جامعة عبد الرّحمن ميرة بجاية
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكّرة

الإحتفاليّة في المسرح المغاربي المعاصر
-تجربة الطّيب الصديقي- أنموذجا

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
كاتية حداش
سيلية داود

إشراف الأستاذ:
حسين خالفي

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم اللّه الرّحمن الرّحيم

بسم اللّه الرّحمان الرّحيم:

«اِقْرَأْ بِاِسْمِ رَبِكَ الّذِي خَلَقَ

(1) خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ

عَلَقٍ(2) اِقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ(3)

الَّذِي علَّمَ بالقَلَمِ(4) علَّمَ

الإِنْسَانَ مَالَمْ يَعْلَمْ(5) »

(العلق: 1–5).

شكر وتقدير

الحمد والشّكر للّه الذّي بنعمته تتمّ الصّالحات، وبتوفيقه تتحقّق الغايّات.

نحمده عز وجلّ أن هدانا وسدد خطانا لاتمام هذا العمل المتواضع

يطيب لنا في هذا المقام أنّ نتقدّما بأعظم الشّكر وأسمى معاني العرفان إلى من كانوا لنا نعم المعلّم والموجه والمحفّز.

شكر خاص إلى الأستاذ "خالفي حسين" المشرف على هذه المذكّرة لما قدّمه لنا من دعم وتوجيه ونصح وإرشاد لإخراج هذا العمل إلى النّور، كما أعترف بالجميل للّذين لا يمكن إلاّ الإنحناء أمامهم للأساتذة الكرام الذّين كانوا طيلة العام، النّور الذّي نستبصر به الطريق نحو المستقبل.

وشكر كبير لكلّ من قدّم يدّ العون لنا سواء من قريب أو بعيد من أجل ميلاد هذا العمل نقدّم لهم خالص شكرنا وعرفاننا.

وبالصّنيع الجميل فتقبّلوا منّا مشكرين جزيل الشّكر.

الإهداء

أهدي هذا العمل إلى من غمرنا بدعوتهما الدّائمة،

إلى من تعب معي وسهر الليالي من أجل نجاحي،

إلى مثال الصّبر والإيمان

إلى أعزّ شخصين في الوجود

إلى أغلى ما أملك في هذه الدّنيا "الوالدين الكريمين" حفظهما اللّه وأطال في عمرهما.

وإلى خطيبي الغالي عليّ "إلاس".

وإلى إخوتي: "بلال" "فاتح" "يانيس" "ريان".

وإلى الأحبّاء والأصدقاء.

إلى جميع أفراد عائلة "حداش كاتية".

إلى رفاق الدرب الدّراسي والمهني

أهدي هذا العمل عربون وفاء وتقدير واحترام.

كاتية

الإهداء

أوّلا أشكر المولى اللّه عزّ وجلّ الذّي رزقني

العقل وحسن التوكّل عليه سبحانه وتعالى

وعلى نعمه الكثيرة التّي رزقني إيّاها

فالحمد للّه والشّكر للّه على كلّ حال

أمّا بعد فأهدي عملي هذا إلى من أنار لي

درب العلم والمعرفة وحرصا عليّ منذ الصّغر

واجتهدا في تربيّة والاعتناء بي

والديّا الحبيبان "أمي" و"أبي" الغاليان القريبان إلى قلبي

حفظهما اللّه وأطال في عمرهما.

وأهديه أيضا إلى أخي "فارس" وأختي "أليسيا".

وإلى خطيبي "رضا" الذّي كان مساندا لي في مشواري الدّراسي.

وإلى كلّ عائلتي وأقاربي.

ومن قدّم لي المساعدة من قريب أو بعيد.

سيلية

مـــقـــدّمـــة

مقدّمة:

يعدّ المسرح من الفنون الأدبيّة ولهذا يعرف منذ القدم بـ: أبي الفنون، فهو مرآة المجتمع والأمّة، ولغة الشّعوب ومقيّاس تقدّمها ورقيتها وحضارتها، وأهمّ منابع التّثقيف الإنساني، وهو أيضا الوسيلة التّعبيريّة عن هذا الجانب المهمّ من جوانب البناء الإنساني لمجتمع ما، ممّا جعله يجاور الدّين في مرحلته الأولى في تطوّر جدلي حضاري، فقد أدى ظهوره إلى اعتماد الدّين، المواكب والطّقوس الدّينيّة وتمثيلها وسيلة للوصول إلى المعتقد، ووصف ذلك بأنّه الشّكل الأوّل للفنّ، هذا هو المسرح عالم من البشر يحيّا وفق طقس ما معبّرا عمّا يدور، وما يريد بوسائل مختلفة.

فالمسرح عبارة عن موقفين دراميين يعتمدان على الحوار والحركة وما يكون بين الموقفين أو المشهدين الكبيرين يتألّف منهما العمل كلّه من علاقة منطقيّة أو قيّاس منطقي، ويهدف إلى خلق روح الابتكار والسّمو بالقيّم الفاضلة، وتهذيب النّفس البشريّة وتخليصها من الشّرور، وتنقيّتها من الدّنس وغسلها من التّعب والعناء والتّرفيه عنها، حتّى يمكننا من مواجهة الحيّاة في قوّة ونضارة وحيويّة وحدّة.

وبناء على ذلك فإنّ فكرة هذا البحث المتمثّل في "الاحتفالية في المسرح المغاربي المعاصر –تجربة الطيب الصديقي– أنموذجا".

والسّبب الذّي دفعنا إلى اختيّار هذا الموضوع هو: مدى حبّنا وعشقنا للمسرح منذ الطّفولة، واكتشافنا سحره في تلك العروض التّي كانت تقدّم في المدارس الابتدائية، والسّبب الآخر هو رغبتنا في معرفة أصول المسرح منذ القدم.

وفي اختيّارنا لهذا الموضوع يفرض علينا طرح بعض الإشكالات الأساسيّة ومعالجتها في صفحات هذا البحث، وتتمثّل في:

– ما هي الأصول الاحتفاليّة للمسرح، وما العوامل التّي ساعدت على ظهوره؟

– كيف كانت الاحتفاليّة التّاريخيّة عند شيكسبير، وماهو المسرح الملحمي عند بريخت؟

– ما هي الاحتفاليّة الواقعيّة في المسرح المغاربي؟

– كيف تجسّدت الاحتفاليّة الواقعيّة في مسرح الطّيب الصّديقي؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قسّمنا الدّراسة إلى مدخل وفصلين وخاتمة.

حاولنا في المدخل شرح بعض المفاهيم التّي لها علاقة بعنوان المذكّرة، كالاحتفال، المسرح، الأسطورة. وتطرّقنا في الفصل الأوّل الذّي سميناه بـ:"الأصول الاحتفاليّة للمسرح" لمعرفة أصل المسرح، ودرسنا في هذا الفصل: الدراما، المسرح عند الفراعنة والبابليّين، المسرح الإغريقي، والعوامل التّي ساعدت في بروز أو ظهور المسرح عند اليونان، والمرجعيّات الأسطوريّة للمسرح، ومعرفة أقسام الدراما، وكيف كان المسرح في القرون الوسطى، كما عالجنا أيضا الاحتفاليّة عند شكسبير وبريخت.

وخصّصنا الفصل الثّاني المعنوّن بـ: "الاحتفاليّة الواقعيّة في المسرح المغاربي"، إلى معالجة المسرح الاحتفالي العربي، والاحتفاليّة الواقعيّة في المسرح المغاربي، فقد كان فصلا تطبيقيّا، حيث ركّزنا فيه على مسرح "الطّيب الصّديقي"، من خلال حيّاته وتجربته الفنّية، وحتّى تستوفي الدّراسة غايّتها وهدفها، عمدنا إلى دراسة نموذجيّة لمسرحيّة "سيّدي عبد

الرّحمان المجذوب"، وفي الأخير كانت الخاتمة تسجيلا لأهمّ النّتائج التّي توصّلنا إليها من خلال هذا البحث.

أمّا المنهج الذّي اتّبعناه في دراستنا فكان المنهج التّاريخي والفني، الذي تبنّيناه في التّمهيد والفصل الأوّل، واعتمدنا على المنهج الموضوعاتي في الفصل الثّاني.

ولا يفوتنا أن نذكر الصّعوبات والعراقيل التّي واجهتنا أثناء رحلتنا مع هذا البحث، والتّي تتمثّل فيما يلي:

- قلّة المصادر والمراجع
- عدم توفّر الدّراسات والمراجع التّطبيقيّة في الفصل الثّاني وبالتّحديد عند "الطّيب الصديقي".

وفي الأخير نتقدّم بأصدق مشاعر التّقدير والمحبّة والاحترام لأستاذنا المشرف "خالفي حسين" الذّي كان لنا المشرف والمرشد بتوجيهاته ونصحه لنا، التّي كانت عونا لنا على كتابة هذا البحث.

واللّه نسأل التّوفيق والسّداد، وأنّ خير فاتحة الشّكر تكون لربّ العباد، فالحمد للّه الذّي وفقنا في البداية والنّهاية، ونحمده على نعمة العقل ونور العلم.

مـــــدخـــــل

تمهيد:

عرّف المسرح العربي عبر مراحله الطّويلة محاولات كثيرة للعدة إلى الأصول الاحتفاليّة للمسرح، بحكم أنّ المسرح بدأ في نشأته من الاحتفالات الدّينيّة الدّينونيّة، وقد ترسّخت هذه المحاولات إلى أن صارت في القرن العشرين توجّها واضح المعالم، نادى من خلاله أصحابه بضرورة البحث عن صيغ جديدة للمسرح تمثّلت في العودة إلى الأصول الاحتفاليّة لتنظير الظّاهرة المسرحيّة، وقد اتّضح ذلك بصفة جليّة مع محاولات الفرنسي "أنطونيو آرتور" (1986– 1948): حيث يعدّ أهم من نادى بضرورة العودة إلى الطّقوس الاحتفاليّة لخلق مسرح جديد، كما دعّم هذا النّداء كذلك "جيرزي غروتوفسكي" (1933)، وقد كان لمحاولات هذين العالمين التّأثير الواضح على المنظريّن المسرحيّين الذّين أتوا بعدهم، حيث سعوا بدورهم إلى الارتكاز على الطّقس الاحتفالي أسّاسا للتّنظير للمسرح.

أمّا في المسرح العربي ظهر مفهوم الاحتفال والاحتفاليّة في مرحلة السّتينات مع جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب بزعامة عبد الكريم برشيد مؤسّس هذه الجماعة وواضع أسسها، وقد حاول من خلال مسرحه الاحتفالي البط بين الاحتفال والحفلة والعيد بحكم أنّ النّاس في العيد يخرقون رتابة الحيّاة اليّوميّة، ويتمرّدون على كلّ الضّوابط والقيّود الاجتماعيّة والسّياسيّة المفروضة عليهم.

وعموما فقد أخذ المسرح الاحتفالي بنوعيه العربي والغربي صيّغا وأشكالا متعدّدة يمكن أن نصنّفها في فئتين:

أ-**الفئة الأولى:** شكليّة ركّزت على شكل الاحتفال، حيث جعلت المشهد المسرحي في قالب احتفالي يطعن عليه الطّابع القدسي للاحتفال معتمدة في سبيل تحقيق ذلك العودة إلى

شكل المسرح القديم، وذلك من خلال جمع عدّة مسرحيّات لكاتب في عرض واحد، أو تقديم عروض طويلة زمنيّا، أو استخدام أمكنة مسرحيّة جديدة توحي بالطّابع الطّقسي كالكنائس والقصور

غير أنّ جوهر الطّقس عند هذه الجماعة بقيّ غائبا بحكم أنّها استعراضّات من الطقس الاحتفالي شكله فقط دونما الاهتمام بجوهرية الطّقس ووظائفيّته، وغايتها في ذلك إحداث عنصر الإدهاش والفرجة التّي تشدّ المتلقّي أو المتفرّج.

ب- الفئة الثّانيّة: موضوعاتيّة، حيث حاولت أن تستعير جوهر الاحتفال، وليس طقسه فقط، والمقصود بجوهر الطّقس، تلك العلاقة التّي تخلق لدى المشارك في الاحتفال أو الطّقس، والتّي تصل به إلى حالة من الاستغراق والانغماس التّام مع الحفل أو الطّقس المقام.[1]

1- مفهوم الاحتفال:

أ- عند العرب:

لغة: حملت مادة (حَفَلَ) في لسان العرب معاني كثيرة أهمّها: «**الحَفْلُ: اجتماع الماء في محفله، حفل الماء حَفْلاً وحُفُولاً، ومَحْفَلُ الماء: مجتمعه، وحَفَلُ اللّبَنُ في الضّرع احتفلَ: اجتمعَ واحتفل الوادي بالسّيل: امتلا.**

وروي عن الأعرابي قال الحُفَالُ: الجَمعث العَظِيمُ.

وَحَفِلَ القَوْمَ يحْفِلُونَ حَفْلاً واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا، وعنده حَفَلٌ من النّاس: جمعٌ.

والحَفِيلُ والاحتفالُ: المبالغة.

والتّحفّلُ: التَّزَيَنُ.

[1]- ماري إليّاس وحنان قصّاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت – لبنان، 1997، ص5، 6.

واحتفل الطّريق: وضح».[1]

يبدو من خلال هذه الدّلالات اللّغويّة أنّ كلمة الاحتفال يمكن أن تختزل في دلالتين: (الاجتماع والتّزيّين)، فالأصل في الاحتفال هو التّجمّع والاجتماع، إذ لا يمكن أن نتصوّر احتفالا بدون جمع من النّاس، يقيمون هذا الاحتفال ويشاركون فيه، كما أنّ الاحتفال عادة ما يكون مناسبة سارة يتزيّن من خلالها النّاس المحتفلون، فيكون عنصر الزّينة ظاهرا عليهم وعلى ملابسهم، والمكان الذّي يقام فيه الحفل.

ب- عند الغرب:

كلمة الاحتفال "cérémonie" مأخوذة من «**اللاّتينيّة التّي تعني الصّفة المقدّسة والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدّية يرمي إلى تكريس عبادة دينيّة كالقداس، أو مناسّبات اجتماعيّة كأعيّاد الميلاد والزّواج أو السّياسة كالأعياد القوميّة، أو ريّاضيّة كالألعاب الأولمبيّة**»[2].

وورد هذا المصطلح في معجم (La rousse) بمعنى: «**الاحتفال هو: كلّ ما ينتسب إلى العيد، حيث يكون هنالك مشاركة جماعيّة**»[3].

وأهمّ ما يمكن أن نلاحظه من خلال المعنى اللّغوي للاحتفال في مفهومه الغربي: تركيزه على صفة القدسيّة الاحتفال، بحكم أنّه أقيم في أوّل الأمر على شرف الآلهة، فكان بذلك فعلا دينيّا مقدّسا، ومناسبة عظيمة في نفوس المحتفلين، لتتنوّع فيما بعد أشكال

---

[1]- ابن منظور، لسّان العرب المحيط، تقديم عبد اللّه العلايلي، دار لسان العرب، بيروت، مادة (ح ف ل).

[2]- ماري إليّاس وحنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص30.

[3]- Le petit la rousse, illustré 21 Montparnasse : Paris, 2007, p459.

الاحتفال، وتخرج عن إطارها الدّيني المقدّس، وتصبح هناك احتفالات: سيّاسيّة واجتماعيّة وريّاضيّة.

وهذا يعني أنّ الاحتفال بمفهومه الغربي قد وسع دائرة الاحتفال، غذ جعله يشمل جميع مناحي الحيّاة، إضافة إلى تركيزه على عنصر المشاركة، وعلى هذا يتّضح أنّ هناك توافقا في دلالات الاحتفال، –في مفهومه العربي والغربي– وذلك في اشتراكهما في عنصر المشاركة والاحتماء والتّزيّن الذّي تكون في الاحتفال.

اصطلاحا: يعرّف "باتريس بافيس" الاحتفال بقوله: «**قد ننسى في بعض الأوقات أنّ الاحتفال هو الشّكل الوصفي للعبيد، ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله ديونيزيوس تقام كلّ عام في أيّام معلومة، حيث توجد التّسليّة والمرح والالتقاء، وقد حافظ الاحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيّته وخاصيّته الاستثنائيّة عكس ما نراه اليّوم، حيف أفرغ من محتواه والمعني القدسي للاحتفال**»[1].

ومن خلال المعنى الاصطلاحي للاحتفال نلاحظ تقاطع المعنى اللّغوي والاصطلاحي للاحتفال، وذلك في صفة القدسيّة، قدسيّة الاحتفال، حيث نجد أنّ "باتريس بافيس" يصرّ بدوره على قدسيّة الاحتفال، لكونه يقرّ في الأخير أنّ هذه الخاصيّة التّي كانت تتمتّع بها الاحتفالات الدّينيّة الديونيزيّة التّي تقوم أساسا على عنصر التّقديس، قد تدنّست في احتفالات اليّوم، وبقيّت لعض ملامحها الدّالة عليها.

1– Patris Parvis, Dictionnaire du théatre, Préface, Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée, Paris, 2002, p139.

وعلى هذا الأساس نادى أصحاب المسرح الاحتفالي بأنواعه المختلفة بضرورة العودة إلى جوهر الاحتفال، وإلى جوهر الطّقس الدّيني الدّيونيزي، وهي عودة تبرز من ناحيّة ارتباط هذا الفنّ بأصوله الغربية؛ أي الطّقوس الاحتفاليّة اليونانيّة القديمة.

2- المسرح اليوناني كطقس احتفالي:

عبد اليّونان في تاريخهم القديم عددا كبيرا من الألهّة التّي كانوا يقدّسونها ويشيّدون لها المعابد، ويتقرّبون إليها بالقرابين، ويقيمون لها الحفلات الدّينيّة، «**وقد اختاروا لإظهار ما يسرّهم ويحزنهم من حيّاة هذه الألهة، وهؤلاء الأبطال، طريقة التّمثيل بقطع غنائيّة مؤثّرة تروي قصصهم وتفصل جليل أعمالهم وحقيرها...**»[1].

وقد ظهرت البدايّات الأولى التّمثيل مع عبادة الألهة "أبولو" "وديمثيرا" و"ديونيزيوس أوباخور"، غير أنّ عبادة "ديونيزوس" كانت أكثر من غيرها تأثيرا على تطوّر المسرحيّة، ويعود السّبب في ذلك أنّ حيّاة هذا الإله امتلأت بالكثير من الأزمات المحنة، والحوادث السّارة كانت تصوّر لليوناني القوى الطّبيعيّة التّي تؤثّر في الكون والحيّاة «**فكانت أعيّاد ديونيوس إذن أعمق الأعياد الدّينيّة أثرا في الوجدان والتّفكير، بل كانت أعماقها جميعا، فلا غرابة أن ينسب إليها أكبر قسط من الفضل في تمهيد الطّريق إلى أمام المسرح الإغريقي وإعداد النّفوس لتذوّقه، وأنّ يعتبر فاتحة هامة لتراجيديّات العصر الأتيكي**»[2].

---

[1]- علي عبد الواحد الوافي، أدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعيّة، دار المعارف، دط، مصر، 1960، ص132.

[2]- علي عبد الواحد الوافي، أدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعيّة، ص136.

ونجد من بين الاحتفالات التّي كانت تقام في عيد "ديونيزوس" حفلات السّاتير التّي كانت من أكثر الحفلات تأثيرا في نشأة التّمثيل، واعتبرها "آرسطو" من العوامل المباشرة في نشأة التراجيديّا الإغريقيّة، إنّ علاقة المسرح بالجمهور بدأت مع ظهور المسرح الإغريقي، عندما كان المسرح طقسّات احتفاليّا يشارك فيه كلّ المواطنين اليونانيّين من أجل تقديم قرابين الولاء والمحبّة والطّاعة للإله "ديونيسيوس" إله الخمر، فالمسرح كما ينظر إليه "أرسطو" لا بدّ أن يؤدّي وظيفة التّطهير خاصّة في العمل التّراجيدي عن طريق إثارة الخوف والشّفقة في المشاهد، لكي يتمثّل القيّم الفاضلة، ويتجنّب الشّر وما يتعلّق به من قيّم منحطّة.

جاء في "لسّان العرب" لـ"ابن منظور" أنّ احتفل: «...**اجْتَمَعَ، وحَفْلَ القوم يحفلون حفلا واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا، وعنده حفل من النّاس أي جمع، وهو في الأصل مصدر، والحفل الجمع، والمحفل المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضا، ومحفل القوم ومحتفلهم: مجتمعهم**»[1].

ومن المؤكّد أنّ مصطلح "حفل" و"احتفال" من المصطلحات المتداولة في الذّاكرة الشّعبيّة، وهي ترتبط بإحيّاء بعض المناسبات عن طريق تنظيم بعض الفرجات والطّقوس، سواء تعلّق الأمر بأعياد دينيّة، أو أعراس، أو "ختانات"، أو مواسم....

[1]– ابن منظور، لسان العرب المحيط، ص156، 157.

ومن هنا جاء جماعة برشيد للاحتفاليّة كتسميّة للمسرح "البديل" الذّي تسعى إلى وضع لبناته الأساسيّة، غير أنّه يجب التّفريق بين المسرح الاحتفالي، والاحتفال الذّي هو «**شكل من أشكال التّعبير الإنساني، إنّه مرتبط بظهور الحيّاة على وجه الأرض**»[1].

❖ **المسرح:**

أ- لغة: يعدّ المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التّعريف والتّحديد، لتراوحه بين النّص والخشبة من جهة، ولجمعه بين عشّرات من الفنون ابتداء من الكلمة، مرورا بحركة الجسد، وصولا إلى الموسيقى والضّوء، حتّى أطلق عليه أدب الفنون، وبالتّالي فإنّ كلمة المسرح تستخدم «**للدّلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم على عرض المتخيّل عبر الكلمة**»[2]، ويعرّف أيضا الباحث والنّاقد "ألاردس نيكول" الذّي يرى أنّ «**المسرحيّة هي فنّ التّعبير عن الأفكار الخاصّة بالحيّاة، في صورة تجعل هذا التّعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثّلين**»[3].

ب- اصطلاحا:

يقول "عدنان بن ذريل" معرّفا المسرحيّة: «**واصطلاحا هي نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من النّاس لحادثة إنسانيّة، يحاكون أدوارها استنادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم فيها، والحادثة إنسانيّة وهي متحقّقة كلّها، أو بعضها متحقّق، ويجوز أن يكون جزء منها متخيّلا، أو ممكن الوقوع، وغايّة هذا النّوع الأدبي هي المتعة الفنّية، أو الانتقاء، أو العظة أو التّثقيف، وفي ذلك هدفها...**»[4].

---

[1]- عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدّار الجماهيريّة للنّشر والتّوزيع والإعلان، ط1، طرابلس، 1988، ص49.

[2]- ماري إليّاس وحنان قصّاب، المعجم المسرحي، ص422.

[3]- عدنان بن ذريل، فنّ كتابة المسرحيّة، اتّحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريّا، 1996، ص57.

[4]- المرجع نفسه، ص55.

ويقول "أرثر جونس" في كتابه "قانون الدراما": «**تنشا المسرحيّة حيث ينشب صراع بين شخص أو أشخاص**»[1]؛ بمعنى أنّه بمجرّد حدوث صراع، كيف ما كان هذا الصّراع، وكيفما كان شكله داخليّا، أم خارجيّا، فإنّ هذا الصّراع بإزاء مسرح.

المسرحيّة إذن تمثيل لإدارة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطّبيعيّة التّي تحوطنا وتستخفّ بنا، إنّها واحد منّا، مقذوف به حيّا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضدّ القانون الاجتماعي، ضدّ واحد من بني جنسه، ضدّ نفسه، إذا لزم الأمر، ضدّ أطماع أولئك المحيطين به، وضدّ رغباتهم وأهوائهم وحماقاتهم، وضدّ أحقادهم، وهو تعريف يركز على جوهر المسرح وهو الصّراع، إذ لا معنى لمسرح دون صراع، هذا الصّراع بدأ غيبيّا بين الألهة، ولا مكانة للإنسان فيه لأنّه عديم الإرادة، لينتقل بعد ذلك من المقدّس إلى الدّنيوي، ويصير الإنسان هو المحور والأساس لكلّ ما يحيط به ابتداء من القدر حتى الأشياء، وخلك ما جعل المسرح يزداد قوّة وقيمة وعمقا.

من التّعريفات السّابقة نستنتج أنّ المسرح يبدأ أوّلا نصّا أدبيّا، يقوم على تقنيّة الحوار، بين شخصيّات متصارعة، تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيّلا أو ممكن الوقوع، وذلك لأهداف كثيرة منها المتعة للفنّية أو الفكريّة، كما يمكن أن يجسد هذا النّص على الخشبة، ونجد المسرح منذ بدايّاته الأولى ارتبط بلغة الشّعر، حيث لم يكتب الأوائل مسرحيّاتهم إلاّ شعرا، وهذا ما تؤكّده "نعيمة مراد محمّد" بقولها: «**ارتبط الفنّ الدرامي منذ بداية نشأته لدى جميع شعوب العالم بالدّين من ناحيّة، وبالشّعر من ناحيّة أخرى، ثمّ**

[1]– عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحيّة، ص57.

انفصل عن الدّين بعد فترة لدى بعض الشّعوب، غير أنّه ظلّ مرتبطا بالشّعر رغم كلّ التّطوّرات البنائيّة والفنّية التّي طرأت عليه حتّى نهاية القرن الثّامن عشر»[1].

المسرح أو الفن الدرامي «**تأليف أدبي مكتوب بالنّثر أو الشّعر بطريقة حواريّة موجّهة للقراءة او العرض، ويستعين المسرح الدرامي بمجموعة من العناصر الأساسيّة أثناء العرض، مثل: الكتابة والإخراج والتّأويل والدّيكور والملابس، وتشتقّ كلمة دراما من الفعل والصراع والتّوتّر»**[2].

يطلق مصطلح المسرح على «**الأعمال التّي تكتب لأجل العرض لمسرح في بلد معيّن أو أيّ موقف مسرحي يشتمل على الصّراع»**[3]؛ يهزّ المشاعر ويؤثّر في العواطف، وعليه فكلمة درامي تستعمل «**لوصف المشهد الذّي يتضمّن هزّة خاصّة في المشاعر، ويثير عن طريق الصّدفة ألوانا من الأحاسيس ممّا يثير مشهد عادي»**[4].

ويرى "محمّد مندور" «**أنّ المسرحيّة تدخل ضمن فنون النّثر والشّعر معا، لأنّه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنّه قد تحوّل إلى فنّ نثري في العصور الحديثة»**[5]، ويعرفها

---

[1]– نعيمة مراد محمّد، المسرح الشّعري عند صلاح عبد الصّبور، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، مصر، 1995، ص05.

[2]– جميل خمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربيّة للمسرح، الأمانة العامة، ط1، الإمارات العربية المتّحدة، 2010، ص08.

[3]– عبد الوهاب شكري، النّص المسرحي، دار فلور للنّشر والتّوزيع، ط2، 2001، ص61.

[4]– محمّد زكي العشماوي، في النّقد المسرحي والأدب المقارن، ط1، دار الشّروق للطّباعة والنّشر، بيروت، 199، ص56.

[5]– محمّد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة، دط، مصر، ص61.

"زكي العشماوي" أنّها: «**أدب يراد به التّمثيل وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنّما هي قصّة تكتب لتمثّل**»[1].

فالمسرحيّة إذا نصّ أدبي يأتي على هيئة حوار، يصوّر بها الكاتب قصّة مأساويّة أو هزليّة مضمنا إيّاها مجموعة أفكاره ونظريّاته وتصوّراته، سواء السّياسيّة أو الاجتماعيّة.

يعرف المسرح بأنّه: «**لون من ألوان النّشاط الفكري البشري المخصوص بالتّعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقته وتاريخه وقيّمه ونوازعه وإرادات أفراد بوصفهم ذوات خاصّة أو لكلّ منها خصوصيّتها المتفاعلة فكرا ومشاعر وقيّما مع غيرها حي زماني ومكاني**»[2]؛ على هذا فإنّ المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي، وإبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقّين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر.

3- الأسطورة:

أ- لغة:

جاء في "لسان العرب" في مادة (سطر): «**سَطَرَ: والسَّطَرُ، والسَّطْرُ: الصّف من الكتاب والشّجر والنّحل ونحوهما، والجمع من كلّ ذلك أسْطُرٌ وأسْطَارٌ وأسَاطيرُ... والسَّطْرُ: الخط والكتابة**»[3]، ويرى "ابن منظور أنّ «**الأساطير الأَبَاطِيلُ: والأساطير: أحاديث لانضمام لها، وأحداثها إِسْطَارٌ وإِسْطَارةٌ بالكسر وأُسْطِيرٌ وأُسْطِيرَةٌ وأُسْطُورٌ وأُسْطُورَةٌ بالضّم، وقال قوم: أسَاطِيرُ جمع أَسْطَارْ وأسطارْ (ج) سَطْرٌ**»[4]، وقال "أبوو عبيدة": «**جمع سَطْرٌ**

---

[1]- محمّد زكي العشماوي، في النّقد المسرحي والأدب المقارن، ص43.

[2]- د. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة الإقتباس والإعداد والتّأليف، مركز الإسكندريّة، للكتاب، ط2، اسكندريّة، 1994، ص19.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، دط، 1992، مج2، ص362، مادة (سَطَرَ).

[4]- المصدر نفسه، ص363، مادة (سَطَرَ).

على أَسْطُرْ ثمّ جمع أَسْطُرُ على أَسَاطِيرُ وسَطَرَهَا: أَلَّفَهَا: وسَطَّرَ علينا: أتانا بالأساطير: اللّيث: يقال: سَطَّرَ فلان علينا يسطِرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل... يقال سَطَّرَ فلان على فلان إذا خرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأقاويل الأَسَاطِيرُ والسُّطُرُ»[1]؛ وبالتّالي فالأسطورة ليست إلاّ هذيانا من القول، وباطلا من الخيّال وغيّابا عن دائرة المنطق.

ونجد في كتاب "المنجد في اللّغة العربيّة": «**سَطَرَ سَطْرًا، كَتَبَ (أراميّة) سَطَّرَ كتابا، رسالة، سَطْرَ "ج"سُطُورٌ وأَسْطُرُ، خطّ مستقيم على الورق، خَطَّ سَطْرًا مجموعات كلمات مكتوبة أو مطبوعة يتبع بعضها في صفّ واحد (أراميّة)... أساطير: أباطيل، وأحاديث عجيبة**»[2].

علم الأساطير كلمة "ميثولوجي" (Mythology) المركّبة (Mytho) بمعنى أسطورة، وهي في الأصل مأخوذة من اليونانيّة التّي تعني حكايّة تقليديّة عن الآلهة والأبطال، أمّا كلمة (Logy) فهي تعني علم، وتصبح بذلك علم الحكايّة، وهي ثمرة إنتاج لخيّال شعب من الشّعوب في شكل حكايّات أو روايّات، وكلمة "ميثولوجيّا" تستعمل للدّلالة على الدّراسة المنظّمة للرّوايات التّقليديّة لأيّ شعب من الشّعوب.

ب- اصطلاحا:

يرى الدكتور "خليل أحمد خليل" «**بأنّ الأساطير اشتقاقا من سَطَّرَ؛ أي ألف الأساطير أو الأحاديث التّي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطّبيعي والمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفا هي حكايّة عن كائنات تتجاوز تصوّرات العقل الموضوعي، وما يميّزها**

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص364، مادة (سَطَرَ).

[2]- عبد النّور جبّور، المنجد في اللّغة العربيّة، دار المشرق، ط2، بيروت، لبنان، 2000، ص667، 668.

عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد»[1]؛ فهي مرتبطة بالمعتقدات الدّينيّة، وتكون بمثابة امتدادا طبيعي له، حيث تعمل على توضيحها وتثبيتها لتصبح متداولة بين الأجيال، كما يرى الدّكتور "محمّد عبد المعيد خان" «**أنّ الأسطورة عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التّفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة، فالأسطورة مصدر أفكار الأوّلين**».[2]

وعرّف الدّكتور "فراس السواح" الأسطورة على أنّها: «**حكايّة مقدّسة ذات مضمون عميق يشفّ عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحيّاة الإنسان**»[3]؛ فالأسطورة ليست وليدة مكان محدّد، بل هي ظاهرة جمعيّة يشترك فيها النّاس وتتلوّن بحسب أذواقهم ومجتمعاتهم «**تروي تاريخا مقدّسا وتسرد حدثّا وقع في عصور ممعّنة في القدم، عصور خرافيّة تستوعب بداية الخليقة**»[4]، ومهما يكن فإنّ الأسطورة عبارة عن حكايّة غريبة ذات أحداث عجيبة خارقة للعادة، تعبّر عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه.

ويعرّف "صموئيل هنري هووك" الأسطورة بقوله: «**الأسطورة نتاج المخيّلة الإنسانيّة، وهي تنبثق من موقف محدّد لتؤسّس شيئا ما**»[5]؛ فهي نشاط نابع من موقف معيّن يهدف إلى وظيفة محدّدة، ويرى الكثير من الباحثين أنّ الأسطورة في المجتمعات القديمة تقوم مقام العلم بالنّسبة لمجتمعاتنا في الوقت الحالي.

---

[1]– خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطّليعة، ط3، بيروت، لبنان، 1986، ص08.

[2]– محمّد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط3، بيروت، لبنان، 1981، ص20

[3]– فراس السّواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدّين للنّشر، ط1، دمشق، سوريّا، 1997، ص14.

[4]– كمال الدّين حسين، التّراث الشّعبي في المسرح المصري الحديث، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، 1993، ص27.

[5]– صموئيل هنري هووك، منعطف المخيّلة الشّعبيّة، دار الحوار والنّشر والتّوزيع، ط2، اللاّذقيّا، سوريّا، 1995، ص09.

كما نجد الفيلسوف الفرنسي وعالم اللّسانيّات "بول ريكو" قد تناول أبعاد الأسطورة، فيقول: «**الأسطورة حكايّة تقليديّة تروي وقائع حدثت في بدايّة الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطّقسيّة خاصّة، وتهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التّي بواسطتها يحدّد الإنسان موقفه من العالم**»[1].

ويرى الباحث الأنثروبولوجي ومؤرّخ الأديان "مرسليّا إليّاذ" أنّ: «**الأسطورة تروي تاريخا مقدّسا، تروي حدثا جرى في الّمن البدائي، الزّمن الخيّالي، زمن البدايّات أو بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترعتها الكائنات العليّا**»[2].

[1]– محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالتها، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1994، ص71.

[2]– مرسليا إلياذ، مظاهر الأسطورة، دار كنعان للدّراسات والنّشر، ط1، دمشق، 1991، ص10.

الفصل الأوّل:

الأصول الاحتفاليّة في المسرح العالمي

1- الدّراما: مدخل تاريخي:

عرف الإنسان البدائي الدراما في أبسط صوّرها عندما كان يحاكي الطّبيعة، وتساعده في ذلك قدرته على الحركة وتقليد الأصوات وموهبة الخيّال التّي يتميّز بها على سائر الحيوانات، وكان يستعين بعنصر المحاكاة لفهم الطّبيعة والبيئة من حوله، ولم يكن يستطيع أن يعبّر عن أفكاره في وضوح، فقد كان يلجأ إلى الحركة والمحاكاة، وسرعان ما تعلّم أن يعبّر عن رغباته بالرّقص والتّمثيل الصّامت، ومن هنا نشأت الطّقوس والشّعائر التّي كان يقيمها لقوى الطّبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حيّاته، ورقص الإنسان لهذه القوى ليعبّر عمّا يطلبه منها، فقد قلّد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها، وارتبط بين هذه القوى الطّبيعيّة والعوامل المحرّكة لحيّاته وبقائه على الأرض، فربط مثلا بين فضل الأمطار والطّعام أو بين نور الشّمس السّاطع والدّفء الذّي يبعث في أوصاله دفء الحيّاة.

نشأ في الإنسان البدائي شخص يجمع صفات الكاهن والعالم المنظّم الاجتماعي في وقت واحد، وهو همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة، وبين هذه القوى الطّبيعيّة، «**وكان هذا الشّخص هو الذّي يقود حركات المجموعة الرّاقصة أو حركاتهم التّمثيليّة الصّامتة، ويصمّمها في البداية، لأنّ تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقليّة منظّمة بعد أن أخذت الشّعائر تأخذ شكر رميّا أكثر تعقيدا من قبل، وأصبح هذا الشّخص يتمتّع بموهبة الخلق، فيخلق الأدوات والمناظر اللاّزمة للتّنفيذ على بساطتها**»[1].

وهكذا فقد أخذ هذا الشّخص صورة الكاهن، فعلم النّاس أوّل مبادئ الشّعائر والصّلاة عن طريق الرّقص، لكي يحثّ الآلهة التّي تمثّل قوى الطّبيعة المختلفة على خدمة الإنسان.

[1]- د. سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دط، القاهرة، ص112.

أما الكاتب المسرحي قد أدى الى تطوّر الإنسان البدائي أصبح الملك أو رئيس القبيلة أو الكاهن هو مركز الثّقل في الشّعائر البداية التّي كانت تمثّل بذور الدراما. وهو مركز القوّة والسّيطرة في حيّاته، وبعد مماته أيضا، فحتّى بعد أن يموت كان من المعتقد أنّه يعود إلى الحيّاة في صورة روح أو شبح يخشى بطشه، ولذلك تعقد له الشّعائر لإرضائه، وبهذه الشّخصيّة الجديدة دخل عنصر الموت في التّعبير الدرامي البدائي وأصبحت المقبرة هي خشبة المسرح، والممثّلون يلعبون أدوار أشباح الموتى وأرواحهم، وكان الحيوان صورة من صوّر عبادة القوّة وتجسيمها لوحدة القبيلة وأرواح السّلف.

أصبح من عادات القبيلة أو المجتمع أن يضحي بثور أو حصان أو جدي، ويشاركون في ذبحه وأكله تعبيرا عن هذه الوحدة، «**فكان الكاهن يرتدي جلد هذا الحيوان المقدّس المقتول ويرقص، وبذلك يثبت أنّه لا يزال حيّا، وأنّه لا يمكن أن يموت، وكذلك أضيفت إلى القبيلة عدد من الأفراد البالغين، فكانت القبيلة تقيم شعائر التّدشين التّي تقوم على الرّقص والحركات التّمثيليّة الصّامتة، وهذه الشّعائر في جوهرها عبارة عن احتفال يمثّل الفرد البالغ الذّي ينظّم إلى شباب القبيلة، وهو يموت بصفته مراهقا ويولد من جديد**»[1].

كانت الشّعائر تقام لتحذير الشّباب من خرق تقاليد القبيلة وقوانينها أو قتل كبار رجال القبيلة في سبيل المال أو النّساء، وكان التّحذير يتمّ عن طريق عرض مسرحي صامت أو عن طريق عمليّة الختان، وهكذا اتّسعت دائرة التّعبير الدرامي عند الإنسان البدائي، وبدأت الدراما تكسب عنصر آخر إلى جانب عنصر التّقليد والفعل وهو عنصر الصّراع، فأصبح الكاتب المسرحي الأوّل يمثّل ويصوّر المعركة بين فصل النّماء وفصل الجفاف أو بين الموت والحيّاة.

[1]– سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطّباعة، دط، القاهرة، ص09.

و في الأصول الدّينيّة للمسرح قد تطوّر التّمثيل عند الإنسان البدائي فكان يقوم مسرحيّته على صورة التّمثيل الصّامت، وأضاف إلى مسرحيّته عنصر الحبكة والقصّة، فهذا التّمثيل غالبا ما كان يحكي قصّة صيد حيوان مفترس مثلا أو محاربة عدوّ شرس وقتله في النّهاية، ثمّ تطوّرت الحبكة أو القصّة بعد ذلك لتشمل ذكريّات عن أعمال الموتى أثناء حيّاتهم، وحين نشأت الأساطير التّي تدور حول آلهة الزّرع وأرواح السّابقين وآلهة القوى الطّبيعيّة المختلفة أصبحت الأسطورة مادة الدراما، ونشأت القصّة التّي تحكي أعمال أشخاص سيعشون ويعملون ويصلّون إلى العظمة والمجد، ويعانون ويمتون أو ينتصرون بشكل أو بآخر على الموت. وهنا نجد نفس النّمط الذّي تقوم عليه التراجيديّا بعد ذلك والكوميديّا أيضا.

دخل ميدان التّعبير الدرامي أيضا الإله أو البطل الذّي يرتفع إلى مصاف الآلهة «**فكان أوزيريس هو بطل المسرحيّات الفرعونيّة وهو إله الزّرع وروح الأشجار وراعي الخصب والنّماء وملك الحيّاة والموت، ولدى نتيجة التّزاوج المثمر بين السّماء والأرض، وهبط أوزيريس إلى الأرض فأنقذ شعبه من حالة البربريّة والوحشيّة**»[1].

ومن هنا نشأت المسرحيّات الدّينيّة أو ما أصبح يسمى بعد ذلك بمسرحيّات العاطفة، مثل تلك التّي ظهرت في بعض مدن وسط أوربا، وأيضا مثل هذه المسرحيّات في مصر الفرعونيّة حيث كانت حضارة الإنسان متقدّمة جدّا على أيّ حضارة أخرى في جميع أنحاء العالم.

2- المسرح عند الفراعنة والبابليّين:

[1]- سمير سرحان، كتاب في المسرح، ص114.

أقام بطل المسرحيّات الفرعونيّة "أوزيريس" بين شعبه المدنيّة، وسنّ لهم القوانين وعملهم هو وزوجته وأخته "إيزيس" كيف يزرعون المحاصيل في الأرض، ولكن أخاه ست أو الموت كان يعاديه ويكرهه ويريد الاستلاء على مملكته، فأخذه في تابوت ورمى بجثّته في النّيل، تجوّلت "إيزيس" في جميع أنحاء مصر حتّى عثرت على التّابوت وأخرجت جثّته من النّيل ليستولى عليها ست مرّة أخرى، ويقطع أوصالها إلى قطع ويرمي بكلّ قطعة منها في جزء من أجزاء مصر، واستطاعت "إيزيس" مرّة أخرى أن تجمع أجزاء جسد زوجها وأخيها الممزّق وأعادته إلى الحيّاة وأصبح ملك العالم السّفلي.

وفي المسرحيّات الدّينيّة أو مسرحيّات العاطفة التّي كانت تمثّل لتمجيد "أوزيريس"، «**كانت القصّة تمثّل بجميع تفاصيلها من جزع على موت الإله ونذبه، ثمّ العثور على جسده وإعادته إلى الحيّاة، كانت كلّ هذه التّفاصيل تمثّل في كثير من الأبِهَةُ والفخامة، وأصبحت هذه التّمثيلية عند الفراعنة جزءا من احتفال يستمرّ 18 يوما، ويبدأ باحتفال يمثّل الحرث والحصّاد وهو رمز أوزيريس**»[1].

ومن هنا أصبح المصريون يصنعون تماثيل للإله ويدفنونها مع بعض القمح حتّى إذا نمت البذور التّي كانت ترمز إلى عودة الإله إلى الحيّاة ممّا يبحث الخصب في النّبات ويسبّب الإسراع في نموّه، ونفس الشّيء عند البابليّين، فكانت الدراما في سوريّا تدور حول أسطورة مشابهة لأسطورة "أوزيريس" وهي أسطورة تهوز إله الماء والمحاصيل، «**فالإله تموز كان يموت كلّ عام ليعود إلى الحيّاة من جديد، وكانوا ينبذون في موته ذبول الزّرع والمحاصيل ثمّ يبتهجون لعودة الإله إلى الحيّاة كلّ عام مع نماء الزّرع مرّة أخرى**»[2].

---

[1]– سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص10.

[2]– سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص11.

وبتمثيل قصّة "أيزيس" أو قصّة "تموز" شهدت الدراما تقدّما هائلا، وكان الرّاقصون والممثّلون الأوائل يرتدون جلود الحيوانات ويرتدون أقنعة تمثّل بعض الحيوانات، ثمّ تطوّر بعد ذلك إلى إضافة بعض المناظر والصّور واللّوحات والإكسسوار مثل قارب "أوزيريس" الذّي هاجمه فيه أعداؤه.

وهناك أساطير كثيرة تحكي قصّة الإله "تموز" وترمز له بروح الزّرع، ففي بابل كان تموز هو حبيب عشروت وأزوجها الشّاب، وعشرّوت تذهب إلى ذلك العام بحثا عنه وبالتّالي تهدّد الحيّاة كلّها بالفناء.

وبعد المسرحيّات الأولى القائمة على الأداء الصّامت كانت الدراما في حاجة إلى عنصرين آخرين هامين لتصل إلى صورتها المتكاملة عند الإغريق بعد ذلك، وهما الأبطال الآدميون والحوار، وهذه المرحلة الجديدة من التّكامل لم تظهر في مصر الفرعونيّة أو سوريا وإنّما شهدت فجرها في اليونان القديمة.

لقد تأثّر الإغريق بالمسرح الذّي كان معروفا في مصر القديمة، ولكنّهم لم يقفوا عند حدود التّأثير، بل طوّروا المسرح، وفي الوقت الذّي ظلّ فيه المسرح في مصر القديمة منعزلا داخل أسوار المعابد، كان المسرح في بلاد الإغريق يتطوّر ويخرج إلى الناس، ولذلك ازدهر المسرح عند الإغريق وانحصر في مصر القديمة، وقد نجد أنّ النّشأة الأولى للفن المسرحي تمّت على أيدي المصريّين، إلاّ أنّ اكتمال هويّته واستقامة بناء نصوصه الدراميّة تمّت على أيدي الإغريق، «**أمّا المسرح كفنّ له تقاليد وأعراف ومميّزات خاصّة، له فعاليّة معيّنة تتمّ**

بأساليب أداء محدّدة، فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلاّ عند الإغريق، رغم ما يوجد من انفصال بين التّنشأتين»[1].

إنّ المصري القديم على الرّغم من توفّر عنصر الدراما في أساطيره لم يستطيع أن يتجاوز دائرة الدّين، ويخرج إلى الحيّاة الاجتماعيّة، كما هو الحال عند الإغريق الذّي انفصل على دائرة الدّين، وخرجت الدراما من المعابد، ولهذا كلّه يمكن ان نتصوّر «**كيف تطوّر المسرح الإغريقي من مجال الدّين والآلهة وأساطيرهم إلى مجال الإنسان وحيّاته ومجتمعه، وذلك لأنّ تلك الآلهة لم تكن في الواقع إلاّ بشرا، وإن تضخّمت أبعادهم وفاقت قوّتهم وذكاؤهم قوّة البشر وذكاءهم وأبعادهم، وأمّا عند المصريّين القدماء فإنّ الهويّة كانت سحيقة بين عالم الآلهة وعالم الإنسان على نحو لم يستطيع أن يتخطّاها الفنّ المسرحي بغرض وجوده في عالم الآلهة وعالم الأساطير»**[2].

وهكذا تولّدت التراجيديّا في المجتمع الأثني من الاحتفالات الدّينيّة بعد أن تحرّرت من الأصول الإلهيّة، لتصبح غايّة في ذاتها، ثمّ انتقلت إلى مرحلة التّطوّر المسرحي الكامل، فإنّ هذه الاحتفالات وقفت عند المعنى الدّيني في مصر القديمة، ولم تتجاوزها إلى مرحلة فنّية أخرى، فنجد أنّ البداية الحقيقيّة للمسرح ظهر عند الإغريق، وهذا ما سوف ندرسه في هذا الجزء التّالي الذّي يتناول الحضّارة اليونانيّة والبداية الحقيقيّة للمسرح.

3- المسرح الإغريقي:

[1]- عرسان علي عقلة، سيّاسة في المسرح، اتّحاد الكتّاب العرب، دط، دمشق، 1978، ص34.

[2]- محمّد مندور، المسرح، نهضة مصر، دط، القاهرة، 1989، ص14.

شهد الإغريق البداية الحقيقيّة للمسرح، وخاصة في القرن السّادس والخامس قبل الميلاد، حيث بلغت الحضارة اليونانيّة أوجّ ازدهارها في كلّ مجال من مجالات الحيّاة في الحرب والفلسفة وفي العمارة وفي سائر الفنون، ففي القرن السّادس قبل الميلاد كانت أثينا عاصمة اليونانيّين حيث كانت تعيش أوجّ ثقافتها. تميّز تلك الفترة بانتشار الأساطير الشّعبيّة الغنيّة بالخيّال والمعاني الفلسفيّة والأدبيّة.

لقد كان الشّعب اليوناني يقوم بمهرجانات كان الشّعراء يتبارون فيها، وذلك من خلال القصيدة الشّعريّة والأغاني والأناشيد، كما أنّهم يعتمدون على الأساطير والقصّص الخرافيّة، حيث يعدّ "بسيستراتوس" أوّل من أسّس هذه المهرجانات التّي خصّص لها جوائز، هذه المسابقات تتكوّن من لجنة التّحكيم «**يتراوح عددها ما بين ستّة أو عشرة أعضاء، فاعتمدت هذه اللّجنة حينها أسلوب القرعة في أعمالها**»[1]، حيث كانت تقام العروض في المعبد الرّئيسي الذّي كانت تقام فيه الشّعائر الطّقوسيّة للاحتفال بأعيّاد الإله "ديونسيوس"، وتدوم هذه المسابقات ستّة أيّام، فالأوّل مخصّص للاستعراض في الشّوارع من طرف المشاركين، رافعين تمثال الإله "ديونيسيوس"[2]. والأيّام الخمسة المتبقيّة فهيّ مخصّصة للمباريّات بين الفرق المشاركة، كما يتخلّل حفل الافتتاح وانتهائه أغاني جماعيّة تردّدها الجوقة.

كان المسرح عند اليونان القدماء مرتبطا أشدّ الارتباط بالعبادات الدّينيّة ومتداخلا مع المشاعر، وكانت المسرحيّة تمثّل جزءا هاما من الاحتفالات الدّينيّة الرّسميّة، وأهمّها

---

[1]– عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوربي الحديث، اتّحاد الكتاب الجزائريّين، ط1، الجزائر، 2001، ص29.

"ديونسيوس": إله الخمر والإلهام والنّشوة عند اليونان، حضت عبادته بشعبيّة واسعة، كان من أدب الإغريق إقامة المهرجانات الصّاخبة تكريما له، يمثّل عادة حاملا رمحا متوّجا بحلية مخروطيّة الشّكل تكتنفها مجموعة من أوراق الكرمة وحبّات العنب.

[2]– منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، ط1، دار العلم للملايّين، بيروت، لبنان، 1992، ص199.

احتفالات الإله "ديونيسيوس" ربّ الخصب والنّماء وإله الخمر، وفي هذه الاحتفالات «**كان اليونانيّون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب، ويطوفوا بشوارع المدن وأنحاء الرّيف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويغنّون للإله ديونيسيوس بوصفه إله الخمر**»[1].

شهدت هذه الفترة مولد بذور الفنّ المسرحي عند اليونانيّين القدماء، وكانت الاحتفالات بالإله "ديونيسيوس" تؤدّي في حركات تمثيليّة معيّنة، أو يتقمّص روح الإله ذاته ويمثّل دوره أمام المجموعة، وكما تحدّث عنه "آرسطو" في كتابة الشّعر، «**أنّ الفنّ المسرحي عند اليونان نشأ من المظاهر المتعدّدة لإحتفالات ديونيسيوس، أو من تطوّر عمليّة انفصال أحد رجال المجموعة عنها وقيّامه بدور القائد في أثناء الإنشاد أو الغناء**»[2].

وهكذا نشأت المسرحيّة اليونانيّة ونشأت كلّ من المأساة والملهاة في هذه الاحتفالات بالإله والتّي تقودها أغاني "الدّثرامب" التّي تعدّ نوع من الإنشاد الذّي كان يقوم به المحتفلون في أثناء أعيّاد "ديونيسيوس" وكلمة دثرام باليونانيّة «**كلمة ذات مقطعين... ديو... وتعني اثنين... وثرامبوس... وتعني الضّرب التّوقيعي، فكلمة دثرام بهذا المعنى تعني إمّا النّظم ذو المقطعين أو الإنشاد الذّي يتّخذ له توقيعا خاصّا**»[3].

ينسب بعض الدّارسين هذا النّوع من الإنشاد الذّي تردّد فيه النّاس قصّة الإله ويمجدونه إلى ما يسمّى "بالأغنيّة العنزيّة"، وهذا الاسم هو الذّي أعطى المأساة، والاسم عنز ناشئ من أنّ قائد الكورس أو المنشدين يلبسون أحذيّة تشبه أرجل الماعز، وهو رمز الإله

---

[1]– د. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص15.

[2]– سمير سرحان، كتاب في المسرح، ص140.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

"ديونيسيوس"، وهذا القائد ينفصل عن المجموعة ويتّخذ لنفسه شخصيّة تمثيليّة خاصّة ثمّ يصبح شاعر.

ولقد كان لدى اليونانيّين القدماء رصيد هائل من الشّعر الغنائي والملحمي، وكانوا ينشدون أشعارهم على أنغام الموسيقى وأحيّان على إيقاع الرّقص، واستمدّوا مادتهم الأدبيّة اللاّزمة من هذه الأغاني والأشعار، فكان ذلك أساس للتّكوين المسرحي العظيم الذّي أتموه في فترة ازدهار المأساة.

أ- عوامل بروز الفكر الدرامي عند الإغريق:

1) العامل الجغرافي:

ويتمثّل هذا العامل بأنّ الإنسان باعتباره وليد البيئة يتأثّر بها ويؤثّر بدوره فيها معا، وفي الصّدد نجد المؤرّخ "أرتولد تويتبي" في غمار شرحه لنظريّته عن التّحدّي والاستجابة أنّ تاريخ الأمم ماهو إلاّ صراع بين الإنسان وبيئته، فالبيئة هي التّي تدفع الإنسان إلى العمل والنّشاط، وهي التّي تحفّزه على استغلال الموارد المتاحة، ولهذا يقال هذا المثل الشّهير: **"الحاجة أمّ الاختراع"**[1]؛ ويعني هذا المثل بأنّ القوّة الدّافعة الرّئيسيّة لمعظم الاختراعات الجديدة هي الحاجة.

حيث أنّ البيئة الإغريقيّة مازالت فقيرة وشحيحة نسبيّا في الموارد الزّراعيّة، ولكن رغم ذلك فقد تساعد أهلها عن طريق البحر الذّي فتح لهم آفاقا رحبة في التّرحال والتّجارة، فالبحر يتغلّل في كلّ مكان بشبه الجزيرة الإغريقيّة، ولعلّ أنّ هذا السّبب في أنّ الإغريقي القديم لم يكن يطبّق ويتحمّل العيش والحيّاة بعيدا عن البحر، ثمّ أنّ الطبيعة التّي لعبت دورا مهمّا

[1]- ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، دار نوبار للطّباعة، ط1، القاهرة، 1994، ص01.

وبالغ الأهمّية في الحيّاة الإغريقيّين، حيث أنّ تنوّعها قد خلق في نفس الإغريق الإحساس المرهف، فيه الخيّال وعودته إلى حبّ التّأمّل، وأمّا فيما يخصّ السّهل والجبال والنّهر والبحر يجتمع معا في مكان واحد، وأنّ الألوان البديعة والجميلة تبدوا من خلالها أنّها مرسومة من طرف رسّام ماهر في لوحة من اللّوحات الجميلة الملفتة النّظر[1].

ومن خلال هذه المناظر والأماكن الجغرافيّة عند الإغريق يجول لنا السّؤال الذّي هو: ماهو الارتباط القائم بين البيئة الجغرافيّة والفكر الدرامي عند الإغريق؟.

والجواب يكون على ما أظنّ أنّ البيئة بتنوّعها وتباينها قد أتاحت للإغريقي مقدرة كبيرة على اكتساب النّظرة الدراميّة، فأصبح لا يتبع رأيا واحدا جامدا في نظرته للأمور، بل كانت فكرته تختلف عن أيّ أمر تتنوّع كتنوّع الطّبيعة التّي حوله[2].

إذن الطّبيعة الإغريقيّة بتنوّعها وتضادها المثيرين السّهل والجبل والخصوبة والجفاف والمرعى والنّهر...إلخ، قد مهّدت بالفعل كي يكتسب الإغريق هذا التّضاد المدهش في تفكيرهم، وأوجدت لديهم الاستعداد لخلق الدراما كفن أدبي متفرّد الصّفات، فالدراما إذن ثنائيّة وليست أحاديّة، فالدراما تقابل بين موقفين يتولّد عنه موقف جديد، الدراما ما رؤية متجدّدة ومتنوّعة لسلوك الإنسان ومواقفه، إذن هي حركة لا تتّفق مع السّكون[3].

2) العامل السّياسي:

لقد كان العامل السّياسي مقدرا لمدينة "أثينا" القديمة أن تكون رائدة في مجال الدّيمقراطيّة السّياسيّة، وأن تسبق كلّ المدن الإغريقيّة الأخرى، وتتميّز عنها جميعا بهذا

---

[1]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص02.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص03.

[3]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص04.

النّظام الفريد من نوعه في العالم القديم، ورغم إحراز "أثينا" قصب السّبق في مجال الدّيمقراطيّة قد تعجب لو علمنا أنّها ظلّت منذ بداية عهدها، وحتى القرن الخامس قبل الميلاد، حيث أنّنا لسنا هنا بصدد التّعرّض لتاريخ "أثينا" السّياسي ، فقد نكتفي بالقول بأنّ "أثينا" قد مرّت بظروف سياسيّة عصيبة قبل أن تظفر بثمار الدّيمقراطي، وتستنشق نسائم الحرّية، كما أهّل هذا كلّه "أثينا" إلى جانب زعامتها الأدبيّة لبلاد الإغريق، لأنْ تقود الأمّة الإغريقيّة في صراعها الرّهيب ضدّ إمبراطوريّة الفرس التّي كان العالم القديم بأسره يخشى سطوتها[1].

حيث كان العالم القديم يشفق على بلاد الإغريق الضّئيلة، ولكن مع ذلك فقد انتصرت الإغريق وخرجت من هذه الحرب، وكلّ ما يعود إلى فضل زعامة "أثينا" الحرّة وأبنائها التّي لا مثيل لها، فقد كان انتصار الإغريق على الفرس بمثابة قلبا لموازين الاستراتيجيّة القديمة للجيّوش وللحروب، ودفعة معنويّة كبيرة فجّرت طاقات هائلة في فكر "الأثينيّين" ومشاعرهم، وفي هذا الصّدد تظهر ناحيّتين: النّاحيّة الأولى هي ارتفاع الشّعور بالعزّة والكرامة في قلب كلّ أثيني، والنّاحيّة الثّانيّة: تأكّدت زعامة أثينا للعالم الإغريقي بعد نجاحها في ضدّ الغزو الفارسي الذّي هدّد بلاد الإغريق كلّها[2].

وفي الحقيقة لم تكن الحروب الفارسيّة فقط التّي دفعت الفكر الإغريقي خطوات واسعة إلى الأمام، بل كان للنّظام الدّيمقراطي الأثيني دور فعال وحاسم في هذا المجال باعتبارها كانت أفضل النّظم السّياسيّة وأمثالها في ازدهار وتقدّم الثّقافة والفكر، خاصّة الدراما التّي هي بطبيعتها فنّ جماهيري يقوم على التّذوّق العريض لها، ويتوقّف نجاحه على مدى صدق

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص04.

[2]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص04، 05.

تعبيره عن جماهير الشّعب بأسرها، ولكن مهما قيل في العصور الحديثة عن قصور النّظام الدّيمقراطي الأثيني فقد يكون عن سوء فهم أو عن مغالطة متعمّدة. إذن فالحقيقة التّي لا يمكن إنكارها هي أنّ الدّيمقراطيّة الأثينيّة قد أثمرت في جميع المجالات وفي كلّ الجوانب، وبوجه خاص في المسرح الإغريقي العظيم، الذّي كان بفضله الكبير في خلقه وازدهاره، فهو مسرح تفاعل مع الجماهير، وتعبير عن آمالها، ومعالجة مشاكلها الاجتماعيّة وعقائدها أفضل وأصدق معالجة[1].

3) الاستعداد الفطري:

ويتمثّل هذا العامل في أنّ الدراما لم تولد بمولد المسرح الإغريقي القديم في القرن الخامس قبل الميلاد، حيث أنّ كان أوّل نتاج للفكر الإغريقي وصل إلينا أشعار "هوميروس" فرغم أنّ هذه الأشعار تعرف فنّيا باسم الملاحم والملحمة باعتبارها طراز أدبي قوّامه السّرد والرّواية، حيث أنّ المضمون يتّفق مع ذلك، إلاّ أنّنا نشاهد مشاهد الحوار تحتلّ الجانب الأكبر من هذه الملاحم، حيث تتّفق جنبا إلى جنب مع السّرد القصّصي، فالحوار هو وسيلة الدراما لأنّ العقليّة الإغريقيّة منذ أطوارها الأولى كانت تميل إلى التّعبير الدرامي[2].

ولكن لم يكن الأدب وحده من تميّز بهذه الصّفة، بل الفلسفة أيضا خاصّة في مؤلّفات "أفلاطون" و"آرسطوا"، ونجد "سقراط" الذّي ابتدع الدّيالكتيكا وتعني أنّها المعرفة عن طريق الجدل والحوار، واعتبرها كإطار لفلسفته العظيمة، فالدّيالكتيكا في حقيقة الأمر لم تكن سوى تصارع أو صراع بين فكرتين تتولّد من خلالهما فكرة ثالثة مختلفة، بالطّريقة التّي يخلق بها الحوار في المسرح، باعتبارها فرصة لظهور موقف جديد. إذن فلا شكّ أنّ كلّ من الديالكيكا

[1]– بتصرّف: المرجع نفسه، ص05.

[2]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص06.

و"الدّيالوج" (Dialogue) المسرحي يثبت أنّ العقليّة الإغريقيّة كانت في طبيعتها دراسيّة في طريقة تعبيرها عن نفسها، وأنّ الفكر الإغريقي الذّي ضاع الأدب والفلسفة كان في تكوينه فكرا دراميّا[1].

كما يمكن التّحدّث أيضا عن الأساطير الإغريقيّة التّي كانت أيضا تعبيرا عن لقاء الإنسان مع الطّبيعة وجها لوجه، تحمل في طيّاتها بذور الفكر الدرامي، وقد يخطئ من يطالع هذه الأساطير أنّها سطحات أو خيّال جامع أو قصص ساذجة، لأنّها في حقيقة الأمر تحمل وتتضمّن مغزى فلسفي عميق، حيث قد نهل منها كتاب الإغريق دون استثناء وصاغوا منها أدبهم الخالد وفلسفتهم التّي بهرت كلّ القراء، ويعود كلّ هذا إلى ما تحمله من فكر وحكمة بالغة، ولكن إذا كان المسرح الإغريقي القديم قد وصل بالفكر الدرامي إلى قمّة شامخة فلا يجب علينا ولا ينبغي أن ننس ما قدّمه الفكر الدرامي من مقدرة كبيرة، وهذا هو السّبب الكامن الذي يعود إلى تلك الأساطير التّي نسج منها كتاب المسرح أعمالهم المسرحيّة الخالدة، أي الأعمال المسرحيّة التّي عمل عليها الكتاب قاموا بنسجها من الأساطير[2].

ومن خلال ما ذكرناه يمكن أن نستنتج أنّ الدراما في البيئة الإغريقيّة لم تكن مصادفة، ولم تنبت اعتباطا، بل أوجدتها عوامل اجتماعيّة وسيّاسيّة وجغرافيّة ساعدت على ازدهارها بشكل دائم كي تخلق مناخا صالحا ينبت فيه هذا الفنّ الأدبي الأصيل حتّى يبلغ قمته عن طريق المسرح، لأنّ الدراما كانت كما دونها كتاب المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد بمثابة تتويج لفكر الإغريق الدرامي الذّي قطع منذ مولده على عهد "هوميروس" شوطا طويلا، ولهذا ظلّت الدراما ابتكارا إغريقيّا خالصا أنتجته العقليّة الإغريقيّة لما توافر لها

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص06، 07.

[2]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص07.

من عوامل لم تتح مثلها لأيّة امّة أخرى في العالم القديم. إذن منذ العصر الذّي شهد مولد الدراما حتّى الآن لم يوجد فنّ آخر يمكن اعتباره بحقّ أصدق وسيلة للتّعبير الذّاتي والموضوعي معا مثل الدراما، لأنّها تجد هوى في نفس كلّ إنسان مثقّفا كان أو غير مثقّف، صغيرا أو كبيرا، رجلا كان أو امرأة[1].

4-المرجعيّات الأسطوريّة للمسرح وأقسامه:

اعتبرت الأساطير ذات وظيفة تعليليّة؛ أي أنّها لها لون للعالم البدائي الذّي يفسّر الأصول السّببيّة لأحداث الطّبيعة ونظم الإنسان، وتعبّر الأسطورة عن حقاق خاصة بفكر الإنسان وحيّاته، فقد كان الإنسان في الأساطير الأولى يصارع بالفعل في سبيل توضيح الغموض الذّي يكتنف وجوده، محاولا أن يجد الإجابات على المتناقضّات الظّاهرة في هذا الوجه، «**وقد بدأ التّفكير الأسطوري يبرز لحظة ازديّاد الحدّة في العلاقة بين النّاس وذاته، وبينه وبين الطّبيعة، وبالتّالي فهوّ ردّ فعل ذهن تلقائي على كافة التّساؤلات التّي يثيرها الوجود الإنساني مثل الحزن والفرح والخطيئة والحيّاة والموت**»[2].

كانت الأسطورة كلّ شيء لدى الإنسان، فكانت تأمّلاته وحكمته، ومنطقه وأسلوبه في المعرفة وأداته الأسبق في تفسير وتعليل أدبه وشعره وفنّه، ويمكن النّظر أيضا إلى الأسطورة بوصفها التّجاوز الفكري التّاريخي للمعرفة الطّقوسيّة والسّحريّة التّي ميّزت علاقة الفكر بالوجود قبل التّفكير الأسطوري، فقد اعتقد أنّ الإجابات السّحريّة كافيّة في تفسيرها لمعنى الحيّاة وغايتها وحتميّة نهايتها، فهي أيضا حكاية مقدّسة ذات مضمون عميق لها صلة بالكون والوجود وحيّاة الإنسان.

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص08.

[2]- محمّد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، 1999، ص12.

ففي الأسطورة الإغريقيّة نجد أنّ الآلهة هي تعبير عن قوى الطّبيعة وتشخيص لصفات الإنسان وعيّوبه، وكان لكلّ إله أسطورة؛ أي قصّة متّصلة به تشرح سبب وجوده في حيّاة المدينة أو تفسير الطّقوس التّي تقام تكريما له، «**كانت هذه الأساطير عقيدة اليونان وفلسفتهم وآدابهم وتاريخهم، منها استمدّوا لموضوعات التّي زيّنوا بها مزهريّاتهم، وهي التّي أوحت إلى الفنّانين ما لا يحصى من الرّسوم والتّماثيل والنّقوس**»[1].

كان الرّقص هو أقدم الوسائل التّي نفس بها الإنسان البدائي عن انفعالاته، ومن ثمّ كان الخطوة الأولى نحو الفنون، فقد كان الإنسان البدائي بالرّغم من فقر إمكانيّاته التّعبيريّة وقلّة محصوله من الكلمات المنطوقة في حاجة إلى ترجمة انفعالاته تجاه الظّروف الطّبيعيّة والاجتماعيّة المحيطة به، ولما كانت الأشياء من حوله تتحرّك حركة إيقاعيّة كحركة الأمواج والعقول وثبات شروق وغروب الشّمس وظهور القمر، لذا لجأ الإنسان إلى الحركات الرّتيبة الموزونة كنوع من التّعبير عن مشاعره الدّاخليّة.

كان الإنسان البدائي يصدر أصواتا أثناء أدائه لرقصاته الإيقاعيّة ثمّ أصبحت نشيدا حربيّا أو دينيّا، وفي النّهاية ظهر الشّعر الذّي نظّمه فيما بعد عن وعي وإدراك، «**وكما أنّ الموسيقى لا يمكن فصلها عن نشأة المسرح، ارتبطت منذ البداية بالأصوات المصاحبة لهذا الرّقص البدائي الإيقاعي**»[2]؛ وهكذا كان الرّقص هو الأصل الذّي تفرّعت منه عدّة فنون كالشّعر والموسيقى، ومنه ظهر المسرح، أي أنّ الأصوات البداية المصحوبة بالرّقص والشّعر والموسيقى تحوّلت فيما بعد إلى استعراضات على المسرح.

---

[1]– المرجع نفسه، ص30.

[2]– محمّد الخطيب، الفكر الإغريقي، ص325.

نستخلص من هذا إلى أنّ الرّقصة البدائيّة بما صاحبها من مؤثّرات تهدف إلى تأكيد الفكرة أو الفعل الذّي تدور حوله الرّقصة، والقناع التّي كانت البداية الحقيقيّة لظهور المسرح، بعدما كانت أساطير تحوّلت الأسطورات إلى استعراضات تقام على المسارح، وهذا ما رأيناه عند الممثّل الإغريقي "ثسبس" الذّي كان أوّل ممثّل أي أوّل خطوة نحو خشبة المسرح.

كانوا مؤلّفوا التراجيديا يستمدّون موضوعات مسرحيّاتهم من الأساطير القديمة التّي كانت تراثا معروفا لمواطينهم، ولأنّ المسرح الإغريقي ارتبط منذ نشأته بالدّين أو العقيدة، كان لزاما أن ترتبط موضوعات التّراجيديّا بالعقيدة الإغريقيّة ممثّلة في التّراث الأسطوري، ذلك أنّ الأساطير كانت لدى الإغريق بمثابة الكتاب المقدّس بالنّسبة للدّيانات السّماويّة، والعقيدة الإغريقيّة لم تنتشر على يدّ أفراد بعينهم، بل تكوّنت عبر العصور، وساهم في صنعها الشّعراء والأدباء، «**وكان مؤلّفي التراجيديا في تناولهم لهذه الأساطير كانوا يتبعون منهجا معيّنا في اختيّارهم للمواطن التّي تصلح درميا لخلق الأحداث وتطوّرها والشّخصيّات التّي تلائم التّراجيديّا**»[1].

الدّراما فنّ مرتبط بالجماهير لذلك فهو بالضّرورة يعالج مشكلهم ويتحدّث عن سلوكهم في مجتمعهم حتّى يمكن عن طريق هذه المعالجة بناء شخصيّات متكاملة لكلّ فرد، وذلك من أجل خلق مجتمع متجدّد الفكر والحضارة «**ويرى آرسطو أنّ البناء الدرامي الأمثل هو الذّي لا يمكن أن تقع فيه البداية أبدا بعد الوسط أو قبل النّهاية**»[2].

[1]– د. محمّد حمدي إبراهيم، أدبيّات نظريّة الدراما الإغريقيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، دار نوبال للطّباعة، ط1، القاهرة، 1994، ص39.

[2]– عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص43.

أي أنّ البناء الدرامي يحتوي على بداية بها تمهيد للأحداث الخاضعة لقانون الضّرورة أو الاحتمال، يليها وسط به عرض لهذه الأحداث وتفصيل دقائقها، ثمّ نهاية بها ذروة هذه الأحداث وحلّها، وينبغي أن يكون منطقيّا ومترابطا، بحيث لا يبدأ بداية متعسفة أو ينتهي نهاية مبتسرة أو تسيّير في الأحداث مصادفة، ويشترط كذلك أن يتحقّق لهذا البناء التّجانس بين الموضوع والحجم.

البناء الدرامي هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه، بحيث يغدو ملائما للمفهوم المسرحي، ويكمن سرّ الدراما في هذا البناء، وبه وحدة يتفاعل المشاهد مع التّمثيل ويعايش الأحداث.

ففي تراجيديّا "أوديب ملكا" يواجه البطل قوى تتجاوزه وتعمل على عزله ونفي كلّ إمكانيّة لخلاصه، ويكون كلّ ذلك نتيجة لخطأ أصلي، فالخطأ يتولّد عن الخطأ والقتل ينتج شبيه، وخطأ لايوس يولد خطأ أوديب [1].

يعتبر مفهوم التّطهير دعامة أساسيّة من دعائم التراجيديّا، وله وظيفة جوهريّة فيها، وهو في الأصلي مفهوم ديني، ويرى "آرسطو" أنّ التراجيديّا هي عبارة عن محاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكايّة، وتثير الرّحمة والخوف فتؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات، ويعني التّطهير عند "سوفوكليس" الخلاص ممّا يحلّ بالمدينة وبالجماعة الإنسانيّة من شرور فواجع من جراء أخطاء البشر.[2]

[1]– ينظر، عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديّا، ص78، 79.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، 101.

وفي مسرحيّة "أوديب" ملكا لا يتحقّق التّطهير إلاّ بمعاقبة "أوديب" لنفسه، فيكون الضّحيّة والجلاد في الآن نفسه، ولا ينتصر البطل على قدره إلاّ بقدر ما يتحمّله من آلام ولا يتحقّق تطهيره، ومعه تطهير المدينة بكاملها، إلاّ عندما يعني ذاته ووضعه.

إنّ تراجيديّا "أوديب" تقدّم النّموذج الأكمل لعزلة البطل التراجيدي، وهذا ما نجده قد تحقّق لها ذلك عبر وسائل فنّية متعدّدة تتمثّل في التّقنيّات الأسلوبيّة المتنوّعة وفي بنيّة السّرد الدرامي التّي تربط بين الاكتشاف والتّحوّل، وفي موضوعه القدر وفي شخصية البطل المزدوجة التّي جعلت منه ملكا إليها وكبش فداء في الآن نفسه [1].

تتمثّل شخصيّة "أوديب" النّموذج الأكثر جلاء، فهو الملك المنقذ الذّي يتوجّه إليه الشّعب في بداية المسرحيّة، كما لو كان يتوجّه إلى إله: «**لكن الرّجس والإثم ومصدر كلّ الشّرور الذّي يجب التّخلّص منه ملغزة ومزدوجة، فهو يظهر في الأوّل رجل قرار وشجاعة لا تضاهي وذكاء نافذ، وأخلاق عاليّة، لكنّه في الحقيقة غير ذلك**»[2].

أي أنّ شخصيّة "أوديب" الملك العادل في الحقيقة مجرم سفاح، صاحب العين الزائدة أعمى، مصدر هلاك المدينة، فيصبح في النّهاية أكثرهم تعاسة ورجسا، يشمئزّ منه أقاربه ويرفضه رعايّاه وتلعنه الآلهة، وينتهي إلى العزلة والنّفي، ويكون تتويج كلّ ذلك عزلة البطل مع ذاته، فيجد نفسه وحيد منبوذا ويفقأ عينه وينفي نفسه بعيدا، وهكذا يسعى "أديب" إلى تطهير المدينة.

- **أسطورة ديونيسيوس:**

[1]– ينظر، المرجع نفسه، ص101.

[2]– عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديّا، ص100.

شهد المسرح "ديونيسيوس" بداية تطوّر الفنّ المسرحي في أوساط القرن السّادس قبل الميلاد، وهذا حينما كانت أعياد الإله "ديونيسيوس" تقام في الجانب الشّمالي من مبنى الأكروبول، «**حيث كانت توجد ساحة دائريّة للرّقص وبعض المقاعد الحجريّة، وأنّه في أثناء حكم "بيزستراتوس" بعد منتصف القرن، انتقل هذا المسرح البدائي إلى الموقع الذّي نرى فيه حاليّا أطلال مسرح ديونيزيوس المحطّم**»[1].

وتكوّنت الملهاة والمأساة نتيجة الاحتفالات التّي كنت تقام للإله، فكان يقام احتفال يكون في فصل الشّتاء وهو موسم جمع العنب وعصر الخمور في جوّ بهيج يملئه الفرح والمرح والرّقص اعتقادا منهم أنّ للإله "ديونيسيوس" دخل في الخصوبة وازدهار الطّبيعة، ومن هنا نشأت الكوميديّا.

ترجع أوّل مسرحيّة مثّلت في تاريخ اليونان للكاتب والممثّل والشّاعر اليوناني "ثسبس"، «**ويجمع مؤرّخو التراجيديّا على أنّ أوّل عرض مسرحي قدّمه الشّاعر تسبس في معابد ديونيزيوس سنة 534 ق. م، تحت حكم الطّاغيّة بيزيستراس**»[2]، وأنّه دل تاريخ المسرح من أوسع أبوابه وأدخل التّمثيل، وأصبح الممثّل يتبادل الحوار مع رئيس الكورس، وكان هذا الممثّل يقوم بتمثيل شخصيّات مختلفة يلبس لكلّ منها قناعا وملابس مختلفة، وكانت هذه هي البداية الأولى لخلق النّص المسرحي، و"ثسبس" هو الممثّل الوحيد الذّي كان يمثّل، وجاء بعده "أسخيلوس" وكتب ما يقارب من تسعين (90) مسرحيّة، ورفع عدد الممثّلين من ممثّل واحد إلى اثنين، وقلّل من أهمّية الجوقة وجعل المكانة الأولى للحوار، وعلم الممثّلين كيف يرفعون أصواتهم وكيف يتمشون بالحذاء العالي، وبعد هذا فرش "اسخيلوس" المسرح

[1]– د. سمير سرحان، دراسة في الأدب المسرحي، ص17.

[2]– عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريّته، دار الأمان، ط1، الرّباط، 2011، ص57.

بألواح خشبيّة، واخترع القناع المئزر الفضفاض، «**ثمّ جاء سوفوكليس فرفع عدد الممثّلين إلى ثلاثة، وأمر برسم المناظر**»[1]، وظلّ يكتب للمسر أكثر من ستين (60) سنة، وأنتج خلالها ما يزيد على مئة (100) مسرحيّة، وبعده جاء "يوريبيديس" وألّف أكثر من مئة (100) مسرحيّة.

كانت المناسبتان السّنويّتان اللّتان تقام فيهما الحفلات المسرحيّة هما العيدان الدّينيان اللّذان يقيمها اليونان لتمجيد الإله "ديونيزيوسس"، «**عيد ديونيزيوس لينايوس ويقام في الشّتاء وهو مخصّص لعرض الحفلات المسرحيّة، وكنت المآسي تعرض، وعيد الديونيزيا الذّي كان يقام في الرّبيع في البقعة المقدّسة التّي تشتمل على المعبد والمسرح**»[2]، ومن هذان العيدان نشأت المسرحيّة اليونانيّة منذ سنة (535 ق.م) حين تسلّم "ثسبس" أولى جوائزه المسرحيّة حتّى فترة انهيّار المسرح اليوناني بعد شعراءه الثّلاثة العظام "إسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيديز".

كانت الدراما البدائيّة الدّينيّة تجري مجرى الشّعائر الكهنوتية من ناحيّة، ومن ناحيّة أخرى مجرى الطّقوس الدّينيّة التّي يؤدّيها أفراد العشيرة من طقوس اللّقانة والبلوغ والزّواج والميلاد والموت وإخصاب الأرض، وكانوا يؤدّون تمثيلا دراميّا لأساطير بعض ألهتهم، ويحتفلون بميلادهم وعذابهم بصحبة الموسيقى والرّقص، ونجد ذلك في أساطير «**ميلادزيوس كبير الآلهة، وقصّة اختطاف بيرسيفوس إلهة القمح الغضّ ونزولها تحت الأرض، وذهاب أمّها ديميتر، الأمّ الآلهة، تبحث عنها وترجعها إلى عالم النّور، وقصّة ميلاد ديونيزيوس**

[1]– سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص143.

[2]– إدوار الخراط، فجرح المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنّشر والتّوزيع، دط، القاهرة، 2002، ص129، 130.

إله الكروم والخمر والنّشوة وعذابه وصعوده إلى مملكة أوليمبوس»[1] هذه كلّها أساطير كانت تؤدّي تمثيلا ورقصا وغناء، ومشاركة فعليّة من الجمهور في مصادر الآلهة.

ترتبط أعياد "ديونيزيوس" بقوى الطّبيعة وثرواتها، وبروح النّشوة والفرح والثمالة وبالإحساس بالتّجدد، وعند الحديث عن الأعياد والاحتفالات اليونانيّة القديمة نميّز بين «**الأعياد الدّيونيزوسيّة من جهة، وغيرها من الاحتفالات والمسابقات الكثيرة من جهة أخرى، كالألعاب الأولمبيّة، والألعاب الأشيميّة التّي كانت تقام في مدينة كورنتا في فصل الرّبيع كلّ سنتين، التّي ترتبط في أصلها بإله البحر والألعاب النيميّة التّي كانت تقام كلّ سنتين في مدينة أرجوس، وأعيّاد البناثّينيا التّيكان يحتفل بها كلّ خمس سنوات، تكريما لربّة المدينة أثينا في عهد الطّاغيّة بيزيستراتوس**»[2].

وبهذه الطّريقة كان يقام الاحتفال المسرحي البدائي عند اليونان بدءا من الشّعائر الكهنوتيّة وتمجيد الآلهة والطّقوس الدّينيّة التّي يقوم بها البدائيّون إلى الاحتفال بأعيّاد الإله "ديونيزيوس" والاحتفالات الأخرى.

- **الرّقصات الدّثيرامبيّة:**

وهي عبارة عن استعراضات تشترك فيها الجوقات الدّثيرامبيّة التّي يتكون كلّ منها من خمسين شخصا يرقصون ويغنون بمصاحبة النّاي أو القيتارة، وكانت هذه الأغاني الرّاقصة في القرن (05 ق.م) تختلف تماما عن الأغاني البدائيّة التّي نشأت عنها التراجيديّا، «**فلقد أصبحت هذه الاستعراضات الدّثيرامبيه في القرن الخامس ق.م نوعا من المسرحيّة الغنائيّة الرّاقصة تعالج نفس الموضوعات التّي تعالج التّراجيديا، وكانت تتميّز بأنّ عنصر**

[1]– المرجع نفسه ، ص131.

[2]– عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديا، في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريّته، ص21.

الموسيقى فيها يغلب على عنصر الشّعر»[1]؛ وعلى ذلك كانت أشبه بالأوبرا أو الكوميديّا الغنائيّة.

ويقول "آرسطوا" أن نشأت المأساة في الأصل على يد مؤلّفي الدّثيرامب، وهي «**نشيد تتغنّى به في أعياد ديونيزوس، جوقة تعزف وترقص في شكل دائري، ويرتدي أفرادها جلود الماعز ليرمزوا للساتير وهم رفاق ديونيزوس السكاري الذّين كان يتألّف منهم موكبه الأسطوري، ويتألّف الدّثيرامب من أوزان خاصّة وإيقاعات صاخبة شديدة الأثر، ويختلط فيه العزف بالإنشاد والصّراخ»**[2].

كان الإجادة فيها أكثر ما تكون للموسيقى وإظهار عبقريّة الموسيقيّين، وقد مرّ الدّثيرامب بمرحلتين هامتين، مرحلة الطّقس الدّيني البدائي ثمّ مرحلة الشّكل الأدبي والغنائي النّاضج.

أ) الدّثيرامب الطّقوسي: يرتبط الشّعر بالموسيقى والرّقص ارتباطا وثيقا، وللموسيقى في تصوّر قدماء اليونان، وهي عندهم مرادف للسّحر، وتتماشى مع العزف والإنشاد، ويتحكمان في الحيوان والنّبات والصّخور ويجعلانها ترقص على الإيقاع المقدّس للموسيقى وللشّعر الملهم.

تحتلّ الموسيقى مكانة متميّزة في تفكير فلاسفة اليّونان، غذ اعتبروها فنّا كونيّا تحكمه قوانين الكوسموس وطابقوا بينها وبين الأخلاق والفلسفة، وجعلوا منها نشاطا فكريّا متميّزا يتوخّى البحث عن الخيّال والجمال، والموسيقى اليونانيّة ثلاثة أصناف رئيسيّة، منها: "دوري"

[1]– محمّد الخطيب، الفكر الإغريقي، ص330.

[2]– عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديّا، في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريّته، ص29، 30.

و"فريجي" و"ليدي"، وكانت هذه الأنماط تعبّر عن حالات روحيّة، «**فالنّمط الدّوري كان أكثرها انتشارا وتعبيرا عن روح البطوليّة للإنسان الهليني، ولذلك اعتبر النّمط الموسيقي الوطني. بينما ارتبط النّمط الفريجي الحين بحالات الحلول والامتلاك الإلهيّين فضلا عن طابعه التهتّكي والحلولي**»[1].

وأمّا الآلات الموسيقيّة المستعملة في الدّثيرامب فهي القيثارة ذات الأوتار الكثيرة التّي حلّت محلّ مزهر "هوميروس" البدائي البسيط في الأوتار الأربعة، ونجد أيضا المزمار اليدّي الصّغير والطّبل والصّناجات ذات الإيقاعات الصّاخبة، وأمّا الجوقة التّي كان يرتدي أفرادها جلود الماعز ليمثّلوا السّاتر، فقد كانت تتدخّل حين يتوقّف قائدها عن الغناء، «**لتردّد مقطوعات في الشّكوى والحزن تشفعها بالعويل والنّجيب وصرخات الألم وأهات التّوجّع، وقد تحوّلت أناشيد الجوقة فيما بعد**»[2].

ب) الدّثيرامب الأدبي: المقصود بالدّثيرامب الأدبي شكله المتطوّر الذّي صار فيه للموسيقى والغناء والرّقص وعناصر الفرجة المختلفة مكانة أساسيّة، ويتألّف هذا النّوع كغيره من الأناشيد الجماعيّة، «**من مقطوعة قرار ومقطوعة جواب، وقد تحوّل الدّثيرامب إلى مجال للتّباري في النّظم والتّأليف والأداء، وكان له دور هام في تطوّر الحيّاة المدنيّة والاجتماعيّة للمدن اليونانيّة**»[3].

ظهرت المسابقات الدّثيرامبيّة أوّلا في البيلوبونيز إبان حكم الطّغاة، فزامنت الازدهار الاقتصادي والفنّي في تلك الفترة، ثمّ انتقلت إلى "أثينا" في عهد "بيزيسترات"، وكنت هذه

---

[1]– المرجع نفسه، ص31.

[2]– عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديّا، في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريّته، ص32.

[3]– المرجع نفسه، ص34.

المسابقات تجري خلال اليومين الأوّلين من الأعياد "الديونيزيّة" الكبرى، وأمّا الأيام الثّلاثة التّاليّة فخصّصت للمسابقات التراجيديّة والكوميديّة، وكان من شعراء الدّثيرامب "أرخيلوخس" الذّي استعمل اللّفظ لأوّل مرّة، و"سيمونيديس" و"بنداروبا كخيليدس".

يرجع تطوّر الدّثيرامب في رأي القدامى إلى الشّاعر "أريون" مواطن مدينة "كورينثا"، فتعود إليه فضل نهوض هذا النّوع من الغناء للذّي اعتبر فيما بعد أصل المسرح اليوناني والتراجيديا، وقد ظلّ الدّثيرامب يحتفظ بكثير من عناصره الأصليّة من رقص دائري وصخب وجذبة وتقديم قرابين ثمّ طوّر فيما بعد على يدّ شعراء كبار.

- **المسرحيّة السّاتيريّة:**

هي عبارة عن مسرحيّة تسبه التّراجيديّا في نمطها، لكن موضوعها يدور حول الأساطير، لقد سمّيت بـ"المسرحيّة السّاتيريّة" لأنّ أفراد الجوقة ظلّوا فيها محافظين على ارتداء ملابس السّاتيروي أتباع الإله "ديونيزيوس" وهو الزّي الذّي كان يرتديه أفراد الجوقة "الدّثيرامبيّة" التّي نشأت منها التراجيديّا بأداء رقصات عنيفة، «**وكان هذا النّوع من المسرحيّات يصوّر البطل المشهور هيراكليس بصورة كوميديّا، ويعتبر هذا النّوع همزة وصل بين الأناشيد الدّثيرامبيّة والتراجيديّا، فهي خطوة تطوّر الدراما الإغريقيّة من الإنساد إلى التّكوين الدرامي**»[1].

من أسماء بعض المسرحيّات السّاتيريّة "ثسبس" الذّي كان يعالج أساطير تتعلّق بالإله "ديونيزيوس" وهذا في القرن الخامس ق.م، وفي نهاية القرن السّادس ق.م أنتج الشّاعر "باتيناس" مسرحيّة ساتيريّة جديدة أكسبها روح المرح والضّحك، لأنّ الضّحك كان يختلط

[1]– د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص19، 20.

بالشّكوى والأنين، «**فقد كانت تحتوي على كثير من النّكات النّابيّة، وتستمدّ موضوعاتها من أساطير اليونان أي الآلهة والأبطال، نجدها تتّصف بالبهجة والمرح، كما أنّ الشّخصيّات فيها كانت تتّصف بالجرأة والخفيّة وتنتهي المسرحيّة دائما بنهاية سعيدة**»[1].

انتشرت عروض السّاتير منذ القرن السّابع ق.م في مدينة "البيلوبونير" وفي معظم مدن الإغريق، وكانت من أقوى الطّقوس "الديونيزوسيّة" أثرا في نشأة المسرح اليوناني، ودخلت الدراما السّاتيريّة إلى "أثينا" في فترة "إسخيلوس" على يدّ شاعر السّاتر "براتيناس" أوّل من ألّف قطعة ساتيريّة.

تقوم الدراما "السّاتيريّة" على ثلاثة عناصر، «**منشد أصلي يرتجل وغناء وتمثيلا قصّة الإله الماعز ديونيزيوس، وفرقة غنانيّة يرتدي أفرادها جلود الماعز ويتفكّرون في شكل تيوس، ويمثّلون جوقة الإله وهم جماعة السّاتر، أمّا العنصر الأخير فيتمثّل في الجمهور الذّي كان يشاهد هذه العروض ويتأثّر بها، وهو أساسا من الفئات الشّعبيّة**»[2].

كان المسرح يحمله الحماس وشدّة التّأثر على الاشتراك فيها، أمّا الموسيقى والأناشيد التّي كان يتغنّى بها جماعة السّاتير هي نفس النّمط الموسيقي الدّثيرامبي الفريجي الشّعبي التّهتّكي، فهو يمتاز بإيقاعات صاخبة وأصوات مختلطة، لها أثر شديد في النّفوس، وقد مرّت الدراما السّاتيريّة بمرحلتين:

[1]– محمّد الخطيب، الفكر الإغريقي، ص331.

[2]– عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديّا، ص35.

أ) المرحلة الأولى: «اتّخذت فيها شكل جذبة تطهيريّة، يقوم خلالها المحتفلون بمحاكاة عرائس البحر والسّلين رفاق ديونيزيوس والسّاتير، إلى أن تحلّ بهم المانيّة الإلهيّة»[1].

ب) المرحلة الثّانيّة: «فقد بلغت فيها الدراما السّاتيرية درجة الشّكل الأدبي النّاضج، عندما بدأت تتبلور فيها عناصر حكاية صغيرة تصلح لأن تكون نواة للحوار الدّرامي الذّي يعود في بدايته للشّاعر أريون»[2].

لقد نشأ هذا الفن الدرامي في أعياد "ديونيزيوس" الإله الشّعبي اليوناني، ومن بين ما دوّنه كتاب المسرح الإغريقي من هذا المجال في المسرحيّات السّاتيريّة مسرحيّة "سوفوكليس" بعنوان "قصّاصو الأثر" ومسرحيّة "الكيكلوبس" التّي ألّفها "يوريبيديس".

ج- أقسام الدّراما:

1) التّراجيديّا (المأساة):

تعتبر التراجيديّا مسرحيّة ذات موضوع جاد، وفي طابع حزين يتعرّض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التّي تحيط بهم، وكان كتّاب التّراجيديّا يحاولون أن يظهروا في أعمالهم أنّ السّلوك الإنساني إنّما هو نتيجة نوازع داخليّة قائمة على أساس من الفكر، وأنّ ما يقوم به الإنسان في حيّاته نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع ما بين العقل والأهواء.

فالمسرح التّراجيدي حسب "آرسطو" من فنّ "الدّثيرامب" الذّي يمجد آلهة "ديونيسيوس" بالأناشيد والتّاريخ، ويعدّ "ثسبس" حسب الأسطورة؛ أي أأسطورة "ديونيزيوس" أوّل ممثّل بلور الفن الدرامي متقمّصا دورا أساسيّا في القصّة "الدثيرامبيّة" وذلك في القرن السّادس قبل

[1]- المرجع نفسه، ص36.

[2]- المرجع نفسه، ص 36.

الميلاد، وكان في فصاحته وإلقائه مرمما، كلّما أنشد منولوجا ردّت عليه الجوقة بما يناسب ذلك، وكانت هذه المحاولة البداية الفعليّة للآخرين لتطوير المسرح نحو جنس أدبي مستقلّ[1].

وأمّا سبب التّسميّة يعود إلى أنّ أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد "الدّثيرامبيّة" التّي نشأت منها "التراجيديّا" كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنّهم يمثّلون دور السّاتروى أتباع الإله "ديونيسيوس"[2].

ولجلال موضوع "التّراجيديا" لأنّه يتناول مشاكل الفرد وأحزانه وقضّاياه، وكان كتابهم يهتمّون قديما بأن يكون البطل ساميّا متميّزا عن الآخرين، متفرّدا في سلوكه عنهم، إذن فشخصيّة الفرد هي الأساس في "التراجيديا" لا الجماعة، ومن ثمّ فالأضواء هي التّي كانت مسلّطة على أفعاله، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفرديّة، ولكن رغم أنّ المسرحيّة الحديثة التّي قامت في عصرنا هذا كبديل للتراجيديا، لا تتناول نفس الموضوع ولا تتعرّض لمأساة، ولا تهتمّ بكون البطل ساميّا بالمعنى القديم، إلاّ أنّ المفهوم الدرامي بها فيما يخصّ بالبناء والحبكة والشّخصيّات ظلّ دون تغيّير كبير عن المفهوم الإغريقي القديم[3].

ومن أهمّ كتاب التراجيديّا الإغريق نجد على سبيل المثال: "أيسخيلوس" الذّي كتب ما يقرب من تسعين (90) مسرحيّة، ونذكر ما وصل إلينا: "ربّات الغضب"، "حاملات القرابين"، "الفرس".

---

[1]– ينظر: د. جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربيّة للمسرح، الأمانة العامة الشّارقة، ط1، 2010، ص08.

[2]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص12.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

ومن بعد نجد "سوفوكليس" الذّي ألّف ما يقرب من مائة وعشرين (120) مسرحيّة، وأعطى التراجيديّا دفعة قويّة إلى الأمام بإدخاله الممثّل الثّالث، وبحسن توظيفه للجوقة داخل الإطار الدرامي وتطويره لموضوعات التراجيديّا، حيث أنّه قد نال إعجاب المعلم الأوّل "آرسطو" في كثير من الأمور، ومن مسرحيّاته نذكر: "أنتيغوني"، "أياسا"، "إلكترا"...، ونجد أيضا "يوريبيديس" الذّي كتب حوالي ما يقرب من تسعين (90) مسرحيّة، ووصل بالفنّ الدرامي إلى ذروته، وجدّد وابتكر في الموضوعات، وتعمّق في تحليل النّفس البشريّة إلى حدّ مثير للإعجاب، ونذكر بعض مسرحيّاته: "ميديا"، "أوريستيس"، "الطّروادياّت"، "عابدات باكخوس"[1].

أ) مكوّنات التراجيديّا:

عودة لما ورد عند "آرسطو" فإنّه لا بدّى من وجود ستّة (06) عناصر تكوّن منها التراجيديّا الإغريقيّة كعرض مسرحي، وهي:

1/ القصّة: فهي أهمّ مكوّنات التراجيديّا، وهي عبارة عن تركيب لأفعال البشر وتصرّفاتهم وما في حيّاتهم من خير وشهر، لأنّ التراجيديّا لا تحاكي الأشخاص ولا تتعرّض لسرد قصّة حياتهم، بل تحاكي مواقفهم من الحيّاة، وأهمّ ما في القصّة الدراميّة هو تسلسل الأحداث وارتباطها معا في وحدة واحدة، بحيث يكون التّصاعد في الأحداث نتيجة لصراع بين شخصيّات المسرحيّة، فالقصّة بالنّسبة للتراجيديّا بمثابة الرّوح بالنّسبة للإنسان، ومن ثمّة

[1]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص13، 16.

عنصران كان لا بدّ من توافرهما في القصّة الدراميّة الإغريقيّة كي تمتع المشاهد، وتحقّق بنجاح المغزى التراجيدي هما: التّحوّل والاكتشاف[1].

2/ الشّخصيّات: وتختلف الشّخصيّات في مجموعها فيما يتعلّق بمحاكاتها للبشر أو للخير، فهي إمّا تحاكي أشخاصا أسمى (الإنسان العادي) أو أدنى، حيث أنّ الشّخصيّات في التراجيديّا هي تقوم بالفعل، فإنّ كلّ شخصيّة في المسرحيّة ينبغي أن تفسّر مسار السّلوك الإنساني، ولا يتبادر إلى الذّهن أنّ بناء الشّخصيّة الدراميّة يتمّ فقط عن طريق الكلمات التّي تردّدها، بل ينبغي أن يكون مؤسّسا على فهم النّزاعات الإنسانيّة التّي تدفع الإنسان إلى اتّخاذ موقف سلوكي ما بناءً عليها، ويرى "آرسطو" أنّ هناك أربع عناصر لا بدّ من توافرها عند بناء الشّخصيّة:

- أن تتّصف الشّخصيّة بالسّمو
- التوافق بين الشّخصيّة وصفاتها الفطريّة
- التّماثل بين ما تقوله الشّخصيّة وما تفعله
- التّناسق في بناء الشّخصيّة[2].

3/ الفكرة: تتمثّل في القدرة على ابتكار ما تقوله كلّ شخصيّة من أجل إيضاح فعلها، وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، وبمعنى آخر وضع أفكار الشّخصيّة على لسانها، بحيث تتحوّل من فكرة ذهنيّة إلى سلوك فعلي، حيث يرى "آرسطو" في هذا العنصر أنّ الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللّغة الملائمة والمناسبة للموقف، وأنّ هذه اللّغة عبارة عن

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص28.

[2]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص29، 30.

تعبيرات مناسبة توجد في الخطب السّياسيّة والبلاغيّة، والفكرة إذن حسب "آرسطو" تعني القدرة على التّعبير باللّفظ، وينبغي أن تتألّف من العناصر التّاليّة، وفقا له "آرسطو":

- الوضوح
- التفنيد
- القدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النّفس
- القدرة على الإسهاب والإيجاز[1].

4/ البيان: وهو مرتبط باللّغة لأنّه عبارة عن التّكوين اللّفظي للأفكار وصيّاغتها بالكلمات، سواء أكان ذلك شعرا أم نثرا، كما أنّه مرتبط بطرق التّعبير والأداء، ولذلك فإنّه له نفس الخصائص سواء عند الشّعراء أو عند كتاب النّثر، ومن أنماط البيان نجد: الأمر، التّمنّي، السّرد (القصّة أو الحكي)، التّهديد، السّؤال والجواب. وأمّا العناصر المكوّنة للبيّان هي: الحرف والمقطع والأداة، أداة الرّبط والاسم والفعل وحالة الإعراب والعبارة[2].

5/ الأغنيّة: ويصفها "آرسطو" بأنّها ذات قدرة تامة على التّأثير، كما يوضّح في مكان آخر من كتابه أنّ الأغنيّة هي أكثر عنصر يضفي على الدراما جاذبيّة، والمقصود بالأغنيّة هي تلك الأناشيد التّي كانت الجوقة تقوم بإنشادها في "الأوركسترا" بين المشاهد التّمثيليّة، وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقى النّاي وبالرّقص والإيقاع السّريع في بعض أجزائها، حيث فسّر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديّا العنيفة في نفس المشاهد،

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص31، 32.

[2]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص33.

وفي نفس الوقت يرمي إلى التّرفيه عنه وإمتاعه، والحقيقة أنّ وجود الجوقة بأناشيدها كان أمرا أساسيّا في المسرح الإغريقي الذّي نشأ أصلا من الأناشيد الدّثيرامبيّة[1].

6/ المشهد المسرحي: يقول "آرسطو" أنّ المشهد المسرحي يجذب المشاهدين ويمتعهم، ورغم ذلك فهوّ يعيد الارتباط من النّاحيّة الدراميّة بالنّص المكتوب، فالتراجيديّا كنصّ مسرحي مكتوب قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي، وبدون الممثّلين، لذلك فإنّ فنّ المخرج (المشرف على المناظر) يعدّ أشدّ ارتباطا بالمشهد المسرحي من ارتباط الشّاعر الذّي ألّف التراجيديّا به[2].

ب)أجزاء التراجيديّا:

عندما أصبحت التراجيديّا فنّا أدبيّا مكتملا خصوصا في عصر ثالث الشّعراء الكبار "يوريبيديس" كانت تتألّف من الأجزاء الأربعة التّاليّة:

1/ المقدّمة: وهي عبارة عن الجزء الذّي يقع قبل دخول الجوقة إلى "الأوركسترا" لأوّل مرّة، وكان الكاتب في هذا الجزء يمهّد للموضوع الذّي سيعرضه في مسرحيّته، وأحيانا كانت المقدّمة تصاغ على شكل "مونولوج" يلقيه أحد الممثّلين، وأحيانا أخرى على شكل "ديالوج" حوار بين اثنين من الممثّلين.

2/ أغنيّة الجوقة: وفقا لما قاله "آرسطو" فأغنيّة الجوقة تنقسم إلى قسمين:

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص34.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص34، 35.

– **أغنيّة المدخل:** وهي أوّل جزء كامل تلقيه الجوقة عند دخولها إلى "الأوركسترا" لأوّل مرّة في المسرحيّة.

– **الفاصل الإنشادي:** وهو أغاني الجوقة الكاملة التّي تقوم بإنشادها بين الفصول، ولهذا سمّيت بهذا الاسم لأنّها أغانٍ غير مصحوبة بالرّقص.

3/ المشهد التّمثيلي: وهو أهمّ الأجزاء لأنّه الجزء الدرامي فعلا في التراجيديّا، ويكون على شكل مقطوعات من الحوار التّمثيلي الذّي يدور بين شخصيّات المسرحيّة ليكشف للمشاهد عن أبعاد كلّ شخصيّة، وعن الصّراع الدّائر بينها.

4/ الخاتمة: وهذا الجزء يعرفه "آرسطو" على أنّه جزء كامل من التراجيديّا، لا تتبعه أغنيّة من أغاني الجوقة، وفي هذا الجزء يتمّ حلّ العقدة التّي تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل، ومنه تخرج الجوقة من المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي، ويكون بمثابة إسدال السّتار في المسرح الحديث في نهاية العرض المسرحي[1].

2) الكوميديّا (الملهاة):

تعتبر الكوميديّا ذات موضوع فكاهي ساخر، يرمي إلى عرض النّقائص الإنسانيّة والعيوب الاجتماعيّة، وذلك يكون عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم.

ويكون هدفهم من عرض هذه النّقائص أن يسخّر الإنسان من العيوب التّي قد ينحدر مع الآخرين إلى فعلها عن جهل، وبالتّالي يحاول تجنّبها وعدم الوقوع فيها أو ارتكابها ما دامت مثيرة للسّخريّة الجماعيّة، وتهتمّ الكوميديّا أيضا بعرض المشاكل الجماعيّة محاولة منها لعلاج تدهور المجتمع وإعادة العلاقات الوطيدة إلى صفوفه، ووسيلتها في ذلك إظهار

[1]– ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص35، 36، 37، 38.

الأشخاص بصورة أقلّ من الإنسان العادي في الواقع، ممّا ينتج عنه مفارقات تبعث على الضّحك، وعلى ذلك فالضّحك في الكوميديّا الإغريقيّة كان عبارة عن وسيلة إيجابيّة هدفها نقد الأخطاء، وعلاج العيّوب والمشاكل التّي تنجم عنها دون خوف، لأنّها عيّوب ناشئة عن قصور لا عن عجز كلّي، وعن ضعف إرادة لا عن انعدام مقدرة، ومن ثمّ فإنّ الكوميديّا تلعب دورا لا يقلّ خطورة عن دور التراجيديّا، فكلاهما يتعرّض لسلوك الإنسان ومواقفه سواء أكانت على المستوى الفردي، أم على المستوى الجماعي، ورغم أنّ الكوميديّا ما صنعوا للتراجيديّا من ناحيّة الإطار الدرامي إلاّ أنّها تختلف عنها اختلافا بيّنا في وسيلتها، وفي مضمونها، وفي مغزاها، وبالتّالي في بنائها الدرامي ورسم شخصيّاتها[1].

وكانت تقام مسرحيّات الكوميديّا في "أثينا" إبان حفلات "ديونيسيوس" إله الخصب والنّماء، وقد اعتاد اليونانيّون أن يقيموا الآلهة حفلين: حفل في الشّتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، فتكثر الأفراح وتعقد حفلات الرّقص وتنشد الأغاني، ومن هنا نشأت الكوميديّات، وفي فصل الرّبيع حيث تكون الكروم قد جفّت وعبست الطّبيعة وتجهّمت بأحزانها ممّا أفرز فنّ التراجيديّا، وشهدت الكوميديّا تطوّرا كبيرا منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، ومن أهمّ الكوميديّين نجد: "أريستوفانوس" بمسرحيّته الرّائعة "الضّفادع"[2].

وقد قام "أريستوفانوس" بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيّني في عصره، وركّز في مسرحيّاته "السّحب- السّلام- الطّيور"... ثمّ يليه زمنيّا "مناندروس" الذّي عاش في أسوء عصور "أثينا" تدهورا، حيث بالغ في التّركيز على رسم الشّخصيّات حتّى عدّت أنماطا

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص16.

[2]- ينظر: جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، ص09.

يستخدمها في كلّ مسرحيّاته، فقد ألّف أيضا أهم المسرحيّات وهي: "التّرس"- "المارع"- "المحكمون"- "البطل"[1].

إذن فهذه الفنون الدراميّة كلّ من التراجيديّا والكوميديّا فهي نشأت في أعيّاد الإله "ديونيسيوس" الإله الشّعبي اليوناني، الذّي لاقت عبادته رواجا كبيرا بين طبقات أهل "أثينا" بوصفه ربّا للكروم ورمزا لدورة الحيّاة في الكون، تماما كما كان الإله "أوزيريس" لدى قدماء المصريّين.

ففي الجانب الحزين الذّي يتمثّل في صوت الإله "ديونيسيوس" واختفائه الشّتاء والخريف تظهر الأناشيد الحزينة، التّي قد تطوّرت فيما بعد التراجيديّا، لتمثّل الجانب الجاد أو الحزين في حيّاة الإنسان، ومن الأناشيد المرحّة التّي تمثّل بعث الإله، وظهوره الرّبيع والصّيف نشأت الكوميديّا لتمثّل الجانب المرح في حيّات البشر ولتصوّر قدرة الإنسان على قهر الصّعاب والانتصار على الطّبيعة[2].

5- الاحتفاليّة الّتاريخيّة في مسرح شيكسبير:

يعتبر "وليّام شيكسبير"[*] كبير الشّعراء الانجليز، كان ممثّلا ومؤلّفا مسرحيّا، سير في مسرحيّاته أغوار النّفس البشريّة وحلّلها في بناء متساوق جعلها أشبه شيء بالسّنفونيّات الشّعريّة، ومن أشهر آثاره الكوميديّة "كوميديّا الأخطاء" و"تاجر البندقيّة" ومن أشهر آثاره التّراجيديّة "روميو وجوليّيت".

[1]- ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص17، 18.

[2]- ينظر: د. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص20.

"شيكسبير" شاعر وكاتب مسرحي وممثّل إنجليزي بارز في الأدب الانجليزي، خاصّة والأدب العالمي عامة، «**سميّ بـ"شاعر الوطنيّة" و"شاعر أفون الملحمي"، أعماله موجودة وهي تتكوّن من ثمانيّة وثلاثون (38) مسرحيّة، واثنتين (02) من القصص الشّعريّة وبعض القصائد الشّعريّة، وقد ترجمت مسرحيّاته وأعماله إلى كلّ اللّغات الحيّة**»[1].

وفي سنة 1594 «**التحق شكسبير بأكبر فرقة مسرحيّة بلندن وهي "فرقة لورد شمبرلين" التّي سميّت فيما بعد فرقة "رجال الملك" وقد قدّمت هذه الفرقة أوّل عروضها المسرحيّة في القصر الملكي، وكان شكسبير هو المؤلّف الوحيد بين معاصريه الذّي ارتبط بفرقة مسرحيّة ممتازة ارتباطا ثابتا، ويعتبر أفضل الكتاب في النّوعين المسرحييّن الكوميدي والتراجيدي في اللّغة الانجليزيّة**»[2].

وفي سنة 1599م، أنشأ "وليّام" مسرحه الخاص على صفة نهر التيمز بلندن أطلق على مسرحه اسم "الدنيا" أو "العالم" الاسم الذّي اختاره "شكسبير" لمسرحه، لأنّه هو المؤلّف المسرحي الوحيد الذّي تنقل بأحداث وأجواء مسرحيّاته بين معظم مدن العالم، «**جرت أحداث أربع عشر مسرحيّة من مجموع مؤلّفاته في انجلترا، وجرت أحداث ثلاث وعشرين**

---

[1]– ينظر: ألفريد فرج، شكسبير في زمانه وفي زماننا، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، القاهرة، 2002، ص02.

*– شيكسبير: ولد في 23 أبريل سنة 1564م، ببلدة صغيرة وسط انجليترا في مدينة "سترات فورد" على نهر "إيفون"، من أعظم الكتاب والشّعراء والممثّلين الانجليز، كان جون شيكسبير الأب صانع قفازات جلدية وتاجر أخشاب ينتمي إلى الطبقة الوسطى الصغيرة، وكانت أمّه ماري أردن من أسرة قديمة في ووروكشير، كان وليام الابن الثّالث، ذاعت شهرته في المسرح اللّندني ابتداء من التسعينات القرن السادس عشر، كتب وأنتج أروع مسرحيّاته التراجديا والكوميديا والتاريخية والخيالية، توفي سنة 1616م. (ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، ص267).

[2]– ينظر: ألفريد فرج، شكسبير في زمانه وفي زماننا، ص15.

مسرحيّة له بين المدن الإيطاليّة، روما وفيرونا وبادوا وفينسيا وجزيرة صقليّة، وتنقل بأحداث مسرحيّاته في بلاد اليونان وقبرص ومدن صور والإسكندريّة وطروادة واسكتلندا، وإلى مواقع أخرى من محلّ الخيّال»[1].

أنتج "شيكسبير" معظم أعماله المشهورة ما بين 1589 و1613، وكانت تدور مسرحيّاته الأولى حول الكوميديّا والتّاريخ، وقد اعتبرت أعظم الأعمال التّي أنتجت في هذه الأنواع بعد ذلك قام بكتابة المآسي بشكل رئيسي حتّى عام 1608، متضمّنة هاميلت وعطيل والملك ليروما كبث والتّي اعتبرت من أروع الأعمال في اللّغة الانجليزيّة، وكتب المآسي الكوميديّة التراجيديّة والتّي تعرف بالرّومانسيّات، وكان يكتب الرّوايّات في 1591 وبدأ طبيبا للرّواية يعالجها ويفصحها، فحرّر المخطوطات ونقحها وانتقل إلى الاشتراك في التّأليف.

كان "ويليام" في بادئ أمره كاتبا مبدئيّا، وكتب بعدها مسرحيّات تاريخيّة لتاريخ انجلترا مثل مسرحيّة "الملك هنري السّادس" و"الملك رتشارد الثّالث" والتّي صوّر فيها النّتائج السّلبيّة لحكم ملك ضعيف، ويشبه أسلوب "شيكسبير" فيها أسلوب مسرح العصور الوسطى، ومسرح الكاتب الرّوماني "سنيكا" و"توماس كيد"، ومسرحيّة في مأساة "تايتس أندرو نيكوس" والذّي صوّر فيها "ويليام" الانتقام والقتل بتفاصيل مرئيّة على الخشبة، فكان يمزج بين التّاريخ والسّياسة والشّعور الوطني لدى شخصيّاته التّاريخيّة مع روح الفكاهة في رسمه بعض الشّخصيّات الدراميّة، وكتب مسرحيّة "الملك رتشارد الثّاني" و"الملك جون"، و"الملك هنري الرّابع"، و"الملك هنري الخامس"، كما كتب نصوص كوميديّة مثل ملهاة "حلم ليلة منتصف

[1]– المرجع نفسه، ص62.

الصّيف" و"اللّيلة الثّانيّة عشر" سنة 1595، وعلى "هواك" 1599، إضافة إلى "روميو وجوليّيت" سنة 1595 و"تاجر البندقيّة" سنة 1596[1].

كتب "شيكسبير" مسرحيّات تاريخيّة وصوّر فيها تاريخ انجلترا والمأساة التّي يعيشها شعبه وصوّر فيها الوضع الإنساني، ونجد هذا في مسرحيّة "هملت وعطيل"، وفي مسرحيّة "ترويلوس وكريسيدا" التّي تعدّ من أرقى مسرحيّاته فكريّا، واستخدم أدوات ومفاهيم عدّة من الفنّ والعاطفة وعالم الجنّ والسّحر والخيّال، واستخدم أيضا الشّعر الغنائي، وتتحدّث بعض مسرحيّاته عن ألم الفراق بين المحبّين.

أ) مراحل إنتاجه الأدبي:

اتّفق معظم الباحثّين والدّارسين أنّ ثمانيّة وثلاثون (38) من المسرحيّات لا شّك في نسبتها إليه، وأنّ مراحل إنتاجه الأدبي يمكن تقسيمها إلى مراحل أربع:

المرحلة الأولى: وتبدأ من 1590 إلى غاية 1594 وتحتوي على مجموعة من المسرحيّات التّاريخيّة منها: «**"كوميديّا الأغلاط" و"هنري السّادس" و"تيتوس أندرونيكوس" و"السّيدان من فيرونا" و"جهد الحب الضّائع" و"الملك جون" و"ريتشارد الثّالث" و"ترويض النّمرة»**[2].

أمّا المرحلة الثّانيّة: التّي سموها بالمرحلة الغنائيّة فتبدأ من 1595 إلى 1600 وتشمل على معظم قصائده الشّهيرة وبعض مسرحيّاته الخفيّة، مثل: «**"ريتشارد الثّاني"، و"حلم منتصف ليلة الصّيف" و"تاجر البندقيّة" التّي ترجمت جميعا إلى العربيّة مع بعض روائعه**

[1]– وليّام شكسبير، ويكيبيديّا– الموسوعة الحرّة، http://data.bnf.fr/ark/1214

[2]– ينظر: وليام شكسبير، مسرحيّة في خمس فصول مأساة كريولانس، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، القاهرة، 1991، ص04.

الشّهيرة مثل "روميو وجوليّيت" و"هنري الخامس" و"يوليوس قيصر" و"كما تهواه" و"زوجات وندسور المرحات" و"ضجيج ولا طحن"»[1] وقد ترجمت جميعا إلى العربيّة.

وتأتي المرحلة الثّالثة: وهي من أهمّ المراحل، إذ تمثّل قمّة نضوجه الفني، فقد كتب فيها أعظم مسرحيّاته التّراجيديّة، مثل: «**هامليت وعطيل والملك ليرومكبث وأنطوني وكليوباطرا وبركليز وكريولينس ودقة بدقة**»[2] وقد ترجم معظمها إلى العربيّة.

والمرحلة الرّابعة: هي المرحلة النّي اختتم بها حيّاته الفنّية من 1609 إلى 1613 وقد اشتملت على مسرحيّات«**هنري الثّامن والعاصفة وقصّة الشّتاء وسمبلين، وفي هذه المرحلة نجد العواطف النّفسيّة العنيفة**»[3].

وقد كان لـ"شكسبير" أثره الكبير في آداب جميع الأمم، وتأثّر به جميع الكتّاب والأدباء والشّعراء في كلّ البلدان وفي كلّ العصور، أمّا في الأدب العربي فقد تأثّر به كثير من الأدباء، وترجمت معظم مسرحيّاته، وقدّمت في المسرح والسّينما والإذاعة.

6-المسرح الملحمي عند برشت:

أ) أهمّ أعماله:

لقد قام "برشت" بنشر عدّة مسرحيّات في مشواره، ونجد أهمّ المسرحيّات كالآتي:

- نشر "برشت" مسرحيّة بعنوان "الإنجيل" وكان ينشر النّقد المسرحي في مجلّة أكسبورك من عام 1913 حتّى عام 1914، حيث أظهر "برخت" شغفه بالمسرح.

---

[1]- المرجع نفسه، ص05.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- المرجع نفسه، ص6.

– كما نشر مسرحيّة "طبول في اللّيل" سنة 1922، وكان عمره (24) عاما، وقد بدأ آنذاك يجوب المقاهي في مدينة بافاريّا، ويغنّي أنشودة الجنديّ الميّت، وهي مقاطع غنائيّة من قصيدة بهذا العنوان: (Balade des toten soldaten) كما تحصّل في العام نفسه على جائزة "كلايست" في الأدب تقديرا لمسرحيّة "طبول اللّيل" كما هاجم في هذه المسرحيّة العسكريّة ومثيري الحروب[1].

– نشر "برشت" أيضا مسرحيّة "أوبرا ثلاثة قروش" في سنة 1924 حين انتقل إلى برلين العاصمة، حيث أنّ معظم مسرحيّاته مقتبسة من الأدب العالمي، لكنّه استطاع أن يستمرّ محتواها لخدمة نظريّته الجديدة عن المسرح، وهذه هي أصالة الفنان في تحويل الموضوع إلى فكرة هادفة وجديدة، فالتّقليد دون إبداع يعدّ فاشلا، ومن هنا ندرك أساس إبداع "برشت" عندما أدخل في المسرح نظريّته الجديدة، وهي: "علّة التّغريب"، كما أنّه استطاع تطوير المسرح من مسر آرسطي قلّد إلى مسرح ملحمي وتعليمي مبدع[2].

– وكانت أوّل مسرحيّة لـ"برشت" هي مسرحيّة "بعل" التّي نشرها عام 1920، وانتقد فيها أخلاقيّات المجتمع وانحلاله، وقد أنجزها بالتّعاون مع "كارل فالنتين"، وعند وفاة والدته نشر قصيدة بعنوان 'أغنيّة عن أمّي"، وكانت مسرحيّات "برشت" تقدّم في الإذاعة كتمثيليات

---

[1]– ينظر: د. عدنان رشيد، مسرح برشت، دط، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1988، ص11، 12.

* بريشت: ولد "برتولت فريدريش برشت" في العاشر من فبراير عام 1898، بمدينة أكسبورك من عائلة ميسورة الحال، وأنهى دراسته الثّانويّة عام 1909، ثمّ درس فيما بعد الطّب في جامعة "ميونيخ"، وكان يزور محاضرات كبار الأساتذة على اللاّهوت والفلسفة، ويتيح نظام الجامعات الألمانيّة للطالب زيأرة مختلف المحاضرات عن مختلف العلوم، ومن ثمّ قد انخرط "برشت" عام 1918، في صفوف الجيش الألماني كمساعد طبيب، وذلك في السّنة الأخيرة للحرب، وكانت الحرب العالميّة الأولى قد اجتذبت إليها أغلب مثقّفي ألمانيّا تحت شعار "الدّفاع عن الوطن"، ولكنّهم أدركوا فيما بعد خطأ تأيّيدهم للحرب، وعرفوا أنّها كانت حربا استعماريّة لإقتسام أسواق العالم والسّيطرة على ثرواته، وكان لهذه الحرب تأثيرها الكبير والعميق على تفكير "برشت" ومساره السّياسي.

[2]– ينظر: د. عدنان رشيد، مسرح برشت، ص12.

إذاعيّة، فقد قدّم راديو برلين مسرحيّة "رجل برجل" وعرضت ببرلين مسرحيّة "مغامرات الجندي الشّجاع شفيك" وأخرجها المخرج الألماني "أرفين بيسكاتور[1].

كما انتقد "برشت" في أغلب مسرحيّاته المجتمع الرّأسمالي، وطالب المشاهدين بضرورة معرفة قوانين التّغيّير وإمكانيّة إحداث تغيّرات في نظام المجتمع الاقتصادي والسّياسي[2].

إذن فمسرح "برشت" هو مسرح الأبطال، فأثّر "برشت" هو تجديد المسرح وتغيّيره من مسرح السّبات والتّنويم إلى مسرح الإيقاظ الفكري والمناقشة المثمرة، كما حاول جعل المسرح ملحميّا ونقله من مسرح الأسلوب الآرسطي إلى مسرح الأسلوب الملحمي والتّعليمي.

ب) الدّياليكتيك في مسرح برشت:

عندما أدرك المسرح الألماني وخالق الملحمة المسرحيّة الدراميّة، أنّ التّناقضات الاجتماعيّة والسّياسيّة هي التّي أدّت إلى نشوب الحرب العالميّة الأولى، انصرف إلى دراسة الاقتصاد السّياسي لـ"كارل ماركس" وكذلك فلسفة "هيجل" المثالي المطلق، وقد شغل تفكيره لمدّة طويلة ضرورة خلق علاقة بين الدّياليكتيك والمسرح ليكشف للمشاهدين التّناقضّات الاجتماعيّة والاقتصاديّة التّي تحرّك التّاريخ وتطوّر المجتمعات.

ومن ثمّ فنشأ الجدل من التّاريخ لأنّه يؤكّد عنصر الصّراع بين قوى متعارضة، فمن خلال رأيّين متعارضين، ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصّواب، فحيّاة دائمة الصّيرورة، وكلّ الأشياء القديمة تضمحل لتنشأ مكانها أشياء أخرى جديدة تقودنا إلى مشاكل أخرى، وعندما ربط "برشت" هذا القانون بالمسرح، نشأ المسرح الدرامي، والصّراع الدرامي والذّي هوّ

[1]– المرجع نفسه، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص20.

بالضّرورة صراع جدلي بين يولدان نقيضا ثالثًا، وهذا النّقيض الثّالث يحمل صفات النّقيضين السّابقين[1].

إذن فالصّراع الدرامي في مسر "برشت" هو نوع من التّفكير العقلي، لأنّه يقودنا إلى سلسلة من الفرضيّات والحتميّات تؤدّي إلى شكل جديد أو حلّ جديد.

يعدّ "برشت" احد الرّواد الذّين أحدثوا تحوّلا كبيرا في عالم المسرح بعد عام 1918، وقد تبنّى "برشت" مواقف الإثارة والجذب الدّياليكتيكي بغيّة الوصول إلى هدف الدراما وإحداث تغيّير في مجراها التّاريخي، وقد ربط "برشت" الرّاديكاليّة الأدبيّة بطريقة فريدة مع الصّيغة السّياسيّة، حيث أضحت الماركسيّة منطلقه الأساسي لإنتاجه وأعماله فيما بعد، ومن ثمّ إنّ أوّل عمل أدبي ظهر له هو مسرحيّة "بعل" و"طبول اللّيل"، "في كثافة المدن"، وكانت علامة بارزة لجميع التّحدّيات في زمانه، حيث عبدت له هذه المسارح طريق الوصول إلى المسارح في مدينة "ميونيخ و"برلين"[2].

المسرح الدياليكتيكي يسعى نحو تجسيد منطق الظّاهرة الاجتماعيّة عن الواقع في التّمثيل الدرامي، ولذلك يبدو لنا "برشت" بأنّه يمتلك أرضيّة زاخرة بمهمّات دراميّة ذات نتائج واقعيّة أكسبت إنتاجه الفني مغزى معيّن، لا يعتمد فقط على مذاهب وفلسفات سيّاسيّة معيّنة، بل على استثمار الخبرة الأساسيّة لهذا الاتّجاه الفني الجديد حول تغيّير المجتمع والإنسان.

تتعلّق نظريّة المسرح الملحمي عند "برشت" بأداء الممثّل وتكنيك خشبة المسرح، والنّص المسرحي، والموسيقى المسرحيّة، واستخدام السّينما وغيرها من المسائل التّعليميّة على

---

[1]– الدياليكتيك في مسرح برشت– منتدى مطر www.matarmatar.net.

[2]– ينظر: عدنان رشيد، مسرح برشت، ص63.

خشبة المسرح، وأنّ ماهو مهمّ في المسرح الملحمي هو مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره.

سميّ "برشت" المسرح الملحمي بهذا الاسم نسبة إلى الملحمة لأنّه يعتمد على السّرد والقصّ في تقديمه للمسرحيّة، حيث كان يخرج على خشبة المسرح شخص يسمّى الرّاوي، ويقوم برواية أغلب أحداث المسرحيّة على الجمهور الذّين يستمعون إليه، وأمّا السّبب الذّي ترك برشت يتّجه نحو المسرح الملحمي هو أنّ المسرح في الرّبع الأوّل من القرن العشرين كان متركّزا في أيدي الطّبقة البرجوازيّة المسيطرة، والتّي لم يكن لها هدف من المسرح سوى التّسليّة، ووضعها في خدمتها، حيث كانت تشغل المسرح للحفاظ على سيطرتها مستخدمة جميع الوسائل لسدّ أبواب المسارح في وجه الطّبقة العاملة[1].

- المادة الملحميّة البريختيّة:

لقد حدّد "برخت" خطوط الشّكل الملحمي في عدّة مؤلّفاته مثل: "الأم كوراج"، و"حيّاة غاليله" من خلال العبرة التّي استخرجها من الفشل الجزئي لهاتين المحاولتين الرّاميتين إلى قلب المسرح أو إبطاله، حيث أنّه لا يتخلّى عن أيّ من الطّموحات التّي كانت تثيره حتّى الآن، فهو يحاول دائما الجمع بين المتعة المسرحيّة والإدارة في التّعليم، هذه المتعة التّي تشعر بها الصّالة عندما ترى نفسها معروضة على المسرح، كما أنّه لا يرجع إلى المسرحيّة التّقليديّة، وإذا استعاد منها بعض العناصر فذلك بغيّة تحويلها جذريّا بعيدا عن كلّ محاكاة ساخرة[2].

---

[1]– المسرح الملحمي عند بروتولد برشت، بقلم: أ. نادر ظاهر/ دنيا الوطن http://pulpit.alwatan .voice.com

[2]– ينظر: برنار دورت، قراءة برشت، منشورات وزارة الثّقافة ، دط، دمشق، سوريا،1997، ص231.

فالمادة الأولى للمسرحيّة الملحميّة البريشتيّة ليست الفرد أو المجتمع باعتبارها كيانين مستقلين، وإنّما هي العلاقات التّي ينشئها النّاس فيما بينهم، كذلك بدل أن يعيد "برشت" أفكار الشّخصيّات أو مشاعرهم، فإنّه يحرص على إظهار سلوكها غالبا ما تبعث المشاعر من الآراء فهي تابعة لها، فالتّجربة المعاشة وحدها هي أحيانا أكثر بدائيّة أيضا، ولكنّنا ندرك أنّ كلّ الآراء ليست ثمرة للتّجربة، إذن المادة الأولى للمسرح الملحمي هي تصرفات الأفراد، ولنوضح أكثر هي: تصرّفات اجتماعيّة، تاريخيّة، فالمسرح الملحمي يهتمّ قبل كلّ شيء بسلوك النّاس فيما بينهم[1].

لا يعد المسرح الملحمي من النّاحيّة الأسلوبيّة ظاهرة جديدة بأيّ شكل من الأشكال، ولا سيّما في تشديده على قضيّة أداء الممثّل، وهذا التّشديد الذّي أضفى عليه سمة العرض لا التّمثيل، لأنّه يرتبط بصفة نسب مع أقدم أشكال المسرح الأسيوي، فـ"برشت" استلهم مصادره من المسرح الشّرقي وخاصة المسرح الصّيني والياباني[2].

ومن ثمّ فإنّ أسلوب "برشت" فيما يعرضه هو من الأهمّية بمكان، وهناك تتدخّل فكرة الاغتراب (أي أثر المسافة والبعد والغرابة)، ويعني بذلك حسب قوله: "أن يوجّه المشاهد إلى النّظر إلى الأحداث بعين فاحصة وناقدة"، ونوضّح أكثر أنّ "برشت" لم يدّع ابتكار أثر الاغتراب القديمة التّي يعدّدها "برشت" مطوّلا هي التّي تبدأ من لعبة الطّقوس للمثّلين من الشّرق الأقصى إلى المنولوج الدّاخلي للرّوائيّين الحديثين، مرورا بأساليب الكتابة الآليّة

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص231، 232.

[2]– www.uobabylon.edu.iq

للسّرياليّين وبتهريج الممثّل الكبير، فأمّا تلك التّأثيرات تحجب عن المشاهد حقيقة لا تلبث أن تحوّلها إلى أمر راسخ[1].

وعلى النّقيض من ذلك فإنّ التّأثيرات الجديدة للاغتراب التّي يفترضها تنفي سمة الأمر المألوف عن الأحداث القابلة للتّعديل على يدّ المجتمع، وباعتبارها طرق وأساليب، فقد لا تختلف كثيرا عن التّأثيرات القديمة، وعلى سبيل المثال: نجد أنّ الممثّلين في فرقة "برلينر انسامل" قد اقتبسوا الكثير من الألاعيب والتّقنيّات عن مسرح الشّرق الأقصى، غير أنّ وظيفتها تختلف كلّيا، وهي تلبس الأحداث التّي يتلاقى فيها النّاس وجها لوجه مظهر أحداث غريبة، ووقائع تتطلّب الإيضاح، أحداث معقّدة وغير طبيعيّة، فالاغتراب لا يعني بالنّسبة لـ"برشت" إبعاد الممثل عن الشّخصيّة والصّالة وعن المنصّة بطريقة متماثلة وثابتة[2].

ومنه فالاغتراب في المسرح الملحمي لـ"برشت" ناتج عن تدخّل سلسلة من الإزاحات والتّأثيرات التراجعيّة، وعلى مستوى العمل المسرحي فإنّ الإزاحات أو هذه الإزاحات تحدث مثلا بين أفعال شخصيّة واحدة وأقوالها بين الفترات المختلفة لتطوّر هذه الشّخصيّة بين سلوكها العام والوضع الذّي هي عليه، ومن النّص المسرود والنّص المغنّى، والممثّل نفسه مدعو إبراز مثل هذه الإزاحات، وليس على الممثّل أن يعيد للشّخصيّة وحدة تفتقر إليها، ويصعب عليه امتلاكها وإنّما عليه أن يبرز تناقضّات أي تناقضات في تصرّفاتها، وتناقضّات بين ما تقوله وتفعله، وليس عليه أيضا أن يسعى وراء الوهم، وأن يقدّم صورة وهميّة لشخصيّة حقيقيّة وطبيعيّة[3].

---

[1]– ينظر: برنار دورت، قراءة برشت، ص233.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص232.

[3]– برنار دورت، قراءة برشت، ص234.

فالتّغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي حسب "برشت" إذ يقول: "تغريب حادثة أو شخصيّة هو اخذ الواضح والمعروف. والجلي في الحادثة، وتوليد الدّهشة والغرابة منه"، فالهدف الرّئيسي للتّغريب هو خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التّوحيد مع المسرحيّة، ولتمكينه من أن ينتقد نقدا بنّاءً من وجهة نظر اجتماعيّة[1].

ج) التّمثيل المسرحي عند "برشت":

تعتبر المسرحيّة الملحميّة الحقيقيّة تلك التّي تقوم بين الصّالة والمنصّة، وقد سبق وأن ذكرنا بأن "برشت" لا يقوم بشيء بعدا واحدا وثابتا بين هذه وتلك، جهل أعمى من ناحيّة وبصيرة من ناحيّة أخرى.

وانطلاقا من خلال المطابقة الأوّليّة بين هذين البعدين فإنّ "برشت" يعمل على التّفريق بينهما شيئا فشيئا ثمّ تأخذ الصّالة تدريجيّا موقفا إزاء المنصّة، ومن ثمّ فلا يجب التّحدّث عن الحقيقة الرّمزيّة للعمل المسرحي ولا عن بصيرة لا تخطئ لدى المشاهدين، وإنّما عن جدل بين المنصّة والصّالة لا ينغلق على نفسه، يكشف عن حقيقة ويولدها في آن واحد أي العالم الحقيقي والمجتمع الواقعي الذّي يعيش فيه الممثّلون والمشاهدون، وبالتّالي فالعرض الملحمي هو إذن وفقا للتّعريف الجميل لا لتوليد وعي جديد عند المشاهد، ولكنّه وعي كغيره غير مكتمل، فالمسرحيّة إذن هي بالطّبع نتاج مشاهد جديد، هذا الممثّل الذّي يبدأ عمله عندما ينتهي العرض والذّي لا يبدؤه إلاّ لينهيه في واقع الحيّاة[2].

---

[1]– ينظر: د. فايز ترجيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1988، ص146.

[2]– ينظر: برنار دورت، قراءة برشت، ص235، 236.

كما كان المسرح الدرامي تصويرا يقول الكاتب للصّالة حقيقتها على المنصّة بلسان حال الأشخاص المثاليّين، وهي حقيقة رمزيّة ليس بوسع الصّالة سوى قبولها أو رفضها، أمّا المسرح الملحمي "البريشتي" الذّي يكاد يكون غير مركزي فهو لم يعد مكانا تظهر فيه حقيقة جاهزة هي ملك للمنصّة أو للصّالة يضفي عليها التّوافق المتبادل فيما بينهما قيمة عاملة ونهائيّة، وهكذا فإنّ المسرح الملحمي البريشتي ينضمّ إلى الفنّ المسرحي العريق خلال ألعوبة لا يجوز أن نغفلها[1].

أمّا فيما يخصّ طريقة بريشت في التّمثيل والإخراج المسرحي، فعندما نقرأ وندرس الدّراسات المتعدّدة التّي صدرت في الخارج وفي ألمانيّا هي نفسها حول تقديم مسرح "برلينرانسامبل" في برلين الدّيمقراطيّة لأعمال "برشت" يتولّد لديه بوجود آراء ومفاهيم مختلفة فيما بينها، حيث قد قام الكثير من النّقاد أحكاما على العديد من مسرحيّاته أي مسرحيّات "برشت" التّي جرى عرضها على مسرح "برلينرانسامبل" ابتداء من "أمّ شجاعة وأبناؤها" عام 1949، باعتبارها أهمّ مسرحيّة لمرحلة جديدة للمسرح، ولكن كانت توجد منذ البداية أصوات قلقة تتنبّأ في النّهاية بإخفاق مهمّة مسرح "برلينرانسامبل" وانقسّامه[2].

ونجد في هذا الصّدد أنّ "برشت" قد حاول في كتاباته النّظريّة تكوين صورة واضحة عن فعاليّات مسرح "برلينرانسامبل" وطريقة التّمثيل والإخراج المسرحي، كما دوّن في مذكّراته بعض النّظريّات التّي تتعلّق بالعمل والإخراج المسرحي، نذكر منها:

- تصوير المجتمع كمجتمع قابل للتّغيّير والتّحوّل.

[1]- المرجع نفسه، ص237، 238.

[2]- ينظر: عدنان رشيد، مسرح برشت، ص201.

- تصوير الطّبيعة الإنسانيّة كطبيعة قابلة للتّغيّير أي عندما تصبح الأوضاع الاجتماعيّة صورة لأبحاثنا، فإنّ الإنسان يصبح أيضا نفس الشّيء بالنّسبة لنا.
- تصوير الصّراعات كصراعات اجتماعيّة أيّ من الطّبيعي وجود ثمّة صراعات خاصّة وتبدو لنا بالنّسبة للمسرح غير ذات أهمّية.
- تصوير الأخلاق بتناقضّاتها الحقيقيّة.
- تصوير التّصوّرات عن الحالات والأخلاق كتطوّرات مستمرّة.
- محاولة جعل طريقة الملاحظة الديالكتيكيّة طريقة مسليّة[1].

استنتاج:

يستهدف "بريشت" إلى تنوير الواقع بغية تغييره من خلال إستراتيجية التّلقي التّي يقترحها بدفع التفرّج نحو اكتساب ثقافة ثوريّة راديكاليّة مناهضة للبرجوازيّة، فإنّ هناك من شبه الأثر الذّي تختلفه فرجات المسرح القسوة لـ"بريشت" بالتّطهير الأرسطي، غير أنّ هناك اختلافا كبيرا بين هذا التّطهير والتّطهير الآرسطي.

[1]– عدنان رشيد، مسرح برشت، ص207، 208، 209، 210، 211، 213.

الفصل الثّانـي:

الاحتفاليّة الواقعيّة في المسرح المغاربي

تمهيد:

عرف المسرح في الوطن العربي محاولات عديدة لتأصيل الظّاهرة المسرحيّة، وجعل هذا الفنّ قريبا من الواقع الوجدان العربي، وقد حاول العديد من المنظرين المسرحيّين بدءا من "مارون" النّقاش إلى غايّة ظهور الجماعات المسرحيّة العودة إلى الأشكال المسرحيّة التّي عرفها الإنسان العربي ومارسها، نحو (الحلقة، الرّاوي، المداح، الحكواتي)، وسعوا إلى توظيفها في نصوصهم وعروضهم المسرحيّة بحكم وظائفيّة هذه الأشكال وقربها من الوجدان العربي، ولكونها كذلك تحمل خصائص دراميّة تؤهّلها لأن تكون منطلقا لمسرح عربي شكلا ومضمونا، وإن اختلفت طرائق هذا التّوظيف بين التّوظيف الشّكلي لهذه الأشكال الفرجويّة وبين البحث في معنائيّة ووظائفيّة هذه الأشكال.

وتعدّ جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب بين أهمّ الجماعات المسرحيّة التّي سعت إلى تنظير الظّاهرة المسرحيّة ونادت بضرورة العودة إلى الطّقوس الاحتفاليّة والأشكال الفرجويّة، التي مارسها الإنسان العربي والتّي عبّرت عن همومه وواقعه، حيث اهتمّت الاحتفاليّة بكلّ الأشكال التّي توحي بالفرجة وبالبعد المشهدي من أعياد وفلكلور شعبي وأشكال فنّية تراثيّة كالحلقة والبساط والحكواتي، وكلّ ما يرتبط بالبعد الاحتفالي، في محاولة تأسيس مسرح عربي يؤسّس أصالته وذاتيته من الدّاخل، أي من هذا التّراكم الموجود في الموروث والمخزون العربي.

من أهمّ ما اعتمد عليه الأدب العربي في نهضته الحديثة القصّة بكلّ أنواعها المختلفة، حيث كان العرب يقلّدون الغرب في نقلهم للقصّص التّي يكتبونها، ولا زالوا لحدّ اليوم ينقلون القصّص الغربيّة إلى العربيّة منذ أوائل القرن التّاسع عشر، لكن لم يهتم بدراسة فنون القصّة وأصولها، ولم يتقنوا العنايّة اللاّزمة لها.

كانت المسرحيّة قصّة تمثّل لها قواعد وأصول، حيث قام العرب بالعناية بالمسرح من أوّل نهضته عناية بالغة، لما له من أثر في تثقيف الشّعب والنّهوض به خلقيّا واجتماعيّا، وقد ظهر المسرح عند العرب لأوّل مرّة في مصر، ويذكر في إجمال تاريخ المسرحيّة بمصر سواء كانت شعريّة أم نثريّة [1].

وقد توسّعت المسرحيّة الغربيّة في المدارس الأدبيّة من اتّباعيّة كلاسيكيّة وإبداعيّة رومانتيكيّة وواقعيّة وطبيعيّة ورمزيّة، لأنّ كثيرا من أدبائنا المحدثّين يقلّدون المدارس الغربيّة، وأصبح أدب شبابنا تقليدا ممسوخا لأدب الغرب، وفي هذا العنصر ندرس نشأة المسرح وتطوّره عند الغرب وعند العرب.

1- المسرح الاحتفالي العربي:

يذهب كثير من الدّارسين إلى أنّ العرب عرفوا المسرح في الشّام منذ منتصف القرن التّاسع عشر الميلادي، وبالضّبط في سنة 1848م، عندما عاد "مارون النّقاش" من أوربا إلى بيروت، فأسّس مسرحا في منزله فعرض أوّل نصّ درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث هو "البخيل" لـ"موليّير"، وبذلك كان أوّل من استنبت فنّا غربيّا جديدا في التّربيّة العربيّة، بدأ المسرح العربي يعتمد على عدّة طرائق في استنبات المسرح الغربي كالترجمة والاقتباس والتّعريب والتّأليف والتّجريب وشرح نظريّات المسرح الغربي، ولاسيّما نظريّات الإخراج المسرحي، وعرض المدارس المسرحيّة الأوربيّة[2].

رغم تغلغل المسرح في أقدم الحضارات الشّرقية، ومنها الحضارة الفرعونيّة، فقد أشار المؤرّخ الإغريقي "هيرودوت" إلى قيّام كهنة مصر الفرعونيّة بطقوس دينيّة في شبه عرض

---

[1]- ينظر: عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، ص03.

[2]- الأدب المسرحي العربي –ويكيبيديا– الموسوعة الحرّة. https://ar-wikipédia.org.wiki.

تمثيلي يستمدّ قصّصه من بحث "إيزيس" عن "أوزوريس"، وظلّ أمر المسرح الفرعوني غامضا حتّى أتى الكشف الحديث الذّي قام به "كونتر" في سنة 1922م، و"كورت" سنة 1927م، و"سليم حسن" سنة 1928م، فثمّة نصوص تمثيليّة قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا، كتلك التّي اكتشفها "كورت" وتدور جوادها حول "إيزيس" و"أوزوريس" وابنهما "حورس" وعدوّهم "ست" إله الظّلام، وقد ظلّت تمثّل إلى زمن "هيرودوت" أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد، ولم تكن قصّة ساذجة، بل كانت كبيرة المغزى، وكان رجال الدّين يقومون بالتّمثيل.[1]

لم يقف المسرح المصري القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشّعب، وكان يقوم بالتّمثيل فرق متجوّلة ويدخل إليه بعض الرّقص والغناء، ثمّ قضى على هذا المسرح المصري، وانمحت معالمه في مصر اليّونانيّة والرّمانيّة، ولاسيّما بعد ظهور المسيحيّة لاتّصاله بالوثنيّة، ولمّا دخل العرب مصر، واعتنق أهلها الإسلام، وتعلّموا العربيّة صار الأدب العربي أدبا لهم، وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيرا من أصول الأدب المسرحي، على أنّها لم تتمّ وتتطوّر كما تمّت عند الأمم الأخرى.[2]

ومن ثمّ فإنّ المسرحيّة الحديثة كما عرفتها أوربا لم تدخل مصر إلاّ بعد عصر النّهضة وبعد اتّصالها بالأدب العربي، حيث أنّ الأدب المصري الحديث ابتدأت نهضته علميّة حربيّة، لأنّ البلاد لم تكن في حاجة الآداب، حاجتها إلى العلوم والجيش من بعثات طبيّة وهندسيّة وصناعيّة، ومع كلّ ذلك فقد كان لتلك النّهضة العلميّة أثر عظيم فيما بعد، لأنّ

[1]– ينظر: عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الكتاب الحديث للطّبع والنّشر والتّوزيع، دط، الكويت، ص12.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص13، 15.

الشّباب الذّي تعلّم في أوربا في مستهل النّهضة قاد الحركة الفكريّة في مصر فيما بعد، وفي طليعته نجد: "رفاعة الطّهطاوي"، "محمّد علي البقلي"، "علي مبارك"[1].

لم يتلقّ المسرح أيّ نصيب في بدء النّهضة كبقيّة الآداب، وفي الحقيقة لم تبدأ العنايّة بالمسرح إلاّ في عصر الخديوي إسماعيل، الذّي كان مغرما بتقليد الحيّاة الأوربيّة، فكان همّه أن يحاكي الحيّاة الأوربيّة، ويودّ لنفسه ورجال حاشيّته والطّبقة الحاكمة وسائل اللّهو والمتعة، فافتتح المسرح الكوميدي، ثمّ أنشأ مسرح الأوبرا، ومثّل فيهما جماعة من الممثّلين والممثّلات الذّين أحضرهم من أوروبا[2].

وعودة إلى ما ذكرنا فأوّل من أدخل الفنّ المسرحي إذن إلى البلاد العربيّة هو "مارون النّقاش اللّبناني" الذّي اقتبسه من إيطاليّا، حين سافر إليها سنة 1841، وابتدأ تمثيله باللّغة العربيّة الدّارجة، وكانت أوّل مسرحيّاته هي: رواية "البخيل"، المعرّبة عن "موليّير"، وقدّم روايته الثّانيّة "أبو الحسن المغفل" سنة 1949، ويبدو أنّ جمهوره لم يقدر ذلك الفنّ، ولم يكن له الاستعداد لتفهمه، بل كان يؤثّر الغناء والفكاهة، وبذلك انحرف "مارون" بفنّه ليرضى جمهوره، فأكثر فيه من القطع الغنائيّة، والفكاهات، وكانت آخر مسرحيّاته هي: "الحسود السّليط" في سنة 1852، وتتّجه وجهة اجتماعيّة عصريّة.[3]

وأمّا في مصر فأوّل مسرح عربي أنشئ بها هو ذلك الذّي قام به "يعقوب صنوع" بالقّاهرة سنة 1876م، وقد اقتبسه كذلك من إيطاليّا، التّي درس بها ثلاث سنوات، وكان يجيد عدّة لغات مكّنته من أن يدرس هذا الفنّ دراسة متقنة، وقد مثّل يعقوب في خلال سنتين

---

[1]– ينظر: عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص16.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص18.

عاشهما مسرحه اثنين وثلاثين (32) مسرحيّة ما بين مقتبس من الأدب الغربي، صبغة محيلة، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعيّة، إذ غلبت على مسرحيّاته اللّغة العاميّة، وقد راجت رواجا عظيما، على الرّغم من أنّها تمثّل المجتمع المصري بعيوبه في سخريّة لاذعة أحيّانا، وقد سجّعه "إسماعيل" و"أثابه" على جدّه في وضع المسرحيّات وإخراجها وتمثيلها[1].

2- الاحتفاليّة الواقعيّة في المسرح المغاربي:

أ) في تونس:

كان أمراء الدايات والبايات التّونسيّين وحواشيهم، يشاهدون المسرح منذ عهد بعيد بفضل توافد الفرق المسرحيّة الإيطاليّة على قصور هؤلاء الأمراء، أمّا التّونسيّون العاديّون فقد انتظروا حوالي القرن ونصف القرن، قبل أن يشهدوا المسرح والتّمثيل في بلادهم.

وفي سنة (1908م) قدّمت إلى البلاد فرقة كوميديّة شعبيّة، يرأسها الممثّل المصري محمّد عبد القادر المغربي الشّهير بكامل وزوز، ومثّلت مسرحيّة "العاشق المتّهم" المقتبسة عن الإيطاليّة، ومن ثمّ فقد حاول التّونسيّون تكوين فرقة مسرحيّة تشرّف عليها جمعيّة تسمّى "النّخمة"، ولكن المحاولة لن تخرج إلى حيز التّنفيذ[2].

وفي أواخر (1908م) وفدت على تونس فرقة الممثّل التّونسي المعروف "سليمان القرداحي" وقدّمت العديد من مسرحيّاته وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التّونسيّين المثقّفين بفن التّمثيل، وأمّا في عام (1914م) وفدت على تونس فرقة الشّيخ سلامة حجازي، وقدّمت فن

[1]- ينظر: عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص16.

[2]- ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص194.

الشّيخ الغنائي؛ أي مصحوب بغناء، وتليها فرقة "جورج أبيض" لتونس عام (1921م)، وبعد خمس سنوات من ذلك الوقت أي في سنة (1927م) وفدت على تونس فرقة "رمسيس"، ولقيّت تشجيعا عظيما من التّونسيّين...[1]

ومع الوقت تغيّر الموقف في المسرح التّونسي تغيّرا دراميّا بعد الحكم الوطني، خاصّة بعد اللّقاء الذّي تمّ في (07 نوفمبر) بدار الإذاعة، والذّي حضرته إطارات المسرح التّونسي، ليستمعوا إلى توجيهات الرّئيس "الحبيب بورقيبة"، حيث تمّ على الفور تنفيذ مشروع الفرق المسرحيّة المدرسيّة التّي بلغ عددها في سنة (1965م) أربعين (40) فرقة، ساهمت في المباريّات المسرحيّة التّي أقيمت في ذلك العام، واهتم الحكم الوطني في تونس بالتّدريب المسرحي على أرض تونس ذاتها فطوّرت مدرسة التّمثيل والموسيقى والرّقص، وأصبحت تسمّى بمركز الفنّ المسرحي الذّي بدأ بإقامة مهرجان المسرح المغربي الكبير، ومن ثمّ انتشرت الفرق المسرحيّة في تونس نذكر منها: فهناك فرق مسرح الموّال، وفرقة المسرح الجديد، وفرقة المسرح الوطني التّونسي.[2]

إذن فإنما السّعي إلى الإلمام بالمسرح التّونسي إلماما شاملا أمر لا يخلو من عسر، ووجه العسر لا يعود فحسب في العودة إلى التّراكم الحاصل في الممارسة التّونسيّة لهذا الفنّ وإلى تشعّب المسالك التّي عرفتها نتاجاته، وإنّما يعود الأمر كذلك إلى طبيعة هذا الفنّ، وتعدّد الفاعلين فيه، فهو فنّ جماعي بالأساس، لا يمكن أن تقوم نتاجاته دون تضافر جهود أطراف عدّة، الممثّل المخرج والمؤلّف والموسيقى والسينوغراف ومصمّم الإضاءة، إضافة إلى

[1]– ينظر: علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999، ص334.

[2]– ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، ص196.

جهاز يضمن سيره إنتاجا وترويجا ويؤمن تحقيق اكتماله فرجة حيّة يتفاعل معها تفاعلا حيّا.[1]

وهكذا فقد قدّم التّونسيّون نصوصا نثريّة كثيرة امتازت بالجودة والتّجريب، حيث شكّلت هذه المسرحيّات التّونسيّة إضافة ممتازة للمسرح العربي والمغاربي كمّا وكيفا.

ب) في الجزائر:

تعود نهضة الحركة المسرحيّة في الجزائر إلى جملة نشاطات كان يقوم بها ويشجّعها مثقّفون جزائريّون منهم الأمير "خالد"، كما لعبت الفرق المسرحيّة الزّائرة دورا هاما: «**وفي عام 1921 زار جورج أبيض وفرقته الجزائر وقدم مسرحيّتين من التّاريخ العربي كتبها باللّغة الفصحى هما: "صلاح الدّين الأيوبي "، وثارات العرب لجورج حداد**»[2]، وكان للزّيارة الأثر الأكبر في نهضة المسرح بالجزائر، وتأثّرت بها جمعيّة المهذبيّة وجمعيّة الآداب والتّمثيل العربي، التّي أسّسها "علي شريف الطّاهر" وجاء بعده "سلالي علي" و"محي الدّين بلشطاري" و"رشيد القسطنطيني"، وهكذا حملت جمعيّة العلماء المسلمين المشعل بعد ذلك، وقدّمت للأدب الجزائري كتابا أنتجوا الكثير من المسرحيّات، منهم: رضا حوحو، وعبد الرّحمان الجيلالي، وأحمد بن ذيّاب، وغيرهم من الرواد.

وعرف المسرح في الجزائر يقظة حقيقيّة بعد الحرب العالميّة الأولى، ومنذ سنة (1926م) إلى غاية (1962م) مرّ بستّة مراحل متباينة، بدأت المرحلة الأولى في سنة (1926م) وهي السّنة التّي يمكن أن نعتبرها سنة بداية المسرح في الجزائر والتّي امتدّت حتّى سنة (1934م)، وامتازت هذه الفترة بالعروض الفنّية الواقعيّة، والاهتمام بقضايّا

[1]– ينظر: علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، ص334.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص459.

ومشاكل الشّعب والمقاومة السّياسية التّي بدأت من سنة (1922م)، وتحدّث عنها الكاتب الجزائري "مالك بن نبي"، وكان من أهمّ رجال المسرح في هذه الفترة الممثّلان "علالو" و"دحمون"، اللّذان أخرجا هزليّات في شكل مسرحيّات ضاحكة على خشبة المكتوبة بالعامّية لغة الشّعب، أمّا المرحلة الثّانيّة فقد امتدّت من سنة (1934م) حتّى اندلاع الحرب العالميّة الثّانيّة، وراح الممثّل "رشيد القسطنطيني" يزوّد الفرقة الشّعبيّة التّي كان يعمل فيها بمسرحيّات نقديّة ساخرة لقيت تجاوبا كبيرا من الجمهور وساعدت على خلق علاقة متينة بين المسرح والجمهور.[1]

وعرف المسرح بعد ذلك عصرا ذهبيّا على يدّ "القسطنطيني" الذّي كان أوّل من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، فالمرحلة الثّالثة امتدّت من سنة (1939م) حتّى (1945م)، وهي مرحلة عصيبة بالنّسبة للمسرح العربي في الجزائر، نظرا لتدخّلات السّلطة الاستعماريّة ومنعها للأعمال التّي من شأنها أن تثير الرّوح الوطنيّة في الجماهير، فحدث طلاق بين المسرح والواقع وبين المسرح والجمهور، وظهرت المسرحيّات المترجمة عن الأدب الفرنسي، وظهر بعض الملتزمين بقضايا الشّعب والوطن أمثال "محمّد التّوري" و"مصطفى قزدرلي"، وفي سنة (1945م) بدأت المرحلة الرّابعة مع بداية الحرب في الجزائر في (8 ماي) أين كتب الكثير من الشّعب، وكان لهذا الحدث الخطير انعكاساته على المسرح إذ اختلفت منه مظاهر التّرجمة والتّقليد، وراح المسرح الملتزم إلى خشبته.[2]

أما في المرحلة الخامسة فقد ظهرت عدّة فرق منها: فرقة الموسيقى العربيّة، ومديرها "محي الدّين باشترزي" الذّي زاول الإنشاد الدّيني في شبابه، ثمّ تحوّل إلى الغناء، و"نقاء عبد اللّه"، و"حسين بردوز"، و"وضاح محمّد"، وبعد ذلك ظهر المسرح الثّوري لجبهة

[1]– ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، ص192.

[2]– المرجع نفسه، ص192، 194.

التّحرير الذّي صار يقدّم أعماله خارج أرض الوطن، حيث تأسّست الفرقة المسرحيّة التّابعة لجبهة التّحرير سنة (1958م) في تونس، وأخيرا المرحلة السّادسّة والتّي كانت بداية لميلاد مسرح عربي رسمي في الجزائر، فمع نيل الجزائر استقلالها سنة (1962م) أعلن سنة (1963م) عن إنشاء المسرح الوطني في الجزائر.[1]

ونجد أيضا الكاتب المسرحي "كاكي ولد عبد الرّحمان" الذّي كان يأخذ هيكل مسرحيّات التّي تتضمّن القصّص الشّعبيّة من أعمال غيره، خاصّة في الغرب، وأصبح بعدها أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري. كما كان "كاتب ياسين" الذّي اجتذبته الثّورة، يكتب مسرحيّاته بالفرنسيّة، مثل "نجمة" و"الجثّة المطوّقة" وبعدها كتب بالجزائريّة الدّارجة في مسرحيّة "محمّد: خذ حقيبتك" وأدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي، كما اعتمد روحا شعبيّة فكاهيّة، وحافظ على صفتين في المسرح الجزائري هما: الفكاهة الشّعبيّة وفكرة الارتجال.[2]

أمّا المسرح الحديث فمثّله كتاب مسرحيّون من أمثال "كاكي ولد عبد الرّحمن"، الذّي كتب مسرحيّات عديدة، منها: "أفريقيّا قبل السّنة الأولى" و"بني كلبون" وقدّم الكاتب "عبد القادر علولة" مجموعة من المسرحيّات منها: "الخبزة" و"المايدة" وكتب "سليمان عيسى" مسرحيّة "بوعلام زايد القدام" بلغة بسيطة.[3]

ج) المسرح المغربي:

ظهر التّيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينات ولاسيّما بعد صدور البيّان الأوّل للجماعة الاحتفاليّة سنة (1976م) بمدينة "مراكش" بمناسبة اليوم العالم للمسرح بعد سلسلة

---

[1]– عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، ص124.

[2]– ينظر: علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، ص462.

[3]– ينظر: الرجع نفسه، ص465، 466.

من الكتابات النّظريّة والإبداعيّة التّي كتبها "عبد الكريم برشيد" باعتباره هو المنظر الأوّل لهذا الاتّجاه المسرحي الجديد، والطّيب الصّديقي المطبّق الرّئيسي لهذه النّظريّة التّأسيسيّة، (وقبل ظهور الاحتفاليّة كان المسرح في المغرب إبان الحماية الفرنسيّة يعتمد على التّرجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته، ولاسيّما مسرحيّات "موليير" الاجتماعيّة، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطاليّة من مقوّمات هذا المسرح، وبعد الاستقلال عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيّادة "الطّيب الصّديقي"، لكن هذا النّوع من المسرح لا ينسجم مع تطلّعات الشّعب المغربي، ولا يعبّر عن قضاياه وهمومه الاجتماعيّة، إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السّبعينات الذّي بدوره انقسم إلى تيّارات ومدارس تدعى التّجديد والتّأسيس والتّأصيل، فأصبحنا نقرأ بيّانات لعدّة تجارب دراميّة، فهناك مسرح النّقد والشّهادة مع "محمّد مسكين"، والمسرح مع "المسكيني الصّغير" والمسرح الفردي مع "عبد الحقّ الزّروالي"، والمسرح الاحتفالي مع "عبد الكريم برشيد" ومسرح المرحلة مع "حوري الحسين" والمسرح الإسلامي مع "محمّد المنتصر الرّيسوني"، وتبقى الاحتفاليّة من أهمّ هذه الاتّجاهات التّجريبيّة الدّراميّة قوّة وتماسكا واستمرار حتّى أصبح لها أتباع في العالم العربي، فأن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي وروحا وقالبا، فالاحتفاليّة في المسرح المغربي نظريّة دراميّة وفلسفيّة تعتبر المسرح حفلا واحتفالا وتواصلا شعبيّا ووجدانيّا بين الذّوات، يهدف إلى تقديم فرجة احتفاليّة قوّامها المتعة.[1]

يحتلّ المسرح في المغرب مكانة خاصّة في مجمل الحركة المسرحيّة العربيّة، ويجري باستمرار تقدير جهد الفنّانين المغاربة، وهم يقدّمون المسرح العربي بحثا وتجديدا وخاصّة في

[1]– د. مخلد نصير بركة الزّيود، الاحتفاليّة في أعمال المخرج المغربي الطّيب الصّديقي، بحث مقدّم، جامعة اليرموك، الأردن، فبراير 2001، ص1.

الممارسة المسرحيّة، حيث يتوفّر المسرح المغربي على رجال مشهود لهم في التّأليف والإخراج، وقد فتق هؤلاء المسرحيّون مكامن المسرحيّة، حيثما أضاءوا مكانا مظلما يخرج منه جمهور كبير يرضى ويقتنع وينتفع بما شاهده، ويروي لنا من عايش مغامرة المسرح في المغرب، ونجد على سبيل المثال عروضا مغربية لـ"الطّيب صديقي" و"أحمد الطّيب العلج" و"عبد الكريم برشيد" وغيرهم.[1]

ويعدّ أيضا المسرح الاحتفالي من أبرز التّوجّهات المسرحيّة، ولو أنّ "عبد الكريم برشيد" يرفض هذه التّسميّة المغربيّة والعربيّة التّي حاولت تأسيس مشروع مسرحي عربي الأصل وإنساني الانتماء، إذ كان جلّ محاولات المسرحيّين العرب أمثال: "توفيق الحكيم"، "يوسف إدريس" و"علي الرّاعي"، في البحث عن قالب مسرحي عربي شابها نوع من التعميم والإسقاط والغموض أو الاقتصار في البحث عن جانب وإهمال جانب آخر، فإنّ ما يميّز المسرح الاحتفالي هو نزوعه نحو العمل الجماعي المتكامل.[2]

ومن هنا صرنا نتحدّث عن جماعة المسرح الاحتفالي رغم أن "برشيد" يستأثر بالزّعامة في كلّ شيء، التّي تضمّ بين صفوتها مؤلّفين ونقاد، كـ"برشيد" و"رضوان حداد" ومخرجين كـ"الطّيب الصّديقي"، و"فريد بن مبارك"، وممثّلين أمثال "مصطفى سلمات" وباحثين مسرحيّين وصحفيّين منهم "محمّد أديب السلاوي"...إلخ، وهذا يعني أنّ المشروع الاحتفالي كان يطمح إلى الشّموليّة.

---

[1]– ينظر: عبد اللّه أبوهيف، المسرح العربي المعاصر قضّايا ورؤى وتجارب، منشورات اتّحاد الكتاب، دط، دمشق، 2002، ص23.

[2]– ينظر عبد الكريم برشيد، الاحتفاليّة مواقف ومواقف مضادة، دار نتمل للطّباعة والنّشر، ط1، مراكش، 1994، ص75.

وقد لعبت الاحتفاليّة دورا طلائعيّا في تفعيل حركة المسرح المغربي، وتطعيم السّاحة الثّقافيّة العربيّة بأعمال أثارت شهيّة النّقاد والمهتمّين في تفكيك شهيّتها، ومحاولة مقاربتها بمناهج وتصوّرات متباينة ومختلفة، حيث يعتبر التّراث المغربي الإسلامي من أهمّ المرجعيّات التّي يسند إليها المسرح الاحتفالي في بناء مشروعه، ويبدو أنّ مسرح القسوة كان له حضور كبير في لفت انتباه الاحتفاليّين إلى مجموعة من القضايا التّي عملوا على إدراجها في كتاباتهم النّظريّة والإبداعيّة.[1]

ومن هنا جاء اختيّار جماعة "برشيد" للاحتفاليّة كتسميّة للمسرح "البديل" الذّي تسعى إلى وضع لبناته الأساسيّة، غير أنه يجب التّفريق بينهما أي بين المسرح الاحتفالي، والاحتفال الذّي هو شكل من أشكال التّعبير الإنساني، إنّه مرتبط بظهور الحيّاة على وجه الأرض، إنّه تعبير عفوي أو تلقائي، فالاحتفال إذن هو في حقيقته وجوهره تعبير جماعي عن حسّ جماعي، إنّه تعبير يضطلع به الكلّ للتعبير عن قضايّا الكلّ.[2]

وبالفعل فإنّ هذا الأمر يمكن تأصيله انطلاقا من "ديونيزيوس" التّي هي كذلك احتفالات كانت مستمدّة من وجدان الشّعب اليوناني ومعبّرة بشكل تلقائي عن معتقداته وإنشغلاته وتطلّعاته، كما أنّه: «**يمكن أن نسحب صفة الاحتفاليّة على جميع الإنتاجات الإبداعية والفنّية، وشيء مؤكّد أنّ الاحتفاليّة غير المسرح الاحتفالي، وذلك لأنّها أعم وأشمل منه، فهي الأصل والكلّ، أمّا المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتّجلّي، إنّه فعاليّة فكريّة وغنيّة تستند إلى التّصوّر الاحتفالي، هذا التّصوّر الذّي نحاول أن نشكّله داخل**

[1]– المسرح الاحتفالي وأسس استلهامه لمسرح القسوة: http://revues.univ-ouargla-dz,index,php

[2]– عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدّار الجماهريّة للنّشر والتّوزيع والإعلان، ط1، طرابلس، 1990/ 1988، ص49.

منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة، فلسفة ملتحمة بالإبداع والسّلوك معا، حتّى تصبح فنّا وأخلاقا في نفس الوقت».[1]

انطلاقا من هنا فالمسرح الاحتفالي هو محاولة لإعادة تأسيس مسرح عربي متميّز يدور في فلك الاحتفاليّة، بما هي نتاج عام فكري وفلسفي وأدبي وإبداعي.

وأمّا النّص الاحتفالي فهو إنجاز فنّي وأدبي يختزل في منظور الاحتفاليّة للإنسان العربي، وروحه وتصوّراته، لذلك ينبغي أن ينفرد هذا النّص بلغة خاصّة تجعله متميّزا بنيّة ودلالة عن باقي الأجناس الأدبيّة والفنّية الأخرى، وأهمّ المكوّنات لنصّ المسرحي وخصّوصيّاته أنّه يتميّز بالكشف عن نوعيّة العلاقات الخارجيّة والدّاخليّة المرتبطة بالشّخوص، سواء من خلال المونولوج أو من خلال التّحاور مع الآخرين.[2]

كما تتميّز أيضا على التّركيز على الغريب والمدهش والجديد بالاحتفال بالحكاية المسرحيّة القائمة على أبعاد إنسانية تخاطب شعور ووجدان المتلقّي بالتّاريخ، والتّراث والأسطورة، وبالإيحائية والرّمزيّة التّي تسيّر في اتّجاه عجائبي وأسطوري، وأنّ المكان في النّص الاحتفالي مكان منفتح على كلّ الأماكن، لأنّه مكان متحرّك بطاقات جماليّة توافق المكان الاحتفالي، وتوافق فعل إنجاز العرض الاحتفالي، وبهذا يصير النّص الاحتفالي قائما أساسا على التّلقائيّة والبساطة وتحطيم القواعد الجامدة.[3]

---

[1]– عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، ص138.

[2]– ينظر: د. عبد الرّحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، الهيئة العربيّة للمسرح ، ط1، الشّارقة، 2009، ص49.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص50.

وهكذا فإنّ المسرح العربي المغربي لا يتحقّق إلاّ إذا كان له علاقة بـ: نحن، الآن، هنا؛ أي الذّات والزّمن والمكان العربي العربي، فالمسرح المغربي مرتبط بالواقع، واقع الشّعب والحيّاة التّي يعيشها.

وعندما يتحدّث "الصّديقي" عن ثقافته المسرحيّة، ويحدّد المرجعيّات التّي أسّس عليها فعل الإخراج وإبداع الرّكح، وتحريك الممثّلين، وصناعة المناظر، نجده يتّخذ من هذه المرجعيّات أسلوبه في السّعي إلى تجديد صناعة الفرجة المسرحيّة العربيّة، وقد ساعده في ذلك قراءته العميقة للمسرح الفرنسي وتأثّره بالمسرح الشّعبي وبأستاذه "جان فيلار" الذّي نصحه بالعودة إلى التّراث المغربي والعربي.

وبحكم المساهمة المكثّفة لـ"الطّيب الصّديقي" في صناعة الفرجة المسرحيّة التّي وهي موضع حرّ ومتحرّر من تراتبيّة الثّقافة العالمة، وأنّها تعتبر الفضاء الأكثر تمسرحا ضمن الفضاءات اللّعبويّة في ساحة السّوق، وأنّها منبع حيّ للإشعاع الفنّي والتّسليّة، وتسهم في تمثيل الوعي التّاريخي والهويّة الثّقافيّة من خلال تعبير فني مصوغ دراميّا، وأنّها الفضاء السّردي الجمالي نصّا شفويّا بامتيّاز تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو، من خلال الانتقال من الحكايّات الشّعبيّة والملفوظات القصصيّة إلى الرّقص الطّقوسي، فقد تمكّن من إحداث ثورة فنية في أسلوب الإخراج المسرحي، ونجح في فرض أسلوبه الخاص على شكل الفرجات المسرحيّة، وضبط علاقته بالفضاءات التّي يتمّ فيه العرض المسرحي، كما استثمر المسرح الحلقة المأخوذة كشكل من الواقع وتحمل عناصر الاحتفال.

إنّ الحلقة بكلّ ما تحتوي عليه من مكوّنات لصناعة الفرجة بكلّ تقنيّات الحكي، والتّمثيل، والألعاب البلهوانيّة، والسّحريّة، والغناء، تبقى الفرجة الأقدر على استخراج المتلقّي

المغربي كي يستمتع بما تقدّمه من فرجات، وتظلّ محافظة على عبقريّة القصّص المرويّة وحكايّات البطولة للأبطال الشّعبيّين، فالفرجة ظاهرة مسرحيّة شعبيّة تقليديّة أصلها من مدينة "مراكش" ومدينة "فاس" فيها عنصر الدّهشة في بناء الفرجة على تأثيث من العرض في المناسبات والأعياد الدّينيّة، وينهض أساس العرض على تنظيم استعراضات السّلطاني[1]، وتميّزت الثّورة الإخراجيّة المسرحيّة بخصوصيّات، التّي هي: الخروج من الفضاءات المغلقة والعلبة الإيطاليّة إلى الفضاءات المفتوحة والمواقع الأثريّة وملاعب كرة القدم بهدف تحرير المسرح من المسرح، وبلوغ غايتين أساسيّتين هما: تقديم عروض في الهواء الطّلق، أو الفضاء المفتوح، ثمّ الوصول إلى الغايّة الثّانيّة وهي المنحى التّعليمي الذّي أراد من خلاله جعل المتلقّي المغربي يعرف تاريخه من خلال الإخبار بالمراحل المشرقة في هذا التّاريخ، وهي الغايّة الكبرى والمهمّة في التّواصل مع أكبر عدد ممكن من المتلقّين.[2]

3- التّجربة المسرحية عند الطّيب الصّديقي وتأسيس الاحتفاليّة:

بدأ "الطّيب الصّديقي"[*] ممثّلا بفرقة التّمثيل المغربي سميّت "بفرقة المركز المغربي للأبحاث المسرحيّة"، وبعد عودته من فرنسا طلبت منه نقابة "الاتّحاد المغربي للشّغل" تكوين فرقة "المسرح العمالي" سنة (1957م) بمدينة الدّار البيضاء، حيث قدّمت في موسمها الأوّل مسرحيّة "الوارث" عام (1957م)، وأثناء انشغال "الطّيب الصّديقي" بالمسرح العمالي، استمرّ بشكل عرضي داخل "فرقة التّمثيل المغربي"، حيث شارك في مسرحيّة "مريض خاطرو" التّي مثّلت المغرب رسميا في مهرجان الأمم بباريس عام (1958م)، كما قدّم مسرحيّة "بين يوم وليلة" لـ"توفيق الحكيم"، ثم مسرحيّة "المفتّش" عام (1958م)، وفي سنة

[1]- ينظر: د. عبد الرّحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، ص10.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص37، 38.

(1959م) قدّم مسرحيّة "الجنس اللّطيف" المقتبسة عن مسرحية برلمان النّساء لـ "أريستوفان"، وفي بداية موسم (1960م–1961م) طلب منه مدير المسرح البلدي بالدّار البيضاء، "روجي سيليسي" إنشاء فرقة تتّخذ من المسرح البلدي مقرّا لها، وأصبحت تحمل اسم "فرقة المسرح البلدي"، قدّمت في موسمها الأوّل مسرحيّة "الحسناء" التّي اقتبسها "الصّديقي" عن "أسطورة ليدي كوديفا" لـ"جان كانول"، ثمّ "رحلة شونغ لي" لـ"ساشا كيتري"، و"مولاة الفندق" المقتبسة عن "اللّوكا نذيرة" لكولدوني.[1]

وقام بأول دور مسرحي "حجّا" للفرق الأولى المحترفة، واشتغل في مسرح تجريبي صغير يسمى "مسرح البركة" والذّي انبثقت منه فرقة "المسرح المغربي"، شارك بمسرحيّة "عمايل جحا" بباريس المقتبسة عن "حيل سكابان" لـ"موليّير" ومسرحيّة الشّطارة حا "الطّيب الصّديقي" بإعجاب النّقاد الفرنسيّين والإنجليز، والتقى أعلاما مسرحيّة تقدّميّة مهمّة ساعدته على المضي أكثر مثل "هو بيرحينيو" و"جون فيلار"، اقتبس وأخرج مسرحيّة "فولبون" "لبن جونسون" وقام بإخراج مسرحيّة مقتبسة عن "لعبة الحبّ والمصادفة" للكاتب الفرنسي "ماريفو" اشتغل على اقتباس من الرّوائع العالميّة منها مسرحيّة "في انتظار غودو" لـ"صامويل بيكيت" ليخرج بعمل بنفخة مغربيّة تحت عنوان: "في انتظار مبروك" ألف عام

---

[1]– الطّيب الصّديقي، ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، <http://ar.wikipédia.org >wiki.

*الطّيب الصّديقي: ولد عام (1937م) في مدينة الصويرة بالمغرب في بيت علم، تلقّى تعليمه الابتدائي بمدينة الصّويرة وتحصّل على شهادة الباكالوريّا بمدينة الدّار البيضاء، سافر في السّادسة عشر إلى فرنسا لاستكمال الدّراسة، فتحصّل على البكالوريوس في شعبة الأدب، وتلقّى دورات تكوينيّة مسرحية قبل أن يعود إلى وطنه لاستئناف نشاطه الفنّي، من ثمّ اشتغل "الصّديقي" ممثّلا مسرحيّا وسينمائيّا، وشكّل عدّة فرق مسرحيّة، تولّى منصب مدير فنّي للمسرح الوطني محمّد الخامس بالرّباط، ثمّ مديرا للمسرح البلدي بالدّار البيضاء (1965م–1977م) وعيّن لسنتين ويرا للسّياحة (1980م–1982م)، فهو فنان مسرحي مغربي ساهم في التعريف بالمسرح المغربي، سواء في أوربا أو في العالم العربي، كان هاجسه الكبير منح المسرح المغربي هويّته وخصوصيّته التّراثيّة دون الاستغناء عن روح العصر، توفّي في يوم الجمعة (05 فبراير 2016م) بأحد مصحّات الدّار البيضاء، بعد صراع مع المرض.

(1966م) أوّل مسرحيّة هي: "في الطّريق" التّي حوّلها إلى فيلم سينيمائي بعنوان "الّفت"، وهي مسرحية "مدينة النّحاس".[1]

ترجم "الطّيب الصديقي" واقتبس أكثر من ثلاثين عملا دراميّا، وكتب أكثر من ثلاثين نصّا مسرحيّا باللّغتين العربيّة والفرنسيّة، وأخرج العديد من الأعمال المسرحيّة والسّينيمائيّة والأشرطة الوثائقيّة، ومثّل العديد من الأفلام الأوربيّة والعالميّة، منها فلم "الرّسالة".

اهتمّ بالفن التّشكيلي وساهم في تأليف كتاب حول الفنون التّقليديّة في الهندسة المعماريّة الإسلامية.

اشتهر بأعمال مسرحيّة مثل: "سلطان الطلبة" التّي اعتمد فيها على الثّقافة المغربيّة في بعدها التّراثي، "ديوان عن الرّحمان المجذوب"، "بديع الزمان الهمداني"، "الفيل والسّراويل"، "حنان الشّيبة"، "الشامات السّبعة"، "قفطان الحبّ" و"خلقنا لنتفاهم"، و"مسرحيّة إدريس"، و"عيزي" التّي كانت آخر عمل درامي قدّمه عام (2005م) قبل أن يقعده المرض، حصل على عدّة أوسمة، منها: وسام العرش عام (2008م)، وكرّم في محطّات عديدة داخل المغرب وخارجه.[2]

4- قراءة في مجمل أعمال الطّيب الصّديقي:

اعتمد "الطّيب الصديقي في مجمل أعماله على مرحلتين أساسيّتين التّي تتمثّلان في:

[1]- الطّيب الصّديقي، ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، http://ar.wikipédia.org >wiki<

[2]- المرجع نفسه.

أ/ مرحلة الاقتباس والتّرجمة:

لقد بدأ الطّيب الصّديقي الاقتباس والإعداد من النّصوص العالميّة ليجعلها أكثر ملائمة للمتلقّي المغربي، نجده على نحو ما على سبيل المثال في: مسرحيّة "الوراث"، كانت أوّل مسرحيّة أخرجها "الصّديقي" بعد عودته من فرنسا إلى المغرب، والتّي اقتبسها عن مسرحيّة (Le légataire universel) للكاتب الفرنسي "جان فرانسوا رينيارد" قدّمها مع فرقة "المسرح العمالي" التّي أسّسها بالتعاون مع نقابة الإتّحاد المغربي للشّغل، وأخرج بعدها مسرحيّة "المفتّش" عن نص (Le revizor) للكاتب الرّوسي نيكولاي غوغول"، ثمّ مسرحيّة "الجنس اللّطيف" عن (L'assemblée des femmes) أي " أي برلمان النّساء لأريسطو فان، وتكون آخر مسرحيّة تقدّمها فرقة المسرح العمالي، ومع فرقة المسرح البلدي قدّم مجموعة من المسرحيّات، منها: مسرحيّة "قصّة الحسناء"، والتّي استلهم موضوعها عن أسطورة "ليدي كوديفا" للكاتب "جان كانول"، ومسرحيّة "مولات الفندق" التّي أبدعها "كارلو جولدوني" تحت عنوان "لوكانديرة"، وثم رحلة شونغ لي" "لساشل كيتيري".[1]

أخرج مسرحيّة "محجوبة" التّي أخذها عن: مدرسة النّساء لموليّير، وعرض في "انتظار مبروك" التّي اقتبسها عن مسرحيّة "في انتظار غودو" لصامويل بيكيت[2]، هذه المسرحيّة لا تحكي قصّة معيّنة، بل هي اكتشاف لوضع جامد. ففي طريق ريفيّة وقف فلادميير واستراجون ينتظران السّيد جودو تحت جذع شجرة، وهذا في بداية المسرحيّة، وفي نهايتها يعلم الرّجلان أنّ "غودو" لن يأتي أبدا، بعد أن كانا يعتقدان أنّهما على موعد معه، ويتكرّر الحال حيث أقدم الغلام وهو يحمل نفس الخبر، وأمّا بناء الأحداث واللّغة فيختلف إذ في كلّ

[1]– ينظر عبد الجبار خمران، يكتب: الطّيب الصّديقي... بديع المسرح المغربي، الهيئة العربيّة للمسرح، 19 مارس 2916م.

[2]– ينظر: عبد الرّحمان بن زيدان، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، ص39.

مرّة يلتقي المتسكّعان "بيوزو ولوكي" (السّيد والخادم) في ظروف مختلفة، وفي كلّ لقطة يبدو فلاديمير واستراجون وهما يحاولان الانتحار، إلاّ أنّهما لا يصادفان سوى الفشل لأسباب متباينة[1].

قدّم أيضا مسرحيّة "فولبون" لبين جونسون، وأسّس فرقة مسرحيّة تحمل اسمه ويقدّم رفقتها عرض "لعبة الحبّ والمصادفة" للكاتب الفرنسي ماريفو، وأخرج مسرحيّة "مومو بوخرصة"، وكان موضوعها يدور حول "أمديه وزوجته مادلين"، حيث كان الإثنان يعيشان بمعزل عن العالم بعد أن اعتصما بشقّتهما طيلة خمس عشرة سنة، وكان يحصلان على طعامهما من النّافذة، كانا يعيشان حيّاة يسودها عدم التّفاهم ويتشاجران بدون انقطاع، فمادلين امرأة قاسيّة محبّة للخصام، والتّي اقتبسها عن "أميدي أو كيف التّخلّص" ليوجين يونيسكو[2].

كان الصّديقي يعمل من خلال اقتباساته على توفير أرضيّة مسرحيّة صلبة خليقة بأن تجعل منه في مستوى التّجربة.

قدّم أيضا عرض "النّقشة" التّي اقتبسها الصّديقي عن "مذكّرات مجنون" لنيكولاي غوغول وشخّصها الممثّل الجزائري سيد أحمد أقومي "الرّاس والشعكوكة" من تأليف: سعيد الصّديقي، ثمّ مسرحيّة "الأكباش يتمرّنون"، و"قدور نور وغندور" المقتبسة عن "فاندو وليز" لفارناندو أربال، وأخرج مسرحيّتين التّي اقتبسهما من الكاتب الفرنسي ماريفور هما: "مبروكة" و"محجوبة"[3].

---

[1]– ينظر: حسن المنيعي، الطّيب الصّديقي والمسرح البلدي، دط، دار العودة، بيروت، ص69.

[2]– ينظر : المرجع نفسه، ص70.

[3]– ينظر: عبد الجبار حمران، يكتب: الطّيب الصّديقي... بديع المسرح المغربي.

وقدّم عرض "مذكّرات أحمق" التّي اقتبسها من غوغول "النّفشة"، وأخرج "طالب ضيف اللّه" التّي اقتبسها أحمد الطّيب العلج عن "طلب زواج" لتشيكوف، واقتبس بإحدى فرق الهوات مسرحيّة "رجل في المصيدة" لروبيرطو ماس، وقدّم مسرحيّة "فاندو وليس" التّي كتبها المؤلّف الإسباني "فرناندو أربال"[1].

استفاد الطّيب الصّديقي من تجارب المسرحيّين والمخرجين العرب وقلّدهم، حيث قدّم عروضا باللّغة العربيّة الفصحى وبالفرنسيّة وبالشّعر الملحون، بالحركة وبالرّقص وبالبناء، واقتبس منها بعض مسرحيّاته من هؤلاء المسرحيّين العرب التّي تتمثّل في: تقديم المسرح "على عينك عدي" التّي اقتبسها "حمدي الزّوغي" عن "ليّالي الحصاد" "لتوفيق الحكيم"، "حميد وحماد" من تأليف المسرحي المغربي عبد اللّه شقرون.

ب/ مرحلة الإبداع:

تمثّلت تجربة الصّديقي في هذه المرحلة في توثيق الصّلة بينه وبين المسرح والتّراث وإعادة قراءة النّصوص التّراثيّة العربيّة وتشكيلها دراميّا، بمّا يتوافق مع في الإخراج وقدّم أعمال في مختلف الاتّجاهات الفنّية، واستند إلى الأشكال الفرجويّة التّقليديّة ذات الجذور التّراثيّة الشّعبيّة كالحكايّات والخرافات الأسطوريّة، على نحو ما في مسرحيّة "سيدي عبد الرّحمن المجذوب"، وتتناول هذه المسرحيّات مرجعيّات تاريخيّة ودينيّة تحرّك وجدان المتلقّين باتّجاه حقائق الذّات والرّوح[2]، وتعتبر المسرحيّة استعراضا لحيّاة شاعر شعبي متصوّف عاش في القرن السّادس عشر، ويتعلّق الأمر بالشّيخ عبد الرّحمان المجذوب، وكان عمل

[1]– ينظر: حسن المنيعي، الطّيب الصّديقي والمسرح البلدي.

[2]– ينظر: عبد المجيد شكير، المسرح العربي، مسيرة تتجدّد: المادة التّراثيّة في المسرح المغربي، العدد623، وزارة الإعلام، ط1، مجلّة العربي، الكويت، 2012، ص124.

الصّديقي في هذه المسرحيّة عبارة عن مجموعة لوحات متواليّة تسودها حركات بهلوانيّة تخضع لإيقاع البندير والطّبل، وفوق ذلك فإنّ بعض مراحل حيّاة الشّيخ كانت تخضع لخيّال الكاتب، كما أنّها لم تكن سوى مجموعة من الأحداث تساعد على إبراز أوصاف البطل، صبره وشجاعته التّي تجعله يواجه كلّ المصائب، واستعمل الصّديقي في بعض العناصر الاصطناعيّة التّي تثير الخيّال في المسرحيّة[1].

سعى الصّديقي في هذه المسرحيّة إلى الرّبط بين الوجدان الرّوحي والنّوازع الصّوفيّة من أجل التّخلّص من كلّ لقاء مادي والسمو بعالم القيّم الجمعيّة إلى أعلى درجات الرّوح عبر الأصوات والإيقاعات التّي تعمل على تفعيل وجدان المتفرّج، كما قدّم أيضا مسرحيّة "الحراز" من الشعر الملحون وهي من تأليف عبد الرّحمان شرايبي، والتّي اعتمد فيها على المادة التّراثيّة وتوظيف ملامح بارزة من مخزونها، من الفنون الشّعبيّة المغربيّة وما تتضمّنه من أهازيج وإيقاعات ورقصات، حيث بدت مسرحيّة الحراز فعلا عميقة وطلائعيّة، هي بحث عن حرّية الإنسان والدّيمقراطيّة، واعتمد فيها على طريقة حديثة في الإخراج، وجعل الجماهير تشترك في التّمثيل، وحملها على ترديد الشّعر الملحون والأناشيد الشّعبيّة وبالملامح وجمال الصّوت تكملة لواقعيّة الإطار[2].

وقدم أيضا أعمال ذات أصول تراثيّة عربيّة مثل: "مقامات بديع الزّمان الهمذاني"، نجح الصّديقي في هذه المقامات في التّوفيق بين الشّكل الغربي والمضمون العربي، إذ لم يرق الاهتمام بالشّكل المسرحي بمستوى الاهتمام بالخامة الأدبيّة، لكن سعيه أشار إلى ضرورة البحث عن تعبير شخصي مع الرّجوع إلى التّراث الذّاتي والتّحرّر من الأفكار الجاهزة

[1]– ينظر: د. حسن المنيعي، الطّيب الصّديقي والمسرح البلدي، ص72.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص73.

المفروضة من الخارج، ومواكبة العصر في تغيّيره المتواصل السّريع، والتّفتّح إلى كلّ جديد، وإحيّاء التّراث، وفي مسرحيّته يجمع بين البطل والرّاوي عنه، ويجعل الأحداث تترابط عن طريق شخصيّة البطل الذّي يتّصل بدوره بشخصيّات أخرى متعدّدة[1].

وأخرج مسرحيّة "سلطان الطّلبة" واشترك في تأليفها عبد الصّمد الكنفاوي، وهي مسرحيّة تستدعي واحدا من الفرجات الشّعبيّة المغربيّة، ارتبطت بتلك التّظاهرة الجذابة التّي سنّها السّلطان مولاي رشيد مؤسس الدولة العلويّة، وارتبطت بطلبة جامعة القرويين، فكان موضوعه يغوص في أبعاد تاريخيّة ، والتّي اعتمد فيها على الثّقافة المغربيّة في بعدها التّراثي مضيفا إليها عددا من الانتاجات الخالدة.[2]

وألّف الصديقي مسرحيّة "معركة الملوك الثّلاثة": «**والتّي تحكي صفحة من تاريخ المغرب أثناء حكم دولة السّعديّين، أمّا سبب المعركة فيرجع إلى كون "السّلطان المتوكّل" كان قد أقصي من الحكم بعد أن نفاه من المغرب أخوه عبد الملك، وقد حاول المتوكّل استرجاع عرشه، بحيث نراه يتوجّه إلى البرتغال ليلتمس المساعدة، وكان بعمله هذا قد استغلّ رغبة البرتغاليّين في العودة إلى سيّاسة جان الثّالث، الذّي تخلّى عن سبتة وطنجة والقصر الصّغير ليتوجّه نحو البرازيل، وكان المتوكّل قد استغلّ المشاعر الصّوفيّة لدوم سيبستيان الذّي يريد أن يكون خادما للعقيدة الكاثوليكيّة ضدّ البروتستانيّين والمسلمين، وقد جرت المعركة بناحيّة القصر الكبير، قتل فيها الملوك الثّلاثة**».[3]

[1]– ينظر: حسين المنيعي، الطّيب الصّديقي والمسرح البلدي، ص06.

[2]– ينظر: عبد الجبار خمران، يكتب: الطّيب الصّديق... بديع المسرح المغربي

[3]– حسين المنيعي، الطّيب الصّديقي والمسرح البلدي، ص02.

قدّم الصّديقي على خشبة المسرح البلدي لأوّل مرّة مسرحيّة من تأليفه بعنوان "في الطّريق" وأعاد تقديمها بعنوان "سيدي ياسين في الطّريق": ويتجلّى الموضوع فيها كانتقاد لاذع لظاهرة الأوليّاء في البلد، ويظهر في المسرحيّة أعمى القريّة وهو يحكي شريط حيّاة أوليّاء الماضي، ويتقدّم فلاحوا القريّة ويقفون أمام خيمة "بوعزّة" ليخبروه بموت سيد ياسين في سن يناهز المائة والعشرين، وليبلغوه قرارهم بتنصيبه وليّا على القريّة، لكن بوعزة يرفض، وكان يكره الولي الصّالح، وباع أرضه وعمل كالآخرين.[1]

كما أخرج مسرحيّة ستتّخذ من تاريخ مدينة الصويرة موضوعا لها وهي: "ايقاض السّرير في تاريخ الصويرة" والنّص لمحمّد سعيد الصّديقي، ومسرحيّة "كتاب الإمتاع والمؤانسة أو أبو حيّان التّوحيدي" وهي مسرحيّة تستلهّم حيّاة وموت أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء أبو حيّان، وهي مسرحيّة كتبت وفق المعايّير المسرحيّة الكلاسيكيّة، كما أخرج أيضا مسرحيّة: "ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ" لفرق "الممثّلون العرب" برئاسة الغناية نضال الأشقر.[2]

وقدّم أيضا مجموعة من العروض المسرحيّة باللّغة الفرنسيّة من تأليفه وإخراجه داخل وخارج المغرب منها: "الشامات السّبع"، "خلقنا لنتفاهم"، "موليّير أو من أجل حبّ الإنسانيّة"، وعروض أخرى زاوج فيها بين اللّغة الفرنسيّة والدّارجة المغربيّة كمسرحيّة "ليلة هدم المسرح" و"عزيزي" والتّي أنجزها تكريما لأخيه "سعيد الصّديقي" الملقّب بـ"عزيزي"، وقد أبدع "البساط" ذلك الشّكل الفرجوي الذّي عرفه المغرب، وهو عبارة عن تمثيلات تقدّم أمّام السّلطة وتتضمّن في الغالب شكاوى من رجال السّلطة، ومن بساطات الصّديقي الفرجاويّة

[1]– حسين المنيعي، الطّيب الصّديقي والمسرح البلدي، ص71.

[2]– عبد الجبار خمران، يكتب: الطّيب الصّديقي... بديع المسرح المغربي.

كتابة وإخراجا وسينوغرافيّة: "جنان الشّيبة" و"قفطان الحب المرصّع بالهوى" و"السحور عند المسلمين، اليّهود والنّصارى" "الفيل والسراويل لمسرح بيت الكرمة من فلسطين".[1]

وشكّل أيضا نصوصا مسرحيّة كثيرة: مثل مسرحيّة "السّفود" و"أبو نواس" و"مدينة النّحاس" وهي مسرحيّة شعريّة من تأليف محمّد السّعيد، يجب أن يكون منفتحا على التّجارب والمدارس التّي تدعو إلى الحوار والتّفاعل والتّطوّر ليكون قريبا من النّاس، وبهذه الرّؤية أخرج مسرحيّة "رسالة الغفران" للكاتب التّونسي "عز الدّين المدني".[2]

اشتغل أيضا على التّراث واستفاد من التّاريخ العربي ووظّف في مسرحيّاته أدوات جديدة، ولكن بتقنيّة غربيّة، فأنتج عروضا منها: "المغرب واحد" التّي قدّمها بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء، فهي مسرحيّة وثائقيّة عرضت أمام متفرّجين عاشوا سائر أطوارها، وهي جزء من تاريخ المغرب مع مجموعة جنرالات الإقامة العامة وأعوانهم من سلطات الاحتلال والشّعب الذّي ثار في وجههم، وقدّم استعراض مع فرقة من مولاي إسماعيل.

ونظرا للحدّة الدّراميّة التّي ينطوي عليها الموضوع وصعوبة تبليغه على الخشبة، «**فقد عمد الصّديقي إلى تهيئة الممثّل الجزائري "سيدي أحمد أقومي" الذّي أسندت إليه أدوار هامة في المسرح أو السّينيما، لذا فلم يجد أقومي أدنى صعوبة في تقمص شخصيّة الأحمق**».[3]

---

[1]– عبد الجبار خمران، يكتب: الطّيب الصّديقي... بديع المسرح المغربي.

[2]– ينظر: أحمد سرجي، المسرح العربي مسيرة تتجدّد، أثر التجربة الفرنسيّة في المسرح المغربي للطّيب الصّديقي، ط1، العدد620، وزارة الإعلام، مجلّة العربي، الكويت، 2012، ص181.

[3]– حسن المنيعي، الطّيب الصّديق والمسرح البلدي، ص73.

5- دراسة فنية لمسرحية سيدي عبد الرحمان المجذوب:

أ- عتبة العنوان:

يذهب بعض النّقاد إلى أنّ العنوان علامة لغويّة فارقة بالدّرجة الأولى، وهو مصطلح إجرائي ناجع في مقاربة النّص المسرحي أو الأدبي، ومفتاح أساسي يتسلّح به المحلّلون للولوجي إلى أغوار النّص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها، فيستطيع العنوان أن يفكّ النّص من أجل تركيبه واستكناه بنياته الدّلاليّة والرّمزيّة. كما لهذا وجدنا الطّيب الصّديقي في عناوين مسرحيّته أنّ كلّ عنوان يوحي إلى مضمون تلك المسرحيّة، وفي دراستنا هذه تكون عتبة العنوان خارج النّص، وفي نفس الوقت هي عتبة صغيرة لولوج عوالمه تكون مهمّتها التّعيّين أو الإخبار أو لفت الانتباه، فتقرأ: "ديوان سيدي عبد الرّحمان المجدوب". الذّي توحي هذه الشّخصيّة الأخيرة "سيدي عبد الرّحمان المجدوب"، إلى ذلك الشّاعر الصّوفي المغربي من مشاهير أوليّاء الدّولة السّعديّة، العارف الكبير وصاحب الأحوال العجيبة والكرامات الغريبة، وللإشارة أيضا أنّه كان من السّادة العارفين بأهلّ الخير والدّين، وأمّا عنوان هذه المسرحيّة "ديوان سيدي عبد الرّحمان المجدوب"، فهو عنوان مظلّل وبأسلوب بلاغي فيه ثوريّة، بأنّ "الدّيوان" في الحقيقة: كتاب يجمع أشعار شاعر واحد، حيث قالوا قديما: "الشّعر ديوان العرب"، أي أنّه جامع لتاريخهم وأنسابهم وأيّامهم وأخبارهم، ومن هذا المعنى الشّامل للدّيوان أطلق الصّديقي عنوانه على المسرحيّة التّي تتناول حيّاة ونسب زوجات الشّيخ المجدوب.[1]

---

[1]- ينظر: منير بلخضر، علاقة المسرح بالأشكال الفرجويّة المغربيّة، بحث لنيل شهادة إجازة، إشراف الدّكتور: يونس لوليدي، جامعة فارس، المغرب، 2005/ 2006.

*سيدي عبد الرّحمان المجدوب: ولد الشّيخ سيدي عبد الرّحمان المجدوب في شهر رمضان عام (909هـ) الموافق لـ (1506م)، بالرّباط قريبا من بلدة أزمور "مأوى سلفه" ثمّ رحل وهو صبي مع والده إلى نواحي مدينة مكناس، وبنزل بموضوع يقال له: "أركان" ونشا في بيئة خير صلاح، تلقيّ تعليمه أوّلا في مدينة مكناس، ثمّ رحل إلى مدينة "فاس"، فهو أبو محمّد عبد الرّحمان بن عيّاد بن يعقوب بن سلامة بن خشان عرف بالمجدوب، شاعر وصوفي ومغربي، الكثير من قصائده وأمثاله الشّعبيّة متداولة وترك من حال "الرّباعيّات" كان دائم التّنقّل بين المداشر والقرى ناشرا العلم والمعرفة إلاّ أنّ حلّ به مرض عضال، توفّي رضي اللّه عنه ليلة الجمعة من عيد الأضحى سنة (1976)، ودفن خارج باب سيدي عيسى. http://www.aljounaid.ma/Article.aspx.

ب- مستوى نظام الكتابة:

النّسيج النّصي بكون مركّبا في الغالب من عدّة أجزاء، حسب الأنواع والعصور وكذلك المؤلّفين، فهذه المسرحيّة التّي أخرجها الطّيب الصّديقي بعنوان "ديوان سيدي عبد الرّحمان المجذوب" منقسمة إلى: لوحات ومشاهد ومتواليّات، أو تقسيمات أخرى والتّي يوزّعها الصّديقي على الشّكل التّالي:

- التّقديم:

والذّي يمهّد الحلقة (المسرحيّة) ومكانها "مراكش عقد منظوم" "جامع الرّبح جوهرته"، وموضوع الحلقة: "حلقتنا على الشّيخ الكبير النّافع- الجامع- المانع- سيدي صاحب الحكمة والأقوال- المجرب للأعمال- صاحب الاسم المطروب- اللّي بيه المثل مضروب- الفحل الموهوب" "سيدي عبد الرّحمان المجذوب".[1]

التّركيب الأوّل: (من الصّفحة 12 إلى الصّفحة 31)

ويتكوّن من 15 لوحة.

اللّوحة الأولى: الحلقة: "أنا فعاركم أنا مزاوكم فيكم، قرّبوا، قرّبوا تصغاو أيا لجواد، كلامي محال يمشي معا الواد".

اللّوحة الثّانيّة: تقديم شخصيّة المجذوب: "يا سيّد عبد الرّحمان المجذوب فالغرب كلّه معروف من سوس للرّيف".

اللّوحة الثّالثة: الوداع: "بلغت ليك السّلامة يا تونه- خليني نشبع برد اللّيالي".

اللّوحة الرّابعة: انتقال: "مشى الشّيخ المجذوب ركب على بطلة وعزم على الحجّ".

اللّوحة الخامسة: بلاد سوف: "آش هي بلاد سوف؟ - بلاد العطش والجوف".

[1]- منير بالأخضر، علاقة المسرح بالأشكال الفرجويّة المغربيّة.

اللّوحة السّادسّة: انتقال: "غادر سيدي عبد الرّحمان بلاد السّوف".

اللّوحة السّابعة: تونس: "لا قعاد فتونس كلّ يوم نسمع غريبة– فالبحر ركب بالخف الكعبة راها قريبة".

اللّوحة الثّامنة: الغربة: "ألاين ماشي يا الرّاجل– قاصد اللّه".

اللّوحة التّاسعة: في البحر: "المركّب اللّي كان غادي بالحجاج القاصدين الكعبة المشرفة تقطّعت عليه الطّريق".

اللّوحة العاشرة: السّجن: "وبقى الشّيخ شهور وهو سجين النّصارى".

اللّوحة الحادية عشر: الحجّ: "من بعد محنّة كبيرة ومشقّة وقلب عامر بالإيمان مشى قاصد مهد النّبوّة الحقّة".

اللّوحة الثّانية عشر: الاحتلال: "فكلّ بلاد قامت المعركة ضدّ الاحتلال الأجنبي".

اللّوحة الثّالثة عشر: التّخلّص: "حس الرّوم فالبلاد يصفر – مكناس حدّ العمارة".

اللّوحة الرّابعة عشر: الحلقة: "آش من هرج آسيدي؟ هذي الحلقة".

اللّوحة الخامسة عشر: نهاية الحلقة: "فرقنا الحلقة، اللّه يرحم عليها سيدي عبد الرّحمان: الموت كاينة".

- **التّركيب الثّاني:** (من الصّفحة 32 إلى الصّفحة 45).

ويتكون من سبع وحدات أي من اللّوحة 16 إلى اللّوحة 22.

اللّوحة السّادس عشر: الحلقة: "عملي نعست القايد– الشّارفة الجالسة تسخّن حدى العافيّة".

اللّوحة السّابع عشر: قول المجذوب: "سيدي عبد الرّحمان، الشّيخ عبد الرّحمان الشّيخ ماخلى ما قال. ذكرى فأشعاره النّاس وطبايعها- والنبات وروايحها والطّبيعة وبهجتها- والحيوان واختلافها- الشّيخ المجذوب ما خلى للتّوالي ما يقولوا".

اللّوحة الثّامن عشر: النّساء: "دور دورة وارجع للعورة ها حْنَا رْجَعْنَا للنّساء".

اللّوحة التّاسع عشر: المجذوب وصديقه: "يا صاحبي صبيح ونصيح، ونعمرو البرج الخالي".

اللّوحة العشرون: الوداع: "أنت اللّي قلبي فرح بيك- وسمح فالأصحاب زيّادة".

اللّوحة الواحد والعشرون: الزّوجة الثّانيّة رابحة: "رابحة... ربحت رابحة، والخلوق فين؟ سلوني؟

اللّوحة الثّاني والعشرون: تونة: "هنا الشّيخ بدى يفكّر تونة".

التّركيب الثّالث: (من الصّفحة 46 إلى الصّفحة 56)

ويتكوّن من أربع لوحات من اللّوحة 23 إلى اللّوحة 26).

اللّوحة الثّالث والعشرون: قول المجذوب: "آش قال سيدي عبد الرّحمان المجذوب".

اللّوحة الرّابع والعشرون: محنّ المجذوب: "يا محنتي عدت خماس –والتّبن عْمى عيوني".

اللّوحة الخامس والعشرون: المجذوب عمى: "قضي الأمر، ضعفت حالة الشّيخ وقلال ضوء عينيه، خانه دراعه، ومشات صحنه...".

اللّوحة السّادس والعشرون: الزّيارة: "فمراكش لاحت نجوم طوالع –ريوس الجبال كأنّهم سيوف قواطع".

التّركيب الرّابع: (من الصّفحة 57 إلى الصّفحة 67)

لوحات من اللّوحة 27 إلى اللّوحة 31 بالإضافة إلى المجذوب قصيدة شعريّة من نظم السّعيد الصديقي.

اللّوحة السّابع والعشرون: سيّدي لهادي بن عيسى مع المجانين والمجذوبين: "المخّ – المخ– إنّه أنت أصل الدّاء، ومنبع البلاء".

اللّوحة الثّامن والعشرون: المجتمع الآخر: "مانيش حمق يامي...، زغيبات الخوخ سرطوا الخنشة".

اللّوحة التّاسع والعشرون: زيّارة المجذوب: "قالوا لي الحمق في النّاس قلت نمانع ناسي".

اللّوحة الثّلاثون: الوداع: "عندي ميعاد– ميعاد فمكناس، غادي نلقاها والقلب طاهر، غادي نلقاه والرّوح صافيّة".

اللّوحة الواحد والثّلاثون: الحلقة: "إيوي أسيدنا ولد القرن الواحد والعشرين، آش هد السهية إيّاك ما يغرّك النّعاس".

هكذا ابتدأت الحلقة أي المسرحيّة مع شاب القرن العشرين الذّي يبحث عن المعرفة عن حقيقة الشّيخ المجذوب، تنتهي به وقد "عرف حيّاته وكيف حكايتها، ومنا منا عارف عليه في الاسم ومنا.... وهذا هو المجد الحقيقي منا يروي أبياته أشعاره بلا ما يعرف حتّى اسمه".

هذه الحقيقة التّي سيحملها الشّاب على عاتقه إلى النّاس القرن العشرين، حملها الصّديقي على عاتقه في هذه المسرحيّة ليوصلها بأمانة إلى الجمهور.

ج- الفضاء الدرامي:

تنتجه كلّ من الإرشادات المسرحيّة والحوار والمواقف وأحداث مسرحيّة، أي أنّ كلّ واحد ينتج فضاء دراميّا خاصا به من خلال تأويلاته. فالتّقديم فضاء لتقديم عوالم المسرحيّة وشخصيّاتها، ونجد ذلك في "جامع الفناء مراكش، الرّاوي، المجذوب، شاب القرن العشرين، راس الفول"، أمّا التّركيب الأوّل فهو فضاء الحلقة وتقديم شخصيّة المجذوب، والتّركيب الثّاني فضاء لصراعات الحلايقيّة على الأماكن وفضاء لثقافة المجذوب حول النّساء، والصّداقة، والزّوجات، والتّركيب الثّالث فضاء لمشاكل ومحن المجذوب كالعمى والعمل الشّاق، وأخيرا التّركيب الرّابع الذّي هو فضاء لاتّهام المجذوب بالجنون ووفاته.

- الإرشادات المكانية للمسرحيّة:

ومهمّتها التّوجيه لكنّها تختفي في العرض وتتحوّل إلى سمعيّة بصريّة، تتوزّع هذه الإرشادات في مسرحيّتنا إلى أشكال تحدّد الأفضيّة أيّ الفضاء ونجد هذا في ساحة جامع الفناء مراكش، في البحر، السّجن، ووظائف الشّخصيّات "في يد الحلايوي"،ويمكن أن ننعتها نبعث "الشّباب، المجنون"، وأسماء تنتمي للتّراث الشّعبي والمحلّي في: "المجذوب".

- الدّيكور:

الدّيكور ممثّل مساعد لباقي الممثّلين لأنّه يضعهم ضمن الوسط الذّي يعشونه في الإطار الملائم لهم، ولا بدّ من التّناغم بين الشّخصيّة والدّيكور الذّي توجد فيه، وفي مسرحيّتنا الإشارات إلى الدّيكور قليلة، لكن يمكن أن نتصوّر ديكورا بسيطا يحدد ملامح جامع الفناء، منارة رمزيّة، وبعض الأعمدة كخلفيّة أو كمجسمات في مؤخّرة الخشبة، أمّا في

باقي اللّوحات فالدّيكور يبقى من تصوّر المخرج مثل: نموذج المركّب في اللّوحة التّاسعة، والأسوار، والقضبان في اللّوحة العاشرة.

د- الحوار:

إنّ الحوار هو الذّي يجسّد صيغة التّعبير الدرامي بامتيّاز وعن خصوصيّة الحوار المسرحي، يقول أحد النّقاد إنّ الأمر يتعلّق بنصّ مكتوب لينطلق، وتختلف طبيعة الحوار في نصّ "سيدي عبد الرّحمان" عن باقي النّصوص المسرحيّة، حيث تتداخل عدّة مستويّات وأشكال لغويّة في بناء النّص الدّرامي:

1/ لغة عاميّة: تتوزّع إلى قسمين:

أ/ لغة الكلام المتداول المبتذل "جبان كولوبان" في "شتا نقول أو شتانعاود".

ب/ لغة زجليّة سواء من خلال أشعار أو من خلال أشعار الصّديقي: "آش قال ذاك الدّاخل لقلوب- آش نشد الشّاعر المجذوب" أو من خلال تربيعات سيدي عبد الرّحمان المجذوب: "كسب من الأرض المعزّة- وجبت الكلام الرّباعي".

2/لغة فصحى: تتوزّع بدورها إلى:

أ/ لغة متداولة يومي "أنا يا سيّدي وأعوذ باللّه من اللّسان".

ب/ اللّغة الشّعريّة: "حيث الهدى والدّين والحقّ الذّي – محقّ الظّلام واذهب التضليل".

تتنوّع هذه اللّغة في الفضاء النّصي بين الرّواية برجوع الشّيخ لأوطانه انتشرت أخبار المغرب في الدّولة العربيّة والأزمة التي عاش فيها، والحوار في: "لاين ماشي يا راجل؟ / قاصد اللّه"، هذا الحوار الذّي يختلف قصرا وطولا بتنوّع الشّخصيّات وحجم اللّوحة، بحيث لا يتعدّى في بعض الأحيّان كلمتين "فاين حدّك"، ونجد أيضا مونولوج طويل ينسلخ عن

الحدث على خشبة المسرح، وهذا في قول الرّاوي 1 في اللّوحة 27 ويمتدّ المونولوج صفحة ونصف.

الحوار القويّ هو الذّي يعطينا مفاتيح فهم الشّخصيّات ودورها لا أخذ كلّ المعلومات من الإرشادات المسرحيّة فقط، وهي كثيرة في النّص، نفهم حالة الحزن الشّديد من خلال حديثه المجذوب: "ابكي يا عيني وصرفي المكنونة- أنت غريبة في بلادات النّاس"، كما تعرض إصابته بالعمى من شكواه المجذوب وهذا في: يا محنتي عدّت خماسا- والتبن عمى عيّوني.

هـ-الشّخصيّات:

والتّي يمكن تقسيمها إلى:

أ/ شخصيّات هامشيّة: لا يتعدّى حوارها السّطر الواحد "الحلا يوي: جبان كولوبان".

ب/ شخصيّات ثانويّة: يتراوح فيها الحوار ما بين العشرة أسطر أو أكثر بقليل وهذا في "الرّجل، راس الفول".

ج/ الشّخصيّات المحوريّة: يمتدّ حضورها في أغلب مساحات النّص المسرحي ويتجلّى ذلك في الرّاوي1، والرّاوي2، والمجذوب.

- **التّعريف بالشّخصيّات:** أمّا التّعريف بالشّخصيّات فيتمّ من خلال تعريف الشّخصيّة بنفسها، وعلى سبيل المثال: "أنا شاب جيت عندكم من المستقبل"، أو شخصيّة تعرف بالأخرى، وهذا في: "خلقتنا على الشّيخ الكبير النافع- الجامع= المانع- سيّدي صاحب الحكمة والأقوال المجرب الأعمال- صاحب الاسم المطروب اللّي بيه المثل مضروب- الفعل الموهوب سيّدي عبد الرّحمان المجذوب"، وشخصيّات نسمع عنها فقط مثل: "تعرف

هو وصاحبه على بنت من بنات الرّوم وعشقها ولكن- لو كانت يابث الرّوم- هداك اللّه وتبعثيني".

ففي مسرحيّة "سيدي عبد الرّحمان المجذوب" والسّفود لم يستعمل السّتارة، تاركا للممثّلين حرّيتهم في أن يلبسوا أدوارهم أمام الجمهور حتّى لا يخدعهم بالوهم، وحتّى يحطّم مفهوم الكواليس، وفكرة الخشبة الضّيّقة، ويجعل الممثّلين يصعدون من القاعة إلى الخشبة الضّيقة، ثمّ يعودون إليها بعد أدائهم لأدوارهم...، واستعمل ديكورا متحرّكا على عجلات محطّما قضيّة الزّمان، ليجعل الأزمان تتلاشى وتتعاطف وتتعانق بسهولة ويسر، كلّ هذه المحاولات تدخل في إطار تجريب الصّديقي للحصول مسرح نص/ عرض مغربي مئة بالمائة.[1]

ومن خلال الإحاطة بالنّص المسرحي "ديوان سيدي عبد الرّحمان المجذوب" والذّي يدور حول شخصيّة تراثيّة عاشت في القرن الرّابع عشر ميلادي بأرض المغرب، صاغها الصّديقي في وعاء تراثي مغربي هو "فنّ الحلقة"، حيث يقوم راويّان والجمهور باستحضار شخصيّات النّص المسرحي داخل فضاء الحلقة، بالإضافة إلى الجوانب التّراثيّة الأخرى، مثل: توظيف شعر سيدي عبد الرّحمان نجد أنّ أوّل عائق وقع فيه الصّديقي هو: (إخضاع النّص المسرحي لقالبين ثقافيّين: فنّ الحلقة من جهة، والخشبة الإيطالية من جهة أخرى)، ونظنّ أنّ الطّيب الصّديقي قد فطن للأمر وحاول تجاوزه من خلال العروض التّي قدّمها "في ورزازات في صحاري المغرب على مسرح مرتجل" أو من خلال إقصاء السّتار، والكواليس، والزّمان.[2]

[1]- منير بالأخضر، علاقة المسرح بالأشكال الفرجويّة المغربيّة.

[2]- المصدر نفسه.

كما أشار إلى ذلك الأستاذ "محمد أديب السّلاوي" أمّا على مستوى كتابة النّص المسرحي فإنّنا نجدها لا تختلف كثيرا عن كتاب "القول المأثور من كلام سيّدي عبد الرّحمان المجذوب مع مقدّمة وشروح".

فإذا كان هذا الأخير يقدّم البيت ويليه بالشّرح فإنّ ما فعله الصّديقي هو قلب تلك الصّورة، وكمثال تأخذ حوار الصّفحة الثّامن والأربعون اللّوحة الرّابع العشرون مِحَنُ المجذوب:

الرّاوي1: سيّدي عبد الرّحمان كان راجل قاري عمروا ما مدْ يديه".

الرّاوي2: "حاشا".

الرّاوي1: "سيّدي عبد الرّحمان من عائلة أصل وحْسَبْ وَنْسَبْ وعمروا ما رضي بغيره".

الرّاوي2: "حاشا".

الرّاوي1: "ما أتحنى قدام البشر ما تنسى من يجود عليه".

الرّاوي2: "ما تحنى ما تسنى– حاشا".

الرّاوي1: "سيدي عبد الرّحمان ضاق بيه الحال واش آش عمل؟".

الرّاوي2: "أش عمل آ سيّدي؟".

الرّاوي1: "واش عرفتوا آش عمل أولا؟".

الجماعة: "آش عمل آسيّدي؟".

المجذوب: "يامحنتي عدّت خماس– والتّبن عمى عيّوني".

وفي كتاب القول المأثور الصّفحة الرّابع والخمسون التّربيع السادس والثّمانون:

"يا محنتي عدت خماس والتّبن عمى عيوني

خمست على عرب النّاس كي يوجد العجايز عكوني".

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

حاولنا من خلال هذه المذكّرة دراسة موضوع "الاحتفاليّة في المسرح –تجربة الطيب الصديقي– أنموذجا"، وهكذا قد وصل بحثنا إلى نهايته، وما من بداية إلاّ وتكون لها نهاية، وما علينا إلاّ أن نسجّل بعض النّتائج التّي توصّلنا إليها، والتّي يمكن إجمالها فيما يلي:

1/ بدأ ظهور المسرح في اليونان أو عند الإغريق الذّي بدأ بالطّقوس والشّعائر الدينيّة وعبادة الآلهة ديونيسيوس، ما يعني أنّ المسرح في أصله احتفالي طقوسي ديني، كان يستمدّ من الفكر الأسطوري الذّي كان يمثّل توهجا فكريا للمجتمع الإغريقي.

2/ نشأت الفنون الدّراميّة التّراجيديّا والكوميديّا في أعياد الإله ديونيسيوس الإله الشّعبي اليوناني، حيث كان هذا الإله يموت ويختفي لمدّة ستّة أشهر (الشّتاء والخريف)، فتظهر الأناشيد الحزينة، ويظهر الإله لمدّة ستّة أشهر (الرّبيع والصّيف) يظهر في حيّاة البشر.

3/ يعتبر الاحتفال الدّرجة الصّفر في المسرح بوصفه الفعل الأوّل الذّي قام عليه المسرح اليوناني.

4/ المادة الأولى للمسرحيّة الملحميّة البريشيّة ليست الفرد أو المجتمع، وإنّما هي العلاقات التّي ينشئها النّاس فيما بينهم، فالمسرح الملحمي يهتمّ قبل كلّ شيء بسلوك النّاس فيما بينهم، بهذا فاحتفالية "بريشت" كانت واقعية تعتمد على عناصر اجتماعية سايرت الفكر الإنساني الذّي أصبح أكثر واقعيّة رافضا وتفسيرات الميتافيزيقية، كما رفض التّأثيرات العاطفية والروحية المصاحبة لمثل هذا الفكر، ودعا إلى تأثيرات واستجابة عقلية تتم بين الممثل المسرحي والجمهور.

5/ اعتماد شيكسبير على المسرحيّات التّاريخيّة وتصويره لتاريخ انجلترا والمأساة التّي يعيشها شعبه والوضع الإنساني.

6/ لم يكن المسرح العربي بمعزل عن طروحات المسرح الشّعبي، خاصّة وأنّ أغلب الشّعوب العربيّة كانت واقعة تحت السّيطرة الاستعماريّة، ومعاناة مرارة الاضطهاد والتّهميش في بلدانها.

7/ الرّغبة في جعل المسرح العربي يعبّر عن واقع المجتمع وقريبا من ذاكرته جعل المنظرين ينادون بالعودة إلى أشكال الفرجة الشّعبيّة التّي مارسها الإنسان العربي قديما.

8/ انتقل السّعي إلى التّنظير من الفكر الفردي إلى الجماعي، حيث برزت العديد من الجماعات المسرحيّة البارزة، من أهمّها المسرح الاحتفالي في المغرب.

9/ يعتبر المخرج والممثل المغربي "الطّيب الصّديقي" واحدا من المسرحيّين العرب الذّي استلهموا تلك الدّعوة بصدق وإيمان وأدخلوه مباشرة مختبر التّطبيق العلمي، حيث حقّق نتائج كبيرة أثارت الإعجاب.

10/ كما أقام الصّديقي عروضا فيما سبق باعتباره مخرجا احتفاليّا في الأسواق والأماكن التّاريخيّة، فغالبا معظم مسرحيّاته ترتكز على الإبداع في الجوانب السّينيوغرافية والفرجويّة.

11/ تناول الطّيب الصّديقي في مسرحيّته ديوان "سيدي عبد الرّحمان المجذوب" مرجعيّات تاريخيّة، ذات أصول تراثيّة شعبيّة ودينيّة تحرّك وجدان المتلقّين باتّجاه حقائق الذّات والرّوح والتّي غيّبتها جملة من التّراكمات الموضوعيّة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلا: المراجع باللّغة العربيّة:

1. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، مركز الإسكندريّة للكتاب، ط2، إسكندريّة، 1994.

2. إدوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002.

3. جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الأمانة العامة، ط1، الشّارقة، 2010.

4. حسن المنيعي، الطّيب الصّديقي والمسرح البلدي، دار العودة، دط، بيروت.

5. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطّليعة، ط3، بيروت، لبنان، 1986.

6. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، دط، القاهرة.

7. عبد الرّحمان بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد المسرح في المغرب، حقوق الطّبع محفوظة لـ: هيئة العربيّة للمسرح، الأمانة العامة، ط1، الشّارقة، 2009.

8. عبد الكريم برشيد، الاحتفاليّة مواقف ومواقف مضادة، دار نتمل للطّباعة والنّشر، ط1، مراكش، 1994.

9. عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدّار الجماهريّة للنّشر والتّوزيع والإعلان، ط1، طرابلس، 1988.

10. عبد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2001.

11. عبد اللّه أبوهيف، المسرح العربي المعاصر قضّايا ورؤى وتجارب، منشورات اتّحاد الكتاب، دط،دمشق، 2002.

12. عبد الواحد ابن ياسر، حيّاة التراجيديّا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريّته، دار الأمان، ط1، الرّباط، 2011.

13. عبد الوهاب شكري، النّص المسرحي، دار فلور للنّشر والتّوزيع، ط2، 2001.

14. عدنان بن ذريل، فنّ كتابة المسرحيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، سوريّا، 1996.

15. عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، دط، بيروت، 1988.

16. عرسان علي عقلة، سيّاسة في المسرح، اتّحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1978.

17. علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1999.

18. علي عبيد الواحد الوافي، أدب اليوناني القديم ودلالاته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعيّة، دار المعارف، دط، مصر، 1960.

19. عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، الكتاب الحديث للطّبع والنّشر والتّوزيع، دط، الكويت.

20. عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006.

21. فايز التّرجيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1988.

22. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدّين للنّشر، ط1، دمشق، سوريّا، 1997.

23. كمال الدّين حسين، التّراث الشّعبي في المسرح المصري الحديث، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، 1993.

24. محمّد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، 1999.

25. محمّد حمدي إبراهيم، نظريّة الدراما الإغريقيّة، دار نوبار للطّباعة، ط1، القاهرة، 1994.

26. محمّد زكي العشماوي، في النّقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشّروق للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت، 1994.

27. محمّد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط3، بيروت، لبنان، 1981.

28. محمّد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، دط، القاهرة.

29. محمّد مندور، المسرح، نهضة مصر، دط، القاهرة، 1989.

30. نعيمة مراد محمّد، المسرح الشّعري عند صلاح عبد الصّبور، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، مصر، 1995.

31. وليام شيكسبير، مسرحية في خمسة فصول مآساة كريولانس، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1991.

ثانيّا: الكتب المترجمة:

1. أديث هاملتون، الأسلوب الرّوماني في الأدب والفنّ والحيّاة، تر: حنّا عبود، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق– سوريّا، 1997.

2. برنارد دورت، قراءات بريشت، تر: جورج الصانع وماري لور سمعان، منشورات وزارة الثّقافة ، دط، دمشق، سوريا، 1997.

3. صموئيل هنري هووك، منعطف المخيّلة الشّعبيّة، تر: صبحي حديدي، دار الحوار والنّشر والتّوزيع، ط2، اللاّذقية– سورية، 1995.

4. مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدّراسات والنّشر، ط1، دمشق، 1991.

ثالثا: المقالات في المجلات:

1. أحمد شرجي، المسرح العربي مسيرة تتجدّد، أثر التّجربة الفرنسيّة في المسرح المغربي، الطّيب الصّديقي، العدد620، وزارة الإعلام، مجلّة العربي، ط1، الكويت، 2012.

2. عبد الجبار خمران، يكتب: الطّيب الصّديقي... بديع المسرح المغربي، الهيئة للمسرح، 19 مارس 2016.

3. عبد المجيد شكير، المسرح العربي ميسرة تتجدّد، المادة التراثيّة في المسرح المغربي، العدد 623، وزارة الإعلام، ط1، مجلّة العربي، الكويت، 2012.

رابعا: المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب المحيط، تقديم عبد اللّه العلايلي، دار لسان العرب، بيروت، مادة [ح ف ل].

2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، دط، بيروت، 1992، مج4.

3. عبد النّور جبور، المنجد في اللّغة العربيّة، دار المشرق، ط2، بيروت، لبنان، 2000.

4. ماري إليّاس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

5. ماري إليّاس وحنان قصبا، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2006.

6. محمّد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الأهليّة ودلالتها، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1994.

7. منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايّين، ط1، بيروت، لبنان، 1992.

خامسا: المراجع الأجنبيّة:

1. Le petit la rousse, illustré 21 de Montparnasse : Paris, 2007.

2. Patris Parvis : Dictionnaire du théâtre, Préface, Anne Ubersfeld, édition revue corrigée, Paris, 2002.

سادسا: البحوث والرّسائل الجامعيّة:

1. مخلد نصير بركة الزّيود، الاحتفاليّة في أعمال المخرج المغربي الطّيب الصّديقي، بحث مقدّم، جامعة اليرموك، الأردن، فبراير، 2001.

2. منير بلخضر، علاقة المسرح بالأشكال الفرجويّة المغربيّة، بحث مقدّم لنيل شهادة الإجازة، إشراف: د.يونس لوليدي، جامعة فاس، المغرب، 2005– 2006.

سابعا: المواقع الإلكترونيّة:

1. الأدب المسرحي العربي –ويكيبيديا– الموسوعة الحرّة https://ar.wikipidia.org

2. الديالكتيك في مسرح برشت– منتدى مطر www.matarmatar.net .

3. الطّيب الصّديقي، ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة http://ar.wikipidia.org>wiki>.

4. المسرح الاحتفالي، وأسس استلهامه لمسرح القسوة http://revues.univ-ourgla.dz,index,php.

5. المسرح الملحمي عند بروتولد برشت، بقلم: أ. نادر ظاهر، دنيا الوطن http://pulpit.alwatanvoice.com.

6. وليّام شيكسبير، ويكيبيديا– الموسوعة الحرّة http://data.bnf.frlarkln214.

فهرس
الموضوعات

فهرس المحتويّات

الموضوع: الاحتفاليّة في المسرح المغاربي المعاصر –تجربة الطيب الصديقي– أنموذجا.

مقدّمة.....**أ–ب**

مدخل:

الفصل الأوّل: أصول الاحتفاليّة في المسرح العالمي

1– الدّراما: مدخل تاريخي.....20

2– المسرح عند الفراعنة والبابليّين.....23

3– المسرح الإغريقي وعوامل بروز الفكر الدرامي.....26

4– المرجعيات الأسطورية للمسرح وأقسامه.....33

5– الاحتفاليّة الّتاريخيّة في مسرح شيكسبير.....54

6– المسرح الملحمي عند بريشت.....58

الفصل الثّاني: الاحتفاليّة الواقعيّة في المسرح المغاربي

تمهيد.....68

1– المسرح الاحتفالي العربي.....69

2– الاحتفالية الواقعيّة في المسرح المغاربي.....72

3– التّجربة المسرحية عند الطّيب الصّديقي وتأسيس الإحتفالية.....82

4– قراءة في مجمل أعمال الطّيب الصّديقي.....84

5– دراسة فنّية لمسرحيّة الطيب الصديقي –سيد عبد الرحمان المجذوب....92

خاتمة.....103

قائمة المصادر والمراجع.....106

فهرس الموضوعات.....112