

الاحتفالية آلية للتجريب في المسرح المغربي

The celebration is a mechanism for experimentation in the Moroccan theater

مهري هناء¹ بن صفية اسماعيل²¹ جامعة باجي مختار - عنابة hana2017mehri@gmail.com² جامعة باجي مختار - عنابة bensefia@live.com

تاريخ النشر: 2020/01/05

تاريخ القبول: 2019/10/06

تاريخ الاستلام: 2019/09/16



ABSTRACT:

ملخص البحث

In this article, we will present the attempts of Moroccan theater writers in their elaboration of the celebration and its adaptation, including its theories in favor of contemporary visions and readings in keeping with the spirit of the present. Is the Moroccan theater book able to give him privacy through the celebration? Are they content with only theatrical practice or married and intellectual theorizing?

Keywords: Moroccan theater, ceremonies, theatrical forms, heritage watching theater, theatrical practice, intellectual theorizing.

سنعرض في هذا المقال محاولات كتاب المسرح المغربي في تأصيلهم للاحتفالية وتطويرها بما في ذلك تنظيراتها لصالح رؤى وقراءات معاصرة تواكب روح الحاضر. والإشكال المطروح هل تمكن كتاب المسرح المغربي من إعطائه خصوصية من خلال الاحتفالية؟ وهل اكتفوا بالممارسة المسرحية فقط أم زاوجوا والتنظير الفكري؟

الكلمات المفتاحية: المسرح المغربي- الاحتفالية- الأشكال المسرحية- التراث الفرقة المسرحية- الممارسة المسرحية -التنظير الفكري

1- في ماهية الاحتفالية:

أ- لغة: ورد في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب أن الاحتفالية "تنظير درامي ومسرحي، وضع أسسه الفنان عبد الكريم برشيد، وهي تلح على ضرورة الاندماج التي وضعه فيها المسرح الكلاسيكي، واشتراكه في اللعبة المسرحية، وبالتالي فإن المسرح الاحتفالي يتوجه مباشرة إلى هذا المتلقي عن طريق إلغاء الحواجز والستائر والكواليس وبناء قواعد اللعبة في حضرته وأمامه وبمشاركته"

¹ المؤلف المرسل: مهري هناء

ويعرفها عبد الكريم برشيد بأنها "ظاهرة أفرزها واقع تاريخي يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسية، أنها إذن ابن شرعي للواقع، وذلك لأن لها جذورا عميقة تشدها إلى التربة وتربطها بالمناخ الحضاري العام وبالجغرافية الثقافية والسياسية للواقع المعاصر"⁽¹⁾

فالاحتفالية مشروع لا يدع مجالا مغلقا للبحث والاجتهاد، فاتحة مجالا واسعا فسيحا لإيجاد الجديد أو البديل، وعلى هذا الأساس فإنها تمثل ظاهرة عامة ترفض الجاهز وتسعى لتحقيق كتابة جديدة لا ترتبط بميدان المسرح فحسب، بل أعتبرت تصورا للحياة والإنسان لها مواقفها تجاه السياسة والمجتمع والأخلاق والتراث من خلال ما تطرحه. فهي تسعى لخلق واقع بديل على المستوى الفني والاجتماعي والسياسي والفكري والأخلاقي، ومنه ترى هذه الأخيرة ضرورة تغيير وتجديد الأدوات التعبيرية التقليدية وتجاوز ما كان سائدا. فهي إذن ظاهرة فنية اجتماعية تعتمد على الأشكال الشعبية التراثية، بمعنى أنها تدرس قضايا الإنسان واهتماماته وتطرحها في قالب شعبي تراثي متمثلا في الحفل وانطلاقا من هذا الطرح يكون التغيير ويتم ذلك من خلال التواصل الحي المبدع والمتلقي.

-اصطلاحا:

عرف باتريس بافيس PATRICE PAVIS الاحتفال بأنه "الشكل الوصفي للعيد ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله ديونيزوس تقام كل عام في أيام معلومة، حيث توجد التسلية والمرح والالتقاء، وقد حافظ احتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية عكس ما نراه اليوم، حيث أفرغ من محتواه والمعنى القدسي للاحتفال".⁽²⁾

جسد الإنسان الأول ممارساته اليومية وواقعه من خلال لعب أدوار يتقمصها بعضا من الأفراد في تفاؤل مستمر بأساليب لها القدرة على تأدية رسالة تواصل، ولعل العفوية كانت أبرز سمات هذه الأساليب كونها ارتبطت بالحياة الاجتماعية وبحالات التمسرح باعتبارها قديمة قدم الإنسان، ويتقاطع المعنى الاصطلاحي والمعنى اللغوي للاحتفال في نقطة تتمثل في أن الاحتفال يتصف بالقدسية لكن باتريس بافيس أدرك أن تلك القدسية بالرغم من أن قدمها إلا أنها سرعان ما تلاشت واضمحلت في وقتنا الراهن ما عدا بعض من المعالم التي تدل على تمظهرها سالفا، وقد نادى رواد المسرح الاحتفالي بضرورة العودة إلى جوهر الاحتفال وإلى جوهر الطقوس الديني الديونيزوسي، على الرغم من أنها عودة تبرز من ناحية مدى ارتباط هذا الفن بأصوله الغربية أما تلك الدعوات خاصة منها العربية فهي تنادي بضرورة العودة إلى الطقوس الاحتفالية القديمة باعتبارها مادة تراثية لها من القدسية ما يجعلها حية على الدوام.

2-الاحتفالية بين الممارسة المسرحية والتنظير الفكري:

مثل المسرح المغربي في بداياته الأولى أشكالا تقليدية بالرغم من أنها كانت حاملة لعناصر مسرحية ولكنها ليست مسرحا، فهذه الممارسة التعبيرية حاجة من حاجياته النفسية والاجتماعية"⁽³⁾، كل يعبر عن ذاته وحاجاته بطريقته الخاصة وبقدر ما كانت تلك الأشكال تمتاز بحيوية دافقة بقدر ما كانت تحمل من المسرة إلى قلوب الذين كانوا يشاهدون العروض في مناسبات خاصة، ومن بين تلك الأشكال نذكر: البساط وسلطان الطلبة، وسيدي الكتفي ومسرح الحلقة...وهذه الأشكال شكلت لدى الإنسان الأول مسرحا والذي "يتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصور والرموز"⁽⁴⁾، فالعرض الذي يقدمه الفرد تعبير عن نفسه وذاتيته إلا أنه في حقيقة الأمر عرض تمثيلي يقدم عن الروح الجماعية.

فالعرض الذي يقدمه الفرد تعبير عن نفسه وذاتيته إلا أنه في حقيقة الأمر عرض تمثيلي يقدم عن الروح الجماعية "إن الحفل المسرحي لا يكون إلا بيننا، فنحن شهوده ونحن من نحياه ونتورط فيه"⁽⁵⁾، فالمسرح وإن كان طقس احتفالي منذ نشأة الخليقة، فهو من وجهة نظر الاحتفالية راسخة عند جميع الشعوب، فالاحتفالية "ليست شكلا جديدا في المسرح، بل هي المسرح ذاته منذ أن وجد"⁽⁶⁾، وبذلك تعتبر تلك الأشكال شكلا من أشكال وعيها،

يتداخل فيه الواقع بالأسطوري أو بين المعقول والمتخيل أو بين الوعي واللاوعي، لأن "قضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المخابر المقفلة، ولكن في الساحات العمومية المفتوحة وفي الأسواق والأعراس والمواسم وحيث التجمعات البشرية لذلك كان لابد للمسرح أن يعتمد على البحث الميداني، أي أن يدرس الإنسان حيث هو"⁽⁷⁾، فكل تظاهرة شعبية لابد أن تتخذ لنفسها شكلا مسرحيا أو قالبا دراميا تؤثته ماديا أو معنويا تتماشى وثقافة المتلقي، فاتخذ رواد المسرح المغربي في بداياته الأولى التراث ملجأ يبحثون في ثناياه عن أشكال حاملة لعناصر مسرحية ليست بالمسرح ولكنها شبيهة له يعبرون من خلالها عن حاجاتهم النفسية والاجتماعية. ودارس المسرح الاحتفالي يلحظ منذ بداياته الأولى أنه مر بمرحلتين اتسمت الأولى بالممارسة المسرحية وغياب التنظير الفكري، وتمثلت المرحلة الثانية بالربط بين الجانب النظري والتطبيقي.

وقد مرت الاحتفالية في مسار تطورها ووصولها إلى مرحلة البيانات الجماعية بمراحل اختلفت في الكتابة والتصور، وكانت هذه المحاولات منها للتجذر في الثقافة المعاصرة على اعتبار أنها حركة مستقبلية، "فالكتابة الاحتفالية هي تجاوز عن ما هو كائن إلى ما هو ممكن ومحتمل"⁽⁸⁾، ترفض الثابت وتسعى لتحقيق الفرجة المسرحية، فهي "فعل حيوي قبل كل شيء، هي فعل يتجدد بالناس والأشياء والعلاقات والأفكار وبالهنرات السياسية والاجتماعية والعلمية المختلفة"⁽⁹⁾، ومنه فهي تغيير لما هو سائد(كائن) أو لما سيكون.

وإذا كانت الاحتفالية ظاهرة ميزت المسرح المغربي فالملاحظ أن روادها اشتغلوا على الأشكال ما قبل المسرحية كفن البساط والراوي والغناء الشعبي وسعوا إلى إيجاد صيغة جديدة للمسرح العربي من خلال تلك الأشكال التراثية وأن تكون انطلاقة لتأصيل المسرح وشكلت لديهم في حد ذاتها "نواة مسرح عربي صميم له أسلوبه وطريقته وخصائصه المميزة له... كانت مرتبطة بوجود الإنسان المغربي يعبر من خلالها عن حالاته الخاصة والعامة، وينقل بواسطتها إلى الآخرين همومه وآلامه وأماله وهي في الوقت ذاته تصور وعليه الحضاري، وفهمه الحقيقي ولواقع بيئته وعصره..."⁽¹⁰⁾

وإذا كان نقاد المسرح المغربي وكتابه يبحثون في التراث لغنائه بتلك الأشكال التراثية التي تشكل عصب الاحتفالية، إلا أن تلك الممارسات كانت تفتقر إلى التنظير الفكري، وكان الطيب الصديقي والطيب العليج روادا في استلهم الظواهر التقليدية والتي أعتبرت كإطار لمسرح شامل تنوع فيه الفرجة التي تمنحهم قدرا كبيرا من الحرية سمحت لهم تبني هذا المسرح لأنه يتيح لهم إمكانيات عديدة من التعبير لا يسمح بها المسرح على الطريقة الإيطالية.

فكان مسرح العليج "يهدف إلى إرضاء الجمهور بتحويل مسرحيات عالمية والنزول بها إلى مستوى العامة واقتباس كوميديات والاعتماد على الروح الرومانسية لصرف الجمهور المتفرج عن أي اهتمام سياسي وإيديولوجي وجذب انتباه الجمهور بمفاجآت غريبة ومواقف بعيدة عن التصور العقلي وطرح قضايا هامشية هدفها الضحك والنكتة لا غير، وإثارة عواطف المتفرجين بمواقف (ميلو درامية) مؤثرة لا علاقة لها بالواقع المعاش...ولجأ الصديقي إلى الأدب الأجنبي يقتبس منه المسرحيات المشهورة فكان اقتباسه يكشف عن قدرة إبداعية خلقة، وعن موهبته واستيعاب عميقين وحققت أعماله مدهشة، وسارت على منوال أستاذه (جان فيلار)"⁽¹¹⁾ وظل الاقتباس لدى الطيب العليج وأعتبره بمثابة مدرسته الوحيدة ومرجعه في كتابة مادة مسرحية ينبنى عليها المسرح. وبالنظر إلى الاقتباسات الكثيرة لنصوص المسرح الغربي إلا أن أصالة العليج لم تغب والدليل على ذلك اتجاهه المفاجئ والملفت نحو الأشكال التراثية محاولة منه لتطويعها نحو قيام مسرح مغربي عربي له فنياته وأساليبه التي تمنحه الاستقلالية وتكسبه الذاتية إلا أن المآخذ الذي سجل بهذا الخصوص.

وخلال هذه المرحلة والتي حاول فيها العليج أن "يستظهر كثيرا من موروثها الشعبي، من نوادر وأمثال ومواقف شعبية، ويوظفها في مسرحيات جديدة، وأصبح يرى أن التراث نبع يجب أن نستقي منه موضوعاتنا، لأنه هو وسيلتنا المثلى

نحو العالمية"⁽¹²⁾ في المقابل كان الطبيب الصديقي أكثر جرأة حيث عمد إلى البيئة الشعبية، وأخذ يستقي من أشكالها الفرجوية ومحاولته في "تقديم أعمال في إطار الحلقة كفضاء تقليدي حرّ للفرجة وفي ساحات عمومية، وفي حدائق كبرى... لربط الممارسة المسرحية بالحياة اليومية، حتى لا يبقى هذا الفن الذي لا يزال جديداً، جسداً غريباً، بل يصبح شيئاً مألوفاً عند الناس..."⁽¹³⁾، فكان الفضاء المفتوح أكثر الأماكن التي أغرتهم باعتباره فضاء يساعد على التواصل الحي والمشاركة الجماعية ترفع فيه الحواجز وتكسرفيه القواعد وتلغى فيه الضوابط.

ومما يسجل على تلك المرحلة التي حضرت فيها الممارسة وغاب فيها التنظير الفكري للظاهرة وجود تنافس شديد بين هذين الأدبيين واللذان أدركا كغيرهما من المسرحيين كل بطريقته الخاصة، وبأسلوبه المختلف أنه يمكن من خلال التراث الشعبي إما كشكل من أشكال الفرجة أو كحكايات مسرحية إضفاء لون محلي على فن مستورد.

والذي عيب أنهما "قدما التراث كما هو، عوض الاشتغال عليه وتحويله إلى مادة حاملة لخطاب جديد وليس فقط ماضوي"⁽¹⁴⁾، فكان لابد الإتيان بالجديد وطرح الخطاب بما يتماشى وروح العصر، فالمتلقي في تطلع دائم للغريب والمدهش رافض للتكرار والثبات والعمل على مساهمة متطلباته واحتياجاته.

يقول برشيد في كتابه المعنون بـ:(الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة) "أن العالج يقف من التنظير موقف الرافض الغاضب، وهذا شيء طبيعي، إن من يجهل شيئاً لابد أن يخشاه، وقد تصل هذه الخشية إلى حد الكراهية، فمن خلال قراءة تصريحه نتوصل إلى الحقيقة التالية وهي أنه يجهل المدلول الحقيقي لكلمة التنظير ولحقيقة البيانات الأدبية والفنية ولحدودها المختلفة، فهي في رأيه ترتبط بالحكمة وخلاصة التجارب وبالأعمار المتقدمة، وهذا عكس الحقيقة تماماً"⁽¹⁵⁾

بدأ المسرح المغربي يتخذ خطواته الأولى بعيداً عن التبعية الأجنبية من خلال مبدعين يرفضون التقليد لما هو غربي لا يتماشى وثقافة العربي، جيلٌ رافض لكبت حريات الكاتب المسرحي العربي سواء أكان شكلاً أو مضموناً ثائراً على القواعد الكلاسيكية الأرسطية.

"وقد تميزت هذه المرحلة أيضاً باقتباس أو مغربة الريبيرتوار المسرحي الغربي ويبدو مصطلح المغربة أكثر صحة من الناحية التاريخية، لأن كل ما تم القيام به فعلاً هو ترجمة حوارات موليير، مثلاً إلى العامية المغربية، وتغيير أسماء الشخصيات بأسماء مغربية وجعلها ترتدي لباساً مغربياً مستوحى من تقاليد البرجوازية الفاسية، وقد مكنت هذه المبادرة من تعميم عينة من المسرح الفرنسي الكلاسيكي، ولكنها قدمت أعمالاً من الريبيرتوار الغربي خارج سياقها التاريخي ودون تكييفها فعلاً مع سياق المجتمع المغربي"⁽¹⁶⁾، هذه الممارسة حاولت فرض مرجعية اجتماعية وفكرية جديدة وثقافة سياسية مختلفة على الجمهور المغربي وكان هذا العمل يتسم بالسطحية يدور في الفراغ مكثف بالممارسة فاقد للتنظير الفكري، فلم تكن تلك الإبداعات المسرحية "سوى اقتباسات غير معلنة وكانت هذه الممارسة منتشرة في المسرح المغربي، في فترة الخمسينيات والستينيات ومازالت مع الأسف سائدة حتى اليوم ولكن بدرجة أقل... لم يكن في إمكان هذه الفترة إذن أن تفرز الكتابة المسرحية التي يمكننا أن ندرسها اليوم، باعتبارها تسجيلاً أو رؤية تعكس صدقاً فرحة تاريخية خصبة بالأحداث والتقلبات في تاريخ المغرب"⁽¹⁷⁾

وهذا ما دفع بالطبيب الصديقي وغيره من الكتاب الذين لم يستنطقوا التراث فقط وإنما قاموا باستدعائه كمادة ماضية، وذلك للبحث عن أشكال تعبيرية تتماشى وطبيعة المسرح فكان "المسرحي الوحيد الذي حاول أكثر من غيره إيجاد توازن قابل للاستمرار نجح في أن يقدم ضمن نفس المسار المهني، مسرحاً للمدح السياسي في شكل عروض ضخمة لتخليد مناسبات رسمية، ومسرحاً آخر تجرأ فيه أحياناً على تجاوز الخطوط الحمراء الموسومة رسمياً، وطرح مشاكل معاصرة مثل العلاقة بين السلطة والمثقف في العالم العربي، من خلال مسرحية (أبو حيان التوحيدي 1984)"⁽¹⁸⁾، إلا أنه وفي ظل هذا البحث اصطدم هذا الجيل مع جيل آخر محاولة منه في إلقاء الضوء على مسائل

نقدية أكثر وعيا من خلال " طرح أسئلة مغايرة وحاول أن يمارس المسرح كتأمل في معيش صعب، جيل متخلص بقصد، من تأثير الجيل الأول للاستقلال"⁽¹⁹⁾، يربط الأشكال بالمضامين ومنه بالواقع المعيش حتى لا يغدو هذا الفن معقدا، بل بسيطا قادرا أن يتواصل فيه الفرد مع جماعته أو العكس بمعنى أن "الذات لا وجود لها إلا من خلال العلاقة، ف (أنا) هو الآخر، وبغير هذا الآخر لا أكون ولا أحد يكون، فالمبدع يحقق ذاته في الوقت الذي يتخلى عنها.. يكون نفسه في الوقت الذي يكون غيره"⁽²⁰⁾، بمعنى أن التواصل لا يكتمل إلا (مع)، فالأنا الذاتية تكون ملغاة في الحفل تعوضها الأنا الجماعية يرصد تطلعاتهم وينقل واقع الحال.

"وأهم مرحلة في سياق العودة إلى التراث، هي تلك التي برزت فيها أعمال كل من الطيب الصديقي وأحمد الطيب العليج اللذين أدركا كل بطريقته الخاصة، وبأسلوبه المختلف، أنه يمكن من خلال التراث الثقافي والشعبي، إما كشكل من أشكال الفرجة أو كحكايات مسرحية إضفاء لون محلي على فن مستورد، يبرز الطيب الصديقي بجرأة أكبر من خلال تقديم أعمال في إطار الحلقة كفضاء تقليدي حر للفرجة في ساحات عمومية لربط الممارسة المسرحية بالحياة اليومية.. وقد لجأ أحمد الطيب العليج بدوره إلى الذاكرة الشعبية، ليمتص منها حكايات وأقوالا و أشعارا شعبية، وأسلوبا معيناً للحكي لدى سكان المدن، وخاصة مدينة فاس، ويظهر ذلك على الخصوص في مسرحيات مثل (حليب ضيف) و(قاضي الحلقة)"⁽²¹⁾، ومن هنا اعتمد في عمله الفني على تطويع الشكل التراثي لرؤيا عصرية والشكل هنا لا علاقة له بالأحداث والأسماء التي حملها التراث فقط وإنما هو الصياغة الجمالية نفسها كما هو الحال بالنسبة للأشكال التراثية التي وظفها بعض المسرحيين العرب لخدمة رؤاهم الفنية ودلالاتها السياسية والتاريخية والنفسية والاجتماعية، فقد لعبت ثقافته الشعبية دورا كبيرا تمثل في قدرته على مغربة بعض الأعمال الغربية وإكسابها بحلة عربية مغربية تتماشى وثقافة العربي، من ذلك إكسابها حلة جديدة يمكن أن نسقط عليها كل ما هو عربي، ونتيجة للوعي الذي مس نقاد ومبدعي المسرح العربي عامة والمغربي خاصة أصبحت هذه التجربة إحدى الدعوات الملحة بضرورة تأصيل المسرح المغربي.

ويؤكد حسن المنيعي أنّ أغلب النصوص التراثية التي قدمها الصديقي و "قام بإعدادها أو مسرحتها المجذوب- المقامات- أبو حيان التوحيدي... إلخ.. قد أثارت العديد من الانتقادات لأنها لم تتعامل مع التاريخ إلا من منظور فوق لا يتقصى حقيقته الجوهرية... واستنطاق مكنوناته، وإنما يلتزم بمبادئ التناول الميكانيكي كما هو الشأن في مسرحيته سيدي عبد الرحمان المجذوب، والتي غرقت في جمالية الشكل دون أن تحمل في طياتها شحنة معاصرة تدفع بالحدث التاريخي إلى توظيف لغة استعمارية للإبانة عن دلالات عصرية، أو رؤية متكاملة عن وضعية المثقف المغربي"⁽²²⁾

وقد نجح في استحضار شخصية المجذوب الشعبية ووظفها في قالب درامي وعبر من خلالها عن الصيغة المغربية الجديدة في التعبير المسرحي الشعبي، أما في مسرحية (بديع الزمان الهمذاني) فاستنبط لوحاتها وشخصياتها من معطيات أدبنا القديم قدمها على أساس وثيقة هامة من إمكانيات الأدب العربي للمسرحية.

أما أحمد الطيب العليج الذي نَهَجَ نَهْجَهُ، و"يبدو من خلال كتابته مهتما بالأشكال التمثيلية المغربية القديمة... إن العليج يقتبس من تراث الشعب وأعماقه ولذلك عدّ ذاكرة محلية خالصة... قد دفع إلى استلهام التراث قبل أن يتنبه إلى ما فيه من إمكانات لخلق قالب مسرحي مغربي..."⁽²³⁾

ولم يتوقف جهوده على نقل التراث باعتباره مادة خامة قديمة حيّة لا تموت وقولبتها في شكل جديد، وإنما تمثلت مهاراته في نقل السرد إلى حوار من ذلك حاول تطويع الخشبة الإيطالية لمطالبات الحلقة التي سخرها لتقديم عروضه المسرحية في شكل قديم بصياغة جديدة.

وينظر العليج للصياغة على أنها "مجرد نقل الحكاية التراثية من شكلها السردى إلى حوار يدور بين الشخصيات التي قد تكون من المبسطين أو رجال الحلقة وبالرغم من إشارته إلى الإنسان المعاصر وقضاياها فإن الحكاية التراثية عنده تحتفظ غالبا بشخصياتها وأحداثها إلا أنها تذكر بشخصيات وأحداث معاصرة، أي أن اختياره للحكاية يتم بناء على ما فيها من تشابه بينهما وبين أوضاع معاصرة دون أن تمتد يد المؤلف إلى صياغتها صياغة جديدة تجعل القارئ أو المشاهد يتعب في البحث عن مصدرها"⁽²⁴⁾، فكان لابد من البحث عن قوالب جديدة لصب مضامين وإن كانت تراثية لكن بنظرة أوسع.

وفي ظل ذلك البحث كان يهدف من وراء تجربته إلى استلهاث التراث من أجل خلق نص مسرحي متميز، وتقريب التراث من الإنسان المعاصر وقضاياها، والرجوع إلى المسرح الذي عرفه الإنسان المغربي الأول، "...مع التركيز على الحلقة والبساط، وعدم الفصل بين النص والعرض في حديثه عن القالب المسرحي المغربي، كتابة المآسي الضاحكة، والبحث عن لغة دارجة تتطلع إلى تعويض العربية الفصحى"⁽²⁵⁾، وعليه التفت إلى البيئة الشعبية واستظهر كثيرا من موروثاتها الشعبية، سواء أكانت حكايات أو نوادر أو أمثال، أو مواقف شعبية وظفها في مسرحيات بطابع جديد. حاول كتاب المسرح المغربي في كل تجربة مخالفة وتجاوز كل ممارسة تقليدية سابقة دون أن ينفي وجودها ووجد كتابه الاحتفالية مسرحا يتجاوزون به السائد والمألوف والتي "إلتجأت إلى التراث تستمد منه أشكاله وصيغته الجمالية لتحقيق آليات مسرح شعبي جماهيري بعيدا عن الصيغة التقليدية للمسرح الغربي، غير أن تركيزها على الصيغ التعبيرية الشعبية لم يمنع استفادتها من بعض الأشكال التعبيرية الشعبية التي نادى بها بعض الدراميين الغربيين، نحو بريخت، وبيسكاتور، وغروتوفسكي...فهي ترى أن عملية تأسيس الخطاب المسرحي العربي، لن تتم في غياب الاستفادة من التجارب المسرحية الإنسانية المتقدمة"⁽²⁶⁾، وهذا ما كشفت عنه بعض الاتجاهات الجديدة في الكتابة المسرحية التي انطلقت كتاباتهم من وعي راسخ بما يزره به التراث الشعبي من أشكال فرجوية تنبني على أصول تراثية.

وتجلى هذا في كتابات الطيب الصديقي وغيره حين وظفوا بعض أشكال التراث مثل فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب الهلوانية، والنقلات الكاريكاتورية والحكم، والحكايات والتشكيل "مما جعله يحول كل نص مسرحي مهما كان موضوعه موعلا في التاريخ إلى فسحة كبيرة للاندھاش كما فعل مثلا في مسرحية (المجدوب) و(المقامات) وعلى الخصوص في مسرحية (الإمتاع والمؤانسة) التي حطمت الشكل التقليدي للمسرح من خلال حضور ما أسماه أحد النقاد (سلطة الحكاية)"⁽²⁷⁾

وهو بانصرافه عما كان سائدا ومألوفا وضع المسرح الغربي محل شك وتساؤل ليتحول هذا الشك إلى رؤى ووجهات نظر تختلف تارة وتتفق طورا آخر، وهو ما حققه فعلا من خلال تجربته المسرحية على امتدادها، موظفا أنواع الفرجة الشعبية سعيا منه نحو إيجاد مسرح عربي الصيغة والمضمون.

وقد صاحبت هذه التجربة تجارب مسرحية عربية كانت مجرد محاولات أولى لتأصيل المسرح العربي، أين قام أصحابها بالاستفادة من التقنية الغربية دون أن تطغى على طبيعة الفن وبذلك تختفي هوية المسرح الموجه للمتلقى العربي.

وبالرغم من أنه يعتبر المسرح صيغة أو قالبا يصب فيه المبدعون المضامين الجاهزة فقد ظل مدة طويلة "يتغذى على التراث القومي وحده...وأمكن له أن يقدم نموذجا تطبيقيا للمزاوجة بين التراث والتقنية الغربية بسبب إلمامه بهاتين التقنيتين: تقنية الحوار وتقنية العرض، ولو شاء لقدم معلقة امرئ القيس في شكل مسرحي مستغلا بعض الأشكال التمثيلية الجاهلية كسوق عكاظ مثلا"⁽²⁸⁾، وهذا الإلمام لتقنيي الحوار والخشبة كانت تجربته تطويعا للأشكال التراثية غير المسرحية للمسرح القديمة، معتمدا في ذلك على عناصر العرض لتغطية ما قد يتسم به النص

من ضعف، وعدت عروضه "تجربة خاصة وعلامة بارزة في تاريخ المسرح المغربي وقد امتاز في محاولاته التجديدية بالعناصر التالية: استلهم التراث كالحلقة، والبساط والملحون والأغاني الشعبية وكتب الأدب القديمة وتسخير التقنية الغربية لخدمة التراث الثورة على البنية المسرحية الإيطالية، لتحقيق الإدهاش التقني مع الاهتمام بالنص، قيامه بالتطبيق إلى جانب أفكاره النظرية والتحام الشكل بالمضمون والنص بالعرض"⁽²⁹⁾، فبالنظر إلى أهمية تلك الأشكال ما قبل مسرحية بالرغم من ضعف عروضها إلا أن الصديقي استطاع أن يستلهمها ويوظفها في مسرحه ويطوع مضامين نصوصه على حسب تلك الأشكال في إطار التجريب والدعوة نحو تأصيل مسرح عربي وقد مثلت تلك الأشكال فضاء طقسيا مفتوحا ثائرا ومخالف للبناء الإيطالي المتحجر والجامد.

كانت الاحتفالية هي المشروع الذي دفعه لإعادة النظر لضبط تلك الممارسات المسرحية التي عهدها المسرح المغربي بالرغم من الضياع التي كانت تعيشه آنذاك، حيث ظلت تلك الفترة "تلتقط مواد بناء مشروعها من الغرب، دون ضبط الحوار مع هذا الآخر أو مسألتته ونقده والتعامل معه بحذرة التعامل معه بحذر وحيطه، ووعي متفتح يتجاوز الاستهلاك والتكرارية والنمطية التي جعلت بعض الكتابات عبارة عن نسخ باهتة للغرب تنفي بعملها هذا كل مغايرة وتجديد وإضافة خصوصية..."⁽³⁰⁾، ومن ثمة مثل التراث مظهرا من مظاهر الثقافة المغربية وشكلا أبدعه الإنسان المغربي وطوره على امتداد تاريخه للتعبير عن ذاتيته ومحيطه الدائره ذلك أن "المغاربة عرفوا نوعا من المسرح، هو المسرح الشامل، استمدوا أصوله من الفرجات الشعبية، وحافظوا على كل لون من هذه الفرجات لأنه كان مسرحا قائما بذاته وهو ما أصطلح على تسميته الظواهر المسرحية"⁽³¹⁾

نستخلص مما ورد أن هذه الأعمال المسرحية مثلت مرحلة أولى اتسمت بالممارسة المسرحية في غياب التنظير الفكري برز فيها عدد من عدد من الكتاب أبرزها الصديقي والعلي اللذين استحضروا التراث الشعبي وقدموا عروضاً مسرحية مبرزين هموم وقضايا الشعب، ولكن هذه الممارسة لم تسبقها رؤية فكرية تنظر للظاهرة وتبني أسسها الفكرية والجمالية.

وفي "أواسط السبعينات تشكلت مرحلة حاسمة في مسيرة النقد المسرحي المغربي، ففي هذه المرحلة دشن المبدع المسرحي عبد الكريم برشيد أولى خطوات التنظير المسرحي حين أعلن صراحة عن تنظير المسرح الاحتفالي، وكأنه يعلن ليس فقط عن مرحلة جديدة في النقد المسرحي، ولكن أيضا عن ميلاد تصور نظري شامل يؤطر العملية الإبداعية والنقدية معا، وفق جمالية محددة تستلهم أهم مقوماتها من الجماليات التراثية العربية الإسلامية من جهة، ومن بعض الجماليات الغربية المنفتحة على الأشكال الشرقية"⁽³²⁾

ويرى عبد الكريم برشيد المنظر الأول للاحتفالية على المستوى المغربي أن الاحتفالية في معناها الحقيقي هي "منظومة قيم، وذلك قبل أن تكون أي شيء آخر، إنها في جزء كبير منها - تنظير فكري فعلا، وبهذا فهي أسئلة قبل كل شيء، أسئلة الإنسان وأسئلة اللحظة التاريخية، وأسئلة المقام، لأنها حياة وحيوية فهي مسكونة بالقلق الوجودي وهي أيضا هوس معرفي، وعشق للجمال والاكتمال، ومع ذلك، فإنها لا تخاف من شيء أكثر من خوفها من التنظير، خصوصا إذا اكتمل هذا التنظير، وأصبح كيانا له استقلالته وله سلطته الفعلية، وله حرسه وعسسه، وله طقوسه وله شرعه وقواعده وله حدوده التي لا يمكن الخروج عنها إلا بإذنها..."⁽³³⁾، فالاحتفالية واقعا ليس بعيدا عن التراث، هي جزء من الحقيقة، تحاول دائما التقرب من الفرد العربي ومشاركته همومه واهتماماته، ومحاورة وجدانه وإبراز كيانه لإيجاد ذاته دون ضوابط وأروابط تكسر الإبداع وتقبط على حرية المبدع.

فالأساس في الاحتفالية "هو الفعل دائما، فعل كتب يكتب، ونظر ينظر، وأبدع يبدع وأن المنطق في هذا الفعل الحيوي، هو الحيوية المتجددة، وهو حرية الانطلاق، وهو التدفق النفسي والذهني والروحي"⁽³⁴⁾، وهذا هو التنظير الذي دعا إليه الاحتفاليون لأن الإبداع الذي لا يفعل ولا يفعل، يحاور النظرية الجامدة والثابتة والمغلقة، والتي

تجعل من المبدع آلة ينتج فنا مكتمل الصورة، ولهذا يقول أولئك الاحتفاليون "إننا لا نتقيد بنظرية ولا نوصي بذلك لأن النظرية ومهما جاءت بنتيجة لاستقراء الواقع أو من جراء التجريب الميداني فإنها أبدا تبقى قابلة للنقاش ومن هنا كان التنظير مجرد منطلق فقط للتعامل الواعي، سواء مع الإنسان (الممثل الجمهور القضايا) أو مع المادة (الديكور الإنارة، الألوان الإكسسوار)" (35)، لأن الكتابات الإبداعية والنظرية تكون تجارب مؤسسة مبنية من عدم وعلى طرق مغلقة فالتفكير لدى الاحتفاليين منصب أساسا على المسكوت عنه أو المحتمل، قائم على تحريك الثابت، فالتنظير الاحتفالي، "لا يستهدف فقط كتابة مسرحيات أو إنتاج مسرحيات وذلك وفق نماذج وموديلات جاهزة ولكنه يسعى إلى تأسيس مسرح آخر" (36)

وكانت هذه أولى الخطوات التي اتخذها مبدعو المسرح المغاربي عامة، بمعنى هي جهود رامية نحو الإبداع من جهة والتنظير من جهة أخرى، فكانت الرؤى التي حاولت أن تتقرب من الحقيقة وعكس الواقع تحت الإبداع في عالم الفن المسرحي الجامع للفنون المختلفة، "فالتنظير خلافا لذلك، لا يعتمد على إنتاج معين حتى يشرحه كي يستخلص منه مكوناته الجمالية والمعرفية والإيديولوجية، وإنما يعتمد على رصد الظاهرة في شموليتها لتقديم رؤيا تخالف ما هو سائد" (37)

إن المسرح وإن تحددت فيه الآراء إلا أنه يظل مجالا مفتوحا لإنتاج الأفكار ولا يتوقف على هذا الأساس وإنما يتعدى أن يقوم ببلورة الأفكار المضادة فهو مساحة للنقاش والجدل حول قضايا أقرب من الحقيقة والواقع تماشي والطبيعة البشرية، كما أنه مجال للحوار والاجتهاد والتجريب النظري والميداني، والتنظير ما هو إلا تفسير للإبداع وتبرير لوجهات النظر والأفكار ومنه فإن هذا التنظير هو بداية لما هو مجهول وإعادة بناء لما هو قديم بالاعتماد على التجريب والسعي إلى ممارسة كتابة درامية جديدة تقوم على التنظير واستيعاب تقنيات غربية حديثة.

ومن حيث الخلفية الفنية لهذا النوع من المسرح فإن الاحتفالية تستمد خطابها من التراث الشعبي والبيئة الشعبية تسعى إلى قيام قالب مسرحي مغاير وإيجاد نص مفتوح

"يحيط بها الإبداع الأدبي والفني والصناعي من كل الجهات، وهي ورش مفتوح.. وفي كل ورش إنشائي يقيم فعل التأسيس وإعادة التأسيس ويقيم فعل التفكير وإعادة التفكير" (38)، وخلاصة القول إن المسرح الاحتفالي مشروع يسعى إلى تأصيل المسرح العربي من خلال الأشكال التعبيرية الشعبية، وهو في نفس الوقت مسرح يستفيد من التجارب المسرحية الإنسانية لا يدعو إلى الكتابة الجديدة فقط وإنما يدعو التأصيل لمسرح متميز.

وبالتالي كان للنظريات القائمة على الفلسفة واضحة بمعناها الشامل الدال على رؤية الوجود والانفعال بجميع الحواس أكد عنها برشيد ووصفها بالحيوية لأنه بالأساس يرفض الجامد والثابت، فالاحتفالية ترفض السائد أو الجاهز والعادي والبديهي تدفع بالمشتغل إلى البحث عن بديل يكون أكثر جدية ويتسم بالجدّة والجدة من التجارب التي سبقت، فقد انطلق من طروحات رواد المسرح العربي برؤى معاصرة ومشروعة واختيارات فكرية وجمالية وفنية، ومنه الوصول إلى الكائن والممكن، كذلك كشف مشروعية الممارسة المسرحية سواء أكانت لغة الجسد أو اللقاء (حفل) الذي يتم داخل المكان والزمان، بالإضافة إلى مشاركة المتلقي للمبدع داخل هذا اللقاء ودفعه نحو التفكير والمشاركة والتعبير ومنه وقوع فعل التغيير الواعي.

فالمسرح كما ينظر إليه برشيد وكما نظر له في كتابه (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) هو "الواقع الممتلئ باللاواقع، إنه الكائن الذي يحمل الممكن والمحتمل والمحال... إنه لقاء المحسوس بالمخيّل، وتداخل عالي الغيبي والشهادة إنه الذات في إطار التحول والتغيير والتبدل، الذات في انتقائها ورحلتها من الأنا إلى الآخر، ومن الفرد إلى الجماعة، ومن الحسن البسيط إلى الحسن المركب، الذات في كينونتها الكائنة والممكنة والمحتملة والمستحيلة..." (39)

وقد سعى من خلال كتابه (حدود الكائن والممكن) أن يثبت أن الاحتفالية "ليست ذلك الشيء الموجود في الكتب، وإنما هو حياتنا كفعل يومي يقوم على اختيارات وتصورات وقناعات خاصة، ومن هنا كانت بياناتنا موجهة لكل الناس الذين يعيشون العيش مع الكرامة والحقيقة والعدالة والحوار والتقدم والتعبير فالاحتفالات تسعى أن تعطي أفعالها العلمية والفكرية والفنية أسسها النظرية، وتحدد آفاقها ومعالمها..."⁽⁴⁰⁾، ويرى أن تراكم النصوص وكثرتها من حيث الكتابة المسرحية الفاقدة لتنظيرها يجعل الإنتاج فارغا جامدا وثابتا لا معنى له، فهو لا يؤثر ولا يتأثر، لا ينفعل ولا يفعل، ولا يغير ولا يتغير وهذا ما دفع عبد الكريم برشيد بالقول: "إن الكتابة بلا تنظير هي بالتأكيد إبحار بلا خرائط... فما فائدة التراكم إن لم يكن يؤدي إلى التغيير؟ ما فائدة أن يكون التعدد مجرد نسخ لنص واحد؟... فالإبداع مطالب أن يواكبه تنظير وإلا تحولت الكتابة المسرحية إلى حرفة تصنع شيئا أو أشياء وفق نموذج معروف، هذا النموذج يتمثل مسرحيا في النص الغربي..."⁽⁴¹⁾، فالاحتفالية هي وعي بالذات وبالعالم المحيط وهي تنظير فكري وجمالي فني متصل بالتراث، فهذا التوظيف لا بد أن يكون توظيفا له معرفة بالمصادر وعلم واسع وتطلع كبير على الماضي وخيال واسع وقدرة في فن الكتابة الدرامية.

وهذه التجارب المسرحية قد "تولد في كل حين، فتكون شرعية عندما يكون لها انتماء حقيقي إلى الناس وإلى الفضاءين المكاني والزمني، تاريخا وحضارة وتراثا ولغة وأخلاقا..."⁽⁴²⁾، فكل كتابة تنتهي إلى تيار أو توجه معين هو في حد ذاته سواء أكان أدبيا أو فكريا وعي جديد وإدراك بضرورة التغيير والانقلاب في التصور الفكري وهذا التصور قائم على منطق واع رافض للبديهي ولا يعترف بالمسلّمات، ومن ثمة تكون الاحتفالية بين التنظير والممارسة المسرحية هي بحث مستقل عن شكل مسرحي مغربي عربي، أي البحث عن نظرية مسرحية لها أسسها النظرية والفكرية وتقاناتها الجمالية منها تؤسس الكتابة، وعليه تتموضع الصناعة المسرحية القائمة على مناهجها الخاصة الدافعة لخلق الإبداع.

وانطلاقا من فكرة أن "المسرح الاحتفالي له حدود كائنة وأخرى ممكنة... حاول الكتاب مقارنتها وذلك انطلاقا من القناعة التالية وهي أن الاحتفالية الحقيقية هي ما سوف يكون..."⁽⁴³⁾، وقد استطاع من خلال أدواته النقدية ورؤيته التأسيسية النقدية أن يحاور المسرح العربي ويحلل تاريخه، كما أنه بعدما تجاوز مرحلة الوعي في الممارسة من خلال كتابة النص المسرحي واستفادته من تجارب سابقيه واكتسابه دراية بمكونات الظاهرة المسرحية وخبرة في الحقل الإبداعي، سعى إلى مزج الفرجة بالتنظير والنقد، ويرى برشيد أن المسرح "ليس المواد الخام فقط، ليس هو الرجوع إلى التاريخ أو إلى التراث الأدبي العربي الذي هو تراث غني، ولكنه قبل ذلك لا بد أن يراعي الشكل الفني وأن يراعي أيضا خلق نظرية مسرحية عربية... لا بد للمسرح العربي أن تظهر فيه النظريات..."⁽⁴⁴⁾، وبالتالي فتلك الممارسة المسرحية لا بد أن تتوج بنظريات تلغي العلبة الجاهزة، ومسرحة النصوص الأجنبية، وأن تكون حية تضمن لها الاستمرارية.

فالاحتفالية هي ورش يقوم على أساس التجريب الميداني وعلى التطوع الإبداعي وذلك من حيث الممارسة والتنظير والاعتقاد إنها تزواج بين النظرية والتطبيق، وهي كمنظومة فكرية ظلت طوال المرحلة الأولى تحاول أن تستوعب بعضا من الأسس الفكرية والجمالية الفنية نحو البحث عن قالب مسرحي شكلا ومضمونا، كما أنها تسعى لعرض مواضيع تعبر عن الجماعة حاملة لأفكارها، تطرح قضاياهم وانشغالاتهم واهتماماتهم، قد تكون أشكالا أصيلة إلا أن طرحها يكون واعي وبرؤية معاصرة، أما الممارسة المسرحية دون تنظير قد تكون عملا يحاول به المبدع أن يخلق إنتاجا مسرحيا فنيا مستقلا له جمالياته وتقناته الفنية، مثلما قام به أدباء ومبدعي المسرح المغربي في مراحل الأولى وهذا العمل كانت له مكانته، إلا أنها مجهودات لم ترى النور، لأنها فاقدة للرؤية الفلسفية، فكانوا كلما بحثوا عن الجديد إلا ورجعوا للماضي للبحث عن أشكال جديدة ظنا منهم السبيل نحو البحث عن هوية المسرح العربي.⁽⁴⁵⁾

لقد ظل المسرح المغربي ساحة للممارسة المسرحية في ظل غياب التنظير الفكري إلى أن جاء عبد الكريم برشيد ومن معه ليدلوا بدلوهم من ذلك دعوتهم للتنظير وربطه بالممارسة المسرحية، لأن العمل الذي يركز على وعي ورؤية فلسفية ومنطق فكري يضمن لنفسه الخلود والاستمرارية، وبالتالي كان لا بد من النظرية والتطبيق معا، وهذا ما قام به أين طوع القراءة حتى "تدعو إلى خلق متلق واع بشروط الإبداع كممارسة فنية ذات بعد أنطولوجي وتاريخي واجتماعي، إنها القراءة الحيوية الواعية التي تستحضر زمن الكتابة وحالاتها وروحها الكامن فيها فوجود القارئ المحتفل ترهين للإمكانات الضمنية في الإبداع كمكتوب قبل أن يتجسد كقوة إنجازيه على الركب"⁽⁴⁶⁾ تسائر ذهنيات الفرد وتحاكي روح الجماعة تتماشى ومتطلبات العصر كما تتنافي مع الدخيل الأجنبي كأن تكون أصيلة مؤسسة.

يرى برشيد في كتابه (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) "أن المسرحيات الاحتفالية كنصوص أدبية تدور في ساحات عامة، حيث يلتقي الناس بالناس، وحيث تولد القضايا في العراء - عرس الأطلس، السرجان والميزان، فاوست والأميرة الصلعاء- ابن الرومي في مدن الصفيح- والساحة، لها وجود وحضور ليس في النص فقط وإنما في الحفل أيضا... لذلك كان لابد للمسرح أن يعتمد على البحث الميداني، أي أن يدرس الإنسان حيث هو"⁽⁴⁷⁾، فالاحتفالية تركز على الإنسان كصانع للحفل، ترفض أن يكون المسرح منحصرًا داخل قاعات مغلقة، لذلك انطلقت للأماكن المفتوحة لطرح القضايا الإنسانية فهي تركز على "الفعل الحيوي أي على الإنسان الممثل والشخصية، وبهذا فان النص الاحتفالي لا يركز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفة بقدر ما يركز على الشخصية... ولعل هذا ما يفسر أن تحمل مسرحيات الاحتفاليين أسماء لأشخاص لهم وجود في الواقع أو التاريخ أو الأسطورة (سيدي عبد الرحمان المجذوب، بديع الزمان الهمداني، بوكطف، الحراز، سيدي قدور العلي، عطيل والخييل والبارود، ابن الرومي قراقوش الكبير، عنتر في المرايا المكسرة)، فهناك اهتمام كبير بالشخصية وبنائها النفسي والذهني وإعطائها استقلالها الذاتي لكي تحيا، وتعبّر عن هذه الحياة من خلال العلاقة بالناس والأشياء"⁽⁴⁸⁾

أما الهدم عنده "هو الانتقال إلى الكتاب الآخر، والكتابة الأخرى، والسفر في فضاء التصورات، والرحلة في فضاء المعرفة"⁽⁴⁹⁾، فهي إعادة بناء للرؤية الوجودية الجديدة، وهذا النوع من الكتابة أسماها قائمة على أساس الجديد والتجديد، كما أنها حركة أدبية جديدة منفتحة هادفة.

وفي هذا الشأن يقول برشيد: "وفي فعل الكتابة، كما مارسه وأمارسه دائما أنطلق من رؤيتي الاحتفالية، والتي هي بالأساس رؤية منفتحة ومتحركة ومتجددة، وتسعى هذه الرؤية إلى أن تشبه لحظتها التاريخية، وإلى أن تكون إنسانية وكونية، وأن تكون ذات طبيعة جدلية، وأن تقوم على قراءة الوقائع الجزئية لتمثل الواقع الكلي، وأن ترى هذا الواقع في بنيته المركبة والمعقدة وذلك من أجل أن تتمثل فيه روح الحقيقة وجوهرها."⁽⁵⁰⁾

لقد انطلق من مخاطبة الجزء ليصل إلى الكل، الحقيقي والجوهري، بدأ من ذاته الباحثة والمتطلعة عن ما هو جديد وغير مألوف قادر على تجاوز السائد الموجود والوصول إلى وقائع نظرية حقيقية في جوهرها، بمعنى التركيز على الفعل الحيوي، وكانت الممارسة المسرحية لدى هذا الجيل الذي يمثله برشيد موصول بالتنظير الفكري الواعي، قائم على التأصيل لمغايرة السابق والتحدي لإيجاد الاختلاف.

وقد مثل ضرورة ملحّة أفرزتها الرغبة في البحث عن أشكال مسرحية تكون بديلا للقديم الذي شكل غربة لدى الفرد العربي بصفة عامة، فكان لا بد من فرجة مسرحية تستجيب لذوق المتلقي وانشغالاته الجوهرية قائمة على وعي ورؤى تعبر عن فكر عربي تتصل بواقعه وتستجيب لقضاياها الجوهرية، أي "الاهتمام بروح الواقع، يتجلى هذا في التداخل السحري بين الواقعي والحلمي والحاضر والغائب والممكن والمحال والتاريخي والأسطوري، فهناك تركيبات كيميائية للأزمنة والأمكنة والشخصيات الشيء الذي يجعل ابن الرومي مواطنًا عاديًا في الدار البيضاء وإمرأ القيس لاجئًا في باريس ويبقى أن الأساس هو قراءة ما خلف الأقنعة والأصباغ والأزياء"⁽⁵¹⁾ ويحتل هذا النوع من التنظير

مكانة أهله أن يمنح ويكسب مشروعية المسرح العربي وأن هذه الاحتفالية التي قامت على مثل هذا التنظير هو المسرح العربي حالياً.

فغائية التنظير المسرحي الاحتفالي الهادف عند برشيد هو التنظير الذي يستطيع "إثبات صلاحية الفرضيات التي ينطلق منها، ومنحها النسقية المعقولة، واكتشاف قوانين الحفل والاحتفال والاحتفالية كوظائف فكرية وفنية تحدث أثرها على المتلقي وفق متطلبات الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي.. والتفكير النظري "يبرز في الموضوع الحسي وفي قضاياها على الكثير من الشخصيات، فالتنظير يبرز الوعي والإدراك للإبداع كما يبين الرؤى الفلسفية للوجود وهذا ما يدفع نحو التفكير والممنهجة للخطاب المسرحي المغربي، وغياب الإبداع والممارسة المسرحية يعني غياب التنظير⁽⁵²⁾ لذلك عد أحد منظري المسرح المغربي الذين دعوا لإعادة صياغة أسئلة الكتابة والممارسة المسرحي، أما العمل على التراث والاشتغال عليه لا بد أن ينطلق من رؤية واعية منظورها الأول المنطق الفلسفي بمفهومه الواسع والشامل، بجدية أكثر وبصورة جديدة مختلفة عن سابقتها من ذلك استلهاهم التراث ومحاورته لذلك رأى أنه لا بد من تشغيل هذا التراث، حيث رفض أن يكون المسرح مجرد مادة فولكلورية جامدة أو فنون شعبية ساذجة لا تؤدي وظيفتها ولا تحاكي البيئة الإنسانية والواقع البشري، بل أراد لهذه المادة أن تكون لها رؤية كونية وجودية مهما كانت الأساليب.

وفي ظل غياب التنظير الفكري، كان لا بدّ من الدفع وراء إيجاد النصوص الجديدة فنياً وجمالياً، فمن فكرة إلى مشروع ضخّم يسعى إلى النهوض بالمسرح وخلق نظرية له كان لا بدّ من الممارسة المسرحية وحضور التنظير الفكري لأن غيابها يعني جفاء التجربة المسرحية، أما العمل المسرحي فقد يتحول بهذه الصورة اجتراراً للماضي، وهذا "فإن الأساس هو تفجير النص الأدبي، أي إخراج ما فيه من حيوية وحرارة وأنية،... إن الأساس في المسرح الاحتفالي ليس هو الفرجة في ذاتها ولذاتها، أي ليس ذلك الشيء الذي يقدمه ممثلون ويتقبله متفرجون إن اللقاء هو الأساس"⁽⁵³⁾ فكانت مثل هذه الكتابة تسعى إلى هدم ما كان سائداً وتهدف إلى إعادة بناء ما قد يكون وغير معروف، محاولة زعزعة القديم وإسقاطه ومنه تأسيس القديم في صورة الحديث برؤى معاصرة وبلغة تخاطب المكان والزمان.

3-الخاتمة:

وخلاصة القول أن المسرح الاحتفالي مشروع يسعى إلى تأصيل المسرح العربي من خلال الأشكال التعبيرية الشعبية، كما أنه مسرح مفتوح لكل ألوان التعبير التي لا تنافي مع أصالة وذهنية الإنسان العربي، وهو في نفس الوقت مسرح يستفيد من التجارب المسرحية الإنسانية التي تحقق التواصل الحي بين المبدع والمتلقي ولكن رغم ذلك فهو مسرح لا يدعو إلى الكتابة الجديدة فقط وإنما يدعو للتأصيل لمسرح متميز.

4-الهوامش

¹ مصطفى رضاني، الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، مجلة التبيين، ع11، منشورات الجاحظية 1997، ص34

² patrice pavis, dictionnaire du théat, préface, anne ubersfeld, edition, revue et corrigée, paris, 2002, p139

³ محمد الكفاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البدايات إلى الثمانينيات، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص13

⁴ حسن بجاوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1994، ص8

⁽⁵⁾ عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط1، دار الثقافة، المغرب ص140

⁽⁶⁾ المرجع السابق، ص144

⁽⁷⁾ المرجع نفسه، ص158

⁽⁸⁾ عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، قراءة في الاحتفالية من داخل الاحتفالية ط1 منشورات منتدى الفن والثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2007 ص11

- (9) المرجع نفسه، ص 17
- (10) سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح أفق التوقع والاحتمال، المغرب أنموذجا، برانت شوب، 2011، المغرب، ص 120
- (11) محمد عزام، المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، المغرب، ص 37
- (12) المرجع السابق، ص 28
- (13) عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب، اتجاهات وبيانات، ط 1، دار توبقال، 1998، المغرب، ص 212
- (14) المرجع نفسه، ص 213
- (15) عبد الكريم برشيد، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، ط 1، دار تينمل للطباعة والنشر مراكش، 1993، ص 88
- (16) عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب، اتجاهات وبيانات، ص 209
- (17) المرجع السابق، ص 210
- (18) المرجع نفسه، ص 211
- (19) المرجع نفسه، ص 215
- (20) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 152
- (21) المرجع السابق، ص 213
- (22) المرجع نفسه، ص 213
- (23) محمد الكعاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البدايات إلى الثمانينيات، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 288
- (24) المرجع نفسه، ص 289
- (25) المرجع السابق، ص 290
- (26) مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والانجاز، ط 1، مطبعة تريفية 2007، المغرب، ص 36
- (27) المرجع نفسه، ص 15
- (28) عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، مجلة دبي الثقافية، ط 1، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، 2014، ص 295
- (29) المرجع نفسه، ص 295
- (30) عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ط 1، دار الثقافة والتوزيع، المغرب 1407هـ/1987، ص 284
- (31) سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح أفق التوقع والاحتمال، ص 109
- (32) مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد - التصور والانجاز، ص 11
- (33) عبد لكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 67
- (34) المرجع نفسه، ص 68
- (35) المرجع السابق، ص 68
- (36) المرجع نفسه، ص 70
- (37) مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والانجاز، ص 11
- (38) المرجع السابق، ص 24
- (39) عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، ص 287
- (40) عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، ص 91
- (41) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 14
- (42) المرجع نفسه، ص 122
- (43) عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي من البداية إلى الامتداد، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1992، ص 296
- (44) عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 335

- (⁴⁵) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 145
- (⁴⁶) سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح أفق الوقع والاحتمال، ص 144
- (⁴⁷) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 185
- (⁴⁸) المرجع السابق، ص 159.
- (⁴⁹) سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح أفق الوقع والاحتمال، ص 152
- (⁵⁰) المرجع نفسه، ص 152
- (⁵¹) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 162
- (⁵²) سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح أفق الوقع والاحتمال، ص 156
- (⁵³) المرجع نفسه، ص 161.