



المسرح الاحتفالي : ... قراءة في بياناته

Ceremonial theatre...reading statement

تاریخ القبول: 20/12/2018

تاریخ الارسال: 22/04/2018

أسماء شجاعي، جامعة محمد بوضياف - المسيلة

assma.gh1@gmail.com

الملخص

المسرح قبل كل شيء هو نشاط فكري وفني له قوانينه وشروطه ، وإذا أزمنناه صفة الاحتفالية أصبح مسرحا احتفاليًا ، تتغير فيه طريقة التوصيل بأن تصبح مستندة على التصور الاحتفالي ، حيث إن البداية كانت من الاحتفال الذي هو ظاهرة اجتماعية ، وتكون محاولة تشكيله داخل منظومة فكرية مترابطة ، ليكون بذلك فلسفة ، والفلسفة هنا لا تعني التمذهب ، بل إن تجربة الاحتفاليين هنا هي كيفية بناء مسرح يجمع بين الأشكال التراثية الاحتفالية ، ووضعها في قالب متميز تكون لغته متميزة ومغایرة أيضا ، يكون هذا البناء قابلا للممارسة ، للتنظير وللنقد معا.

تأتي هذه الورقة البحثية لتناول المسرح الاحتفالي كأحد أهم اتجاهات المسرح العربي ، وذلك من خلال مفهومه ، وشروطه ، ووظيفته ، ومصادره.

الكلمات المفاتيح: المسرح الاحتفالي ، الاحتفال ، الاحتفالية ، المسرح العربي ، التراث الشعبي ، الواقع ، التاريخ.

Résumé

Le théâtre est une activité intellectuelle et artistique qui à ces propres règles et conditions. En soumettant à un statut de célébration, il devient un théâtre festif. La manière dont s'effectue sa transmission change et se base sur la perception cérémonielle, dont l'origine consistait en une manifestation à caractère social, mais sa constitution en système intellectuel cohérent devient alors une philosophie. Le concept de philosophie ne renvoie pas ici à une notion de doctrine, plutôt elle vise à élaborer un théâtre combinant les différents aspects patrimoniaux sous une forme spécifique (le cérémonial) et son expression à travers une langue spécifique et différente. Cette construction se prête en même temps à l'initiative, au développement et à la critique.

La présente recherche traite du théâtre festif comme l'une des plus importantes tendances du théâtre arabe, et ce à travers sa définition, ses conditions, ses fonctions et ses sources.

Mots-clés : Le théâtre festif, Célébration, Le théâtre arabe, Le patrimoine populaire, L'histoire.

Abstract

Theater is an intellectual and artistic activity that has its own rules and conditions. If we submit it to a celebratory status, it becomes a festive theater and the way in which it is transmitted changes and becomes based on the ceremonial perception of which the origin was a social manifestation and the attempt to constitute it in a coherent intellectual system then becomes a philosophy. The concept of philosophy does not refer here to the notion of doctrine, but the experience of the celebrants aims to know how to elaborate a theater combining the different patrimonial aspects in a specific form (ceremonial) and its expression through a specific and different language. This construction lends itself at the same time to initiative, development and criticism.

This research deals with festive theater as one of the most important trends in Arab theater through its definition, conditions, functions and sources.

Key words: Festive Theater, Celebration, Arab theater, Popular heritage, History



فالاحتفاليون بهذا يؤكدون جدوا جماعية العمل التي من خلالها كما يقولون: "يمكن أن نضمن للبحث المسرحي صفتين ، التكامل والشمول"⁽⁷⁾ كما إن التجارب السابقة في هذا الميدان -المسرح الاحتفالي - كأعمال (يوسف إدريس) وأبحاث الدكتور (علي الراعي) بقيت حبيسة التنظير ولم تتعدها إلى العملي ، وأيضا فيما يخص الممثل والمخرج المسرحي (الطيب الصديقي) الذي رغم ميدانية تجربته وعمليتها وكذا وصوله إلى درجة الريادة في التجارب المغربية إلا أن أعماله هذه " ظلت تفتقر إلى التنظير الفكري "⁽⁸⁾. وهذا الحكم فيما يخص بداياته.

وبالتالي فالتنظير والإبداع مهمان إلى جانب الجماعية في العمل المسرحي ، حيث إن " إحداث تراكمات في الإبداع والنقد والتنظير والممارسة هذه التراكمات بما تحمله من تعدد وتنوع هي الكفيلة وحدها بيايجاد وعي مسرحي ، فهذا التأسيس يقوم على النظرية والممارسة معا وبهذا كان فنا وكان فكرا وكان صناعة "⁽⁹⁾. ليأتي النقد الهداف كمستوى آخر لاستيعاب العمل المسرحي.

فالاحتفالية لها أنسابها واحتياراتها وأفكارها ، وهي استمرار لتلك الأعمال السابقة لتطويرها وتنميتها ضمن مؤسسة جماعية ، وعليه فإن الخطوط العامة بين بداية التأسيس الثاني * وعملية استكماله هي خطوط مشتركة لأنها تبحث في كيفية بناء مسرح عربي ، وتبقى التفاصيل بحسب رؤية كل واحد من العاملين في هذا المجال.

وفي بيانها الأول أوضحت جماعة المسرح الاحتفالي " أن الاحتفالية بالأساس ورش ، ورش مفتوح للإضافات ابتداء من الخليج إلى المحيط "⁽¹⁰⁾.

لتستمر البيانات بعد ذلك في الظهور محملة بالإضافات والبحوث المتصلة بما قبلها وبما بعدها باستمرار ، وهذا لإيمان الاحتفاليين بأن تجدد اللقاء " هو إقرار ضمني بأن باب البحث مفتوح أبدا . مفتوح للخلق والإضافة . فالاحتفالية ليست كينونة ثابتة ومستقرة ، ليست بناءاً جاهزاً ، وإنما هي بالأساس هذا الفعل الذي يسمى البناء "⁽¹¹⁾ ، هذا البناء الذي يستدعي الاجتهد والعمل المستمر لا الكسل والتراجع ، فكان بذلك البيان الثاني ، فالثالث فالرابع ، في مارس من كل عام " ليكون احتفالاً يتجدد مع دورة الحياة والطبيعة . إنه بعث بعد موته أو شبه موته . فهو لا يغيب إلا ليحضر ولا يبتعد إلا ليقترب وهو في بدايته الجديدة هذه يكتسب أبعاداً وآفاقاً جديدة إضافية "⁽¹²⁾ ، والتجدد والاستمرار هما من خصائص

مدخل

"أيها المسرحيون العرب... هذا عصر الاحتفال ... فاحتفلوا... احتفلوا"⁽¹⁾

هذا النداء هو دعوة صريحة و مباشرة للمسرحيين العرب من طرف أحد أهم أقطاب جماعة المسرح الاحتفالي ، المؤلف والناقد المغربي (عبد الكريم بشيشي) ، نشره بمجلة "التأسيس" دفاتر مسرحية " سنة 1987 ، وهذا لأجل الإسهام في بناء مسرح عربي له هويته وروحه وفكرة ولغته ، وذلك يأخذ اقلاب جذري ، ابتداء من التمثيل والنص والإخراج والمعمار المسرحي والمؤسسة ⁽²⁾.

وقبل هذا النداء كانت هناك العديد من البيانات التي توضح معالم هذا المسرح الجديد وتدعوه إليه ، إذ كان البيان الأول سنة 1976 كإعلان لظهور هذا التيار من مدينة (مراكش) ، وهذا طبعاً لم يكن صدفة بل " لأن هذه المدينة من خلال ساحتها (جامع الفنا) كانت دائماً سوقاً للوجودان الشعبي ، إنها احتفال شعبي مفتوح ، احتفال يجسد الفعل الدرامي ، هذا الفعل القائم على وسائل تعبرية مختلفة (الشعر ، الغناء ، الحكاية ، التقليد ، الزجل ، الألعاب البهلوانية")⁽³⁾. وفي هذا المكان الواحد (جامع الفنا) يكون اجتماع كل الناس للتحاور حول قضيائهم المشتركة بينهم جميعاً ، وهذه التجمعات في هذه الساحة لا تزال إلى اليوم " ففي مراكش لا زال الاحتفاظ بالأصالة والجذور الضاربة في تاريخ الفولكلور بما فيه الطوائف الدينية والرقصات الجبلية البربرية "⁽⁴⁾.

وقد دعم هذا البيان بكتابات نظرية وبعض الأعمال المختلفة على أن " تراكم المساهمات الاحتفالية -إبداعاً وتنظيراً ونقداً ومناقشة— وتصاعد المد الاحتفالي ، كلها عوامل أدت بالضرورة إلى ميلاد الجماعة "⁽⁵⁾. وجماعة المسرح الاحتفالي متكونة من: مؤلفين ، نقاد ، ممثلين ، مخرجين ، صحفيين ، باحثين مسرحيين وأيضاً نجد ضمنها رسامين ، تقنيين ، مهندسين ، موسقيين ، شعراء ، وهذا العلاقة هؤلاء جميعاً بشكل من الأشكال بفن المسرح ، تبنوا النظرية الاحتفالية وعملوا داخل ورش مسرحية واحدة لأن الفعل المسرحي ، من حيث هو فنون وصناعات متشابكة ومترابطة ومتكاملة ، لا يمكن دراسته إلا داخل فضاءات مختبرية تتعدد فيها الاجتهدات وتختلف لتشكل في الختام من خلال تكاملها شيئاً ملـي موحداً "⁽⁶⁾.



من هذا كله يمكن اعتبار الاحتفال المصدر الأساسي لجميع الفنون المعروفة من شعر ورسم وغناء ورقص وغيرها، وعليه كانت خصائصه المذكورة والمتمثلة في التلقائية والجماعية والآنية شاملة لما تفرع عنه من فنون على أنه لم يبق إلا "المسرح والملحمة" ووحدهما يحتفظان بعنصر الاحتفال وملامحه الأساسية: المسرح من خلال الممثل، الذي هو في نفس الوقت المغني والمنشد والرسام ... والملحمة وذلك من خلال المداح والراوي والشاعر المتجلو...."⁽¹⁷⁾

وفي رأيي فإن باقي الفنون أيضاً بقيت تحتفظ بعنصر الاحتفال وربما أن ميزة الجماعية هي المفتقرة فيها رغم تعبيرها عن الجماعة انطلاقاً من الذات الإنسانية، أي تكون هناك نمذجة للواقع وللشخصية التي من الممكن إيجادها في أي فرد من أفراد الجماعة الواحدة، كما يمكن أن تتحقق عناصر الاحتفال في المسرح والملحمة ضمن مفهوميهما السابقين، على أن البحث عنها في كل الاتجاهات المسرحية المعروفة قد يؤدي إلى انعدام وجود بعض منها. وهذه الخصائص المميزة للاحتفال هي التي أراد المسرح الاحتفالي استعادتها فهو "يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح الاحتفالي"⁽¹⁸⁾، وبذلك كانت صفة الاحتفالية مرتبطة بالمسرح باعتبار أنه "يعمل على إحياء فعل ما، إنه يخلق ظاهرة آنية، تظاهرة تتم في حضور الجميع وبمشاركة الجميع".⁽¹⁹⁾

وفي عملية الاستعادة للاحتفال الخام لأجل خلق مسرح عربي مرتكز الذات العربية، تتحقق فيه الأصلة والمعاصرة حد المنظر (عبد الكريم بشير) ثلاثة مراحل يبرز فيها مسیرته هذه وهي: "مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أي الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحي، والتي يمكن أن تتجلى في التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأغاني، والملاحم الشعبية والأدب العربي والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم. المرحلة الثانية وتمثل في البحث عن شكل مسرحي عربي، وذلك من خلال مسألة الحفل العربي، واستنطاق صامته. وتبقى المرحلة الثالثة هي البحث عن نظرية مسرحية ونظرية فكرية وجمالية على ضوئها نؤسس الكتابة وتوجد للصناعة المسرحية منهجها في الخلق والإبداع".⁽²⁰⁾

فالمرحلة الأولى من خلالها يمكن العثور على "لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر القصة) ومن لغة

العيد والاحتفال، وبمثل هاتين الخاصيتين كانت إطالة بيانات جماعة الاحتفالية، التي جعلت بابها مفتوحاً وهذا يعني أنها ليست ملكاً لأحد بل هي للكل وهذا ما سماه الاحتفاليون "التطوع الإبداعي".

ولم يقف الأمر عند حدود البيان الرابع بل كانت هناك مراجع أساسية وهامة ممثلة في دراسات وأبحاث نظرية وأيضاً كتابات إبداعية وأعمال مسرحية ميدانية توضح وتجسد التيار الاحتفالي، ومن بين الكتب: "حدود الكائن والممکن في المسرح الاحتفالي"، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس"، "الاحتفالية في أفق التسعينيات"، "الاحتفالية مواقف وموافق مضادة لـ (عبد الكريم بشير)" في النقد الاحتفالي المسرحي" لـ (عبد الرحمن بن زيدان)، إلى جانب مسرحيات منها: "سالف لونجة" ، "منديل الأمان" ، "جحا في الرحي" ، "النمرود في هوليوود" وغيرها.

1-مفهوم المسرح الاحتفالي

لقد وجدت أنه من الصعوبة تحديد مفهوم واضح ومبادر للمسرح الاحتفالي، لذا عمدت إلى تجميع بعض العبارات الأولية التي يمكن من خلالها توضيح معناه. سيكون الحديث عن الاحتفال الذي يعتبر (شكلًا من أشكال التعبير الإنساني)، فقد وجد بوجود الحياة ليعبر عن حالات وجودية للإنسان الذي يعتبر محرك هذا التعبير وهو "الذي يعقل الأشياء ويحسها، فيفرح ويغضب، ويقلق ويحزن، والذي يترجم هذه الأحساس اللاذرئية إلى فعل حسي منظور، وهو رقص حيناً، أو غناءً أو تمثيلً أو نحتً أو عزفً، أو جنازةً أو عرسً أو مظاهرةً، وبهذا كان الاحتفال مرتبط بحقيقتين: الحياة والإنسان".⁽¹³⁾

ومنه فإن الاحتفال هو كشف عن احساسات الإنسان الداخلية، ويكون في الفرح كما يكون في الحزن، وهو يتميز عندئذ بالآنية والتلقائية، فهو لا يعبر غداً عن الشيء الذي يقع اليوم أو وقع بالأمس".⁽¹⁴⁾

كما إن "التعبير فيه مرتبط وملتحم بموضوع التعبير. (فالغناء مرتبط بالحصاد والرقص بالغناء والصيد والتحطيب)".⁽¹⁵⁾ و "إنه في حقيقته وجوهه - تعبير جماعي، عن حس جماعي. إنه تعبير ينطلق به (الكل) للتعبير عن (الكل)".⁽¹⁶⁾

انتقاله من حالة الانتظار إلى حالة البحث ، وبذلك تتحقق العلاقة (مبدع ، متفرج).

ويمكن أن نشير هنا أنه كان من نماذج حركة البحث عن شكل مسرحي عربي جديد ، " مسرح الشوك في سوريا ، ومسرح الناس بالمغرب ، المسرح الفردي أو المونودرامي ، ... المسرح الملحمي... المسرح القوي"⁽²⁶⁾ إضافة إلى ما سبق إليه (يوسف إدريس) في دعوته إلى تأكيد شكل السامر ، أو في دعوة (توفيق الحكيم) في البحث عن شكل مسرحي يجمع (الرواية ، المدح ، المقداتي) ، وكذا الدعوة إلى الكوميديا المرتجلة من طرف (علي الراعي) ، وأيضا محاولة (الطيب الصديقي) و (عبد القادر علولة) في ترسیخ شكل الحلقة ، وغيرها من محاولات التجريب في ميدان التراث الشعبي لخلق شكل خاص بالمسرح العربي.

وعن المرحلة الثالثة المتمثلة في البحث عن نظرية مسرحية فهي تعتبر مهمة جدا رغم وجود من يرفض فكرة التنظير هذه ويعارضها وهذا لأسباب عدة تمثل في : -"التضخم في البيانات المسرحية والتنظير في الوقت الذي بدأ يقل فيه عدد العروض المسرحية بل وتقلصت الممارسة.

- عدم وجود تراكم مسرحي يؤهلنا إلى الدخول في مرحلة التنظير.

- إن اكتمال صورة التجارب المسرحية العالمية وما وصلت إليه من تنوع واختلاف إنما كان من باب التطبيق والممارسة وليس من باب التنظير.

- غياب الجدل الفني ، والسجال الفكري -الجماعي -في زمن طفت فيه الفردانية التي يبحث فيها الفرد " المنظر " عن الرعامة ومخالفة الجاهز والمعروف الشائع.

- إخفاق وعجز النظريات العربية كلها -وفي جميع المجالات عن إنتاج جهاز نظري مستقل ، سواء من وحي معرفتنا الأصلية أو بالاتصال بمعرفة ثانية"⁽²⁷⁾.

وربما في هذه النقاط نجد ما هو صحيح وما هو قاس نوعاً ما على التجارب العربية ، فيما أن النظرية تأتي بعد التجربة فهذا معناه أن بيانات الجماعات المسرحية العربية ظهرت انطلاقاً من الممارسة والتجريب. كما إن هناك من التجارب العربية الرائدة التي كانت بدايتها دون تنظير ووصلت إلى درجة كبيرة من النجاح والأهمية كأعمال (الطيب الصديقي) مثلاً ، ولا زال يحقق نفس النجاح وهو ضمن الجماعة التي تتبنى التنظير ، كما إن اتهام المنظرين العرب

للحن (الغناء - الموسيقى) ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)⁽²¹⁾ ، وهو البحث إذن عن خطابات مغايرة . وعلى تنوع هذه المصادر كان لكل باحث عربي وجهته المختارة ، (توفيق الحكيم) مثلاً اعتمد ، المصدر القرآني ، والأسطورة أعتمدها (ولد عبد الرحمن كاكى) ، ونماذج المصدر التراثي نجد لها: (الطيب الصديقي) ، (كاتب ياسين) ، و (الطيب العلّج) ، أما التاريخ فقد كان مصدراً مهمًا للتونسي (عز الدين المدنى) ، (والطيب الصديقي) أيضاً ، أما عن التصوف فنجد أن (صلاح عبد الصبور) قد اختاره في مسرحيته الشعرية (مأساة الحال) كما نجد أن كلام (الطيب الصديقي) و (الطيب العلّج) أيضاً قد اعتمداه.

أما المرحلة الثانية فهي البحث عن شكل مسرحي عربي وهذا يعني رفض كل ما سبق من أشكال المسرح التقليدي (الخشبة) هذا الذي ينفي التواصل بين الممثل والمترفرج ، وعليه فإن وجود مقال جديد يستدعي وجود شكل جديد " يمكن أن يستوعب الاحتفال المسرحي ويبعده على أن يكون طقوساً في كنيسة أو فرجة أمام صندوق سحري ، أو تجتمع رسمياً في بناء رسمية"⁽²²⁾ . فالبحث يكون باستقراء " طبيعة التجمعات واللقاءات العربية ، سواء كانت علمية تقام في الجماع أو " فرجوية " تقام في الأسواق العامة "⁽²³⁾ ، هذه التجمعات هي الحلقات أو ما يسمى بالمسارح الدائرية وهي حلقات غير مغلقة ، تضيق وتنبع ، ويصب بعضها في البعض الآخر ، فهي محطات للعيون وليس محطات للاستقرار. إنها كالنهر تماماً ، يتدفق باستمرار ليعطي الحياة والتجدد ، وداخل هذه الحركة فإن النظر يتجدد ، والمكان يتغير ، والوجود يتجدد والطقس يتجدد. كل شيء يتغير ليعطيك الإحساس بأنك حقاً تعيش جو الحفل ، وهذا ما نفتقد في وجود الخشبة في هندستها الإيطالية "⁽²⁴⁾ . وعليه فإن وجود مثل هذه الخشبات (الحلقات) في مسرح واحد يؤدي إلى تحقق سمات الحلقة المذكورة ف تكون الحيوية ويكون التجدد ، ويكون التحكم في الاتساع والضيق ، من طرف المترفرجين الذين كلما زاد عددهم زاد اتساع الحلقة والعكس بالعكس ، وبحصل ضمن هذا الشكل الجديد " أن يكون تحرير العين أولاً ، وتحرير الذهن ثانياً ، وتحرير الفعل المسرحي ثالثاً ، وذلك من جاذبية الصندوق السحري الذي يسمى خشبة⁽²⁵⁾ .

هذه الحرية التي توجد التفاعل والانفعال معاً " من طرف المترفرج ويصبح مسامحاً لا مشاهداً وساكناً ، ويكون



2-شروط المسرح الاحتفالي

أ-المشاركة

تعتبر المشاركة جوهر الاحتفالية وفكرتها المحورية ، وقد ورد ذكرها تقريرياً في جميع بيانات الاحتفاليين وهذا تأكيداً على أهميتها الكبيرة ، فنجد منظر الاحتفالية (عبد الكريم برشيد) في خضم حديثه عن الواقع في المسرح يذكر: "الاحتفال يسعى إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع. ومتنى أصبح مشاركاً فإنه يتخلّى عن التفرّج الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته ، وبذلك يصبح المسرح حفل كرنفال ، يشخص فيه الكل ويختفي بذلك الناظر والمنظور ، والمنتج والمستهلك" .⁽³⁰⁾

فالاحتفال يعبر عن حالات وجودية مختلفة للإنسان ، وهو شكل من أشكال التعبير الإنساني ، لذلك لا بد أن يكون المسرح حفلاً عاماً ، تتحقق فيه المشاركة ، إن العلاقة التقليدية بين المبدع والمتألقي والتي تتضمن حدوداً بينهما يجب أن تنتهي في المسرح ، من جهة المتألقي الذي عليه أن يجعل لك إحساساته في حالة استنفار وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى" .⁽³¹⁾ ومن جهة المبدع الذي يجعل من الصدق والحياة والحركة هي سمات الاحتفال الذي يكون "ملكاً للمتحفّل وساعتها يجسد الفرجة عن طريق الكلمة المنغومة ، والحركة الموقعة والإشارة الموحية" .⁽³²⁾ و"الممثل الاحتفالي لا يقل الأحساس إلى الجمهور (كما في المسرح الدرامي) ، ولا ينقل له الأفكار والأوامر (كما في المسرح الملحمي) ، وإنما يحيا بحضور الآخرين ومشاركة تم تظاهرة شعبية ، وذلك من أجل إعادة النظر في الواقع ، وذلك بواسطة عيون جماعية وإحساس جماعي" .⁽³³⁾ ومن هنا يظهر أن الجمهور ممثلاً مشاركاً ، ففي الاحتفال تتحرر طاقاته ، وتزول موانع الخوف والخجل ، ويعتبر الاحتفاليون "أن تجديد الرؤية وتتجدد وسائل التعبير عنها ، لا يمكن أن يتم بعيداً عن (المتألقي) لأنّه الطرف الثاني في عملية الإبداع" .⁽³⁴⁾ ، وعليه فإن إهمال المتألقي وإبعاده عن المشاركة في الإبداع سيؤدي إلى الانفصال لا الاتصال.

وهناك نقطة أساسية يجب الإشارة إليها هي أن الاحتفاليين في كل مرة يوضحون العلاقة بين الذي يملك المال وكيف يكون عمله الفني ، وبين الفقير وكيفية إبداعه ، فعلى اعتبار أن القراء يقيمون احتفالاتهم بأنفسهم ويعيشونها هم بذواتهم فإن ذلك معناه أن الحفل ملكهم هم ، وإن

بالفردانية في العمل وببحثهم عن الزعامة أجده قاسياً جداً والدليل على خطأ هذا الزعم هو العمل الجماعي المتكامل الذي أضفى على التجارب المسرحية العربية. وربما كان الاتهام الأخير هو الأقسى على الإطلاق ، فهناك نظريات عربية ما تزال تحقق النجاح والاستمرارية لحد الآن كنظيرية (محمد أمين العالم) النقدية مثلاً.

والنظرية المسرحية التي دعى إليها (برشيد) يتم الوصول إليها بأن "تعيد قراءة الموروث لتعرف مكوناته الداخلية ، للبحث عن نظرية أو نظريات المسرح العربي" .⁽²⁸⁾ ، وانطلاقاً من هذه النظرية يمكن إحداث فعل الإبداع والخلق. من هذا كله نستطيع القول إن المسرحيين العرب قد وصلوا إلى درجة من الوعي في قراءتهم لهذا التراث ، فهم لم يقفوا عند حدود تقديسه واسترجاعه بطريقة ميكانيكية فقط ، ولكن كان وعيهم بوجود "العلاقة التي تأخذ من التراث شيئاً وتعطيه أشياء ، والتي نقرأ منطقه وصانته والتي تلامس سطحه وتحفر في أغواره ، والتي تترجم غيابه حضوراً ، وسكنونه حركة ، و الماضي حاضراً ومستقبلًا ، والتي تتدخل في وجهة هذا التراث - أو ذلك - وتجعله يمشي في اتجاه ما هو إنساني وحيوي ومدني و حقيقي و عقلي و علمي و عيدي" .⁽²⁹⁾

وقد تنبه إلى هذه العملية عدد لا يأس به من المهتمين بالمسرح العربي وتطوره وتطوره وذلك منذ العقد السادس من هذا القرن. إيماناً منهم بالوصول إلى إيجاد قالب مسرحي - ليس بالمفهوم النمطي يتلاءم والفكر الجمعي لشعوبهم وما يحمله هذا الفكر من تراكبات ثقافية متنوعة. وإن كان هذا الاتجاه لم ينطلق من فراغ ، وإنما استعلن بكثير من التجارب الناجحة في البلدان الأخرى. هذه الاستعلانة لم تكن نمطية كما هو في المسرح الكلاسيكي ، وإنما أخذ الوسائل المتعددة في ذلك وإيجاد طرق الملاعة بينها ، وبين المشهد الثقافي العام.

ومن بين الذين ساروا في هذا المنحى وقدموا أعمالاً أثرت هذا الاتجاه الجديد (القديم) وأرسست القواعد الأساسية له على مر العقود السابقة: (يوسف إدريس) ، (توفيق الحكيم) ، (علي الرايعي) ، (عز الدين المدني) ، (علي عقلة عرسان) ، (سعد الله ونوس) ، (رياض عصمت) ، (ولد عبد الرحمن كاكى) ، (عبد الكريم برشيد) ، وغيرهم.

الموعد يتم بوجود قاسم مشترك بين الناس يؤكد أن القضية جماعية عامة تهم الجميع.

ويعني هذا أيضاً أن الجمهور هو مقياس لتقييم الأشياء والحكم عليها. ويوضح هذا في ناحيتين: فالنسبة للناحية الأولى: الإقبال الواسع للجمهور على عمل ما يعني أن هذا الأخير ناجح وصائب، ذلك لأن "المسرحية المعينة بالظروف الاجتماعية الجادة الحية، الوعائية بها، المتعلقة بها، أكثر تأثيراً في الجمهور الواسع" ⁽⁴³⁾، وبالتالي يكون الجمهور ذات نوعية إيجابية وممتازة. أما الناحية الأخرى، وهي الأهم والتي توضح الجماعية أكثر فتتضح في كون الجماعة تتحول إلى طاقة فاعلة ومحركة، لها دورها وقيمتها. وبظهور أن الاحتفاليين من خلال الجماعية التي نادوا بها كان هدفهم تصحيح وتحويل بعض الرؤى الخاطئة تجاه الجمهور فهو سواء هنا أو هناك ليس أكثر من أداة فقط، أما بالنسبة للاحتفاليين فهو غير ذلك، بل هو بالأساس "طاقة فاعلة ومحركة للتاريخ، ومن هذا المنظور وجب التعامل معه" ⁽⁴⁴⁾، هذا الاعتراف بالإنسان أو الفرد وهو المكون للجماعة يظهر أنه هو القادر على الفعل والخلق والإبداع والتغيير وصنع التاريخ، في حين أن "الظروف - وهي مجرد وعاء - فلا يمكن أن تعطي غير الشكل واللون والظل والطول والعرض والعمق" ⁽⁴⁵⁾.

وقد أورد (يوسف إدريس) شرط الجماعية كأحد العناصر الواجب توفرها في العمل المسرحي في قوله: "في كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توفر عنصرين: أولاً الجماعة والحضور الجماعي، ثانياً قيام الجماعة كلها بعمل ما" ⁽⁴⁶⁾، وهو بهذه يؤكد أن المشاركة تستلزم وجود الجماعة.

كما إننا نجد المسرحي المصري (الفريد فرج) يؤكد على أهمية الجمهور حين قال: "إن الجمهور عنصر إيجابي في فن المسرح ... ولا يمكن تصور العمل الفني المسرحي بلا جمهور..." ⁽⁴⁷⁾، لأن العمل المسرحي أساساً موجه إلى الجمهور، فالعلاقة بين العرض المسرحي وبين الجمهور علاقة تكاملية.

جـ-التلقائية

"إن المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الإنساني وعلى الحوار مع الآخرين يسعى إلى أن تميز العروض بالتلقائية والعنفوية والبساطة وذلك كما يحدث في الحياة اليومية" ⁽⁴⁸⁾. فالحيوية والحركة التي تميز المسرح هي التي تجعل من التواصل بين الخشبة والصالات ممكناً، ويتم

تجسيدهم المباشر لهذا الاحتفال والتلقائي أيضاً صادقاً وحياً، وبالتالي فإن مشاركة الكل فيه تكون مؤكدة، أما عندما ينتفي كل رابط بين المحفل والاحتفال فإن الحفل يفقد معناه ومغزاه" ⁽³⁵⁾، كما هو الحال عند الأغنياء الذين تمنعهم مراكزهم الاجتماعية من أن يعبروا عن فرحتهم وألامهم، لذلك فإنهم يقومون (باكتراء) أجواق تفرح لهم، وناديات محترفات يعبرن عن آلامهم. ومن هنا يفقد الاحتفال عناصره الأساسية المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي" ⁽³⁶⁾. ولربما كان هذا التعبير من طرف الاحتفاليين بالدرجة الأولى، لإيضاح تأكيدهم على علاقة المشاركة بين الممثل والمتلقي ، وكذلك نقد المسارح التي تنتفي فيها هذه العلاقة (أي المشاركة) وهذا بالدرجة الثانية.

وقد أوردت جماعة الاحتفاليين أن المسرح المعاصر قد استعاد شيئاً من احتفاليته عندما أخذ "الفن الذي ولد في المعابد ثم التجأ إلى القصور والمعارض والفنادق الفخمة، قد أخذ يعرف طريقه إلى الأسواق بحثاً عن الناس والحياة..." ⁽³⁷⁾، وحيث يكون اللقاء تختفي تلك المسافة الفاصلة بين المفترج وما يتفرج عليه كلياً ضمن المسرح الاحتفالي. حيث "إن المسرح ليس فرحة، وإنما هو بالأساس لقاء من هنا تبدأ الاحتفالية. لقاء تكون فيه في ذات الوقت - أقطاب اللقاء وموضوعه أيضاً" ⁽³⁸⁾. في حين نجد أن الطبيعية الفرجة أن تكون شيئاً منفصلاً عنا، وأن تكون شيئاً غريباً عن ذواتنا... أن تكون هناك مسافات بيننا نحن من يتفرج وبين ما نتفرج عليه" ⁽³⁹⁾. ومن هنا فإنه يتحدد الفرق بين الفرجة والاحتفال في (المسرح الاحتفالي).

بـ-الجماعية

باعتبار أن الاحتفال يعني الاجتماع والامتلاء فنقول: "احتفل القوم: اجتمعوا واحتفل المجلس بالناس: امتلاً" ⁽⁴⁰⁾، فهذا يعني أن الاحتفال لا يتم إلا بحضور الجماعة التي تحيا الحفل وتعيشه، فكذلك المسرح لا يكون له معنى دون وجود الجماعة " فالممثل الاحتفالي إنما يحيا بحضور الآخرين ومشاركتهم ظاهرة شعبية ، وذلك من أجل إعادة النظر إلى الواقع وذلك بواسطة عيون جماعية وأحساس جماعي" ⁽⁴¹⁾. والمسرح بالأساس هو موعد عام ، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس " ⁽⁴²⁾. هذا



وراء الخشبة"⁽⁵⁴⁾، كما إنه أيضا " لا يفعل شيئاً سوى أن يعيش حياته بصدق ليعبر عنها في ذات الوقت بشكل أعمق وأنقي وأصفي"⁽⁵⁵⁾.

ومن هنا يتضح أن الممثل الحقيقي هو الإنسان الأقدر على الاحتفال، وذلك لأن يعبر عما يعيشه أو يحياه بصفة عامة بطريقه مغایرة عن حوله بحيث تكون تلقائية وعفوية وشفافية دون زيف ، ليؤثر بذلك في الآخرين.

وهم يؤكدون أيضاً أن الممثل هو كل شيء على الخشبة ، فالمؤلف ، غائب والمخرج غائب ، والممثل ساعة الاحتفال هو الثلاثة في واحد. المؤلف ، والمخرج والممثل ، إنه لا يكرر غيره ، سارقاً منه هويته وزمنه وحالاته وقضاياها. زمن الحفل ليس تكراراً لزمن آخر مضى وإنما هو زمن مغاير"⁽⁵⁶⁾.

ويمكن اعتبار هذا القول شاملًا لما أوردناه عن الممثل، فهذا الأخير لا يحتل مكان أحد من مقيمي العمل المسرحي (مؤلف ومخرج)، بل هو الكل في آن واحد، قد يضيف على ما هو مكتوب من خلال تحكمه فيه ، فليس المكتوب هو الذي يسير الممثل ، ويستطيع أن يغير من حركاته بحسب استعداداته وموافقه ومزاجه. كما إنه لا يكرر أحداً من يعيشون حوله ولا يكرر حالة أمامه ، بمعنى أنه لا يحياة الحالات والمواقوف الخام وإنما يصنعها داخله لتصبح ملكاً له ، عليها بصماته وطابعه واجتهاده"⁽⁵⁷⁾ ، فالممثل يستلهم من الحياة اليومية وقضاياها ليحولها في خياله ويسقط عليها إضافاته بخبرته وتجربته ووعيه بها ، لتكون القضية عامة تمس كل المتفرجين وهو بذلك لا يعطي صورة للطبيعة ولا يكررها.

وإذا حدث العكس أي جعل العمل تكراراً لحالة ما ، فإن المثل يصبح مجرد دمية " لأنه يقتل في الحفل المسرحي حيويته وتلقائيته ويحيله إلى مجرد عرض بارد للكاريز. فالممثل لا يمكن أن يحقق ذاته إلا باتصاله. وانفصاله في ذات الوقت عن المؤلف والمخرج ، وأن تكون له ذاكرتان الأولى للماضي والثانية للمستقبل ، أي أن يجمع بين المحفوظ الثابت والمتخيل المتحرك"⁽⁵⁸⁾.

وعلى هذا يكون الممثل هو المبدع ، لا المقلد ، يابداعه تكون للعمل المسرحي الحيوية والتلقائية ، ويبعده عن الأقنعة والجمود ، بالموازنة بين الماضي المعلوم والمستقبل كشيء مجهول ممكناً التخييل.

ذلك عن طريق (الممثل) ، هذا الأخير الذي يقول بخصوصه المؤلف المسرحي (ألفريد فرج) : لعل أوضح ما فوق المنصة هو الممثل ، إن الممثل هو ملك المنصة"⁽⁴⁹⁾ ، وهو بهذا لا يريد أن يقول أن الممثل مجرد حامل للنص ولملكات وجهد عبقرية المخرج إلى المترافق ، كما أنه ليس مجرد حلقة وصل بين المؤلف والمترافق ، بل العكس من ذلك " فإن له ملkapاته الخاصة وعقربيته الخاصة التي يستطيع بها أن يثير العمل المسرحي كله ، ويضيف إليه من عنده ، وأن يحقق الصلة الروحية بين العمل المسرحي كله والجمهور"⁽⁵⁰⁾ ، وهنا يتضح لنا جواب السؤال التالي: هل على الممثل تأدية دوره بشكل طبيعي أم لا؟.

الجواب يظهر من خلال القول السابق لـ (ألفريد فرج) ، وهو أن يضيف ، الممثل من عنده طبعاً ليس الإضافة السلبية أو الارتجال السلبي الذي لافائدة منه - ليثير بذلك عمله و يجعله بعيداً عن الميكانيكية والجمود و بعيداً عن المبالغة الشديدة أيضاً ، سواء في التعبير عن الأحزان التي تنفر الجمهور أو الإفراط في الإضحاك إلى درجة التهريج. إلى جانب كذلك " أن مختلف التيارات ، والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة ترفض محاكاة الطبيعة في الفن سواء أكانت هذه المحاكاة مذهبًا للأدب أو التصوير أو للموسيقى أو التمثيل"⁽⁵¹⁾. فالمحاكاة تعني المماثلة دون إضافات ، وحيث إن " الفن ليس تصوير للطبيعة"⁽⁵²⁾ ، ينبغي على الممثل أن يستقي موضوعه من الحياة اليومية المحيطة به ، أما كيفية تقديمها ف تكون بأسلوب يوضح قدرته على التحويل الصادر عن ثقافته ووعيه وخبرته ، وبطريقة تنسجم فيها كل عناصر العمل المسرحي بما أنه عمل جماعي لا فردي. فوجود الوعي واليقظة والعقل يجعل الممثل متحكماً في افعالاته ومنتهاها وعالماً بدوره مثله مثل أية وظيفة في الحياة اليومية التي تستدعي شرط اليقظة ، فإن الممثل إذا فقد هذا التحكم الواعي يفقد سيطرته على نفسه وموهبه وقدرته على التأثير في الجمهور.⁽⁵³⁾.

وهذا التوازن هو ما يسمى في التمثيل الاحتفالي (بالاندماج الوعي) بمعنى أن تكون هناك مراقبة للإحساس وضبط لدرجة الانفعال ، ليصل الممثل إلى رتبة الممثل الحقيقي. وجماعة الاحتفاليين يقولون أنه: " كلنا نحتفل - تعبيراً عن حس أو قضية - ولكن الممثل يحتفل بشكل أحسن وأعمق. إن إحساسه. بما حوله لا يمكن أن يعيينا من الإحساس ، ولا فعله فوق الخشبة يمكن أن يعيينا من الفعل



الواقع اليومي الجامد وهم بهذه يكسبون الحياة إضافة جديدة" (62).

(سلطان الطلبة) هو من الأشكال الاحتفالية المسوحية المعروفة بالمغرب، ويحدث فيه "أن يلعب كل فرد دوراً جديداً ابتكره حسب الوضع الجديد الذي خلقه المجتمع نفسه بصورة كاملة وغفوية" (63).

فإنقلاب الأشياء في المدينة وتحدي الوهم للحقيقة يظهر في مبدأ هذه اللعبة أو الاحتفال وذلك بأن "يتناخ فيه طلبة جامعة القرويين سلطاناً عليهم، تدوم سلطته سبعة أيام، يقوم خلالها بتمثيل أباء الملك، ولال هذه الأيام السبعة ينصب الطلبة خيامهم على ضفاف (وادي فاس) ويشخص الطالب المنتخب شخصية سلطان، حيث يشكل حكومته وأعوان دو لته ويمارس مهامه القانونية بشخصية الملك" (64)، فالمسرحية - الاحتفال - هنا تمثل الوضع الجديد الذي خلقه المجتمع واعتبره نموذجاً للحياة الاجتماعية الحقيقة، وإنقلات المدينة يظهر في التمثيل الجماعي "الذي تقوم به المدينة كلها لدرجة أن الخط الفاصل بين ما هو تمثيل وما هو واقع يمحى كلياً" (65). هذا التحدي للمنطقية وكل ما هو عادي ومؤلف يؤدي إلى الحركة والابتعاد عن الجامد وهذا بـ "محاولة تركيب الأشياء تركيباً فنياً جديداً يخضع لمنطق فني مغاير". (66)

ونجد البيان الثالث لجماعة الاحتفالية يؤكّد أن التحدي الذي يريد هو تحدي الموت، هذا الأخير "الذي يتخذ مجموعة من المظاهر المختلفة، فهو الفقر والجوع والمرض والاعتقال والجهل والظلم وكل ما يشكل عقبة في وجه الانطلاق والنمو والتجدد والاستمرار. أي كل ما يعطّل الاحتفال الذي هو بالأساس ظل الحياة وملحها وقوامها" (67)، إلى جانب تحدي الطبيعة - كما ذكرت من قبل - بكل ما تحمله من كوارث طبيعية مختلفة حاملة للموت. إن هذا التحدي يظهر "في المجتمعات، أيضاً يظهر في شكل طبقات اجتماعية تقوم على أساس الاستغلالية والتطفُل، وبهذا فهي تعمل عمل الطفيليّات البيولوجية داخل الجسم البشري" (68).

فالاستغلال والاحتقار والتطفُل أمراض اجتماعية مثلها مثل الأمراض البيولوجية تؤدي إلى الموت إذا لم تجد المقاومة والتصدي والتحدي. ويصف بعد تلك (عبد الكريم برشيد) هذه العملية أي (التحدي) بأنها (نضال)، إذ يورد: "يكون النضال في بعده البيولوجي أو الفكرى أو النفسي أو الاجتماعي شيئاً أساسياً، ذلك أن النضال - باعتباره مجموع

يقال إن النص المسرحي لا يمكن أن يوجد إلا إذا انطلق من مسرحية حياتية قبله. ومنه يمكن القول إن العرض المسرحي يوجد قبل النص المسرحي لأنَّ الكاتب قبل أن يكتب النص يتصور العرض بأبعاده المخالفة.

ومن هنا تبرز قدرة الممثل في احتواء الموقف أو المواقف التي يقوم بها حتى وإن لم يلتزم بحرفية النص، لأنَّه ينطلق أساساً من خلفيات الموقف العام الذي يراد تخليه والمأخذ من واقع حياتي معين.

والتلقاء هي الغفوية الممارسة في العمل دون الخروج عن الإطار العام المفروض للعرض المبني على أساس مكانية و زمنية.

د- التحدى

لقد أورد (عبد الكريم برشيد) التحدى كمبدأ من مبادئ الاحتفالية وإستعرض لأجل توضيحه عدة أمثلة من الفنون الشعبية التي تولدت عن الاحتفال إذ يقول:

"إننا نجد مثلاً أن البهلوان الذي يمشي على الحبل يأتي بفعل غير عادي ، إنه يتحدى قانون الجاذبية الذي يخضع له الكل. أما مروض الحيوانات ، في السيرك فهو يخرج أيضاً عن المأثور ، إذ إنه يُخْضِعُ الوحش المفترسة إلى إرادته وهو بهذا يتحدى الواقع ويأتي بشيء جديد أما الساحر الذي يحول المنديل إلى حمامه. فهو أيضاً يحطم منطق الأشياء ، إذ يقفر على مبدأ السبيبة والعلية و يجعل الأشياء ترتبط مع بعضها برابط سحري" (59). وغيرها من الأمثلة التي يتضح من خلالها أن التحدى هو الخروج عن المأثور ، وتجاوز ما هو كائن.

كما إن (برشيد) أوضح أمثلة أخرى بهذا الشأن. كالرجل الذي يخرج النار من فمه و"المهرج الذي يكشف عن مفارقات الواقع من خلال حركات غير واقعية في الظاهر" (60).

و"يتحدى الاحتفال الموت والزمن ليعيد للحياة شخصيات مثل "ديونيزوس" و"الحسين" و"المسيح" في مسرح الأسرار" (61). ويكون هذا التحدى ببعث الزمان الماضي الميت في الحاضر أي في الآن كالاحتفالات التي تقام لـ "ديونيزوس" الله الخمر ، بمعنى إعادة التاريخ بكل مجرياته وشخصياته.

و"حفلات سلطان الطلبة هي أيضاً خروج عن المأثور إذ تنقلب كل الأشياء في المدينة، ويتحدى الوهم الحقيقة ، ليصبح الطالب ملكاً أو وزيراً أو حاجباً...، إنهم يتجاوزون



أخرى لا تقتصر على الجانب الجنسي فقط ، كما إن أصل الإنسان محدد في القرآن الكريم .

ونجد الماركسية " أحلت (الجبر) محل (الاختيار) في توجيهه الفرد وأصبح الفرد لذلك مجبراً لا اختيار له ، مجبوراً بيئته ، وبوراثته وبحياته ، السياسية والاجتماعية والاقتصادية على الخصوص"⁽⁷³⁾ بذلك نجد أن هذه الجبرية أيضاً قد جرّدت الإنسان من كونه إنسان ، وجعلت منه عبداً مجبراً قد أصبحت البطن هي الهدف والوسيلة معاً في حياة الإنسان ، غاية الإنسان في حياته أن يعمل حتى يستطيع أن يأكل والحرمان من الأكل هو الوسيلة إلى إخضاع الإنسان⁽⁷⁴⁾ . فالحرمان من الأكل هو السبيل الأول للجبر ليكون الفعل أو العمل للأكل لا للعيش هو الدرجة الثانية للجبرية . ومنه يلزم تحدي هذه الجبريات إلى جانب الوقوف ضد :

- " كل الدكتاتوريات في الحكم [...] وذلك باعتبار هذه الأنطمة تعامل مع الإنسان - وهو الكائن الحي الذي له عقل وإحساس وخيال ومنطق - تعامل معه على أساس أنه مجرد قطع حيواني "⁽⁷⁵⁾ .
- " البيروقراطية وذلك باعتبار أنها نظام للعمل يجعل الإنسان في سالم ودرجات مختلفة "⁽⁷⁶⁾ .
- " كل أشكال الصنمية وعبادة الأوثان ، وذلك لأن الوثن - حقيقته وقوته وفعاليته - أشياء تأتي ، ليس من هذا الوثن ذاته ، ولكن من اسقاطا المستضعفين والمقهورين والمرافقين "⁽⁷⁷⁾ ، بمعنى أن الوثن لا يحمل أي قوة أو حياة تجعله عنصراً حياً يستجيب بل هو مجرد رمز لشخص ما كان له فعالية وبموته بقي الناس يحبونه ويعبدونه وكأنه على قيد الحياة ، وهذا ما يتنافى مع الحياة المتحدية لكل أشكال الموت .

هـ- الإدھاش

" هو انفعال بين الخوف والتعجب يياغت الإنسان ، يتحدد حسب الموقف الذي يتعرض له . الإدھاش كشف جديد ألهه الإنسان . هذا الكشف يؤدي إلى مراجعة الواقع وتجاوزه نحو اتخاذ موقف حيال هذا التجاوز يتم لحظة توقف ، نتيجة سلوك معين ، وكلمة مؤثرة ، حينئذ يندهش الإنسان من وضعه المعتمد فيسعى إلى محاولة تغيير هذا الوضع بطرق مختلفة حسب ما تقتضيه الظروف وهذا باعتبار أن تجاوز الواقع يأتي عادة محمل بالإدھاش "⁽⁷⁸⁾ " ومن عادة الشيء

التأمينات التي تقهقر العجز والموت - فعل مرادف للحياة أو هو الحياة نفسها - وغياب النضال ، لا يمكن من أن يعني سوى شيء واحد هو الموت "⁽⁶⁹⁾ ، فباعتبار أن الحياة هي الوقوف ضد الموت ، ضد الضعف ، ضد السكون والثبات ، وكل معوقات الحياة هي في حقيقتها مسار للموت ، كان التحدى لها هو الحياة ذاتها وهذا بقوى كبيرة " وتتجسد هذه القوى في الحرية والحب والعدالة وكل القيم التي تقيد الإيجاب "⁽⁷⁰⁾ . وربما يكون التحدى المقصود هنا ليس بمفهوم المقاومة ولكن باللامبالاة وعدم الاهتمام بها لأن الاهتمام بها والخضوع لها هو الاستسلام ولكنها مادامت خارجة عن نطاق الإنسان ولا مفر له منها فإنه لا يبقى مكتوف الأيدي ، بل عليه أن يقلل من سيطرتها عليه ، وربما هذا ما ذهب إليه (توفيق الحكيم) إلى كون "الإنسان لا يحكم حوازنه ما نسميه بالطبيعي أو بغير الطبيعي ، بالقدر أو القوى المعادية أو الأطماع أو الأهداف ... وإنما حقيقته الخالدة أنه مخلوق أبيدي الطموح ، وأبدي الصراع ، ومقاوم باستمرار لحالته الراهنة وذلك يرجع إلى أنه عقل متحرك ومadam كذلك ، فهو لا يمكن أن لم تسليمها تماماً لأي وضع من الأوضاع ولا بد أن يتحرك في مختلف الاتجاهات لأنه إذا وقف انقلب شيء إلى جمام ، ولسم يعد إنساناً⁽⁷¹⁾ . إذن يظهر أن طبيعة الإنسان الطموحة ، المحبة للحركة ولمواجهة كل معيق جامد هو الذي جعل منه مقاوماً لقوانين الطبيعة على الرغم من أنه يعلم مسبقاً أنه لا جدوى من مقاومتها ، وهنا تكون مأساته . وعظمته في الوقت نفسه .

وإذ إن بيانات الاحتفالية أوسع وأشمل في كل مرة فإنه بالإضافة إلى ما سبق من التحديات ولو أنها تصب كلها في معنى الأبعاد الأربع السابقة الذكر نجد جماعة الاحتفالية يقولون " كان موقفنا المعارض للجبرية السيكولوجية عند فرويد... وللتجرية البيولوجية عند داروين... وللجمالية الاجتماعية التاريخية عند ماركس "⁽⁷²⁾ .

ففرويد قد أرجع عوامل الفعل الإنساني إلى مجرد القوى الداخلية التي تحكم فيه ، وهي اللاشعور ، كما إن الفن عنده تعبير مرضي يهدف إلى إشباع رغبات جنسية أما داروين فقد قال: بأن الإنسان قد تطور من الأصل الحيواني(القرد) . وقد وجدت هاتان النظريتان (النظريّة النفسيّة أو المنهج النفسي عند فرويد والنظرية الداروينية) المناقشة والنقد فالإنسان يقوم بعملية تحقيق العمل الفني استجابة لد الواقع

في ظاهرها بفعل الخوف من مواجهتها وتحديها. وعليه فإن وظيفة المبدع هي الكشف عن حقيقتها ي إعادة عنصر الدهشة إليها لخلق فاعلية الوعي والتغيير لدى المتفرج. ويكون هذا الكشف. عبر مراحل تتشكل كالتالي:

التعجب ← الاستفهام ← الوعي

و ضمن هذا: "فلا تقل للعامل بأنك مستغل ثم تأتي بحجج وبراهين لتدل على ذلك. بل أعطه جانبي الصورة ودعه يقارن ويستكشف ، سيندهش أول الأمر وهذا شيء طبيعي لأنه سيقف على الفرق الشاسع بين ما يعطيه للعمل من جهد، وما يعطيه له هذا العمل من أجر. الشيء الذي يجعله يتساءل أولاً، ثم يحتاج ثانياً، وبضرب ثالثاً للمطالبة بحقه المشروع" (85) وبالتالي تكون المعادلة التالية:

الاندهاش ← السؤال ← الاحتجاج ← التغيير

أما إذا حدث العكس أي بأن تظهر للعامل بأنه مستغل ياعطائه البراهين فإننا هنا نتبع طريقة تلقين تعليمية غير حيوية ، ولا تحمل أي نوع من الحركة التي تساعد على اكتشاف الحقائق ، وهذا ما يظهر في مسرح (بريخت) من اكتشاف الحقائق ، وخلال أهم خاصية فيه وهي (التغريب) التي تؤدي إلى التغيير " ويتم ذلك عند (بريخت) بالعمل على عزل المتفرج عن المسرح حتى يتمكن من ممارسة التفكير النقدي (86) . فـ (بريخت) من خلال مبدئه هذا يبعد المشاهد عن المشاركة ويلغي مجال التعاطف بينه وبين الشخصية ، بمعنى يعزله عن عملية اكتشاف هذه الأخيرة التي توضح أمامه على خشبة المسرح دون مشاركته وهذا يعني بالضرورة "أن يتخذ المسرح موقفاً نقدياً وذلك لأن يعرض الحقيقة أمام المشاهد لتمكنه من أن يقف منها موقف المراقب المتأمل ، وليس موقف المشارك " (87)

وهذا يتضح أن الاحتفالية قد عكست هذه العملية وجعلت من المشاهد مشارك ناقداً ، لا متفرجاً مراقباً وملاحظاً كما في مسرح (بريخت) "الذي يحول دائماً بين حدوث التوحيد بين المشاهد وحقيقة المسرح ، وان يستخدم كل الوسائل الممكنة لكي يخلق عند المشاهدة الشعور بالدهشة. الذي يفصله مسافة على خشبة المسرح فيستطيع وبالتالي أن يرى الأوضاع الاجتماعية التي ألف أن يراها وقد أصبحت غريبة عنه ، وهذا هو مبدأ التغريب الذي قام عليه مسرح برixin" (88).

ومنه تكون المعادلة كالتالي:

رد الفعل ← السؤال ← التفكير

العادي أن لا يثير الإنسان ولا يلفت انتباذه. وعليه كان لا بد من الاعتماد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجد أن الجمهور" (79) ، فالدهشة هي أساس لاكتشاف الأشياء المخفية وذلك بازاحة صفة العادية والديهية عنها ، وبالتالي يحدث أن يكون تجاوز لواقع الساكن . والمسرح عند الاحتفاليين " يجب أن يخاطب في المقام الأول شعور الجماهير. (...) وما الشعور في المسرح الاحتفالي إلا مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل " (80) وإنني أرى أنه يجب أن تكون هناك مرحلة سابقة للإدهاش تمثل في إرادة المعرفة الحقيقة ومحاولة إزالة عادية الظاهرة بالبحث عن السبب. أما عن كيفية الوصول إلى العقل الفاعل في المسرح الاحتفالي وقد أعطي لأجل ذلك مثلاً إذ يقول أصحابها: "معرفة الاستغلال مثلاً معرفة نظرية لا يمكن أن يغير شيئاً، إذ لا بد من أن نحتضي الاستغلال وأن نشعر به لأنه ليس أرقاماً فقط ونظريات وإنما هو شعور كذلك" (81). فهنا يتشرط أن تكون معايشة الاستغلال حتى يكون هناك وعي بهذه القضية ، أي يجب أن يمر الوعي عبر الإحساس والشعور ليمر إلى العقل الفاعل. في الظاهر هذا قول صحيح ولكن أرى أن هذا من الحالات التي لا يجب أن نعايشها حتى نعقلها ونعنيها ، بل يكفي معرفتها ليقوم العقل الفاعل بتحديد معالمها. وأرى اعتبارهم أن المثقف بعيد عن قضايا الاستغلال هو اتهام لأنه لا يجب أن يكون هناك "عذاب جسدي وروحي" (82). - حسب قول الاحتفاليين -ليكون تماس بين المثقف وقضايا المجتمع. وفي موضع آخر يذكرون: "أن العادة بكل ما تحمله من تكرار قد أفقدت الحياة اليومية جدها وحيويتها وقتلت فيها عنصر الإدهاش والغرابة ولذلك أصبح الفقر شيئاً عادياً ، وكذلك الأمر بالنسبة للمرض والجهل والاضطهاد والقهقر" (83). وبهذا الصدد فإن المسرح الاحتفالي يعمل على تغيير هذه الرؤية بأن يعيد لهذه المظاهر التي تبدو عادية عنصر الدهشة لتعريفها وإيضاح حقيقتها - ومنه يكون التغيير ، فالكشف عن الحقيقة هو في أساسه استعادة الإحساس بالاندهاش الذي اختفى نتيجة التعود والتكرار ، وهذا حسب ما ورد في البيان الثالث للإحتفالية: "هذا الإحساس المصدر بفعل التعود على أشياء اكتسب مع التكرار شرعية زائفة - هو ما يسعى المسرح الاحتفالي إلى تفجيره في ذات الفرد سواء كان مبدعاً أو مساهماً (متفرجاً)" (84). فقولهم (بالشرعية الزائفة) للمظاهر المتعمود عليها فلا شرعية حقيقة للاستبعاد ، للقفر ، للظلم ، للاضطهاد ولغيرها من مظاهر الاستغلال على الرغم من أنها أصبحت مظاهر عادية



الإستراتيجية الثورية التي يجب أن تتبثق عن هزيمة كتلة التي منيت بها تلك الكومونة واستخلاص العبرة التاريخية للانطلاق منها والاستفادة منها في التجارب الثورية المماثلة. لا شك أن (بريخت) كتب هذه المسرحية في ظرف تاريخي معين. لكنه كتبها من منظور يتحلى حدود هذه اللحظة التاريخية أيضاً وبجعل المسرحية وفق المفهوم المطروح ذات أهمية لنا أيضاً⁽⁹⁴⁾. فوجود الظروف نفسها يؤدي إلى وجود نظائر للشخصيات في مكان آخر و زمن آخر.

ز-تعريضة الواقع الاجتماعي

في البيان الأول للإحتفالية يظهر المعنى الحقيقي للواقع المراد إيضاحه، وتعريفه وهذا انطلاقاً من كون: "المسرح الاحتفالي قائم على أساس التعرية وذلك علماً منا بأن الواقع الاجتماعي قائم على أساس التغطية"⁽⁹⁵⁾. فرغم أن الواقع الاجتماعي، هو واقع نعيشه ونحياه ونتفاعل فيه إلا أنه في نظر الاحتفاليين مزييف ومغطى، فهو مملوء بالمتناقضات والمفارقات، مما يؤدي بالإنسان إلى ازدواجية في شخصيته، وثنائية في خطابه، تفرضه عليه المعاملات والسلوكيات الاجتماعية التي تأبى المواجهة وتفتر من مصادمة الحقيقة وتخبيئ وراء الأقنعة، ومن هنا كان: "وجود الآخر المتفرج هو أصل التمثيل. إنني وأنا وحدي أتصرف بكل حرية، أتصرف بكل جنون وحمق، ولكن بمجرد أن أجده نفسي محاطاً بالعيون (المتفرجة) فإني أخلق مؤقتاً عن حريتي وتلقائي وأخذ في التمثيل وساعتها لن تكون الكلمات والحركات والإشارات، مطابقة لما بالداخل، ولكن لما يريد الآخرين، من هنا افتقدنا وجوهنا الحقيقية داخل المجتمع وعواضتها بأقنعة تمثل الإيمان أو الاستقامة أو الوداعة والبراءة. فعندما أراك لا أرى غير القناع. أما أنت فمُصادر لفترة قد تطول وقد تقصّر، ومنه كان التمثيل هو ما يحدث يومياً في المجتمع"⁽⁹⁶⁾.

فالواقع اليومي هو واقع مقنع، وإن نقله بأقنعته وزيفه على المسرح لن يضيف في الأمر شيئاً بل يصبح (تمثيل التمثيل)، ومنه كان المسرح الاحتفالي تعرية له ونفوذاً لبواطنه، لكن وجود هذا الزيف مقترب بوجود الآخر المحدد للخصال السامية، إذ إن أصل التمثيل كان بوجود (الآخر المتفرج). فيكون المجتمع أو الواقع الاجتماعي هو الذي يجعل الإنسان يلبس أقنعة مغايرة لحقيقةه. فالدور عند الاحتفاليين سابق لصاحبها" وإنّه من خلال أدوار (مسرحيّة) تسمى

هنا يتضح جلياً أن حدوث التغيير عند (بريخت) يحدث من خلال مباشرة في إظهار كل شيء على الخشبة ، إلى جانب ارتکازه على التفكير أولاً أي أن العقل يكون قبل الشروع بالشيء وهو عكس المسرح الاحتفالي.

والشموليّة

إن الفنان ابن بيته ومجتمعه ، فهو ينطلق من ظروفه الخاصة ومما يحيط به في مجتمعه وعصره ، وهذا لا يعني التقوّع على الذات والانغلاق عليها ، وإنما يجب إنتاج فن يتعدى حدود المكان الواحد والزمان الواحد ، ذلك "أن الفنان الكبير ، هو ذلك الذي يصلح لعصره ، وكل عصر وينفع الناس ويعرض لشؤونهم ويوجه حياتهم في جيلهم ثم يمضي بعد ذلك ينفع الناس في كل الأجيال! هو ذلك الذي ينظر يأخذ عينيه إلى الوطن الصغير ، مثلاً في بيته وزمنه ، وبعينيه الآخر إلى الوطن الأكبر ، مثلاً في الإنسانية إلى نهاية الدهر! ..."⁽⁸⁹⁾.

"هذا الانطلاق والعموم في القول قد يبعد الكثير من الآثار الأدبية والفنية "فأدواق الأمم متغيرة ، ومدارك الأجيال متطرورة"⁽⁹⁰⁾.

وعليه فإن إيجاد لغة إنسانية شاملة بتلك الأوصاف ، لن يكون إلا بالاعتماد على تصوير ثوابت الطبيعة الإنسانية ونقل جوهرها "لأن الثابت وحده هو الذي يملك لغة شاملة تخطّب العقليات المختلفة والبيئات المتباينة"⁽⁹¹⁾. فالثابت الذي يمثل الأصل يبقى على الدوام يتحدى الزمان كما يتحدى المكان ، لكن الفروع متغيرة.

وبما أن المسرح الاحتفالي يبحث عن التواصل فهو " يقوم على البحث عن لغة إنسانية ذات أبعاد إنسانية عامة ، لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في مكان آخر والزمن الآخر. لغة مستقبلية ولكنها في نفس الوقت تحمل صوراً ماضوية ذات بعد إنساني شامل"⁽⁹²⁾.

وباعتبار أن التاريخ والتراث شمولييان ، فهما ملك للإنسانية ككل ، فإن "النّظرة الدرامية هي نّظرة شمولية تقرأ التاريخ وكأنه صفحة واحدة"⁽⁹³⁾ ، أما الارتباط بظروف تاريخي معين أو التسجيل الوثائقي ، فله أهمية مرحلية لا تتخطى حدود اللحظة التاريخية المعينة ، (بريخت) مثلاً في مسرحية "أيام الكومونة" أراد القول أن "الثورة لم تنشأ وتنضّل وتطكمّل في الرأس ، أي على صعيد الفكر ، بل وقبل كل شيء بين الناس وبهم ، فهم صانعوا الثورات الحقيقة ، كما توضح لنا



بالشيء لا كما تعودناه ، ورؤية من زوايا قد لا يتبه إليها الإنسان العادي ." الإبداع انطلاقا هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات (الفردية والجماعية) إلى واقع غير متحقق " (102).

وهم بهذا يبتعدون عن المسرحية الطبيعية " التي لا نكاد نجد فيها دراسة أو فكرة عامة ولا مشكلة ولا صراع بل نجد صوراً عامة توضع أمامنا وضعاً مادياً فوتغرافياً " (103)

فكما يدل الاسم (الطبيعية) فإن أصحابها لا يعنون فيها بتحوير ما في الطبيعة لصالح الفن بل " يقللون إلّا ذلك من الحياة صورة طبيعية صادقة متخللة من القواعد ، طليقة من القوانين ، غير مقيدة بالآداب والشائع ، فمسرحياتهم تضع شخصياتها بين يديك عارية سافرة ، كأنّها مقاطع طويلة أو عرضية لهضبة من الهضاب أو سهل من السهول أراد رسمها أن يطلع على ما تتركب منه تلك الهضبة أو ذاك السهل من طبقات جيولوجية وكيف تضافرت القرون والأجيال على تطور هذه الطبقات وتحويرها حتى استقرت على هذه الحال التي ترى ، فعملهم ينحصر في إعطاءك صورة لهذا المقطع " (104).

فهدفهم من أعمالهم هو الصدق في النقل ونسخ الطبيعة دون تحليل ولا تحوير ، في حين أن " الكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلًا حرفيًا ، أو نقلًا فوتغرافيًا كما يفعل الكاتب الطبيعي ، بل هو يلخصها ويعطي جوهراً لها بل يهذبها ويتناولها تناولاً فيها كفيلاً بأن يؤدي رسالته في المسرحية التي يقدمها " (105)

وبهذا تكون الاحتفالية . وإذ إن تصورهم للمسرح على أنه واقع أوسع من واقعنا المعish ، وتمارس فيه الحرية والشفافية ، والتلقائية ، وترسم فيه أحلام مستقبلية ومغيرة لما هو كائن ، كان واقعهم مركباً ومكثفاً " يعتمد هذا الترکيب في كلياته وجزئياته على المزج بين الأجراء المختلفة ، مرج الواقع بالحلم ، وإغراق الحقيقى في الأسطوري ، وإدخال الوهمي في صلب اليومي والخلط بين التمثيل واللامثيل ، الشيء الذي يجعلنا نعيش كمساهمين في الحفل المسرحي داخل أجواء شفافة " (106).

فالمناهل مختلفة عند الاحتفاليين بالإضافة إلى كيفية تركيبها عن طريق الإبداع ، فإدخال الوهمي في صلب اليومي ليس معناه أن المسرح لهم كما أن مرج الواقع بالحلم لا يبعد جوهر الحقيقة عن الواقع ، بل كل هذه العناصر تساهم في صنعه ، وما هذه الأساليب إلا لتعزيز المعنى ، والابتعاد عن النسخ الطبيعي للواقع.

الوظائف والمراكم والطبقات ... وإن كل دور يفرض نوعاً معيناً من الأداء والسلوك . فالإقليمي لا يمكن أن يتصرف إلا كإقليمي والعامل كعامل . ومن هنا يكون الدور سابقاً من حيث الترتيب الزمني - على من يؤديه الشيء الذي يجعل من الوظائف والحرف أقنعة جاهزة يلبسها الأشخاص فتكسبهم ملامح جاهزة كذلك (97).

والاحتفال هو الذي يُخفّي تلك الوظائف والأقنعة ويوقفها وبالتالي يتحرر الإنسان من التمثيل . ونجد (برشيد) في خضم حديثه عن المسرح البورجوازيوضح أن " الشخصية المسرحية تحصر نفسها مرتين . مرة عندما ترتدي قناع (أرباغون) قناع البخلاء ومرة أخرى عندما يلبس الممثل قناع (أرباغون) وبهذا تبتعد عن الواقع الحقيقي مرتين كذلك (98)." (أرباغون) هو بخيل موليير وهو يعتبر قناع (قناع البخيل) وهو درجة أولى من التمثيل ، ثم تكون الدرجة الثانية يلبس هذا القناع للممثل وهذا الواقع المعتمد والمبتذل . ليس في حاجة إلى نقل بل إلى تعرية ، وإن الاحتفال هو عكس هذا المثال فيه لا وجود للتفرج بل هناك . " ومن هذا كان لابد أن نميز بين شيئين: الواقع والحقيقة ، وذلك وذلك لأن الواقع لا يمكن بالضرورة أن يكون حقيقياً ، إن الريف واقع بل هناك مشاركة للعرض تحمل التلقائية والعنفوية وفيه يتوقف التمثيل بزوال الأقنعة . " ومن هذا كان الإستغلال واقع ، والظلم واقع أيضاً ، ولكن هذه الأشياء لا تمثل الحقيقة في شيء ، ومن هنا أمكن القول أن رصد الواقع من خلال متغيراته السطحية من اختصاص وسائل الإعلام أما رصد جوهر الواقع وحقيقةه فذلك من اختصاص الآداب والفنون بصفة عامة والمسرح الاحتفالي بصفة أخص (99).

فالاحتفاليون من خلال إعطائهم هذا المفهوم الجديد للواقع يؤكدون أن ليس كل واقع هو بالأساس حقيقة ، فسير الأحداث اليومية وتتطورها يرجعون اختصاصه إلى وسائل أخرى تعتمد على الوصفية كما في الظاهر ، أما التوغل إلى المواطن لاكتشاف الحقائق فهو من اختصاص الأعمال الفنية والإبداعية . والإبداع عندهم هو " خلق على غير هيئة سابقة " (100) ، بمعنى هناك رؤية جديدة لواقعهم ، فهم يبتعدون عن التكرار والعادي والطبيعي ، وهذا ليس معناه أن الإبداع عندهم يلغى الواقع ، بل على العكس من ذلك فهو عنصر خام لأنه " ليس لهم بدلاً له ، ولكنه رسم تقريري (ماكيت) للزمن الآتي (101)" إنه رؤية ما لا يرى ، ونقل الموجود لا كما هو موجود ، وكشف مواطن نراها ولا نراها هو الإحساس



وإن لم تستطع إمتحاني فلن تستطيع إقناعي " ⁽¹¹¹⁾ فهناك جمع في رسالة الفن بين المتعة والفكرة.

في حين نجد (الطيب صديقي) يقول في حديث ، معه أنه " كلما قسا المسرح في تصويره فجيعة الإنسان داخلها وخارجيا فإنه يؤدي دوره بشكل أكمل ، إذ يهز بعنف ويبعد إلى التمرد على الواقع تعس كي لا تعاد الصورة مرة أخرى ". ⁽¹¹²⁾ وبالنسبة للمسرح الاحتفالي يحدد (عبد الكريم برشيد) وظيفة المسرح في مقاله (ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح) فيقول: "وظيفة المسرح الاحتفالي ليست هي تغيير الواقع وإنما في تجاوزه وإن التغيير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر ، العقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن يمر بالحس ". ⁽¹¹³⁾

هدف الاحتفالية من المسرح هو البحث عن الجديد المغاير عن طريق الفعل والحركة المستمرة ، وبذلك فهي ترفض الواقع المعطى العادي لتجاوزه إلى الواقع الجديد تكون فيه الدهشة أولاً للتحرر من المأثور العادي.

إلى جانب أن استعمال " الرمز التاريخي والأسطوري يملكان قابلية تركيب الواقع مسرحي تطبعه الجدة والغرابة ، الواقع يجعل المفترج وكأنه يكتشف الأشياء لأول مرة وبذلك يستعيد إحساسه المفقود في زحمة الأيام وتواترها " ⁽¹¹⁴⁾؛ ذلك أن استعمال مثل هذه الأساليب الجديدة قد شاع عنها أنها تؤدي إلى الغموض والإبهام في حين أنها تعتبر إبداع في الفن بل هي " مظهر من مظاهر الفن . ووسيلة للتعبير عما تعجز عنه اللغة المتعارفة ، ومنفذًا للخروج من الجو الفكري المأثور ، أو الميدان الحسي الرتيب ، الذي تواضع عليه الناس ، والتحرر من القيود التي تغلب التفكير ، وتوقف به عند حدود النظارات المباشرة للأشياء من زاوية واحدة دائمًا " ⁽¹¹⁵⁾.

ويمكن اعتبار مثل هذه الرموز غموض ولكن الغموض " الذي يتولد عن كل نظرة مستقبلية تسبق الأحداث وتبشر الزمن بالآتي " ⁽¹¹⁶⁾. وهذه النقطة أي التنبؤ بالمستقبل من طرف الأدب والفن عموما قد تحدث عنها (توفيق الحكيم) ياسهاب وأثار مشكلة: دور الفن والأدب في ناحية ودور العلم في ناحية أخرى ، حيث يقول: " إن مقدرة العلم اليوم في الكشف عن إمكانيات المستقبل وإعطاء صورة عنه قد جعل الفن والأدب يفقدان في هذا المجال الكثير من مبادرتهما في تصور الغد وقيادة الناس إليه " ⁽¹¹⁷⁾.

فتتصبح وظيفة الفن أو الأدب بالأخص تقف عند التفسير ، في حين أن (توفيق الحكيم) يرى أنه رغم استمرار

فهذه التركيبة في العملية الإبداعية يجعل من المسرح الاحتفالي يرتكز على المفارقات المختلفة ليتمكن من الوصول إلى تعرية الواقع السائد ، من خلال نماذج متنوعة من المشاهد ، التي يمكن أن تتضاد أحيانا ، لكن هي الأجدى في الكشف والوصول إلى تحقيق الغايات التي يهدف إليها.

وسيتم ترك المفترج يندمج في عملية العرض كمشاركة في إزالة القناع الذي يخفي وراءه مخفيات يصعب كشفها بالطرق التقليدية في المسرح الكلاسيكي . ومن هنا فإن اعتماده على جملة من المصادر المتنوعة ، يستغلها في العملية الإبداعية في إطار العرض المسرحي.

3-وظيفة المسرح الاحتفالي

يعتبر(أرسطيو) أول من وضع شروط ومقومات وقوانين المسرح الكلاسيكي وهو المسرح اليوناني القديم ، فأورد مفهوما للمساحة ووظيفتها، إنها" تثير في نفوس المفترجين الرعب والرقة ، وبهذا تؤدي إلى التطهير أو الـ CATHERSIS أي تطهير النفوس من أدران انفعالاتها" ⁽¹⁰⁷⁾.

غير إن هذه النظرة لمهمة المسرح قد تغيرت عند(بريخت) وقد ظهر ذلك في كتابه" اورجانون المسرح الصغير" الذي أصدره عام 1948 مؤكدا فيه أن المسرح له وظيفة تمثل في التعامل مع الأفكار وتوظيفها للحصول على نتاجات فكرية جديدة وبها يتم إحداث قلب الأفكار العامة المشاعر والمعارف والدافع التي يسمح لها مجال العلاقات الإنسانية التي تجري به الأحداث ولكن تحتاج إلى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هي نفسها دورا في تغيير العالم" ⁽¹⁰⁸⁾ ، فلم يقتصر هنا (بريخت) وظيفة المسرح في مجرد الغاية التعليمية بل أخضعها للجمالية أي إنه " لم يغفل الغاية ، ولكن من خلال المتعة الفنية " ⁽¹⁰⁹⁾ ، إذن فقد حدد الناتجة عن " شعور الانتصار والثقة ، وتزودنا بمتعة إمكان تغيير كل شيء ". ⁽¹¹⁰⁾

وربما هي الفكرة نفسها التي تحدث عنها (توفيق الحكيم) حين قال: "إن الفرجة يجب أن يكون خلفها فكر ، وأضواء النيون البهيج المنظر في أي لافته يجب أن تحمل خلفها رسالة سواء كان الفكر أو الرسالة فلسفية أو اجتماعية أو عقائدية ، دون أن يتخذ ذلك نبرة عالية زاعقة مباشرة تظهر فيها الفن بمظاهر الوسيلة الثانوية . فالفن متعة قبل كل شيء ،



وبطبيعة الحال ليس خلق القيم الجديدة بتكسير الذاكرة أى ماضي الإنسان بل هو تكسير العادي والشائع والمعروف والبديهي ليكون هناك إعادة اكتشاف العالم من جديد والتعبير عنها بوسائل فنية جديدة.

ولكن في البيان الثالث لجامعة الاحتفالية نجد تراجعاً عن هذا الهدف ليكون التفسير هو المرحلة الأولى في وظيفة المسرح الاحتفالي، وتأتي مرحلة التغيير بعدها، ويظهر هذا في أنّ "وظيفة المسرح الاحتفالي هي وظيفة ذات حدين متكملين: التفسير والتغيير، إن الفهم هو المنطق، إنه المفتاح الأساسي لفتح كل مغلق وبسط كل منقبض وفك كل الرموز، وإن الفهم الذي نقصده هو بالأساس فعل لاحالة، فعل يستطيع بالضرورة فعلا آخر غيره، ويتجسد. هذا الفعل في إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع والتاريخ والإنسان".⁽¹²²⁾

وفهم الواقع واكتشافه ليس معناه الوقوف عند حدود الوصف، إذ إن الوصف يعني ثبيت الزمن الذي يؤدي إلى ثبات الحياة وكأنها صورة، في حين أنّ الحياة تتغير وتتجدد في كل حين. والإبداع الأدبي والفنوي يجب أيضاً أن يتبع هذا التحول والتغيير والتجدد، وبصفة خاصة العمل المسرحي والاحتفال، الذي يتغير ويتجدد زمنه ومناخه (مناخه النفسي) وظروفه، ويسند هذا التغيير إلى مسرحيين بنائيين -كما تدعوهם الاحتفالية يُشتَرطُ فيهم الحيوية" "وهم هؤلاء الناس الذين يتفاعلون مع محیطهم، فيضيرون ولا يكررون... ويجددون ولا يقلدون وبهذا أمكننا القول بأنّ الممثل لا يحتفل نفس الاحتفال مرتين لأنّه لا أحد يعيش لحظتين متتابعتين تماماً".⁽¹²³⁾

والبحث في معناه هو اكتشاف كل خفي للوصول إلى حقيقته، عندئذ يتجسد الفعل في إحداث انقلاب جذري على: الواقع، التاريخ، الإنسان.

على الواقع: يازالة الزيف منه، فكون السمة الأساسية في المسرح الاحتفالي هي أنه فن حي ومحرك، فإن هذه الحيوية والحركة ناتجة عن عمل طرفي الاحتفال المبدع (الممثل) والمساهم (المتلقى)، ويصبح بذلك العمل المسرحي ظاهرة يشارك فيها الكل وليس فرقة، وهذه الحيوية ناتجة أيضاً عن قناعة أن المسرح الذي يعني الحياة بكل ما تحمله من زيف وأقنعة يجب على المسرح بمعناه الآخر الحقيقي (الذي يمثل هذا الاحتفال) أن يُخرجه من

تغير الحياة بتغير النظرة العلمية، إلا أن الفن لم يقف ساكناً بل "اتجه إلى زلزلة الأساليب الفنية التي يمتلكها وأصبح بهم باحثاً عن وسائل جديدة للتعبير ، مثلما استطاع العلم أن يغير التفكير العلمي"⁽¹¹⁸⁾، فكما أن العلم بمقدوره تغيير البيئة ، فإن مهمة تغيير الإنسان تبقى ملقة على عاتق الفن والأدب فلقد "تنبه الفن إلى أنه يتحمل مهمة تغيير الإنسان في هذه المرحلة ، ولكن ... تغييره إلى أي صورة؟"⁽¹¹⁹⁾.

هنا توقف (توفيق الحكيم) لأنه لم يجد جواباً لسؤاله هذا، هل يكون تغيير الإنسان بخلق قيم جديدة تتماشى مع الظروف الجديدة؟ أم يتم بتصحيح القيم القديمة فقط.

وجواب هذا السؤال نجده في البيان الأول للإحتفالية ليؤكد ما ذكره من قبل (عبد الكريم برشيد) عن وظيفة المسرح التي تكمن في التغيير، إذ نجد في الفقرة (27): "إنّ المهم هو تغيير الإنسان. تحريره من ذاته أولاً، ثم مما يحيط به من مخلفات الماضي ، ومتى أوجدنا الإنسان الجديد سهل علينا إيجاد الواقع الجديد"⁽¹²⁰⁾.

قد يبدو الأمر غامضاً من الوهلة الأولى ، ولكن بناء على ما سبق ذكره من المبادئ نجد أن تغيير الإنسان يتم عن طريق تحريره من ذاته ، في المسرح الاحتفالي باعتباره ظاهرة شعبية عامة لا بد من مشاركة المتفرج مباشرة في الإبداع والتفكير دون وساطة ، ومن هنا يصبح إنساناً واعياً لما يجري حوله ، حراً في تفكيره و اختياره ، مشاركاً في الإنتاج. متصلًا بما حوله كما يجب تحريره مما يحيط به من مخلفات الماضي ، وهذا لا يعني تحريره من ذاكرته و تراكماته المعرفية السابقة أو الماضية ، بل هو تحرير من الأفكار الغريبة الآتية من خارج محیطه والتي جعلته عبداً لها ومجرد مروج لها فهي لا تنبغ لا من ذاته ولا من واقعه ، هو التحرير أيضاً من النظريات والمذاهب التي تجعل من الجماعة الإنسانية فرقاً وشيعاً تصب كلها في الصراع وبذلك يفقد الإنسان الحرية والعدالة وكذا القدرة على إيجاد هويته وفكرة.

وعلى اعتبار أن "الاحتفالية تسعى إلى خلق مسرح شعبي ، ولكن هذا لا يمكن أن يتأتى إلا بوجود مؤسسة مسرحية جديدة ، مؤسسة تعمل على تجاوز ما هو كائن موجود وقائم ، لتعمل بعد ذلك على خلق هيكل جديدة مغایرة للإنتاج وتسويقه المسرحيين"⁽¹²¹⁾.

فتجاوز ما هو كائن موجود تعني التغيير ، بخلق قيم جديدة تتماشى مع الظروف الجديدة وهي الفرضية الأولى لـ توفيق الحكيم في كيفية تغيير الإنسان من خلال الفن ،

الآخرين ولكن وهو حامل للآخرين (الماضي) في سلوكه وعارفه وأخلاقه ولغته.

وفي موقع آخر نجد الاحتفالية تقول إنه "Lord الأشياء إلى حقيقتها وتحقيق المجتمع / الحلم ، فإنه لابد أن يخرج الإنسان من سكونيته ليصبح فاعلاً في المجتمع، عوض أن يبقى منفعلاً ومتأنراً من السماء ، وإنما هي نتيجة حتمية افرزها الضعف والجهل والفقر ، فالضعف يعزى بالاستبداد ، والجهل يفرج الأووصياء والعرايين . فلا شيء إذن ، يمكن أن يرد الأشياء إلى حقيقتها سوى أن يكون الإنسان غنياً قوياً ، عالماً وحراً ، وهذا ما تسعى الاحتفالية ضمن طموحها المشروع" (130).

فالإسلام إذن لما هو موجود دون إحداث تغيير أو تجديد وتطوير يعتبر طريقة اتباعية لا إبداع فيها ولا فعل ، ولا حياة وهذا يرجع إلى الضعف والجهل والفقر ، وعليه فإن إزالة الأقنعة عن الأشياء للوصول إلى حائقتها مرهون بالإنسان في حد ذاته ، إذ يجب أن يكون في آن واحد:

قوياً: لأن القوة ضد الضعف الذي يؤدي إلى الاستعباد والاستبداد.

غنياً: لأن المال يوفر الإمكانيات المادية والقدرة على الامتلاك.

عالماً: لأن القوة والغني لا معنى لهما دون وجود عقل يضبطهما ويوضح كيفية استعمالهما في حين أن الجهل يوجد الأووصياء والمسيرين المستغلين ، كما إن العلم يعني الوعي بما كان وما هو كائن وما يجب أن يكون.

حر Engras: لأن القيد يشيهي الإنسان ويفقده الحياة في حين أن الحرية تعني الانطلاق.

كل هذه الشروط يجب توفرها في الإنسان باعتباره الأساس لكي يستطيع التغيير ، في حين أجد أنه يجب كذلك قبل هذا توفر الإرادة الوعائية في العمل وفي التغيير ، وهذا هو مسعى المسرح الاحتفالي.

4- مصادر المسرح الاحتفالي

أ- الواقع

وقد أوضحت ذلك في شرط (تعريه الواقع الاجتماعي) ، حيث إن الاحتفالية أعطت مفهوماً جديداً للواقع وفرققت بينه وبين الحقيقة ، فالواقع بتغيراته السطحية ليس هو ما يبحث عنه المسرح الاحتفالي ، ولكن التعامل مع الواقع يكون بالغوص في بوطن الأشياء للوصول إلى جوهرها

مسرحيته بمعنى أن تحصل هناك عملية تعريه للمسرح الأول (الذي هو الواقع أو الحياة).

الفعل هو أيضاً انقلاب جذري على التاريخ: وهذا ليس معناه تغيير الواقع التاريخية الثابتة وإنما يكون العمل المسرحي مغايراً لعمل المؤرخ ، هذا الأخير الذي "يهم بـما وقع ، أي بالأحداث التي تتنمي بالضرورة إلى الماضي ، أما المسرحي فيهتم بالأساس بـمعنى ما وقع ، وهذا المعنى ينتمي للماضي ، كما ينتمي للحاضر والمستقبل" (124) ، ومنه تكون معاني الواقع التاريخية الماضية كمفاتيح مساعدة "لصناعة تاريخ آخر مغاير ، وتغيير ما هو واقع بالفعل بالرغم من أنه غير حقيقي" (125) فالمعاني باقية.

والفعل كذلك انقلاب على الإنسان: فالاحتفالية وهي تسعى من أجل إيجاد الإنسان الجديد ، "ترى أن الأساس الأول هو إيجاد العلاقات الجديدة وذلك لأن العلاقات الطيبة يمكن أن تعطي الإنسان الطيب ، ولكن الإنسان الطيب وحده لا يمكن أن يعطي شيئاً" (126) . إذ إنه "ليس له وجود في ذاته ، وإنما هو مجموع العلاقات التي تربطه بالآخرين ، وتبلغ هذه العلاقات أوجهها في المحبة" (127) ، فيتضح هنا أن الإنسان الجديد الذي تسعى الاحتفالية إليه هو (الإنسان الطيب) ، ولكن ليس الإنسان الفرد ، بل "تقدّم منه الجماعة والفرد في ذات الوقت" (128) . أي إن وجود الإنسان مرتبط بوجود الجماعة على عكس ما قالت به الوجودية . وبهذا فإن العلاقات الطيبة هي التي تلد الإنسان الطيب فهو وحده لا يعطي شيئاً ، بل يجب أن يكون ضمن جماعة إنسانية ليظهر تعاملاته وتفاعلاته فيها.

وقد جعلت الاحتفالية من الإنسان نسبي أي يُعرف ضمن علاقاته مع غيره (أي نسبة إلى) ، في حين أن مقدرة الفرد وقوته تعرف وهو منعزل عن الغير وهذا يظهر حينما قالت الاحتفالية في البداية أن: "الشخصية في المنظور الاحتفالي مبنية على أساسين: الاتصال والانفصال ، الاتصال بالماضي ، أي بما هو عام ومشترك ، والانفصال في ذات الوقت ، عن هذا العام المشترك للبحث عن التمييز والتفرد لتجاوز المعطيات الأولية ، والإفلات من جاذبية القطيع" (129) ؛ فاتصال الإنسان بالماضي أين كان منفعلاً وأين كان مشتركاً مع غيره وحيث بدأ بناؤه . وهو منفصل عن هذا كله حيث يكون البحث عن الفرد ذاته وعن استقلاله . لكن هذا الانفصال طبعاً يكون بعلاقات جديدة مع الاحتفاظ بالماضي ، كما أنه يتصل من جديد في المستقبل حيث يكون فاعلاً في



وكلمة الاعتراف من التراث أصبحت "ظاهرة ثمينة" في المسرح العربي المعاصر منذ أواخر السبعينيات وحتى الآن، حيث أغرى هذا الاتجاه ما تفرع عنه من مسرح مشاركة ومسرح فرجة ومسرح وثائقي وغيرها من الصيغ التي تعتمد على أساس ملحمة، كتاب السبعينيات والثمانينيات على السواء"⁽¹³⁴⁾.

وي يمكن اعتبار هذه المصادر هي الأسس التي يرتكز عليها المسرح الاحتفالي، لمحاولة خلق نمط مسرحي يتلاءم والفكر الاجتماعي في الأقطار العربية، هذا النمط هو تأصيل جديد لفن مسرحي قائمه على مقومات فكرية متعددة المنابع والمشاركات، ومحاولة التخلص من التبعية والتقليد. وهنا يمكن اعتباره ضرباً من ضروب الإبداع في المسرح التجاري العربي بصفة عامة.

بحيث لا يمكن أن يكون إجهازاً على العطاءات الفنية والفكريّة السابقة، بل إنه يؤكد فعل الاستمرار وفي الوقت نفسه يؤكد القطيعة، وذلك لخصوصية مركباته الفلسفية والفكريّة، وكذا رؤاه الفنية والجمالية، التي وجد أصحابها أنها أكثر فاعلية وشموليّة ضمن عمل (المؤسسة الجماعية).

ومع أن هذه التجربة قد راقت الكثير من المهتمين بفن المسرح في البلاد العربية، إلا أن خشية التشتبث بفعل توسيع الجهود وتتنوع الآراء وتناقضها أحياناً، قد يكون أحد أسباب توقف نشاط هذه الجماعة، وأدى إلى إعلان موتها من طرف أحد أهم مؤسسيها عبد الكريم برشيد.

وحققتها". لأن المسرح واقع حياتي بالأساس، ولكنه واقع مكثف ومركز وأكثر شفافية وصدقًا من الواقع اليومي⁽¹³¹⁾. وتركيز الواقع وتكليفه يكون بفعل الإبداع، يادخال الوهمي والحلمي والماورائي ليكون عملاً للمعنى، إلى جانب التجديد والحركة في الفعل والزمن وال الحوار، بالإضافة أيضاً إلى مشاركة الجميع المساعدة على مواجهة الواقعية التقليدية.

بـ- التاريخ

وقد تحدثت عنه أيضًا فيما سبق حيث يتعامل الاحتفاليون مع التراث التاريخي بنفس تعاملهم مع الواقع، أي ليس من الصحة الوقوف على الظاهر فقط بل يجب الغوص في جوهره، وفي هذا نجدهم يقولون: "(...) فتحن لأن ننسى وراء أحدهاته وقشوره، لأن ذلك ليس من اختصاصنا، مما يهمنا هو روحه وجوهره وفلسفته، هذه الفلسفة التي تعطينا المفاتيح أيضًا لصناعة تاريخ آخر مغاير، ولتغيير ما هو واقع بالفعل بالرغم من أنه غير حقيقي"⁽¹³²⁾، لأن الإنسان هو من نتاج التاريخ، فهو الكائن الوحيد الذي يعي ضرورة الزمن وبيفيد منها. ما يضيف جديداً إلى خبرته على الدوام.

تـ- التراث الشعبي

يعتبر التراث الشعبي من أهم مصادر المسرح الاحتفالي لأنـه "مسرح شعبي بالأساس، ولما كان التراث بكل ما يحمله من تنوع وخصب يمثل ذاكرة الشعب ، فقد كان لأبد أن يكون له مكاناً مهماً في إبداعنا المسرحي. إن المسرح كمارأينا لغة ، ولا يمكن أن تحدث شعباً إلا من خلال لغته ، هذه اللغة التي تخزن علينا وروحه وتطوراته ، هذه أشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال التراث العربي".⁽¹³³⁾

فالحاضر كائن بوجود ماضٍ سبقه هو تراثنا الشعبي الذي يمثل ذاكرة الشعب ، وهو الذي يحمل خصائص الخصوبة والتنوع التي ساعدت على بقاءه حياً إلى الآن.

وإن الاهتمام بقضية التراث وإقامـة جسور بينه وبين الواقع العربي الراهن ، تعتبر من أولويات المسرحيـن العرب سواء الأوائل منهم أي الذين كانت لهم الأسبقية في عملية توظيف التراث في المسرح كـ(يوسف إدريس) وـ(الفريد فرج) وـ(توفيق الحكيم) ... ، أو لمن بعدهم ، كمحاولات المغاربة منهم: (الطيب الصديقي) ، (عبد الكـريم بـرشـيد) ، (أحمد الطيب العـلـج) ... فالـكل يقول بـضرورة وجود مسرح عـربـي أصـيلـ.



الهوماوش

1. وليد بو عديلة (1999)، المسرح الاحتفالي أو الاحتفالية في عمق المأساة: "رسالة الأطلس" ، تصدر عن دار الأطلسي للصحافة والنشر ، باتنة-الجزائر، ع 228، -15/02/) ، ص.17.
2. محمد السيد عيد، (1994) الاحتفالية في المسرح العربي ، دط ، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعرض المسرح العربي ، مصر ، ص.66. [هذا الكتاب يتضمن مجموعة بيانات المسرح الاحتفالي الصادرة عن مؤسسيه من تقديم محمد السيد عيد].
3. المرجع نفسه. ص.56.
4. خراف محمد (1980) ، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي: "مجلة الأقلام" ، تصدر وزارة الثقافة والإعلام ، دار الجاحظ ، بغداد-العراق ، ع 6. ص.5.
5. محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.76.
6. محمود نسيم(1995) ، المسرح العربي والبحث عن الشكل: "فصول (مجلة النقد والأدب)" ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد 14 ، ع 1-83 مصر ، ص.83.
7. محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.76.
8. المرجع نفسه. ص.26.
9. محمود نسيم ، المسرح العربي والبحث عن الشكل (مراجعة السابق) ، ص.83.
- عملية التأسيس الثاني (أو إعادة الفعل التأسيسي الأول) ابتدأت مع أسماء مسرحية في السنتين من أمثال (يوسف إدريس ، علي الراعي ، الطيب الصديقي) ولكنها في السبعينيات والثمانينيات إنطلقت إلى الجماعات.
- أما التأسيس الأول فقد كان مع (مارون النقاش) عام 1848 ، حيث كان أول عمل مسرحي عربي تأليفاً وتمثيلاً بلادنا ، وهو تمثيلية البخيل
10. محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.58.
11. المرجع نفسه ، ص.81.
12. المرجع نفسه ، ص.155.
13. محمد السيد ، عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.119.
14. المرجع نفسه. ص.84.
15. المرجع نفسه. ص.ن.
16. المرجع نفسه. ص.ن.
17. المرجع السابق ، ص.85
18. محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل (مراجعة السابق) ، ص.83.
19. محمد السيد ، عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.66.
20. محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل (مراجعة السابق) ، ص.82.
21. محمد السيد ، عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.59.
22. المرجع نفسه ، ص.139.
23. المرجع نفسه ، ص.140.
24. المرجع السابق ، ص.141
25. المرجع نفسه ، ص.139
26. عبد الرحمن بن زيدان (1995) ، أشكال الغرب وخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي: "فصول (مجلة النقد والأدب)" ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر ، مجلد 13. ع 4. ج 1. ص.104.
27. المرجع السابق ، ص.85.
28. المرجع السابق ، ص.104.
29. عبد الكريم برشيد(1995) ، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي ، "فصول (مجلة النقد والأدب)" ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر ، المجلد 13 ، ع 4، ص.17.
30. محمد سيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.94.
31. المرجع نفسه. ص.43.
32. المرجع نفسه. ص.ن.
33. المرجع نفسه ، ص.88
34. المرجع نفسه ، ص.82
35. المرجع نفسه ص.43
36. المرجع نفسه ، ص.43.
37. المرجع نفسه ، ص.44.
38. المرجع السابق. ع 134
39. المرجع نفسه ، ص ، ن.
40. المنجد في اللغة والأعلام. ط 22، دت ، دار المشرق ، بيروت-لبنان ، ص.143.
41. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص.88.
42. المرجع نفسه ، ص.59.
43. المرجع نفسه ، ص.92.
44. المرجع السابق ، ص.93.
45. المرجع نفسه ، ص.93.



46. المراجع نفسه ، ص 10.
47. ألفريد فرج ، (1966) ، دليل المتنزه الذي إلى المسرح: "مجلة الهلال ، تصدر عن دار الهلال القاهرة-مصر" ع 179 ، فبراير ، ص 11.
48. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 48.
49. ألفريد فرج ، دليل المتنزه الذي إلى المسرح (مراجع السابق) ، ص 22.
50. المراجع نفسه ، ص 22.
51. المراجع السابق ، ص 23.
52. المراجع نفسه ، ص 24.
53. المراجع نفسه ، ص 26.
54. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 165.
55. المراجع نفسه ، ص ، ن.
56. المراجع السابق ، ص 166.
57. المراجع نفسه ، ص ، ن.
58. المراجع نفسه ، ص ، ن.
59. المراجع السابق ، ص ، ن.
60. المراجع نفسه ، ص ، ن.
- (**) مسرح الأسرار: هو المسرح الذي لم يكن يحضره سوى الكهنة ورجال الدين.
61. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 38.
62. المراجع نفسه ، ص 39.
63. محمد أديب السلاوي(1980) ، إطلاعات على التراث المسرحي المغربي: "مجلة الأقلام ، تصدرها وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد-العراق ، ع 6 ، ص 22.
64. المراجع نفسه ، ص ، ن.
65. المراجع نفسه ، ص 22.
66. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 39.
67. المراجع السابق ، ص 120.
68. المراجع نفسه ، ص ، ن.
69. المراجع نفسه ، ص 120.
70. المراجع نفسه ، ص ، ن.
71. ألفريد فرج ، دليل المتنزه الذي إلى المسرح (مراجع سابق) . ص 22
72. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي . 122.
73. محمد البهبي ، (1973) ، الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي ، ط 6 ، دار الفكر بيروت-لبنان ، ص 369.
74. المراجع نفسه ، ص 277.
75. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ص 122.
76. المراجع نفسه ، ص ، ن.
77. المراجع نفسه ، ص 123.
78. المراجع نفسه ، ص 39.
79. المراجع نفسه ، ص ، ن.
80. المراجع نفسه ، ص ، ن.
81. المراجع نفسه ، ص ، ن.
82. المراجع السابق ، ص 39.
83. المراجع نفسه ، ص 129.
84. المراجع نفسه ، ص ، ن.
85. المراجع السابق ، م 129.
86. السعيد الورقي(1990) ، تطور أبناء الفن في أدب المسرح العربي المعاصر ، دط ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، ص 275.
87. المراجع نفسه ، ص 262.
88. المراجع نفسه ، ص 262.
89. توفيق الحكيم الفنان(دت) ، دط ، دار الكتاب الجديد ، مصر ، ص 346 - 347.
90. المراجع نفسه ، ص 341.
91. محمد السيد ، عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 45.
92. المراجع نفسه ، ص ، ن.
93. المراجع نفسه ، ص ، ن.
94. عادل قرشولي(1976) جدلية القومي والإنساني العام في المسرح: "مجلة الموقف الأدبي" ، يصدرها اتحاد الكتابة العرب ، بدمشق ، ع 68 ، كانون الأول ، ص 31.
95. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 41.
96. المراجع نفسه ، ص ، ن.
97. المراجع نفسه ، ص 41.
98. المراجع نفسه ، ص 42.



99. المراجع السابق ص. 42
100. المراجع نفسه ، ص 66
101. المراجع نفسه ، ص 162 وما بعدها.
102. خالدة سعيد (1982) ، حركة الإبداع ط 2 ، دار العودة ، بيروت-لبنان ، ص 13.
103. جمعية احمد قاجة (دت) ، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن ، دط ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت-لبنان ، ص. 45.
104. المراجع نفسه ، ص. 42.
105. المراجع نفسه ، ص 46
106. محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 143
107. جمعية احمد قاجة ، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن ، ص 10.
108. محمد غنيمي هلال(دت) ، في النقد المسرحي ، دط ، دار نهضة ، القاهرة-مصر ، ص 172.
109. المراجع نفسه ، ص 173.
110. المراجع نفسه ، ص ، ن.
111. توفيق الحكيم يتحدث(دت) ، دط ، مطبوع الأهرام التجارية ، مصر ، ص 194.
112. رياض عصمت (1975) ، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، دط ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق-سوريا ، ص 254.
113. محمد السيد عيد الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 46
114. المراجع نفسه ، ص 173.
115. عبد الحميد حسين(1964) ، الأصول الفنية للأدب ، ط 2 ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة-مصر ، ص 196.
116. محمد السيد عيد الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 47.
117. توفيق الحكيم يتحدث. ص 118
118. المراجع نفسه ، ص 119.
119. المراجع نفسه ، ص 122.
120. محمد السيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ص 61.
121. المراجع نفسه. ص 63
122. المراجع نفسه ، ص 124.
123. المراجع السابق ، ص 125.
124. المراجع نفسه ، ص 60.
125. المراجع نفسه ، ص ، ن.
126. المراجع نفسه ، ص ، ن.
127. المراجع نفسه ، ص ، ن.
128. المراجع نفسه ، ص ، ن.
129. المراجع نفسه. ص 131.
130. المراجع نفسه. ص. ن.
131. المراجع السابق ، ص 59
132. المراجع نفسه. ص 64
133. المراجع نفسه. ص 61.
134. السعيد الورقي ، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ، ص 320.