الجمهوريّــة الجزائريّــة الدّيمقراطيّــة الشّعبيّــة

وزارة التّعليــم العـــــالي والبحث العـــلميّ

جامعة سعيدة – الدّكتور مولاي الطّاهر –

كليّة الآداب واللّغات والفنون

قسم الفنون

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

تخصّص : دراماتورجيا العرض المسرحيّ

الموسومة بـــ :

مسرحة التّراث في احتفال امرؤ القيس في باريس لعبد الكريم برشيد

إعداد الطّالب : هاشمي معمر

إشراف : أ.د مباركي بوعلام

السّنة الجامعيّة :2016 - 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

"إنّي رأيتُ أنّه لا يكتبُ إنسانٌ كتابًا في يومه، إلّا قال في غده: لو غُيّر هذا لكان أحسن، و لو زيد كذا لكان يُستحسَن، و لو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر."

*****العماد الأصفهاني*****

*** إهداء ***

*** إلى عائلتي الصغيرة ...

*** إلى كلّ أفراد عائلتي الكبيرة ...

***إلى كلّ شخص مولع بفنّ المسرح ...

* هاشمي معمر *

*** كلمة شكر ***

الحمد للّه ربّ العالمين أن وهبني نعمة العقل، وشكرا للّه على نعمه الّتي لا تحصى...

شكرا للّه على إعانته و توفيقه لي في إنجاز هذا العمل المتواضع، كيف لا وهو القائل : " ولئن شكرتم لأزيدنّكم"

فألف حمد و ألف شكر...

شكرا جزيلا إلى الأستاذ المشرف الدّكتور "مباركي بوعلام" الّذي كان لي نعم الموجّه و المرشد .

شكرا جزيلا إلى الأستاذة الطّيّبة جدّا "سعيدي منى" على مساعدتها الرّائعة بمراجع هامّة للبحث .

شكرا جزيلا إلى كلّ أساتذة قسم الفنون بجامعة سعيدة .

شكر موصول إلى صديقي "الصّادق مختار" على وقوفه إلى جنبي طيلة البحث .

فشكرا لكم جميعا...

هاشمي معمر

مقدّمة:

إنّ توظيف التّراث في المسرح ظاهرة قديمة، ولكنّها شاعت أكثر في المسرح الحديث، وبالتّحديد في المسرح العربيّ، عندما دعا المسرحيون العرب إلى إيجاد شكل مسرحيّ عربيّ خالص، يتّخذ مادّته الأساسيّة من تراث الأجداد، ومن شأنه أن يحقّق تواصلا بين المبدع وشعبه، وعدم الاتّكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات توفيق الحكيم ويوسف إدريس، وسعد الله ونّوس وقاسم محمد، وعزّ الدّين المدني، وروجيه عسّاف، والطّيب الصّديقي و غيرهم، لتشكيل مرحلة أولى على طريق تأصيل مسرح عربيّ على مستويي الشّكل و المضمون.

هذا ولم يكن المبدع المغربيّ، والمنظّر الأوّل للمسرح الاحتفاليّ "عبد الكريم برشيد" بمعزل عن المبدعين السّابقين، في كونه لجأ هو الآخر إلى توظيف التّراث في بناء مسرحيّاته، وجعل من كتاباته وتنظيراته محاكمة للمسرح العربيّ الطّارئ على حضارتنا، وتمجيداً لموروث عربيّ كامن في الظّواهر الاحتفاليّة من شأنه أن يبلور عبر رؤية حداثيّة، وبمنظور جماليّ إسقاط الماضي على الحاضر، وفضح عيوب الحاضر المتخفّي وراء عبرة الماضي .

ومن هذا المنظور سيحاول هذا البحث الموسوم ب: **مسرحة التّراث في احتفال "امرؤ القيس في باريس" لعبد الكريم برشيد**، أن يتطرّق إلى كيفية مسرحة التّراث عند عبد الكريم برشيد، ومن ثمّ فإنّ التّساؤل الجوهريّ الّذي يمكن الانطلاق منه في تحديد الإشكاليّة الرّئيسيّة لهذا البحث هو كالتّالي:

كيف تمّ الاشتغال على التّراث في مسرحه الاحتفاليّ؟ وبالتّحديد في احتفال "امرؤ القيس في باريس."

هذا الإشكال الّذي تفرّعت عنه تساؤلات عدّة أجملها في الآتي:

- كيف تعامل عبد الكريم برشيد مع التّراث؟
- ما الآليّات الّتي استعملها أثناء محاورة التّراث ونقده؟
- ما جماليات البناء الدراميّ في النّص الاحتفاليّ "امرؤ القيس في باريس"

و يأتي اختياري لهذا الموضوع المقترح لأسباب عديدة أهمّها:

- حبّ الاطّلاع على عالم هذا المسرحيّ الّذي أثار فضولي بعناوين مسرحيّاته الغريبة .
- المكانة اللّائقة الّتي أصبح يحتلّها هذا المسرحيّ المغربيّ ضمن المشهد المسرحيّ العربيّ، فهو ومنذ عقود يرفد هذا المسرح برؤى ومفاهيم جديدة، سواء على صعيد الكتابة، أو الإخراج، أو النّقد، حتى بات من الصّعب إغفال اسمه لدى أيّ حديث يتناول المسرح العربيّ المعاصر.
- تميّز نصّ احتفال " إمرؤ القيس في باريس"، هذا النّصّ الّذي يخرج به برشيد من حالة تشريح ما هو كائن وحادث، إلي استشراف ما سوف يكون وما سوف يحدث، فهو كشف للواقع العربيّ، وتعرية له في علاقته بذاته أو علاقته بغيره.
- حداثة المسرحيّة الاحتفاليّة العربيّة وأسسها النّظريّة، وثورتها على الشّكل التّقليديّ الأرسطي لبناء العرض المسرحيّ .

وانطلاقا من خلفية الإشكاليّة، قسّمت الدّراسة إلى مدخل وفصلين، فضلا عن مقدّمة، وخاتمة، وملحق .

فالمدخل تضمّن الحديث حول قضية تأصيل المسرح العربيّ وارتباطه بالتّراث، أمّا الفصل الأوّل فهو فصل نظريّ فقد تخصّص للحديث عن المسرحة والتّراث، وقد ضمّنته مبحثان، حيث تطرّقت في المبحث الأوّل لمفهوم المسرحة، باعتبارها تشكّل أحد أهمّ مظاهر جمالية الإبداع المسرحيّ الاحتفاليّ، ومفهوم التّراث باعتباره مجموع ما ورثناه أو أورثنا إيّاه الأسلاف من عادات وتقاليد وخبرات، وإنجازات أدبيّة وفنيّة، عبر تراكم الأزمنة .

أمّا المبحث الثّاني، فقد تطرّق إلى دراسة علاقة التّراث بالمسرح، من خلال قراءة التّراث ككلّ قراءة نقديّة هادفة وواعية، قوامها قراءة الماضي بالحاضر، وقراءة الحاضر بالماضي، وتوظيفها في المسرح. ثمّ تطرّقت للحديث عن أهمّ المصادر التراثيّة في مسرح عبد الكريم برشيد، هذا المسرح الّذي أعاد تأسيس المسرح العربيّ برؤية مختلفة ومخالفة، وروح ووعي جديدين، وذلك انطلاقًا من عناصره الحكائية الموجودة في التّراث الشّعبيّ العربيّ و العالميّ، وانطلاقًا من الآداب الموجودة في الشّعر والنّثر والزّجل الملحون، والمقامات والحكم والأمثال، والأغاني الشّعبيّة، وانطلاقًا أيضًا من القَصَص الموجود في القرآن الكريم، وكذلك من الاجتهادات الفكريّة والجماليّة الموجودة لدى الفلاسفة والمفكّرين والمتصوّفين العرب والمسلمين .

بينما كان الفصل الثّاني تطبيقيّا خصّصته لدراسة احتفال "امرؤ القيس في باريس" دراسة تحليليّة، حيث اشتمل هو الآخر على مبحثين، قدّمت في المبحث الأوّل ملخّصا للاحتفال من خلال ترتيبه المشهديّ، ثمّ دراسة تحليليّة لدلالات عنوان الاحتفال. بينما احتوى المبحث الثّاني على دراسة لجماليّة البناء الدراميّ في احتفال "امرؤ القيس في باريس"، من خلال العناصر القاعديّة للاحتفال والمتمثّلة في الفكرة والموضوع والمكان والزّمان والحكاية، ثمّ العناصر البنائيّة والمحدّدة بالشّخصيات والفعل والحوار والصّراع .

أما الخاتمة فقد تضمّنت أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، من خلال الإجابة عن التّساؤلات الّتي طرحتها في متن هذه الدّراسة، ثم الملحق الّذي تضمّن بطاقة تعريفيّة للمؤلّف المسرحيّ عبد الكريم برشيد، وأهمّ إصداراته المسرحيّة والنّقديّة، و الإخراجيّة .

ونظرا لطبيعة الموضوع المعالج في هذه الدّراسة فقد اعتمدت على المنهج التّحليلي الوصفيّ، محاولا من خلاله التّطرّق بشكل تفصيليّ إلى تحليل العناصر التّراثيّة في مسرح عبد الكريم برشيد، ومعتمدا بالإضافة إلى المصدر "امرؤ القيس في باريس" لعبد الكريم برشيد، على مراجع عديدة أهمّها: كتاب بنية التّأليف المسرحيّ من البداية إلى الثّمانينات لمحمّد الكغّاط، وكتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفاليّ لعبد الكريم برشيد، وكتاب الاحتفاليّة البديل الممكن لمحمّد أديب السّلاوي، والمعجم المسرحيّ لماري إلياس وحنان قصّاب حسن، وكتاب المسرح العربيّ من إصدار مجلّة العربيّ الكويتيّة، وغيرها من المراجع الأخرى التي فتحت لي آفاق البحث، وحتّى لا أدّعي الجدّة في الموضوع، لا بدّ من الإشارة إلى بعض الدّراسات السّابقة في مجال المسرح الاحتفاليّ والتّراث أهمّها:

- جماليّة النّصّ في المسرح الاحتفاليّ، أطروحة دكتوراه لبحري قادة .
- بنية الخطاب المسرحيّ العربيّ المعاصر بين ثنائية التّجريب والإبداع، أطروحة دكتوراه لليلى بن عائشة .
- مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفاليّة وصناعة الفرجة، أطروحة ماجستير لشايب ريمة .

و كما هو معلوم أنّ طريق كلّ بحث شاقّ، وعليه فالمشقّة والصّعوبات الّتي واجهتني تمثّلت في صعوبة الحصول على بعض المراجع من جهة، ومن جهة أخرى قلّة الدّراسات حول احتفال امرؤ القيس في باريس بالتّحديد .

و في الأخير آمل أن أكون قد وفّقت في الإلمام بمادّة ومنهجيّة بحثي هذا، فإن أصبت فالحمد والمنّة لله، وإن أخطأت فما ذاك قصدي، و على الله التّوفيق .

مدخل :

إن قضية تأصيل المسرح العربي مرتبطة في عقول العديد من المسرحيين العرب بالتراث، والمسرح كما هو معلوم صورة من صور التعبير، وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، ومن هنا فقد ظهرت الحاجة إلى ضرورة أن يأخذ المسرح دوره على الساحة العربية بعيدا عن التبعية للشكل الأوروبي .

وبعد الاستفاقة القومية التي طبعت الحياة الثقافية العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، دعا رجال المسرح البحث عن مخرج لإزاحة هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي، والخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي، ويؤكد الهوية القومية العربية، حتى وإن انفتحنا على الآخر، يكون انفتاحنا بوعي ونضج، واستلهامنا له ينبغي أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل .

هذا الاستلهام الذي يعد من القضايا التي تشغل فكر الباحثين، والكتاب والمسرحيين العرب بوجه الخصوص . فمنهم من وظفه نصياً، ومنهم من وظفه رمزياً واجتماعياً، ومنهم من اعتبره إرثا مقدساً لا يجوز المساس به .

وتراثنا العربي عموماً غني بالمادة النصية التراثية من أساطير وحكايات وسير شعبية، وعادات وتقاليد، وأمثال وظواهر مسرحية وغيرها، وهي بحاجة إلى دراسة معمقة للاستفادة من هذا الأدب التاريخي لاستلهامه في كتابة النص المسرحي، والاستفادة من الأحداث التاريخية والشخصيات والموضوعات،

في بناية نص مسرحي له مقومات عالمية في مواضيع إنسانية، تعالج قضايا المجتمعات الإنسانية، ويصلح لكل زمان ومكان. و لا يتم ذلك إلا إذا أخذنا من الماضي ومن الحاضر، وأسقطناه على واقعنا المعاش، لكي يصبح لنا مسرحا له خصوصياته.

المبحث الأوّل :

المسرحة والتّراث

مفهوم المسرحة:

إن البحث في مفهوم المسرحة بحث طويل، وليس من باب المبالغة عندما يقال إن المفهوم لا يزال حتى اليوم مفهوما إشكاليا لأنه كما يقول البعض يمكن أن يستبدل بمفاهيم أخرى قريبة منه مثل مفهوم الإخراج ، أو الإعداد الدراماتورجي على أنها عملية أقرب إلى الإخراج منها إلى الكتابة الدرامية . فهو أكثر وضوحاً.

وهناك دراسات لباحثين مهمين كالفرنسي باتريس بافيس وغيره ممن يرون في المفهوم تمثيلاً لحقبة زمنية تميزت بالتأكيد على خصوصية المسرح ثم تجاوزت هذا الهدف، أما اليوم فيمكن التحدث عن الإخراج على الخشبة أكثر من المسرحة . فتعريف المسرحة حسب معجم المسرح ل patrice pavis يقول "أن مسرحة حدث ما أو نص، هو شرح و ترجمة مسرحية باستعمال خشبة و ممثلين لإحلال الموقف، فالعنصر المرئي للخشبة و تموضع الحوارات، هما سمتا المسرحية. وعلى نقيض ذلك ، فإن الصياغة الدرامية تحمل على النسيج الدرامي فقط: إقامة الحوار، وابتداع توتر درامي، ونزاعات بين الشخصيات، وديناميةالفعل الدرامي و الملحمي." [1] أما المعاجم الفرنسية مثل robert و larousse فتعرف المصطلح كالتالي:

[1]- باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطار- مراجعة نبيل أبو مراد،— المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية-ص 536.

"المسرحة هي موائمة أو ملائمة عمل درامي أو موسيقي أو غيره مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي." [1]

وعلى هذا الأساس فالمسرحة كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص ممسرح قابل لأن يعرض فوق الخشبة بكل خصوصياته الجمالية والفنية.

ويعرفها الدكتور ناصر الحاني بأنها " فن إعادة ترتيب أحداث القصة و تنظيمها وتحويرها لتواكب المسرح و يسهل تمثيلها، وهذا الفن ليس بجديد لأنه كان معروفا في عالم التمثيل، و يرجع إلى العهد الذي عرفت فيه المسرحية المحدثة. " [2]

و من أقدم الأمثلة التي عرفت عن المسرحة ، تمثلت في القرون الوسطى عندما كانوا يقتبسون قصصا من الإنجيل ، حيث كان عرف هذه المسرحيات في غاية البساطة ، فالقسسة يلبسون دور الممثلين، كما يلعب المصلون دور النظار، وبقي الحال على عهده إلى عصر النهضة. وحسب حسن يوسفي فإن المسرحة أو théâtralisation هي"معطى إنجازي يولي اهتماما كبيرا أولا للحكاية الممسرحة، وذلك عن طريق استحائها من مادة تاريخية أو تراثية أو أسطورية، مع تقديمها باعتماد التقنية الغربية، التي تركز على الجوانب التخيلية و اللعبية للمسرح." [3] فهي« تمثل شكلا من أشكال الإعداد الدراماتورجي »[4]

[1]- مجلة نزوى العمانية، العدد 86، بتاريخ 1 أكتوبر 2008، من الموقع الإلكتروني: www. Nizwa.com

[2]- ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1968، ص 200 .

[3]- حسن يوسفي، من المحاكاة إلى التمسرح- قراءة في مسار النص المسرحي بالمغرب- مجلة الثقافة المغربية، العدد 8، ماي 1999، ص 15 .

[4]- حسن يوسفي، م ن، ص 16 .

و بالنسبة للمسرح الاحتفالي فإن خاصية المسرحة تحقق بالنسبة للفعل المسرحي بعدا جماليا وفنيا، يتجلى في جملة من التمظهرات التي يمكن تمييزها من خلال مستوى الفضاء المسرحي، وعلى مستوى الاشتغال التقني، ولعب الممثل الاحتفالي، ليرتقي بذلك هذا البعد الفني إلى مستوى الكتابة الدرامية.

و يقول أحد النقاد متحدثا عن المسرحة الاحتفالية بأنها : " تكشف نوعا من الانحياز إلى تأكيد خصوصية المشروع الاحتفالي بوصفها رؤية للمسرح، وبحثا عن تصورات جديدة لوظيفتها وآليات اشتغالها على مستوى الكتابة الدرامية من جهة، والجماليات الركحية من جهة أخرى."[1]

ويصفها عبد المجيد شاكير بأنها "كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل،وتعمد إلى تجاوز أدبية **Littérarité** هذه النصوص وتضمينها بخاصية التمسرح **Théâtralité**حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي. "[2]

و على هذا الأساس فالمسرحة تشكل أحد أهم مظاهر جمالية الإبداع المسرحي الاحتفالي التي تفرز سلطة المخرج المؤلف كما فعل الطيب الصديقي في أعماله، على غرار سيدي عبد الرحمن المجدوب وأبو حيان التوحيدي، وهي حضور الكتابة النصية التي تعتمد على التصور المسبق للكتابة الركحية .

لذا يتحقق الإنجاز المسرحي – حسب رأي الباحث – بالنسبة للمسرح الاحتفالي من منطلق اعتبار النص المسرحي مشروع مسرحية يحتاج للعرض حتى يحققا معا هدف الحفل ، و بهذا تتأسس المسرحة

[1]– محمد مجدوب، المسرح المغربي، أسئلة و رهانات، أورانجي للطباعة و النشر، ط1، 2011، ص 115 .

[2]– عبد المجيد شكري، جمالية الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، المركز الجهوي للتربية و التكوين، الدار البيضاء، المغرب، ص 235 .

الاحتفالية وفق منظومة شاملة تسعى لخلق خطاب مسرحي حداثي يقرب بين هوية الممارسة المسرحية (الأرسطية و الملحمية) و خصوصية الإنسان العربي.

و استنادا إلى هذا التنافر سعى رواد المسرح الاحتفالي و على رأسهم عبد الكريم برشيد إلى إعادة النظر في المرتكزات النظرية و الجمالية التي يتأسس عليها مفهوم المسرحة الغربية بغية تأسيس شروط المغايرة و الاختلاف عبر مشروع يضمن استنبات صيغة مسرحية قائمة على مواصفات جديدة للعرض و النص المسرحيين بغية تجاوز المفهوم الكلاسيكي للكتابة الدرامية لبناء فعل مسرحي قائم على التواشج بين الفرجوي و الأدبي.[1]

بحيث تتحقق الفرجة في المسرح الاحتفالي من خلال قوة فعل المسرحة التي تجمع بين النص الدرامي من جهة ، و العرض المسرحي بأنساقه و علاماته (الصوتية، و الحركية ، و السمعية) من جهة ثانية.

فالنص الدرامي في المسرحة الاحتفالية حسب عبد الكريم برشيد " ليس مسرحية و إنما مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة ، فالشيء في الاحتفالية لا ينظر إلى سكونيته و لكن في حركيته . وبهذا فإن المسحية ليست النص ، و لكن ما يمكن أن يصير إليه هذا النص. "[2]

[1]- محمد مجدوب، المسرح المغربي، أسئلة و رهانات، أورابحي للطباعة و النشر، ط1، 2011، ص 116 .

[2]- عبد الكريم برشيد، البيان الاحتفالي ضمن كتاب " المسرح الاحتفالي" ، ص 109.

و يحقق النص المسرحي الاحتفالي فرجة تتصل بالمتلقي و تستند لخصوصية المسرحة الاحتفالية، بواسطة جاذبية الحوار و اللغة المسرحية بغية الوصول لتجسيد أهداف العملية الإبداعية، والتي تتمثل في الحرية و التلقائية و التحرر.

و عليه فإن المسرحة الاحتفالية تؤمن أن النص الدرامي لا تتشكل أبعاده الحقيقية إلا إذا ارتبط بالعرض المسرحي ، كون النص يخضع للتفكيك و التفجير كما وصفه عبد الكريم برشيد، وذلك بإخراج ما فيه من حيوية وحرارة وآنية،" [1] و كل هذا يتحقق بما مدى توفر شروط الإنجاز و فضاء العرض.

فالنص الدرامي الاحتفالي "ينفلت من سيطرة التراث بدمجه في اللحظة الحاضرة بشكل تنتفي معه الخيوط الفاصلة بين الواقع و المتخيل، والحاضر والماضي. " [2]

فشخصية ابن الرومي و امرئ القيس التي تمثل شخصيات تراثية ، و التي تتجسد كذلك كنماذج تحاكي الشخصيات (الإنسان) العربية التي تعيش حالة الاغتراب في واقع حداثي يشعرها باستمرار بتخلفه و عجزه عن تحقيق انتمائه، و بالتالي تأسيس هويته كمطلب تاريخي و معطى حضاري.

[1]- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1985، ص 160.
[2]- محمد مجدوب، المسرح المغربي أسئلة و رهانات، م س، ص 122.

و بهذا يمكن القول إن خاصية المسرحة و طابع الفرجة لا يتحققان إلا بتجانس النص المسرحي (النص الدرامي) كمشروع لا يكتمل إلا بتحقيق العرض لغايته، وهما معا يشكلان مرجعية يستند عليها المسرح الاحتفالي.

– مفهوم التراث:

أ – لـغـــة:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور أن التراث هو "ما يخلفه الرجل لورثته، وأهله، فالتراث والإرث والورث مرادفة، وقيل الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب. "[1]

فمن خلال هذا نفهم أن ابن منظور لم يخرج مفهوم التراث عن معنى الإرث و الورث .

ونجد هارون عبد السلام يرى بأن التراث "لا توجد له مادة معينة في معاجم اللغة، بل هي مأخوذة من مادة "ورث"، التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه، من والد أو قريب أو موص أو نحو ذلك." [2]

كما نجد أن كلمة التراث وردت في القران الكريم مرة واحدة، وهي بذلك تعني الميراث فنجدها في سور ة الفجر في قوله تعالى: ﴿وتأكلون التّراث أكلا لمّا ﴾[1]، فمن هنا يتبين لنا أن "الناس في

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ، المجلد الثالث، دار لسان العرب ، بيروت، لبنان، ط1، مادة ورث ، ص 907 .

[2]– هارون عبد السلام، دراسات نقدية في التراث العربي (حول تحقيق التراث) دار السلفية لنشر العلم ، ط 1 ، 1988،ص 77.

الجاهلية كانوا يمنعون توريث النساء وصغار الأولاد فيأكلون نصيبهم ويقولون: لا يأكل الميراث إلا من يقاتل ويحمي حوزة القوم، وكانوا يلمون جميع ما تركه الميت من حلال أو حرام ويسرفون في إنفاقه." [2]

وهكذا نجد هارون عبد السلام لم يبتعد كثيرا عن المعنى الذي حدده قبله ابن منظور، ونجد أن لفظة "التراث" قد وردت في شعر ما قبل الإسلام بمدلولها المعنوي في معلقة عمرو بن كلثوم :

و عتابا و كلثوما جميعا *** بهم نلنا تراث الأكرمينا

ب – اصطلاحا:

إنّ الاهتمام بالتراث العربي أو بالتراث الحضاري بصفة عامة، يعكس مدى الاهتمام بتاريخ الأمم السالفة، وما تحمله من قيم، وعادات، وتقاليد متنوعة ومتوارثة وذلك من أجل استيعاب واستلهام الخبرة والمعرفة وتقدير الذات المبدعة، التي تأبى الزوال، وتبقى بذلك شاهدة على ما حققه الماضي للحاضر وما يحققه الحاضر للمستقبل.

ويرى إسماعيل سيد علي بأن التراث هو: "ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد... وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل، بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده." [3]

---

[1]– القرآن الكريم ، رواية حفص عن عاصم، دار الذخائر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1423هـ، سورة الفجر، الآية 19.

[2]– – هارون عبد السلام، دراسات نقدية في التراث العربي (حول تحقيق التراث)، م س، ص 78.

[3]– اسماعيل سيد علي، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، –2000 ص 40 .

ويرى الباحث عبد النور جبور أن التراث يشمل" التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون، فهو تاريخ الأمة الإنسانية والسياسية والاجتماعية ومقوم من مقومات الأصالة المعاشة."[1]

فالتراث عبارة عن فعل أكثر منه قولا، وهو بوجه خاص يكون معاشا قبل أن يفكر فيه. وهذا يفسر كونه "أساسا عاملا من عوامل التماسك الإنساني ، تماسك يعبر عنه خلال العصور، وفي مختلف أساليب الحياة." [2] وعليه فانه يمثل التوارث المادي الملموس الذي عاشه الإنسان ليعكس واقعا معاشا بصورة جلية لحياتهم.

كما نجد تعريفا آخر لمصطلح التراث عند الجابري فيقول: "إن كلمة التراث اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى آخر، فصارت تدل على المورث الثقافي، وبذلك يكون الاستخدام جديدا مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث، لأنه نابع من مفردات التفكير العربي وليس دخيلا عليه." [3]

ومنه يتضح أن التراث أخذ النمط الروحي للأمم سواء كانت هذه الأمة قديمة أو معاصرة، ويبقى ممتدا عبر حقب زمنية تتداوله الأجيال جيلا بعد جيل.

1- ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مجلة مقاليد، العدد السابع، ديسمبر، 2014، ص407.

[2]- لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة في علم التراث الشعبي، دار الحرية للطباعة، بغداد،1979، ص 9.

[3]- محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ط1 ،1991، ص 22 .

إلا أن طراد الكبيس له رؤية أخرى حول التراث فهو بالنسبة له "مجموع ما ورثناه أو ورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية، ابتداء من أعرق عصورها إيغالا في التاريخ حتى أعلى ذروة بلغتها في تقدمها الحضاري. " [1]

وعليه نلاحظ تباين الباحثين والنقاد حول مصطلح التراث، وخاصة في تحديد زمنه بأنه من الزمن الماضي، إلا أنهم لم يتفقوا في تحديد ذلك الماضي للتراث، وعليه يبقى التراث هو كل ما خلفه الأجداد في الماضي من إنتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة، فيقال التراث الإنساني، والتراث الأدبي، والتراث الشعبي، ويشمل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى، ومعتقدات شّعبية، وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات اجتماعية مختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء التقليدي ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات و غيره.

وبالتالي فمسرحة التراث تعني استلهام مجموع ما ورثناه أو أورثنا إياه الأسلاف من عادات و تقاليد وخبرات و إنجازات أدبية و فنية عبر تراكم الأزمنة، و توظيفها من خلال المسرح شكلا و مضمونا، بروح جديدة و رؤية معاصرة، تتلاءم مع المستوى الحضاري، وتؤسس لمنظومة ثقافية و فكرية و تربوية و أخلاقية، من شأنها أن تخلق هوية أصيلة للمسرح العربي.

[1]- مجلة الأدب – التراث العربي مصدر في نظرية المعرفة و الإبداع في الشعر العربي الحديث – بغداد – 1978م-ص 6.

المبحث الثاني :

علاقة التراث بالمسرح ومصادر برشيد التراثية

علاقة التراث بالمسرح :

انسجم التراث الشعبي الغني مع فن المسرح منذ نشأته في الحضارة الإغريقية، فقد شكل عاملاً فعالاً في نشر رسالة المسرح، المعبرة عن الحياة بكل تفاصيلها، فكان التراث الشعبي أحد دروبها لتحقيق أهداف الفن السامية في السمو والارتقاء بالمجتمع، ومعالجة مشاكله والتّصدي لها.

وبذلك أصبح التراث الرافد الأساسي للمسرح، حيث شهد المسرح الغربي تركيزاً لفكرة توظيف التراث الشعبي، فظهرت مسرحيات عالمية تحاكي المسرحيات الإغريقية نصا و عرضا .

ولم يخالف المسرح العربي الحديث هو الآخر أو يشذ عن القاعدة ، فمنذ ظهوره في منتصف القرنّ التاسع عشر الميلادي، جاءت بواكيره الأولى تراثية بامتياز، حيث وظف الرواد الأوائل التراث الشعبي سواء في النص المسرحي أم في العرض، وتمت الإفادة من ثراء الثقافة العربية الغنية بأشكال متنوعة من حقول التراث والموروث الشعبي المتنوعة .

يرى أدونيس في معظم كتاباته، ولاسيما في كتابه الثابت والمتحول، أن التعامل الحقيقي مع التراث العربي الإسلامي ينبغي " أن يقوم على خلخلة هذا التراث وغربلته غربلة جيدة على ضوء مناهج

حديثة ومعاصرة، وذلك عن طريق قراءة واعية ومتعمقة قائمة على التفكيك والتركيب، والبحث عن نقط التحول والتغير والمغامرة الحداثية في هذا الموروث الإنساني، مع إبعاد كل ما يمت بصلة إلى الدين والمقدس والثابت القيمي والأخلاقي. ويعني هذا أن أدونيس يدعو إلى قراءة للتراث قائمة على التثوير والتغيير والتطوير. وإن كانت هذه القراءة الحداثية غير موضوعية إلى حد ما، لكونها خاضعة لمشرح التغريب والاستلاب والهدم، وتنطلق من مرجعية تفكيكية أجنبية لا تعترف بالدين والقيم والأخلاق والأعراف."[1]

فالتراث له علاقة بالتاريخ، من حيث إنه يتعلق بالماضي، ولكنه يتجاوز التاريخ، في امتداده في الحاضر والمستقبل.

ويرى الدكتور عبد الرحمن بن زيدان بأن التراث في المجال المسرحي يعتبر بمثابة "استعارة رمزية وقناع يستحضر من خلاله الماضي فيصبح شاهدا من شواهد العالم الدرامي. أي إنه يصبح رمزا استعاريا، لأن الإرث السلفي متيقن منه. أما المستقبلي فهو افتراضي يسمح باقتحام العناصر الخيالية والمتخيلة."[2]

ويعني توظيف التراث في المجال المسرحي " قراءة الموروث التاريخي والديني والفكري والأدبي والفني والعلمي والتقني والجمالي قراءة نقدية هادفة ووظيفية ومتبصرة وواعية، قوامها قراءة الماضي بالحاضر وقراءة الحاضر بالماضي، وذلك عبر الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والتشبث بالهوية والكينونة

[1]- ينظر، جميل حمداوي، المسرح العربي وتوظيف التراث، من موقع: http/almothakaf.com، العدد:1420 بتاريخ: الإثنين 2010/06/07....

[2]– ينظر، د.عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، ص 389 .

والخصوصية الحضارية والفكرية، مع الانفتاح على الآخر عن وعي ونضج وبصيرة وفطنة وذكاء، وتمثل منجزاته الإيجابية في شتى الميادين والمعارف والعلوم والآداب والفنون، قصد تحقيق التقدم والازدهار، والمساهمة في بناء عالم إنساني فاضل يجمع بين القيم الروحية والدنيوية."[1]

ويعني هذا أن التراث وسيلة فعالة وإيجابية لقراءة الماضي والحاضر في الوقت نفسه، وذلك للدفاع عن الذات وتحصينها، والوقوف في وجه التأثير الحضاري، والانسجام أو التكيف السلبي. وهناك ثلاث قراءات مرتبطة بالتعامل الدرامي مع التراث:

1- قراءة اجترارية قائمة على المحاكاة والتقليد والإعادة .

2- قراءة استلهامية تقوم على الاستفادة والتوظيف الفني.

3- قراءة حوارية قائمة على النقد والتناص والتفاعل البناء.

وبناء على ما سبق، فالتراث هو كل ما خلفه أجدادنا في الماضي من إنتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة. والغرض من توظيف التراث في المجال المسرحي ليس هو النقل والاقتباس والتقليد الحرفي، بل الرغبة في التأسيس والتأصيل. ويعني التأصيل هو "احتواء التراث، والتشبث بالهوية في مواجهة التغريب والحداثة الغربية التي تأتي على ابتلاع كل مقومات

[1]– ينظر، مصطفى رمضاني، توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، الكويت، مارس 1987، ص 79 .

الإنسان العربي، ولاسيما قيمه وأصالته، والتشكيك في موروثه الثري باسم المركزية الأوربية والتقدم المادي."[1]

أما رائد الاحتفالية عبد الكريم برشيد فإنه يرى أن تأصيل المسرح العربي عن طريق ربطه بالذاكرة التراثية خطوة إيجابية من أجل تأسيس هذا المسرح، وتحقيق كينونته، وتحصيل هويته الوجودية.

أسباب توظيف التراث :*

يرى الناقد و الباحث المغربي جميل حمداوي أنّ توظيف التراث في المسرح يتم لأسباب ودواع عديدة ومتنوعة، حصرها في ما يلي:

- العوامل الفنية والجمالية: بتحويل التراث إلى رموز لتوصيل الرسالة إلى المتلقي. ولتفادي التقريرية والمباشرة.
- العوامل الثقافية: تتمثل في احتكاك المسرحيين العرب بالتراث المحلي والعربي الإسلامي والكوني العالمي . فيصبح يشكل المعرفة الخلفية للمبدعين المسرحيين في التعامل مع القضايا الذاتية والموضوعية.

1- ينظر، د.مصطفى رمضاني، توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح العربي، م س، ص 79 .

*- ينظر، جميل حمداوي، المسرح العربي وتوظيف التراث، من موقع: http/almothakaf.com، العدد:1420 بتاريخ: الإثنين 2010/06/07....

- العوامل السياسية والاجتماعية: عند اشتداد القمع والقهر في المجتمعات السياسية المستبدة، يعمد المسرحيون إلى توظيف التراث لتمرير رسائل سياسية واجتماعية لتوعية المتفرج وتنويره وتغييره إيجابيا.
- العوامل القومية: التراث يشكل حماية للأمة العربية الإسلامية من عوامل التغريب.فهو حصانة للأمة من الفرقة والضياع والفناء.
- العوامل النفسية: يلجأ المسرحي إلى التراث من أجل تحقيق نوع من التوازن النفسي شعوريا ولاشعوريا.
- العوامل الأنطولوجية: تتمثل في الدفاع عن الذات، والحفاظ على الكينونة، والتشبث بالهوية.
- عوامل سيميولوجية: عندما يقرأ التراث سيميولوجيا باعتباره مستنسخا تناصيا زاخرا بالمعاني والمواقف والرموز والأساطير.
- عوامل أنتروبولوجية: عندما يستخدم التراث باعتباره مجموعة من الظواهر الأنتروبولوجية المرتبطة بخصوصيات حضارية وثقافية، الطقوس والعادات والتقاليد والأعياد والألعاب...

المصادر التراثية عند عبد الكريم برشيد:

إذا كان التراث أهم مصدر يستهوي المبدعين المسرحيين، فإن الطريقة التي يتم بها توظيف التراث في الأعمال المسرحية تختلف من مسرحي إلى آخر، بل حتى من عمل مسرحي إلى آخر للمبدع الواحد، وذلك بسبب اختلاف الرؤية التي ينظر بها إلى التراث، وبسبب اختلاف الخلفية الأيديولوجية

والفكرية لأي مبدع، وبسبب اختلاف الأهداف أيضا من وراء استحضار التراث من عمل مسرحي إلى آخر.

و قد شكل التراث عتبة مركزية هامة في المسرح الاحتفالي عامة، وفي مسرحيات برشيد خاصة، فهو أحد الكتاب المغاربة الذين يعملون من اجل إرساء نظرية متكاملة في المسرح الذي ينبغي أن يعود إلى التراث. فقد اشتغل ووظف التراث في جل مسرحياته بأشكاله الفرجوية الشعبية وكذلك بشخصياته التراثية الأسطورية منها، والدينية، والشعبية ، رغبة منه في تأصيل المنحى الاحتفالي الذي يدعو إليه، فالتراث مادة غنية بالأحداث والشخصيات، والصور والمواقف، والحالات والاختيارات الفكرية والجمالية الناطقة بكلّ اللغات.

فبرشيد وجد أن هذا الواقع اليومي لا يمكن أن يكتمل إلا بذاكرته وبلاوعيه الخفيّ فيه، حيث يقول في هذا الصدد : "إنه مخطئ من يظنّ أن التراث موجود في الماضي، لأن الماضي لا يمضي أبدًا، فهو ممتدّ فينا، ومتجدّد بنا."[1]وذلك عبر **عناصر تاريخية وتراثية وواقعية،** أي "بإعادة تأسيس المسرح العربي برؤية مختلفة ومخالفة، وروح ووعي جديدين، وذلك انطلاقًا من عناصره الحكائية الموجودة في **التراث الشفهي الشعبي العربي، وانطلاقًا من آدابه الموجودة في الشعر والنثر والزجل والملحون، والأمثولة والمقامات والحكم والأمثال، والأغاني الشعبية،** وانطلاقًا أيضًا من

1- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007 ، ص 74 .

القَصَص الموجود في القرآن الكريم، وكذلك من **الاجتهادات الفكرية والجمالية الموجودة لدى الفلاسفة والمفكرين والمتصوفين العرب والمسلمين."**[1]

فالمصادر التراثية التي أخذ منها برشيد متنوعة ومختلفة، فلا تخلو مسرحية من مسرحياته من أحد المصادر، و إن لم يكن بنفس الدرجة في كل نص إبداعي، فهو لا يترك فرصة للتقرب من المتفرج إلا و اغتنمها . ومن أهم المصادر نذكر مايلي:

1 – المصدر العالمي:

و نعني بالعالمي الأجنبي، والأجنبي ما ليس عربيا أو إسلاميا، ومع قلّته إلا أنه موجود، وهذا باعتراف برشيد نفسه حيث يقول: "عندما نتأمّل تاريخ **المسرح العالمي**، ابتداءً من اليونان إلى الآن، نجد أنه مبني في جزءٍ كبير جدًا منه على التراث. كل المسرحيات اليونانية الأولى ليست سوى قراءة لمصدرين تراثيين اثنين: الإلياذة والأوديسة، وهذا الأمر نفسه بالتأكيد ما فعله الكاتب المسرحي العربي ابتداءً من أواخر ستينيات القرن الماضي، وهو الأمر نفسه الذي فعلته أنا أيضًا، لكن بهدف تأسيسي تجديدي، وليس بهدف تأصيلي يحاول استعادة الزمن العربي الضائع كما كان، إذ لا شيء يمكن أن يرجع كما كان، فالأساس هو تأسيس زمن جديد شكلًا ومضمونًا."[2]

فقد قام برشيد بمغربة وتعريب شخصية فاوست، وجعلها معادلًا لزمن الإغراءات والغوايات الجهنمية، التي تعصف ببعض المفكرين والعلماء فتجعلهم يبيعون عقولهم وأرواحهم للشيطان.

1– ينظر، د.مصطفى رمضاني، توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح العربي، م س، ص 47 .

2- – عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، م س،ص 83 .

كما استحضر من الذاكرة المسرحية العالمية شكسبير من خلال استدعائه لبطل مسرحيته" عطيل " ويجعل منه عنوانا لمسرحيته.

ويستند برشيد في مسرحية الدجال والقيامة على التراث الأسطوري من خلال استدعائه لأسطورة نرسيس أو نرجس حيث حمَّلها برشيد دلالات جديدة تتماشى مع ما يفرزه الواقع من تناقضات .

و يستطرد قائلا: "هذا التراث هو تراثنا بكل تأكيد، فيه خبّأنا أحلامنا وأوهامنا. وهو يعبّر عن عبقريتنا في التخيّل والتصوّر وقراءة الوجود والحياة والتاريخ، وهو الوجه الآخر للواقع اليومي. أظن أنه لا يعقل أن تكتمل الصورة إلا بهذا الجزء الخفي أو المنسي أو المقموع فينا وفي ثقافتنا. وفي إطار هذا العام والمشترك، أوجدت لمسرحي كتابة إبداعية أخرى خاصّة، كتابة لا تتعامل مع التراث كما هو في الكتب أو الذاكرة الشعبية، ولكن كما أراه أنا الآن . هنا، وكما يمكن أن تمثّله في ظلّ الشروط والسياقات الحية المعاصرة. ويبقى الأساس دائمًا، ليس ما كان، لكن ما يكون الآن – هنا، وما سوف يكون مستقبلًا."[1]

من المؤكد أنه لا يمكن الحديث عن فعل إحياء التراث، لأن التراث الحي هو ما يهمّنا، أما التراث الميت فلا حديث عنه، "إذ إنه لم يمت إلا لأن عناصر الحياة ومقوماتها غير متوفرة فيه. الأساس في الفكر والإبداع هو هذا التراث الذي يحيا بنا ومعنا، ونجده في أمثالنا وحكمنا، ونعايشه في حكاياتنا وقصصنا. هو جزء من لغتنا اليومية، ونجده في طبخنا وأزيائنا ووشمنا ومصوغاتنا ومطرزاتنا، وعقلنا الجمعي. وكما أن هذا التراث الحي لا يحتاج إلى إحياء، فإنه لا يحتاج إلى التحيين أيضًا، لأنه موجود

1- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، م س،ص 77 .

معنا في كل حين، وكما نكون نحن يكون هو أيضًا نحن، فهو يعيش وينمو ويتطور داخلنا، فنحن كما نحن الآن نتيجة حتمية لمقدمات سابقة، وإذا كانت هذه المقدمات قائمة في الماضي فإن نتائجها حاضرة في الحاضر، فهي تعيش فينا وفيما حولنا." [1]

وإن كان البعض في دعوته للرجوع إلى الأصل قد فهم بالعودة، نقل التراث من الماضي وتجسيده كما هو، فان الرجوع الذي تقصده الاحتفالية يعني " ذلك الفعل الذي قد يكون تكتيكا أو مجرد تخطيط للاندفاع وذلك في المكان والزمان المناسب، ماذا يمكن أن يكون سوى أنه بداية جديدة ... بداية تحمل نفسا جديدا." [2]

وبهذا فإن التراث كمعطي جاهز وثابت بأحداثه وشخوصه لا يهم في النص الاحتفالي كما أن التاريخ في ذاته ليس مهما وإنما المهم هو" روح التاريخ لأن روح التاريخ أزلية بينما التاريخ متكرر" [3]

ومن هذا المنطلق فإن برشيد يقدم مسرحياته بمناخ التراث المشرف دائما على المستقبل ذلك "أن التراث المستقبلي أكثر إغراء من التراث الذي ينتمي إلى الماضي. " [4]

2- المصدر الشعبي(المحلي) :

يعد المصدر الشعبي الأكثر انتشارا في مسرح عبد الكريم برشيد، حيث اشتغل في مسرحياته على مجموعة من الأشكال التعبيرية الاحتفالية المخزونة في التراث الشعبي نحو :الحلقة وطقوسها و الراوي في مسرحية عنترة في المرايا المكسرة، إلى جانب استدعائه لشخصيات شعبية كالعريف والمداح والمجذوب

1- عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب : بنيات و اتجاهات ، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص 58 .
2- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية و هزات العصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 191 .
3- عبد الكريم برشيد، م ن، ص191.
4- عبد الكريم برشيد، م ن، ص 191 .

كما أخذ من فن البساط الشعبي شخصية "البوهو "كما استفادت مسرحياته من التقاليد الموجودة في التراث الشعبي المغربي، و التي تحمل في طياتها بذور الفن المسرحي و لهذا نجد مسرحياته "عرس الأطلس" و"قرقوش" و "عنترة في المرايا المكسرة" و "ابن الرومي في مدن الصفيح" تقوم على أساس إنها مجموعة من الاحتفالات الشعبية و تتضمن ألوانا من الفرجة المعروفة في الأسواق و الساحات العمومية. فعرس الأطلس تقوم على الغناء المتعدد الأصوات و عنترة في المرايا المكسرة، هي عبارة عن حلقة يقيمها الراوي ليعيد من خلالها بطولات عنترة، أما ابن الرومي في مدن الصفيح وقراقوش، فتستفيد من خيال الظل و القراقوز و غيرهما من الفنون الشعبية المغربية والعربية .[1]

3- المصدر العربي :

و يقصد بالمصدر العربي ما يزخر به تاريخنا العربي من لغة و أدب شعبي، وعلوم وعادات و تقاليد شعبية، وفنون شعبية، وكل ما كتب باللغة العربية، وانتزع من روحها، وعبد الكريم برشيد استطاع أن ينهل جيدا من هذا التراث، ويوظفه في مختلف احتفالاته، حيث نجده في مسرحية "**ابن الرومي في مدن الصفيح**" يجمع بين الأشكال التعبيرية الاحتفالية، وبين أحداث التراث وشخصياته فإلى جانب الشاعر العباسي ابن الرومي ، نجد شخصيات تراثية أخرى مثل" : ابن دانيال "صاحب خيال الظل وابنته" دينازاد " التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة ، حيث يقوم ابن دانيال في هذه المسرحية بدور الراوي الذي بعثه برشيد من التراث العابر إلى الحاضر حتى يزرع الأمل في المستقبل كما وظف

[1]- مصطفى رمضاني، المظاهر الاحتفالية في مسرحيات عبد الكريم برشيد، جريدة طنجة الأدبية، 2004 .

في هذه المسرحية شخصية" أشعب "وإن كان أشعب في الثقافة الشعبية يرمز للتطفل فإنه في هذه المسرحية صار شاعرا وخطيبا و صديقا لابن الرومي.[1]

وينهل برشيد في مسرحية "عطيل والخيل والبارود " من التراث الحكائي العربي الممثل في ألف ليلة وليلة ويستدعي شخصية" شهريار "و في مسرحية ": **عنترة في المرايا المكسرة** يحكي الراوي سيرة عنترة العبسي البطل الذي نكل بأعدائه من أجل سيادة بني عبس ومن أجل حبيبته عبلة ، فيحلق بالجمهور بعيداً في عالم الخيال والأحلام لأنهم يجدون في تلك الحكايات تنفيسا لهم عن همومهم ومكبوتاتهم الاجتماعية والسياسية .[2]

بهذه الرؤية كتب عن عنترة المنكسر جسدًا وروحًا وفكرًا، في زمن الانكسارات السياسية والعسكرية، وكتب عن امرئ القيس في زمن انقلابات العسكر في مسرحية "امرؤ القيس في باريس". وكتب عن ابن رشد في زمن الصراع بين العلماء والفقهاء، وذلك في احتفالية مسرحية، عنوانها "ابن رشد بالأبيض والأسود". كما كتب عن جحا في مدينة فاس، والصعلوك في مدينة لندن، وجحجوح في مدينة إسطنبول، وغريب وعجيب في مدينة مدريد، وكل ذلك انطلاقًا من: **نحن . الآن . هنا** ومن التراث الحكائي يستلهم برشيد شخصية الحكواتي في مسرحية" **الحكواتي الأخير**"[3]، وغيرها من المسرحيات التي بصمها ببصمات من التراث العربي .

1- ينظر، عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب،م س، ص 61 .

2-ينظر، مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1994 ،ص 93.

3- ينظر، عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب،م س، ص 63.

4- المصدر الإسلامي :

يبدو أثر القرآن الكريم في أكثر من موضع في مسرح برشيد، حيث ظهر ذلك في الألفاظ والتعاليم الدينية، ثم الحوادث و الشخصيات، فعلى سبيل المثال نجد شخصية " **لقمان الحكيم**" ، وإن كان لقمان في المصدر الديني يرمز إلى الحكمة والوعظ الأخلاقي فهو" يحيلنا على صورة عجوز كسيح يدعي الحكمة وينخرط دوما في داخل النص المسرحي هلوسات بصرية لا وجود لها في الواقع. "[1]

كما أخذ برشيد في المسرحية نفسها من النص القرآني شخصية الهدهد الذي يعرف بنفسه فيقول: «أنا الهدهد، فهل نسيتني يا عمي، أنا سلطان الطيور، رفيق الملوك والأنبياء، رفيق الحكيم سليمان، هل تعلمون أنني مع صغر الجثمان، قد أتيت بما لم يأت به إنس ولا جان ...وظيفتي الترحال في الأرض وفي السماء وفي البر وفي البحر" [2]

ويتنبأ الهدهد في هذه المسرحية بقدوم الدجال وأن القيامة قد اقتربت، فيجعل من الدجال بطلا لمسرحيته ، حيث "انزاحت هذه المسرحية عن مرجعيتها الأصلية إذ يجعل منه برشيد رمز النبي الذي يدعي قراءة العوالم الغيبية ويفتح باب الأمل بنبوءاته المزعومة ويحلم بإ راحة العالم وإراحة كل الرموز الفاعلة فيه ويعرف بنفسه فيقول: « أنا الدجال الكاشف للأسرار والفاتح لكل مغلق ،إني أقدر أن أميت ولا أحي ، أن أُمَرِض ولا أشفي .. أملك من الكرامات أكثرها وأعظمها، من سألني من العباد أجبته ومن أعرض عني رميته. "[3]

1- ينظر، مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي،م س، ص 95.

[2]- ينظر، عبد الرحمن بن زيدان، الدجال والقيامة، تعدد الرموز في الدلالات، من موقع: WWW.BENZIDANEABDERRAHMANE.MA

[3]- ينظر، عبد الرحمن بن زيدان، م ن .

و في مسرحية الحكواتي الأخير يستفتح الحكواتي نور الدين شأنه شأن كل الحكواتيين الشعبيين حكاية المسرحية بالبسملة والتثنية والصلاة على النبي عليه السلام فيقول: " رضيت بما قسم الله لي وفوضت أمري إلى خالقي، كما أحسن الله فيما مضى كذلك يصلح فيما مضى. "[1]

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

1- ينظر، عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب،م س، ص 65.

المبحث الأوّل :

ملخّص ودلالة عنوان الاحتفال

ملخص المسرحية:

يتضمن احتفال امرؤ القيس نفسين متضمنين لواحد و ثلاثين لوحة، كل لوحة تعمد إلى تتبع الشخصية المحورية " امرؤ القيس " مذ سفره من دياره إلى أن يلفظ أنفاسه الأخيرة، لأنه يشكل بؤرة الأحداث الدرامية في هذا الاحتفال، فهو يمثل المحور الذي تتلاقى عنده وتفترق جميع الشخوص، فالمؤلف عبد الكريم برشيد يفترض ظهور امرئ القيس في ظروف عصرية مغايرة كل التغيير للظروف التراثية، فهو ليس الشاعر الجاهلي كما تحدثنا عنه المصادر القديمة، ولكنه رمز يعكس المجتمع الشرقي- العربي- بكل تناقضاته ومكبوتاته، حمله المؤلف بعض الدلالات المعاصرة، فالمسرحية تقوم على مقدمة منطقية هي أن استرداد امرئ القيس عرش أبيه شبه مستحيل، مادام هناك عطب يصيب الواقع العربي نتيجة لوضع الشعب في الهامش .

فامرؤ القيس (الشخصية الرئيسية في الاحتفال) هو شاعر عربي ينتمي إلى العصر الجاهلي، وإلى طبقة أرستقراطية ونعرف تاريخيا أنه كان منغمسا في الملذات، إلى أن أتى يوم جاءه فيه خبر مقتل والده، وضياع حكمه أو ملكه، فيقرر الانتقام من المتسببين في مقتل والده، ثم يُقتل بعد ذلك .

لكن المؤلف يكتشف الملامح الدرامية في الشخصية، ويكتب احتفاله على أساس أن والد امرئ القيس هو الذي أرسله إلى باريس من أجل الدراسة والتعلم، حتى يخلفه في الحكم، لأنه شاخ ولم يعد قادرا على قيادة البلد، غير أن امرأ القيس ما إن يصل إلى باريس حتى ينسى العلوم والدراسة، وينهال على اللذة يقتنيها، فيروي ظمأه من كل المحرمات التي كبتها مجتمعه .

فلوحات النفس الأول ركزت بصفة عامة على مجون امرئ القيس، فهي تكاد تكون مقسمة بين امرئ القيس وعامر الأعور، سائس خيل الملك، الذي يأتي إلى باريس ليبحث عن امرئ القيس، وهو حامل لوصية الملك حجر لابنه الخاصة بوراثته في العرش، و بعد جهد ومفارقات ومواقف كوميدية في المطار وشوارع باريس مع شخصيات متنوعة من المجتمع الباريسي، أثار انتباهها بأسئلته، لينتهي به المطاف في المترو ويتصادف مع بابلو الإشبيلي عازف الأكرديون الأعمى، الذي نصحه بالتوجه إلى الحانات لأنها الأمكنة الوحيدة التي تستهوي الأمراء بصفة خاصة، وبالفعل يجده في إحدى جلساته الماجنة صحبة المومسات و المخنثين، فيخبره بالانقلاب الذي أودى بحياة والده الملك حجر و جرده من ماله وجاهه، فيسقط امرؤ القيس أرضا من هول الخبر، وينتهي النفس الأول .

ليبدأ النفس الثاني بمشهد يلقي فيه امرؤ القيس مونولوجا يخاطب فيه نفسه، ويظهر فيه وكأنه بدأ يعي نتائج تصرفاته، مفلسفا فيه وضعه الذي انقلب من فرح إلى حزن، وبدا فيه متألما أكثر، معانيا لصراعات حادة فرضتها ظروفه الجديدة، ظروف جعلته يكتشف أنّ أيام الرخاء قد ولت، وأنّه أصبح فقيرا ومفلسا، وأنّ فكره كان مصادرا ومستلبا، فيتفاجأ وينصدم بحقيقة تناقضات هذا البلد، ويكتشف زيف العلاقات وشذوذها، وتكالبها على المادة، اكتشف ضياع المهاجرين العرب، وغربتهم

المادية والمعنوية، اكتشف عالما يدوس على الأخلاق والكرامة. فباريس رمز للغرب الذي يستغل خيرات الشرق وعرق أبنائه. فما يوجد فيها غير السماسرة والمخبرين والقوادين والصعاليك والشواذ، فكل من عرفهم هجروه، لأنهم لا يبحثون إلا عن مصالحهم الخاصة، بنات حاييم يسعين وراء ثروته، وكارلوس الجزار يسعى لاستغلال إفلاسه حتى يحصل على الحصان، وجاكوب اليهودي تاجر الفرص يغتنم الفرصة أيضا للحصول على سيفه، فالكل لم يحبه وحده، وإنما أحبوا أباه وما ملكت يداه، ولأنّ أباه مات دون سابق إنذار، ودفعة واحدة، فهو خائن وغير جدير بالثقة حسب رأيهم، ويجب الابتعاد عنه فورا، لأنه لم يعد صالحا لأن يُستغل، وهكذا يبقى امرؤ القيس في صراع بين ما تعود عليه في حياته من عادات، وبين ما يجب عليه أن يفعله بعد موت أبيه. حتى يصل إلى مسامع عامر الأعور وبابلو خبرا من كنزة الشحاذة، يتعلق باغتيال الأمير العربي، فقد علمت أن قاتلين محترفين قدما من بلاد امرئ القيس لتصفيته جسديا، فيحاولان إخباره وحثه على الإسراع بالرحيل، بل ويرجوانه أن ينجو بنفسه، ليس من أجل الملك، ولكن من أجل الإنسان الذي يعيش تحت حكم الرصاص والسيف، لكن امرأ القيس يبقى مطرقا عاجزا عن اتخاذ أي قرار.

وفي مكان غير محدد وسط باريس ووسط الصخب، يظهر امرؤ القيس، وهو يشعر بعدم الأمان والخوف، فيلح عليه عامر الأعور بالاختباء، لكنه يبقى غارقا في تأملاته، إذ لم يتبق منه شيء سوى أطلال بعد أن فقد كل شيء، فينطلق في السير مع عامر الأعور، ثم يتوقف عامر، ويواصل امرؤ القيس السير في الطريق يجر خطاه، ناسيا أو متناسيا الزمان و المكان، فهو لم يعد يعرف سوى أنه فوق الأرض، وفجأة تسمع طلقات نارية، يعقبها صراخ حاد ويتعالى الضجيج حتى يصل أعلى

درجاته، ثم يقطعه فجأة صوت بائع الجرائد وهو يصيح: أمير عربي يغتاله مجهولون، حلقة أخرى من حلقات الإرهاب، اقرأوا كل التفاصيل في جريدة الشروق...

وهكذا قدم امرؤ القيس نفسه ضحية من أجل العرب، ليعيشوا في سلام وأمان، فكان موته تطهيرا من آثام العلاقة التي ظلت تربطه بالغرب[1].

دلالة العنوان: (Titre)

العنوان عتبة من عتبات النص، عرّفه اللغّويون على أنّه السّمة والعلامة والأثر الذي يستدّل به على الشّيء، ولا مجال لتجاهل الدور الكبير الذي يؤديه، في إطار تلخيص النص و تكثيف دلالاته، فهو لا يحكي النص، بل على العكس، " إنه يمظهر و يعلن نية أو قصدية النص، نظرا لكونه علامة، فهو يحيل إلى مجموعة من العلامات التي تحدد له جملة من الوظائف يمكن حصرها في ثلاث، تكمن في كونه يحدد النص، و يكشف محتواه، و يمارس إغراءه على المتلقي." [2]

فقد عده النقاد "النص الموازي الذي لا يزال يشكّل مدخلا أساسا لدراسة النّص الأدبي، ومفتاحا هاما للدّخول إليه نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، بوصفه علامة تتموقع في واجهة هذا النّص الأدبي. "[3]

---

[1] - التلخيص من طرف الطالب.

[2]- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي،أهميته و أنواعه، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية، العددان الثاني و الثالث، جانفي و جوان 2008 .

3- ينظر نفس المرجع .

ورغم أنّ النّقاد الأوائل تجاهلوا العنوان، ولم يولوه اهتماما في دراساتهم النّقدية، فإنّ المحدثين أسندوا إليه وظائف عديدة، وتناولوه بالنّقد والتّحليل والتأويل في كونه "المعلومة الأولى التي يتوجّه فيه الكاتب للملتقّي مباشرة، ويعتبر جزءا من الإرشادات الإخراجية، له علاقة ما بمعنى المسرحية"[1]

وقد كان لعناوين المسرحيات ارتباط بتقاليد المسرح في كل عصر، فقد حملت عناوين المسرحيات اسم الشّخصية الرئيسية البطلة في التراجيديات كمسرحيتي "أوديب" و"هاملت"، بالمقابل ركّز كتّاب الكوميديا في عنونة المسرحية على صفة الشّخصية كالبخيل، أو على الظرف الاجتماعي "كالبرجوازي النبيل"*، أو على التّهكم والسّخرية لإبراز عيوب الشّخصية. وقد يكون العنوان جملة كاملة تصور الجوّ العام للمسرحية، أو من الأمثال الدّارجة والسّائرة.

أمّا في المسرح الحديث فإنّ العنوان يعكس أحيانا التّوجّهات الجديدة التي ظهرت في المسرح، فيكون "غامضا ومضلّلا، ولا يعبر عن مضمون العمل المسرحي، وأبرز مثال على ذلك مسرحية "المغنيّة الصّلعاء" لأوجين يونيسكو*(Eugène Ionesco)، وفي مسرحيات أخرى قد يكون العنوان مثيرا للتّساؤل، وقد يصحب العنوان بملاحظات تحدّد نوع المسرحية سواء كانت تراجيديا أو كوميديا..." [2]

1- ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 324 .

*- البرجوازي النبيل (بالفرنسية le bourgeois gentilhomme) عبارة عن باليه كوميدي يتخلله حوار من خمسة فصول، بقلم موليير. (من موقع ويكيبيديا ar.m.wikipedia.org)

*- المغنية الصلعاء مسرحية تمجد مسرح اللامعقول، أو المسرح العبثي، كتبها المؤلف المسرحي الفرنسي الروماني أوجين يونيسكو، أحدث بفضلها ثورة في الفن الرابع منذ أول عرض لها في ماي 1950 . (من موقع : www.albayan.ae)

2- ينظر، ماري إلياس و حنان قصاب حسن م ن، ص 324-325 .

وإذا تأملنا الإبداع المسرحي في الوطن العربي نجد الكتّاب يلجئون أحيانا إلى تحديد نوع المسرحية بعد العنوان مباشرة، إلى جانب اسم المؤلّف، كما فضّل بعضهم إطلاق أوصاف مع العنوان مستمدّة من فنون الإنشاء والكتابة العربية، أو جعل العنوان إشارة إلى بنية العمل.

في هذا المجال يراهن المسرح الاحتفالي على أسماء شخصيات تراثية، لها وجود في التّاريخ والأسطورة والواقع، كما لجأ هذا النّوع من المسرح إلى" استعمال تقنية التّغريب البريختي التي تجمع بين مكونات متناقضة، يسعى من خلّالها إلى الجمع في تركيب العنوان بين وحدات لغوية متنافرة لا شيء يجمع بينها،"[1] مثلما فعل عبد الكريم برشيد في بعض مسرحياته حين جمع بين ابن الرّومي ومدن الصّفيح، وبين امرئ القيس و باريس، وبين العين والخلخال، وبين عطيل والخيل والبارود، وبين عنترة والمرايا المكسّرة.

ولا شكّ أنّ هذا النّوع من التّركيب، يمارس نوعا من التّأثير الغريب على الملتقّي الّذي يدفعه إلى طرح تساؤلات عدّة.

فعناوين عبد الكريم برشيد المسرحية تتميز بنوع من غرابة التركيب والدلالة والمعنى الجديد للعنوان باعتباره " نصاً يستوحي حمولته الفكرية الخاصة من ثورته على المألوف في التركيب في السياق الزمني والمكاني . "[2]

حيث تعتمد أغلب نصوصه على عناوين يتداخل فيها الماضي والحاضر، ويصبح الجمع فيها بين أمرين متباعدين زمانيا ومكانياً أمرا ممكنا ومألوفا، فإذا كنا قد تعودنا على أن العنوان يراعى في

1- ينظر،.عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي،أهميته و أنواعه، م س.

2- عبد الرحمن بن زيدان ، خطاب التجريب في المسرح العربي ، مطبعة ساندي، مكناس، ط1، 1997،ص 157.

توظيفه الربط بين المكان والزمان فيكون بذلك الرابط من الناحية المنطقية والمألوفة منسجما مع "الشخوص والتاريخ والمحيط والنفسية والزمان"[1]، فإن برشيد يخالف هذا المنطق ويجنح إلى تقنية جديدة في تركيب عناوين مسرحياته ، كمسرحية "امرؤ القيس في باريس"، التي استمر فيها برشيد في المزاوجة بين الماضي والحاضر واستحضار الشخصيات التراثية في ثوب الأنا الحاضر فيسافر بالشاعر الجاهلي امرئ القيس إلى باريس ، هذا الشاعر الذي بعثه من الماضي فخرج به من التراث المحنط ومن ظلمة النسيان ليدخل باريس – مدينة المتناقضات الغربية والعالمية، ويبدو أن امرأ القيس الجاهلي الذي نعرفه ليس هو نفسه امرؤ القيس الذي بعثه برشيد إلى باريس ، لذلك فإن برشيد في تقديمه للمسرحية يؤكد على أن امرأ القيس الجاهلي لا يهمنا ، وهو يدعونا لأن لا نبحث عنه في الكتب فيقول: " لا تبحثوا عن امرئ القيس في الكتب، لأن امرأ القيس ذلك قد مات وانتهى، أما هذا فهو حي وموجود، بوجود الاحتفال المسرحي ومتجدد بتجدده ، فامرؤ القيس الجديد لا يمكن أن يكون في الأخير سوى روح هذا الزمن الجديد."[2]

وعلى هذا الأساس نلاحظ كيف أن العنوان في مسرح برشيد يمثل ميزة فارقة ، وملمحا خاصا وجب البحث في أسباب توظيفاته .

فعنوان المسرحية : " امرؤ القيس في باريس " هو تركيب اسمي يتكوّن من مبتدأ وشبه جملة متعلّق بخبر محذوف تقديره موجود أو كائن، وهو تركيب مثير للدّهشة والغرابة، يحمل مفارقة رمزية ودلالية تتأسّس على شقّين:

1- عبد الرحمن بن زيدان ، خطاب التجريب في المسرح العربي ، م س، ص 157 .

2- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، كتاب في جريدة، العدد 77، يناير 2005، من موقع: http://nj180degree.com ، ص 5

1 – **امرؤ القيس** : يعتبرُ من الشعراء الجاهليّين العرب الأفذاذ، الذين ذاع صيتهم وانتشر، وهو من شعراء المعلّقات المشهورة ، و أشهر شعراء العرب على الإطلاق، " اسمه امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي ، يماني الأصل، مولده بنجد عام 80 قبل الهجرة الموافق ل496 للميلاد،وقتل عام 130ق.هـ الموافق ل 544 م، كان أبوه ملك أسد وغطفان ، وأمه أخت المهلهل الشاعر، قال الشعر وهو غلام، وجعل يشبب ويلهو ويعاشر صعاليك العرب، فبلغ ذلك أباه، فنهاه عن سيرته فلم ينته، فأبعده إلى حضرموت، موطن أبيه وعشيرته، وهو في نحو العشرين من عمره. أقام فيها زهاء خمس سنين، ثم جعل ينتقل مع أصحابه في أحياء العرب، يشرب ويطرب ويغزو ويلهو، إلى أن ثار بنو أسد على أبيه فقتلوه، فبلغه ذلك وهو جالس للشراب فقال: رحم الله أبي! ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر. ونهض من غده فلم يزل حتى ثأر لأبيه من بني أسد، وقال في ذلك شعراً كثيراً."[1]

فامرؤ القيس هو رمز تراثي عربي لجأ المؤلف إلى توظيفه ، رمز للتمرد القديم الحديث المتجدد أبداً، رمز لمأساة أمة تعيش الماضي في الحاضر، والتخلف في التقدم، و التفتح في الانغلاق، بتعبير برشيد نفسه.

2 – **باريس** : مكان معاصر يمثل كبرى مدن فرنسا وعاصمتها، وأحد أجمل المدن وأكثرها جاذبية في العالم، تحتضن خليطا من الأعراق والثقافات والديانات، توصف بأنها عاصمة الثقافة الأوروبية، وتلقب بمدينة النور أو مدينة الأضواء .

1– سمر حسن سليمان، الشاعر امرؤ القيس، من موقع: www.mawdoo3.com ، بتاريخ 26-07-2016 .

أما باريس المسرحية فيراها المؤلف أنها مكان " يختزل العالم كله داخل فضاء مكاني وزماني واحد ، فهي فضاء مفتوح علي العالم ، يأتيه الناس من كل فج للسياحة وللبحث وللمعيشة وللنضال وطلب المال وطلب اللذة ، وللهروب ، ولطلب الأمان ، ولأنها كعبة اللذة التي يحج إليها أثرياء العرب والصعاليك ."[1]

فالعنوان إذن دال علي محتوي النص المسرحي و فضاءاته ، فمجرد ذكر باريس يوحي بالتحرر والانطلاق، فهو يحمل " حمولة رمزية بين عصرين: الجاهلي ببساطته ، والحاضر بتعقيده، كما يحمل مفارقة رمزية ودلالية بين شاعر عربي، عاش في العصر الجاهلي، ومكان معاصر هو باريس، أي أن العنوان يحيل على جدلية الأزمنة: الماضي والحاضر وتداخلهما. و من خلاله يلعب دائما عبد الكريم برشيد على ورقة المزج بين الماضي و الحاضر،واستحضار التراث في ثوب الأنا الحاضر لتتفاعل المعاصرة و الأصالة في حلة احتفالية، فالكاتب يعصرن التراث ويحاول خلقه من جديد عن طريق محاورته ونقده والتفاعل معه ."[2]

و هكذا فإن عناوين برشيد المدهشة الغريبة بتعارضها دلاليا عبر جمعها لمسافات وأزمنة متباعدة، وعبر مزجها بين التراثي و الحداثي، وبين الماضي والآني ، تجعل من النصوص الاحتفالية تحمل صيغة فنية مغايرة، ولعل الدّهشة التي يحدثها العنوان في القارئ ، هي أول ما تستفزه للقراءة والبحث في سببية هذا التوظيف.

1- هاني أبو الحسن سلام : برشيد يرى امرأ القيس في باريس ،من موقع الحوار المتمدن، www.m.ahewar.org بتاريخ : 15-06-2011

2- ينظر، هاني أبو الحسن سلام، م ن.

المبحث الثاني :

عناصر البناء الدرامي في احتفال امرؤ القيس في باريس

عناصر البناء الدرامي :

يجمع العديد من المؤلفين على ركائز و أسس معينة في الكتابة الدرامية، يتخذونها مقومات وقواعد لا يمكن التخلي عنها، وهي حاضرة في كل إنتاجاتهم الأدبية، والقصد بها العناصر القاعدية و العناصر البنائية، فهي غير مختلف حولها من طرف الكتّاب باختلاف مذاهبهم وتياراتهم، إذ كل مسرحية تحمل فكرة معينة، وهذه الفكرة يحملها موضوع معين، محدد زمانيا ومكانيا، لتشخيص حكاية معينة مهما كان نوعها، أسطورية أو تاريخية، أو خيالية .

وهناك عناصر بنائية، تحمل العناصر القاعدية من البداية إلى نهاية الكتابة، وهي الشخصيات التي تحاكي الأفعال بحوارات تصور صراعاتها فيما بينها، حتى تصل إلى الحلّ . وهذا الآن رصد للعناصر القاعدية والعناصر البنائية في احتفال امرؤ القيس في باريس .

أ – العناصر القاعدية :

1 – **الفكرة :**

تعتبر الفكرة العمود الفقري لأي مسرحية، فهي القوام الأول لها الذي ترتكز عليه، و تدل على الهدف العام المراد الوصول إليه، و الخلاصة التي تصل في النهاية إليها، بمعنى أنها " قلب الموضوع، والقمة المراد الوصول إليها، حيث يحاول الكاتب الاشتغال من البداية إلى النهاية، بتكاثف كل العناصر الكتابية و التركيز على أن لا يخرج عن الطريق الذي رسمه لفكرته، فمن الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية، مترابطة الأجزاء، تعبر عن معنى في ذهن المؤلف، يريد نقله لمشاهديه" .[1]

[1] - ينظر، فؤاد الصالحي، علم المسرحية و فن كتابتها، دار الكندي، ط 1، إربد الأردن، 2001، ص 78 .

و يرى بعض المنظرين أن الفكرة هي الهدف العام و الجانب الفكري و المنطقي للمسرحية، من خلال " الآراء و وجهات النظر و الأحاسيس المعبر عنها من قبل الشخصيات، بأفعالها وأقوالها، يضعها الكاتب المسرحي، و يستخلصها فريق العمل المسرحي كي تتحول من فكرة في مسرحية، إلى رسالة نبيلة تخدم المجتمع و الحياة،"[1] لهذا لابد أن تكون لكل مسرحية جيدة فكرة أساسية، واضحة المعالم، مهما كثرت، أو اختلفت طرق صياغتها .

و ما يمكن التأكيد عليه هو أن جميع عناصر العمل الدرامي، تعمل من أجل تجسيد فكرة معينة، و"أي موضوع سواء كان قديم التطرق أم كان من إبداع المؤلف نفسه، يجب تحديد فكرته العامة أولا، ثم تأليف الأحداث الفرعية ثانيا." [2]

و في احتفال "امرؤ القيس في باريس" سيطرت عليه أفكار فلسفية و اجتماعية متعلقة بالوجود وبالقيم، وبمفهوم المكان والزمان، و التضحية والتخلي عن الأنانية الفردية لفائدة الصالح العام، أطرتها أبعاد نفسية وسياسية، و فسرتها علاقة الغرب بالمشرق العربي، علاقة صراع ديني ولغوي وحضاري واقتصادي كذلك، حيث تمكن المؤلف من رسم خطوطها العامة مستلهما التراث والتاريخ من أجل أن يوضح أن الغرب لا يمكن أن ينفعنا وإن ادعى ذلك .

ففكرة المسرحية تدعو إلى " تأكيد الهوية العربية بعيدا عن الاستلاب الغربي، وحالة تشريح ما هو كائن وحادث إلي استشراف ما سوف يكون وما سوف يحدث ."[3]

وتعامل برشيد مع التراث لم يكن غاية في حد ذاته، إنما كان وسيلة لربط الماضي بالحاضر قصد تعرية بعض الحقائق التي تخص علاقة الشرق بالغرب .

2- الموضوع :

الموضوع هو الإطار العام للأحداث، فهو يحمل كل عناصر المسرحية من أجل إيصال الفكرة التي يسعى الكاتب لإيصالها للمتلقي حتى يكون التأثير قويا، وتسعى الدراما في مواضيعها دائما إلى تغيير السلوكيات الإنسانية من السالب إلى الموجب، كما تهدف إلى المثالية من خلال عرضها لمشاكل الحياة و معالجتها لهم .

[1]- ينظر، لابوس ايجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 46 .

[2] - ينظر، أرسطو، فن الشعر، ترجمة د إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 98.

[3]- هاني أبو الحسن سلام، برشيد يرى امرؤ القيس في باريس، م س، يرجع إلى الموقع: www.m.ahewar.org، يوم2016/12/06 .

و لو راجعنا النتاج المسرحي عند أمة من الأمم في عصر من العصور، لوجدنا أن جميع كتاب ذلك العصر، داروا حول موضوعات رئيسية واحدة تعد على رؤوس أصابع اليد، وهي الموضوعات ذاتها التي تناولها بقية المبدعين، المهم أنه " كلما كان الموضوع قويا و عميقا وقريبا من الناس، كان الإقبال عليه كبيرا، إذ لا تهم الطريقة بقدر ما تهم الكيفية، ولكن بطريقة درامية مقننة و مدروسة ." [1]

حيث وظف برشيد في مسرحية "امرؤ القيس في باريس" موضوعا هادفا له صلة وطيدة بصورة الواقع المعاش، جعلت الأحداث لها تغيير واضح، إذ طرح موضوع البحث عن الهوية، لكن هذا البحث بالنسبة لامرئ القيس يكون داخل " الغرب المليء بكل أنواع المصادرات، هذا الغرب الذي سلب الشرق جهده وكرامته وأصالته. فالمؤلف عبد الكريم برشيد يفترض ظهور امرؤ القيس في ظروف عصرية مغايرة كل المغايرة للظروف التراثية ، من هنا تتغير ثقافته و من ثم أفعاله . لتصبح ذاتا تراثية في حالة توالد حداثي مستمر . فهي تعيش ضرورات التجدد بتغير الوسط الثقافي."[2]

هذا الاحتفال المسرحي كما يقول برشيد " هو تشريح في جوهره ، إنه كشف للواقع العربي و تعريته سواء في علاقته بذاته أو بغيره ، أنه تشريح مؤلم حقاً، لأنه أولاً يتم بأدوات حادة، وثانيا لأنه لا يكشف فنياً إلا عما يحزن ويؤلم، فبرشيد يخرج نصه هذا من حالة تشريح ما هو كائن وحادث إلي استشراف ما سوف يكون وما سوف يحدث. " [3]

3 – المكان والزمان:

يعدُّ المكان و الزمان من العناصر الهامة في دراسة النص المسرحي، إذ من خلالهما نتعرف على أماكن و أزمنة مجريات الأحداث، و أول شيء يقرأ في النص المسرحي هو ما يضعه المؤلف للدلالة على معلومات لمختلف الأماكن و الأزمنة التي تتطور فيها أحداث المسرحية . فالمكان يظهر في النص من خلال الإرشادات المسرحية، وفي العرض من خلال الديكور الذي يعبر عن فضاء المكان الذي تجري فيه الأحداث، بعكس الزمان الذي يعتبر العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي منه في النص .

[1] – ينظر، شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، 2009، ص 18 .

[2] – ينظر، هاني أبو الحسن سلام، برشيد يرى امرؤ القيس في باريس، م س، يرجع إلى الموقع: www.m.ahewar.org، يوم2016/12/06، على الساعة 21:13 .

[3] – ينظر، عبد الكريم برشيد، مقدمة كتاب في جريدة – امرؤ القيس في باريس– م س.

فتسمية المكان المسرحي " تطلق على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية، سواء كان بناء شيد خصيصا لهذا الغرض، كصالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق، أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (الشارع، المرآب، الحديقة، إلخ)" .[1]

و من أهم خصائص الكتابة الدرامية الاحتفالية ، تعدد الأزمنة و الأمكنة ، نتيجة لتكسير الكتابة الكلاسيكية الخطية التي تعتمد وحدتي زمان ومكان واحدة ، وذلك لتحقيق قطيعة مع المسرح الغربي، ذلك أن "النص الدرامي الاحتفالي يحافظ على بنية التراث و الأسطورة وفضاءاتهما الزمانية والمكانية، ويدمجهما في اللحظة الحاضرة بشكل تنتفي معه الخطوط الفاصلة بين الواقع والمتخيل، والحاضر والماضي ." [2]

وفي المسرح الاحتفالي كذلك تحرر من قيود الزمان والمكان، "فالاحتفال مرادف للتحرر..التحرر من المكان، وذلك باعتبار أنه أبعاد محدودة وجامدة، والتحرر أيضاً من الزمن، إذ أن الاحتفال يكون دائماً في الزمن البكر، وفي اللحظة الوليدة، إنه تحد للواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني، لتتواصل الذوات المختلفة ، ويموت فيه الواقع الجامد . " [3]

ومن هذا المنطلق فإن الاحتفال يخلق حسب الجماعة زمنا مغايرا وجديدا، حيث يختفي الماضي والحاضر والمستقبل ليحل محلها ما أصبح يسمى بالزمن الاحتفالي الذي لا تقيده حدود الزمان والمكان.

فالمسرح الاحتفالي استطاع أن يخرج من المادة التراثية العربية الإسلامية فضاءات مسرحية لا تحترم الزمان و المكان ، فضاءات ينشئها المؤلف على أنقاض الزمان والمكان التاريخي ، هي أزمنة متحركة وأمكنة تتبدل وتتغير، ولا تحترم الأمانة والدقة التاريخية، لأن الغرض هنا ليس التأريخ أو مسرحة التاريخ .

و أول ما يلاحظ في هذا النص الدرامي الاحتفالي هو المزج بين الوضوح و الغموض في عنصري الزمان و المكان، و التأرجح بين الواقع و الخيال .

أولا: المكان (Lieu Théâtral) في احتفال امرؤ القيس في باريس:

[1]– ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 473 .

[2]– محمد محبوب، المسرح المغربي، أسئلة و رهانات، م س، ص 122 .

[3]– عبد الكريم برشيد، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة الثقافة الجديدة، 1987 ، ص 153 .

إن بنية المكان في احتفال "امرؤ القيس في باريس" بصفة خاصة، وباقي أعمال عبد الكريم برشيد المسرحية متنوع و متعدد، فتجاربه "تسافر في جميع الأمكنة، في الشوارع، وفي الساحات العمومية، ليتجاوز ضيق الخشبة الإيطالية .. التي تقبر ذهن الممثل و المتلقي بتعليماتها الحرفية، فتسقط معها تلك النمطية مع كاتبنا ليجعل المسرح متحركا يخاطب الماضي والحاضر، لتكون في الأخير نسيجا متناسقا يروم إلى المستقبل المشرق ." [1]

فأحداث الاحتفال تجري في أماكن متعددة، فهناك المكان المغلق المرتبط بتطور الأحداث مثل: الحانة، الفندق، المطار و غيره من الأمكنة المغلقة، وهناك المكان المفتوح كالشارع، والساحة، والمدينة باتساعها ورحابتها، وكعادته يستعيض برشيد عن الفضاء المغلق إلى الفضاء العام والمفتوح، فالفضاء المفتوح وبالأخص فضاء الساحة يعد الفضاء الأثير لأغلب مسرحيات برشيد الاحتفالية، إذ نجده يشتغل على هذا الفضاء في الكثير من نصوصه الدرامية التي اعتمد فيها على الساحة كمكان لمجريات أحداث مسرحياته .

ففي بداية الاستهلال الخاص باحتفال امرؤ القيس في باريس نجده يرسم لنا المكان:

" في شارع كبير تحفه من الجانبين أعمدة كهربائية...و أنه فضل أن يمشي في شوارع باريس في دروبها. " [2]

ثم ينقلنا المؤلف بين الحين و الآخر إلى أمكنة أخرى، بعض هذه الأماكن تم الإشارة إليها في بعض المقاطع الحوارية ، أما الأخرى فتم رسمها في ذهن المتلقي بالوصف، سنحاول ذكر بعضها مع دلالاتها:

. **باريس**: مدينة أوروبية هي عاصمة فرنسا، ليست آمنة مطمئنة لدخول القتلة والمجرمين والأوباش من مختلف الأماكن إليها .

مخابئ: وهي أماكن كانت تختبئ بها المقاومة أثناء الحرب، وهي أماكن آمنة. .

العالم: يخبر امرؤ القيس حيرته للعالم وهو مجموع الكرة الأرضية، ويطلب منه أن يرشده إلى الصواب.

ضيعة: وهي المزرعة، يخبر بابلو امرأ القيس أن الوطن ليس ضيعة امرئ القيس (الأمير) يتحكم فيه كيف شاء، ويعرضه للتخريب جراء أنانيته، ولكن عليه أن يتصرف بحكمة تراعي مصلحة الوطن والمواطنين.

---

[1] - ينظر، نصيرة يعقوبي، مسرحية"إشاعة" تجربة البحث عن الحقيقة، من موقع: httpM//elsayedhafez.com بتاريخ: 2009/04

[2] - عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، م س،ص 8 .

يسيران في مكانهما داخل بقعة الضوء: دلالة على أنهما لا يسيران نحو هدف معين ولكن يسيران في نفس النقطة دون أن يحققا ما يطمحان إليه .

جنوب باريس وشمالها : " هل نحن في جنوب باريس أو في شمالها" ثم سؤال امرئ القيس: "وما الجنوب وما الشرق وما الغرب ؟ " دلالة على أن المكان لا يهم، والوجهة كذلك لا تهم..

فوق الفوق وتحت التحت : دلالة على مطلق المكان وغياب الوجهة لانعدام الهدف.

الطريق: هي دلالة على طريق مطلقة ليس لها نهاية، لأن الهدف غير ظاهر لامرئ القيس ولعامر، وهي عمرهما الذي تاه بحثا عن شيء غير ظاهر في طريق غير واضحة المعالم.

النهر: مكان به ماء، والماء هو رمز الحياة، والحياة بالنسبة لهما هي تحقيق الغاية التي هما من أجلها في باريس، وهي استرجاع الملك الضائع.

القرب و البعد: لا يهم القرب والبعد ما دام الهدف ليس واضحا ومستحيلا.

و هكذا فإن المكان في المسرح الاحتفالي يدعو إلى المشاركة والتواصل، و يعتمد الفضاءات المفتوحة التي تحقق اللقاء وتقضي على الحواجز، فالمسرح الاحتفالي كما يؤكد برشيد : " يعالج قضايا الناس، وقضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المخابر المقفلة، إنما في الساحات العمومية المفتوحة ، في الأسواق والأعراس والمواسم، وحيث التجمعات البشرية..." [1]

ثانيا: الزمن (Temps) في احتفال امرؤ القيس في باريس :

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

" و الزمن في المسرح لا يقتصر على كونه إرجاعا لفترة أو حقبة زمنية أو امتدادا، و إنما هو أيضا تحول و صيرورة تعبر عنها ديناميكية الفعل المسرحي عبر انتقاله من بداية إلى نهاية ."[2] ولما كانت الدراسة تتمحور بالدرجة الأولى على النص المسرحي، فان الزمن الذي يهمنا هو زمن النص الدرامي في المسرح الاحتفالي، فهو كذلك غير محدد بمدة أو مرحلة، فهو ممتد لا يعرف بداية أو نهاية، لا لشيء إلا لأنه زمن احتفالي، زمن تنتفي فيه نقطة البدء والنهاية، فما سيحدث في المسرحية يمكن أن يكون

1– عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، كتاب في جريدة، م س.

2– – ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 241 .

قد حدث من قبل، ويمكن أن يحدث في يوم من الأيام، إنه زمن يمكن أن يكون قد وقع في الماضي ، وقد يقع في المستقبل، ومن هنا فان برشيد يؤكد مفهوم الزمن بالنسبة إلى الاحتفالية التي ترى فيه أنه مرادف للتحرر... التحرر أيضاً من الزمن، إنّ الاحتفال يكون دائماً في الزمن البكر، و في اللحظة الوليدة، إنه تحدّ للواقع ، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني ، لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد."[1]

و نجد الزمن في احتفال امرؤ القيس في باريس ينقسم إلى قسمين: زمن خاص وزمن عام. فالزمن الخاص محدد ومحصور، ومرتبط بتطور الأحداث. ونماذجه متعددة في المسرحية، أما الزمن العام فهو زمن فضفاض وواسع، زمن مرتبط بأزمات المجتمع العربي بصفة عامة، تتعاقب فيه الأزمنة الثلاثة، إذ ينصهر في بوتقتها كل من الحاضر والماضي والمستقبل، فالزمن الحاضر هو الزمن الذي تقع فيه أحداث المسرحية الآن، على خشبة المسرح، وسط شوارع باريس، وأمام الجمهور المتفرج، فقد كان له حضور طاغ على جل المشاهد، ولا داعي للتمثيل له، أما الزمن الماضي أو الاسترجاعي الذي يقوم على أساس الاسترجاع، حيث التوسل بتقنية الفلاش باك لتحطيم الزمن المتتابع، وإخلال تسلسله الروتيني، بإعمال الذاكرة لاسترجاع أحداث و مشاهد وقعت في الماضي، والشواهد على هذا الزمن كثيرة نذكر منها المشهد الموجود في النفس الثاني، عندما يعود بنا المؤلف إلى ديار الشاعر العربي من خلال إلقاء امرئ القيس مونولوجا يخاطب فيه نفسه، وكأنه بدأ يعي نتائج تصرفه، فيعلن أن نفسه ليست منه، وأنه ليس منها، ثم تدخل قطع سينوغرافية توحي بتغيير الزمان والمكان والجو، فيعود الأمير إلى نفسه، ويتذكر لماذا جاء إلى باريس، ومتى وكيف؟

" إنه الآن في قصر أبيه الذي لم يلحقه أي تغيير، وتدخل مجموعة من العبيد وهم يحملون الصناديق والحقائب، ثم يدخل الملك حجر يتبعه دهشان حكيم القصر ...ونفهم من حوار حجر أنه يريد بعث ابنه إلى بلاد النصارى ليتعلم أصول الحكم، وبعد أن يصرف الملك حكيم قصره ...نلتقي بامرئ القيس يوم رحيله من دياره إلى باريس أول مرة، ونسمع ما دار من حديث بينه وبين أبيه، هذا

[1]- عبد الكريم برشيد ، الاحتفالية و هزات العصر ، م س، ص 43.

الأب الذي أصر على بعث ابنه إلى الخارج رغم نفوره من الحكم، ويودع حجر ولده وهو ينصحه بالابتعاد عن الشعر لأنه حرفة الضالين والصعاليك." [1]

أما الزمن الاستشرافي فهو كل "ما يحيل إلى المستقبل ،حيث يكون الحوار إيحاء بما سوف يحدث أو ما يجب أن يحدث. "[2]

وعموما فالمسرحية تجسد مجيء الشاعر الأمير امرؤ القيس من الماضي إلى باريس عاصمة الحداثة، وبالتالي يضعنا برشيد منذ البداية أمام زمنين : الماضي بكل ثقله التاريخي الأصيل، والحاضر بكل توجهه وجديده، بتداخل الماضي والحاضر في شخصية عربية درامية، فاستحضار امرؤ القيس كشخصية تراثية تحيل وتجسد الزمن الماضي، وامرؤ القيس باعتباره نموذجا للإنسان العربي، الذي يعيش حالة اغتراب في مجتمع باريسي، وواقع حداثي يشعره باستمرار بتخلفه وعجزه، يمثل الزمن الحاضر.

و زمن موت امرؤ القيس في النهاية يجسد رمزا للانفلات من هيمنة الغرب أو النظام الرأسمالي، كما يكون الموت أيضا رمزا للانبعاث والتجدد، يقول عامر الأعور في نهاية المسرحية مؤكدا هذه الفكرة :
عامر الأعور : "مت يا امرأ القيس و في نيتك أنك تموت من أجلنا، مت من أجلي أنا، من أجل إخوتي ورفاقي، كنت أول السائرين في طريق الدم والعذاب ...ومن باريس هذه سوف تشرق الشمس غدا، ومن الغرب ستشرق، وتلك هي المعجزة ." [3]
كما وردت في المسرحية مجموعة من الألفاظ و العبارات التي تدل على الزمن نذكر بعض دلالاتها :

- ✓ **في أي يوم نحن يا امرأ القيس ؟** و من دلالاته غياب معالم اليوم الذي هم فيه وملامحه، ممّا يعني أنّ الأيام كلها تتشابه، يوم لا يحمل اسما .
- ✓ **حيّ نصف حياة ، ميت نصف موت** : العمر هو زمن يبتدئ من الولادة، وينتهي بالموت بالنسبة لكل شخص، لكن عامر الأعور أضاع نصف عمره باتّباعه امرأ القيس، وتيهه معه في المكان والزمان، فلم يعد للموت والحياة أي معنى، فقد أصبحا متشابهين.

[1]- ينظر، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات: محمد الكغاط ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986 ،ص336.

[2]- مصطفى رمضاني وآخرون، دينامية الفعل الدرامي ، مركز الحضارة العربية للإعلام، ، ص 149 .

[3]- عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 126 .

✓ **ساعة تقع خارج الساعة ، من أدركها يا عامر لم تدركه الساعة، يخرج من دائرة الأرقام والعقارب، يصبح فوق الفوق وبعد البعد** : عندما يحقق امرؤ القيس ما يسعى لأجله، فإنه سيدخل التاريخ، وسيخلّد، ويصبح خارج الزمن .

فهذا التداخل الزمني الذي كان بفعل التعدد الذي يجمع الماضي بالحاضر، وكسر رتابة الزمن المتتابع، وإخلال تسلسله الروتيني بإعمال الزمن الاسترجاعي، حيث التوسل بتقنية الفلاش باك، يفتح المجال لإعمال خيال المتلقي وإثارة أفق توقعه، بالموازاة مع تطور أحداث الاحتفال، وهذا جانب جمالي وفني يعد أسلوبا من أساليب كسر الإيهام، وبهذا نجح المؤلف في وضع وحدة الزمان بما يتماشى والأسس النظرية والفنية للمسرح الاحتفالي .

4- الحكاية :(Histoire)

تعتبر الحكاية من المكونات القاعدية للدراما، فهي الأساس الأول، وبدونها لا يكون البناء، فالأفعال الشريرة أو الخيرة في حياة البشر هي التي تركب الحكاية، فهي " أسلوب تعبير يشكل السرد أساسه، لأنه يقوم على حكي حادثة فعلية أو مختلفة، ويفترض وجود راو، وقد عرفت الشعوب الحكاية التي تعتبر شكلا من أشكال التعبير الشفوي. " [1]

و بتعبير بسيط، فالحكاية "عبارة عن رواية لأحداث من الواقع أو من نسيج الخيال، يقوم بها أناس تربطهم علاقات معينة، شرط أن تكون منطقية تحدد مصائرهم فيما بعد، في زمن ومكان معينين قد يكونا حقيقيين أو افتراضيين." [2]

إذن الحكاية تعطي للنص معناه، كما ترتبط الأحداث بفكرة النص، "إذ تقوم الحكاية بالتنظيم الزمني والعلاقاتي للنص، فهي التي تنقلنا من حدث لآخر، ومن زمن إلى سواه، لأنها تبرر النتائج التي توصلنا إليها الفكرة الأولى في المكان والزمان المحددين، فتكون مقنعة للمتفرج، وتكون النتيجة إيجابية ".[3]

[1]- ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 171 .

[2] - ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مطبعة التقدم، القاهرة، 1982، ص 43 .

[3] - ينظر، عبد الفتاح عثمان ، م ن ،ص 49 .

و على الحكاية في المسرحية أن تتميز عن الحكاية النمطية التي تروى في الحياة العادية، وأن تختلف كل الاختلاف عن الحكاية التاريخية التي " تتقيد بالواقع وتقرر الحقائق تحت ترتيب زمني دقيق دون إبداع أو خيال فكري، بحيث لا تتجاوز في ذلك الحكاية الساذجة التي لا يتقبلها العقل- كحكايات القوى الغيبية والخرافة- الزائدة عن المألوف دون الالتزام بضوابط الفن ومنطق الأحداث وواقعية المضمون ووحدة الحكاية." [1]

جاءت الحكاية في احتفال "امرؤ القيس في باريس" مطابقة للفكرة و الموضوع بحيث روت حياة شخصية كاملة، كبطل في صورة الشاعر العربي امرئ القيس، وقدمتها في "صور حياتية عديدة تنتسب إلى الماضي ولكن بشكل معاصر، تمثل إسقاطا للتراث على الحاضر، وبالتالي فحكاية المسرحية تجسد فرجة وفق منظومة تمسرح لمأساة الأمة العربية التي لا زالت تعيش الماضي في الحاضر، والتخلف في التقدم، والتفتح في الانغلاق ، و ليس مأساة فرد فقد عرشه." [2]

فامرؤ القيس في باريس يمثل رمزا لذلك الماضي الذي ما زال يتحكم فينا بكل رواسبه القديمة، و نموذجا للعربي الذي تتاح له فرصة التوجه إلى الغرب من أجل الدراسة فيفاجأ بالحضارة الغربية ، ثم يصاب بانفصام في شخصيته.

فالحكاية في احتفال "امرؤ القيس في باريس" استمرت عبر نفسين، تضمّن النفس الأول ثلاثة عشر عنوانا ، والثاني ثمانية عشر ، هذا التتابع في الحكي مثلته لوحات الاحتفال على النحو التالي:

1 – استهلال .

2 – باريس في آخر الليل .

3 – ما أقسى أن تكون محسوبا على قوم خطأ .

4 – عامر يقص حكاية الكهرباء ...

5 – لقاء لم يكن ممكنا إلا خارج البلاد .

6 – ربي لماذا خلقتني بدويا ؟

[1] - ينظر، عبد الفتاح عثمان، م ن، ص 44 .

[2] - ينظر، عبد الكريم برشيد، مقدمة كتاب في جريدة – امرؤ القيس في باريس- العدد م س.

7 – يسألونك عن أشياء عديدة ...

8 – امرؤ القيس بين الأيدي الناعمة ...

9 – رباه ، هذا البلد ما أعقده !

10 –كل المصائب أصلها بدلة مستعارة ...

11 – سهرة مع بنات حاييم .

12 – عامر يدخل نفق المترو ...

13 – بنو أسد قتلوا ربهم ...

14 – آبار البترول لم تمت .

15 – من كان مثلي لا يسترد ملكا ضائعا .

16 – غدا هل يصل البترول أو لا يصل .

17 – عودة الذاكرة الموهومة ...

18 – ستذهب للبحث عن قوتين ...

19 – جاكوب و رائحة الإفلاس .

20 – سيف ثمنه مملكة .

21 – امرؤ القيس بين الحكمة و التنجيم ...

22 – خطاب موضوعه الشجر ...

23 – من ذا الذي يملك ثمن الحصان ...؟

24 – عودة إلى نفق المترو ...

25 – يا جراحي اشهدي على ألمي ...

26- أعطني مليونا أيها الأمير ...

27 – الملك و دهشان و عنبسة في الحلم ...

28 – حديث عن الشيخوخة التي تقتل .

29 – حائر أنا ، فأرشدني ماذا أفعل ؟

30 – كل في باريس يغني على ...ليلاه .

31 – بكى صاحبي لما رأى ...

ب – العناصر البنائية :

1- الفعل الدرامي : (Action dramatique)

يعتبر الفعل من أهم عناصر الدراما، بل الدراما هي الفعل، وعادة ما يعتبر الفعل الدرامي نقطة بدء المسرحية، انطلاقا من تفجر الصراع، " فهو محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث، التي تتم على الخشبة وخارجها، وهو بذلك يشكل ديناميكية معينة، لأنه انتقال من وضع إلى آخر، من بداية المسرحية إلى نهايتها." [1] فالحدث في الحياة يحتمل أكثر من نهاية، أما الفعل في العمل الفني لا يحتمل إلا نهاية واحدة، "لأنه محكوم بالمنطق الفني و وجود السببية، فلا بدّ أن تكون المعطيات تؤدي إلى نتائج،" [2] بمعنى أن تكون النهاية حتمية منطقية .

وهناك نمطان للفعل بسيط ومركب، و له ثلاث مراحل أساسية، البداية والوسط والنهاية، فالمسرحية تبدأ بفكرة ظهور قوة جديدة تدفع بالفعل إلى الأمام وترفعه إلى الذروة*، وتأزم الأوضاع، وهنا لا بد للفعل من حلّ، حلّ يكون واقعيا ومبررا، يسير وفق مبدأ الضرورة والاحتمال، وهذا الحل غالبا ما يكون مع سقوط الشخصية أو موتها، وهكذا تنتهي العملية .

وبالنسبة لجماعة المسرح الاحتفالي فقد وقفت موقفا معارضا ومضادا لمفهوم الحدث الأرسطي والبريختي ذلك " أن المسرح الدرامي يحي حدثا وقع في الماضي ولم يعد له وجود، الشيء الذي يحُول

---

[1]- ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 341 .

[2]- د. إبراهيم حمادة، كتاب أرسطو، فن الشعر، م س، ص 131 .

* الذروة: هي النقطة التي يرتفع فيها الفعل إلى أعلى درجة تصاعده، و عندها تكون الحادثة أكثر أهمية و إثارة التشويق .

العملية المسرحية إلى جلسة لاستحضار الأرواح والأشباح، أما المسرح الملحمي فيحكي عن شيء وقع أو يقع بعيدا عن الجمهور، الشيء الذي حوّل الفعل المسرحي إلى مجرد حكاية تبقى غريبة عنا وعن واقعنا واهتمامنا، مما يجعلها في نهاية الأمر مجرد حكاية فقط، أما المسرح الاحتفالي فيقوم على أساس رفع الحواجز والمسافات بين الواقع والوهم ." [1]

فالفعل بالمفهوم الاحتفالي ينبغي أن يكون حضوره آنيا حتى يعبر عن اللحظة الآن، فبما أن الأفعال في الحياة اليومية تتميز بالتداخل والتقاطع فإن الأفعال بدورها في النص الاحتفالي تتميز بالتداخل، فليس ثمة أفعال مستقلة بعضها عن البعض بحيث " تشكل خطا مستقيماً يصعد إلى أعلى إلى أن يبلغ ذروته، كما هو الحال في البناء التقليدي الأرسطي، و انما يقوم الفعل وفق الخط البياني المنكسر، الذي يعبر عن تناقضات الواقع السعيد منه أو التعيس، فالوجود الإنساني يتميز بالتعدد والتباين والتداخل بين مستوياته المختلفة ،ومن ثم فإن التعبير عن هذه الحالة بالكوميديا فقط أو التراجيديا فقط يعد تزييفا للحقيقة لأنه يسجن المتفرج في حالة واحدة ."[2] وعليه تجمع المسرحية الاحتفالية بين الكوميديا والتراجيديا، أما نهايات المسرحية فإن الاحتفالية توصي بألا تنتهي المسرحية بما يرضي الذوق السائد بالحل السعيد، فلا حل ولانهاية في المسرح الاحتفالي، فالحفل ينتهي، ولكن ما يمثله لا يمكن أن ينتهي، لذلك فلا غرابة أن نجد أغلب المسرحيات الاحتفالية تنتهي نهاية مفتوحة، فاتحة بذلك المجال على كل الاحتمالات الممكنة وتاركة فرصة لخيال القارئ للتأويل.

الأمر الذي نجده واضحا في احتفال **امرؤ القيس في باريس** لعبد الكريم برشيد، حيث نجد الأفعال تتداخل فيما بينها معبرة عن تناقضات الواقع من خلال رحلة امرئ القيس التي انطلقت نحو آفاق جديدة لتوقفها الطلقات النارية، رحلة نقلته من بيئته العربية إلى بيئة جديدة وجعلته يتعرف على نماذج بشرية متباينة لم يكن من الممكن أن تلتقي إلا في بارييس، نماذج إنسانية تائهة وسط هذه المدينة التي لا تهدأ حركتها، باريس الحبلى بالتناقضات والمفاجآت التي تمزج الليل بالنهار والفرح بالحزن، وقد جمعت هذه المسرحية بين التراجيديا و الكوميديا، التراجيديا التي مثلها امرؤ القيس وبابلو وبنات حاييم وغيرهم، والكوميديا التي ترجمها عامر الأعور بحسه الفطري الكوميدي الساخر أحيانا، لتنتهي المسرحية نهاية مفتوحة من خلال موقف وتعليق عامر الأعور، الذي يقرر إشهار سيف

[1]- ينظر،ريمة شايب، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة،2009/2008، ص 68-69

[2]- ينظر،ريمة شايب، م ن، ص 69 .

امرئ القيس و والده الملك حجر في وجه الظلم، والبحث عن كل أبناء البلد وأولهم أيوب المصري ليبقى الصوت العربي شامخا وقويا ومميزا وسط كل الأصوات النابعة من كل مكان .

فأفعال المسرحية لم تنته بعد، و لها حكي آخر لم يقم به عبد الكريم برشيد نزولا عند الضرورة المسرحية التي تقتضي بأن يكون للاحتفال وقت معلوم لا ينبغي تجاوزه، وفرصة كذلك للقارئ في تصور أحداث وشخصيات الاحتفال الجديد، مما يؤكد توالدية الفعل وعدم نهايته في المسرح الاحتفالي .

2– الشخصيات: (Personnages)

إن بناء الشخصية في المسرح، هو عمل مهم يحتاج إلى كاتب متمرس، يخرج هذه الشخصية من إطارها الواقعي، لتكون منسجمة مع الأحداث التي تقدم على خشبة المسرح، وفي هذا السياق، فإن بناء الشخصية المسرحية، هو بناء فني يراعي تطور هذه الشخصية، مع عناصر المسرح نفسه من زمن وحدث .

وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها " تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه." [1]

وتتميز الشخصية في المسرح كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط (الكاتب أو الراوي) .

وعليه لا بدّ من الإشارة هنا إلى مجموعة من العناصر التي لابد مراعاتها في بناء الشخصية المسرحية، والتي تشتمل على عناصر مهمة تتضمن الكيان المادي لهذه الشخصية، وأيضاً الكيان الاجتماعي ، وثالثاً الكيان النفسي.

وبالنسبة للمسرح الاحتفالي فإن عملية بناء و تصوير الشخصية المسرحية عملية غاية في الصعوبة والتعقيد، وتوظيفها "مبني على أساسين: الاتصال والانفصال، الاتصال بالماضي ، أي بما هو عام ومشترك، والانفصال في ذات الوقت عن هذا العام المشترك للبحث عن التميز." [2] فهي مركز جذب، حيث تلتقي عنده باقي عناصر ومكونات العملية المسرحية ، أو بتعبير محمد مسكين:"إنها المحركة للخطاب المسرحي ككلّ." [3]

---

[1]– ماري إلياس و حنان قصاب حسن، م س، ص 269–270 .

[2]– محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ،1994، ص 131 .

[3]– محمد مسكين ، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، نقلا عن التأسيس ، دفاتر مسرحية ، ص 56 .

وعلى هذا الأساس اعتنى المؤلف بالشخصيات وطبائعها وأخلاقها وتصرفاتها ونفسيتها، فمنها من أعطاها بعدا دلاليا، وأخرى بعدا رمزيا إيحائيا، وأخرى بعدا واقعيا، فقد جمع بين شخصيات غير متكافئة في أبعادها النفسية والفزيولوجية، و في مستوى تفكيرها الذي يظهر من خلال حدثها وأفعالها وكذالك في مواقفها.

فقد ركز عبد الكريم برشيد على بناء شخصياته بناء محكما، ووظفها وفق صيغ وأشكال تخدم المسرح الاحتفالي، وحملها بدلالات فكرية تخدم الفكرة الرئيسية للمسرحية، وقد استخدم عددا كبيرا من الشخصيات لكل منها دورها الفعّال الذي تقوم به، وإن اختلف من حيث الدرجة والتأثير بين رئيسي وثانوي، شخصيات تنتمي إلى الواقع، بتفاصيلها الفزيولوجية، والنفسية، والذهنية، فنجد امرأ القيس وعامر الأعور والملك حجر، بنات حاييم (غينات وراحيل وسارة) جاكوب، بابلو، كنزة، ميمون التاجر، أيوب، الشرطي 1 و 2، الراوي، العمال، الطلبة، الأزهري، الجمركيين، لوليتا، جوزيف ابن جاكوب ...إلخ ، وهذا رصد لأهم ملامح شخصيات الاحتفال :

شخصية امرئ القيس :

نستدل من عنوان احتفال "امرؤ القيس في باريس" على أنّ المؤلف استعان بشخصية تاريخية ووضعها في سياق زماني ومكاني مغايرين لزمنها ومكانها الأصليين، فاستدعاء الشخصية التاريخية التي لها ملامح مميزة في التاريخ، ، سيحملها ببعض الدلالات المعاصرة ، فامرؤ القيس الشخصية الرئيسية في الاحتفال هو شاعر عربي ينتمي إلى العصر الجاهلي، لكن برشيد كتب احتفاله على أساس أن والد امرئ القيس هو الذي أرسله إلى باريس من أجل التعلم، وأن امرأ القيس مطلوب للقتل، لذا يشعر بعدم الأمان والخوف، لكنه يقدم نفسه ضحية من أجل العرب ليعيشوا في سلام وأمان .

إن اسم امرؤ القيس يثير في ذاكرة العربي عدة أشياء منها رحلة امرئ القيس الملك الضليل، والجاهلية العربية، وما إليها ، أما الفرنسي أو الأوروبي عامة، فهو عندما يبصر عربيا في باريس، و يتعرفه من سحنته أو من لباسه ، يرى فيه نموذجا بشريا معينا ينتمي إلى عالم التخلف أو إلى عالم البترو دولار، بكل ما تحمله هاتان الكلمتان من معان، ولا يهمه بعد ذلك أن يكون اسمه امرأ القيس أو محمدا."[1]

علاقات امرئ القيس البشرية في باريس صرفته عن التنبه إلى وضعه ، لأنها علاقات تربطه ببيئته القديمة أكثر مما تربطه بالبيئة الجديدة ، بل إن التطور الذي طرأ على حياة امرئ القيس — وهو تطور

[1]– ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ،م س ،ص 346 .

لم يتبلور إلا في نهاية المسرحية –كان نتيجة لما حدث في وسطه الأصلي ، أما باريس فلم تكن سوى منظر خلفي لإظهار مجون امرئ القيس و نفوره من عالم السياسة.

امرؤ القيس : ماذا يريد هذا الشيخ مني ؟ هل يريد أن يخرجني من عالمي و أوهامي . هل يريد أن يسرق مني لذة الصيد و النساء و الخمرة و الخيل ؟

يا أبي ، أين أنت و أين أنا ؟ دنياك دنياك و دنياي دنياي ، تريد أن أسوس البلاد و العباد بلا شك ؟ و هل مثل هذا الأمر ينتظر مني أنا ؟ أنا الذي عجزت أن أسوس نفسي، فأحرى أن أسوس الناس جميعا ؟ أنا لا أريد منك شيئا يا أبي ، لا أريد جاها و لا سلطانا، لا أريد عرشا و لا صولجانا، لا أريد مملكة و لا رعية ، تكفيني خيلي و نسائي و خمرتي و تجوالي في البرية...[1]

و هو بالإضافة إلى تهربه من المسؤولية ، يمثل ذلك العربي الذي وجد نفسه غنيا بين عشية وضحاها فقام ببذر الأموال بدون حساب ، وبدون تفكير في المستقبل:

امرؤ القيس : ... لماذا تشتغلون أيها الأغبياء . لماذا ؟ وأموال أبي موجودة بوفرة، دع أنت هذه المكنسة و اتبعني...[2]

ويحلو له بصفة خاصة أن يسرف ويبذر ويتظاهر بالغنى في أوروبا ، وكأنه يقول للأوروبيين : إذا كنتم تفوقوننا حضارة فنحن نملك المال :

امرؤ القيس : أما سمعت يا ابن عمي ما سمعت أنا ، هذه طائرة ..تحط الآن بأرض باريس آه ... الظاهر أنها جاءت تحمل المزيد من الأمراء أمثالي ...قدني يا محمد إلى حيث قلت لك.[3]

وقد استطاع برشيد من إعطاء بُعد معاصر ودلالة جديدة للشخصية، فكأن ما حدث معه ومع أبيه هو انقلاب عسكري، ولم يعد أمامه إلا الحزن والإقامة خارج الزمن والانغماس في الملذات:

امرؤ قيس: هل تريدني أن أعلن الثورة على العسكر؟

عامر الأعور: ولم لا؟

امرؤ القيس: وبهذا السيف؟ (يبتسم في ألم) الظاهر أنك يا عامر يا أخي لا تفهم في مثل هذه الأمور شيئا.

عامر الأعور: قد يكون، ولكن ما أفهمه يكفيني ويكفيك أيضا.

---

[1]– عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، م س، ص 94 .

[2]– عبد الكريم برشيد ، م ن، ص 27

[3]– عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 29 .

امرؤ القيس : وماذا تفهم يا عامر؟

عامر الأعور: أنك صاحب حق، وأنه لابد أن تسترد هذا الحق .

امرؤ القيس: ألا تعرف يا عامر أن الثورة—أية ثورة — إن هي إلا اقتراح فقط ...اقتراح بتغيير فوضى بفوضى جديدة ، اقتراح لتغيير ظلم بظلم آخر، وتغيير سيد بسيد . " [1]

فامرؤ القيس في المسرحية شخصية لها ملامح درامية ، ملامح بطل تنبع مأساته من عجزه عن تحقيق الفعل، لعدم توافر الإرادة وغياب القدرة على تنفيذها، أي أن مأساته تنبع من صراعه مع ذاته، كما تنبع من صراعه الخارجي الموجود بين مكانين: موضع قبيلته ومدينة باريس، فمجتمعه منغلق، وباريس منفتحة، وهذا مما جعل ذاته تصاب بالتمزق ."[2]

<u>شخصية عامر الأعور</u> :

هو صاحب امرئ القيس الذي خاطبه في معلقته بقوله: بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه، وقد يكون رمزا لتلك القبائل التي ناصرت امرأ القيس في البداية، ثم تخلت عنه في النهاية ليموت وحيدا.

فهو سائس خيل الملك حجر، وقد جاء إلى باريس حاملا وصية الملك حجر لابنه امرئ القيس بورثته في العرش، يجر حصانا عربيا وراءه،كان مدعاة للضحك وإثارة انتباه البارسيين — رغم ما عرف عنهم من انشغالهم عن الناس بمشاكلهم الخاصة — يقطع الشوارع ، ويتأمل الواجهات، فهو يشكل عنصر الضحك في المسرحية من خلال بعض المواقف كمواجهته لشرطة المطار، ورجال الجمارك، و غيرهم من الشخصيات التي تصادفه طيلة أحداث المسرحية، فمن مواقفه ومفارقاته أنه يخلط بين مهنته كسائس خيل وسياسة الناس .

عامر الأعور: يمكنني – مثلا — أن أعلمك أصول السياسة...

امرؤ القيس : أنت ؟ !

عامر الأعور: أجل ، فهل نسيت يا مولاي بأني سائس خيل أبيك ؟

---

[1]- عبد الكريم برشيد ، م ن، ص 41 .

[2]- ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، م س ،ص 346 .

امرؤ القيس : يضحك بألم ...متى تفهم يا عامر يا غبي بأن سياسة الخيل شيء، وسياسة الناس شيء آخر؟

عامر الأعور: ليكن .. ولكن قل لي هل تنكر يا مولاي بأنه كانت لك تجربة في السياسة؟

امرؤ القيس: لا أنكر شيئا .. و لكنها كانت تجربة فاشلة ..[1]

شخصية يمكن أن تعشق من مجرد سماع صوت نسوي في المطار

عامر الأعور: أهلا بك يا مدام، أنا والله عشقتك من صوتك فقط، وحق جدك المسيح عشقتك، صوتك سكر وعسل يا مدام...[2]

شخصية تثير السخرية في نظر الشخصيات الباريسية كالشرطي 2 والجمركي 1 والطالب 1 فهو في نظرهم أمير عربي، ونموذج حي من قصص الشرق وألف ليلة وليلة ، و رؤيته من الفرص التي لا تتاح إلا في السينما بالنسبة لشخصية لوليتا :

لوليتا : ...هل تعرف يا أمير بأن الفرسان أمثالك ما رأيتهم إلا في السينما ؟ [3]

وعلى الرغم من وجوده في باريس إلّا أنه يعيش في عزلة تامة، فحديثه باستمرار موجه لابن عمه عكرمة الذي يربطه ببيئته الأصلية .

عامر الأعور: ... أين أنت يا عكرمة ابن عمي؟ تالله إن هذا لهو الفوز الأكبر، الآن فقط أعرف يا عكرمة لماذا كنت أعور، نعم فمن كان يعيش مثل عيشنا ليس أعور فقط، وإنما هو أعمى وأبكم وأصم و ...[4]

فشخصية عامر الأعور تجسد صورة العربي الذي يعتز بانتسابه إلى قبيلته و وطنه ، فإذا غادرهما أنكرهما نهائيا أو احتقرهما ليظهر مسايرته للتقدم الأوروبي .

عامر الأعور: ...ألا ما أتفهك و أتفهني و أتفه قبيلتك و قبيلتي ، الدنيا بخير في هذا البلد يا عكرمة، لقد أضعت عمري – قبحني الله – و أنا في الإصطبلات أشتغل سائسا للخيل، كل أيامي الخوالي قضيتها بين حيوانات لها قوائم أربع ... ربي ، هذا النوع من الحيوانات ما ألطفه ![5]

---

[1]– عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 93 .

[2]– عبد الكريم برشيد ، م ن، ص 30.

[3]– عبد الكريم برشيد ، م ن، ص 40.

[4]– عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 38 – 39 .

[5]– عبد الكريم برشيد ، م ن ، ص 39 .

ويعرف جيدا أنه مجرد قيمة مادية فقط بالنسبة للغانية الباريسية عندما طلبت منه مبلغا ماليا كبيرا فأجابها قائلا :

" ومن أين ؟ هل تعلمين يا امرأة أنني أنا – بذاتي و صفاتي و نعلي و قميصي و جبتي- لا يمكن أن أساوي مليونك هذا الذي تطلبين. " [1]

ورغم كل صفاته إلا أنه مازال يحتفظ ببعض فطرته البدوية التي تظهر عندما سأله امرؤ القيس عن رأيه في بنات حاييم :

عامر الأعور: نعم يا مولاي فليس أمامك لا حسن ولا وسامة ولا جمال ... وما هؤلاء النسوة غير عجائز ميتات – مع وقف التنفيذ – عجائز محنطات من عهد آمون و رمسيس وخوفو ورع ومنقرع وبونيفاس والجيلالي بوعلام ...[2]

وحسب الناقد مصطفى رمضاني فإن شخصية عامر الأعور تمثل : " بساطة الإنسان الشعبي ، كما تنبه إلى زيف العلاقات و شذوذها ، فالجميع لا يبحث إلا عن المصلحة الخاصة. " [3]

شخصيات بنات حاييم :

ثلاث شخصيات نسوية ، تتفاوت سنا ولكنها ذات وجه واحد من حيث مهمتها داخل المسرحية هن : غينات و راحيل و سارة ، يمثلن التهافت اليهودي على المال بجميع الوسائل ، المهم هو القيام بمتهن اتجاه المنظمة التي تحتاج إلى المال الكثير الذي لا ينقطع :

غينات: ...ألا تعلمين يا راحيل بأننا كلنا مسئولات أمام المنظمة ؟ أخبريني، وماذا يمكن أن نقدم لهذه المنظمة إذا سألتنا عن المال ؟ هل ندفع الهوى للصندوق ؟...[4]

فهن يمثلن صورة من إدعاءات إسرائيل المتعلقة بحب العدل و المساواة و إدانة الظلم و التعايش السلمي بين الشعوب ، فهو تمثيل داخل تمثيل :

سارة: سنرفع عرائض الاحتجاج، سنصرخ بأعلى صوتنا لندين هذه الجرائم النكراء التي ذهب ضحيتها أبوك وأهلك وصحبك... [5]

---

[1]- عبد الكريم برشيد، م ن ، ص 46 .

[2]- عبد الكريم برشيد ، م ن ، ، ص 62 .

[3]- مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد ، التصور و الإنجاز، مطبعة تريفا، بركان، ط1، 2007 ، ص 167 .

[4]- عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 71 .

[5]- عبد الكريم برشيد ، م ن،، ص 76 .

شخصية جاكوب:

تاجر الفرص ،امتداد لشخصيات بنات حاييم إلا أنه يخفق في الوصول إلى هدفه لأنه جاء متأخرا – أي في النفس الثاني من المسرحية – وكذلك لأنه "لا يستطيع أن يدخل من الثغرة التي تقدر المرأة وحدها أن تفتحها في شخصية امرئ القيس، ولذلك ينسحب مكتفيا من الغنيمة بالإياب، وكأنه لا يريد أن يضيع وقته،" [1] وهو أيضا فرصة تستغل بعد أن أدرك أن الأمير العربي لا يتوفر على رغبة حقيقية في البيع.

شخصية بابلو:

الأشبيلي الأسمر الذي بدأ حياته في باريس عاملا في مناجم الشمال حتى ذهبت زهرة شبابه وأصيب بالعمى، فلم يجد سوى نفق المترو ملجأ يعزف فيه على الأكورديون للمارة الذين لا يعبئون به، وإذا رموا قطعا نقدية رموها وهم يهرولون ، فهو صورة حية عن الاستغلال الذي تمارسه الدول المصنعة على العمال المهاجرين الذين يقصدونها هربا من أوضاعهم الاقتصادية أو السياسية داخل أوطانهم الأصلية.

ومن خلال إقامته في باريس اكتسب خبرة – لا تجدي نفعا – في إرشاد بعض التائهين في شوارع هذه العاصمة كعامر الأعور.

بابلو: آه ! في هذه الحالة يا عامر يا أخي يمكن أن تبحث عنه في ...

عامر الأعور: المعاهد؟

بابلو: لا...

عامر الأعور: في الكليات .

بابلو: بل في الحانات يا عامر. ألم تقل لي بأنه أمير وابن أمير كذلك ؟[2]

فالصورة التي يحملها بابلو عن الأمراء العرب، بعد تجربته الطويلة في باريس، لا تختلف عن تلك التي يحملها الغرب عنهم بصفة عامة.

شخصية كنزة الشحاذة:

امرأة عربية لم يحدد لنا المؤلف جنسيتها ولا موطنها الأصلي، جاءت إلى باريس باحثة عن الغنى بكل الوسائل، وعندما ولى شبابها، لم تجد أمامها وسيلة للعيش إلا امتهان الشحاذة، ومن الطبيعي أنها

[1]- ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، م س ،ص 350 .

[2]- عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 59 .

قبل أن تصل إلى هذه المهنة، قد مرت بمراحل متعددة في وطنها الأصلي أولا، وفي باريس ثانيا، ومن المفارقات أنها تطلب من المحسنين رقم المليون فهو دائما يتردد على لسانها، ولأن المحسنين لا يتصدقون بهذا القدر الهائل، تورطت كنزة في شبكة معقدة من التجسس والمتاجرة بالأخبار.

شخصية ميمون التاجر:

هو الآخر لم يحدد لنا المؤلف جنسيته ولا موطنه، يختلف عن بابلو وعن كنزة في طريقة جلب المال، طريقة تعتمد على القوة والمخادعة ، بأساليب النهب والسرقة والتزوير، وبيع أي شيء بما في ذلك ورقة الإقامة للمهاجرين الذين لا يتوفرون عليها، فهو- ببساطة - يجسد صورة وحال و واقع المهاجر الذي يقيم في بلد أجنبي بصفة غير قانونية .

العمال:

ثلاثة عمال من شمال إفريقيا: المغرب والجزائر وتونس وظيفتهم كنس الشوارع، وهو عمل لا يمكن أن يقوم به المواطن الأوروبي، لا يظهرون تضايقا ولا تأففا من عملهم هذا، فهم راضون عنه لأنه مصدر رزقهم، وعلى حسب زعمهم فهو أهون عليهم مما يلاقونه في أوطانهم.

امرؤ القيس: تونس ... خبروني عنها — حفظك الله — أما زالت كعهدها خضراء ؟

العامل 3: لست أدري ، لقد عاهدت نفسي ألا أخوض في السياسة.[1]

أما العامل الأول فيخيفه مجرد السؤال عن بلده:

امرؤ القيس: وأنت ألا تخبرني عن مراكش الحمراء . لماذا كانت حمراء؟

العامل1: الله أعلم يا سيدي .

امرؤ القيس: آه لقد عرفت...

العامل1: ماذا عرفت ؟ أنا لم أقل شيئا...(في خوف)

امرؤ القيس: إنها تحمل جرحا داميا...

العامل1: شيء لم أقله أبدا...[2]

---

[1]- عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ،ص 27 .

[2]- عبد الكريم برشيد ،م ن، ص 27 .

الطلبة:

يمثلهم الطالب 1 والطالب 2 والطالبة ، فئة خاصة من الطلبة – حسب عبد الكريم برشيد – "فئة تقوم بالدعوة إلى الفكر الأحمر، فئة تتظاهر بالنضال والتقدمية وترويج بعض الأفكار، والدعوة إلى بعض المذاهب السياسية والاقتصادية دون فهمها وتمثلها، فئة يهمها التظاهر بالنضال أكثر من النضال نفسه." [1]

فعبد الكريم برشيد يقسم الطلبة إلى فئتين: فئة تنتمي إلى طبقة الأرستقراطية، وهذه تأتي إلى باريس من أجل الدراسة ، إلا أنها تصرف وقتها في الحانات والملاهي، فهي في غنى عن العلم ما دامت تتوفر على المال، ويمثلها امرؤ القيس .

وفئة تنصرف عن دراستها لتخوض غمار السياسة والنضال والدعوة إلى الأفكار الجديدة، ويمثلها طلبة المسرحية.

شخصية الأزهري:

شخصية تقترب من شخصية الطلبة في قضية التظاهر بالنضال أكثر من النضال نفسه، ومن التسمية يظهر أنه رجل دين، فهذه الشخصية لا يبدو حرصها على القيام بالصلاة إلا من خلال بحثها عن القبلة، فبحثه من وجهة نظر الناقد محمد الكغاط، اتخذ شكل البحث عن "جودو" ، إذ لا أحد يعرف القبلة في باريس حتى عامر الأعور نفسه الذي جاء من المشرق، أي من مكان القبلة، نسيها بمجرد وصوله إلى هذه المدينة. [2]

شخصية الأفندي المصري:

شخصية مصرية، لم يعد يربطها ببلدها شيء سوى ما يثيره في ذهنه وجود بعض العرب في باريس من ذكريات، فيتوجه إليهم ليسألهم عن أحوال البلد بطريقة يقصد بها المؤلف إثارة ضحك الجمهور أكثر مما يقصد إلى إظهار تعلق الأفندي بمصر.

شخصية أيوب:

شخصية مصرية أخرى، يعمل بفندق، يرتدي زي فلاح مصري، وهو دليل على تمسكه بأرضه وقيمه، وما كان أيوب ليغادر أرضه لو أن الحياة فيها كانت تسير سيرا طبيعيا :

---

[1]- ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، م س،ص 353 .

[2]- ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، م س ،ص 353 .

أيوب: ... هل تعرف يا باشا لماذا هربت من أرض النيل؟ نعم هربت، هربت من وطن الباشوات والباكوات والخواجات والعمدات، والأفندية والمعلمين والمقاولين والسماسرة، والأعيان... [1]

شخصية الملك حجر:

_شخصية تحمل جانبين متناقضين، يتجلى الأول في دعوته إلى العلم للخروج ببلده من التخلف:

الملك: اعلم يا ولدي – دامت لك الخيرات و المسرات – بأن هذه الأرض لا يمكن أن يبدل شأنها، ويصلح من أحوالها، ويخرجها من جاهليتها، إلا العلم والتفقه . [2]

ويتجلى الجانب الثاني في تمسكه بنخبوية التعليم وبالتبعية للغرب:

الملك: لا أعتقد، لأن الدراسة – أمنك الله – لا تكون إلا لقضاء حاجة أو حاجات، وهؤلاء الناس الحفاة العراة الذين يأكلون الطعام ويمشون في الأسواق، ما حاجتهم بالدراسة ؟

امرؤ القيس: ولكن البلد محتاج إليهم ...

الملك: ماذا تخرف ؟

امرؤ القيس: محتاج إلى المهندسين، وقد سمعتك تقول هذا أكثر من مرة، أليس كذلك يا أبي؟

الملك: الأجانب موجودون يا ولدي. وهم أكثر من أن تعد وتحصي... [3]

ومن خلال هذين الاتجاهين المتناقضين في شخصية الملك، أدرك أخطاءه التي أدت إلى سقوط مملكته:

الملك: لست أنا من تغير، وإنما هي الحياة التي من حولنا، هذا زمن آخر يا امرأ القيس يعيشه اليوم إنسان آخر، له عقلية مغايرة وأحلام مختلفة، إنسان يريد منا أن نسير بسيره، وأن نجري كما يجري، وأن نطير في السماء كما يطير، وأن نحكمه ونسوسه بشكل مختلف، لقد شخت كما ترى وشاخت مملكتي، ولم يعد في مقدوري أن أجري وأركض، فقديما كان عمري باقة ورد وشعلة نار ونور، أما اليوم فما أنا غير حفنة من رماد جاف... [4]

" إنه إدراك ينم عن وعي بتطور الزمن وسيرورته، إلا أنه جاء بعد فوات الأوان، وتلك هي مشكلة العرب جميعا. " [5]

---

[1]– عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ،ص 37.

[2]– عبد الكريم برشيد ، م ن ،ص 82 .

[3]– عبد الكريم برشيد ، امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 115.

[4]– عبد الكريم برشيد ، م ن ،ص 116 .

[5]– ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، م ن، ص 355 .

وهكذا فإن شخصيات الاحتفال تجسدت بين عالمين : عالم الخيال وعالم الواقع، وفي هذا يقول مؤلف المسرحية عبد الكريم برشيد: "المسرحية تعتمد على بناء مركب، بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة، مستوى الواقع ومستوى الخيال، الحلم واليقضة، الوعي واللاوعي، الحاضر والماضي، الهنا والهناك ... "[1] ، كما اتسمت بأبعاد اجتماعية وجمالية وسياسية ...ساهمت بقسط كبير في تحقيق التواصل بفضل إشراك الجمهور، والذي سعى المؤلف من خلال جملة الإشارات التي وضعها للمخرج إلى تحرير المتلقي من المشاهدة الآلية .

3 – اللغة والحوار: (Dialogue)

يختلف رواد التيارات المسرحية العربية المعاصرة من حيث موقفهم من لغة المسرح، كما هو الشأن من النص المسرحي الذي لا يزال يبحث عن نفسه، فلغة المسرح "تقترن عند روادنا بالبحث عن لغة مسرحية بحوار متميز يتأرجح بين العامية والفصحى ...وتتميز محاولات التجديد في المغرب كما تميزت في المشرق باستلهام التراث، والبحث عن قالب مسرحي متميز."[2]

فالحوار من الأسس والدعائم التي يقوم عليها البناء الدرامي، وبواسطته تتبلور الأحداث وتتطور. كما أنه يساهم في رسم معالم الشخصية وحالتها النفسية، فهو شكل من أشكال الخطاب في المسرح، يشبه المحادثة في الحياة العادية، لكنه يختلف عنها جوهريا، " فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات ." [3]

فمن هذا المنطلق، يسعى المسرح الاحتفالي للبحث عن خطاب درامي ينفرد عن باقي الخطابات الدرامية، ليحمل في محتواه الهوية الحضارية للذات العربية الإسلامية، " من خلال تشكيل بنية متكاملة، تشمل كل فضاء المسرح العربي، نصا وإخراجا وأداة وإدارة وجمهورا ومعمارا." [4] ولا يتأتى هذا إلا بتبني التجريب، لتحقيق متعة القراءة والمشاهدة في النص المسرحي الاحتفالي، من خلال اللغة

---

[1] – عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1985 ، ص 213 .

[2] – عبد الكريم برشيد، ، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي ، ص 301 .

[3] – ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 175 .

[4] – عبد المجيد شاكير ، المسرح العربي بين التجريب و التأسيس ، مجلة البحرين الثقافية ، البحرين ، العدد 20 ، بتاريخ : 5 أبريل 1999 ، ص 60

التي أولت لها عناية كبيرة، كونها أحد الوسائل الهامة في نقل وتوصيل الأفكار التي تتعلق بنص المؤلف، ونص المخرج، محاولة تجسيد مشاهدة فعلية لفرجة احتفالية تمتاز بمتعة فنية .

وعبد الكريم برشيد لم يشر أبدا إلى نوع اللغة التي ينبغي اتخاذها أداة للتعبير في المسرح، وهو يتحدث عن التراث، والبحث عن صيغة مسرحية جديدة، ولكن من خلال مسرحياته التي كتبت بالفصحى يمكن تحديد سمات هذه اللغة، وتوضيح ملامحها العامة.

إن النص ينتمي إلى مشروع مسرحي كبير يمتد إلى مرحلة التأسيس للمسرح العربي، وهو مشروع قائم على الإفادة من تراث المجتمعات العربية، وقد شكلت اللغة جزء أصيلا في تشكيله، فهي تمثل نموذجا قويا لفهم قضية العلاقة بين اللغة الفصحى والعامية الدارجة، ومحاولة إيجاد لغة مسرحية بحوار يحقق التواصل مع المتفرج من ناحية، ويحمل الدور التنويري للمسرح من ناحية أخرى، أو بصيغة أبسط تحاول تطويع اللغة العربية الفصحى وجعلها أكثر ملاءمة للعرض المسرحي .[1]

ويمكن أن نجد تلك العلاقة بين الفصحى والعامية من جهة، والفصحى والتراث من جهة أخرى موجودة في نص امرؤ القيس في باريس، فعبد الكريم برشيد في هذه المسرحية، وظف اللغة بشكل زاوج فيه بين الفصحى والعامية، وذلك بحسب ما يستدعيه المقام، فثقافة الشخصية وموقعها الطبقي هو ما يحدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية، كما تساهم الفضاءات والأمكنة هي الأخرى في تحديد طبيعة اللغة التواصلية.

فالنص قائم على فرضية استدعاء شخصية تراثية من زمن ما قبل ظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية (شخصية الشاعر امرئ القيس) ووضعه في باريس القرن العشرين، ولعل ذلك يظهر في لغة النص من خلال حضور واضح للفصحى، فكل الشخصيات تقريبا – بما فيها الشخصيات الباريسية – تنطق حوارا بالفصحى، ولكن وبالمقابل هناك العامية – للتخفيف من أثر حضور الفصحى، أو من أجل تناسب الشخصية المتحدثة ومستواها التعليمي والفكري، فشخصية الفلاح المصري مثلا من المفترض أنها أقل في المستوى التعليمي والطبقي بحيث لا يمكن أن تتحدث الفصحى، ولهذا فالأنسب لها التحدث بالعامية المصرية، وبالتالي نجد ميلا واضحا إلى إيجاد تنويعات حوارية بين العامية والفصحى :

[1] – ينظر: محمد مسعد، اللغة المسرحية في مسرحية امرؤ القيس في باريس ، من موقع:www3.aucegypt.edu.

(يخرج البدوي من جانب ليدخل من الجانب الثاني أفندي مصري وهو يدندن بأغنية عتيقة ، يقترب من عامر الأعور)

الأفندي : أنت يا ولد يا حبيبي أخبار البلد فيها إيه؟

عامر الأعور: أخبار البلد لا أعرف عنها شيئا ولست أدري– يا حبيبي – إن كان فيها إيه أو أوه .

الأفندي: ظاهر عليك – يا واد يا حبيبي – إن دمك تقيل .

عامر الأعور: هذا شيء أعرفه ولكن أنت هل تعرف – يا واد يا حبيبي – إن عقلك خفيف.

الأفندي: أعوذ بالله ..رجل أعور من عينه، ومن كلامه كمان، السلام عليكم يا واد ...إنت يا اللي مش حبيبي .[1]

ورغم ذلك إلا أن النص "يتعصب للفصحى بوصفها لغة للهوية القومية ووسيلة للتواصل، ويرفض العاميات ويقوم بنبذها سريعا، ليعود من جديد إلى الفصحى التي تصل إلى مستويات معقدة، مع إلقاء شخصية امرئ القيس أشعارها (التي تنتمي تاريخيا لزمن ما قبل ظهور الإسلام) ولعل ذلك الميل القومي المعادي للعاميات العربية، التي طالما نظر إليها بوصفها دلالة على التمزق والتفتت للهوية العربية – هو ما يفسر استخدام برشيد اللغة الفصحى ."[2]

فعلى الرغم من أنه كان يهدف في احتفالياته إلى إشراك الجمهور مع الممثلين في حوار، فإن توجهه القومي كان حاسما تماما من خلال تغليبه للفصحى التي تظل هي أساس بناء لغة الشخصيات الدرامية، في حين تظل العامية هي الاستثناء الذي ينحصر دوره في تأكيد حضور الفصحى وتوليد أثر كوميدي ، كحوار العامل التونسي الذي لا يحسن القراءة ، أو الأفندي المصري الذي يثير الضحك بدعاباته الركيكة، ولتشير إلى التنوع البشري واللغوي في باريس .

فحتى عامر الأعور الذي التزم الفصحى و هو يخاطب رجلي الشرطة الفرنسيين، "لم يسلم من تأثير التركيب المصري العامي، الذي تحمله الأفلام و المسلسلات التلفزيونية المصرية ":[3]

عامر الأعور: و ماذا تقول ملابسي يا خواجة ؟

الشرطي 1: تقول بأنك تملك البترول الكثير الكثير...

---

[1]– عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 22 .

[2]– ينظر: محمد مسعد، اللغة المسرحية في مسرحية امرؤ القيس في باريس ،م س.

[3]– ينظر، محمد الكغاط ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ، م س ، ص 357 .

عامر الأعور: لقد كذبت – اللعنة عليها – لابد أن تعرف " يا مسيو" بأنه هو ...هو الذي يملك البترول الكثير الكثير...

الشرطي 2: لقد قصد صاحبي أن يقول بأنكم هناك في الصحراء تملكون البترول الكثير...

عامر الأعور: أما أنا – يا خواجات يا محترمين – فأقول بأنهم هناك في الصحراء...

الشرطي 2: نعم ؟

عامر الأعور: يملكون البترول الكثير...[1]

فرؤية برشيد للغة الفصحى ترى أنها لتأكيد الانتماء إلى الهوية، " فهي لغة الأفكار والخطابات التي يرغب النص في التأكيد عليها، في حين أن التعبيرات العامية تحضر للتسفيه والترويح الكوميدي ، أو لتحقيق التواصل مع المتفرج، لمساعدته على التواصل مع الفصحى،"[2] وربما يكون هذا مما يتفق فيه عبد الكريم برشيد مع رؤية توفيق الحكيم عن اللغة الثالثة . *

وبالتالي فلغة المسرحية فصيحة تميل إلى البحث عن الكلمة ذات الإيقاع الموسيقي، والتركيب السهل المناسب الذي "يخضعه المؤلف لانفعال الشخصية المسرحية، والإيقاع الكلاسيكي الذي تتميز به العربية كلغة لها تاريخ طويل، والصور التراثية التي تنسجم مع الشخصيات والمواقف الدرامية، وتكاد هذه اللغة أحيانا تقترب من لغة خليل مطران في ترجمته لشكسبير، هذه اللغة التي ليست شعرا ولكنها تخلق جوا شاعريا ينشأ عن خضوع المترجم لجو النص الأصلي." [3]

فبرشيد خلق جوا مسرحيا بواسطة اللغة والحوار من خلال محافظته على شاعرية امرئ القيس، ليس بجعله ينشد أبياتا شعرية فحسب، ولكن "بتقريب لغته وحواراته من لغة أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وشكسبير عندما تنقل إلى اللغة العربية ." [4]

امرؤ القيس: من المؤكد أن تذهب هذه، ولكن لابد أن يأتي غيرها، هذه هي حال الدنيا، أشياء تروح وأخرى تجيء، شيء واحد – يا أبناء عمي – يذهب ولا يعود. وهو هذه اللحظات من أعمارنا، لذلك أنصحكم بألا تصرفوها في هذا الشيء التافه الذي يسمى الكنس...[1]

---

[1]– عبد الكريم برشيد : امرؤ القيس في باريس ، م س، ص 31 .

[2]– ينظر: محمد مسعد : اللغة المسرحية في مسرحية امرؤ القيس في باريس، م س.

*– اللغة الثالثة هي اللغة الصحيحة التي لا تجافي قواعد الفصحى، و هي في الوقت ذاته مما يمكن أن ينطقه الأشخاص و لا ينافي جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل و كل قطر،و يمكن أن تجري على الألسنة في محيطها الطبيعي .

[3]– ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، م س ،ص 355 .

[4]– ينظر، محمد الكغاط، م ن ،ص 355 .

وقد تنوعت أضرب الحوار في مسرحية "امرؤ القيس في باريس " واختلفت من ناحية الطول والقصر.

وحتى يحافظ دائما على الجو المسرحي، يستعمل امرؤ القيس حوارا يذكر أحيانا ببيئة الشاعر الجاهلية أكثر مما يوحي بشخصيته المسرحية، وقد بعثت في باريس. و لعل عبد الكريم برشيد يرمي من وراء ذلك إلى إظهار رسوخ الميراث اللغوي و الفكري في الشخصية العربية إضافة إلى ما سبق:

امرؤ القيس: أمير وحفيد أمير، أرضي هناك تموت وتحيا ، نار الشمس تقتلها، ونار البترول تحييها، ألا فليبارك الله هذه النار التي تحيي وتميت، أما نار الخمرة في باريس فهي نار، ونار مقدسة، تماما — إخوتي — كنيران المجوس، إنها تحيي ولا تميت ...لماذا تشتغلون أيها الأغبياء ؟ لماذا ؟ وأموال أبي موجودة بوفرة ؟ دع أنت هذه المكنسة واتبعني...[2]

وحوار عامر الأعور الذي تلاعب فيه بالكلمات من خلال توليد اسم عامر، يذكرنا بعصور الانحطاط اللغوي ، ويثير ضحك القارئ أو المشاهد :

عامر الأعور: نعم يا صبية ، اسمي عامر — وهو اسم جميل كما ترين — أما اسم أبي فهو عمار — وهو رجل مشهور — أمي اسمها عمورية وقد فتحها أبي قبل المعتصم — رحمه الله — ونحن جميعا — أنا وأبي وجدي وجدتي وأعمامي وإخوتي — من بني عامر.[3]

أما حوار بنات حاييم وهن يندبن حظهن التعيس بسبب موت الملك حجر، فيبدو متأثرا بصور قصائد المدح والرثاء العربية، رغم إقامتهن في باريس وانتسابهن إليها، وكأن الكاتب يريد إبراز معرفتهن نفسيات ضحاياهن من خلال مراعاتهن مقتضى حال للمخاطب :

غينات : قتلوك يا زين الشباب ، يا سيد بني قومك...

سارة: قتلوك وأنت شامخ كالطود في الهواء .

راحيل: قتلوك ، يا ويلنا قتلوك هاها...

غينات: قتلوك يا حامي الديار والأمصار و ...الأبقار. قتلوك وأنت العلم الشامخ الذي في رأسه نار...

راحيل: قتلوك يا ويلنا قتلوك هاها...

---

[1]- عبد الكريم برشيد ،امرؤ القيس في باريس ، مس، ص 28- 29 .

[2]- عبد الكريم برشيد ،م ن، ص 27 .

[3]- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، م س، ص 32 .

سارة: من يطعم الجائع إذا جاع ؟ من يؤمن الخائف إذ خاف من يجير الجار إذا استجار؟ من يحفر آبار البترول و يرسل لنا الدولار ؟[1]

ولعل ما يميز الحوار عند عبد الكريم برشيد هو ذلك التنوع ليكون همزة وصل بين مجريات الأحداث ومشاعر الشخصيات التي تساهم في بلورته، وهو حوار يفصح عن مجموعة من المواقف و الأفكار.

وهكذا يمكننا اعتبار اللغة في المسرح الاحتفالي أنها لغة شاملة ، فهي حسب مصطفى رمضاني " تعد رموزا يتعامل بها الإنسان من أجل خلق تواصل ناجح، وهذا التواصل لن يحقق هدفه إلا إذا كان الخطاب المسرحي يراعي الشروط الخاصة والعامة للمتلقي، حتى يستطيع أن يأخذ موقفا من المجتمع والإنسان والحياة ."[2]

وعليه فاللغة في مسرحية امرؤ القيس في باريس، احتوت على مجموعة من الرموز والإيحاءات، فهي تحاكي الموروث التاريخي، وتتطلع لخلق تواصل مع الجمهور، وبالتالي تحقيق أبعاد تمسرحية جمالية .

4 – الصراع: (Conflit)

يعد الصراع مطية الدراما إلى الأزمة، ومنها إلى الذروة، "فهو التصادم والتقابل والتضاد، لكنه بنائي وليس تهديمي، إذ يعتبر من أهم العناصر البنائية في الدراما، ولا تتخيلها بدونه، ويشد الصراع في الغالب طرفان يتداولان على فعله واستعماله في مسار تساعدي بحزم وجدية حتى بلوغ الحل والنهاية ". [3]

وخصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في أنه "يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية، ويؤدي إلى تكون الأزمة، ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الحل ."[3]

كما أنه يمثل شكلا جماليا، يعبر من خلاله المؤلف عن التناقضات الحادة التي تحدث في حياة الناس، إذ هو محاولة لإثبات قوى ما أمام قوى أخرى، والإرادة كفيلة بتحقيق ذلك الإثبات.

[1]– عبد الكريم برشيد ، م ن، ص 76 .

[2]– مصطفى رمضاني ، قضايا المسرح الاحتفالي ، م س ، ص 127 .

[3]– أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي ، مكتبة مصر ، الإسكندرية ، د ت ، ص 76 .

[3]– ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 288 .

ويظهر الصراع في احتفال امرؤ القيس في باريس بأشكال مختلفة ومتعددة، حيث حاول برشيد من خلاله إبراز العديد من التناقضات التي تعيشها شخصيات المسرحية، ليخلق من خلالها أزمات وصراعات، تعبر عن قيم اجتماعية وإنسانية وحتى ثقافية .

لذلك نجد في أنفاس هذه المسرحية أشكالا مختلفة من الصراع، حيث نجدها قد حوت صراعا داخليا، وآخر خارجيا. فالصراع الداخلي هو صراع داخل ذات الشخصية، صراع نفسي فرعي يغذي الصراع الخارجي ويعمقه، تحمله حوارات داخلية أو حوارات جانبية، ولأنه أيضا حالة مستمرة من الصراع عاشتها الشخصية الرئيسية امرؤ القيس، عبر العديد من المواقف في أنفاس هذه المسرحية، حيث نجده منذ البداية مقتنعا بعدم قدرته على دخول عالم السياسة، مما جعل دوافع الانتقام تتصارع داخل نفسه مع دوافع التمسك بحياة اللهو، – مع أن باعث الصراع كان خارجيا، بحيث مثله الأب وعامر الأعور– وعندما يشعر بعجزه و ينشأ في نفسه ما يشبه حالة الوعي بهذا الانفصام القاتل في شخصيته، يلجأ إلى المونولوج* هربا من مواجهة الواقع، وتنفيسا عن كبته النفسي،وذلك بعد أن حمل إليه عامر الأعور خبر مقتل أبيه .

امرؤ القيس: يا عين خبريني، ما هذا الذي في عيني؟ هذه نار ملتهبة، أبلعها ولا تبلعني ...عجبا يا عين، إنني لم أصبح بعد رمادا، لم أصبح سمادا أو هباء، أخبروني عن الرماد قالوا بأنه في غياب الجمر يرحل، ينتعل الريح يا عين، يركب متن الزوابع ويسافر، يذوب ويفنى، ولماذا أبقى أنا ؟ لماذا ... ؟ [1]

واستمرّ صراعه الدائم مع نفسه التي نعتها بالبلادة والخمول، لأنها تشبثت بلهوها ومجونها، حتى أصبحت أطلالا شاهدة على شيء كان و رحل :

امرؤ القيس : ربطت خيلك في رباط اللحظة، واللحظة يا امرأ القيس عجلة، والعجلة تدور وتدور، فكان أن رحلت كل اللحظات وبقيت وحدك، رحلت خيلي ونسائي وخمرتي وفرحتي...الأطلال وحدها تبقى يا عامر ...[2]

*– المونولوج(Monologue) شكل من أشكال الخطاب المسرحي، يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، أو شكل حوار مع شخصية غائبة أو غرض موجود على الخشبة، أو حوار مزيف لا يفترض ردا .

[1]– عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، م س، ص 72 .

[2]– عيد الكريم رشيد ، م ن ، ص 123–124 .

ومن الصراع الداخلي الذي جمع بين مناجاة النفس، وبين شخصية امرئ القيس، إلى صراع آخر، صراع خارجي بين امرئ القيس وشخصيات المجتمع الباريسي، "صراع يحمل ثوابت التراث، ويحاول البحث عن الهوية المفقودة للشخصية العربية في الغرب، كاشفا عن مطامع اليهود في مال الأمراء العرب، فالمال عندهم عبادة وقوة ." [2]

يقول جاكوب: إني أحدثك عن سيدنا ومولانا، عن المال، ذلك الذي يعز من يعز، ويذل من يذل، الذي يحيي ويميت، وهو على كل شيء قدير ..." [3]

وصراع مادي آخر أذكته شهوة اليهودي، الذي صوره عبد الكريم برشيد على أنه إنسان مصلحي، من خلال حرصه على صداقة العربي، واعتماده كل الحيل من أجل الحصول على مآربه المتمثلة في حماية مصالحه الشخصية، عبر امتلاك وامتصاص خيرات العرب المتمثلة في البترول، هذه المادة الاستراتيجية التي تعتبر المادة الاقتصادية المشكلة لأحد أوجه الصراع العربي الإسرائيلي، من خلال شخصيات بنات حاييم اللواتي حرصن على تمتين علاقتهن بامرئ القيس، حيث ظهر جليا في الحوار التالي:

راحيل: إنك تقصدين الأمير العربي – لقد قتلوه – أليس كذلك يا أختي ؟

سارة : أريد أن أقول يا أختي بأن العجل قد مات ودفن وانتهى، ولكن آبار الترول لم تمت.[1]

وبهذا الجدال والتصادم، حاول برشيد أن يقدم خطابا اجتماعيا للتعبير عن رفضه للتطبيع مع الكيان الصهيوني، بأي شكل كان .

وهكذا جاء الصراع في هذا الاحتفال مختلفا باختلاف المواقف في لوحات الاحتفال، واختلاف المضامين أيضا .

---

[2]– ينظر، محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، م س ،ص 349-350 .

[3]– عيد الكريم رشيد ، م ن ، ص 76 .

[1]– عيد الكريم رشيد ، امرؤ القيس في باريس، م س، ص 78 .

خـاتمـة :

ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي عند المؤلف المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد بالتراث، وبرزت لديه ثنائية الأصالة و المعاصرة التي فرضت عليه التعامل مع التراث كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن ترسخ القيم الإنسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرته للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وقد ظهر ذلك من خلال الآليات التي اعتمدها برشيد في توظيف التراث في نصوصه الاحتفالية بصفة عامة، وفي نصه امرؤ القيس في باريس بصفة خاصة .

انطلاقا من الإطار العام لبحثي المتواضع، تجدر بي الإشارة في ختامه إلى إجمال أهم النتائج التي توصلت إليها :

- يعد المسرح الاحتفالي من أهم الاتجاهات المسرحية التي دعت إلى توظيف التراث عن طريق قراءته قراءة نقدية هادفة، وتأويله ضمن مفاهيم العصر، فيحدث التفاعل بين الماضي والحاضر، مما يؤدي إلى استشراف المستقبل.
- مصادر التراث في أعمال عبد الكريم برشيد جاءت متنوعة بين ما هو أدبي و فلسفي وديني وأسطوري وفلكلوري و صوفي، وبين ما هو محلي و إنساني، بين أحداث ومواقف وشخصيات و صيغ جمالية و أشكال تواصل متعددة سمعية و بصرية .
- تعامل برشيد مع التراث بحس أدبي وفني ونقدي واع، فاستنطقه وحاوره وفسره وحلله، مفيدا منه في تناول القضايا المعاصرة، مما جعله يرتقي بالنص المسرحي و بالمتلقي أيضا.

- تميز و تفرد النص الاحتفالي في هذه المسرحية، بدءا بعنوانها، مرورا باستهلالها، وصولا إلى مختلف مكوناتها الجمالية والفنية معارضة قواعد المسرح التقليدي.
- استخدم عبد الكريم برشيد احتفاله المسرحي هذا، كواجهة نضالية ضد الظلم بمختلف أشكاله، فهو يدعو الإنسان إلى عدم الاستسلام أمام آفات المجتمع الخطيرة .
- لكي يصبح لنا مسرحا عربيا متميزا له خصوصياته علينا الأخذ من الماضي ومن الحاضر وإسقاطه على الواقع المعاش، الأخذ من تراثنا العربي الغني بالمادة النصية التراثية، وإنتاج نص مسرحي له مقومات عالمية في مواضيع إنسانية تصلح لكل زمان ومكان .
- ثمة عدة وظائف من وراء توظيف التراث في المسرح، أهمها نقد الواقع من خلال الماضي والابتعاد عن التقليد والاستنساخ، وتفادي التقريرية والمباشرة، وتوظيف الفرجات والظواهر الدرامية والأشكال المسرحية .
- و أخيرا تبقى تجربة عبد الكريم برشيد متميزة في إيجاد مسرح عربي محلي وتراثي صميم حاول من خلالها تأصيل المسرح العربي، فزود المكتبة العربية بصفة خاصة والعالمية بصفة عامة بإبداعات مسرحية متميزة طابعها التجديد والمختلف، فإذا كان الاتباع خير من الابتداع، والابتداع أخطر من الاتباع كما قال أبو حيان التوحيدي، فإن مبدعنا اختار الطريق الأصعب وركب الأخطر، فلم يكن متبعا بل مبتدعا.

عبد الكريم برشيد، رائد المسرح الاحتفالي في المغرب العربي:

بطاقة تعريف *:

- الدكتور عبد الكريم برشيد: كاتب و مؤلف و مخرج مسرحي و كاتب صحفي .

- ولد سنة 1943 بمدينة أبركان بشمال المغرب .

- ليسانس الأدب العربي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس 1971 .

- دبلوم التربية وعلم النفس من كلية الآداب بفاس 1971 .

- دبلوم الدراسات العليا المعمقة (ماجستير) بأطروحة في موضوع "الاحتفالية وهزات العصر" بجامعة المولى إسماعيل بمكناس 2001 .

- دكتوراه بأطروحة في موضوع " تيارات المسرح العربي المعاصر، من النشأة إلى الارتقاء" بجامعة المولى إسماعيل . مكناس .

- دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبوليي بفرنسا، سنة 1973 .

- الأمين العام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة .

- أمين المال في نقابة المسرحيين المغاربة .

- عضو لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بالكويت 1984 .

- عضو لجان التحكيم في كثير من المهرجانات المغربية والعربية .

*- مختارات من مقدمة كتبها الدكتور مصطفى الرمضاني، جمعها و أعدها محمد هواري، من موقع: www.aladabia.net. . بتاريخ: 12-06-2007 .

في الصحافة :[1]

- عضو مؤسس لمجلة (الثقافة الجديدة) وعضو هيئة تحريرها ابتداء من أواسط السبعينيات من القرن الماضي ...

- رئيس تحرير نشرة (ربيع المسرح العربي)، والتي كان ينشرها مهرجان ربيع المسرح العربي 1990 - 1993 .

- رئيس تحرير نشرة (الموسم) الصادرة عن موسم أصيلة الثقافي - صيف 1990 .

- رئيس تحرير مجلة (التأسيس - دفاتر مسرحية) والتي صدرت من مدينة مكناس سنة 1986.

- رئيس تحرير مجلة (مقامات) التربوية، والتابعة لنيابة وزارة التعليم بمدينة الخميسات 1995.

- كاتب ركن صحفي باسم (سوق الكلام) في جريدة (الميثاق الوطني) .

- كاتب ركن (مقامات اليوم) في جريدة (مغرب اليوم) . 1995 – 1996 .

[1]- - مختارات من مقدمة كتبها الدكتور مصطفى الرمضاني، جمعها و أعدها محمد هواري، من موقع: www.aladabia.net. . بتاريخ: 12-06-2007 .

في الكتابة الإبداعية المسرحية :[2]

- له أكثر من خمس وثلاثين نصا مسرحيا ، كتبت جلها باللغة العربية الفصحى ..

- ترجمت بعض مسرحياته إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والكردية .

- تدرس نصوصه المسرحية في المدارس الثانوية المغربية، وفي مدارس البعثة الفرنسية، وفي كثير من الكليات، وفي المعاهد المسرحية المغربية والعربية .

- قدمت هذه النصوص في كثير من الدول العربية والأجنبية .

- صدرت في كتب وفي مجلات، وفي بعض الملاحق الثقافية للجرائد .

النصوص المسرحية:

* عنترة في المرايا المكسرة / الحومات / السرجان والميزان / سالف لونجة / الزاوية / منديل الأمان / حكاية العربة / ابن الرومي في مدن الصفيح / الناس والحجارة / عطيل والخيل والبارود / عرس الأطلس / فاوست والأميرة الصلعاء / امرؤ القيس في باريس / اسمع يا عبد السميع / حكاية قرية اسمها الدنيا / العين والخلخال / مرافعات الولد الفصيح / غريب وعجيب / ليلة سمر في ضوء القمر / مشاهدات صعلوك / النمرود في هوليود / خيطان و المجنون / صياد النعام / جحا في الرحى / شطحات جحجوح / جمهورية جحجوح / الحكواتي الأخير / رباعيات المجذوب / ليالي المتنبي / على باب الوزير/ الدجال والقيامة /..يا ليل يا عين : موال مسرحي / المقامة البهلوانية ...

[2]- مختارات من مقدمة كتبها الدكتور مصطفى الرمضاني، جمعها و أعدها محمد هواري، من موقع: www.aladabia.net. . بتاريخ: 12-06-2007 .

في الإخراج المسرحي :[3]

- أحد مؤسسي جمعية النهضة الثقافية بمدينة الخميسات سنة 1971 .

. بداخل جمعية النهضة أوجد فرقة مسرحية حملت اسم الطليعة، وأخرج لها المسرحيات التالية:

* مسافر ليل للشاعر صلاح عبد الصبور.

* حكاية جوقة التماثيل لسعد الله ونوس .

* ثوب الإمبراطور للدكتور عبد الغفار مكاوي .

* الحسين يموت مرتين، عن نص من نصوص التعازي الشيعية .

* موال البنادق – تركيب شعري عن القضية الفلسطينية .

* زقاق المدق عن رواية نجيب محفوظ .

* رباعيات المجذوب من تأليف المخرج نفسه .

* سالف لونجة من تأليف المخرج نفسه .

* الزاوية من تأليف المخرج نفسه .

[3]- مختارات من مقدمة كتبها الدكتور مصطفى الرمضاني، جمعها و أعدها محمد هواري، من موقع: www.aladabia.net. . بتاريخ: 12-06-2007 .

في الكتب النقدية :[4]

– صدر له في مجال البحث المسرحي ، و في الدراسات المسرحية و الاجتماعية و الفكرية ، الكتب التالية:

* حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي – دار الثقافة – الدار البيضاء سنة 1985.

* المسرح الاحتفالي – عن دار الجماهيرية – طرابلس – ليبيا – سنة 1990.

* الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة – منشورات تانسيفت – مراكش .

* الاحتفالية في أفق التسعينات – إتحاد كتاب العرب – دمشق – سوريا .

* كتابات على هامش البيانات – مطبعة فضالة –المحمدية 1999 .

* المؤذنون في مالطة – كتاب الجيب – منشورات الزمن . 2000 .

* غابات الإشارات – مطبعة تريفة – أبركان . 2000 .

* الكتابة بالحبر المغربي – مطبعة رانو . 2003 . الدار البيضاء .

. الصعود إلى فلسطين . مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء 2004 .

الحكواتي الأخير . إيدي سوفت . الدار البيضاء . 2005 .

[4]– مختارات من مقدمة كتبها الدكتور مصطفى الرمضاني، جمعها و أعدها محمد هواري، من موقع: www.aladabia.net. . بتاريخ: 12-06-2007 .

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، دار الذخائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ.

أ- المصادر :

- أرسطو، فن الشعر، ترجمة د إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983 .

- عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، دار الستوكي، المغرب، 1982.

ب- المعاجم :

- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، تقديم عبد الله العلايلي، دار لسان العرب،بيروت، لبنان،ط1

- باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، فبراير 2015 .

- ماري إلياس و حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، لبنان، ط1، 1997، .

- لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة في علم التراث الشعبي، دار الحرية للطباعة، بغداد،1979،

ج- المراجع بالعربية :

- أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي ، مكتبة مصر ، الإسكندرية ،ط1، 1984 .

- إسماعيل سيد علي، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة،2000 .

- هارون عبد السلام، دراسات نقدية في التراث العربي (حول تحقيق التراث)، دار السلفية لنشر العلم ، ط 1 ، 1988.

- محمد السيد عيد ، الاحتفالية في المسرح العربي ، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ،1994.

- محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات: ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986 ،.

- محمد مجدوب، المسرح المغربي، أسئلة و رهانات، أورانجي للطباعة و النشر، ط1، 2011.

- محمد محبوب، المسرح المغربي، أسئلة و رهانات،.ط1، 2011 .

- محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ط1 ،1991، .

- مصطفى رمضاني وآخرون ، دينامية الفعل الدرامي ، مركز الحضارة العربية للإعلام

- مصطفى رمضاني ، قضايا المسرح الاحتفالي ،.دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1994

- ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، 1968

- عبد الواحد عوزري ،المسرح في المغرب : بنيات و اتجاهات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1998

- عبد الكريم برشيد : ابن الرومي في مدن الصفيح ،دار الستوكي، المغرب، 1982 .

- عبد الكريم برشيد ،البيان الاحتفالي ضمن كتاب " المسرح الاحتفالي" ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1985،.

- عبد الكريم برشيد ،الاحتفالية و هزات العصر ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،ط1، 2007 .

- عبد الكريم برشيد : الدجال و القيامة، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998

- عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1985 .

- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مطبعة التقدم، القاهرة، 1982، .

- عبد الرحمن بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي : ، مطبعة ساندي، مكناس،ط1، 1997 .
- فؤاد الصالحي، علم المسرحية و فن كتابتها، دار الكندي، ط 1، إربد الأردن، 2001.

د – المراجع المترجمة :

- لابوس ايجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

هـ – الرسائل والأطروحات :

- ريمة شايب، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة،أطروحة ماجستير جامعة باجي مختار، عنابة،2009/2008.

و– المجلات والدوريات :

- مجلة نزوى العمانية، العدد 86، بتاريخ 1 أكتوبر 2008، من الموقع الإلكتروني: .www Nizwa.com
- محمد مسكين ، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ، نقلا عن التأسيس ، دفاتر مسرحية ،
- مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن، ملف المسرح المغربي، المغرب، ماي 1999،
- مجلة الأدب – التراث العربي مصدر في نظرية المعرفة و الإبداع في الشعر العربي الحديث بغداد – 1978م
- عبد المجيد شكري، جمالية الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، مدونة الفضاء الرابع، من موقع: b-elmusrati.blogspot.com ، بتاريخ:08ماي 2012
- عبد المجيد شاكير ، المسرح العربي بين التجريب و التأسيس ، مجلة البحرين الثقافية ، البحرين ، العدد 20 ، بتاريخ : 5 أبريل 1999 ،
- عبد الكريم برشيد، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة الثقافة الجديدة، 1987 ،
- عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي،أهميته و أنواعه، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية، العددان الثاني و الثالث، جانفي و جوان 2008 .

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

- حسن يوسفي، من المحاكاة إلى التمسرح، قراءة في مسار النص المسرحي بالمغرب،
- جميل حمداوي : ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة و النظرية الاحتفالية ، مجلة طنجة الأدبية على الرابط الالكتروني :www.tanja al adabiya.com
- ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال و المضامين، ج1: نقلا عن – عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، ط2 1984 ،

ز – مواقع إلكترونية :

– سمر حسن سليمان، الشاعر امرؤ القيس، من موقع: www.mawdoo3.com ، بتاريخ 2016-07-26 .

– هاني أبو الحسن سلام : برشيد يرى امرأ القيس في باريس ،من موقع الحوار المتمدن، www.m.ahewar.org بتاريخ : 2011-06-15

–نصيرة يعقوبي، مسرحية"إشاعة" تجربة البحث عن الحقيقة، من موقع: httpM//elsayedhafez.com بتاريخ: 2009/04

– محمد مسعد، اللغة المسرحية في مسرحية امرؤ القيس في باريس، ww3.aucegypt.edu

- www.albayan.ae

الفهرس

إهداء

كلمة شكر

مقدمة.....أ

مدخل.....6

الفصل الأول : المسرحة والتراث.....9

المبحث الأول : حول المسرحة والتراث.....10

- تعريف المسرحة 10
- تعريف التراث.....15

المبحث الثاني : علاقة المسرح بالتراث ومصادر برشيد التراثية 19

- علاقة التراث بالمسرح.....19
- المصادر التراثية لعبد كريم برشيد.....23

الفصل الثاني : دراسة تطبيقية لمسرحة التراث في احتفال امرؤ القيس في باريس.....32

المبحث الأول : ملخّص ودلالة عنوان الاحتفال 35

- ملخّص الاحتفال.....35
- دلالة عنوان الاحتفال.....38

المبحث الثاني : عناصر البناء الدرامي في احتفال امرؤ القيس في باريس.....44

أ- العناصر القاعدية.....44

- الفكرة.....44
- الموضوع.....45
- المكان والزمان.....46
- الحكاية.....52

ب- العناصر البنائية.....55

- الفعل.....55
- الشخصيات.....57
- اللغة والحوار.....67
- الصراع.....72

خاتمة.....76

ملحق.....79

قائمة المصادر والمراجع.....85

الفهرس.....91