفتوحة فاتحة بذلك المجال على كل الاحتمالات الممكنة وتاركة فرصة لخيال القارئ للتأويل.

---

[1] – محمد كامل الخطيب: نظرية المسرح ، ص754.

[2] – محمد السيد غالب : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص18.

[3] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأمر الذي نجذه واضحا مثلا في مسرحية :"**ابن الرومي في مدن الصفيح** " لعبد الكريم برشيد حيث تنتهي المسرحية بحوار سريع يدور بين ابن دانيا ل وابنته دنيازاد، وهو حوار يشير إلى أن فعل الحكي لم يتم :« يقول ابن دانيال : وقصة ابن الرومي يا ابنتي إنها لم تتعد بعد ... سنكلمها في مسرحية أخرى»[1].

فأحداث المسرحية لم تنته بعد، ولها حكي آخر لم يقم به ابن دانيال وابنته دنيازاد نزولا عند الضرورة المسرحية التي تقتضي بأن يكون للاحتفال وقت معلوم لا ينبغي تجاوزه، وفرصة كذلك للقارئ في تصور أحداث وشخصيات المسرحية الجديدة مما يؤكد توالدية الحدث وعدم نهايته في المسرح الاحتفالي

4-مفهوم الشخصية عند جماعة المسرح الاحتفالي :

تتفق جماعة المسرح الاحتفالي مع "لا جوس أجري: Lagos Aigris " في أن الشخصية هي العنصر الهام المساهم في إنجاح النص المسرحي بحكم فاعليتها، وقدرتها على تحريك مجريات الأحداث، لذلك يركز المبدع الاحتفالي على بناء شخصياته بناءً

[1] – عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، ص95.

جيداً « فالأساس بالنسبة لي هي الشخصيات، وأهم الشخصيات عندي هي العالمة والحكيمة والشاعرة والقلقة والمغامرة والرّاحلة والمتشككة والمتصعلكة والمتصوفة والموجودة دائما أمام امتحان، أو في مواجهة محنة السؤال الوجودي أو الاجتماعي »[1].

وأهم ما تتميز به الشخصيات الاحتفالية هو انتماؤها المزدوج فهي « تنتمي إلى الواقع وذلك في تفاصيلها الفيزيولوجية والنفسية والذهنية، ولكنها كليتها تنتمي إلى دولة الكتابة التي تقوم على نوع من التكوين الغرائبي إلى جانب أنها حالات متدفقة لا تعرف إلا التغير والتحول» [2].

وعليه تبدو الشخصية الاحتفالية شخصية مركبة تجمع بين شخصية واقعية بأبعادها الفيزيولوجية وأخرى خيالية من إبداع الكاتب. كما أنها شخصية لا تعرف الثبات والجمود وإنما هي شخصية نامية متحركة ومختلفة اختلاف الأحداث وتواترها.

ونظرا للاهتمام البالغ الذي يوليه الاحتفاليون لعنصر الشخصية، فقد سموا أغلب مسرحياتهم بأسماء شخصياتها التي توزعت بين شخصيات متصوفة وعالمة وأدبية، ومثال ذلك مسرحية " **سيدي عبد الرحمن المجذوب**" للطيب الصديقي، ومسرحية "**مولاي السلطان الحفصي** " لعز الدين المدني، ومسرحية " **ابن الرومي في مدن الصفيح** " لعبد الكريم برشيد...إلخ.

والأمر نفسه تسعى إلى تحقيقه الاحتفالية في مجال العرض المسرحي إذ تؤكد على الدور المهم للشخصية أو الممثل معارضة بذلك المفهوم البريختي الذي يسعى إلى خلق نوع من الإبعاد أو كما يسميه بريخت التغريب بحيث يجعل من الممثل منفصلا عن الشخصية التي يجسدها « من هنا كان لا بد لهذا المسرح من المنظور الاحتفالي ألا يقوم

---

[1] – عبد الكريم برشيد : غابة الإشارات والتحولات ، مطبعة تريفة ،أبركان ط1،1999،ص48.

[2] –عواد علي : قراءة في الاحتفالية،مجلة إيلاف، على الرابط الالكتروني:_www.elaph.com

على الإبعاد البريختي وذلك لان الإبعاد قائم بالأساس على الفصل بين مستويات الواقع في حين أن التمثيل الاحتفالي يقوم على الاندماج ، أي تحقيق الوحد ة مع الدور والشخصية والجمهور. »[1] فالغاية إذن من الاندماج الاحتفالي الذي يكون فيه الممثل مع الشخصية والجمهور هو رصد الواقع كوحدة وكل ذلك أن الواقع يدرك في كلياته المتشعبة وليس في جزئياته المنفصلة.

والمقصود بالاندماج الاحتفالي هو أن «...لا يندمج الممثل وهو إنسان حي ينتمي إلى الحاضر فـي الشخصية الدرامية وهي شخصية أدبية تنتمي إلى الماضي- عوضا عن هذا- نرى من الضروري أن يقع العكس أي أن تندمج الشخصية في الممثل المسرحي وفي واقعه الآني الراهن وذلك حتى تكتسب صفة المعاصرة والحياة، أننا لا نقول للمثل كن عطيلا كما كان، بل نقول له: اجعل من عطيل ما أنت كائنه الآن...»[2]

ولا يتحقق معنى الاندماج الاحتفالي بتقمص الممثل للشخصية التي يمثلها أي أن يدخل هو ككائن بشري حي في أغوار الشخصية الأدبية المتخيلة وإنما يتأتى من خلال إكساب الشخصية الورقية المراد تمثيلها بعدا واقعيا معاصرا، مما يجعلها تخرج من نطاق الكائن بالقوة الإبداعية المتخيلة إلى نطاق الكائن بالفعل الواقعي الآني والمتغير.

وعموما تكاد النظرة الواقعية و المعاصرة تتجسد في جميع مفاهيم التوجه الاحتفالي وهو ما سنلمحه بصفة جلية حين حديثنا عن مفهوم التراث في الاتجاه الاحتفالي.

رابعا-المظاهر الاحتفالية في مسرحيات برشيد :

---

[1] - محمد كامل الخطيب: نظرية المسرح، ص754.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

يحتل مسرح عبد الكريم برشيد مكانة خاصة في خريطة المسرح الاحتفالي كونه المنظر الأول للاحتفالية من خلال بياناته الأولى التي دعا فيها للمسرح الاحتفالي، والتي تعددت فيما بعد لتصبح رؤية صادق عليها مجموعة من المؤلفين والنقاد المسرحيين الذين تأثروا بالمنحى الاحتفالي.

وإن كان هنالك العديد من الكتاب والمخرجين المسرحين الذين جسدوا الاحتفالية في مسرحياتهم أمثال :"الطّيب الصديقي" الذي يعد أول من طبق الاتجاه الاحتفالي في مسرحياته المتميزة كمسرحية "**أبو حيان التوحيدي** " التي جسّد من خلالها جدلية المثقف والسلطة في قالب احتفالي اعتمد على فن البساط والراوي، فإن مسرحيات عبد الكريم برشيد التي تجاوزت الثلاثين مسرحية تحمل من حيث صيغتها الفنية جمالية درامية مغايرة لما كان سائداً، هدف من خلالها برشيد إلى محاولة تأصيل صيغة مسرحية بديلة وأصيلة إلى جانب أن هذه المسرحيات تمثل الجانب العملي أو التطبيقي للاحتفالية 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 ».[1]

ونظراً لكثرة مسرحيات برشيد فإنّنا سنقتصر على بعض المسرحيات رغبة في استجلاء أهم الجوانب الاحتفالية دون الدخول في تفاصيل الدراسة الوصفية المضمونية لهذه المسرحيات، لأن الجزء التطبيقي للدراسة والمتمثل في مسرحية(يا ليل يا عين) سنركز من خلاله على استجلاء جمالية البناء الفني الذي قامت عليه المسرحية وكذا بيان المظاهر الاحتفالية التي تضمنتها.

[1] – عبد الكريم برشيد : أوراق من تجربتي المسرحية–الورقة الأولى–، العلم الثقافي،ع606،السنة12 ،1982 ،ص 15.

1-العنوان في النص الاحتفالي:

تتميز عناوين برشيد المسرحية بنوع من غرابة التركيب والدلالة والمعنى الجديد للعنوان باعتباره «نصاً يستوحي حمولته الفكرية الخاصة من ثورته على المألوف في التركيب في السياق الزمني والمكاني»[1].

[1] – عبد الرحمن بن زيدان : قضايا التجريب في المسرح العربي، ص 157.

حيث تعتمد أغلب نصوص برشيد على عناوين يتداخل فيها الماضي والحاضر، ويصبح الجمع فيها بين أمرين متباعدين زمنيا ومكانياً أمراً ممكنا ومألوفا، فإذا كنا قد تعودنا على أن العنوان يراعي في توظيفه الربط بين المكان والزمان فيكون بذلك الرابط من الناحية المنطقية والمألوفة منسجما مع «الشخوص والتاريخ وللمحيط ونفسية والزمان»[1]، فإن برشيد يخالف هذا المنطق ويجنح إلى تقنية جديدة في تركيب عناوين مسرحياته وهو ما نجده مثلا في مسرحية : عطيل والخيلِ والبَاروُد.•

فإذا كان عطيل ذلك البطل الأسطوري الذي وضعه شكسبير في مسرحيته "**عطيل** " فإن برشيد يأتي به ويقذفه في البيئة العربية ويعطيه خيلا وبارودا ليصبح عطيلاً آخر « عطيل المغربي الذي يجرب مغامرات المقاومة ويعيش تحديات مغرب الاستقلال، غريبا لا يعرفه ولا يكاد يتعرف إليه إنسان» [2] .

ومثلما جاء برشيد بعطيل إلى البيئة العربية فإنه يأتي بابن الرّومي من العصر العباسي، ويجعله يعيش في مكان معاصر وهو المدينة بأحيائها القصديرية الصفيحية التي « تشخص التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي وافتقار الناس إلى أبسط حقوق الإنسان. »[3]

إن ابن الرومي مع برشيد هو رمز الإنسان الذي يجسد في ذاته كل مفارقات الوجود والواقع والتاريخ فهو «من جهة فقير ماديا ولكنه غني لحد البذخ بنفسه وفكره وروحه ووجدانه ، وهو فقير في زمن الغنى وهو معتقل ماديا ومعنويا في زمن يؤثثه شعار الحرية

---

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

• – عطيل والخيل والبارود : سالف لونجة : احتفالان مسرحيان ، منشورات الثقافة الجديدة ،1976.

[2] – حكيم عنكر:حوار مع عبد الكريم برشيد ، دار الخليج،2008، على الرابط الالكتروني:www.alkhaleej.ae

[3] – عبد الكريم برشيد:ابن الرومي كما رأيته، مجلة طنجة الأدبية، على الرابط الإلكتروني:
www.tanja al adabia.com

والتحرر » [1]. وهو بهذه المعاني التي حملها إياه برشيد يتجاوز مجرد كونه اسما من الأسماء الأدبية التي لها امتداد في والتراث والتاريخ العربي.

ويستمر برشيد في المزاوجة بين الماضي والحاضر واستحضار الشخصيات التراثية في ثوب الأنا الحاضر فيسافر بالشاعر الجاهلي " **امرئ القيس**" إلى باريس في مسرحيته، هذا الشاعر الذي بعثه المؤلف من الماضي فخرج به من التراث المنحط ومن ظلمة النسيان ليدخل باريس – مدينة المتناقضات العربية والعالمية، ويبدو أن امرئ القيس الجاهلي الذي نعرفه ليس هو نفسه امرؤ القيس الذي بعثه برشيد إلى باريس لذلك فإن برشيد في تقديمه للمسرحية يؤكد على أن امرئ القيس الجاهلي لا يهمنا وهو يدعونا لأن لا نبحث عنه في الكتب فيقول « لا تبحثوا عن امرئ القيس في الكتب لأن امرئ القيس ذلك قد مات انتهى، أما هذا فهو حي وموجود بوجود الاحتفال المسرحي ومتجدد بتجدده..فامرؤ القيس الجديد لا يمكن أن يكون في الأخير سوى روح هذا الزمن الجديد» [2] .

وعلى هذا الأساس نلحظ كيف أن العنوان في مسرح برشيد يمثل ميزة فارقة وملمحا خاصا وجب البحث في أسباب توظيفاته، إن عناوين برشيد بتعارضها دلاليا عبر جمعها لمسافات وأزمنة متباعدة وعبر مزجها بين التراثي والحداثي وبين الماضي والآني تجعل من النصوص الاحتفالية تحمل صيغة فنية مغايرة، ولعل الدّهشة التي يحدثها العنوان في القارئ هي أول ما تستفزه للقراءة والبحث في سببية هذا التوظيف.

---

[1] –المرجع نفسه.

[2] – عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس، مطبعة فضالة،المحمدية،ط1999،1، ص23.

2-التراث في النص الاحتفالي:

شكلت قضية التراث عتبة مركزية هامة في المسرح الاحتفالي عامة وفي مسرحيات برشيد خاصة ، والتراث مع برشيد هو « نحن فهو يعيش وينمو ويتطور داخلنا فنحن كما نحن الآن نتيجة حتمية لمقدمات سابقة وإذا كانت هذه المقدمات قائمة في الماضي فإن نتائجها حاضرة في الحاضر، فهي تعيش فينا وفيما حولنا.» [1] فالتراث بمفهوم برشيد دائم الصيرورة وتصرفاتنا وعاداتنا، إنه امتداد لا ينقطع بين الماضي والحاضر .

[1] - عبد الواحد عوزري : المسرح في المغرب:بنيات واتجاهات، تر:عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر ، ط1998،1، ص 220

وإن كان البعض في دعوته للرجوع إلى الأصل قد فهم بالعودة، نقل التراث من الماضي وتجسيده كما هو، فان الرجوع الذي تقصده الاحتفالية يعني « ذلك الفعل الذي قد يكون تكتيكا أو مجرد تخطيط للاندفاع وذلك في المكان والزمان المناسب، ماذا يمكن أن يكون سوى أنه بداية جديدة ... بداية تحمل نفسا جديدا».[1]

وبهذا فإن التراث كمعطي جاهز وثابت بأحداثه وشخوصه لا يهم في النص الاحتفالي كما أن التاريخ في ذاته ليس مهما وإنما المهم هو « روح التاريخ لأن روح التاريخ أزلية بينما التاريخ متكرر»[2] .

ومن هذا المنطلق فإن برشيد يقدم مسرحياته بمناخ التراث المشرف دائما على المستقبل ذلك أن«التراث المستقبلي أكثر إغراء من التراث الذي ينتمي إلى الماضي»[3] .

ومن هذا المنطق وظف برشيد في جل مسرحياته التراث بأشكاله الفرجوي ة الشعبية وكذلك بشخصياته التراثية الأسطورية منها والدينية والشعبية رغبة منه في تأصيل المنحى الاحتفالي الذي يدعو إليه .

–فما هي الأشكال الفر جوية التي وظفها برشيد في مسرحياته.؟ وهل نجح فعلا في تجاوز النظرة الماضوية للتراث من خلال تفعيل التراث وعصرنته في مسرحياته ؟.

---

[1] – عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر ، ص 191.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر : ص 191.

3- توظيف الأشكال الفرجوية في مسرحيات برشيد:

اشتغل برشيد في مسرحياته على مجموعة من الأشكال التعبيرية الاحتفالية المخزونة في التراث الشعبي نحو: الحلقة و الرّاوي إلى جانب استدعائه لشخصيات شعبي ة كالعريف والمداح والمجذوب وشخصيات صوفية دينية وكذلك عالمية.

حيث نجده في مسرحية" **ابن الرومي في مدن الصفيح** "يجمع بين الأشكال التعبيرية الاحتفالية، وبين أحداث التراث وشخصياته فإلى جانب الشاعر العباسي ابن الرومي ، نجد شخصيات تراثية أخرى مثل : "ابن دانيا ل" صاحب خيال الظل وابنته "دينازاد" التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة ، حيث يقوم ابن دانيال في هذه المسرحية بدور الراوي الذي بعثه برشيد من التراث العابر إلى الحاضر حتى يزرع الأمل في المستقبل

«ابن دانيال : أحبتي أتيتكم من الصفحات الصفر الباليات ..

أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة..»[1].

ويحاول ابن دانيا ل في هذه المسرحية أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم فرجته المليئة بالعوالم الخيالية والأسطورية إلا أن حكاياته لم تعد تثير الفضول السامعين ولم تعد تشد انتباههم، ذلك أنها حسب دنيازاد لم تعد معبرة عن واقعهم لذلك تقترح دنيازاد من أبيها أن يبحث عن موضوع يكون معبرا عن واقع الناس وآلامهم وهو ما فعله ابن دانيال إذ قرر أن يحكي لهم حكاية ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد «تكون قناعا لكل المدن المعاصرة كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين »[2] ومن خلال هذا الاستلهام يحدث المفارقة على المستوى الزماني حيث يستحضر شخصية من العصر العباسي لتعيش وقائع هذا القرن المليئة بالتناقضات، وعلى المستوى المكاني فيخرجه من بغداد هارون الرشيد ليضعه في بغداد معاصرة ومنفتحة على كل المدن شرقا وغربا، «ابن دانيا ل: ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون،شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريس،من روما، من البيضاء أو من وهران... قد يكون وقد يكون ... سادتي نرحل الآن إلى بغداد الرمز» [3].

كما وظف في هذه المسرحية شخصية "أشعب" وإن كان أشعب في الثقافة الشعبية يرمز للتطفل فإنه في هذه المسرحية صار شاعراً وخطيبا و صديقا لابن الرومي.

---

[1] – عبد الكريم برشيد : ابن الرومي في مدن الصفيح ،ص11.

[2] – جميل حمداوي :ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية على الرابط الإلكتروني: www.tanja al adabiya.com.

[3] – عبد الكريم برشيد :ابن الرومي في مدن الصفيح ،ص22–23

وينهل برشيد في مسرحية" عطيل والخيل والبارود " من التراث الحكائي العربي الممثل في ألف ليلة وليلة ويستدعي شخصية "شهريار" كما يأخذ من فن البساط الشعبي شخصية " البوهو" ويستحضر من الذاكرة المسرحية العالمية "شكسبير" من خلال استدعائه لبطل مسرحيته "عطيل" ويجعل منه عنوانا لمسرحيته .

ويشتغل برشيد في مسرحية :" **عنترة في المرايا المكسرة** •"على فن الحلقة وطقسها فمن خلال الحلقة يحكي الراوي سيرة عنترة العبسي البطل الذي نكل بأعدائه من أجل سيادة بني عبس ومن أجل حبيبته عبلة ، فيحلق بالجمهور بعيداً في عالم الخيال والأحلام لأنهم يجدون في تلك الحكايات تنفيسا لهم عن همومهم ومكبوتاتهم الاجتماعية والسياسية ، حيث يتصور كل شخص نفسه عنترة فيلبس ثوب الوهم لينسى مرارة الواقع خاصة إذا علمنا أن برشيد كتب هذه المسرحية في ظل نكسة حزيران وما خلفته من صدمة و مرارة على الإنسان العربي ليصبح بذلك عنترة رمز الإنسان العربي الذي يحررهم من وطأة النكسة ومخلفاتها، غير أن برشيد لم يكتب عن هذه الشخصية بكل مغامراتها وشجاعتها وجرأتها لأنه «تمثل عنترة في ظل الشروط الجديدة للإنسان العربي المهزوم والموجود في إطار مرايا تكسر صورته..» [1].

• – عبد الكريم برشيد : عنترة في المرايا المكسرة : إيديسوفت للنشر والتوزيع :2002–2003.

[1] – مولود القنبي :حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة طنجة الأدبية ،ع20، نوفمبر، 2006 على الرابط الالكتروني:www.tanja al adabia.com.

ويستند برشيد في مسرحية" الدجال والقيامة • على التراث الأسطوري من خلال استدعائه لأسطورة «نرسيس أو نرجس» حيث حمَّلها برشيد دلالات جديدة تتماشى مع ما يفرزه الواقع من تناقضات حيث صارت نرجس في المسرحية فتاة جميلة تتجرع العذاب لأنها جميلة وصار سر جمالها هو مفتاح عذابها «هذا الجمال الذي كان سبب قتلها عدة مرات.. »[1]. وهذا ما جعل برشيد يجعلها تُظلم طوال المسرحية.

«تقول نرجس: أنا لست ابنة أحد، ما أنا غير وردة عيناها مفتوحتان دوما على الماء وما في الماء غير نرجس، رأيتني يوما فهالني ما رأيت، رأيت حسني فخجلت من نفسي ومن جمالي»[2] .

كما اعتمد برشيد في هذه المسرحية على المرجع الديني ممثلا في شخصية " **لقمان الحكيم** "، وإن كان لقمان في المصدر الديني يرمز إلى الحكمة والوعظ الأخلاقي فهو داخل النص المسرحي « يحيلنا على صورة عجوز كسيح يدعي الحكمة وينخرط دوما في هلوسات بصرية لا وجود لها في الواقع»[3].

كما أخذ برشيد في المسرحية نفسها من النص القرآني شخصية الهدهد الذي يعرف بنفسه فيقول: « أنا الهدهد، فهل نسيتني يا عمي، أنا سلطان الطيور، رفيق الملوك والأنبياء، رفيق الحكيم سليمان، هل تعلمون أنني مع صغر الجثمان، قد أتيت بما لم يأت

• – عبد الكريم برشيد : الدجال والقيامة ، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 .

[1] – عبد الرحمن بن زيدان : الدجال والقيامة : تعدد الرموز في الدلالات : موقع عبد الرحمن بن زيدان، على الرابط الإلكتروني، www. Benzidaneabderrahmane.ma

[2]– عبد الكريم برشيد : الدجال والقيامة، ص126–.

[3] – عبد الرحمن بن زيدان : الدجال والقيامة ، تعدد الرموز في تعدد الدلالات ، على الرابط الإلكتروني .www Benzidaneabderrahmane.ma

به إنس ولا جان... وظيفتي الترحال في الأرض وفي السماء وفي البر وفي البحر... » "[1] ويتنبأ الهدهد في هذه المسرحية بقدوم الدجال وأن القيامة قد اقتربت .

كما يجعل برشيد في هذه المسرحية من الدجال بطلا لمسرحيته ، حيث انزاحت هذه المسرحية عن مرجعيتها الأصلية إذ يجعل منه برشيد رمز النبي الذي يدعي قراءة العوالم الغيبية ويفتح باب الأمل بنبوءاته المزعومة ويحلم بإراحة العالم وإراحة كل الرموز الفاعلة فيه،ويعرف بنفسه فيقول : « أنا الدجال الكاشف للأسرار والفاتح لكل مغلق ،إني اقدر أن أميت ولا أحي ، أن أُمَرِض ولا أشفي .. أملك من الكرامات أكثرها وأعظمها، من سألني من العباد أجبته ومن أعرض عني رميته »[2].

ومن التراث الحكائي يستلهم برشيد شخصية الحكواتي في مسرحية "**الحكواتي الأخير**•" وتحكي هذه المسرحية قصة مواجهة الحكواتي " نور الدين ابن محي الدين" نفسه أمام عالم متغير، فبعد أن كان يقص حكايته على الناس في الساحات يكتشف فجأة أنه مختنق ومحاصر بالزحف الإسمنتي ولم تقتصر اكتشافاته على المكان فحسب، بل ازدادت تراجيديته ومأساته عندما لاحظ التغيير الذي طرأ على أصدقائه الحكواتيين الذين توزعوا في أصقاع الأرض، لذلك يقرر أن يرحل هو أيضاً لكن إلى داخل نفسه.

يستفتح الحكواتي نور الدين شأنه شأن كل الحكواتين الشعبيين حكاية المسرحية بالبسملة والتثنية والصلاة على النبي عليه السلام فيقول: « رضيت بما قسم الله لي وفوضت أمري إلى خالقي، كما أحسن الله فيما مضى كذلك يصلح فيما مضى» [3] .

---

[1] – عبد الكريم برشيد : الدجال والقيامة ، ص 16.

[2] – عبد الكريم برشيد : الدجال والقيامة، ص11.

• – عبد الكريم برشيد :الحكواتي الأخير، منشورات ايدسوفت للنشر والتوزيع 2005..

[33] – عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير ، ص23

وإن لم يختلف حكواتي برشيد مع الحكواتيين الشعبيين في تعظيم الإله والتثنية والصلاة على رسول الله، فإنه يناقض الحكواتيين الشعبيين في استكانتهم وتذللهم وطاعتهم للحكام، بل على العكس من ذلك فإن حكواتي برشيد ناقد لسلبيات الحكم وللممارسات التعسفية التي تسلط على الشعب، وهذا ما يؤكده الإهداء الذي صدر به برشيد نصه « إلى الحكاوتيين المجانين بعشق الحقيقة، إلى إخوتي أحفاد شهرزاد، ضحايا سيف السياف وسوط الجلاد، إلى المتكلمين في زمن منع الكلام، وإلى المفكرين في زمن منع التفكير وإلى المختلفين المخالفين في هذا الزمن الصعب.» [1]

ويتضح من خلال مسيرة برشيد الإبداعية والتنظيرية للنص المسرحي أنه حاول أن يرتكز على ثلاث عناصر كي يرسخ الفكر الاحتفالي الذي دعا إليه، ويؤصل المسرح العربي، وكان منطلقه الاهتمام بثلاثة عناصر جوهرية هي: النص والمكان وطريقة التلقي و يمكن أن نبرز ذلك من خلال الترسيمة التالية:

[1] – عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير ، ص07

المسرح الاحتفالي

النص:

الانطلاق من الأشكال ذات الطابع الاحتفالي والبعد الفرجوي .

المكان:

الاعتماد على الفضاءات المفتوحة نحو المقاهي والساحات.

التلقي:

مشاركة جماعية مبنيةعلى التواصل الجماهيري.

وكي يحقق برشيد منحاه الاحتفالي ارتكز على:

مرتكزات دلالية تمثلت:

1) استخدام المفارقة في تشغيل العناوين.
2) المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.
3) تداخل الأزمنة.
4) السخرية في وصف الواقع وتعريته قصد كشف عيوبه.
5) توظيف التراث وعصرنته.
6) توظيف الذاكرة الشعبية والأشكال ما قبل مسرحية نحو :(الحلقة –الحكواتي– المداح...)

–ومرتكزات فنية تجسدت في :

1) تكسير الجدار الرابع.
2) لثورة على القالب الأرسطي والخشبة الايطالية.
3) تقسيم المسرحية إلى لوحات وأنفاس احتفالية.
4) تعدد الأمكنة والأزمنة.
5) النص مجرد مشروع قابل للإضافة والنقصان.
6) تعدد اللغات في النص المسرحي(المزاوحة بين الفصحى والعامية قصد خلق بوليفينية مسرحية تعبر عن التفاوت الطبقي والاجتماعي).

لقد كانت الاحتفالية «أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي مادامت تستند إلى الذاكرة لشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر الفضاءات المفتوحة كالأسواق والساحات...»[1].

[1] – جميل حمداوي : ابن الرومي في مدن الصفيح : بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية على الموقع الالكتروني: www.tanja al adabia.com

كما اهتمت الاحتفالية بكل الأشكال التي توحي بالفرجة وبالبعد المشهدي من أعياد وفلكلور شعبي وأشكال فنية تراثية كالحلقة والبساط والحكواتي وكل ما يرتبط بالبعد الاحتفالي محاولة تأسيس مسرح عربي يؤسس أصالته وذاتيته من الداخل أي من هذا التراكم الموجود في الموروث والمخزون العربي دون نفي عنصر المثاقفة ووجود الآخر، وبهذا فان المسرح المراد هو ذلك الذي يحقق للشعب العربي هويته مع بقائه متمتعا بحس عالمي ومنفتحا عن الآخر.

لقد واكبت تجربة برشيد المسرحية المنحى الاحتفالي، وحاول أن يجسد ذلك في نصوصه، وأن يخلق مسرحا فرجويا يؤسس لرؤية جديدة تحاول أن تجمع بين التراث والحداثة وتسهم في استمرارية الفعل المسرحي، ويتجلى ذلك بوضوح في مسرحيته: « يا ليل يا عين » التي حقق فيها منحى احتفاليا تجسد دلاليا وفنّيا. وهذا ما سنبرزه في الفصل الثاني.

الفصل الثاني

***يا ليل يا عين قراءة فنية احتفالية ***

أولا–قراءة تقنية في المسرحية

1. الغلاف الخارجي
2. العنوان
3. العناوين الداخلية

ثانيا–قراءة فنية احتفالية في المسرحية

1. الإرشادات المسرحية
2. الموضوع
3. الحوار
4. الزمان
5. المكان
6. الشخصيات
7. المظاهر الاحتفالية

بعد أن سعينا في الفصل الأول إلى استجلاء الجوانب الاحتفالية في مسرحيات عبد الكريم برشيد رغبة في إبراز مدى توافق الجانب التنظيري مع جانبه التطبيقي، فإننا في هذا الفصل سنحاول دراسة البناء الدرامي بشكل عام من أحداث وشخصيات وحوار لإحدى مسرحياته وهي مسرحية :" **يا ليل يا عين** " لم تحمله هذه المسرحية من جمالية كتابية لا يمكن تجاوزها دون محاولة بيان جمالية اللغة الدرامية لدى برشيد وما تزخر به المسرحية من جوانب احتفالية وجب الوقوف عندها.

مسرحية يا ليل يا عين:

مسرحية " **يا ليل يا عين**" ، موال مسرحي في نفس واحد، تتألف من أربعة عشر نفسا صغيرا، وتعدّ من أبرز وآخر مسرحيات برشيد ، بعد مسرحية الحكواتي الأخير، فقد كتبها سنة 2004، وطبعت سنة 2006، وعُرضت لأول مرة على خشبة محمد الخامس بالرباط في بداية 2005 ،على يد المخرج عبد المجيد فنيش.

اعتمد في هذه المسرحية على تقنية جديدة في الكتابة، حيث جاءت على شكل موال والمعروف أن الموال شكل من أشكال الغناء الشعبي؛ أي أنه يقترن بالغناء وليس بالمسرح، ومن هذا المنطلق يبدو النص المسرحي متميزا يجمع بين الموال والمسرح، وقد تجاوز الكاتب ما عهدناه سابقا من عنونة مسرحياته بأسماء شخصياتها لكي يسمها بهذا العنوان : **يا ليل يا عين** مما يضع النص على إمكانات القراءة المتعددة والبحث في جماليات التوظيف الجديد.

أما مناسبة كتابتها فتتمثل في رصد الأحداث الإرهابية التي عرفها المغرب والمتمثلة في أحداث 16 ماي 2003* التي وقعت بالدار البيضاء ، أين فجر أربعة عشرة شابا أنفسهم في أماكن مختلفة أهمها:«فندق فرح والرابطة اليهودية»، وخلفت هذه الانفجارات عددا من الضحايا قارب خمسة وأربعين ضحية، وقد أكّدت العديد من التحاليل والدراسات السيسيولوجية أنّ الذين فجروا أنفسهم هم من الشباب الفقراء المنتمين لأحياء مهمشة ومحرومة من شروط الحياة الكريمة، مما يؤكد أن الوضع الاجتماعي هو الدافع الكبير لحدوث هذه الانفجارات.

استقى برشيد من هذه الأحداث موضوعا لمسرحيته، فهل وضع برشيد يده على الجرح وحاول شرح أسبابه ؟ أم أنه سعى إلى إيجاد العلاج والحلول المناسبة حتى لا تتكرر هذه الكارثة؟.

وقبل أن نتوقف عند دراسة البناء الدرامي للمسرحية، نحاول أن نلمّ ببعض العناصر التقنية المرتبطة بالمسرحية وموضوع الدراسة قصد تحديد أهم العناصر التي يركّز عليها برشيد في بناء نصه المسرحي، انطلاقا من الغلاف الخارجي ومختلف الدلالات التي ينطوي عليها، ثم دراسة العنوان وإيحاءاته المختلفة، وقد أولت الدراسات الحديثة اهتماما بهذه الجوانب النصية اعتبارها عناصر سيميائية تجمع ما هو لغوي وغير لغوي وتنفتح على وظائف مختلفة (تواصلية، وانتباهية، وإفهامية، ومرجعية، وشعرية) تُسهم في قراءة النص المسرحي.

أولا–قراءة تقنية في المسرحية:

1 خ[illegible] بط[illegible] غلاف . :

* للمزيد من الاطلاع على وقائع الحادثة يمكن الرجوع إلى:

– إدريس الكنبوري: قراءة سياسية في تفجيرات الدار البيضاء، مجلة العصر، على الرابط الالكتروني:/www.alasr.ws

– تفجيرات الدار البيضاء ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، على الرابط الالكتروني:http/ar.wikipedia.org

– تفجيرات 16 ماي2003، مجلة طنجة، على الرابط الالكتروني:http/tinjah.com/ar/news

يتكون غلاف المسرحية من مستويين.

أ –المستوى الأول: لغوي :

ويشتمل على ثلاث عبارات :

- ***الأولى:*** توجد في أعلى الغلاف وتعين اسم المسرحية: " **يا ليل يا عين** " وهي مكتوبة بلون أبيض.
- *الثانية* :موجودة تحث العنوان مباشرة، وتعين نوع المؤلِف: موال مسرحي في نفس واحد، ومكتوب بلون أسود، مع بعض الفراغات في ثنايا الأطراف العلوية والسفلية.
- ***الثالثة*** :موجودة تحث صورة، وتعين اسم المؤلِّف : عبد الكريم برشيد مكتوبة بلون أسود.

ب – المستوى الثاني :إيقوني:

وهو عبارة عن صورة لإنسان عديم الملامح، يرفع يديه إلى الأعلى ملون كلياً باللون الأسود على خلفية بيضاء.

وإذا حاولنا قراءة الصورة الإيقونية الموجودة على غلاف المسرحية فإننا نلحظ صورة إنسان مغيّب الملامح، مما يثير تساؤلات عن سبب الطمس والتغييب. ويظهر في الصورة رافعا يديه إلى الأعلى.

ورفع اليدين يكون عادة لسببين اثنين :

- ***الأولى*** : التعبير عن الفرح والانتصار، فإن الإنسان عندما يفرح لشيء ما ، فإنه يرفع يديه إلى الأعلى، وهو ما يؤكده بصورة خاصة حماس المشاهدين في الملاعب حينما يسجل فريقهم هدفا، فيرفعون أيديهم تعبيراً عن فرحهم بالهدف .
- ***الثانية:*** التعبيرعن الهزيمة فالإنسان المهزوم يرفع يديه أمام الهازم والعبارة المشهورة التي تتداولها الشرطة مثلا حينما تقبض على المجرم بقولها «ارفع يَديْك خير» دليل على ذلك،

ومن هنا فإن رفع اليدين في هذه الحالة قد يكون أمام عدوٍ أو سلطة بمعنى أنه عدو خارجي، وقد يكون هذا العدّو داخليا من ذات المهزوم نفسه، كأن يكون منهزما أمام لذاته ونزواته وأمام مطامعه أو مخاوفه .

وتتأرجح هذه الصورة بين ثنائيتي البياض الذي يطغى على الصور ة، وإن كان اللون الأبيض يحيل في عرف الجماعة إلى الطهارة والنقاء فإنّه يحيل كذلك إلى الهزيمة والاستسلام بحكم أنّ المهزوم يرفع غالبا راية الاستسلام. والمعروف أن لون هذه الراية هـ و الأبيض والدلالة الأخيرة –الاستسلام – هي الأرجح في مقصدية استخدام هذا اللون بحكم أن صورة الرجل تؤكد كذلك معنى الاستسلام والهزيمة من خلال رفع يديه إلى الأعلى، وإلى جانب البياض الذي يطغى على الصورة يوجد اللون الأسود الذي يغطي الشخصية بأكملها. وينفتح اللون الأسود بدوره على مدلولات كثيرة يشير أغلبها بصفة خاصة في الثقافة العربية إلى الموت والتشاؤم والغموض.

ولعل هذه الدلالات تتضح بصورة أوضح عند قراءة عنوان المسرحية ومحاولة استنطاق الدلالات الخفية التي حملها.

2 خ[illegible] م :

حظي العنوان في مسرح برشيد بمكانة هامة، وقد اشرنا في الفصل السابق إلى احتفاء الكاتب بديباج ة عناوين مسرحياته ، إذ لاحظنا من خلال قراءتنا لهذه العناوين أنها تعتمد على تقنية المفارقة الرمزية في التشكيل بجمعها بين زمانين ومكانين متباعدين.

غير أن أول ما يمكن ملاحظته في عنوان هذه المسرحية «**يا ليل يا عين**» أن برشيد لم يلجأ إلى هذه التقنية –المفارقة – وإنما جاء عنوانه مقترنا «بالموال» بحكم أن مصطلح : "يا ليل يا عين" ، يقترن عادة ببداية الموال، وهو ما يعني أنّ برشيد استقى عنوان مسرحيته من التراث الشعبي العربي وتحديدا من الغناء الشعبي العربي، شأنه في ذلك شأن كل مسرحياته التي كان فيها عنصر التراث حاضراً دائماً، مع فارق تمثل في أن مسرحياته السابقة غلبت شخصياتها في تكوين عناوينها ومثا ل ذلك : " مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح "و "عطيل والخيل والبارود" و "امرؤ القيس في باريس". في حين أن عنوان هذه المسرحية لم يرتبط بأي شخصية محددة.

ولما كان العنوان لا يوضع عبثا وإنما هو « المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة [1]». فهو بمثابة العتبة الأولى التي نلج من خلالها أغوار النص، ونستكشف أبعاده ودلالته، وعلى هذا النحو وجب أن تفكك مفردات العنوان باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معينة حتى نتمكن من استنطاق مدلولاته وغاياته.

يتكون عنوان المسرحية من:

أداة نداء (ياء)+ منادى1(ليل)+ أداء نداء2(يا)+منادى2 (عين).

يا ←——— ليل ←—— يا ←——— عين

وقد جاءت كلتا صيغتي المنادى (ليل – عين) نكرتين بمعنى أنهما منادى نكرة غير مقصودة فنحن لا نعرف عن أي ليل يتحدث الكاتب ولا أي عين يقصد .

وإذا أردنا أن نتوقف عند المنادى الأول "الليل"، فهو ينفتح على مدلولات عديدة:

---

[1] – جميل حمداري :السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 25، ع23، يناير–مارس، 1997، ص90.

- **الليل**: ظاهرة كونية يعقب النهار، ويرتبط الليل عادة بالاستقرار والسكينة والراحة، فعندما يقضي الإنسان نهاراً متعبا في العمل والجد، يجعل من الليل وسيلة للراحة والنوم ومنه قوله تعالى:« *هُو الذي جَعَلَ لكم اللَّيْل لِتَسْكُنوا إليه والنَّهَارَ مُبْصِرا*[1] »

- وقد ارتبط الليل كذلك عند العرب قديما بالسمر واللهّو والحكايا، حيث يجتمع الناس ويتسامرون على ضوء القمر.
- وعلى النقيض من هذه الدلالة فقد يحمل الليل كذلك معنى: "الموت" لما يحمله ظلامه من الخوف في نفس الإنسان، وقد عبرّ العديد من الشعراء القدامى والمحدثين عن هذه الحالة– الإحساس بسوداوية الليل ومخاوفه– ومثال ذلك ما قاله امرؤ القيس في وصفه لليله الطويل:

وَلَيْل كَموْجِ البَحْرِ أَرْخىَ سُدُولَهُ عليَّ بأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي .

فالليل هنا مرادف للموت ولدنو أجل الإنسان، عكس النهار المبصر الذي يوحي نوره بالحياة والاستمرارية.

وإذا انتقلنا إلى المنادى الثاني "العين ":

- فالمعروف أن العين: عضو من أعضاء الإنسان تتحقق من خلالها حاسة الرؤية، وهي من أهم الحواس في جسم الإنسان، فبفضل هذه الحاسة يرى الإنسان العالم من حوله ويميز بين موجوداته المختلفة من أشياء وأماكن وأشخاص.
- وينفتح مصطلح العين كذلك على مدلولات عديدة أبرزها ما جاء في اللسان: «العين : بنبوع الماء الذي ينبع من الأرض ويجري. والعين: عند العرب: حقيقة الشيء يقال جاء بالأمر من عين صافية : أي من فصه وحقيقته، وجاء بالحق بعينه أي : خالصا واضحاً، وعين كل شيء خياره».[2]

---

[1] – سورة يونس : الآية : 67.

[2] – ابن منظور: لسان العرب المحيط : ج2 ، مادة (ع ي ن).

ويتضح من خلال ما ورد في اللسان أن العين انفتحت على معان عدّة، توزعت بين:

1) العين باعتبارها حاسة للرؤية.
2) العين باعتبارها حقيقة الشيء.
3) العين باعتبارها خيار الشيء وخالصه.

وإذا حاولنا التركيب بين مصطلحي «الليل والعين » نجذ أن :

- الليل = الزمان : بحكم أن الليل ظاهرة كونية تدل على انقضاء النهار ، أما
- العين = الجسد : فالعين عضو من أعضاء جسم الإنسان .

فماهي التساؤلات الخفية التي يضمرها الزمان في شخص الليل، ويخفيها الجسد في حسّ العين.؟

ثم إن الليل = الظلام والغموض في حين أن العين = الوضوح والرؤية .

فهل يدل هذا الجمع بين الليل وظلامه، والعين ووضوحها عن تضارب في القيم والأحداث التي سوف يجسدها نص المسرحية.؟

وبعد تحليلنا للعنوان تحليلاً إفراديا نحاول الآن تحليله تحليلا تركيبيا، حيث يحيلنا العنوان مباشرة عند قراءته على الموال، ذلك أن مصطلح :" يا ليل يا عين" ارتبط بالموال الغنائي الشعبي، وهو ما يؤكده الكاتب نفسه عندما أضاف أسفل العنوان مباشرة عبارة: "**موال مسرحي في نفس واحد**". وهو بذلك يوافق أفق القارئ في أن العنوان مأخوذ من الموال .

ولكن لماذا تم اللجوء إلى هذا الشكل التعبيري الشعبي ؟ وماذا يعني مصطلح : " يا ليل يا عين " في الموال الشعبي العربي .؟

- تعريف الموال :

يعتبر الموال من الأشكال التعبيرية الغنائية المنتشرة في أرجاء الوطن العربي، إذ يعدّ من أهم الفنون الغنائية الموروثة التي ارتبطت حياة الإنسان العربي مباشرة، وعبّرت عن أحاسيسه ونوازعه. ويذهب بعض الدارسين إلى أنّ أول من عرف فنّ الموال كان أهل العراق. وهو ما يؤكده ابن خلدون في مقدمته « وكان لعامة بغداد فن يسمونه المواليا وتحته فنون كثيرة.. ويتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيه بالغرائب وتبحروا فيه في أساليب البلاغة بمقتضي لغتهم الحضرية فجاءوا بالعجائب »[1] .

أما عن سبب تسمية موال بهذا الاسم فقد اختلف في شأنه الدّارسون حيث ذهب بعضهم إلى أن أصل التسمية جاء « على يد جارية من البرامكة إثر نكبتهم من قبل الخليفة العباسي " هارون الرّشيد " فكانت تندبهم وترثيهم بشعر شعبي عامي اللغة، وتختم قصائدها أو مقاطع منها بكلمة "يا مواليا " إشارة إلى سادة البرامكة، ومن هنا جاءت تسمية هذا النوع بالمواليا، ليطلق فيما بعد على الأغاني الشعبية المتميزة بطابعها الحزين اسم المواويل .. »[2] .

وأهم ما يمكن أن نستخلصه من هذا التعريف هو أنّ الموال بدأ أول الأمر نائحا مليئاً بالشجن لارتباطه بموقف حزين، إضافة إلى اعتماده على اللغة العامية البسيطة التي يفهمها كل الناس مما يجعله قريبا من الناس، معبراً عن حياتهم اليومية بمختلف أوضاعها.

ورأى فريق آخر اهتم بالجوانب الموسيقية الإيقاعية أن سبب التسمية يعود إلى موالاة قوافي الموال بعضها للبعض، وعلى الرغم من هذه الاختلافات فإن الموال يبقى ذلك الفن الغنائي الشعبي الذي عبّر ولا زال بصورة مباشرة عن حياة الإنسان العربي وإن كان الموال العراقي يبتدئ بلفظة "مواليا" فإنه في مصر يبتدئ بـ: "**يا ليل يا عين** " وهو عنوان المسرحية، بمعنى أن برشيد أخذ من افتتاحية الموال المصري عنوانا لمسرحيته، وإذا تساءلنا عن سبب ارتباط الموال

---

[1]– عبد الرحمن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون:تحقيق، درويش الجويدي، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ،2002،ص:612.

[2] – حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، بيروت – لبنان، 1980.
ص 54.

بلفظة –يا ليل يا عين– فإن صلاح الراوي يرى أنه: « ليس هنالك تفسير محدد لارتباط كلمة يا ليل يا عين بالموال في مصر إلا أن الخبراء يؤكدون أنها ارتبطت به لتعبيرها وتوافقها مع حالة الشحن التي يمنحها لمستمعيه، فالليل يشير في عرف الجماعة إلى الظلمة وكثرة الهموم والعين لا تبصر في الظلام» [1] .

وجلي أن هذه الرؤية تتفق مع الشائع العام في حصر مفهوم الليل على أنه رمز للظلمة والهموم، بمعنى أنه يقدم الرؤية السوداوية لليل. فهل ليل برشيد كذلك ؟

ثم إن هنالك أمراً آخر يتمثل في أن الموال يعتبر جزءا من أغنية أو مدخلا لها وهو ما يعني أن المسرحية لن تقول كل شيء، وإنما هي بصدد البحث عن الأجواء الملائمة التي يمكن أن يتم فيها إتمام الأغنية، لاستنطاق ما لم يستنطق، وهو ما يجعل القارئ أمام مشروع مسرحية غير مكتملة، بحكم أن الحفل في عرف جماعة الاحتفاليين ليس له بداية ولا نهاية وإنما هو ممتد امتداد الحياة الإنسانية.

وأهم ما يمكن أن نخلص إليه هو أن هناك نقطة مشتركة أو تداخلا خفيا بين الغلاف الخارجي للمسرحية، وبين عنوانها وقد برز بصفة جلية في سمة التناقض:

- ❖ إذ كان هناك تناقض دلالي في الغلاف الخارجي تمثل في جمعه بين اللونين: الأبيض والأسود، وهما لونان متعارضان دلاليا إذ يحيل اللون الأبيض عادة على الطهارة والتفاؤل وإن عبر في هذه المسرحية عن الاستسلام، أما اللون الأسود الذي لفّ الشخصية بأكملها فيحيل على التشاؤم والمصير المجهول.
- ❖ كما اتضح التناقض الدلالي كذلك في العنوان، وذلك من خلال جمعه بين حاسة الرؤية– العين– وبين –الليل–والمعروف أن العين لا تبصر في الظلام.

---

[1] – شيراز أمين: الموال عراقي الأصل مصري الصنعة،جريدة الشرق الأوسط ،ع10656،31يناير2008، على الرابط الالكتروني:http/www.awsat.com

ومن خلال هذا التناقض والتعارض الدلالي الذي يستثير القارئ من أول الغلاف إلى العنوان أسئلة محيرة تنبؤ عن وجود تعارض في موضوع المسرحية وأحداثها وشخوصها، ولعل هذا ما يستدعي تحليل البناء الدرامي للمسرحية حتى نستكشف هذا التناقض.

3-دلالة العناوين الداخلية:

تتكون المسرحية من فصل واحد أو كما يسميه برشيد نفس واحد مقسّم إلى أربعة عشرة نفسا صغيراً، يحمل كل نفس عنوانا مميزاً توزعت على النحو التالي:

1. بداية الموال .
2. المدينة وشهادة المجنون .
3. عبد البصير يبصر ولا يبصر.
4. جوقة العميان في الطريق إلى الحان.
5. معروف يسأل عن مجهول .
6. أنت يا أنت، من أنت .
7. المرأة التي تمشي على أرض تمشي.
8. الشيخ والمزيد والطريق .
9. جوقة العميان في زى الإيمان .
10. هي التي تميل وليس أنا .
11. العميان بعد الليلة.
12. كيف سألقاه .
13. وأخيراً حضر بن هدي المنتظر.
14. خاتمة الموال.

والملاحظ على هذه العناوين أن أغلبها جاء على شكل تساؤلات:(عبد البصير يبصر أولا يبصر؟ كيف سألقاه؟)، إضافة إلى جمعها بين متناقضين فكيف لمعروف أن يسأل عن مجهول ؟ وكيف لجوقة العميان أن تذهب مرة إلى الحان وتلبس زى الإيمان ؟ كل هذه

التساؤلات والتناقضات التي تحملها العناوين الداخلية للمسرحية تؤكد أننا أمام نص يطرح تساؤلات ويجمع بين متناقضات نكتشفها من خلال ما سيبوح به هذا النص المسرحي.

ثانيا– قراءة فنية في المسرحية

1 ـ الإرشادات المسرحية : *Les didascalies* :

الإرشادات المسرحية : Didascalie، تسمية يعود أصلها إلى اليونان، حيث كان يطلق لفظ Didascale على الشخص الذي يدرس الفن الدرامي وأما Didascalie فتعني مجموع التعليمات التي كان يوجهها هذا المدرس لمتلقيه. أما اليوم فقد صارت الإرشادات المسرحية تطلق على مجموع «الإشارات أو الإرشادات التي يضعها المؤلف على هامش الحوار أو بين

قوسين كتعليمات إخراجية وسينوغرافية »[1]، والملاحظ على هذا التعريف تعامل مع دلالة المصطلح باعتباره عرضا مسرحيا، حيث تقدم الإرشادات للمخرج حتى تعينه على الإخراج في حين أن وظيفة الإرشادات لا تنحصر في العرض المسرحي فقط وإنما تتعداه إلى النص المسرحي كمعطي فني وأدبي حيث تعين القارئ على تخيل صورة لما يمكن أن يكون عليه العرض المسرحي إلى جانب أنها تساعده على الإحاطة بالنص من خلال الوصف الدقيق لشخصيات والأمكنة والأحداث التي تسعى الإرشادات المسرحية إلى تقديمها.

ويمكن تقسيم الإرشادات المسرحية حسب ميشال برونير :Michel Pruner إلى :

1 –إرشادات أولية: Didascalies initiales تتعلق بالشخصيات أو بالصورة الأدبية للشخصيات :"طباعها –ملابسها –سنها..."
2 –إرشادات وظيفية: Didascalies Fonctionnelles: وتحدد هوية المتكلم والتقسيمات الدرامية المسرحية " الفصول –اللوحات.."
3 –إرشادات تعبيرية: Didascalies Expressives :وتتعلق بطرق النطق والإحساس والإيقاع .
4 –إرشادات نصية: Didascalies Textuelles:وتكون داخل نص الحوار نفسه.[2]

ومن خلال هذا التصنيف يمكن أن نستخرج الإرشادات الأولية التي حوتها مسرحية يا ليل يا عين:

أ –وَنسنخِ ة آلهي ب :

تُحدد الإرشادات الأولية صفات الشخصيات وطبائعها وهو ما نجده في:

---

[1] : عبد الواحد عرجوني : التجريب في مسرحية ظهور و اختفاء أبو ذر الغفاري لسيد فاضل ، مجلة الفوانيس المسرحية ، أغسطس2003على الرابط الالكتروني www.alfawanis.com .

[2] –Michel Pruner : l’analyse du texte de théâtre , Paris.2003,P 14-18

« يدخل درهمان وهو يسوق دراجته الهوائية ، يضع على عينيه نظارات سوداء مما يوحي بأنه أعمى..»[1] فهي إشارة دالة على الوظيفة الاجتماعية لشخصية درهمان بأنه شحاذ متسول إلى جانب أنها حددت مظهره الفيزيولجي هو العمى (يضع على عينيه نظارات سوداء مما يوحي بأنه أعمى)، وعموما تتكرر صفة العمى مع أغلب شخصيات المسرحية مما يجعلها ذات وظيفة دالة نحاول بيان دلالاتها لاحقا .

ومن الإرشادات المسرحية الموجودة كذلك :

« يدخل عبد البصير الأعمى ..وهو يتأبط حزمة من الكتب» "فعبارة (حزمة من الكتب) تحيل مباشرة على أن هذه الشخصية مثقفة وهو ما تؤكده الإرشادات فيما بعد: «يخرج من جيبه قلما وأوراقا ويشرع في الكتابة ..» فهي إذن شخصية مثقفة تمتهن الكتابة حيث تحاول كتابة مسرحية من وحي ليل أحداث المسرحية .

والأمر نفسه نجده في وصف الجوقة المسرحية «تدخل مجموعة من العميان في معاطف سوداء...يضع كل واحد منهم على وجهه نظارات سوداء..يتأبطون أدواتهم الموسيقية مما يدل على أنهم جوق موسيقي. » [2] حيث تمّ تحديد الجوقة الموسيقية المتكونة من مجموعة العميان الذين يضعون نظارات سوداء إضافة إلى عدد من الشخصيات التي غلبت أسماؤها في بيان وظيفتها مثل :(القصباوي : عازف الناي وعواد : عواد الجوقة.)

أ- وظيفة هيكلية :

وتتمثل في التقسيم الدرامي للمسرحية : حيث بنى برشيد مسرحيته على نفس واحد قسمه إلى أربعة عشر نفسا صغيرا يحمل كل نفس عنوانا دالا على حدث من أحداث المسرحية، تبتدئ أحداث المسرحية بالنفس الأول الذي أطلق عليه برشيد: **بداية الموال**، نتعرف من خلاله

---

[1] -عبدا لكريم برشيد : يا ليل يا عين، إيديسوفت للنشر،2006 ص03 .

[2] -يا ليل يا عين، ص09.

على شخصية درهمان: شحاذ الأعمى الذي يمتهن حرفة التسول والذي يعرف كيف يصطاد فريسته على الرغم من زعمه أنه لا يبصر .

يليه مشهد ثان لموال وسمه برشيد بـ: **المدينة وشهادة المجنون** ، حيث نتعرف على شخصية عبد الله المجذوب؛ مجذوب الحي والمدينة، وكذلك على شخصيتين هما القنفوذ والنمس مخبري الحي الذين يسعيان إلى استنطاق عبد الله حتى يتمكّنا من معرفة إن كان مجنونا فعلا أم أنه يدعى ذلك .

وفي المشهد الثالث المعنون بـ: **عبد البصير يبصر أو لا يبصر ؟** : يقدم لنا برشيد شخصيتين متناقضتين، عبد البصير ذالك الكاتب المولع بالكتابة، والمبصر رغم عماه والذي يريد أن يكتب مسرحية ليحي معاناته مع الظلام البصر ووجوده في سواد الأيام، والصافية الشخصية الأنثوية الوحيدة مع ابنتها في هذا الليل الذي تخشى منه.

ويصف برشيد في المشهد الرابع "**جوقة العميان في طريق الحان**" الجوقة العميان المكونة من:(واد–القصباوي – موسى –فرحان) وهم يتبادلون إشكالية الظلمة والضياء في ليل لا يشبه كل الليالي الصارمة:

«موسى:إنه لا يشبه تلك المساءات التي كانت،والتي لم تكن بكل هذا السواد وبكل هذه القاتمة.

عواد : هذا السواد يا صاحبي ليس سواد عاديا أتعرفون لماذا ؟.

القصباوي : لأنه مركب من كل الألوان السوداء وما أكثرها وهو بهذا السواد على سواد على سواد ... »[1] فليل المسرحية لا يشبه كل الليالي، إنه ليل آخر يحمل في طياته خبايا وخفايا تنفجر بأحداث المسرحية وشخوصها الذين تفاوتوا في فهم لهذا الليل الآخر.

[1] –يا ليل يا عين، ص09 .

ونتعرف في المشهد الخامس" **معروف يسأل عن مجهول** " على شخصية معروف الذي يخرج في عتمة الليل الأسود ليسأل عن المجهول "بن هدي " حيث يلتقي بالمخبرين ""النمس –القنفوذ " الذين يستفسران منه عن سر وجوده في حيهم فيخبرهم عن سبب ذلك.

في المشهد السادس "**أنت يا أنت من أنت ؟**" يلتقي عبد البصير مع المخبرين الذين يسألانه عن هويته فيجد معهما لعبة اللغة والتلاعب بالكلمات ليخرج المخبران في الأخير دون أن ينالا حقا ولا باطلا ودون أن يصلا إلى ما كانا يريدانه وهو التعرف على شخصية عبد البصير .

وتدخل الصافية في مشهد "**المرأة التي تمشي على أرض تمشي**" في حديث مع عبد الله مجذوب حيث يخبرها بمصيرها المستقبلي حيث يستبق الأحداث في معرفته لابن مهدي

عبد الله :« من تنتظرين سوف يأتي يا امرأة. »[1] لينتقل بعدها عبد الله في حوار مع شخصية أخرى تمتلث في عبد البصير الكاتب الذي يستشيره في كيفية كتابة مسرحيته .

«عبد البصير : أسألك يا عبد الله بأي لون أكتب المسرحية ؟ بلون الفرح الأبيض ؟ أم بلون الموت الأسود ؟ أم بلون العيش الرمادي .

فيجيبه: عبد الله : أكتبها بلون الحياة ، واجعلها ضاحكة بدمع ودامعة بقهقهات عالية.» [2]

كما نتعرف في هذا المشهد كذلك على شخصية المفضل الذي يتقن لغة الكلمات ليوهم الآخرين بعلو شأنه ومكانته.

وفي حوار دار في النفس الموسوم بـ: "**الشيخ والمريد والطريق**" بين عبد الله المجذوب وعبد البصير، حيث دخلا في حوار شبه فلسفي طلب فيه عبد البصير من عبد الله

---

[1] – المرجع نفسه، ص 18 .

[2] – يا ليل يا عين،ص20 .

أن يصبح مريدا له: «عبد البصير: ولو عرضت عليك أن أكون مريدك ، فهل تقبل يا عبد الله.» ؟[1] فيجيبه عبد الله بأن يصبر ويرى الأشياء والأمور بشكلها الصحيح أولا:

«عبد الله: حاول أن ترى أولا يا عبد البصير ، وجاهد أن ترى بشكل صحيح وأن تتحرر من عماك ومن صممك ومن جهلك ومن قيدك ومن مكانك ومن لحظتك...»[2]

ويتواصل الحوار بينهما إلى أن يدخل المخبران " النمس والقنفوذ " ومعهما درهمان المتسول حيث يتساءل المخبرين إن كان درهمان فعلا أعمى أم لا فيجيبهما درهمان: " «أنا رجل مبصر ولكن أعماه الفلس وأعماه الدرهم وأعماه الدينار والدولار»[3] .

ويبدو في مشهد "**جوقة العميان في زي الإيمان**" مدى تضارب القيم وزيفها، فكيف يمكن لجوقة أن تغني في ملهى ليلي وما فيه من عربدة ومجون؟ لتنتقل بعدها إلى جو إيماني روحاني وإحياء مديح ديني في حضرة مؤمنات تقيات. كما كان أفراد الجوقة يعتقدون لكنه م يتفاجأون أن هذه الحضرة ما هي إلا قناع يخفي المجون والفسق، «القصباوي نحن ذاهبون إلى حفل ديني روحي تقيمه نسوة من أهل الله تقربا من الله ومن حبيبنا رسول الله...»[4] .

وتشرع الجوقة في تغيير زيّها حتى يتلاءم مع الطقس الديني الذي سيقيمونه، وفي طريقهم يتصور أفراد الجوقة شكل الحضرة الدينية التي سيقيمونها، والنسوة اللاتي سوف يسمعن مدائحهم:« القصباوي: سندخل إنشاء الله بيتا محترما يفيض بالإيمان والتقوى وسنكون قريبن جدا من نسوة محجبات يرين وجوهنا الملتحية ولا نراهن ، ولا نسمعهن، ويسمعون شدونا ويطربن لإنشادنا ، ولا شيء غير هذا ..» [5]

---

[1] – المرجع نفسه ، ص22 .

[2] – المرجع نفسه ، ص22 .

[3] – المرجع نفسه ، ص25.

[4] – يا ليل عين ، ص28.

[5] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

وتتجلى في مشهد "**هي التي تميل وليس أنا**" شخصية البحار الناسي حيث يسأله المخبران عن اسمه فيجيب بأنه ضيعه: البحار: اسمي ؟(يضحك) هل تصدق؟ لقد ضيعت اسمي، وحق الله، وبرغبتي وإرادتي ضيعته أو ضيعني، كل ما أعرفه أنني بحار، ومؤقتا يمكن أن تسميني الرايس ..حيث يدخل البحار في حوار فلسفي مع المخبرين لتحديد هويته إلا أنهما لا يخرجان بالفائدة التي يريدانها شأن كل الشخصيات المسرحية الأخرى التي استطاعت أن تفلت من أسئلة المخبرين عبر اللعب بالكلمات وانزياح الألفاظ عن مقصديتها الحقيقية.

يرسم برشيد في مشهد "**العميان بعد الليلة**" _جوقة العميان ونفاقهم بعد قضائهم ليلة الإيمان المزعومة، تلك الليلة التي ما كانت إلا ليلة عربدة ومجون تحولت فيها المؤمنات المحجبات إلى راقصات ماجنات: «عواد : لقد صدقن بأننا لا نرهن فمارسن حريتهن

فرحان : كانت فوضى وكانت معصية،وكانت تهتكا وفجوراً وشذوذا،وكانت نفاقا وكذبا على الله ... »[1] . لقد كانت هذه الليلة ليلة كشف وإزاحة الأقنعة المزيفة لتلك الوجوه التي تبدي مالا تظهر.

وتتساءل الصافية في مشهد "**كيف سألقاه**" إن كان زوجها المنتظر سيتعرف عليها بعد غيابه عنها لمدة طويلة: « الصافية : ... بأي وجه ألقاه؟ ليتك كنت تتكلمين يا فرح،

لتساعديني على أن أتجمل له، وأن تخبريني إن كان أبوك سيتعرف علي بسرعة...؟»[2]

لينتقل بعدها الحوار بين المخبرين والحاج المفضل حيث يسألانه عن هويته ليكتشفا في الأخير أنهما خدعا فيه وأنه ما هو إلا مواطن عادي لتتدخل شخصية درهمان مع المخبرين مرة أخرى حيث يبرع في بيان فلسفته في الحياة وعبادته للمال مهما كان تغير اسمه: «... أسماؤه كثيرة

---

[1] – يا ليل يا عين، ص34.

[2] – المرجع نفسه ، ص36.

وهو واحد أحد، مرة هو الدرهم ،ومرة هو الدينار ،ومرة هو الدولار، وأنا أغمض عيني ولا أفتحها إلا من أجل مولنا هذا حرسه الله ورعاه وجعلني وإياكم من خدامه الأوفياء، ومن محبيه ومن رعياه ...»[1]

وفي النفس ما قبل الأخير " **وأخيراً ابن هدي المنتظر**" يحضر بن هدي الذي انتظرته الصافية وابنتها كثيرا، ورسمت له الصورة التي يجب أن يكون عليها مغترب سافر إلى بلاد التحضر حتى يحسّن من وضعيته، ويضمن العيش الكريم للصافية إلا أن بن هدي يخالف الصورة التي رسمتها الصافية له ويفاجئ الصافية التي تحاول أن تستوعب الشكل الذي حضر به بن هدي فيجيبها : « لقد غيّرت طريقا بطريق، لقد تخليت عن أوهامي القديمة، واستبدلت كل رفاق الطريق، وذلك بعد أن أدركتني رحمه الله وهدتني إلى الطريق المستقيم .. ».[2]

ثم يدخل عبد الله وعبد البصير في حوار ينبأ بوقوع ما سيحدث، وبغد مشحون مظلم ليأتي بعدها درهمان الشحاذ ليقدم كلمته الأخيرة داعيا من خلالها أولئك الذين يعيشون تحث الأرض قائلا لهم: « ...أخرجوا للضوء والهواء وأعلموا أن السماء قريبة جدا»[3].

انتهى المشهد الأخير "**خاتمة الموال** " بأصوات مرعبة أنبأت عنها تفجيرات بن هدي الذي آمن بضرورة التغيير كأساس للسير قدما، ولكنه كان تغيراً للأسوأ مما جعل ليل المسرحية يختتم بموال حزين مرعب

ج/ إرشادات تعبيرية:

1 الأصوات:

---

[1] – ، المرجع نفسه ص39.

[2] – يا ليل يا عين، ص42.

[3] – المرجع نفسه ، ص43 .

ليس المقصود بالأصوات تلك التي يطلقها الممثل صالة العرض، وإنما المقصود بها تلك الأصوات التعبيرية الموجودة داخل النص المسرحي وعموما يمكن تقسيم الأصوات التي حوتها المسرحية إلى:

أ -*أصوات معبرة عن الحزن :* ومنها:(يبكي بافتعال) **ص3**، (تدخل المرأة من جديد وهي تدفع عربتها وتتغن بلحن حزين) **ص12**، (بحزن مفتعل) **ص39**، (يسمع صوت بكاء رضيع)**ص42**، (يرتفع صوت المغني بموال حزين) **ص 46**، كما تضمن النص نوعا آخر من التعابير الصوتية الدالة على :

ب -*أصوات معبرة عن الفرح:* مثل « يضحكون » **ص9**، «يهتزون من شدة الفرح » **ص10**، «يخرجون وهم يغنون ويعزفون ويهتزون في شبه رقص » **ص11**، «يضحك»**ص14**، «يغني» **ص15**، «يخرج المخبران وهما يضحكان» **ص25**، «يدخل البحار يتمايل وهو يغني » **ص30** "، «يدخل العميان وهم يهتزون من شدة الفرح»**ص33**.

وأهم ما يمكن ملاحظته في هذه الأصوات التعبيرية غلبة الأصوات الدالة على الفرح مقابل الأصوات المعبرة عن الحزن، على الرغم من أن ليل المسرحية حزين مظلم مثلما تنبؤ عنه كل شخصيات المسرحية التي ترى في هذا الليل ليلا حزينا لا يشبه كل الليالي، مما يجعل هذا الفرح فرحا مفتعلا مقنعا، إنه فرح كما عبرت عنه (شخصية المجذوب) ضاحك بدمع ودامع بقهقهات عالية، ومما يجعله أيضا يحقق المفارقة والتعارض الدلالي الذي اتضح منذ بداية المسرحية .

2 التعبير الجسدي:

المقصود بالتعبير الجسدي تلك « التعابير التي تسعى إلى إحداث أثر مرفوقا بالصوت أو دونه، كالرقص والميم وحركات الأطراف . .. »[1] عبّرت عنه الإرشادات في هذه

---

[1] -عبد الواحد عرجوني : ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، مجلة الفوانيس المسرحية، على الرابط الالكترونيwww.alfawanis.com

المسرحية نحو :«يترجل»**ص3**،«يمد يده ليصافحه»**ص10**،«يمتطي دراجته وينطلق »ص25«يهز كفيه وردفيه »**ص31** «يدور حول نفسه مثل الدراويش »**ص31**،«وهو ينظر حوله في خوف »**ص41**، «يجرها من يدها ويخرج مسرعا »**ص45**، فقد أبانت هذه الإرشادات عن بعض التعابير الجسدية لشخصيات المسرحية.

3 إرشادات نصية :

تتكون الإرشادات النصية داخل نص الحوار نفسه، وقد حوت هذه المسرحية العديد من الإرشادات النصية منها: «قالوا أصحاب الحان ما تركوا لأولاد الحلال شيئا (مشيرإلى نفسه) «أعطني سيجارة (الله يعفو عليك)» **ص4**،«هذا الضجيج الذي اسمعه وحدي هو الذي يسمونه الموسيقى وتلك الأجساد التي تتلوى بداخل هذه البنايات (وهو يطل من خلف النافذة)، ليس بها وجع أو مغص» **ص5**،« أليست لديكم لحية غير هذه ؟(وهو يمسك لحية بيده) لا تضيعوا الوقت خذوا (ويوزع عليهم المسبحات) ما هي إلا ساعات من العمر .. »**ص26** ،«أحنا فهاذ لبلاد السعيدة ..شي حاجة كبيرة..والدليل هو هذا (يدور حول نفسه ليريهما زيه) هذا هو العنوان يا إنسان. »**ص32**

وعموما فقد غلبت الإرشادات النصية على غيرها من الإرشادات الأخرى وقد ساهمت في توضيح النص وإعطاء القارئ صورة مقربة للشخصيات وحركاتها وأفعالها.

2-الموضوع:

بنى برشيد مسرحيته على أربعة عشرة شخصية وأربعة عشرة نفسا وهو العدد نفسه الذي نفذ بتفجيرات **16 ماي 2003** بالدار البيضاء ينتمون أغلبهم من الأحياء المهمشة كما أكدت ذلك التحريات. وكأنه جعل من كل شخصية مسرحية لسانا ناطقا لحال الشخصيات الحقيقة التي فجرت نفسها .

وإن كان موضوع المسرحية هو رصد هذه الحادثة، فقد سعى برشيد إلى وضع يده على مكمن الجرح وسبب الفجيعة، حيث رصد موال هذه المسرحية : الفقر وما يمكن أن ينجرّ عنه من ظلم ونفاق وتفاوت طبقي وغيرها من الآفات الاجتماعية التي إن اجتمعت تؤدي إلى النتيجة نفسها التي قام بها بن هدي في آخر المسرحية.

لقد كان الفقر الموضوع الأبرز الذي حاول ليل هذا الموال أن يتعقبه لا شيء لأن الفقر كما يقول عبد الله المجذوب :"كافر وابن كافر"، فالفقر هو الذي جعل من درهمان متسولا شحاذاً، وإن صرح درهمان أن مهمته هذه إنما الغاية منها تنظيف الجيوب المتخمة، والفقر نفسه

هو الذي جعل من الصافية وابنتها بلا مأوى تنتظر زوجها الغائب حتى يشتري لهما منزلا يأويهما « أنت على الأقل لديك هذه العربة وهي شبه بيت أوهي بيت صغير..أما أنا فلا بيت لي.. »[1]. والحاجة إلى المال هي التي دفعت بأصحاب الجوقة إلى التظاهر بالعمى والنفاق على الناس ليكتشفوا بدورهم زيف الناس وأقنعة الوجوه.

والمال هو الذي جعل حداً فاصلاً بين إنسانين:غني مترف، وفقير محتاج، وهو الذي جعل البحار يتمايل مع الأرض والأيام «هذه الأرض هي التي تدور يا صاحبي وليس أنا وهي التي تميل مرة إلينا–إذا شاءت– وملايين المرات إلى غيرنا ...»[2] . وهو كذلك من أنقص من شأن الحاج لمفضل عندما صرح للمخبرين أنه فقير لكنه مواطن شريف «...نحن ولا فخر فقير ولكنني شريف وغني بكرامتي... »[3] حيث ركّز برشيد على لسان الحاج لمفضل في إبراز فكرة المواطنة ليؤكد أن للمواطن الحق في عيش حياة كريمة في وطن يزخر بخيرات لا يستفيد منها الفقير المحتاج وإنما تذهب للغني الشبعان فيزداد بذلك الفقير فقراً والغني غنى.

والفقر هو الذي دفع بابن هدي لأن يذهب لبلاد الغربة حتى يحسن ظروفه ولكنه عاد بعد انتظار طويل بلغة أخرى وبعقل آخر وبفعل لم يكن منتظرا حيث قام بتلك التفجيرات ليقول برشيد على لسانه أن الفقر قنبلة موقوتة فلا تجعلوها تنفجر كما فعل بن هدي وحاولوا أن تجدوا لها حلولا قبل أن تقع الكارثة التي توقعها عبد الله المجذوب صوت الحكمة في هذه المسرحية حيث ينصح الأغنياء « بألا يأكلوا رزق الفقراء...إنني لا أنتظر من الأغنياء أي شيء ولكنني أتوقع من الفقراء كل شيء، لأن الفقر كافر وابن كافر» والتي أكدها البيت الأخير من الموال :

"ما حيلة العبد والأقدار جارية عليه في كل حال أيها الرائي "[4]

---

[1] – يا ليل يا عين، ص07.

[2]– المرجع نفسه ، ص30 .

[3] – يا ليل يا عين، ص 37.

[4] – المرجع نفسه ،ص46 .

ولعل النصيحة التي قدمها درهمان في آخر حضور له هي الحل المرجو حتى لا تقع الكارثة مرة أخرى «.. يأيها الذين تقيمون في السماء مع النجوم اللامعة طلوا على أهل الأرض ...وأقول للذين يسكنون تحث الأرض أخرجوا للضوء والهواء، واعلموا أن السماء قريبة جداً ...» [1].

والجدير بالذكر أن موضوع الفقر والتفاوت الطبقي لم يتضح من خلال الشخصيات وأفعالها فحسب وإنما تعدى هذا التفاوت، التفاوت في المكان بين المدينة بفنادقها ونواديها وبناياتها وبين الحي الذي تصفه الصافية « قال لي في خطابه انتظريني هنا، خارج حينا القصديري، وليتني كنت أعرف لماذا هذا الحي الذي ليس حينا، وليس هناك بين أهلنا التعيسين.»[2]

وكذلك في الزمان بين نهار الأغنياء المسرورين وبين ليل الفقراء المظلم «...لا بد أن يعرف أن كائنات هذا الليل ليست هي نفسها كائنات النهار...»[3].

كما تجلى مفهوم –الرؤية والعمى– في هذه المسرحية بشكل لافت، حيث سعت أغلب شخصيات المسرحية لبيان نظرتها لهذا المفهوم مما يجعله موضوعا موازيا لموضوع الفقر بحكم طغيانه على هذا النص المسرحي ومما يستوجب كذلك ضرورة البحث في معنائية هذا التوظيف.

وتتجلى في مسرحية يا ليل يا عين بوضوح تيمة (الرؤية والعمى)، إذ نجدها حاضرة مع أغلب شخصيات المسرحية عمياء لا تضع نظارات سوداء ومثال ذلك:

* « يدخل درهمان الشحاذ وهو يسوق دراجة هوائية، يضع على عينيه نظارات سوداء مما يوحي بأنه أعمى».ص3

---

[1] – المرجع نفسه ، ص43 .

[2] – يا ليل يا عين ،ص18.

[3] – المرجع نفسه ، ص 05 .

* «... يدخل منهما المخبران القنفوذ والنمس، يرتدي الرجلان معطفين أسودين ويضعان على عينهما نظارات سوداء.» ص5
* « يدخل البصير الأعمى...يضع على عينيه نظارات سوداء...» ص7
* « تدخل مجموعة من العميان وهي في معاطف سوداء طويلة جداً ، يضع كل واحد منهم على وجهه نظارات سوداء ...» ص9

وإن كان المفهوم المتداول للعمى على أنه ذلك الإنسان الذي لا يرى فإن برشيد قد تجاوز هذا المفهوم إذ جعل من العمى معنى وظيفيا دالا، خاصة إذا علمنا أن العمى لغة هو: « ذهاب البصر يقال : فلان أعمى من فلان في القلب ومنها قوله تعالي "وما يستوي الأعمى والبصير ولا الظلمات و النور ولا الظل ولا الحرور »[1] فالمعنى الذي قصده برشيد هو ذهاب نظر القلب، وهو ما أرادت أغلب شخصيات المسرحية الإبانة عنه من خلال بيانها لمفهوم الرؤية العمى الذي اختلف باختلاف شخصيات المسرحية.

1 ـ العمى الظاهري و العمى المستخدم :

إن كان درهمان قد صرح لنا في بداية المسرحية على أنه إنسان أعمى «أنا غير أعمى ، والعمى ما عليه لومة ، أنا غير أعمى و الهم همكم أنتما »[2] فإنه يؤكد أن العمى الذي يعتري الناس أشكال وأنواع وأن أخطر العميان هم السادة ساسة الحكم الذين لايرون ما يعانيه المواطن من ظلم ،وقهر، وفقر «العمى يا صاحبي أشكال ،وألوان و أخطر كل العميان في هذا الزمان وفي غير هذا الزمان هم السادة الأغبياء »[3]

وإن كان درهمان أعمى كما يظن المخبرين فإنه يقر أنه ليس أعمى البصر وإنما هو رجل مبصر أعماه المال « أنا رجل مبصر ولكن أعماه الفلس ، وأعماه الدرهم و الدينار

5: ابن منظور: لسان العرب المحيط، مادة، (ع- م- ه).

[2] -ياليل يا عين:ص3

[3] - المرجع نفسه ، ص4.

والدولار..وكلنا في الأصل مبصرون يا صاحبي ، ولكن المال أعمانا ... أعمانا كلنا ، فمنا من أعماه كثيراً ومن أخرسه ،وأنا ولا فخر منهم ،وفينا الليّ غير عور ولا غير حول فقط أو أصابه بعمى الألوان ، وأنا الحمد لله ماشي منهم ... »[1].

فالعمى في نظر درهمان إذن لا يكمن في عمى البصر وإنمّا في عمى المال واللهث وراء جمعه واكتنازه ،هذا المال الذي صير كل الناس عمياناً يركعون أمامه لأنه سيدهم ومولاهم بتعبير درهمان.

2 ك ذلي ب ك ع لو غى مط ذ ع اخ ك ا ش ي ذ ه ع اخ ئ ﴾ :

إذا تتبعنا ثنائية الرؤية والعمى في نظر عبد البصير تجلت مدلولات متنوعة عدة لهذا المفهوم، أبانت عنها حوارات عبد البصير ذاته:

«عبد البصير: هذه النظارات السوداء أصبحت تضايقني، إنها تتحالف مع العمى ضدي ..وأنا ما كنت أعمى إلا يوم كان العمى موضة ذلك العصر، وكان غريبا ومتخلفاً من ليس أعمى ، ولكنه اليوم أصبح ذكرى ، وحرام علي أن أغمض العينين وأنام ، فلا عمى اليوم ،ولا نوم غدًا فالنوم أخو الموت وأخو العمى أيضاً»[2] .

فالعمى الذي يقصده عبد البصير في حواره هذا إنما هو عمى البصيرة الذي ما اختاره بنفسه، وإنما فرض عليه من قبل أناس فصدقهم وصدق نفسه أنه أعمى: «أنا ما كنت أعمى، ولكن بعض الناس هم الذين رأوني أعمى،وبعضهم الآخر أرادوا أن أكون أعمى، ومصيبتي أنني صدقتهم وأغمضت عيني وكان ذلك بلا معنى»[3] .

---

[1] – المرجع نفسه ، ص5 .

[2] – يا ليل يا عين،ص07.

[3] – المرجع نفسه ، ص16.

فإن كان ظاهر كلام عبد البصير بسيطاً واضحاً، إلا أنه في حقيقة الأمر يحمل معان ودلالات. فعبد البصير ما كان يوماً أعمى وإنما مصيبته تكمن في أنه صدق بعضا من الناس الذين رأوه أعمى وأرادوا له أن يكون أعمى، ولكن أي عمى يقصد عبد البصير ؟ إنه عمى الحقيقة وعمى المعرفة، خاصة إذا علمنا أن عبد البصير إنما هو كاتب مثقف وأن من أراد له أن يكون أعمى أو من رأى فيه أنه أعمى إنما هي مجموع العوائق التي تريد أن تحجب نور الحقيقة من عينيه وتجعله أعمى البصيرة قبل البصر.

ليدخل عبد البصير بعدها في ثنائية الرؤية والعمى حيث يؤكد للمخبرين أنه حتى يوم كان أعمى فإنه كان يرى: «رأيت يوم كنت أعمى، ورأيت يوم طلقت العمى وعلمت أن في المبصرين مثلكما ...كثيرا من العميان.» [1]

ويُستشف من خلال حديث عبد البصير مع المخبرين مفهومه للرؤية والعمى، ويقر أنه حتى يوم كان أعمى فإنه كان يرى، وإن كان مفهوم العمى كما أسلفنا يتضمن عمى البصر أو البصيرة بمعنى زوال البصر أو ذهاب نظر القلب، فإن الرؤية بدورها تحمل معنيين ذلك أن «الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، وقال ابن سيده، الرؤية النظر بالعين والقلب »[2]. فالرؤية على هذا النحو تكون إما رؤية عينية تجسّدها العين الحسية كقولنا : "رأيت القمرّ. ويمكن أن تكون رؤية قلبية كقولنا :" رأيت العلم نافعاً". وهي التي يقصدها عبد البصير؛ رؤية قلبية أكبر وأقوى من عمى بصيرته الذي فُرض عليه، فهو إن كان أعمى البصر فقد كان يرى من قلبه:«... وكان الضوء الذي في قلبي أكثر وأقوى ، ولذلك انتصرت لقد رأيت وأبصرت وما نريده لا بد أن يكون.. »[3]

---

[1] – يا ليل يا عين، ص16.

[2] – ابن منظور : لسان العرب المحيط ، مادة (رأ ى)

[3] – يا ليل يا عين، ص 16.

يلتقي عبد البصير بعبد الله فيفرح برؤيته صوتا وصورة بعد أن كان يسمعه فقط يوم أن كان أعمى فيجيبه عبد الله أنه « يخيل إليك فقط يا عبد البصير أنت اليوم لا تراني ولا ترى أي شيء، وكما كنت من قبل أعمى فإنك مازلت أعمى » [1]، فيؤكد له عبد البصير بأنه أصبح يرى ودليله في ذلك في أنه يحاول كتابة مسرحية من وحى هذا الليل «عبد البصير :ماذا تقول ياعبد الله ، إنني فعلاً أرى ، وأحاول أن أكتب ما أرى...» [2] .

فيجيبه عبد الله: «إنك كنت مبصراً وأصبحت اليوم أعمى .. » [3] وتتحول دلالة البصر مع عبد تحولا عكسيا، فعندما كان أعمى فإنه كان مبصراً بقلبه ولكنه حينما أصبح يرى فإنه فقد ذلك النور القلبي الذي يرى من خلاله الأشياء على حقيقتها.

وعندما يعرض عبد البصير على عبد الله أن يكون مريدا له يوصيه عبد الله أن يرى أولاً:

«حاول أن ترى أولاً يا عبد البصير، وجاهد من أجل أن ترى بشكل صحيح، وأن تتحرر من عماك ومن صممك، ومن جهلك، ومن قيدك ومن مكانك، ومن لحظتك... » [4]، فالرؤية التي يتحدث عنها عبد الله إنما هي الرؤية في كلتا معنييها :رؤية البصر والبصيرة.

وأما العمى في مفهوم الناس فيتضح من خلال سؤال عبد البصير لعبد الله:

«عبد البصير: بحسب رأيك من هو الإنسان الأعمى في نظر الناس؟

---

[1] – المرجع نفسه ، ص19.

[2] – يا ليل يا عين، ص19.

[3] – المرجع نفسه ، ص18.

[4] – المرجع نفسه ، ص22.

عبد الله : هو من يرى نفسه ولا يراهم... وهو الذي يخالفهم، ويرى غير الذي يرون، والذي لا يفكر كما يفكرون...»[1]، وبعد أن تشعب كل من عبد البصير وعبد الله في بيان مفهومهما للرؤية والعمى، ينهي عبد الله حواره بوصية يقدمها لعبد البصير حيث يقول:

«عبد الله : يا عبد البصير حاول أن تبصر...

عبد البصير: وهذه الظلمة التي في قلبي وفي عيني وفي عقلي و روحي، ماذا افعل فيها ؟

عبد الله: أوقد لها شمعة ياعبد البصير....

عبد البصير: هي ظلمة دامسة وحالكة يا عبد الله، وماذ ا تفعل معها شمعة واحدة؟عبد الله : أوقد لها قنديلا أو سراجا، واحترق أنت إن استطعت واحرص على ألا تكون لغما منفجرا» [2].

هي وصية ليست لعبد البصير كذات واحدة، وإنما لكل الذين يرون ولا يبصرون بقلوبهم وعقولهم وأرواحهم، لكل من غطى ظلام الليل وسواده قلبه وعقله، إنها دعوة من إنسان احتفالي للعين أن ترى وتبصر في سواد ليل ليس ككل الليالي، فيا ليل لا تحرم العين من أن ترى وتبصر..

3 ك ذ ي ب ك ع ل و غ ى م ط ن ك ج ف ب:

إن كانت جوقة العميان كما دلّ اسمها (عميان لا يرون)، وهو ما تؤكده الإرشادات المسرحية عندما وصفت الجوقة: «تدخل مجموعة من العميان وهي في معاطف سوداء طويلة جداً، يضع كل واحد على وجهه نظارات سوداء»[3]، فإنهم في حقيقة الأمر ليسوا عميانا، وإنما هو عمى مجازي فقط، شأنهم في ذلك شأن الشخصيات الأخرى، التي بدت أول الأمر عمياء لتفصح فيما بعد أنها ترى وأن عماها إنما هو عمى من نوع آخر، فدرهمان وإن كان يرى فإن المال أعماه. وعبد البصير وإن أصبح يرى فإن الظلام الذي لفّ قلبه وعقله وروحه في آخر المسرحية

---

[1] – المرجع نفسه ، ص23.

[2] – يا ليل يا عين، ص45.

[3] – يا ليل يا عين، ص09.

جعله لا يبصر، والأمر نفسه بالنسبة إلى جوقة العميان فهي لا ترتدي النظارات لأنها عمياء، وإنما لتتقي نور الحق والحقيقة. وهذا ما يبينه حوار فرحان مع موسى :

«فرحان : أنا لا أرى ليلا ولا ظلمة، وما هذه النظارات التي على عيوننا إلا من أجل أن نتقي أشعة الشمس .

موسى : الشمس ؟ وأين هي الشمس ؟.

فرحان: هي هنا في قلبي، وهي هنا في رأسي وهي تسري في عروقي مع دمائي الحارة، وهي تشرق على أفكاري وحالاتي قبل أن تشرق على هذه الأرض ..» [1].

ويتضح الأمر أكثر من نفس العميان بعد الليلة حيث تكتشف الجوقة زيف الوجوه وأقنعة الناس، فينزع كل فرد من أفراد الجوقة النظارات التي كان يضعها تظاهرا، ويفصح عما لو كان سيفوته من تلك الليلة لو كان فعلا أعمى:

-«فرحان وهو يرمي نظارته من حسن حظنا أن العمى ليس إجباريا في عالم الخيال والاحتفال.

-عواد : ولو كان إجبارياً، ما اكتشفنا نفاق الناس في دنيا الناس ..

القصباوي: لقد رأينا، وتحررت عيوننا المعتقلة، واكتشفنا، وليس من رأى كمن سمع ".

فرحان : ألا ترون، أنه كنا عميانا حقا ،لكان ذلك أحسن ؟

موسى :"أحسن؟ أحسن بالنسبة لمن ؟.

فرحان :" بالنسبة لمن ؟ لست أدري..بالنسبة للعبة الوجوه،ولعبة الحياة ولعبة الحياة ولعبة الأحياء.» [2]

---

[1] – يا ليل يا عين، ص09.

[2] – المرجع نفسه ، ص33.

إن الحياة حسب فرحان بما فيها من نفاق وزيف وكذب وبما فيها من مظاهر سلبية وأقنعة يرتديها الناس حتى يخفوا وجوههم الحقيقية المشوهة تفرض علينا أن نكون عميانا حتى لا نرى كل هذا السواد وكل هذه القتامة التي تعشعش في قلوب الناس وعقولهم .

لقد كانت تيمة الرؤية والعمى واضحة جلية في النص المسرحي، حيث حاولت كل شخصية أن توضح مفهومها للرؤية والعمى ، ولقد اختلف معنى هذا المفهوم كما رأينا من شخصية لأخرى.

ويبين الجدول البياني الموالي نسبة توارد كل من لفظتي الرؤية والعمى في أنفاس المسرحية. حيث بلغت نسبة ورود لفظة : الرؤية 53 مرة، أما لفظة العمى، فقد تكررت بنسبة 90 مرة أي بمجموع 143 مرة.

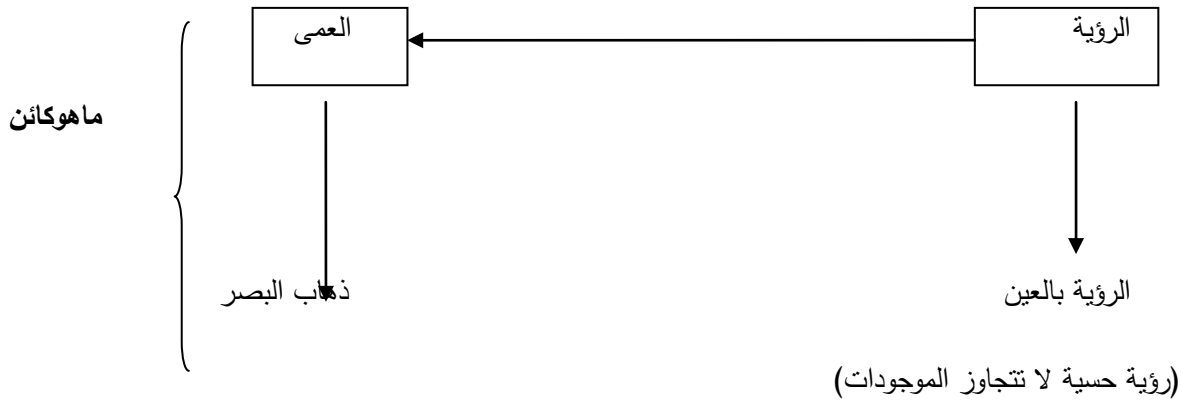
الأنفاس	الرؤية	العمى
بداية الموال	10 مرات	12مرة
المدينة وشهادة المجنون	مرة واحدة	/
عبد البصير أو لايبصر؟	/	7 مرات
جوقة العميان في الطريق إلى الحان	4 مرات	12 مرة
معروف يسال عن مجهول	5 مرات	2مرة
أنت يا أنت من أنت؟	/	10 مرات
المرأة التي تمشي على ارض تمشي	7 مرات	5 مرات
الشيخ والمريد والطريق	10 مرات	18 مرات
جوقة العميان في زي الإيمان	/	6 مرات
هي التي تميل ولست أنا	/	/
العميان بعد الليلة	7 مرات	7مرات
كيف سألقاه؟	2 مرة	5مرات
وأخيرا حضر بن هدي	6مرات	3 مرات
خاتمة الموال	1 مرة	3مرات
المجموع:	53 مرة	90مرة

143 مرة

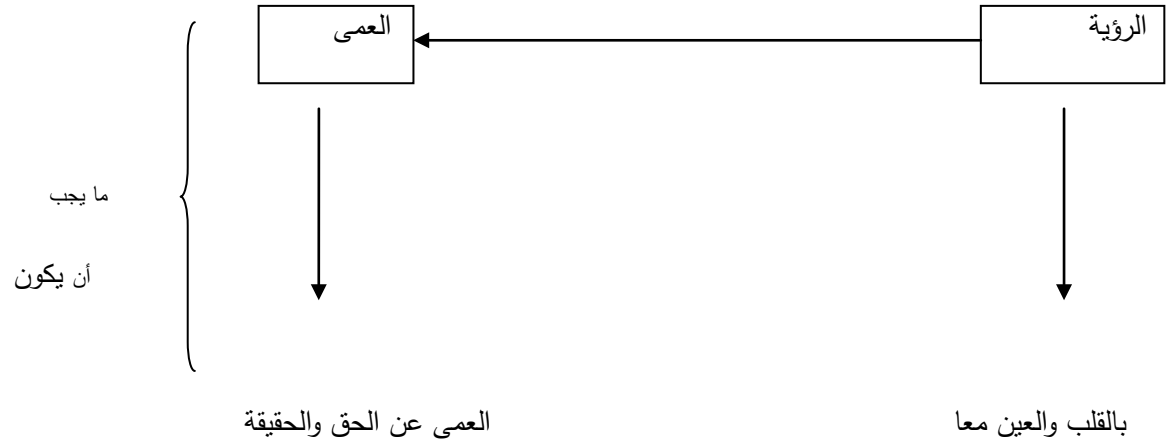
ويتضح من النسب الواردة في الجدول أن نسبة توارد لفظة العمى أكبر من لفظة الرؤية، وهذا ما يبرز دلالة عميقة يسعى نص المسرحية كشفها، فإن كانت الشخصيات قد أوضحت من خلال مجريات المسرحية أنها ترى وان عماها ما هو إلا عمى مفتعلا فإن الواقع عكس ذلك وهو ما أفصح عنه عبد الله المجذوب، ونصح طوال ليل المسرحية بضرورة الرؤية بالقلب والعين معا.

لقد تلاعب برشيد بهاتين اللفظتين –الرؤية والعمى– وحاول أن يحدث انزياحا دلاليا من خلال تجاوز المفهوم البسيط الذي عكسته وجسدته شخصيات المسرحية إلى المفهوم العميق الذي أبان عنه عبد الله مجذوب. ويمكن توضيحه كما يلي:

الرؤية والعمى في نظر شخصيات المسرحية



الرؤية والعمى في نظر عبد الله المجذوب



3- الحوار:

يعدّ الحوار شكلا من أشكال التعبير البشري، يتواصل من خلاله الناس فيما بينهم، وأهم ما يميز الحوار هو أنه ذو طبيعة تبادلية إذ لا يمكن أن يتم إلا بوجود شخصين أو أكثر، ويختلف الحوار المسرحي عن الحوار اليومي في كونه «اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات... »[1]، مما يجعل لغة الحوار المسرحي تتسم بالإيجا ز والإيحاء، ينقل من خلالها المؤلف «أصوات وكلمات الشخصيات إلى المتلقي ويوضح الصراع بين الشخصيات لتبدو بوضوح الفكرة العامة للمسرحية أو الموقف العام فيها... »[2]"، وإذا كان ارتباط الحوار بالشخصية أمرا ضروريا بحكم أن الشخصية هي التي تنقل الفكرة وتؤجج الصراع وتوضح مغزى المسرحية ومعناها العام، فلا بد للحوار أن يتلاءم مع طبيعة كل شخصية وأبعادها «وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقوما ت المتكلم الثلاثة..فنعرف منه ما هو، ويوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل...»[3]

وهو ما نجده واضحا في المسرحية، إذ انسجم الحوار مع طبيعة ك ل شخصية فجاء بسيطا واضحا مع بعض الشخصيات مثل شخصيتي (النمس والقنفوذ) حيث جاءت حواراتهما مع شخصيات المسرحية موجزة وبسيطة متماشية ومقتضيات تساؤلات واستفسارات المخبرين التي تتطلب الإجابة السريعة من مثل الحوار الذي دار بينهما وبين شخصية المفضل:

---

[1] – ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي: ص: 185.

[2] – سميحة عساس:التقنيات البلاغية في كليوباترا تعشق السلام لأحمد عثمان، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار–عنابة–، الجزائر،2007 ، ص، 86.

[3] – لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ت: دربني خشبة ،دارسعاد الصباح،الكويت،ط1،1993 ص411.

«النمس : بغينا نعرفو أنتما شكون؟

المفضل:نحن سميتنا المفضل.

النمس: واش أنت مسؤول كبير؟

المفضل : ما أنا مسؤول كبير ولا صغير.

النمس : عرفناك أنت من الأعيان؟

لمفضل:ألا راك باقي ما عرفت والو...»[1]"

وعموما فقد اتسمت معظم حوارات المخبرين مع شخصيات المسرحية بالإيجاز، إذ جاءت على شكل مقاطع كلامية قصيرة Réplique، متماشية بذلك مع طبيعة المخبرين وتساؤلاته م التي تتطلب الإجابة الموجزة والسريعة والدقيقة.

كما اتخذ الحوار كذلك في هذه المسرحية منحى آخر إذ اتسم ببعده الفلسفي والتضميني مع بعض الشخصيات، وهو ما يؤكده بشكل واضح الحوار الذي دار بين عبد الله المجذوب وعبد البصير:

«عبد البصير: لقد حضرت يا عبد الله ؟

عبد الله : وهل غبت من قبل حتى احضر الآن ؟

عبد البصير:هل أنت حقا مجذوب يا عبد الله؟

عبد الله: يا هذا الجنون إشاعة، وقد يكون تهمة، أو يكون وشاية كاذبة، أنا لست من الدراويش، ولا من المجاذيب، ولا من أهل الشطح والردح ولا من أصحاب الجهالة والبطالة، وما أنا إلا

[1] – يا ليل يا عين ،ص 37.

إنسان يرى ويبصر وعندما يرى يفكر في الذي يرى، ولا يقدر أن يكتم حقيقة ما يرى إنني في الأصل إنسان بصر وإرادة، وعندما أريد شيئا أمشي إليه، وأنا أقول إن الطريق القصيرة يا عبد الله تطيلها المنعرجات الكثيرة والكبيرة ...»[1].

عكس الحوار الذي دار بين عبد البصير وعبد الله أن هذا الأخير ليس إنسانا عاديا. وان كانت تهمة الجنون قد ألصقت به، فإنه يؤكد أنه صوت الحق والحقيقة ليس إلا، وإن كان البعض ينعت قائل الحقيقة بالمجنون، فالغاية من وراء ذلك طمس الحقائق، وإحداث تمويه قد يهدد بإفشاء سرّ.

لقد أوضحت الحوارات التي جاءت على لسان عبد الله المجذوب عن الوعي العميق والحس الكبير الذي يتمتع به عبد الله مما يجعله الشخصية متميزة في هذه المسرحية بحكم أنه يسعى إلى تعرية الواقع، و يقف في وجه المخزن، و يتنبأ بما سيحدث في هذه الليلة، يضفى مسحة من الأمل في آخر موال المسرحية.

ويتواصل حوار عبد البصير مع عبد الله :

«عبد البصير : ولو خيروك يا عبد الله ماذا كنت تختار. ؟

عبد الله : اختار ذاتي ومعها أختار الحق والحقيقة وأختار الجمال والاكتمال.

عبد البصير : وأيهما تفضل يا شيخي ، أن تكون جنديا عاديا في جيش منتصر أو أن تكون قائدا كبيرا في جيش منهزم .؟

عبد الله : لا أحب الهزيمة ولا أريد أن أقترب من المنهزمين» [2]

---

[1] – يا ليل يا عين ، ص22.

[2] – المرجع نفسه ، ص 23.

وعموما فقد اتسم الحوار الذي دار بين عبد الله مجذوب وعبد البصير الكاتب بالتكثيف الدلالي والإيحاء حيث أجاب عبد الله عن تساؤلات عبد البصير بلغة ابتعدت عن المباشرة والتصريح إلى التورية والتضمين متماشية بذلك مع شخصية عبد الله المجذوب صوت الإنسان الاحتفالي في هذه المسرحية.

وأدى انسجام الحوار مع شخصيات المسرحية إلى ما يسمى بواقعية الحوار والمراد بواقعية الحوار «ملائمة اللغة لشخصيات الرواية ...فلا يتحدث أمي بأفكار الفلاسفة ، وليست الواقعة اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلة للحياة وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء»[1].

لا تتأتي واقعية الحوار المسرحي بواقعية اللفظ أي أن يأتي الحوار بالغة العامية اليومية، وإنما تكون بنقل الأصوات التي تعيش في الواقع بشكل مكثف ومركز وبلغة معتبرة موحية تستوعب هذا الواقع.

فلا يهم رصد الواقع ونقله كما هو و إنما المهم هو كيف ننقل صوت الواقع وكيف نعبر عنه لنغيره بعد ذالك ، وبالتالي فإن لغة الحوار المسرحي يجب أن تكون واقعية الصوت الإنساني لا اللفظ فقط، وانعكست واقعية الحوار بشكل بارز على أغلب شخصيات المسرحية، التي سعت إلى الدفاع عن الطبقة التي تتحدث باسمها، فدرهمان دافع عن الشحاذين الفقراء، وأصحاب المخزن كانوا عين السلطة والقائمين على خدمتها وعبد الله المجذوب دافع عن إنسانية الإنسان وحريته، وعبد البصير الكاتب حاول تقديم الرؤية الحالمة للإنسان المبدع الذي يتأمل دوما في غد أفضل، والصافية اختزلت الحيرة والخوف من المجهول الذي يتعقبها، الأمرالذي يؤكد واقعية الصوت الاحتفالي الذي نادى به الاحتفالية.

---

[1] – حورية حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا،1999 ، ص28.

تراوح الحوار في بعض المقاطع بين العامية والفصحى، حيث يبتدئ مثلا الحوار الذي دار بين درهمان– شحاذ الحي– مع المخبرين بلغة عامية: « القنفود : ياك بغيت غير لعشا ؟ ياالله آ سيدي معانا مرحبا بك .

درهمان : فهمتني خطأ يا صاحبي ، أنا ما بغيت لعشا .

النمس : شو بغيت ؟.

درهمان: بغيت ثمن العشاء إلى ما كان عندكم مانع، صرفوه لي فلوس،؟ الله يصرف ذنوبكم إلى حسنات»[1] .

ويستخدم درهمان بعدها اللغة الفصيحة حينما يصرح للمخبرين على أنه إنسان ضعيف أمام سيده ومولاه: «والذي إذا ظهر هو تبخرت أنا ..

القنفود : مولانا (في غضب زائد) شكون كتقصد ؟.

درهمان : يا سيدي أفهمني أولاً ثم من بعد أعطيني ما شئت من الأموال راه مولاي هو نفس مولاك ، وهو نفس مولى كل الناس أجمعين أسماؤه كثيرة وهو واحد أحد، مرة هو الدرهم ومرة هو الدينار، ومرة هو الدولار، وأنا لا أغمض عيني ولا أفتحها إلا من أجل مولانا هذا حرسه الله ورعاه وجعلني وإياكم من خدامه الأوفياء ومن محبيه ومن رعاياه ..»[2]

والملاحظ أن حوار درهمان مع المخبرين وان تراوح بين العامية والفصحى إلا انه جاء واقعياً معبراً، دالاً على شخصية درهمان محب جمع المال وصيده بأية طريقة. ويتضح من المقاطع السابقة أن لغة درهمان تنسجم مع تكوينه وانتمائه الطبقي.

---

[1] – يا ليل يا عين، ص39.

[2] – المرجع نفسه ، ص39.

ويتخذ الحوار في النص المسرحي أشكالا متعددة، «فهو يمكن أن يأتي على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة ، أو طويلة، كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين»[1]، وعموما فقد توزع الحوار في هذه المسرحية بين الحوارات القصيرة ومثال ذلك ما نجده في حوارات الجوقة التي اتسمت بالاقتضاب:

«القصباوي: لقد غيرنا الأزياء ، وهذا لايكفي يا صاحبي

موسى: كيف لا يكفي؟

القصباوي : إنه لا بد أن نغير الحالات أيضا

عواد :وسوف نغيرها إن شاء الله، اطمئن سنغيرها

القصباوي: لقد علمتنا المهنة أن نعرف أن لكل حالة لبوسها

فرحان:نعم لبوسها ولها قناعها أيضا، والويل الويل لمن ليس له قناع في مأدبة الضباع» [2]

فقد عكست هذه الحوارات القصيرة نظرة الجوقة إلى الحياة وزيفها الذي يستلزم أن نرتدي لها أقنعة وأن نتغير بتغير حالاتها وأوضاعها تماما كما تحولت الجوقة من مجموعة غنائية تغني في الحان إلى فرقة دينية تنشد في حضرة دينية، وبين التضارب والتناقض الصارخ بين الحانة والحضرة تغَيب الفرقة وجوهها وتفقد حقيقتها لتعكس بذلك نفاقها وضياعها:« موسى : من كثرة الوجوه التي ارتديناها ضيعنا وجوهنا الحقيقية »[3]

ويتضح الأمر نفسه في الحوار الذي دار بين الصافية وزوجها المنتظر–بن هدي–، حيث جاء الحوار قصيرا منسجما مع حالة الصافية المنتظرة لزوجها بعد غياب طويل:

---

[1] – ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي، ص185.

[2] – يا ليل يا عين، ص26.

[3] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

«الصافية:هذه اللغة لم تكن لغتك من قبل؟

بن هدي:تلك اللغة كانت لغة الجاهلية يا امرأة.

الصافية:لقد ذهبت إلى بلاد الغربة لتبحث لنا عن رزق ، هل نسيت هذا؟

بن هدي : ماذا أقول لك ،هجرة المهاجرين الأولين لم تكن بقصد المال يا امرأة.

الصافية : وبقصد أي شيء كانت ؟ بن هدي : كانت بحثا عن الحق والحقيقة، وكانت هجرة إلى النور وهروبا من الظلم والظلام. »[1]، وعموما فقد اتسمت معظم الحوارات بالإيجاز متماشية بذلك مع نفس المسرحية السريع سرعة أحداثها.

غير أن هذا لا يمنع أن المسرحية تضمنت بعض الحوارات الطويلة مثل ما نجده في الحوار الذي دار بين عبد الله وعبد البصير:

«عبد الله:إن الأصل في هذا الوجود يا عبد البصير انه متعدد الألوان والأصباغ فهو مثل الطاووس تماما حقيقته في تعدد ألوانه ن والتي هي نفس ألوان الأرض ونفس ألوان السماء وكل الأشياء ، وإذا اختزلنا ألوان الطاووس في لون واحد أوحد وكان هذا اللون هو الأسود فانه لن يظل طاووسا كما خلقه الله.

عبد البصير : وماذا يصبح يا عبد الله؟

عبد الله: يصبح غرابا وما أكثر الدعاة إلى غربنة الوجود وإلى غربنة الحياة وإلى غربنة الأحياء وإلى غربنة عقول وأرواح كل الأحياء، ولأنني يا عبد البصير لا أفكر كما يفكر كل الناس فإنني مجنون وأحمق وعلامة جنوني وحمقي أنني أدخلت المصحة.... »[2]، فقد جاء الحوار طويلا عكس من خلاله عبد الله نظرته للوجود والحياة، وكان متماشيا مع طبيعة الموضوع الذي

---

[1] – يا ليل يا عين، ص42.

[2] – المرجع نفسه ، ص 44.

يفترض نوعا من التفصيل والشرح، كما انسجم طول الحوار مع شخصية عبد الله المجذوب حيث كانت حواراته ذات طابع وصفي إبلاغي أراد من خلالها عبد الله وصف واقع هذا الليل والإخبار بما سيحدث فيه، مما يتطلب أن يكون الحوار طويلا مقارنة مع باقي حوار الشخصيات الأخرى .

ومن أشكال الحوار الواردة في هذا النص المسرحي: **المونولوج**

***المونولوج:Monologue**

تعني كلمة مونولوج كلام الشخص الواحد وهي: « منحوتة من الكلمتين اليونانيتين mono:واحد و logos:الكلام....والمونولوج شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخد شكل مناجاة فردية مع الذات إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة وتعبر عما ما بداخلها من تمزق وفي هذه الحالة يكون المونولوج الإطار يعبر عن الصراع الوجداني.»[1] وهو ما نلمسه بدرجة خاصة في شخصية الصافية، حيث عاشت هذه المرأة صراعا داخليا عكسته من خلال حوارها مع ابنتها الرضيعة. ولما كان الحوار هنا غير متكافئ بحكم أن ابنتها رضيعة لا تفهم ما تقول والدتها، فإن الصافية تحاور نفسها، وتناجي ذاتها متسائلة عن مصيرها ومصير ابنتها: «وأخطر كل الأشياء يا ابنتي هي النهايات، ولا شيء يقلقني اليوم إلا نهايتك غدا »[2]، وتبقى الصافية تساءل نفسها وتنتظر زوجها الذي ذهب ليبحث عن لقمة العيش محتارة في سبب اختيار مكان اللقاء الذي حدده زوجها: «قال لي في خطابه انتظريني هنا خارج حين ا القصديري، وليتني كنت اعرف لماذا، لماذا هذا الحي الذي ليس حينا ، وليس هناك بين أهلنا التعيسين ؟»[3]

---

[1] – ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي،ص،494.

[2] – يا ليل يا عين، ص08.

[3] – المرجع نفسه ، ص18.

فقد عكس هذا الحوار الداخلي حيرة الصافية في اختيار زوجها لهذا المكان بالذات دون سواه في حين انه كان من الأحرى أن يكون اللقاء في الحي وبين الأهل، لتنجلي هذه الحيرة عن سبب الاختيار في آخر المسرحية.

ترسم الصافية في انتظارها وترقبها لزوجها الصورة التي تريد أن ترى فيها زوجها المنتظرالذي سافر لبلاد الغربة حتى يجلب المال ويحسن عيشها وعيش ابنتها

« الصافية :(وحدها) يا الله كيف أبدو الآن؟ ليت لي مرآة حتى أرى وجهي، لا شك أنني تغيرت، ولكنني لم أشخ بعد، ولا أحد يمكن أن يشيخ بعد سنة ، أليس كذلك يافرح؟ هل سيتعرف علي من أول نظرة، لا أظن وأنا؟ هل سأعرفه جائز يخطئه بصري ولكن قلبي العاشق لا بد أن يدلني عليه، وأن يقول لي هو هذا ،إنني أتصوره الآن يا فرح وقد ازداد وسامة وأناقة وأصبح يرتدي القميص والبنطلون ...، سيكون قد تغير كثيرا وأصبح أكثر تفتحا وأكثر تحررا، وأكثر تفهما وهذا الشيء طبيعي يا ابنتي فمن عاشر قوماً أربعين يوماً فإنه لابد أن يصبح مثلهم...»[1].

أبان هذا المونولوج الطويل عن الصورة التفاؤلية والمشرقة التي رسمتها الصافية لزوجها والتي خالفت تصوراتها حيث حضر زوجها ولكن على عكس ما كانت تتوقع.

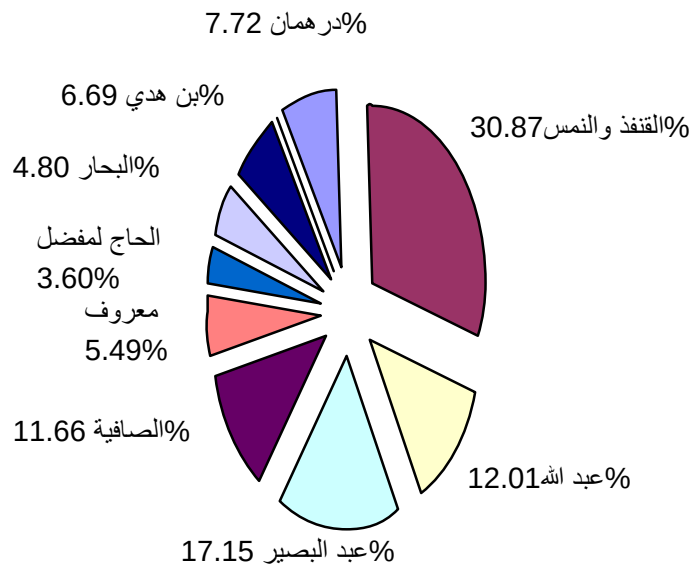
وعموما تعتبر الصافية الشخصية المسرحية الوحيدة التي عاشت مع نفسها حواراً داخلياًً أوضحت من خلاله معاناتها ومصير ابنتها التي لا تحمل لقبا إلى جانب لوعة انتظارها لزوجها المنتظر الذي حمل معه الموت بدل الحياة والحزن بدل الفرح.

[1] – يا ليل يا عين، ص 41.

ويمكن أن نوضح نسبة تدخل الشخصيات حسب الحوار في الجدول التالي:

الأنفاس	الشخصيات									
	درهمان	عبد الله	النمس والقنفوذ	عبد البصير	الصافية	الجوقة	معروف	المفضل	البحار	بن هدي
النفس1	15									
النفس2		2	10							
النفس3				13	12					
النفس4						+				
النفس5		1	35				32			
النفس6			28	25						
النفس7		25	11	21	13			1		
النفس8	16	28	15	28						
النفس9						+				
النفس10			34		2			9	28	
النفس11						+				
النفس12	13		47		1			11		
النفس13	1	6		6	21					
النفس14		8		7	19				20	19
المجموع	45	70	180	100	68		32	21	28	39
المجموع الاجمالي:583										

نسبة تدخل الشخصيات حسب:الحوار:

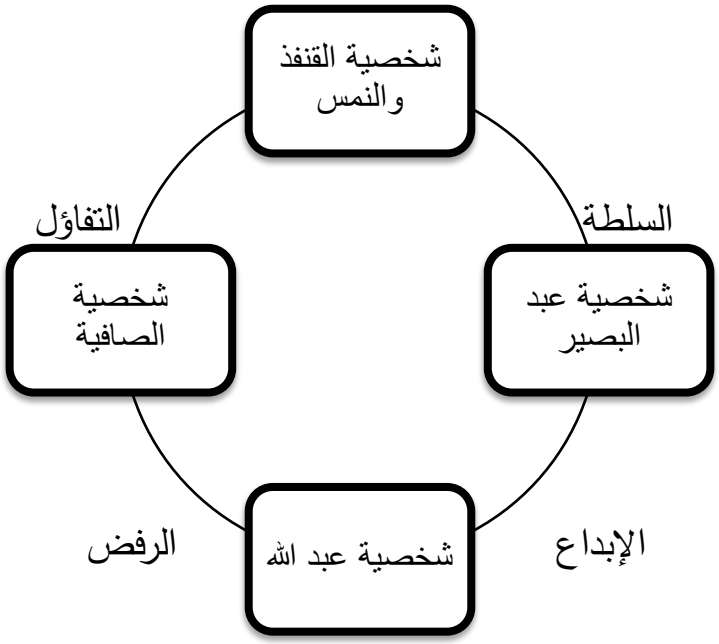


الشكل.1.[1]

والملاحظ من خلال الشكل.1.أن شخصيتي: النمس والقنفذ كانتا أكثر الشخصيات تدخلا في موال هذه المسرحية بنسبة تراوحت 30.87%وهي نسبة منطقية خاصة إذا علمنا أن هاتين الشخصيتين سعتا طيلة مجريات المسرحية إلى استنطاق كل الشخصيات وبالتالي كانت

[1] طريقة استخراج النسب المئوية:
(نسبة تدخل كل شخصية في الحوار×100)÷المجموع.
مثلا :نسبة تدخل درهمان:45×100÷583=7.72%

حواراتهما من حيت نسبة التدخل أكبر مقارنة مع الشخصيات الأخرى،ليأتي بعدها صوت عبد البصير الكاتب الذي بعثه برشيد ليكون صوت المصلح الذي يرى الواقع بعين تفاؤلية ، ثم تلاه عبد الله المجذوب الصوت الاحتفالي الذي نظر بعين البصر والبصيرة ، إلى جانب شخصية الصافية المرأة الوحيدة في هذه المسرحية التي كانت رمز الأمل ، أما الشخصيات الأخرى فقد كانت حواراتها مقتضبة لم تتجاوز من خلالها تقديم رسالتها وغايتها في في هذا النفس المسرحي، وعموما يمكن حصر الشخصيات الرئيسية التي قامت عليها أحداث المسرحية من خلال نسبة تدخلها في الحوار إلى :



4:الزمن في المسرحية:

يعدّ الزمن من المكونات الرئيسية للنص المسرحي وكذا العرض على السواء، وتتحدد أبعاده من حيث عمله إلى زمن امتداد العرض المسرحي، أي المدة التي تجري فيها أحداث المسرحية على خشبة المسرح وزمن امتداد الفعل الدرامي ويكون بصفة خاصة في النص المسرحي المكتوب، وزمن الفترة التاريخية التي كتب فيها موضوع المسرحية وأحداثها.

ولما كانت الدراسة تتمحور بالدرجة الأولى على النص المسرحي، فان الزمن الذي يهمنا هو زمن النص الدرامي الذي يتم عادة من خلال« الإرشادات الإخراجية وكل ما يحدد زمن الحدث ضمن الحوار.... ومنها إيقاع النص (إيقاع سريع أو بطيء)تخلقه كثرة الأحداث أو ندرتها ، وشكل تقطيع النص في علاقته بتمفصل الأجزاء»[1].

نستطيع أن نتبين زمن المسرحية من خلال بداية الموال حيث يوضح لنا برشيد ذلك: « الوقت ما قبل منتصف ليلة ربيع، أما الزمن فهو هذه الأيام أو ما يمكن أن يشبه هذه الأيام، أو ما يمكن أن تأتي به الأيام في يوم من الأيام »[2]، وإن كان تحديد الزمن لا يبدو واضحا من خلال هذه الإشارة المسرحية فالوقت كما حدده الكاتب –ما قبل منتصف ليلة ربيع–وان كان الربيع رمزا للتفاؤل والحيا ة، حيث تستعيد الطبيعة الحياة، وتكتسي حلة جميلة، إلى جانب أنه مبعث الفرح والسرور والبهجة لكل الكائنات التي ترى فيه الجمال والحياة، ولا ينبئ جو المسرحية عن استمرار هذا الجمال وهذا ما يؤكده عبد الله المجذوب: «... وراء هذا الهدوء المزيف، عاصفة حقيقية قادمة فانتظروا العاصفة...»[3] وفعلا فقد جاءت العاصفة مع بن هدي في آخر المسرحية، وكانت إعصارا مدويا هزليل المسرحية وجعلها تنتهي بالموت.

---

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي، ص241.

[2] – يا ليل يا عين، ص03.

[3] – المرجع نفسه ، ص 06.

والزمن كذلك غير محدد بمدة أو مرحلة، فهو ممتد لا يعرف بداية أو نهاية، لا لشيء إلا لأنه زمن احتفالي، زمن تنتفي فيه نقطة البدء والنهاية فما سيحدث في ليلة هذه المسرحية يمكن أن يكون قد حدث من قبل، ويمكن أن يحدث في يوم من الأيام، إنه زمن يمكن أن يكون قد وقع في الماضي وقد يقع في المستقبل، ومن هنا فان برشيد يؤكد مفهوم الزمن بالنسبة إلى الاحتفالية التي ترى فيه:«أنه مرادف للتحرر..التحرر من المكان وذلك باعتبار أنه أبعاد محدودة وجامدة والتحرر أيضاً من الزمن إن الاحتفال يكون دائماً في الزمن البكر وفي اللحظة الوليدة إنه تحد للواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد »[1]. وعموما فقد جرت كل أحداث المسرحية في الليل وهو ما تؤكده معظم شخصيات التي حاولت أن تصف هذا في الليل:

* **ليل عاشق مجنون ا:** يؤكد في مفهومه لليل أنه يختلف عن النهار وأن وجه النهار المبصر يختلف بالضرورة عن وجه الليل المظلم: «وهذا الليل له طقوسه ، وله زيه، وله ألوانه وله سحرته وكهنته وله حكامه وسلاطينه وله حكماؤه ومجانينه وله جلادوه وضحاياه وله مشعوذو ه ودجالوه وله إنسه وجنه وله ملائكته وشياطينه...»[2]

ثم يتنبأ عبد الله بما سيقع في هذه الليلة: «خلف كل شيء في هذا الليل شيء أو أشياء، فلخف هذه الأضواء الساطعة واللامعة ظلام حالك، وفي كثير من النفوس المريضة ظلام دامس، وفي قلب هذا النظام الظاهر فوضى خفية ومختفية، وراء هذا الزيف عاصفة حقيقية قادمة، فانتظروا العاصفة وتوقعوها في أية لحظة ومن يزرع الريح لا يحصد إلا العاصفة »[3] فقد تعدى ليل عبد الله المجذوب الفضاء الزماني ليخترق النفوس والأجساد المظلمة التي لا تخفي وراءها إلا الأقنعة التي ستتكشف وتتساقط في ليل هذا الموال .

---

[1] –عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر :ص123.

[2] – يا ليل يا عين، ص05.

[3] – يا ليل يا عين، ص06.

* ***لليل لخانطحى:*** وإذا انتقلنا إلى مفهوم الليل عند مخبري الحي– النمس والقنفوذ – بوصفهما عيون المخزن ، فإنهما يعارضان رأي المجذوب الذي يرى في هذا الليل كارثة ستحل قريبا، فليل المسرحية كما يصرح به المخبرين قد مر بهدوء وسلام «القنفوذ:ها أنت شوف، السما صافية والدنيا هانية وكل شيء بألف خير...وها هي الليلة دازت بخير وعلى خير»[1] لكنهما يغيران رأيهما في آخر الموال ويكتشفان بأن كائنات الليل لا تشبه كائنات النهار.
* ***لكل عاخطا شيء:*** يعد عبد البصير الشخصية الوحيدة المتفائلة بليل هذه المسرحية إذ أنه يبدي إعجابه بهذا الليل الشاعري فيقو ل:« آه، ما أجمل هذا الليل انه مثلي سلطان متوج، وهذا القمر الذي في السماء، انه تاجه المرصع بالجواهر والياقوت والمرجان، وهو تاجي أنا أيضا وتاج كل العشاق والشعراء والمجانين والمتسكعين...»[2] فقد كان هذا الليل الرائع ملهما لعبد البصير ومن وحي سكونه سيكتب مسرحيته الرائعة.

يسمع الصافية تشتكي سواد هذا الليل فيجيبها: «هذا الليل ليس أسود، ولكنه رمادي، وهو ليس لونا واحدا، ولكنه لونان متحابان في الطبيعة، وفي الحياة، وعشقهما ليس كمثله شيء، هو بياض في سواد أو سواد في بياض... »[3] فدلالة الليل عند عبد البصير مختلفة وهو ليس لونا واحدا وإنما هو امتزاج البياض بصفائه ونقائه وتفاؤله بالسواد بظلمته وخوفه وشؤمه. وهذا ما يبرزه تحول موقف عبد البصير في نهاية المسرحية عندما يتحول الليل الشاعري الحالم الذي يمده بقوة الكتابة في النهاية إلى فاجعة وحزن.

* ***لليل شئغي ب*** : لا ترى فيه إلا الظلام والسواد: «ما أشد سواد هذه الليلة ..إنه مظلم مثل سواد قلبي ، وطويل طويل كشقائي وعذابي» [4]"، ثم تواصل الصافية في وصف

---

[1] – المرجع نفسه ، ص08

[2] – المرجع نفسه ، ص07.

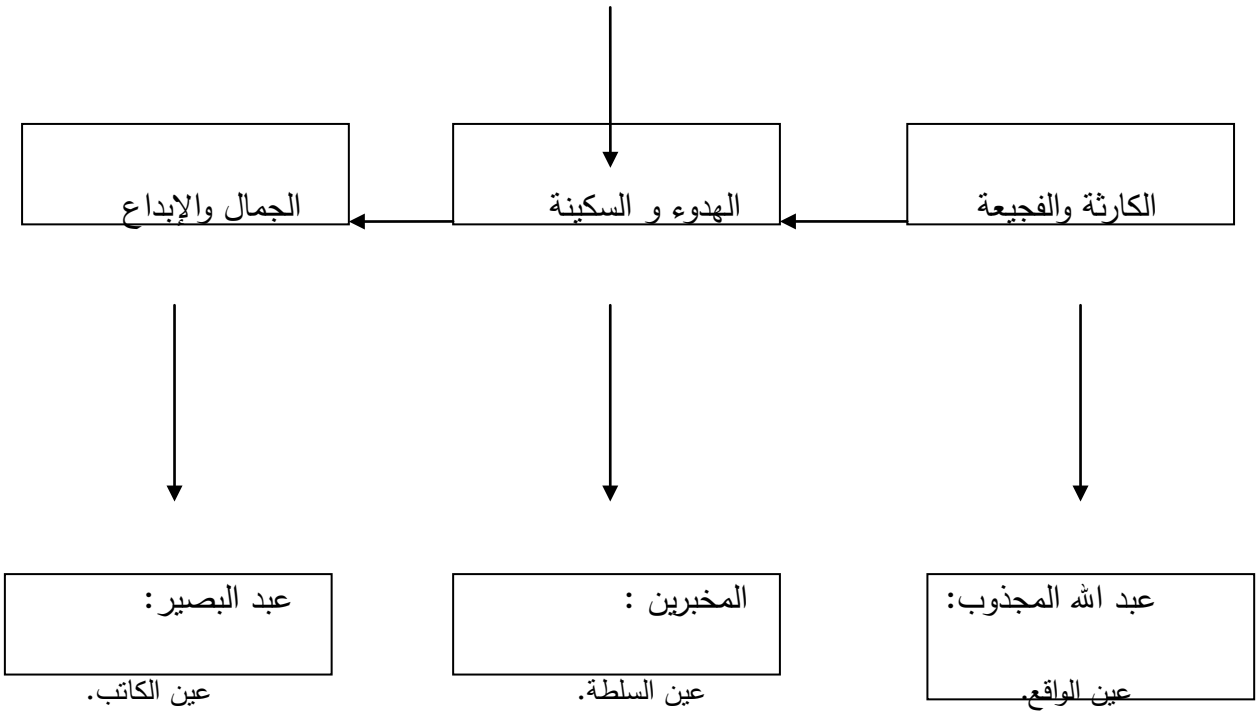
[3] – المرجع نفسه ، ص07.

[4] – يا ليل يا عين، ص07.

هذا الليل حيث تحدث ابنتها وتقرّ أن لا شيء فيه إلا الفضائح و الفظائع يخفي وراءه سرا مخيفا وملغما.

* ***الليل جهة بطل الجريمة:*** اختلفت في تحديدها لمفهوم الليل، إذ يرى فيه موسى–عازف الكمان أن زمن هذه الليلة جاء قبل أوانه:«إن ما يحيرني أن هذا المساء قد عاد اليوم قبل أوانه وأنه لا يشبه تلك المساءات التي كانت والتي لم تكن بكل هذا السواد وبكل هذه القتامة... »ص9. فيرد عليه فرحان – ضابط الإيقاع أنه لا يرى هذا الليل الذي يتحدث عنه ولا أي ظلمة: «أنا لا أرى ليلا ولا ظلمة ، وما هذه النظارات التي في عيوننا إلا من أجل أن نتقي أشعة الشمس.. »ص9. فقد أخذ الليل والظلام هنا دلالات أخرى، لتصبح الظلمة، ظلمة الحقيقة المغيبة، ويصبح العمى الذي يعتري معظم شخصيات المسرحية عمى مفتعلا غير حقيقي.

إن أهم ما يمكن استخلاصه أن مفهوم الزمن تجاوز المفهوم المجرد إلى زمن آخر رمزي، وقد عكس هذا التحول توجه الشخصيات ونظرتها إلى الليل. وهو ما توضحه الترسيمة التالية:



حيث اختزل عبد الله المجذوب بوصفه عين الواقع والناطق باسم الشخصيات الأخرى والمعبر عن آلامها؛ الواقع المظلم لهذا الليل وما سينجر عنه من فجائع وكوارث، كما قدم مخبري الحي بوصفهما عيون السلطة التي تفرض ما هو موجود وتأمر بالانصياع له؛ الرؤية المشرقة البعيدة عن الواقع الفعلي المظلم، في حين حاول عبد البصير الكاتب أن يعطي فسحة من التفاؤل والأمل فالواقع وإن كان مظلما فإن التغيير يمكن أن يحدث.

5-المكان في المسرحية:

يعدٌ المكان من العناصر الهامة في دراسة النص المسرحي، إذ من خلاله نتعرف على أماكن مجريات الأحداث « وأول شيء يقرأ في النص المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان، ولا بد من معرفة أن النص هو شبكة من العلامات اللغوية ومن العلامات المرجعية التي تحيل إلى المكان ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا للمكان ، وإدراك المكان في المسرح يتم بالملاحظات التي يصوغها المؤلف والتي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية»[1].

ويتم إدراك المكان من خلال تلك الملاحظا ت التي يضعها المؤلف، وهو ما نجده مجسدا في المسرحية. إذ تحدد فاتحة الموال الفضاء الذي تجري فيه أحداث المسرحية: «ساحة فارغة هي جزء من جسد مدينة راقية ، وعند هذه الساحة تلتقي مجموعة من الطرق والتي تأتي من أحياء سكنية مختلفة من المدينة ، وفي الخلف وعلى بعد بعيد جدا تلمع أضواء باهتة تمثل أحياء صفيحية فقيرة غارقة في الصمت والظلام..»[2].

تجري أحداث المسرحية في –الساحة– باتساعها ورحابتها، حيث استعاض برشيد عن الفضاء المغلق إلى الفضاء العام والمفتوح«...ولقد كان الغرض الأساسي المسيطر على هذا المسرح هو الرغبة الشديدة في إزالة الحواجز، خاصة من ناحية أولئك الذين كانوا يشعرون بمدى الفارق الطبقي في المسرح الداخلي، وبالقضاء على المفاهيم المسرحية التقليدية التي ترى المسرح أنه مكان داخلي مغلق.. »[3] وعموما تدور أغلب مسرحيات برشيد في الفضاءات المفتوحة مثل ما نجده في مسرحية امرؤ القيس في باريس:

---

[1] – عمربلخير :تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،منشورات الاختلاف،الجزائر ،ط1،2003،ص90

[2] – يا ليل يا عين ، ص03.

[3] – جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، تر: محمد السيد حسين ، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ط2 ، 1996 ،ص148.

«في شارع كبيرتحفه من الجانبين أعمدة كهربائية...»[1]

فالفضاء المفتوح وبالأخص فضاء الساحة يعد الفضاء الأثير لأغلب مسرحيات برشيد الاحتفالية،إذ نجده يشتغل على هذا الفضاء–الساحة–في الكثير من نصوصه الدرامية مثل ما نجده في مسرحية–ابن الرومي في مدن الصفيح–التي اعتمد فيها على الساحة كمكان لمجريات أحداث المسرحية: «ترفع الستائر عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير وأخرى من القصب...»[2] مما يؤصل المنحى الاحتفالي الذي يدعو إلى المشاركة والتواصل واعتماد الفضاءات المفتوحة التي تحقق اللقاء وتقضي على الحواجز، وبما أن المسرح الاحتفالي كما يؤكد برشيد: «يعالج قضايا الناس، وقضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المخابر المقفلة، ولكن في الساحات العمومية المفتوحة، في الأسواق والأعراس والمواسم وحيث التجمعات البشرية....»[3]

وإذا كانت الساحة هي مكان أحداث مسرحية :يا ليل يا عين، فقد جمعت هذه الساحة بين فضائين متناقضين فمن جهة :

- هناك المدينة بنواديها ومطاعمها و فنادقها :« تطوق الساحة أشكال هندسية متداخلة تمثل أبواب الفنادق الفاخرة، وتشير إلى أبواب النوادي الليلية، والى المطاعم، والى الواجهات الزجاجية اللامع ة..على هذه الأبواب تلمع كتابات ضوئية، يمكن أن نقرأ منها: مقهى النور، حانة الوجود، فندق الهناء، مطعم الذوق الرفيع، كشك الجرائد والهدايا، نادي خاص...»[4] .

---

[1] – عبد الكريم برشيد: امرؤ القيس في باريس،ص35

[2] – عبد الكريم برشيد:ابن الرومي في مدن الصفيح ، ص10.

[3] – عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص58.

[4] – يا ليل يا عين، ص 03.

❖ ومن جهة أخرى هناك الأحياء القصديرية الفقيرة :«...تلمع أضواء باهتة تمثل أحياء صفيحية فقيرة غارقة في الصمت والظلام»[1] .

من هنا فان برشيد يضعنا منذ بداية الموال بين فضائين متناقضين:

1 فضاء المدينة الذي يمثل عالم الغنى الرقي.
2 -فضاء الحي الذي يجسد عالم الفقر والتهميش.

غير أن هذه المدينة لم تجسد الرقي والحضار ة بمعناها الحقيقي وإنما حملت دلالات نستطيع أن نستشفها من خلال شخصية -عبد الله المجذوب- الذي يعد صوت الاحتفالية وصداها في المسرحية.

إن المدينة وإن كانت في المتخيل الأدبي ينظر إليها في بعض الأعمال على أنها مكان التحضر والتمدن والرقي، فهي تعني كذلك عند الكثير من المبدعين الوحشة والغربة وغياب الإنسانية تحت حكم البقاء للأقوى، وتتحول المدينة حسب هذا المفهوم إلى غابة القوي فيها هو الذي يعيش فقط. ولما كانت أهم الأهداف التي تسعى الاحتفالية إلى تحقيقها هي التأكيد على إنسانية الإنسان وعلى حيوية الحياة وعلى مَدَنِية المدينة «ترى أن المدينة في معناها الحقيقي هي بديل الغاب، وهي العمران بدل الخراب وهي الأنس بدل الوحشة...وهي القانون بدل الفوضى ... »، فإن برشيد يسعى في هذه المسرحية إلى تعرية هذه المدينة وبيان وحشيتها حتى يتسنى فيما بعد إيجاد الحلول الملائمة للقضاء على هذه الصورة المشوهة للمدينة التي كانت في يوم من الأيام السبب الرئيسي في التقدم والرقي.

لقد عكست المدينة في هذه المسرحية ليلا مظلما ومخيفا يخفي وراءه أسرارا وفواجع، حيث تتحول المدينة في الليل إلى غابة وهو ما يؤكده عبد الله المجذوب في قوله: « هذه المدينة ليس كل المدينة، ولكن وجهها الليلي فقط، وهؤلاء الناس، هذا وذاك وتلك والآخر

[1] – المرجع نفسه ، ص 03.

وهؤلاء والآخرون والأخريات، هؤلاء هم كائنات الليل فيها ومن كان مجنونا مثلي ومن كان مدمنا على التسكع مثل عبد الله المجذوب، لا بد أن يعرف كل شيء، ولا بد أن يعلم أن كائنات هذا الليل ليست هي نفسها كائنات النهار ...»[1]، فللمدينة وجهان: وجه النهار المضيء، ووجه الليل المظلم. وخلف هذا الوجه الليلي للمدينة هناك أناس آخرون يمثلون جانب المدينة الآخر، ويجسدون الحياة الأخرى لأناس أرادت شخوص المسرحية أن تعرفنا عليهم، وتؤكد لنا على لسان عبد الله المجذوب أن هذه الكائنات الليلية تختلف بالضرورة عن كائنات النهار، فللنهار أغنياؤه المترفون و لليل فقراؤه المهمشون، مما يجعل ليل المدينة مريبا يحمل بين طياته فواجع وفظائع تنبأ بها عبد الله المجذوب:« هذه الجدران العالية، وهذه الأبواب وهذه النوافذ، إنها تخفي الذنوب والمعاصي، وهذه الأجساد التي ترتدي الأقنعة والأزياء، إنها تخفي الجثث ، وهذه الحياة التي نرى أو لانرى والتي تسعدنا وتشقينا ، هذه الحياة الكاذبة لا تخفي شيئا آخر إلا الموت، إني أشم رائحة الموت... »[2]، لقد كان وجه المدينة الليلي بكل ما حمله من زيف ورياء وتهميش وفقر وقهر للذات والأنا، الممهد للكارثة والمأساة حيث الموت في كل مكان وهو ما تنبأ به عبد الله قبل وقوعه.

وعلى هذا النحو فقد جرت أحداث المسرحية في الساحة التي جسدت فضاءين متناقضين، فضاء المدينة وفضاء الحي، حاول من خلاله برشيد تأصيل المنحى الاحتفالي إذ لم يكن اختياره لفضاء الساحة اعتباطيا وإنما يتماشى تماما مع النظرة الاحتفالية التي ترى أن الحفل لا يمكن أن يتم إلا مع الناس وبالناس ولا يكون ذلك إلا في الفضاء المفتوح والعام والذي جسدته –الساحة– في هذه المسرحية وعبرت عنه أحسن تعبير كما تلتقي في فضاء الساحة المفتوح كل الخطابات الاجتماعية التي جسدتها أغلب شخصيات المسرحية (الصافية–أفراد الجوقة–البحار– الحاج لمفضل...) والسياسية التي رصدتها عيون المخبرين

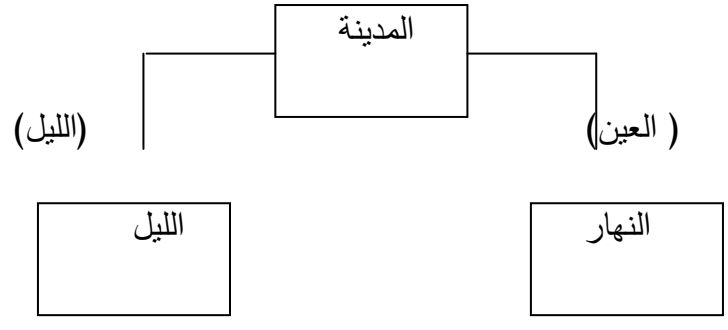
---

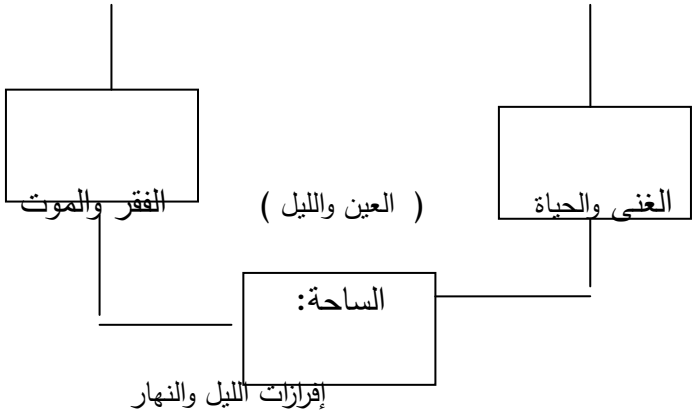
[1] – يا ليل يا عين، ص 20

[2] – المرجع نفسه، ص 22.

(النمس والقنفوذ) والثقافية التي مثلتها شخصية عبد البصير الكاتب، إضافة إلى الخطاب الواقعي والاستشرافي الذي أنبأ به عبد الله المجذوب.

كما أدت الساحة بوصفها مكانا مفتوحا معنى دلاليا تجسد في جمعها لفضاء المدينة التي تحمل وجهان؛ وجه النهار المبصر ووجه الليل المظلم فقد كانت الساحة حلقة وصل ونقطة تلاقي لبث ما يمكن أن يسفر عنه الجمع بين هذين الفضاءين المتناقضين مكانيا (المدينة والح ي) وزمانيا (الليل والنهار)، وعموما يمكن أن نوضح دلالات توظيف الساحة في الترسيمة التالية:





6-اشخصيات:

اعتبر "فيليب هامون Philipe Hamon «الشخصية علامة يجري عليها ما يجري على العلامة، إن وظيفتها اختلافيه، إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال

انتظامها داخل نسق محدد»[1]. ولا تكتسب الشخصية قيمتها إلا من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى المحيطة بها والمتفاعلة معها وهي «علامة داخل نسيج النص، وتتحقق معانيها من خلال علائقها بجميع عناصر النص الحكائي، إذ الشخصية التي تستند إليها أدوار محددة فإنها لن تحقق علاميتها إلا بقراءتها داخل المتن الحكائي، وكذلك بالأحداث، والبرامج السردية، والنسيج اللغوي.... »[2]، فالمعنى الدلالي للشخصية لا يتحقق إلا من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى، ومن خلال ما تقوله في النص، وكذلك قدرتها في تغيير مجريات الأحداث وتطورها .

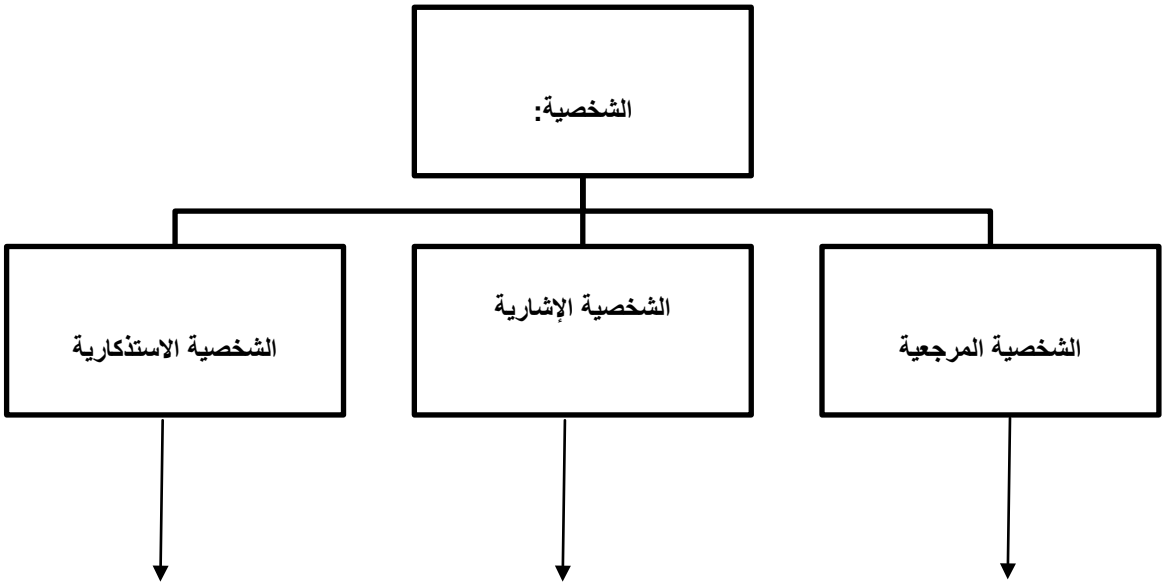
وإن كان باستطاعتنا أن نضيف إلى ذلك عنصر الأبعاد الثلاثة المتحكمة في الشخصية ذلك أن الشخصية المسرحية لا يكتمل بناءها الفني إلا من خلال الأبعاد : الجسمية والاجتماعية والنفسية، ذلك «أنك إذا وُفِّقت إلى تشكيل شخصياتك وفقاً للمقومات الثلاثة فستجد أن مسرحيتك ليست مسرحية مثيرة للألباب فحسب ، بل هي قصة شائقة أيضاً » [3]. وقد اختزل فيليب هامون الشخصية إلى ثلاثة أنواع:(الشخصية المرجعية والإشارية والاستذكارية)، ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

أنواع الشخصية حسب فيليب هامون

[1]–فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية: تر،سعيد بنكراد، دار الكلام، المغرب، 1990، ص07.

[2] – شريبط أحمد شريبط : سيمائية الشخصية الروائية (تطبيق آراء فيليب هامون على شخصيات رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة)، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، الجزائر –ماي، 1995، ص 201.

[3] – محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلوالمصرية،ط1971،5،ص 612.



1- تاريخيّ	دليل حضور المؤلف	تحيل الشخصيات على
2- أسطورية	أو ناطق باسم المؤلف	نفسها وتستلزم جملة من
3- مجازية	كالجوقة أو الراوي مثلا.	الاستدعاءات كالاعتراف
4- اجتماعية		والتمني .....

كما اهتمت" آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld" في كتابها قراءة المسرح : Lire le Théâtre بدراسة الشخصية المسرحية وحددت لها ثلاثة شروط :

1«- دراسة الشخصية دراسة شاملة من خلال زوايا ومباحث الشخصية المختلفة .

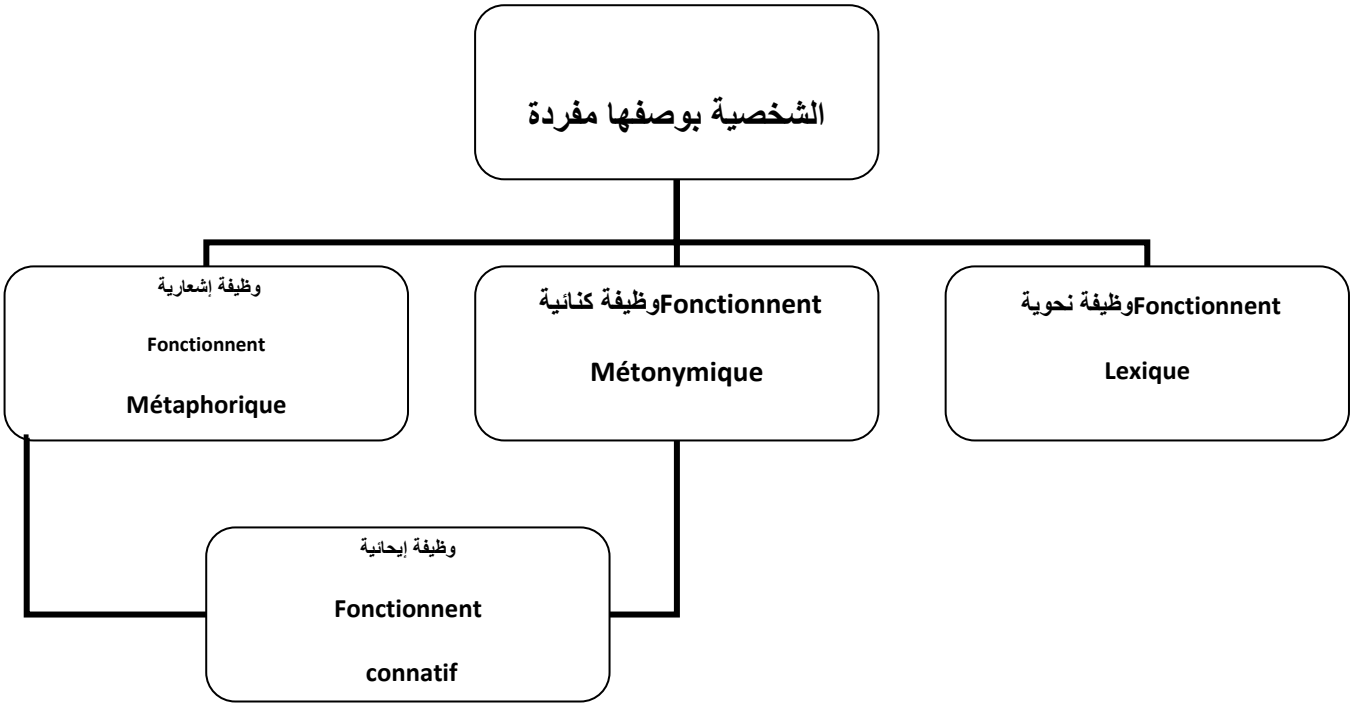
2- تختلف أهمية هذه المباحث وفقاً للخطة التاريخيّ للمسرح .

3- عدم إمكانية دراسة الشخصية دراسة منعزلة ولو بشكل مؤقت». [1]

[1] Anne Ubersfeld lire le théâtre، p 120

والملاحظ أن الشروط التي وضعتها آن أوبر سفيلد لدراسة الشخصية المسرحية تتوافق مع شروط فليب هامون للشخصية الروائية، خاصة فيما تتعلق باعتبار أن الشخصية مهما كان نوعها "الروائية أم المسرحية" تعد علامة فارغة لا تكتسب قيمتها إلا من خلال علاقتها بمجموع الشخوص والعوامل والأحداث المحيطة بها والمتفاعلة معها.

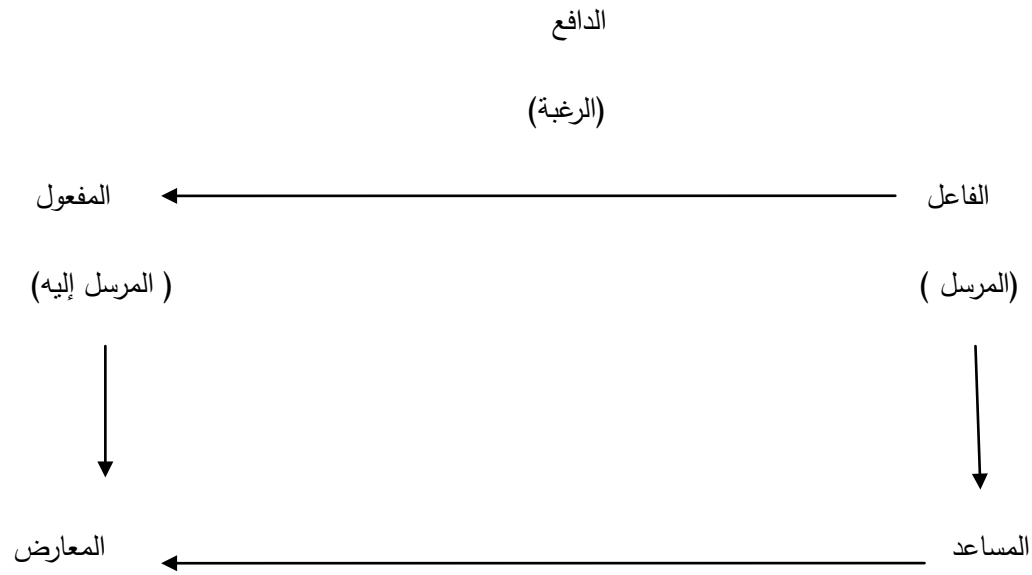
وتؤدي الشخصية بوصفها مفردة حسب آن أوبرسفيلد وظائف متعددة وهي:



حيث تؤدي الشخصية بوصفها مفردة مجموعة من الوظائف النحوية والكنائية والاستعارية والايحائية،ويمكن أن تجتمع هذه الوظائف في الشخصية الواحدة ويمكن أن تحمل الشخصية وظيفة واحدة كأن يستند الكاتب المسرحي على شخصية أسطورية أو تاريخية مثل أسطورة أوديب مثلا حيث تؤدي شخصية أوديب في هذه الحالة وظيفة إيحائية دلالية تحيل مباشرة إلى الشخصية الأسطورية الحقيقية –أوديب– وتوحي بأن الشخصية المسرحية التي سوف تحمل هذا الاسم الاسطوري سوف تتعرض لمثل ما تعرضت إليه الشخصية الحقيقية

ويتضح أن "آن أوبرسفيلد" في تحليلها للشخصية المسرحية ومن خلال أنموذجها السيميولوجي الذي قدمته أنها قد استفادت من معطيات وتجارب الباحثين السابقين المهتمين بتحليل الشخصية، وحاولت توظيفها والاستفادة منها في تحليل الشخصية المسرحية.

وعليه فإننا سنحاول أن نقدم أنموذجا تحليليا للشخصيات بالاعتماد على أنموذج أوبرسفيلد السميولوجي في تحليل الشخصية مع إمكانية الاستفادة مما قدمه الدارسون الآخرون في مجال الدراسة السيميائية للشخصية خاصة ما يتعلق«بالنموذج العاملي **Model Actantial** »الذي قدمه «أ. ج. جريماس **Greimas**» والذي يرتكز على الفاعل **Subject** الذي يسعى إلى المفعول **Object** بدوافع معينة، وفي سبيله الى الوصول الى المفعول يلقى الفاعل مجموعة من المعارضات التي تصعب مهمة وصوله إلى غايته.



تشتمل مسرحية –يا ليل يا عين–على أربعة عشر شخصية هم:(درهمان –الرجل –القنفوذ– النمس–عبد البصير– الصافية– عبد الله عواد– القصباوي – موسى – فرحان–معروف– البحار – الحاج المفضل– بن هدي)، والملاحظ أن برشيد قد نوع في شخصياته، إذ استمد من التراث

الشعبي (شخصية المجذوب)، كما اعتمد على شخصيات معاصرة من وحي الواقع وهو شأن باقي شخصيات المسرحية.

وقد حملت كل شخصية علامة دالة إذ تجاوز برشيد في تصويره لشخصيات المسرحية التصوير السطحي البسيط ، وإنما جعل لكل شخصية معنى دلاليا رمزيا موحيا، وسنوضح ذلك كما يلي:

1. شخصية درهمان :

تعد شخصية درهمان أول شخصية يطالعنا بها النص المسرحي ،واسمه مشتق من الدرهم أي العملة ، فالدرهم إحدى العملات التي تتداولها بعض الدول العربية كدول الخليج والمغرب الأقصى وقد جاءت على صيغة المثنى بمعنى أنه :درهمين اثنين ، وقد يكون الاسم مركبا من درهم +مان وكلمة "Man" في اللغة الإنجليزية تعنى الرجل فهو إذن : رجل الدرهم، كما تحيل الكلمة كذلك إلى التراث السردي العربي خاصة "إلى ليالي ألف ليلة وليلة" التي وظفت هذا الاسم في بناء حكايتها .

ونستطيع أن نتعرف على الشخصية درهمان من خلال الإرشادات المسرحية

« يدخل درهمان الشحاذ وهو يسوق دراجته الهوائية ، يضع على عينيه نظرات سوداءمما يوحي بأنه أعمى »[1] ، فقد حددت الإرشادات البعدين الجسمي والاجتماعي لدرهمان فهو من الناحية الجسدية إنسان أعمى لا يبصر،ومن الناحية الاجتماعية شحاذ متسول أما البعد النفسي فنستطيع أن نستشفه من كلام درهمان نفسه «أنا نمرة رابحة في يانصيب الزمن، شكاك دائما ، هجاء أحيانا ، سليط اللسان إدا دعت الضرورة ،طماع إذا وجدنا أهل الخير والإحسان ، طفيلي في المآدب ، حاضر ناضر إذا مدت الموائد وصفت الأطباق ، كما أني ولا فخر كثير الشكوى إلى الله وإلى عباد الله ، كثير الإدعاء قليل الحياء. »[2]

---

[1] – ياليل ياعين ، ص24.

[2] – المرجع نفسه، ص39.

فقد تجلت في هذا الحوار بعض خصال درهمان أهمها (الشكوى ، الهجاء، حدة اللسان ، الطمع ، التطفل ، كثرة الشكوى ، قلة الحياء)، وعلى الرغم من صفاته السيئة هذه فهو يجمع بعضا من الصفات الحسنة وهو ما تصرح به الصافية عندما سألها بن هدي عنه «هو شحاذ لطيف وظريف لا يؤدي أحداً »[1] ، يرى رجلاً يخرج من الحان فيعترض طريقه فيسأله أن يعطيه من بعض ما في جيبه فيتعجب الرجل كيف رآه فيجيب «كيف؟ الله وحده يعلم كيف؟أما أنا فلا شيء يشغلني إلا كم تعطيني أنت ،وكم يعطيني الآخر »[2] ،فهو إذن إنسان يلهث وراء المال وهمه هو الجمع فقط ، فالمال جعله عبداً له ضعيفا أمام حضوره بل هو سيده ومولاه كما يصرح هو نفسه «مولاي هو نفس مولاك وهو نفس مولى الناس أجمعين ، أسماؤه كثيرة وهو واحد أحد ، مرة هو الدرهم ومرة هو الدينار ومرة هو الدولاروأنالا أغمض عيني ولا أفتحهاإلا من أجل مولنا هذا ، حرسه الله ورعاه وجعلني وإياكم من خدامه الأوفياء ومن محبيه ومن رعاياه ... »[3]

وإن كانت مهنة درهمان هي التسول وهمه هو جمع المال فانه يعدل بعد ذلك عن رأيه ويقر بأن مهنته ليست التسول ،وإنما هي تنظيف الجيوب المشبعة والممتلئة « أنا ماشي شحاذ ولا متسول ، ما أنا إلا فاعل خير ومهمتي شريفة ونبيلة، وإنني أشتغل بتنظيف الجيوب الوسخة والقذرة والعفنة وآخذ من المتخمين شيئا قليلا حتى لا تقتلهم التخمة »[4]، فمهمة درهمان نبيلة وتسوله تبريري ، الغاية منه تنظيف جيوب الأغنياء المترفين .

يتنبأ درهمان بأن شيئا ما سيحدث ففي توديعه للمخبرين يقول «شفت الفجر قرب، وعليه أقول لكما صباح النار ، عفوا صباح الأنوار .. »[5]، فهو خطأ لم يكن عفوياً وإنما كان

---

[1] – المرجع نفسه ، ص40

[222] – يا ليل يا عين ،ص7.

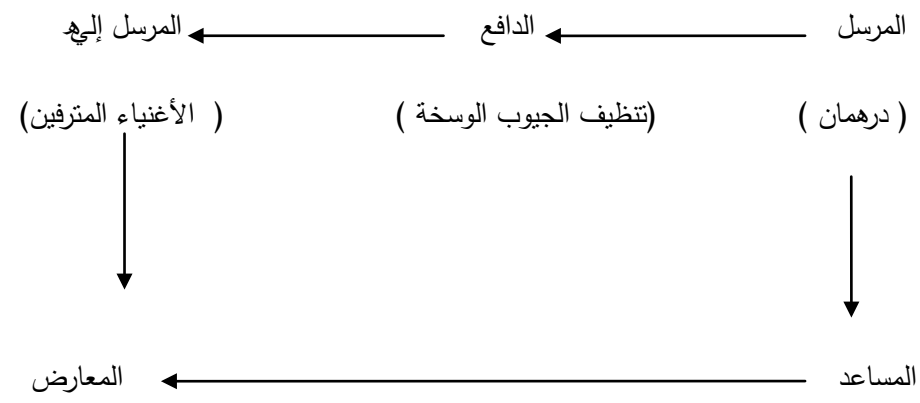
[3] –المرجع نفسه ، ص39.

[4] المرجع نفسه ، ، ص39.

[5] – المرجع نفسه ، ، ص40.

مقصوداً، خاصة إذا علمنا أن فجر هذه الليلة المظلمة كان فعلا ناراً مشتعلة في كل مكان بفعل القنابل التي فجرها ابن هدي ، وفي آخر تدخل له يختم درهمان بنصيحة يقدمها للأغبياء المترفين الذين يعيشون بعيدا عن الفقراء المعدمين تحت الأرض فيقول «وقبل الانصراف أرى من حقي أن أقول كلمتي الأخيرة،أقولها لمن يرى ويسمع ، ولمن يسمع عني ولا يراني يا أيها الذين تقيمون في السماء مع النجوم اللامعة ، ومع الأقمار الساطعة من هناك من فوق السحاب طلوا على أهل الأرض وعلى كائنات الرمل والوحل والتراب ، وأقول للذين يسكنون تحت الأرض أخرجوا للضوء والهواء واعلموا أن السماء قريبة جداً ..ها هي السماء أمسكها بيدي... »[1]

من هنا فإن درهمان كان الفاعل الرئيس ي والشخصية الرئيسية للنفس الأول للمسرحية ، ويمكن أن نرصد حركته داخل الموقف الدرامي من خلال النموذج العاملي لغريماس على النحو التالي:



[1] – يا ليل يا عين ،ص 43.

فقد كانت مهمة درهمان بوصفه مرسلا تنظيف الجيوب الممتلئة وساعده في ذلك وظيفته التي تمثلت في التسول وعماه المزعوم، أما رسالته فقد كانت موجهة إلى أولئك الأغنياء المترفين وان كا ن قد لاقى صدا ومعارضة من المخبرين حين أداء مهمته،كما أدى **وظيفة كنائية** إذ جعل منه برشيد صوتا لأولئك الملاين الذين يعيشون في الظلام ، تحت الأرض ، تحجب أيادي الأغنياء النور عنهم ، وشحت جيوبه المكتنزة عن مساعدته مما يجعله عبدا للمال أعمى أمامه .

وإن كان درهمان قد برر غايته من التسول الذي قصد من خلاله تنظيف جيوب المتخمين المترفين ، فإنه بذلك يعكس ذلك التفاوت الطبقي والاجتماعي الموجود بين متخم يعيش في السماء ، وبين فقير يعيش تحت الأرض لا يرى شيئاً .

2- القنفوذ و النمس :

القنفوذ والنمس شخصيتان جسدتا دور مخبري الحي ، أبانت الإرشادات المسرحية عن بعدهما الجسمي «دخل منهما المخبران القنفوذ والنمس ، يرتدي الرجلان معطفين أسودين طولين جداً ويضعان على عينهما نظارات سوداء .. » [1]، فكلمة " يضعان على عينهما نظارات سوداء" ، تدخل المخبرين في خانة الشخصيات التي لا ترى على الأقل في المعنى الأول المباشر .

أما مهنتهما فهي العمل مع المخابرات السرية وهو ما يقر به النمس حين قوله «..باغي نقولك بالي حنا القنفوذ وأنا ، خدامين مع المخابرات السرية » [2] فقد وضح هذا الحوار البعد

---

[1] – يا ليل يا عين، ص 05.

[2] – المرجع نفسه ، ، ص 13.

الاجتماعي لها تين الشخصيتين وبيَّن وظيفتهما وهي استنطاق الشخصيات وجمع المعلومات وإيرادها للمخزن، وعموما فقد انطبقت وظيفة المخبرين مع دلالة أسمائهما.

فالقنفذ لغة : «السيهم ، وإنه لقنفذ ليل ، أي أنه لا ينام ، كما أن القنفذ لا ينام»[1] .

«والنمس بالتحريك، فساد السمن وكل طيب ودهن إذا تغير وفسد والنمس سبع من أخبث السبع.. »[2]،وإذا كان النمس والقنفذ كائنان متلا زمان بتعبير عبد الله المجذوب «لقد خرجا .. الأول نمس والثاني قنفذ أملس ، وهما كائنان متلازمان مثل الثلاثاء والأربعاء .. »[3] فإننا إذا حاولنا أن نسقط المعنى اللغوي للنمس والقنفوذ معا فإننا نخلص إلى دلالة تعني :الخبث والفساد الذي لا ينام .

وإن سعى المخبرين منذ بداية ليل الموال أن يكونا حاضرين بعينين مفتوحتين استجابة لأوامر المخزن « ... أحنا عطاونا مهمة خطيرة ، وقالوا لينا ، ردوا بالكم وحلوا عينيكم مزيان ، وهاهما عينينا محلولين ... »[4]، فإن هاتين العينين المفتوحتين إنما في الأصل مفتوحة على الخواء،وهو ما يؤكده عبد الله المجذوب «هاهما عينان اثنان مفتوحتان على الخواء ، العين الأولى حولاء والعين الثانية عمشاء ومن عول عليهما عول على الخلاء .. »[5] وأما السبب في خواء عينهما أنهما بالرغم من يقظتهما المزعومة وظنهما من أنهما عرفا كل شخصيات المسرحية من خلال الاستنطاقات والاستجوابات، إلا أنهما لم يتنبآ بما سيحدث في هذه الليلة على عكس شخصيات المسرحية التي أبانت من خلال حوارها على إحساسها بأن شيئا ما سيحدث في ليل هذه المسرحية المظلم ، « القنفوذ ها أنت شوف السماء صافية ، والدنيا هانية ، وكل شيء بألف خير .

---

[1] –ابن منظور : لسان العرب المحيط ، مادة(ق،ن،ف،د)

[2] – المرجع نفسه ، ، مادة(ن،م،س) .

[3] – يا ليل يا عين ، ص 06 .

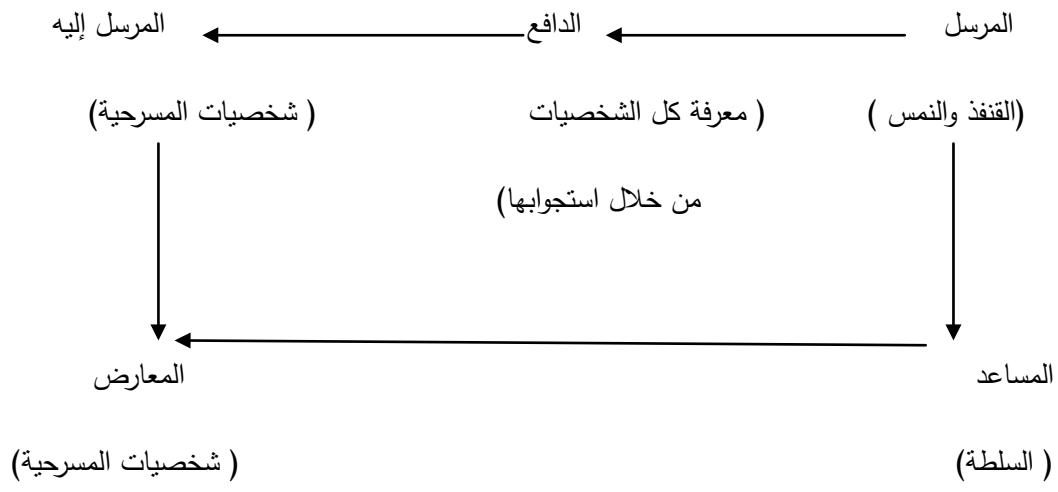
[4] – يا ليل يا عين ، ص 13 .

[5] – المرجع نفسه ، ، ص 06.

النمس : يا لله ، أصاحبي ، وتما نكتبوا التقرير على خاطر خاطرنا النمس : غادي نقولو اللي شفنا وسمعنا

القنفوذ : والسلام ، وهاهي الليلة دازت بخير وعلى خير ...»[1].

لقد جسد المخبرين في هذه المسرحية **وظيفة كنائية** إذ رمز من خلالها برشيد إلى النظام والسلطة التي لا تنام والتي تسعى إلى معرفة كل شيء ، غير أنها وإن كانت تعتقد بأنها تعلم بكل الأمور وترى كل الأشياء ، فإنها في حقيقة الأمر لا ترى إلا ما تحب أن تراه هي وأن ما ينبغي أن تراه فعلا تتغاضى عن رؤيته أو توهم نفسها بأنها لا تراه ، تماما كما لم ير المخبرين مصير هذه الليلة الملغمة، على عكس الشخصيات الأخرى التي أحست وصرحت بالفاجعة المرتقبة التي فجرها ابن هدي مما يجعل عيون المخزن مفتوحة على الخواء فعلاً.



[1]– المرجع نفسه ، ، ص 38 .

3-شخصية عبد البصير:

تصور لنا الإرشادات المسرحية شخصية عبد البصير « يدخل عبد البصير الأعمى وهو ممتلئ فرحا ونشوة ، ويضع على عينيه نظارات سوداء ويمسك بعصا بيضاء يتلمس بها الطريق ويتأبط حزمة من الكتب »[1] .

فهو كما توضح الإرشادات مثله مثل أغلب شخصيات المسرحية ، أعمى لا يرى إلا أن عبد البصير ينفي ذلك حيث ينزع النظارات التي يضعها « هذه النظارات السوداء أصبحت تضايقني إنها تتحالف مع العمى ضدي، وهذه العصا التي في يدي لماذا ترافقني دائما ؟ أنا لست في حاجة إليها لقد مضى ذلك الزمن الذي كان ..وأنا ما كنت أعمى إلا يوم كان العمى موضة ذلك العصر .. ولكنه اليوم أصبح ذكرى ، وحرام عليّ أن أغمض العين وأنام فلا عمى اليوم ولا نوم غدا ...»[2]،يعترض المخبرين طريقه ويستفسران منه كيف أصبح يرى وهو الذي كان أعمى فيجيبهما « أنا ما كنت أعمى ، ولكن بعض الناس هم الذين رأوني أعمى ، وبعضهم الآخر هم الذين أرادوا أن أكون أعمى ، ومصيبتي أنني صدقتهم وأغمضت عيني وكان كل ذلك بلا معنى..»[3]، إلا أن عبد البصير وإن أصبح يرى كما يقول وكما لاحظ المخبرين فإن عبد الله يرى عكس ذلك «أقول لك يا عبد البصير،إنك كنت مبصراً وأصبحت اليوم أعمى »[4] حيث يبقي عبد الله يلح على عبد البصير بأن يرى« حاول أن ترى أولا يا عبد البصير وجاهد أن ترى بشكل صحيح وأن تحرر من عماك ومن صممك .. »[5] ، ليتحقق لعبد الله ذلك في آخر الموال حيث يسأل عبد البصير عن رأيه في هذا الليل الذي قد رآه في أول الموال بأنه ليل السحر

---

[1] – يا ليل يا عين ، ص 07 .

[2] – يا ليل يا عين، ص 07 .

[3] – المرجع نفسه، ص16 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 19 .

[5] – المرجع نفسه ، ص 22 .

والإبداع والجمال فيجيب«أرى الموت يطارد الحياة ويتوعد الأحياء، وأرى المأتم يأخذ مكان العيد ويحاول أن يطفئ كل الشموع والقناديل وكل المصابيح ، وأرى القبح يا عبد الله يزاحم الجمال ويحارب الكمال والاكتمال...يا ليلي يا عيني على الدنيا وأهل الدنيا... »[1] ، فكانت هذه الرؤية المأساوية الواقعية التي تمكن عبد البصير من فهمها والوصول إليها في آخر المسرحية هي ما كان عبد الله يصبو إليه ،ويناشد عبد البصير بأن يحققه ،إنها رؤية البصر والبصيرة معا .

يحاول عبد البصير أن يكتب مسرحية من وحي هذا الليل الذي رآه في بداية المسرحية جميلا « سكون هذا الليل يغري بالكتابة ،وجمال هذه الدروب يغري بالتسكع ...الله الله ما أروع هذا الليل ، إنه يبهج العين ويريح الروح وربما لهذا غنى المغني يا ليلي يا عيني»[2]،

إلا أنه يحتار من أين يبتدأ مسرحيته «إن أصعب ما في الأشياء هي البدايات دائما ، فمن أين أبدأ مسرحيتي... »[3]، ليقرر بعد ذلك أن تكون الصافية تلك المرأة المنتظرة لزوجها هي البداية لمسرحيته « هل أبدأ من هذه الأنثى الفاتنة ؟ إنها تنتظر وما أقسى الانتظار، هي عاشقة من زمن الفروسية إنها تنتظر حبيبها الذي سوف يأتي... »[4] ثم يلتقي عبد البصيربعبد الله المجذوب فيسأله كيف يكتب مسرحيته «أسألك يا عبد الله بأي لون أكتب هذه المسرحية؟ بلون الفرح الأبيض ؟ أم بلون الموت الأسود؟ أم بلون العيش الرمادي؟ فيجيبه عبد الله : أكتبها بلون الماء،فيتساءل عبد البصير وهل للماء لون يا عبد البصير ؟فيرد عبد الله : أكتبها بلون الحياة ، واجعلها ضاحكة بدمع ودامعة بقهقهات عاليةإن الإنسان له عينان لا تنس هذا يا عبد البصير، عين يضحك بها وعين يبكي بها..وهو يضحك ويبكي بنفس الوجه... »[5] فقد أراد عبد الله من عبد البصير أن يكتب مسرحيته من وحي الواقع وأن يجمع فيها الفرح والحزن معا بحكم أن

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 46 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 15 .

[3] – يا ليل يا عين ، ص08 .

[4] – المرجع نفسه ، ص08 .

[5] – المرجع نفسه ، ص 20 .

الإنسان يتقلب في حياته بين المسرات والأحزان وبحكم أن الواقع يجمع بين الخير والشر لذلك يوصيه أن يفتح عينيه الاثنين حتى يرى جيدا.

يسأل عبد الله عبد البصير في آخر مسرحية « لم تقل لي يا عبد البصير ماذا سوف تسمي مسرحيتك »؟فيجيبه عبد البصير « هي ليست مسرحية ، ولكنها موال يا عبد الله موال حزين ، في ليل شبه حزين....»[1] ليتحول بذلك التفاؤل الذي حمله عبد البصير معه في كل أنفاس المسرحية إلى نظرة يأس وحزن ويتحول الليل الذي كان مغريا بالكتابة لسحره وجماله إلى موت أسود وظلام خانق منفجر بتفجيرات بن هدي .

4- شخصية الصافية :

تعد الصافية الشخصية الأنثوية الوحيدة في هذه المسرحية ، واسمها مشتق من الصفاء أي النقاء الطهارة ،لا نكاد نتعرف على ملامحها الجسدية إلا من خلال ما أوردته الإرشادات المسرحية «تدخل امرأة وهي تدفع عربة بها رضيع»[2] ،فالصافية وكما أوضحته الإرشادات لا تضع نظارات سوداء مثل أغلب شخصيات المسرحية فهي بذلك ليست عمياء ، وإنما عيونها صافية وترى وتبصر ،وإن كان زوجها في آخر الأنفاس سيرغمها على ارتداء النظارات .

« الصافية : النظارات ؟ ولكني لست عمياء ...؟

---

[1] – المرجع نفسه ،ص 46 .

[2] – يا ليل يا عين ، ص07.

بن هدي : أعرف ، أنت لست عمياء ، وعيون الرجال الوقحة أيضاً ليست حولاء ولا عمياء..»[1].

لتنظم الصافية بذلك رغما عنها إلى قافلة عميان الليل المظلم .

أما البعد الاجتماعي فقد اتضح خلال مناجاة الصافية لابنتها فرح إذ تخبرها «أنت على الأقل لديك هذه العربة ،وهي شبه بيت ..أما أنا فلا بيت لي وإنني أنتظر حتى يأتي أبوك ليشتري لنا بيتا في هذا الحي ...»[2].

فالصافية لا تملك منزلا يأويها هي وابنتها وهي تنتظر الفرج من زوجها الغائب المنتظر بأن يأتيها بكل ما تحلم به من سكن وإثبات زواجهما الذي ما قدر له أن يوثق .

الصافية «من حقنا عليه أن يأتي ، أنت لديك أب ولا بد أن تعرفيه ويعرفك وأن يعترف بك وأنا لدي زوج ولكن زواجنا تنقصه ورقة ،ورقة فقط ويكون لك اسم في سجل الأسماء ، ويكون لنا بيت ، ويكون لنا عمر نحياه مع الناس .. »[3] ، فالصافية تعقد آمالا كثيرة على زوجها الذي سوف يحقق لها كل ما تريد حسب ظنها.

وتبقى الصافية في حالة قلق و ترقب لزوجها الذي غاب عنها عاما كاملا وذهب إلى بلاد الهجرة حتى يوفر لقمة العيش لها ولابنتها، فيخبرها عبد الله بأن من تنتظر سوف يأتي ،« من تنتظرين سوف يأتي يا امرأة ... تنتظرين المهدي المنتظر أليس كذلك ؟.

فتجيبه الصافية : اسمه بن هدي وليس المهدي،فيرد عبد الله « لست أنا من يخلط بين الأسماء ولكنه هو يا امرأة ... وليس هو وحده فقط ولكن معه عصبة كبيرة وكل واحد فيهم

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 41.

[2] – المرجع نفسه ، ص07.

[3] – يا ليل يا عين ، ص08.

يرى نفسه المنتظر ويقول أنا المهدي ..»[1]،ليعكس بذلك عبد الله لنا صورة بن هدي الحقيقية حيث يرى بن هدي نفسه الوحيد القادر على تخليص الأمة من مشاكلها وآلامها فهو المخلص وهو المفتدي ولكن بماذا سيفتدي هذا ما سنعرفه عندما يأتي الرجل المنتظر بن هدي .

وإن كان عبد الله المجذوب بقوة بصره وبصيرته استطاع أن يرسم الصورة الحقيقية لابن هدي ،فإن الصافية بصفائها ترسم صورة مغايرة تماما لزوجها حيث تتوقع أنه « قد ازداد وسامة وأناقة ،وأصبح يرتدي القميص والبنطلون ..وعقله أيضا مثل ملابسه سيكون قد تغير كثيراً وأصبح أكثر تفتحاً وأكثر تحرراً ، وأكثر تسامحاً وأكثر تفهماً [2]»

لقد رسمت الصافية صورة لما ينبغي أن يكون عليها إنسان ذهب إلى بلاد الغربة فتأثر بأناسها وعقولهم وعلومهم « ومن عاشر قوما أربعين يوماً فإنه لا بد أن يصبح مثلهم وأن يكون منهم [3]»،غير أن ما توقعته ورسمته الصافية كان على النقيض من ذلك فبحضور زوجها بن هدي المنتظر تكسرت الآمال وتلاشت الأحلام والصور الجميلة التي رسمتها الصافية لزوجها شكلا ومضمونا فمن ناحية الشكل جاء بلحية كثة وهو في رداء أفغاني ،أما من ناحية المضمون فإن الرجل الذي كانت تعتقد الصافية أنه صار أكثر تفهما وتسامحا وتحررا فإن بن هدي بدا إنسانا متشددا معقدا حيث تصفه الصافية بأنه سجان جاء ليعتقلها «انتظرت أن يعود في ثوب الإنسان ولكنه عاد في ثوب السجان ...»[4] ويشرع بن هدي في إصدار أوامره على الصافية حيث يفرض عليها أن ترتدي لباسا أسود وأن تضع نظارات

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 18 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 41 .

[3] – المرجع نفسه ، ص41 .

[4] – يا ليل يا عين ، ص 44 .

سوداء «..خذي هذه الملابس والبسيها فهي وحدها لباس المؤمنات الصالحات ..لقد أتيت لك بهذه النظارات أيضاً وبهذه القفازات السوداء» [1]

ولم يتوقف هذا الإلزام على الصافية فحسب بل تعداه إلى ابنتها الرضيعة حيث يلبسها اللباس الذي يراه مناسبا ويضع على عينيها نظارات سوداء : «خدي هذا الحجاب ولفي به رأس ابنتنا ...خدي هذه النظارات أيضا وضعيها على عيني البنت..»[2]

مما يجعل أمل الصافية يخيب وانتظارها الذي دام طويلا لرجل يأتي إليها ويحقق أحلامها يتلاشى «عجبا لقد انتظرتك كل هذا الوقت لتأتي، وعندما أتيت عدت رجلا آخر... »[3]

وعموما فقد بدت شخصية الصافية في هذه المسرحية ،شخصية مستسلمة راضخة منصاعة لأوامر زوجها التي فرضها عليها ، على الرغم من أنها لم تر فيها وجها من الصحة والصواب ولكنها لم تسع إلى الرفض أو الاعتراض وإنما اكتفت فقط بالاستسلام والرضوخ.

5-شخصية عبد الله المجذوب:

تمثل شخصية عبد الله مجذوب صوت الحكمة والعقل في هذه المسرحية ، يعرف نفسه فيقول « أنا الموجود هنا ، الاسم فلان والجنس إنسان ، والوطن ؟ وطن الغرائب والعجائب ووطن الهم والأحزان ، أما العنوان فهو هذا المكان وهو كل مكان ،وهذا العصر يا سادتي ما هو إلا رحلة... رحلة طويلة أو قصيرة باتجاه مملكة الصمت والنسيان ..[4]» فهو لا يعطي اسما لنفسه وإنما يكتفي فقط بالتأكيد على إنسانيته ، إنه إنسان في وطن اجتمعت فيه الغرائب والأحزان ، وهو كذلك الشخصية الوحيدة التي ترى وتبصر في هذه المسرحية ويبقى الهم بالنسبة للاحتفالية

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 44 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 45 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 44 .

[4] – يا ليل يا عين ، ص 05 .

الأصل والامتداد هو «أن تبصر، وأن تنظر، وأن تكون رؤيتها البصرية ثنائية الأبعاد.. أي أن تكون بالبصر والبصيرة معا»[1]، يتنبأعبد الله في مرات عديدة بما سيحدث في هذه الليلة ففي

« كثير من النفوس المريضة ظلام دامس ، وفي قلب هذا النظام الظاهر فوضى خفية ووراء هذا الهدوء المزيف عاصفة حقيقية قادمة فانتظروا العاصفة وتوقعوها في أية لحظة ، ومن يزرع الريح هل يمكن أن يحصد إلا العاصفة »[2]،وقد حملت هذه العاصفة الموت الذي تحقق على يدي بن هدي « هذه الحياة الكاذبة لا تخفي شيئا آخر إلا الموت إنني أشم رائحة الموت »[3]،فلسان عبد الله الذي ينطق بالحكمة وما يمتاز به من قوة البصيرة هو الذي يجعله منفرداً عن أغلب شخصيات المسرحية العميان فهو كما يصفه عبد البصير «...ولكنك لست أعمى في ليل العميان» [4]، فهو عين هذا الليل والراصد لكل أفعال الشخصيات والمتنبئ بما سيقع في هذا الظلام المخيف.

وإن كان كل كلام عبد الله المجذوب عاقلا فإن عبدا لله في نظر المخبرين مجنون وبأوراقه : « النمس : ذاك غير هبيل ، وكلامو ما عندو لجام

.....

النمس : عندو شهادة التخرج..من مستشفى الأمراض العقلية

القنفوذ : إيوا..إلى كان هبيل بالشواهد ديالو ومن عند المخزن ، ما عندنا ما نقولو....»[5]

---

[1] –محمد الوادي : الاحتفالية وامتدادتها الجديدة ، مجلة طنجة الأدبية، ع20، نوفمبر 2006 على الرابط الالكتروني:www. tanja al adabiya.com.

[2] – يا ليل يا عين ، ص 06 .

[3] – المرجع نفسه ،ص 22.

[4] – يا ليل يا عين ، ص 42 .

[5] – المرجع نفسه ،ص 06 .

يسأله عبد البصير إن كان مجنونا حقا فيجيب « يا هذا الجنون إشاعة وقد يكون تهمة،أو يكون وشاية كاذبة ، أنا لست من الدراويش، ولا من المجاذيب...ولا من أصحاب الجهالة ، وما أنا إلا إنسان يرى ويبصر وعندما يرى يفكر في الذي يرى ولا يقدر أن يكتم حقيقة ما يرى ...إني في الأصل بصر وإرادة... »[1] ، فبصوت الإنسان العاقل يؤكد عبد الله لعبد البصير أنه ليس مجنونا كما يعتقد الناس وليس درويشا ولا مجذوبا كما يشخصه القصاصون ويرسمه الأدباء والمؤلفون، إنه في الحقيقة بصر وبصيرة يرى ولا يستطيع أن يخفي ما يراه، وعلى الرغم من الظلام الذي خيّم على كل أنفاس المسرحية وعلى كل شخصياتها فإن عبد الله يؤكد أن الأصل في هذا الوجود ليس لونا واحد ، إنما هو مزيج من ألوان متعددة ،تعدد الحياة وتشعباتها ، وتعدد وجهات النظر واختلافها .

« إن الأصل في هذا الوجود يا عبد البصير أنه متعدد الألوان والأصباغ، فهو مثل الطاووس تماما ،حقيقته في تعدد ألوانه...»[2]

وإن كان الظلم والفقر هما اللذان دفعا بكل شخصيات المسرحية إلى النفاق والموت الذي جسده بن هدي فإن الظلم مع عبد الله اتخذ منحى آخر «الظلم علمني والفقر أغناني والغربة غربتني،وهذا القهر الذي في وطني أماتني ثم أحياني وأدخلني في لجة الظلمة ثم أخرجني...»[3]

ليجسد عبد الله بذلك الوظيفة الكنائية إذ كان صوتا للحق والحقيقة والعين التي ترى الأشياء عن حقيقتها كما كان المدافع الخفي الذي يقف وراء الشخصيات ويبرر أفعالها ويقول «أتوقع من الفقراء كل شيء لأن الفقر كافر وابن كافر»[4] كما أدى وظيفة ايحائية بحكم أن برشيد قد استمد هذه الشخصية من التراث العربي وإن كان المعنى الوظيفي للشخصية قد انزاح عن مدلوله المرجعي إذ لم يكون المجذوب ذلك الدرويش الأجذب وانما كان العاقل الذي ينطق بالحكمة .

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 22 .

[2] – يا ليل يا عين ، ص 44 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 43 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 23 .

6- شخصيات الجوقة :

يستعين برشيد في هذه المسرحية من التراث العالمي وبالأخص اليوناني ، عنصر الجوقة التي كانت من أهم العناصر التي أدت دوراً هاماً في تطوير المسرح اليوناني والتي كان لها حضوراً بارزاً وعودة قوية مع بداية القرن العشرين حيث اعتبرها الإيطالي" مارينيتي Marinetti" « وسيلة لإضفاء الاحتفالي على العرض »[1]، وهو ما قصده برشيد حيث جعل من الجوقة وشخصياتها حضورا معتبرا في مواله المسرحي ، إذ خصص لها أكبر نسبة من الأنفاس الت ي بلغت ثلاث أنقاس هي :

1. جوقة في الطريق إلى الحان .
2. جوقة العميان في زي الإيمان .
3. الجوقة بعد الليلة .

مما يجعلها من حيث العدد متساوية مع المقاطع التي كانت تؤديها الجوقة في شكلها القديم : (الدخول Parodos والخروج : Exdos والرقصات: *Stasimas)، وأما مهمة الجوقة فهي ليست الإنشاد كما كان سابقا والذي كان الغرض منه التخفيف من حدة التوتر الدرامي ، وإنما كانت مهمة جوقة برشيد هي كشف الزيف والأقنعة التي كست أوجه الناس .

وتتكون جوقة العميان من:عواد(عازف الكمان)والقصباوي(عازف الناي)وموسى (عازف الكمنجة) وفرحان (ضابط الإيقاع).

6- شخصية القصباوي :

---

[1] – مارى إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي ، ص 165.

* – انظر ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي،ص164 وما بعدها.

يعد القصباوي عنصرا من عناصر الجوقة العمياء كما تدل على ذلك الإرشادات المسرحية، « تدخل مجموعة من العميان وهي في معاطف طويلة جداً يضع كل واحد منهم على وجهه نظارات سوداء ويمسك بيده عصاه التي يتحسس بها المكان....»[1] .

فهو بذلك ينضم إلى مجموعة الشخصيات العمياء التي ظهرت في هذه المسرحية أما مهنته فهي عزف الناي وهو ما يؤكده هو نفسه حين يصرح : « أما أنا فقد اخترت من بين كل الأسماء ، اسم القصباوي ولأنني أعشق القصبة وأهيم فيها حبا فقد بادلتني حبا بحب ووفاء بوفاء وجعلت مني عازفا بارعا وكبيرا وعظيما وعبقريا ... »[2]

يبدي رأيه عن سواد هذه الليلة المظلمة فيقول « إنه مركب من كل الألوان السود وما أكثرها وهو بهذا سواد على سواد على سواد ..»[3] حيث يؤكد شأنه شأن الشخصيات الأخرى تشاؤمه وخوفه من هذه الليلة القاتمة السواد .

عندما تنتهي الجوقة من الغناء في الحان ويعرض عليها الإنشاد في حضرة دينية تحضرها نساء صالحات تقرر الجوقة تغيير أدوارها وتتحول من الغناء في الحان إلى التحضير لحضورحضرة ربانية وقد تجسد هذا في نفس "الجوقة العميان في زي الإيمان "حيث تسعى الجوقة في هذا النفس إلى تغيير ملابسها وارتداء ملابس تليق بما سوف يقدم في حضرة المؤمنات الصالحات غير أن تغيير الأزياء وحده لا يكفي وهذا ما يؤكده القصباوي «لقد غيرنا الأزياء وهذا لا يكفي يا أصحابي... إنه لا بد أن نغير الحالات أيضاً ..لقد علمتنا المهنة أن نعرف أن لكل حالة لُبُسوها.....حفل السكارى له زيه الخاص ...وطقس

---

[1] – يا ليل يا عين ، ص 09 .

[2] – يا ليل يا عين ، ص 10 .

[3] المرجع نفسه، ص 26 .

الصالحين له زيه ...»[1] حيث يأمر القصباوي أصحابه بأن تتناسب أرواحهم مع أزيائهم وأن يكونوا بحجم اللحظة الدينية التي سوف ينشدون من خلالها مدائح ربانية لنساء تقيات غير أنهم ما إن يذهبوا إلى الحضرة المزعومة حتى يكتشفوا الكذب والنفاق على حقيقته فالمؤمنات الصالحات ما هن إلا راقصات مائعات صدّقن أن أصحاب الجوقة لا يرون فمارسن حريتهن في الخلاعة والمجون « لقد رأينا ..رأينا وتحررت عيوننا المعتقلة واكتشفنا وليس من رأى كمن سمع ...» هكذا يقول القصباوي الذي تفاجأ بما رآه ولم تصدق عيناه ما رأت« فقد رأينا مالا عين رأت ولا خطر على بال أعمى»[2]

7- شخصية عواد :

عواد من بين أعضاء الجوقة الموسيقيّ أعمى مثل أصحابه العميان أما مهنته فهي عزف العود ، يعرف بنفسه في المسرحية فيقول «وأنا عواد اسمي عواد ، هكذا أسماني الوالد والوالدة وبهذا الاسم عُرِفت دائماً بين الناس حتى قبل أن أختار هذا العود وقبل أن أتخذه صاحبا ورفيقاً » [3].

يكشف بدوره زيف الليلة الإيمانية الكاذبة فيقول «لقد رأينا العجب في غير شهر رجب ...ولو كان العمى إجباريا ما اكتشفنا نفاق الناس في دنيا الناس»[4]

8- شخصية موسى :

يعرف موسى عازف الكمنجة بنفسه فيقول «أنا موسى ، اسمي موسى وحتى لا يسرح خيالك بعيداً أقول لك، أنا يا سيدي لا علاقة لي بموسى ولا بعيسى ولا بفرعون ولا بهامان ولا بكل أولئك الذين طواهم الزمان والذين غيَّبهم النسيان ... »[5] فيخبره عواد أن اسمه إنما مرتبط

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 33 .

[2] – يا ليل يا عين ، ص 34 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 10 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 33 .

[5]– المرجع نفسه ، ص 10 .

بموس الحلاقة «فأنت يا موسى أحد من السيف وأمضى من شفرة الحلاقة، ومهمتك أن تذبح هذه الكمنجة المسكينة كل ليلة»[1]

عند استعدادهم لتغيير حالتهم وأزيائهم حتى تتناسب مع الحضرة الإيمانية التي سينشدونها يُقِر موسى أنه « من كثرة الوجوه التي ارتديناها ضيعنا وجوهنا الحقيقية ...»[2] ، فالنفاق كما هو ملاحظ والذي تفاجأت به الجوقة فيما بعد ،إنما هو نفاق وزيف يبتدئ مع الجوقة نفسها التي تغير كل يوم حالة بحالة وتبدل قناعا بقناع زاعمة أنها مجموعة من العميان لا ترى، في حين أنها في الحقيقة رأت وشاهدت ماتفعله المحجبات الصالحات اللاتي صدقن أن الجماعة لا تراهن ، ولو كانوا عميانا حقا كما يقول موسى «ما رأينا شيئًا ولفاتنا أن نرى ما تفعله المحجبات الصالحات ..»[3]

9- شخصية فرحان :

تتمثل وظيفة فرحان في أنه ضابط الإيقاع في الجوقة يعرف بنفسه فيقول «أنا فرحان يا سادتي، وعلامة فرحي أنني اخترت العزف على هذا الدف المحترم ، إنني أنا الضابط في هذه الجوقة ، ضابط الإيقاع وحيثما نكون نحن يكون النشاط حاضراً معنا...»[4]،يدعم فرحان رأي زملائه في أن مهنتهم تفرض عليهم أن يتكيفوا معها وأن يرتدوا لكل حالة يُقدِمون على خوضها زيها المناسب لها فيقول «نعم لها لبوسها ، ولها قناعها أيضاً والويل الويل لمن ليس له قناع في مأدبة الضباع » [5]،غير أنه على عكس زملائه الذين فرحوا لأنهم ليسوا عميانا حقا وإلا فاتهم ما تفعله المؤمنات الصالحات فقد تمنى لو كان فعلا أعمى «ألا ترون أنه لو كنا عميانا حقا لكان ذلك أحسن ؟

---

[1] – المرجع نفسه ، ص10.

[2] – يا ليل يا عين ، ص 26 .

[3] – المرجع نفسه ،ص 26 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 10.

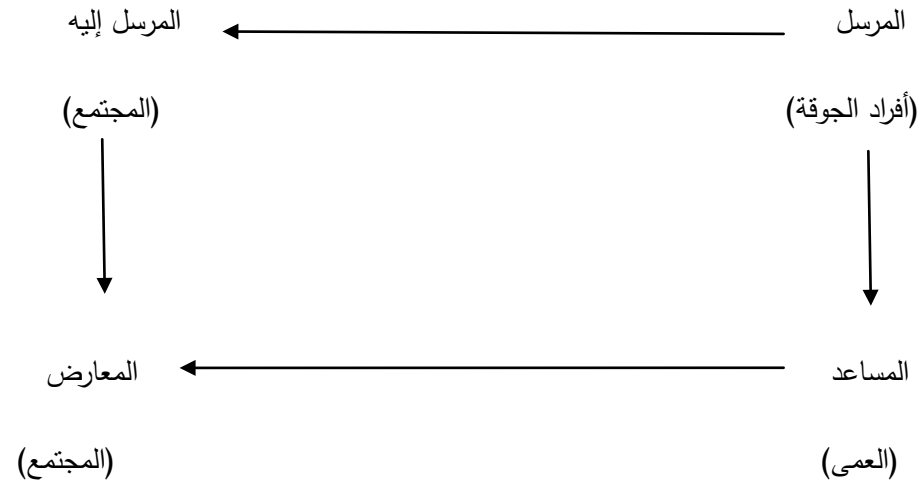
[5] – المرجع نفسه ، ص 26 .

موسى : أحسن ، أحسن بالنسبة لمن ؟.

فرحان : بالنسبة لمن؟ لست أدري ...بالنسبة للعبة الوجود ولعبة الحياة ولعبة الأحياء..»[1]

لقد أدت الجوقة وظيفة كنائية حيث كشفت نفاق الناس في الدنيا وكيف أن الناس في هذه الحياة ما هم إلا أقنعة يخفون وراءها وجوههم الحقيقية المشوهة وإن كانت الجوقة في حد ذاتها قد مارست النفاق واتخذته مهنة، فهو إذن نفاق بنفاق وقناع بقناع وزيف بزيف وإن كان نفاق الجوقة كما تزعم تبريريا بحكم أنها تهدف من وراءه إلى كسب عيشها ، « وما فعلناه نحن ماذا تسميه أيها الفقيه المحترم ؟

عواد: كان أكل عيش يا صاحبي»[2] ،



[1] – يا ليل يا عين ، ص 33 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 34.

9-شخصية معروف:

لا تكاد توضح الإرشادات الملامح العامة لمعروف باستثناء بيان الغرض الذي جاء على أساسه إلى الحي و هو البحث عن ابن هدي « يدخل معروف وهو يحاول أن يجد من يسأله... »[1] ،أما وضعه الاجتماعي فهو كما يقر به للمخبرين «كنعمل مروض الأسود في واحد السيرك... »[2]، غير أنه يفصح في الأخير أنه كان يكذب على المخبرين وأنه في الحقيقة ما هو إلا «معروف المتلوف، فراد الحلقة في الساحات الضيقة...»[3] .

أما اسمه فيحيلنا على دلالات عدة :

فمعروف لغة:المشهور،وهو كذلك الإحسان والخير، فأي المعاني حملها معه معروف ؟ هل أمر ابن هدي الذي جاء يبحث عنه معروف ومشهور؟ أم أن هذا المجهول الذي يبحث عنه سيأتي معه الخير المنتظر؟

ومعروف: في الثقافة العربية خاصة المغربية منها هو اسم من أسماء الغراب، والغراب في العرف الاجتماعي نذير شؤم، فهل حضور معروف لينذرنا بما سيحصل في هذه الليلة؟.

يأتي معروف إلى الحي ليبحث عن صديقه بن هدي«كنقلب على صديق ، قالوا شافوه فهاذ الحي ، في حالة غير حالتو الطبيعية... »[4] ، فيخبرهالمخبرين أنه غير موجود في حيهم،غير أن عبد الله يخبره بأن بن هدي الذي يبحث عنه إنما هو موجود ولكنه لا يراه « يا أعمى البصيرة وأعمى البصر، الغائب موجود هنا أو هناك وغدا سوف نقول حضر

---

[1] – يا ليل يا عين ، ص 12 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 14 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 14 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 12 .

المنتظر »[1] ،غير أن معروف رغم بحثه واستفساراته لا يتحصل على إجابة وافية بل يبقى حائرا ومتسائلا عن مكان صديقه المجهول الغائب« كنت حاير ، وما زال باقي حاير »[2]

10- شخصية البحار:

البحار شخصية من شخصيات الموال المسرحي تعرفه الإرشادات المسرحية « يدخل البحار وهو في حالة عربدة ، يتمايل وهو يغني... [3]» فلم تعرف الإرشادات هذه الشخصية سوى أنه بحار في حالة سكر يسعى المخبرين لاستنطاقه ومعرفة اسمه فيجيب «اسمي (يضحك) هل تصدق؟ لقد ضيعت اسمي وحق الله ، وبرغبتي وإرادتي ضيعته أو ضيعني،كل ما أعرفه أنني بحار ومؤقتا يمكن أن تسميني الرايس، وإذا شئت الدقة،سمني الناسي ..[4]»،فهو إذن بحار ناسي يتعجب المخبرين كيف يمكن لإنسان أن ينسي اسمه فيجيب « وهل دخلت هذه الحان ثم خرجت منها إلا لأنسى؟ لقد دفعت ثروة كبيرة في مقابل هذا النسيان الجميل ،ألا تشعر أنت أيضا ولو في بعض المرات أنك في حاجة لأن تنسى شيئا أو تنسى كل الأشياء وأن تبدأ نفسك من الصفر وأن تكون ما تشاء وأن تصنع بحياتك ما تريد [5]».

يحتار المخبرين في مشيته المتمايلة فيأمرانه أن يمشي معتدلا كما يمشي كل الناس فيخبرهم البحار أنه يمشي كما تمشي الأيام التي « تميل مرة إلينا إذا شاءت وملايين المرات إلى غيرنا »[6]، ثم يتواصل حوار البحار مع المخبرين فيخبرهم بأن الأرض بدورها تدور وتتمايل بأنها كذلك غير مستوية مما جعل المخبرين في حيرة من أمرهما «الأرض كتدور وبلا خبار

---

[1] – يا ليل يا عين ، ص 12 .

[2] – المرجع نفسه ،ص 14 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 30.

[4] – المرجع نفسه ،ص31.

[5] – المرجع نفسه ، ص31.

[6] – المرجع نفسه ، ص 30

المخزن ؟...هادي معلومة مهمة وخطيرة ولازم نسجلها ... »[1]،ليبين بعدها البحار عن دوره في هذه المسرحية ،شأنه شأن كل شخصيات ليل الموال التي حملت كل واحدة منها صوت الواقع وكلمة الحقيقة،فبعد أن أخبرهم أن الأيام تتمايل وأن الأرض غير مستوية بل هي منحرفة يخبرهم أن أرزاق الناس غيرمستوية كذلك «وأرزاق الناس أيضاغير مستوية ولا متساوية ، والويل الويل لمن لا يميل مع الأيام والليالي والأمواج التي في البحار، ولا يدور مع الساعة ساعة بعد ساعة ...ولمن لا يرقص كما ترقص الشيخات المشبوهات في الأماكن المشبوهة »[2] فمن خلال هذا الحوار نفهم لماذا دخل البحار يتمايل في مشيته ؟ ولماذا أراد أن ينسى اسمه ؟ ولماذا اسمه البحار الناسي ؟ لقد أبحر مع الأيام المتمايلة والأرض المنحرفة وغاص فيها فرأى أن أرزاق الناس غير مستوية ولا متساوية فأراد أن ينسى ما رآه وما يعيشه فكان بحاراً ناسيا طمعا في أن ينسى هموم ومشاكل الدنيا التي جعلت عدم التكافؤ أساس الحياة.

كما أدت هذه الشخصية بدورها الوظيفة الكنائية ،حيث كانت قناعا رمزيا وصوتا صارخا وحقيقة أوضح من خلالها البحار عن العدل المغيب وعن الظلم الحاضر الذي فرق بين الناس وجعل منهم الغني بقوته وسلطته و الفقير بضعفه وقلة حيلته، وإن تماشى البحار مع هذه الحقيقة إلا أنه لا يقبلها ولا يعترف بها ، لذلك دخل إلى الحان حتى ينسى أو يتناسى.

---

[1] – يا ليل يا عين ، ص31.

[2] –المرجع نفسه ، ص 31.

11 – شخصية الحاج المفضل:

تكاد تكون شخصية الحاج لمفضل الشخصية الوحيدة التي وافتها الإرشادات المسرحية حقها من الوصف،حيث تصفهاوصفا دقيقا «...يدخل الحاج لمفضل وهو رجل بدين يرتدي جلبابا ناصع البياض ويضع على رأسه طربوشا أحمر اللون ويمسك بعصا، يمشي بزهو كبير و رأسه إلى السماء ، كل شيء يوحي أنه من الأغنياء ومن الأعيان »[1]، وهو ما استنتجه عبد البصير الكاتب كذلك إذ ظنه من الأغنياء«ما أظنه إلا أحد الأغنياء ، وقد جاء ليحرق ماله في الملاهي...»[2] ، وهو ما يقر به الحاج لمفضل نفسه فحينما يلتقي بالمخبرين يقدم نفسه فيقول، «أنا فهاذ لبلاد هاذي ، راني من الناس المحسنين لكبار إلى ما عندكم خبار... »[3] ،وأما السبب في ظن كل من يراه أنه من الأغنياء المترفين إنما هي ملابسه هذه الملابس التي يقول عنها الحاج المفضل«أجمل ما خلق الله هو الإنسان ، وأروع ما خلق الإنسان هو هذه الملابس ، إنها تعطي الذات حجما خرافيا... ولاشيء أهم من أن يقدرك الناس ، وأن يحسبوا لك ألف حساب.. »[4] ، فبهذه الملابس أصبح الحاج لمفضل من الأعيان الكبار « احنا فهاذ لبلاد السعيدة ....شي حاجة كبيرة وكبيرة بزاف والدليل هو هذا(يدور حول نفسه ليريهما زيه)،هذا هو العنوان يا إنسان، والعنوان يغني عن السؤال »[5]، يسأله المخبرين عن مهنته إن كان مسؤولا كبيرا أو يعمل في التجارة أو السياسة غير أن الحاج لمفضل يبقى يراوغهم ويتحايل عليهم ،إلا أن إصرار المخبرين على معرفة مهنته جعله يقر «...نحن ولا فخر، رجل فقيرولكنني شريف وغني بكرامتي..»[6]حينها يصدم المخبرين أمام جواب لمفضل الذي لم يكن متوقعا ، فيؤكد لهما الحاج لمفضل أنه وإن كان فقيرا فإنه كان من المفروض

---

[1] – يا ليل يا عين ، ص 19 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 19 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 22 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 32 .

[5] – المرجع نفسه ، ص 19 .

[6] – المرجع نفسه ، ص 32 .

أن يكون غنيا في بلد يزخر بالخيرات «فقير بحال كل عباد الله مع أنه كان من اللازم باش نكون من أغنى الأغنياء في هاذ الوطن...لأنني مواطن كامل المواطنة في هاذ الوطن الغني بخيراته[1]"

هكذا جسدت شخصية لمفضل وظيفة كنائية أراد من خلالها برشيد أن يقول أن المواطن في وطنه من حقه أن يحيا حياة كريمة سعيدة وإن كان لا يملك مالا، فإن ذلك لا يحرمه من حقه أن يعيش في وطنه محترما مقدرا ، فلا كرامة تعلو فوق كرامة المواطن الشريف في وطنه.

كما رمزت شخصية لمفضل كذلك إلى موضوع النفاق الذي استبد بالناس اليوم ، وكيف صار الإنسان يحكم عليه من خلال ملابسه التي تعطي الذات حجما خرافيا– كما يقول لمفضل–، وان كانت الملابس ليست هي عنوان الإنسان وإنما هي جزء من شخصيته فحسب.

[1] – يا ليل يا عين : ص 22 .

12-شخصية بن هدي:

بن هدي ، الرجل المنتظر في هذه المسرحيةحيث تنتظره الصافية- زوجته- وابنته فرح يحيلنا اسم بن هدي مباشرة حين قراءته على الهدى والهداية،وهو ما يؤكده بن هدي نفسه في حديثه مع الصافية ، إذ يقول« لقد غيرت طريقا بطريق وتخليت عن أوهامي ، واستبدلت كل رفاق الطريق ، وذلك بعد أن أدركتني رحمة الله ،وهدتني إلى الطريق المستقيم »[1]،فابن هدي قد اهتدى وتغير ، ولكن ليس على شاكلة الصورة التي كان ت الصافية ترسمها لزوجها المنتظر «أتصوره وقد ازداد وسامة وأناقة ، وأصبح يرتدي القميص والبنطلون.. »[2]،إذ عاد إليها في صورة معاكسة تماما ، حيث يأتيها برداء أفغاني وبلحية كثة، مما يجعل الصافية لا تتعرف عليه، على الرغم أنها في حديثها مع ابنتها فر ح تقول «...وأنا ؟ هل سأعرفه؟جائز أن يخطئه بصري ولكن قلبي العاشق لا بد أن يدلني عليه ن ويقول لي هو هذا... »[3] لكن قلب الصافية العاشق لم يتعرف على بن هدي الذي بدل طريقا بطريق وعقلا بعقل ولغة بلغة.

يبدأ بن هدي بمجرد حضوره في إعطاء الأوامر للصافية إذ يسألها عن اسم ابنتهما فتخبره أنها سمتها -فرح- فيغضب بن هدي كثيرا«ماذا فرح؟ومتى في زمن الغضب؟اسمعي يا امرأة من الآن هي الشيماء ، وأنت أم الشيماء ، وأنا أبو الشيماء ، هل سمعت ؟ »[4]،وبلهجة آمرة كذلك يطلب بن هدي من الصافية أن تبدل الملابس التي ترتديها «ثم أيضا ما هذه الملابس

---

[1] - يا ليل يا عبن ،ص42.

[2] - المرجع نفسه ، ص41.

[3] - المرجع نفسه ، ص41.

[4] - المرجع نفسه ، ص42.

التي عليك؟...هي ملابس نساء الكفار ونساء الزنادقة و الملاحدة والخارجين عن الملة »[1]ثم يخرج من الصرة التي معه ملابس سوداء هي حسب رأيه لباس المؤمنات الصالحات، فتلبسها الصافية ثم يعطيها نظارات وقفازات سوداء ، فتخبره الصافية أنها ليست عمياء ، فيجيبها أن أعين الرجال التي تراها ليست عمياء كذلك ،وتتواصل أوامر بن هدي حيث يعطي للصافية ملابس ونظارات و يأمرها بان تلبسها لابنتها الرضيعة مما يجعل الصافية التي كانت تتصور أن عقل زوجها «صار أكثر تفتحا وأكثر تسامحا وأكثر تفهما .. »[2] تكتشف الحقيقة المرة ،إذ لم يعد لها بن هدي كما كانت تأمل وتنتظر وإنما عاد إليها أكثر انغلاقا وأكثر تضييقا وأكثر تعقيدا«....انتظرت أن يعود في زي الإنسان ولكنه عاد في ثوب السجان... »[3]، إن بن هدي وإن تغير وأراد التغيير ، فإن التغيير الذي أتى به بعد انتظار طويل لم يكن متوقعا ولا مرغوبا فيه

[1] – يا ليل يا عبن، ص44.

[2]– المرجع نفسه ، ص41.

[3]– المرجع نفسه ، ص44.

7 -المظاهر الاحتفالية في المسرحية :

تجسدت في مسرحية يا ليل يا عين كغيرها من مسرحيات برشيد العديد من الجوانب الاحتفالية التي سعى إلى ترسيخها نظريا وتطبيقيا ولعل أولى هذه الجوانب الاحتفالية التي نستطيع استكشافها من أول وهلة هو :

أ -عنوان المسرحية: وسمها برشيد ب "يا ليل يا عين" ثم وضح جنس هذا العمل على أنه موال مسرحي ليضع المتلقي في قالب التراث العربي وبالتحديد في الغناء الشعبي العربي ، فالموال كما ذكرنا سابقا لون من ألوان الغناء الشعبي العربي اقترن ظهوره بموقف حزين ليصبح بعد ذلك من أهم الأشكال التعبيرية التراثية التي عبرت عن آلام ومواجع الإنسان العربي.

اختار برشيد شكل تراثي شعبي المتمثل في فن الموال في بناء نصه، وأخذ من مضمونه- التعبير عن الحزن- ليعبرعن حالة الحزن والشجن التي اتضحت في هذا النفس المسرحي، إلى جانب أنه استقى منه أهم صيغة يقوم عليها الموال وتقترن باسمه وهي لفظة (يا ليل يا عين) مما يرسخ الرؤية الاحتفالية التي تسعى إلى توظيف الأشكال الفرجوية الشعبية برؤية حداثية ونزعة فنية جمالية.

ب - استخدام المفارقة في تشغيل العنوان : اعتمد برشيد في أغلب عناوين مسرحياته على تقنية المفارقة بجمعه بين الماضي والحاضر، رغبة منه في شد القارئ وإرباكه لدخول عالم النص وان لم تتضح في مسرحية" يا ليل يا عين "هذه التقنية بشكل مباشر فإنها تجلت من الناحية الدلالية فكيف يمكن الجمع بين العين وهي عضو الرؤية والليل بظلامه والمعروف أن العين لا تبصر في الظلام .

ج كما تبلور الجانب الاحتفالي في هذه المسرحية على مستوى بناءها الدرامي والذي يمكن أن نوضحه كما يلي:

1) الموضوع:

حضرت الاحتفالية في الواقعية الشعبية التي تجسدت في موضوع المسرحية، حيث كان تصوير الفقر العنصر الفعال في تحريك مجريات أحداث المسرحية وشخوصها، عبر من خلاله برشيد عن معاناة هذه الطبقة والنتائج التي يمكن أن تنجر عنه، ليؤكد واقعية الرؤية الاحتفالية التي تسعى لأن تكون صوت الإنسان والإنسانية.

ولا تتوقف الواقعية الاحتفالية عند حدود واقعية الموضوع، وإنما تعدته إلى واقعية اللغة التي تراوحت بين الفصحى والعامية، حيث أكد هذا التفاوت في استعمال اللغة عن التفاوت الاجتماعي الموجود في الواقع .

كما برزت الاحتفالية أيضا في النهاية المفتوحة للمسرحية، حيث تركت نهاية المسرحية القارئ أو المشاهد أمام حيرة من أمره فأمام هول التفجيرات التي فجرها ابن هدي تنتهي المسرحية وتتركنا أمام قراءات مفتوحة و أحكام مختلفة، فهل ما فعله ابن هدي كان ردا منطقيا على سواد الواقع وظلام قلوب شخصيات ليل هذا الموال؟.وهل هذا هو التغيير الذي انتظرته شخوص المسرحية ؟ وغيرها من الأسئلة المفتوحة التي تركت للقارئ كي يجد لها جوابا مناسبا.

2) وتجلت الاحتفالية كذلك في تكسير الجدار الرابع والذي برز بصفة جلية مع أفراد الجوقة حيث قدم كل فرد نفسه للجمهور« نحن جوقة موسيقية ونحن الآن في الطريق إلى تقديم وصلة غناء والطرب...»[1].إضافة إلى تقسيم المسرحية إلى أنفاس بدل الفصول والمشاهد .

[1] : **يا ليل يا عبن :ص 10.**

3) الزمان:

دارت كل أحداث المسرحية في الليل غير أن الزمن الذي اعتمده برشيد تعدى المفهوم المجرد للزمن ليتخطاه إلى المفهوم الرمزي الدلالي، إذ تعددت مدلولات الليل بتعدد شخصيات المسرحية ونظرتها لهذا الليل.

4) المكان:

تمظهرت الاحتفالية في اعتمادها على الشكل المفتوح، حيث اتخذ برشيد من الساحة مكانا لأحداث مسرحيته متجاوزا بذلك الشكل المغلق أو العلبة الإيطالية التي فرضت نفسها ردحا من الزمن ومؤصلا للدعوات الاحتفالية التي تنادي بضرورة أن ينطلق المسرح من الناس حتى يكون قريبا منهم ومعبرا عن قضاياهم مما يجعل من الساحة الفضاء الأثير الذي يجتمع فيه كل الناس على اختلاف مستوياتهم وأجناسهم وملتقى لكل الخطابات مما يسمح بتحقيق التواصل الجماهيري الذي تنادي به الاحتفالية .

5) الشخصيات:

اعتمد برشيد في بناء شخصياته على شخصيات واقعية وأخرى تراثية تمثلت في شخصية "عبد الله المجذوب" الذي جعل منه برشيد صوت الاحتفالي العاشق للحكمة والرافض للظلام الذي ساد ليل هذا الموال، ولم يتوقف برشيد على الاستعانة بالتراث العربي وإنما تعداه إلى التراث العالمي من منطق الرؤيا العالمية للاحتفالية، حيث كانت الجوقة حاضرة في نص هذا الموال المسرحي والتي شغلت أكبر عدد من الأنفاس.

وعموما يمكن حصر المظاهر الاحتفالية التي حوتها هذه المسرحية في النقاط التالية:

* توظيف التراث العربي والذي تجسد في :

– توظيف الغناء الشعبي العربي : تمثل في فن الموال.

– توظيف الشخصيات التراثية: عبد الله المجذوب .

* توظيف التراث العالمي تمثل في :

–الاستعانة بالجوقة باعتبارها من أهم العناصر المكونة للفن المسرحي .

* الاعتماد على الشكل المفتوح: الساحة.
* تكسير الجدار الرابع وتقسيم المسرحية إلى أنفاس بدل العرض أو اللوحات.
* الواقعية الشعبية التي تجسدت في موضوع المسرحية وتعدد اللغات .
* النهاية المفتوحة فالنص الاحتفالي يحتمل قراءات متعددة وتأويلات مفتوحة انفتاح الحفل الذي لا ينتهي .

الخاتمة

بعد أن سعينا من خلال هذه المذكرة إلى دراسة–مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية وصناعة الفرجة– مطبقين في ذلك المنهج السيميائي توصلنا إلى النتائج الآتية:

1) يعتبر الاحتفال الدرجة الصفر في الفعل المسرحي بوصفه الفعل الأول الذي قام عليه المسرح اليوناني.
2) يعبر الاحتفال كفعل جمعوي عن المشاركة الجماعية حيث لايكتفي المشاهد بالمشاهدة السلبية وإنما يتعداها إلى المشاركة مع صانع الفرجة كما تزول في الاحتفال كل الفوارق الاجتماعية ،و يتم في الحفل كذلك مساءلة مجموعة من السلط التي تتحكم في المجتمع كالسياسة والدين .
3) سعى منظرو المسرح الغربي والعربي على السواء إلى محاولة الرجوع إلى الاحتفال بوصفه الجذور الأولى للمسرح إضافة إلى وظائفية الحفل المتعدد ة التي جعلت منه نقطة ارتكاز مهمة في محاولة التنظير للمسرح.
4) سعى المنظرون العرب إلى محاولة إيجاد مسرح عربي يعبر عن الذات والهوية العربية فأصدروا بيانات مختلفة اختلاف توجهاتهم ومنطلقاتهم .
5) الرغبة في جعل المسرح العربي مسرحاً يعبر عن واقع المجتمع وقريبا من ذاكرته جعل المنظرين ينادون بالعودة إلى أشكال الفرجة الشعبية التي مارسها الإنسان العربي قديماً ولازال ، والتي عبرت عن همومه وقضاياه ،حيث وظفوا هذه الأشكال في مسرحياتهم مثل :استدعاء الحكواتي ، المداح ،السامر...
6) لم يكن التعامل مع التراث في بعض هذه البيانات نقلا سطحيًا مباشرًا وإنما اتسم بخصوصية التجدد والتجاوز والنظرة الواعية بوصفه كائناً حياً يتجدد باستمرار ، وهو مفهوم تجسد بصفة خاصة في بيانات سعد الله ونوس وكذلك بيانات جماعة المسرح الاحتفالي.

7) انتقل السعي إلى التنظير من الفكر الفردي إلى الفكر الجماعي حيث برزت العديد من الجماعات المسرحية البارزة كان من أهمها ،جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب.

8) أصدرت جماعة المسرح الاحتفالي العديد م ن البيانا ت المسرحية وضحت من خلالها المنحى الاحتفالي لهذه الجماعة كما بينت المرتكزات الدلالية والفنية التي يقوم عليها المسرح الاحتفالي.

9) تبلور الفكر الاحتفالي بشكل واضح مع عبد الكريم برشيد لكونه جمع بين الفكر النظري والتطبيقي للمسرح الاحتفالي في كل أعماله المسرحية.

10) تجسدت في مسرحية –يا ليل يا عين – الرؤية الاحتفالية بدءا بالعنوان مرورا إلى البناء الدرامي.

11) حاول برشيد في هذه المسرحية الجمع بين التراث العربي والعالمي حيث تجسد التراث العربي في:توظيف الغناء الشعبي العربي : تمثل في فن الموال،و توظيف الشخصيات التراثية : عبد الله المجذوب،أما التراث العالمي فبرز في الاستعانة بالجوقة باعتبارها من أهم العناصر المكونة للفن المسرحي .

12) اتضح المنحى الاحتفال ي كذلك من خلال لغة المسرحية التي اعتمدت الإيحاء والمفارقة والسخرية في وصف الواقع وكشف زيفه كما زاوج برشيد في هذه المسرحية بين العامية والفصحى مبرزا بذلك الرؤية والجانب الواقعي للمسرحية .

13) تجلى المنحى الاحتفالي في مسرحية يا ليل ياعين كذلك من خلال المكان الذي قام عليه الحدث المسرحي حيث اعتمد برشيد على الفضاء المفتوح المتمثل في الساحة كما برز أيضا في الزمان الذي عبر عن التناقض من خلال جمعه بين الليل والنهار ليعبر عن التناقض الموجود في الواقع.

14) كما تبلور ت الاحتفالية في هذه المسرحية من خلال النهاية المفتوحة فالنص الاحتفالي يحتمل قراءات متعددة وتأويلات مفتوحة انفتاح الحفل الذي لا ينتهي .

قائمة المصادر والمراجع

المراجع المعتمدة:

1. –القرآن الكريم.
2. عبد الكريم برشيد:عطيل والخيل والبارود : سالف لونجة : احتفالان مسرحيان ، منشورات الثقافة الجديدة ،1976.
3. –عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1،دت.
4. عبد الكريم برشيد : الدجال والقيامة ، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998
5. عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس، مطبعة فضالة،المحمدية،ط1 ،1999
6. عبد الكريم برشيد :الحكواتي الأخير، منشورات ايدسوفت للنشر والتوزيع 2005.
7. عبد الكريم برشيد : يا ليل يا عين، إيديسوفت للنشر،2006

المراجع المترجمة:

8. إبراهيم الهنائي : صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان ، 2002.
9. توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة ،1988.
10. حسن بحراوي: المسرح المغربي؛دراسة في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي،1994.
11. حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي: منشورات الزمن، ط2، 2001

12.حسن يوسفي : الفرجوي بين الحلقة والمسرح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط1 ،2002.
13.حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، بيروت – لبنان، 1980
14.حورية حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا،1999.
15.سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ج3، 1996
16.سعيد الناجي : تأصيل الفرجة وطرائق الاحتفال في الثقافة العربية الإسلامية ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تطوان، 2002.
17.سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصقر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، منشورات وزارة الثقافية والإرشاد القومي ،دمشق 1982.
18.سيد علي إسماعيل : أثر التراث في المسرح المصري المعاصر،دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،مصر،2000.
19.عبد الرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1992،1.
20.عبد الرحمن بن زيدان:التجريب في النقد والدرامامطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء،دط،2001
21.عبد الرحمن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون:تحقيق، درويش الجويدي، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ،2002
22.عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة ، الدار البيضاء،ط1 ،2007.
23.عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاءط1، 1985.
24.عبد الكريم برشيد : غابة الإشارات والتحولات ، مطبعة تريفة ،أبركان ط1999،1.

25.عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
26.عبد الواحد بن ياسر :حدود وأشكال الفرجة التقليدية : منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تطوان، ط1 ، 2002.
27.عمربلخير:تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2003،1.
28.علي عبد الواحد الوافي أدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعية دار المعارف ، مصر، 1960.
29.محمد السيد غالب : أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي ووثائقه: قراءات في المسارات من نهايات التاسع حتى نهايات القرن العشرين مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة الثامنة عشر،2006.
30.محمد عزام : وجوه الماس: البنيات الجذرية في مسرح علي عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا،1994.
31.محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلوالمصرية ،ط5، 1971
32.محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح : مقدمات وبيانات ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا ، ج2 ،1994 .
33.يوسف إدريس:نحو مسرح عربي، الوطن العربي للنشر، بيروت،1974.
المترجمة
34.جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، تر: محمد السيد حسين ، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ط2 ، 1996 .
35.سيغموند فرويد : الطوطم والحرام :تر بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا،ط1، 1983.
36.شريبط أحمد شريبط : سيمائية الشخصية الروائية (تطبيق آراء فيليب هامون على شخصيات رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة)، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، الجزائر –ماي، 1995.

37.عبد الواحد عوزري : المسرح في المغرب:بنيات واتجاهات، تر:عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر ، ط1، 1998.
38.فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية: تر،سعيد بنكراد، دار الكلام، المغرب، 1990.
39.لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ت: دربني خشبة ،دارسعاد الصباح،الكويت،ط1 ،1993.

قائمة المراجع الأجنبية:

40.Michel Pruner : l'analyse du texte de théâtre , Paris.2003
41.Patrice Parvis : Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, Paris, 2002
*42.*le petit Larousse illustré 21 de Montparnasse : paris,2000

قائمة المعاجم:

43.ابن منظور: لسان العرب المحيط ، تقديم عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، بيروت.
44.ماري إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، ط1 ،1997.

قائمة المجلات

45.مجلة البيان الكويتية،ع205، 1983.
46.مجلة الثقافة الجديدة،ربيع 1987 .
47. مجلة الفنون ،الرباط،نوفمبر،،السنة السادسة ،ع1، 1979.
48.مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد189، كانون الثاني 1987.
49.مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق،سوريا،ع435–436(تموز–آب)،2007.
50.مجلة عالم الفكر، العدد الثالث ، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986.
51.مجلة عالم الفكر، المجلد 25، ع3، يناير–مارس، 1997.

سابعا:الرسائل الجامعية.

52. سميحة عساس:التقنيات البلاغية في كليوباترا تعشق السلام لأحمد عثمان، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار–عنابة–، الجزائر،2007

تذلمذبك لمئظئ الإقة نهي بـ.

53.أحمد حلاوة : تحديث أشكال الفرجة الشعبية في المسرح المصري، منتدى إنانا: على الرابط الإلكتروني: .www.inanasite.com

54.جميل حمداوي : ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية على الرابط الإلكتروني: www. tanja al adabiya.com.

55.حكيم عنكر:حوار مع عبد الكريم برشيد ، دار الخليج،2008، على الرابط الالكتروني:www.alkhaleej.ae

56.شيراز أمين: الموال عراقي الأصل مصري الصنعة،جريدة الشرق الأوسط،2008،ع10656،على الرابط الالكتروني:http/www.awsat.com

57.عبد الباقي فكاري:الفرجة الشعبية في المسرح، على الرابط الالكتروني:www.elaphblog.com

58.عبد الرحمن بن زيدان: أفق التنظير للمسرح سؤال مراجعة أم جواب استمرار، موقع عبد الرحمن بن زيدان على الرابط الإلكتروني: .www Benzidaneabderrahmane.ma

59.عبد الرحمن بن زيدان : الدجال والقيامة : تعدد الرموز في الدلالات : موقع عبد الرحمن بن زيدان، على الرابط الإلكتروني، .www Benzidaneabderrahmane.ma

60.عبد الرحيم محلاوي : مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي، ، منتدى مسرحيون،2007، على الرابط الالكتروني:www.masraheon.com

61.عبد الرحيم المحلاوي : أشكال الفرجة التقليدية المغربية ، منتدى مسرحيون على الرابط الالكتروني:www.masraheon.com

62.عبد الكريم برشيد:ابن الرومي كما رأيته، مجلة طنجة الأدبية، على الرابط الإلكتروني:www.tanja al adabia.com

63.عبد الواحد عرجوني : التجريب في مسرحية ظهور و اختفاء أبو ذر الغفاري لسيد فاضل،مجلةالفوانيس المسرحية ، على الرابط الالكترونيwww.alfawanis.com

64.عواد علي:قراءة في الاحتفالية،مجلة إيلاف، على الرابط الالكتروني:www.elaph.com

65.محمد أسليم: حول مفهوم الأشكال ما قبل المسرحية : نحو إثنولوجيا للمسرح المغربي: موقع محمد أسليم على الرابط الإلكتروني: aslimnet .free/article/index.htm

66.محمد غباشي: الطقوس الاحتفالية في المسرح المغاربي،منتدى مسرحيون ، السنة الثانية' على الرابط الالكتروني:www.masraheon.com

67.مروان ياسين الدليمي:الخروج عن مسار اللعبة، على الرابط الإلكتروني:marwan ys 2000@yahoo.com

68.مولود القنبي : حوار مع عبد الكريم برشيد ، مجلة طنجة الأدبية ،ع20، نوفمبر، 2006 على الرابط الالكتروني:www.tanja al adabia.com.

الفهرس

- المقدمة..... أ-د

لخ ك ئ لإ ح ل ي ب ه ش م ع ب ف ن ج ب. 2-25

- مفهوم الاحتفال..... 2-7
- المسرح اليوناني كطقس احتفالي. 8-10
- وظائف الاحتفال. 11-12
- مفهوم الفرجة..... 13-15
- أنواع الفرجة 16-17
- أشكال الفرجة المغربية وتوظيفاتها في المسرح..... 18-22
- خصائص الفرجة. 23-24
- الفرجة والمسرح. 25

ط ف ث ك ئ لآ ه ك ئ لإ ح ل ي ب ل ي ئ م ة ه ة آ ز ز ه ئ. 28-69

- دعوات التأصيل للمسرح العربي..... 28-34
- جماعة المسرح الاحتفالي..... 35-36
- بيانات المسرح الاحتفالي 37-39
- أهداف الاحتفالية..... 40-45
- مصادر الاحتفالية..... 46
- رواد الاحتفالية..... 47-49
- **البناء الفني في المسرح الاحتفالي**..... 50-57
- مفهوم الاحتفال في المسرح الاحتفالي..... 50-52
- مفهوم النص في المسرح الاحتفالي..... 53
- مفهوم الحدث في المسرح الاحتفالي..... 54-55

- مفهوم الشخصية في المسرح الاحتفالي 56-57
- ك لطئ هذئ لإ خ ق لي ب غى لز نجيئ ة ا نسيخ..... 58-69
- بلاغة العنوان في النص الاحتفالي. 59-60
- الاشتغال على التراث في النص الاحتفالي. 61-62
- توظيف الأشكال الفرجوية في النص الاحتفالي. 63-69

ك ف ش ك ك ت ق سى ي ئ ك ي ك ي ئ ع ي م ف خ ذ ب غي ب ئ خ ق لي ب 72-149

- مناسبة المسرحية..... 72-73
- دلالة الغلاف..... 74
- دلالة العنوان 75-81
- الإرشادات المسرحية..... 82-89
- الموضوع..... 90-99

الحوار..... 100-109

- الزمان..... 110-114
- المكان..... 115-119
- الشخصيات..... 120-146
- المظاهر الاحتفالية 147-149

ك خ ئ ة ل ب..... 151-153

- قائمة المصادر والمراجع..... 155-159
- الفهرس..... 161 -162

Résumé

Le théâtre dans les pays arabes a connu un développement progressif correspondant aux différents moments historiques et obéissant à une logique sociale marquée par l'adoption graduelle des différents modes de représentation européenne.

La patrimoine arabe est assez riche et peut inspirer aux auteurs et metteurs en scène de nouvelles formes de mise en scene.

De nombreux auteurs et metteurs en scène s'étaient mis à réfléchir à la mise en œuvre d'un théâtre plongeant ses racines dans l'humus populaire , le Tunisien «Azzedine Madani», pour sa part, manifeste ses positions par un travail sur la langue et une « convocation » de thèmes historiques, ce théâtre, dit du patrimoine, n'est en fait qu'une tentative de relire les éléments de l'histoire et de l'héritage arabe, d'autres auteurs et metteurs en scène «Abdelkader Alloula, Tewfik El Hakim ,Saâdallah Wannous, Ould Abderrahmane Kaki, Tayeb Saddiqi, Abdelkrim Berrechid…) recouraient aux différentes formes populaires comme(le conteur, les festivités, le bsat et les cérémonies…)et tentaient de les exploiter tout en centrant le discours autour d'un conteur-narrateur qui provoquait une sorte d'effet de distanciation ,avec une nouvelle forme scénique s'articulant autour des manifestations populaires ,des performances du conteur, le Marocain «Tayeb Saddiqi »a joué dans des stades, des places publiques et des hangars , l'Algérien «Abdelkader Alloula» interpréta El Meïda (La table ronde) au milieu de paysans dans un village.

A la tète du groupe de théâtre de festivité au Maroc ; «Abdelkrim Berrechid»le groupe tenu a défendre le concept festif et essai de se baser essentiellement sur les performances des formes populaires avec trois éléments-clés qui constituent l'ossature du groupe théâtrale ; le public, le lieu et le personnage.

Notre cause de choisir le theatre de«Abdelkrim Berrechid» c'est :

- Le manque d'étude sur le texte théâtrale maghrébine en comparant l'évolution des études et de recherches effectues aux pays du moyen orient ; Égypte et Syrie.
- La méthode qui a permis la mise en ouvres du patrimoine culturelle comme un être évolue et grandie avec le temps.
- Le premier qui a mis la méthode théorique et pratique dans le domaine de théâtre festival c'est : «Abdelkrim Berrechid».

Donc dans cette recherche en peux mettre plusieurs points d'interrogations :

- Quelle sont les spécificités construit par Berrchid pour ces textes théâtrale ?.
- Est qu'en peut voir la cérémonie et le spectacle dans le théâtre de Berrchid ?

Pour répondre a ces questions ont a divisiez cette recherche a une introduction et deux chapitres.

Dans le prologue ont a donner la définition de la cérémonie et de spectacle et la relation entre les deux, Le premier chapitre est consacre de donner une définition du groupe de théâtre festival et d'ouvrir une fenêtre a Lhomme du théâtre et leur titres et ces constructions dramatique avec une démonstration au texte d

Abdelkrim Berrachid, Nous avons cherché dans le second chapitre, à travers l'analyse de la pièce de Berrachid (ya Lyle ya 3in) a voir la particularité de ce texte en déconstruisant son fonctionnement et en tentant d'étudier le fonctionnement du personnage et le dialogue et le lieu et l'espace théâtrale sont oublier de montre les formes festivals et spectaculeux qui trouve dans cette pièce.

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

BADJI MOKHTAR-ANNABA UNIVERSITY
UNIVERSITE BADJI MOKHTAR ANNABA

جامعة باجي مختار- عنابة

Faculté des sciences humaines et sociales . Année:2008-2009

Département de langue et littérature Arabe.

Mémoire

Présentée en vue de l'obtention du diplome de Magister.

Théâtre de Abdelkrim Berrechid entre la festivité et le spectacle.

Option:Littérature générale et comparé

Spicialité: littérature scénique.

Par:

Rima Chaib.

Directrice De These:**Nadira El Kenz** Grade**: Maitre de conférence**: Uni D' Annaba

Devant le Jury:

	Non et Prénon	Grade	Etablissment
Président:	Ismail Ben Sfeya	Maitre de conférence	Uni .Annaba
Examinateurs:	Mohamed Belwahem	Maitre de conférence	Uni .Annaba