الاحتفالية في المسرح العربي
الجـذور .. والمنطلقات

إعداد

د. يوسف عبدالرحمن إسماعيل السيد
مدرس بشعبة الفنون المسرحية
قسم الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية جامعة الزقازيق

مجلة بحوث التربية النوعية ـ جامعة المنصورة
عدد (٤١) ـ يناير ٢٠١٦

الاحتفالية في المسرح العربي
الجذور .. والمنطلقات

إعداد

د . يوسف عبدالرحمن إسماعيل السيد *

ملخص البحث

إنه لم يتح للمسرح العربي الظفر بحركة مسرحية منظمة أو دعوات ذات بيان تنظيري ممنهج تم استقراؤه وتمحيصه وصياغته من واقع خبرة إبداع مسبق كالتي ظفرت به الاحتفالية ولقد أثبت نفسها بكل ما أثمرته من أعمال وتجارب، تتراوح درجة انطباقها مع تعليماتها ومبادئها ما بين الاجتزاء الكامل وبين التحرر المبدع دوراناً في فلكها الكلي.

فالاحتفالية تيار مسرحي يعتمد علي مجموعة من الضوابط الفنية المخزونة في الذاكرة الجماعية للإنسان العربي، كمسألة توظيف جماليات التعبير الشعبي بما فيه من إشارات ايجابية سمعية وبصرية وحركية ونفسية، وهي في هذا الموقف تعمل علي تقريب الخطاب المسرحي من الإنسان البسيط، فلا وجود لحواجز تحول بين من يعطي الفرجة والجمهور، ويركز هذا المسرح الاحتفالي علي (المسرح الفقير) وما يتلاءم معه من بساطة في الديكور والإكسسوار.

ولقد تعددت أسباب رفض الاحتفالية للمسرح القائم فهي تري أن المسرح العربي منذ نشأته وهو يحمل ثوباً أوربياً، مما جعل الحياة الثقافية التي يعيشها المواطن من خلال أحد معابرها وهو المسرح تقع خارج مركزها، بعيداً عن عقل ووجدان الأمة.

وكانت لهزيمة حزيران ١٩٦٧ دور هام في قيام الاحتفالية، كما كان للمجهودات التي قام بها عبد الكريم برشيد منذ ١٩٧١ وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب في مجال النقد والمتابعة والابداع والتأهيل والتنظير دوراً في هذا القيام كذلك ظهور المسرح الشعبي في أوربا، فكان الاتجاه للاحتفالية كبديل للمسرح السائد بشقيه الهاوي والاحترافي.

ولقد تأثر الاحتفاليون بشكل واضح بالمفكرين والمسرحيين المصريين: يوسف إدريس، توفيق الحكيم علي الراعي، وهذا التأثر كان هو الأساس في محاولتهم لتقديم نظرية مسرحية ذات طابع عربي.

وبالرغم من أن عبدالكريم برشيد أكمل الخط الذي بدأه إدريس والحكيم والراعي والصديقي، والمدني من أجل إيجاد صيغة واضحة وهوية مستقلة للمسرح العربي، وما زال يثري هذا الخط سواء بالتنظير أو الإبداع إلا أن مسرحاً العربي سيقف عاجزاً دون أن يملك مقومات وجوده ودون أن يكون أداة تغير وبناء إذا ظل متقوقعاً علي نفسه.

* مدرس بشعبة الفنون المسرحية قسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية جامعة الزقازيق

مقدمـــة

عرفت شعوب العالم شكل الاحتفالية في وقت مبكر.. وما الرقصات التعبيرية الكورالية في اليونان أو بابات خيال الظل والمحبظين والحكائيين والحكواتي وعازف السيرة الهلالية وأرباب المساخر والسامر والأراجوز ، والاحتفالات الدينية المذهبية كالتعازي الشيعية والمنشدون والزار وعروض الحواة وحفلات الغناء واحتفالات الأفراح وصندوق الدنيا والاحتفالات الجماعية ، وكذلك فنون وألوان الموسيقي الشعبية ، والفنون الأدبية الإبداعية كالمقامة والحكاية والملحمة كأبوزيد الهلالي وعنتر بن شداد وذات الهمة وعلى الزيبق وسيف بن ذي اليزن وفيروز شاه ، إلا شكل من أشكال الاحتفالية التي ما تزال تمارسها الشعوب حتى الآن والتي يظل الجمهور فيها هو أهم عنصر من عناصرها .

لقد نشأت الدراما الإغريقية من تلك الاحتفالات الشعبية أو الدينية التي كان يقيمها الإغريق في المناسبات المختلفة ، وخاصة أعياد ديونيزوس والتي تقوم على الرقصات الكورالية ، كما كان لدى العرب والشعوب التي اندمجت في العروبة احتفالاتهم الشعبية والدينية، مثل تلك التي يقيمونها في مواسم الحج ويوم عاشوراء والمولد النبوي الشريف ووفاء النيل وتهليل الطواف حول الكعبة كما كانت الطقوس تؤدي في المعابد المصرية القديمة في المناسبات الدينية ولدي الكثير من الشعوب الأخرى .

لهذا فمن المعروف أن" كل طقس له خصائص مسرحية ما ، وكل مسرح يتضمن طقساً ، كما يؤكد كل من (ريتشارد ششز) و (فيكتور فيراني) في دراستهما حول المسرح والأنثروبولوجيا .. لكن يظل الاحتفال والطقس شيء والمسرح شيء آخر، فقد نشأت الدراما - بالمفهوم العربي – من الحوار، وتطورت مع تطور المتحاورين ، والعلاقة بينهم، وبالتالي عرفنا كلمات الصراع والحبكة ونمو الشخصيات الموجودة في النص المسرحي ، هذا النص الذي يطالب (أنتونان أرتو) في كتابة (المسرح وقرينه) بوضع حد لاستبداده - فالمؤلف الذي يستخدم الكلمات لا مكان له - ويطالب (أرتو) بنبذ القالب الدرامي بشكله الغربي القائم على النص المكتوب ، والبحث عن شكل مسرحي جديد يعيد إلى المسرح طابع المواسم والشعائر والطقوس والاحتفالات الدينية والسحر.. لكن تظل هذه الأشكال الاحتفالية التي ذكرناها ليست أكثر من ملامح مسرحية أو مواد مسرحية خام أولية " . (١)

الجذور والتأصيل

في عالمنا العربي قامت محاولات في سبيل تأصيل وتجذير المسرح العربي ، الذي ظل منذ التأريخ له (بمارون النقاش ١٨٤٨) تابعاً للمسرح العربي رافضاً للتبعية ، محاولاً الانفلات من هيمنة المسرح الغربي بحثاً عن القالب الاستقلالي الذي يستنطق الفنون الشعبية الأصلية ، وعن ولادة جديدة لمسرح عربي يستنبت من الثقافة العربية وتراثها ، لتوظيف الحكايات الشعبية والاعتماد علي أسلوب الفرجة الدرامية التي تتعامل مع المخزون الشعبي من الأشكال والمظاهر الأنثروبولوجية ، والتركيز على العمل الجماعي وكسر التضاد التقليدي ، والاعتماد علي الحلقة والخط الدائري ليصبح الجمهور طرفاً أساسياً في العرض المسرحي .

إن " هذه الصيغة العربية للمسرح في استلهامها لتراثنا وفنوننا الشعبية المرتجلة ، وتطويرها إلى مفاهيم فلسفة الذوق والجمالية المعاصرة ، وتعبيرها عن شخصيتنا الدرامية المتميزة وجذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا بقصد (الفرجة)، ولكن بهدف (المشاركة) في العرض المسرحي – إنما تلقي بالبذور الحقيقية في أرض الدراما العربية (تأصيلاً) لها في باطن هذه الأرض و(تعصيراً) لها في وجدان هذه الجماهير " .(٢)

لقد ترددت قضية تأصيل المسرح العربي واستلهام التراث الشعبي في الستينيات من القرن الماضي "ففي مرحلة الستينيات من القرن العشرين ظهرت العديد من الجهود المتضافرة في الحياة الثقافية تحاول أن تتجاوز في النشاط المسرحي العلاقة التقليدية التي نشأت بالتراث ، خاصة مع إنجاز الاستقلال الوطني من الاستعمار في أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢، والسعي لفض علاقة التبعية بالثقافة الأوروبية ، وفي الوقت نفسه الوعي بالذات القومية الجديرة بالثقة على نحو يسمح لها بنقد تراثها وتخليصه من عناصر التخلف التي تعوق الانطلاق به، واكتسابه شرعية الحياة المعاصرة ، وفي هذا السياق لم يعد التراث مادة محكية في التاريخ أو الروي شبه التاريخي أو في مثل ألف ليلة وليلة، بحيث تقبل المعالجة الدرامية بصورة أو بأخرى تصب في القوالب الغربية الوافدة ، ولكن أصبح التراث أيضاً أشكالاً وقوالب فولكلورية وثيقة الصلة بالذوق والثقافة الشعبية ومضامينها ، ومن ثم ظهرت دعاوى التأصيل للمسرح العربي في الشكل والقالب بوصفه تعبير عن النشاط الحيوي والفكري والوجداني والمادي للإنسان ويشكل البيئة الأصلية لثقافة المجتمع" .(٣)

بدأت المحاولات في مصر عندما نادي يوسف إدريس (بمسرح السامر) ١٩٦٤(٤)، وتطوير هذا الفن الشعبي وإعادة هيكلته ليفرز شكلاً مسرحياً متحضراً ، وفي مسرحيته(الفرافير) دعا يوسف إدريس إلى استلهام فنوننا الشعبية المرتجلة ، كما هي ممثلة في شكل السامر الذي تتم فيه المشاركة المسرحية بين الممثلين والحضور ، أو بين المشخصين والجمهور ، وكذلك حاول رشاد رشدي في مسرحية (أتفرج يا سلام) استدعاء خيال الظل من المأثور الشعبي ، وتوظيفه توظيفاً درامياً ، ثم نادي توفيق الحكيم بشكل يقوم على الاستفادة من فن الحكواتي الذي يعود إلي ما قبل السامر وإدخال الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء ، والتي تدور أحداثها في العراء .. في الجرن أو المصطبة ، ويعتمد علي فكرة الحكواتي والمقلداتي والمداح .

كما أن توفيق الحكيم سمح في كتابه (قالبنا المسرحي)أن يتطعم المسرح العربي بإيقاعات غربية ممزوجة وغنية ، مكنته من تخطي عتبات الاقتباس والتقليد ، مشتركاً بذلك مع من سبقوه ، واستطاع أن يستوعب في قالبه المسرح الغربي ، وبوعي منه يمثل اتجاهاته وتقاليده ، محاولاً أن يمزجها بثقافته العربية مزجاً ذكياً وأصيلاً يتلاءم مع حالة مجتمعه العربي ونشأته ".(٥)

وجاء من بعدهم على الراعي الذي نادي بنبذ النص المسرحي المكتوب إذا ما أردنا بالفعل أن نعيد الجمهور حول المسرح المرتجل كما عرف في السنوات العشرين الأولي من القرن العشرين، ونبذ تقاليد الدراما الغربية بمفهومها الأرسطي والعودة إلي المنابع الشعبية المصرية ، وتوالت من بعدهم الدعوات في العالم العربي لتأصيل وتجذير المسرح وتجاوز التنظير الأرسطي .

" فإذا كانت قضية البحث عن صيغة عربية للمسرح قد تردد صداها في (المشرق العربي) ، فقد وجدت صدى أكبر وأخطر في (المغرب العربي) حتى بدت كما القضية الأولي والأخيرة في فنونهم المسرحية ، وحتى لقد شبهها بعضهم (باللغز الأديبي) الذي لا بد لهم أن يتصدوا لحله: فإما أن يموتوا دونه ويفترسهم الوحش ، أو يحلو اللغز ويقتلوا الوحش ، ويستنقذوا مسرحهم العربي . ففي تونس تصدى الأديب طاهر قيقة لهذه القضية، كما تصدى لها في الجزائر المخرج مصطفي كاتب ، والكاتب والفنان المسرحي عبد القادر علوله ، وربما كانت أنضج وأوعى تجربة شهدتها محاولات (تأصيل) المسرح في المغرب العربي ، تلك التي قام بها الطيب الصديقي وعبد الله سنو في وأحمد الطيب العلج وعبد الكريم برشيد ، كل بطريقته الخاصة وأسلوبه المتميز، وجميعها بهدف تأصيل المسرح في التراب العربي". (٦)

" إن تبلور هذا الاتجاه - تأصيل وتجذير المسرح - لم يكن إلا نتيجة حتمية لكل الاجتهادات المسرحية التي بدأت في مصر عام ١٩٦٤ علي يد يوسف إدريس ثم انتقلت إلى المنطقة العربية ، كما أن ميلاد هذا الاتجاه في مصر والعالم العربي لم يكن سوى تعبير جدلي عن طبيعة الظروف التي كانت تعيشها المنطقة العربية في محاولة للعودة إلى الماضي من أجل ألقاء الضوء علي الحاضر في محاولة لتجاوز الأزمات العسكرية والسياسة ".(٧)

فلقد كان للواقع السياسي بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ أن يستثير الحس الأيديولوجي، ويدفع لتعبئة الجماهير الشعبية وتحريضها والالتحام بها لتجاوز محنة الوجود التي ألحت على العقل والوجدان العربي ، مما دمج في الممارسة المسرحية بين المطالب الأيديولوجية والأشكال الشعبية ، فلم يدخر الكاتب المسرحي العربي جهداً في إعادة قراءة وتأويل المادة التاريخية وتفسيرها بحيث تتشبع بظلال الواقع المعاصر، وتعلق عليه من خلال الأشكال الشعبية التي عُرفت في أماكن التجمعات كالمقاهي أو ليالي السمر في الريف ، عامداً في الوقت نفسه إلى تنشيط ملكات الإدراك عند الجمهور الشعبي وتحفيزه على الفعل التاريخي بالاندفاع معه خارج جدران مسرح العلبة الايطالية وكسر مفهومها الطبقي والسلطوي .

" ولكن علي الرغم من تعدد الدعوات الفكرية لتأصيل المسرح العربي والمصري علي أرضية من تراثه الكامن في الأشكال والقوالب الفنية الشعبية ، إلا أن المحاولات العلمية - ولا سيما في مجال الإخراج المسرحي - افتقرت إلى الثقافة الجادة والدراسة الواعية والنظرة الصحيحة إلى الفنون الشعبية غالباً إما عن جهل بها أو عدم إدراك لأهميتها في تعميق رؤية الإنسان (العربي المصري) المعاصر لواقعه وربطه بالسياق التاريخي والحضاري الذي ينتمي إليه ، وربما اتخذ البعض موقفا استعلائيا من هذا التراث وآدابه باعتباره أنه لا يروج إلا بين العامة ومحدودي الفهم وبسطاء العقول الذين تطويهم موجات التخلف ، فوضعوا حدا فاصلاً بين الثقافة الأوروبية التي انبهروا بها واستسلموا لتأثيرها عليهم وعلي إنتاجهم ، وروافد الثقافة الشعبية التي راوحوا ينفرون منها ويتأذون من استمرار بقائها ولو في أشكال متحولة ".(٨) ومع ذلك تواصل اتجاه توظيف الأشكال والمواد

الشعبية في المسرح ، تحت راية التجريب التي راحت تخفق رايته منذ أواخر الثمانينات من القرن العشرين .

نشأة الاحتفالية

إن كل الدعوات التي انطلقت للمناداة بالتأصيل للمسرح العربي والعودة لاستلهام وتوظيف التراث في المسرح ، هي في الحقيقة دعوة صريحة للمسرح الاحتفالي أو الاحتفالية، والتي تقوم علي الإفادة من الاحتفال الشعبي في الحياة العربية كتصور بديل للمسرح الأوروعربي القائم ، ويستمد مادته من مفردات الاحتفال الشعبي بإعادة هيكلته أو صياغة هذه المفردات بمفهوم عصري يمكّن المسرح الاحتفالي من التأريخ للوجدان الشعبي ومخاطبة العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التناغم والتوحد ما بين المسرح والجمهور العريض .

" والحديث عن نشأة المسرح الاحتفالي أو التيار والاتجاه الاحتفالي في المسرح العربي يبدأ من مصر أيضاً وبالتحديد من محاولات يوسف إدريس للبحث عن مسرح مصري في عام ١٩٦٤، لأننا نجد في مقالات هذا الكاتب الرائد أول حديث عن الاحتفالية ، كما نجد استخداما صريحاً ومباشراً لكلمة (الاحتفال) .

يقول يوسف إدريس: " تلك الأشكال المسرحية أي الأشكال الجماعية التي يشارك فيها الناس تلقائياً ، كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات ، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشرى كحجه للتجمع . فالمسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي (تتفرج) فيه علي شيء ، إن هذا ابتكر له شعباً كلمة (فرجة) أو رؤية أو مشاهدة ، أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص من بدائيته إلى احتفالات قصر الملكة فيكتوريا، لا يسمي رقصاً إلا إذا اشترك في الرقص كل الحاضرين ، وكذا الأغنية الجماعية لا تُعد جماعية إلا إذ غناها كل الناس معا ، لأنه في كل تلك الأشكال المسرحية لابد من توفر عنصرين: أولا الجماعة والحضور الجماعي ، وثانياً قيام الجماعة كلها بعمل ما . وقد نسأل : وماذا عن الأشكال التي نذهب لنتفرج فيها علي راقص أو نسمع مغنية تغنى أو نشاهد فيها فيلماً ؟ أليست أشكالاً مسرحية ؟! والجواب: لا ليست أشكالاً مسرحية وليست إلا إشباعا فردياً لا يمكن أن يُغني أو يحل محل الإشباع الجماعي ". (٩)

ليست المسألة مجرد ورود لفظ (**الاحتفال**) فالأهم من هذا إن يوسف إدريس توصل إلي فكرة المشاركة بين المتفرج والمبدع ، وهي الفكرة المحورية في المسرح الاحتفالي .

وهذا المعني هو بالضبط ما نراه عند عبد الكريم برشيد - المُنظر الأول للاحتفالية في المسرح العربي- في مقاله ألف باء الواقعية في المسرح حين يقول: " إن الاحتفال يسعي إلى إيجاد الآخر المشارك في الإبداع .. ومتى أصبح مشاركاً فإنه يتخلى عن التفرج ، الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته وبذلك يصبح المسرح كرنفالا يشخص فيه الكل ". (١٠)

إن عبد الكريم برشيد يعتبر الإنسان في أصله مجموعه من الاحتفالات المتصلة بعضها بعضا ، احتفال في الموت ، واحتفال في الميلاد ، واحتفال في الختان والعرس، وحتى حينما تغيب المناسبة فإن الإنسان يخلقها ، ومن هنا تكون الحياة احتفالاً كبيراً .

" فالمسرح الاحتفالي ينطلق من نقطة أساسية وهي أن الإنسان كائن احتفالي بطبعه، فهو قبل أن يكتشف الكلام فقد أكتشف الحفل ، اكتشفه ليعبر عن حاجاته وأحاسيسه الداخلية، فالحفل ضرورة حتمية.(١١) إنه "عصر الاحتفال والإنسان الاحتفالي، هذه الصفة هي الأقرب لتشخيص العصر الذي نعيش والإنسان اليوم، فالدراسات الأنثروبولوجية أكدت علي أن صفة (**الاحتفال**) هي الطاغية على الإنسان. (١٢)

لقد أظهرت الاحتفالية تياراً مسرحياً يسعي إلى تأسيس خطاب درامي متميز في المسرح المغربي والثقافة العربية عموماً،وقد أكد المسرح بالمغرب الوجود الفاعل للتنظير المسرحي الاحتفالي،واهتمامه المستمر بمسألة تأسيس السؤال النقدي حول الممارسة المسرحية في الوطن العربي، فالاحتفالية إذن تعلن مشروعها لتأسيس مسرح ذي هوية مغربية إبداعا ، ثم نقداً ، ثم بعد ذلك تنظيرا ، في محاولة لتجاوز الشكل الكائن وتصور الشكل الممكن الذي يساهم في خلق صيغة مسرحية تنطلق من معطياتنا نحن. (١٣)

جهود عبد الكريم برشيد في التأسيس والتنظير للاحتفالية

عبد الكريم برشيد كاتب ومخرج وناقد ومنظر مسرحي ، مواليد ١٩٤٣ بمدينة (أبركان) بشرق المغرب ، اشتغل أستاذا بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالمغرب ، اشتهر ببياناته الاحتفالية التي بدأت في الصدور ابتداء من عام ١٩٧٦. أسس جماعة المسرح الاحتفالي بمدينة مراكش في ٢٧ مارس ١٩٧٩الذى يوافق مناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح من كل عام ، كان مديراً لمهرجان ربيع المسرحي العربي وعضو مؤسس لمجلة الثقافة الجديدة ، اخرج العديد من المسرحيات للكتاب العرب ، وفازت مسرحياته بالعديد من الجوائز على مستوى العالم العربي. (١٤)

من مسرحياته: عطيل ، والخيل والبارود ، لونجا ، النمرود في هوليود ، اسمع يا عبد السميع ، غريب وعجيب ، صياد النعام ، مشاهدات صعلوك ، الناس والحجارة ، عرس الأطلسي ، جحا في الرحال، شطحات جحجوح، حكاية العربة ، ليالي المتنبي ، علي باب الوزير ، الحكواتي الأخير ، فاوست والأميرة الصلعاء، امرؤ القيس في باريس... وغيرها من المسرحيات، وله من الكتب النقدية حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة ، الاحتفالية في أفق التسعينيات ، كتابات على هامش البيانات ، غابة الإشارات... وغيرها من الكتب النقدية التي تؤسس وتُأصَل وتنظَر للاحتفالية في المسرح العربي.

وعبد الكريم برشيد من أهم الرواد المسرحين العرب الذين نادوا وتبنوا قضية الرجوع إلى مصادرنا الشعبية وفنوننا التعبيرية وصيغنا الاحتفالية التي أفرزها الوجدان الشعبي ، من أجل إيجاد لغة فنية شاملة ومتكاملة وصولاً إلي شكل لمسرحنا العربي. جاء برشيد بكتاباته التنظيرية والإبداعية

في المسرح الاحتفالي ليكمل الخط الذي بدأه في مصر كل من توفيق الحكيم في قالبنا المسرحي ، ويوسف إدريس في نحو مسرح مصري أصيل، وعلى الراعي والدعوة إلى الكوميديا المرتجلة .

والهدف من هذا كله هو إيجاد لغة مسرحية تفيد التراث العربي والتراث الإنساني عامة ، حيث تمت معانقة هذه النظرية في أعمال تطبيقية عند سعد الله ونوس في سوريا ومحمود دياب في مصر، وعز الدين المدني والمنصف السويسي في تونس وقدري النعيمي في الجزائر ، وعليه فقد جعل برشيد العمل المسرحي احتفالاً إنسانياً يلتقي فيه المبدع بالجمهور. (١٥)

بيانات جماعة المسرح الاحتفالي

الاحتفالية اجتهاد مسرحي وفلسفي نشأ في المغرب العربي الكبير في النصف الثاني من السبعينيات، - وله جذوره الأولي الممتدة في مصر- وسجل أصحاب هذا الاجتهاد رأيهم في مجموعة بيانات أصدروها ونشرتها مجله البيان الكويتية ، " ففي عام ١٩٧٦ صدر البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي بتوقيع : عبد الكريم برشيد مؤلفاً وناقداً ، والطيب الصديقي مخرجاً وممثلاً ، وعبد الرحمن بن زيدان ناقداً ومؤلفاً ، ومحمد البتولي مخرجاً وناقداً ، وعبد الوهاب عيدوبيه مخرجاً ، وثوريا جبران ممثلة.

صدر البيان الأول ليعلن ميلاد جماعة المسرح الاحتفالي الرافضة للأسس التي يقوم عليها المسرح العربي حالياً باعتبارها أسساً زائفة ومتخلفة ، وفي هذا البيان ترى الجماعة أن الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة ، بل هي في الأساس فلسفة تحمل تصوراً جديداً للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع ". (١٦)

ويعد هذا البيان وثيقة ميلاد هذه الجماعة بشكل تنظيري ، إيمانا منها بأن المسرح فن شامل ومتكامل وأنه عمل جماعي.

ثم توالت بعد ذلك بيانات جماعة المسرح الاحتفالي ، والتي ترى من خلالها أن أزمة المسرح تكمن أساساً في افتقاره لنظرية واضحة الأفق والهدف ، لذا سعت هذه الجماعة إلى إبداع أشكال فنية جديدة من خلال تجارب عديدة برزت في السبعينيات، ومن ثم تتحرك تلك المجموعة لخلق مسرح جديد يعتمد علي الاحتفال ، ذلك الاحتفال الذي تتحقق فيه الجماعة وتذوب فيه الذاتية التي ميزت الأدب العربي بأكمله .

رفض القائم والثورة عليه والعودة للتراث

جاءت المحاولات التنظيرية لجماعة المسرح الاحتفالي لتبرز لحظة أخري من لحظات الممارسة المسرحية المغربية ، إنها لحظة الرفض الصريح للمسرح على الطريقة الإيطالية المستوردة والبحث عن أساليب مغربية محلية تصل بها إلى صيغة درامية خاصة بالمسرح المغربي لتأكيد الوجود الملموس والنوعي . يقول عبد الكريم برشيد إن البحث عن المسرح الاحتفالي يمر عبر: الحفر في الثقافة العربية وذلك بحثاً عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيعها مسرحياً . (١٧)

فالاحتفال تمرد علي القواعد التقليدية- كما يري جماعة المسرح الاحتفالي- وزلزلة فروع المسرح الأرسطي، ولا يتمثل تأثير هذه الخطوات في تكوين المسرحية كنص فقط وإنما في الإخراج والتمثيل وفن الفرجة أيضاً من حيث التركيبة والمونتاجية ، وهذا التمرد الاحتفالي ليس وجوداً فضائياً .. إنما يرتبط في جذوره بأصوله الغربية والعربية وهذا ليس عيباً ، إذ أن بريخت – نفسه - ليس المتمرد الوحيد أو الأول في حركة التجديد المسرحية والدرامية المعاصرة، إنما هي عبارة عن تجميع لكثير من التجديدات والتجارب التي أحدثها في عالم المسرح والدراما متمردون أكفاء في أمكنة وأزمنة مختلفة . لذلك فعبد الكريم برشيد لم ينفصل عن المعرفة الإنسانية التي هي ملك للإنسانية لإعطاء هوية للمسرح العربي ، هوية متحررة من الزيف والتكلف والتملق في العمل الأدبي .

يقول عبد الكريم برشيد: " ولأن هذا التيار الاحتفالي الجديد قد كفر بالأفكار الجاهزة والمعلبة والمحنطة ، سواء منها تلك التي كانت تستورد من الشرق أو تلك التي كانت تجلب من الغرب ، فقد راح يؤسس أفكاره الخاصة ، وقد تنامت هذه الأفكار، وتناسلت حتى أصبحت فعلا تنظيرياً ، وحتى أنتج هذا الفعل منظومة فكرية تسمي الاحتفالية ".(١٨)

يرفض المسرح الاحتفالي أيضاً المفهوم الكلاسيكي للعملية الإبداعية: أي التمثيل للجمهور، ويرفع بدلاً منه شعار: التمثيل مع الجمهور ، فالمسرح في المنظور الاحتفالي هو مؤسسة شعبية ، مؤسسة يمتلك فيها الشعب وسائل الإنتاج ، كما يساهم في الإنتاج عملياً ونظرياً ، الاحتفالية تسعي في الأساس لخلق مسرح شعبي ، ومفهوم الشعبية في المنظور الاحتفالي يتحدد بأنه ليس المسرح الذي يستهلكه الشعب ، ولكن ذلك الذي يساهم في إنتاجه وإبداعه ، والذي تكون وسائل هذا الإنتاج بين يديه وملكه. إذن برزت مهمة جماعة المسرح الاحتفالي في أن تستخدم من الهدم وسيلة لبناء الجديد والمختلف والمغاير القائم علي نقد التجارب المسرحية العربية، التي كانت ممارستها تقوم علي الروح الفردية، وثنائية المؤلف/المخرج، وعبادة الشخصية والنجومية،في غياب العناصر المكونة للتجربة المسرحية كعمل جماعي يشارك في إبداعه الكل بدء من الكتابة الأدبية إلى الإبداع السينوجرافي إلي اللقاء بالجمهور".(١٩)

إن الخطاب التأسيسي الاحتفالي جاء بعد أن سقط الخطاب القومي في نكسة ١٩٦٧، وبعد أن تعري الخطاب الأوروبي والأمريكي حول الديمقراطية ، وذلك نتيجة التدخل الأمريكي في فيتنام ونتيجة ثورة الطلبة في باريس ربيع عام ١٩٦٨ ، ونتيجة التدخل السوفيتي في براغ ، كما جاء في أجواء الثورة الثقافية في الصين ، وبذلك فقد كان هذا الخطاب خطاباً ثورياً، وكانت ثوريته غير إقليمية، وغير شعوبية، وكانت ثوريته ثورية وجودية عامة يدخل فيها السياسي والاجتماعي والفكري، والجمالي والأخلاقي.

وإذا كان الواقع (٢٠) هو المصدر الأول للمسرح الاحتفالي، فالتراث هو المصدر الثاني، لذا نجد الاحتفاليين منذ بيانهم الأول يتحدثون عن التاريخ والتراث الشعبي ، وتعاملهم مع التراث التاريخي ينطلق من نفس المنطلق الذي يتعاملون به مع الواقع ، والاحتفالية تصنف نفسها مسرحاً شعبياً ، ولا يمكن لمسرح شعبي أن يبتعد عن تراث الشعب .

فالعودة إلى التراث لبنة أساسية لقيام المشروع الاحتفالي ، اعتبارا منه أن حضور التراث هو في جوهره حضور أشكال قادرة على إيجاد الصيغة المسرحية المتميزة التي تتجاوز نمطية الشكل الغربي ذي الأصول الإغريقية كـ (دراما) وذي الشكل الايطالي كـ (خشبة) ، هذه الأشكال التي يمكن استخراجها من التاريخ العربي عموماً ، من خلال حكاياته وأساطيره الشعبية والأمثال والحكم السائدة والأزياء والوشم والألعاب والاحتفالات والأعياد .

وحسب التنظير الاحتفالي " فهناك مجموعة من الفنون لم يتم تناولها، مع أنها تمتلك مؤهلات هائلة في خلق التواصل بين المبدع والجمهور، وتمكن بالتالي من مخاطبة وجدان الشعب عبر تراثه الفني والأدبي والفكري ، وعبر قراءة هذا التراث قراءة ثانية تفجر المختلف داخل المؤتلف ، وتقتلع الممكن من تحدي الكائن وتجاوز الجاهز، تبقي فقط ضرورة تحويل هذه الأشكال التراثية تحويلاً فنيا وتوظيفها توظيفا مسرحياً ، وإلا ستظل أشكالاً عمياء صماء لا تمتلك إمكانية المسرحة".(٢١)

إن هذا التحويل الفني والتوظيف المسرحي للتراث لا يمكن أن يتم كفعل مرور في المادة إلى الشكل إلا عبر طرح تساؤلات منهجية مثل : كيف نعالج المواد الأولية معالجة مسرحية احتفالية ؟ معالجة تحررنا من الماضي والغائب والوهمي لتفسح المجال أمام الحاضر والملموس والحقيقي؟ ، كيف نحول الشفهي إلى مكتوب وذلك حتى يصبح اللا مسرح مسرحاً ، وتتحول الحكاية إلى واقع حي؟

عبر هذه التساؤلات المنهجية يرمي التنظير الاحتفالي إلى استلهام التراث وصولاً إلى إقرار صيغة مسرحية جديدة هي الصيغة الاحتفالية ذات التنظير لمسرح شعبي ، لذلك ارتبطت التراثية بالشعبية في المنظور الاحتفالي ، ومن ثم كان الاعتماد علي التراث أداة لمخاطبة الذاكرة الشعبية من خلال أشكال وطقوس شعبية لتشكيل المشروع المسرحي الاحتفالي .

إن المسرح العربي قد مر بعدة مراحل أساسية سعي فيها إلى تحقيق هذا الإبداع الأصيل والمعاصر منذ مارون النقاش ، وهذه المراحل هي :(٢٢)

- **أولاً:** مرحلة البحث في المواد الخام العربية في التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأغاني والملاحم الشعبية.
- **ثانياً:** مرحلة دخول المسرح الأوروبي وتأثيره من خلال الترجمات والاقتباسات عن الغرب .
- **ثالثاً:** مرحلة البحث عن نظرية مسرحية بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية .

فالمسرح الاحتفالي يعمل علي استلهام التاريخ والتراث العربي، ويعتمد على الأشكال الشعبية والاحتفالية لما قبل مسرحية كالقراقوز واحتفالات الأسواق العربية ، والراوي ، والاحتفالات التمثيلية ذات الأصول التاريخية . " فالتراث في المنظور الاحتفالي هو ذاكرة الجماعات والمجتمعات والشعوب والأمم الحية ، وفي هذه الذاكرة يخبئ الإنسان تجاربه دائماً ويخبئ حكمته وعبقريته ويخبئ علومه وفنونه ، ويخبئ أحلامه وأوهامه وأساطيره ومعتقداته المختلفة ". (٢٣)

ومهما كانت الأسباب الكامنة وراء استلهام التراث ، فإن إعادة قراءة التراث مسرحياً أثمرت بروز تجارب تعاملت معه باعتباره مكوناً يصلح للتوظيف الجمالي، بالنظر إلى حمولته الثقافية والفنية التي تنطوي عليها الرموز التراثية والحكايات الشعبية والمواقف التاريخية والعادات والتقاليد ، وإعادة إنتاج هذا الكم التراثي إنتاجاً فنياً يؤسس جمالية مسرحية متميزة .

الاحتفالية جوهر النظرية المسرحية العربية

إن دعوة الاحتفاليين إلى اعتبار الاحتفال جوهر العرض المسرحي العربي ، تعد من ناحية رغبة منهم إلى عودة هذا المسرح إلى ينابيعه الأولي عندما كان طقساً شعبياً احتفالياً يعبر عن الميل الغريزي والاجتماعي لدي الإنسان للمحاكاة ، من أجل التواصل مع الآخرين لتبادل المعرفة والخبرة الإنسانية كما في احتفالات بعث أوزوريس الفرعونية ، وفي احتفالات الديثرامبية بالإله ديونيزوس في الإغريق وفي احتفالات الفينيقيين بذكرى الإله أدونيس، تلك الاحتفالات التي كان الجمهور فيها متفرجاً ومؤدياً في آن واحد .

ومن ناحية أخري " تعد هذه الدعوة سيراً على هدي من شغلتهم قضية اعتقال العرض المسرحي لجمهوره في صالة العلبة الايطالية بعيداً عن المشاركة فيه، من أمثال جان جاك روسو الذي كان يطالب بالمشاركة الجماعية في الإبداع الجماعي للخروج من هذا الاعتقال، وأنتونان أرتو الذي نادي بمسرح يتخذ الاحتفال السحري بل والصوفي أساسا لعروضه ، وجان فيلار الذي أخرج عروضه إلى الهواء الطلق ، والفريد سيمون في كتابه العلامات والأحلام بحث في المسرح والاحتفال، والذي رأي أن المسرح من خلال رجوعه حفلاً يمكن أن يعثروا على دوره كوسيلة للتواصل بين الناس، وهي فكره كان يعتنقها العديد من المنظرين والمخرجين المسرحين أمثال أدولف أبيا وجوردون كريج وجاك كوبو ، ومايرهولد وآخرين" .(٢٤)

إذن فالاحتفالية الجديدة " ليست نبته برانية أو لقيطاً لا أصل ولا فصل له ، أو وهماً يبحث له عن مكان في فضاء الواقعي والحقيقي والأصيل ، وإنما هي ثمرة شجرة معلومة أصلها ثابت الأشكال(ما قبل مسرحية) وفروعها في السماء تؤتي أكلها منذ أن كانت وإلي أن تبقي حين ظهرت لأول مرة كاصطلاح في إحدى الندوات الهامة بمدينة الدار البيضاء" .(٢٥)

فالمسرح في المنظور الاحتفالي هو ظاهرة شعبية عامة ، ولأنه كذلك فلا يمكن فصله عن الواقع اليومي لنجعل منه مجرد حلم أو وهم، والمهم في المسرح الاحتفالي هو تغير الإنسان وتحريره من ذاته أولاً، ثم مما يحيط به من مخلفات الماضي ، ومتى أوجدنا الإنسان الجديد سهل علينا أيجاد الواقع الجديد، فالوظيفة الأساسية للمسرح الاحتفالي كما جاءت في بيانات الاحتفاليين هي تغير الإنسان ، ففي الفقرة [٢٧] من البيان الأول نجد نصا واضحاً بهذا المعني :

" إن المهم هو تغير الإنسان ، تحريره من ذاته أولاً ، ثم مما يحيط به من مخلفات الماضي ، وفي البيان الأول أيضاً يري الاحتفاليون أن التفسير ليس مهماً وأن الشيء المهم حقاً هو التغيير، ففي الفقرة[٢٦]:

" المهم ليس في التفسير ولكن التغيير " . (٢٦)

إلا أنهم يعيدون النظر في الأمر في البيان الثالث فيقولون إن : وظيفة المسرح الاحتفالي هي وظيفة ذات حدين متكاملين : التفسير والتغير، إن الفهم هو المنطلق ، أنه المفتاح الأساسي لفتح كل مغلق لفك كل الرموز ، وان الفهم الذي نقصده هو بالأساس فعل لا حالة ويتجسد هذا الفعل في إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع والتاريخ والإنسان .

يقول عبد الكريم برشيد في مقالة (ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح) : (٢٧)

"إن وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تفسير الواقع وإنما في تجاوزه وأن التغير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر".

والواقعية الاحتفالية تقوم لدي جماعة المسرح الاحتفالي علي" رصد الواقع لمعرفة قوانينه ومفاتيحه من أجل تغييره ، ومن ثم يكون اللجوء إلى التاريخ روحاً وجوهراً وفلسفة ، والى التراث كذاكرة للشعب ووليد شرعي لوجدانه طريق لمعرفة تلك القوانين التي تشكل فلسفة هذا الواقع .. ويتجاوز هذا المسرح الدرامي الأرسطي من حيث كونه مسرحاً (يروي) الفعل الإنساني إلى المسرح الاحتفالي الذي يعمل علي (إحياء) فعل ما يخلق مظاهرة آلية ، مظاهرة تتم في حضور الجميع و(بمشاركة) الجميع. (٢٨)

فجوهر الاحتفالية هي(المشاركة) ، فالاحتفالية " لا تقوم على أساس ثنائية : الممثل/ المخرج ، بل تعتمد على (المشاركة) ، فالإنسان في حالة المشاركة يرفع عنه الأقنعة التي يرتديها في الحياة اليومية وتظهر حقيقته وجوهره الذي طمسته روتينية الأيام ، فالإنسان في حاله المشاركة يتحرر من المكان باعتباره مجرد أبعاد محددة وجامدة ، كما يتحرر من الزمان ، ومن شروط الاحتفال إلى جانب المشاركة : الجماعية والتلقائية والتحدي (تحدي قوانين الطبيعة مثلما نرى في لاعبي السيرك الذين يروضون الوحوش ويسيرون على الحبال) ، والإدهاش (وهو مرتبط إلى حد كبير بالتحدي ، فحين نرى أحداً يكسر أو يتحدي ما هو مستقر لا بد أن نصاب بالدهشة) ، والشمولية وتعرية الواقع الاجتماعي. (٢٩)

إن الاحتفالية وقبل كل شيء هي رؤية للعالم ، رؤية فكرية وجمالية وأخلاقية وعن هذه الرؤية الكلية ، يمكن أن تتأسس- وقد تأسست بالفعل- رؤى واجتهادات في الفعل المسرحي فالاحتفالية " هي تأسيس ثان للمسرح ، فالاحتفالية والتأسيس كلمتان لا تنفصلان، فنحن نعرف أن التأسيس عربياً له بدايتان : الأولي في القرن قبل الماضي وقد تمت مع مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع ، أما الثانية فتتم الآن على يد جماعة المسرح الاحتفالي وبهذا أمكن – وفق رأي عبد الكريم برشيد- أن نقول عن هذا الفعل الجديد بأنه إعادة لفعل التأسيس الأول أنه تأسيس آخر له اختياراته وأسسه المنهجية ". (٣٠)

ويري عبد الكريم برشيد أن المسرح الاحتفالي قد مر بعدة مراحل أساسية سعي فيها إلى تحقيق هذا الإبداع الأصيل والمعاصر منذ مارون النقاش، ويلخص هذه المراحل في ثلاث : (٣١)

- **أولا**: مرحلة البحث في المصادر.. المواد الخام مثل القرآن الكريم، كما عالج توفيق الحكيم مسرحيته أهل الكهف من المصادر القرآنية ، ثم المصدر الفرعوني من حيث توظيف هذا المصدر الأسطوري مسرحياً كما في مسرحية أخناتون لعلى أحمد باكثير، أو من حيث انعكاس الرموز الأسطورية علي المسرح المعاصر مثل أنت اللي قتلت الوحش لعلي سالم ، ويعتبر برشيد أن المصادر الفرعونية هي أحد مصادر الاحتفالية ، وبينما يعتبر هذا تخليصاً للمسرح العربي من التيارات الأوروبية .
- **ثانياً**: مرحلة البحث عن شكل مسرحي ، وهي مرحله يبدأ فيها البحث عن شكل مسرحي من خلال محاورة المدارس الغربية المعاصرة وهي اتجاهات تنطلق من التجريب .
- **ثالثاً**: مرحلة البحث عن نظرية المسرح الاحتفالي ، وقد ظهر التنظير الاحتفالي للاحتفالية عام ١٩٧٦، وهو العام الذي ظهر فيه البيان الأول للمسرح الاحتفالي في البحث عن هوية للمسرح العربي.

إذن فالاحتفالية (تيار فني قائم علي أساس فلسفة معينة وعلى أساس نظرية جمالية) والاحتفال لغة تعبر بها الحياة عن كينونتها ، فالاحتفال هو التعبير عن مظاهر الحياة المختلفة من فرح وألم وعذاب وحرمان من لغة شاملة وهي لغة الرقص والغناء والتعبير الجسدي والإيماء والإشارة وغير ذلك من وسائل التعبير.

إن العلاقة بين المسرح والفلسفة كما تري جماعة المسرح الاحتفالي علاقة وطيدة ، فلا يمكن أن تؤسس مسرحاً في غياب فلسفة ترى علي ضوئها الناس والتاريخ والأخلاق والفن والسياسة ، ولا يمكن أن تبدع فناً جديداً في غياب فلسفة جمال تحدد من خلالها رؤيتك لماهية الفن والمسرح .(٣٢)

فالاحتفالية عند جماعة المسرح الاحتفالي ليست مجرد شكل مسرحي قائم علي أسس وتقنيات فنية مغايرة ، بل هي بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديداً للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة ، ومن ثم يستهدف المسرح الاحتفالي أثارة الأسئلة الأساسية أكثر من الإجابة عليها.

ويتحرك المسرح الاحتفالي لإحداث ثورة في الذوق العربي المستلب أكثر منه استخدام ألاعيب تكنيكية مستحدثة أو متطورة تأليفاً وإخراجا ، ولا يهبط إلى الذوق الشعبي المستلب، هذا بهدف ترضية بشتى المغريات كالفكاهة والجنس والتناول السطحي للقضايا وفقاً لمنطلق (الجمهور عاوز كده) الشهير، وأيضاً دون الاستعلاء علي هذا الذوق الشعبي باسم (الطبيعية) و (التجريبية) التجريدية.(٣٣)

إن الاحتفالية تؤسس ذاتها – نظرياً- بالبيانات، وتؤسس وجودها- إبداعياً – بالاحتفالات المسرحية وفي هذه الإبداعات تلتقي الكتابات الدرامية والكتابات المشهدية ، فالبيانات الاحتفالية تبني خطابها التنظيري علي ثلاثة أسئلة كبري هي :

١- أي مسرح تريد الاحتفالية ؟

٢- أي مسرح تعني ؟

٣- كيف تري تغيير المسرح العربي ضمن إنتاج سياق جذري وشامل للحياة العربية في شتي وجودها ومظاهرها ؟

فالمسرح الاحتفالي يقوم علي الأبعاد الثلاثة (هنا والآن ونحن) وتشكل هذه الأبعاد موقفاً فكرياً من الزمن وفعله في التغير، وتقوم الاحتفالية على التجدد الذي لا يتوقف والاكتشاف ومحاولة كسر الحواجز الجمالية بين الجمهور والممثلين.

المرتكزات الأدبية للمسرح الاحتفالي

إن الكاتب والمؤلف للمسرح الاحتفالي يضع نصب عينه مجموعة من المبادئ الأساسية في أثناء شروعه في الكتابة المسرحية، فالمؤلف يدرك أن " التلقي نشاط اجتماعي يخضع لآليات المجتمع ومؤسساته المختلفة ، كما يخضع لتراث وثقافة الجماعات الاجتماعية المختلفة داخل المجتمع ، وأنه يكتب من أجل قارئ ما ، هذا القارئ يقوم بدور رئيسي في تشكيل النص أثناء الكتابة وأن القارئ هو المسئول عن تركيب العمل وإنتاج دلالته ، فالمعني ليس كامنا في النص وإنما يقدم النص شبكة من العلاقات ، والقارئ هو الذي يختار الشبكة التي تتضح له ، وليس بالضرورة أن تكون هي الشبكة الوحيدة في النص ، كما أن القارئ موجود خارج النص وداخله أيضاً ".(٣٤)

لقد فرضت نظريات الاستقبال أو القراءة أو جماليات التلقي ، وكلها أسماء لنوع واحد من الدراسات النظرية التي يجلس صاحبها في مقاعد المتفرجين ، فرَّقت بين القارئ الحقيقي والقارئ الضمني ، كما أنها كشفت عن دور القارئ في تشكيل النص المسرحي " كما ترمي إلي استجلاء كل العناصر البنائية والتكوينية للمسرح الاحتفالي نصاً وعرضاً والتي نجدها في مجموعة الأسس الفكرية والإيديولوجية والفنية والجمالية مثل التحدي والإدهاش والتجاوز والشمولية والتجريبية والتراث والشعبية ، والإنسانية ، والتلقائية والمشاركة ، والواقع والحقيقة والنص واللغة الإنسانية ". (٣٥)

إن المبدع في الاحتفالية لا يقف في منتجه الفني عند حدود الواقع السطحي بل يعمل علي سبل أغواره ليكشف جوهرة الحقيقي ، ذلك الجوهر المتعلق بالخير والجمال والعدل ، والذي طمسته بعض مظاهر الواقع المزيف مثل الظلم والاستغلال وضياع العدل، ولما كان الواقع في عرف الاحتفاليين غير ثابت ودائم التغير، فإن محاكاة الواقع لا تعني النقل الفوتوغرافي للحظة ثابتة في الحياة ، بل أن المحاكاة الفنية لديهم تعني مبدأ الخلق في الطبيعة وليس تكراراً لما تخلفه الطبيعة من مظاهر متغيرة . ولذلك فالمبدع الاحتفالي لا يطابق بين الحياة والفن تحت مفهوم المرآوية ولا ينقل الأحداث التاريخية نقلاً حرفياً لأن ذلك دور المؤرخ الذي يهتم بما وقع ". (٣٦)

لكن كيف يكون الكاتب الاحتفالي مؤرخاً حقيقياً للحياة بكل أبعادها : الظاهر والخفي والنفسي والاجتماعي .. الواقع والحقيقي ، أي أن يرصد المتغيرات في السطح والعمق وان ينفذ إلى الواقع التاريخي ليعطينا وجهي هذا الواقع وذلك حتى نلمس ونحس المحرك والمتحرك .

إن الكتابة في الواقع عن الواقع تتطلب بما هو جوهري وحقيقي في هذا الواقع " فالكتابة الاحتفالية تنطلق من (الآن)، ولكن هذا (الآن) لا يستبعد ما هو غائب- زمنياً أو مكانياً – لأن الأساس هو أن يكون هذا (الآن) هو الملتقي ، ملتقي الحاضر والغائب والآني والأبدي والمادي والمعنوي ، الواقعي والحلمي – الحقيقي والوهمي – الظاهر والخفي ، السطح والغور، ومن غير هذا تصبح الكتابة سطحية ، أي أنها ترصد المتغير من غير التفات للثابت .(٣٧)

والنص المسرحي الاحتفالي يشير إلى تعدد مؤلفيه (المؤلف – الممثل – الجمهور) حال كونه احتفالاً مسرحياً، فالنص عند جماعة المسرح الاحتفالي مشروع أو(اسكريبت) لمسرحية أو عدة مسرحيات تتمطط أو تتقلص ، حسب ظرف الحفل وزمنه ومكانه والحالة المزاجية للمشاركين فيه ودرجة وفاعلية الارتجال داخله، على أن يتحقق للفعل آنيته وحيويته وانتسابه للناس وقضاياهم الحية، ومن ثم يتحتم تقسيم النص بعيداً عن التقسيم التقليدي له في فصول ومشاهد أو لوحات، إلي تقسيمه في (أنفاس)، مما يضفي عليه سمات كائن حي يتنفس ويتردد أنفاسه مع أنفاس الجمهور.

كما توصي جماعة المسرح الاحتفالي بأن لا تعتمد المسرحية علي حكاية لها بداية ووسط ونهاية كما توصي بألا تنتهي المسرحية بما يرضى الذوق السائد بالحل السعيد ، فلا حل ولانهاية في المسرح الاحتفالي ، كما تجمع المسرحية الاحتفالية بين الكوميديا والتراجيديا لأن التعبير في المسرحية بالكوميديا فقط أو المأساة فقط يعد تزييفاً للحقيقة لأنه يسجن المتفرج في حالة واحدة، فالوجود الإنساني يتميز بالتعدد والتباين والتداخل بين مستوياته المختلفة التي تعبر عن تناقضات الواقع السعيد منه أو التعس.(٣٨)

كما يختلف الاحتفاليون مع(أرسطو) الذي يعتبر أن أهم ما في التأليف المسرحي كله هو بناء الأحداث ويتفقون مع (لايوش اجري) في أن الشخصية أهم العوامل في أي نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها ، ولذ يركز المبدع الاحتفالي على بناء الشخصية الإنسانية قبل أن يبنى الحدث ، ولذا نجد أن جماعة المسرح الاحتفالي قد سموا العديد من مسرحياتهم بأسماء شخصيات لها وجود في الواقع والتاريخ والأسطورة مثل ابن الرومي ، الحراز، سيدي عبد الرحمن المجذوب ، قراقوش الكبير، امرؤ القيس ، أبو حيان التوحيدي ، هرما ، السندباد الحمال ، و المتنبي ... وغيرهم.

كما يري الاحتفاليون أن التمثيل هو أساس الظاهرة المسرحية ، وأن النص المسرحي هو بالتأكيد ليس مسرحية وإنما هو مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة ، وبهذا فإن المسرحية ليست هي النص ولكن ما يمكن أن يصير إليه هذا النص . فالبذرة بالأساس هي مشروع سنابل، وللوصول إلى هذه الصورة فلا بد من المرور من فعل أو أفعال متعددة هي الزرع والسقي والرعاية ، فالمسرح عمل تركيب أساسه النص الأدبي. فالنص بداية للفعل المسرحي وليس نهايته ، ويبني النص في المسرح الاحتفالي على أساس أنه فعل حي ، وأنه كائن حي له قلب وكبد ورئتان وجوارح ، فلا يستجيب أبداً لما يسمي التقطيع التقني، فإن أي بتر لأي جزء منه مهما كان بسيطاً هو في حقيقته قتل لهذا النص كله ، فالموتى فقط هم وحدهم من يدخلون غرفه التشريح، أما النص الأدبي فلا يمكن أن تكون حياته إلا في سلامته العضوية.(٣٩)

فالأساس في المسرح الاحتفالي ليس هو النص في ذاته ولذاته ولكن في الموقف منه ، هذا الموقف الذي يفجر الحياة الكامنة في النص ويعطيه المعاصرة .

ويدّعوا جماعه المسرح الاحتفالي أن **البناء الدرامي للمسرحية** وأن الحديث عن المسرحية من الداخل أي كمجموعة بنيات تكوّن فيما بينها بناء واحد ، وأن هذه البنيات لا يمكن أن نرده – كما في المسرح التقليدي- إلي مجرد حكاية تروي ، فلا يمكن أن نختصره داخل مكان واحد بدعوى وحدة المكان ومماثلة الواقع ، كما لا يعقل أن يكون موضوعاً واحداً مستقلاً بذاته ومنفصلاً عما سواه من المواضيع الأخرى ، كما أنه لا يمكن أن يكون زمناً واحداً هو نفس الزمن / الواقع لأن الزمان الاحتفالي كالمكان الاحتفالي ملتحم بالحالة أكثر من التحامه بالساعة ، والحالة لها امتداد إلي الداخل وآخر إلى الخارج كما أن وقوع الحدث الواحد في الزمن الواحد شيء لا وجود له ، فالمسرحية عالم فسيح رحب وداخل هذا العالم تتعدد الأحداث بتعدد الزمان وتتعدد الأزمان بتعدد الشخصيات وحالاتها المختلفة كما أن الفصل بين اليقظة والحلم – كما في المسرح الكلاسيكي- تعسف على الحقيقة ، ولهذا ينتفي في المسرحية الاحتفالية كل تميز بين الحلم واليقظة ، بين الواقع والتخيل، بين الحقيقي والوهمي ، كما أن الحدث لا يسير داخل خط مستقيم ، فهو لا ينطلق من نقطة ليصل إلى أخرى ، ولا يصعد من تحت إلى أعلي نحو التأزم والانفراج، إنه خطوط غير متوازية تتداخل فيما بينها متبادلة التأثر والتأثير، هذه الخطوط عبارة عن دوائر صغري وهي دوائر غير مقفلة لأنها تستمر في حركتها راسمه بذلك دوائر أخرى أكبر من الأول، الشيء الذي يجعلها تشكل خطوطاً حلزونية هي الخطوط الحقيقية للشخصيات داخل المسرحية والحياة معاً.

كما أنه لا وجود للبداية في المسرحية الاحتفالية، لأن الذي يمكن أن يكون له بداية ونهاية هو دخولنا المسرح وخروجنا منه، أما المسرحية الحياة فتستمر من حضورنا وغيابنا، وبهذا كان لابد للستار أن يختفي لأنه يعين بدءاً وختاماً وهمين، وهو بهذا يعزل المسرحية / الاحتفال عنا ويحولها إلى مجرد فرجه.

أيضاً فالحدث في المسرح الاحتفالي ليس رواية أو قصة أو حكاية ، ومن هنا وجب غياب الراوي - في شكله التقليدي – فالحفل لا يحيل إلى حياة أخري ولا إلى مكان آخر ولا إلى زمان آخر، ففي المسرح الاحتفالي لا وجود إلا لزمن واحد هو(الآن) فما نعيشه مسرحياً(الآن) يقع الآن فهي ليست رواية نرويها ولا حكاية نحكيها وليس نصاً كتبه مؤلف ، فلا وجود إلا لهذا (الآن) المتجدد باستمرار، ولا مكان إلا هذا الفضاء المسرحي السحري ، هذا الفضاء الذي يمتلك سلطة كل الأزمنة موجودة في (الآن) وكل الأمكنة مختصرة في (الآن) .(٤٠)

فالزمان والمكان في المسرح الاحتفالي يتسم بالآنية، ويعني تحرر الإنسان من الزمان والمكان، فهناك زمن لدي الاحتفاليين يسمونه الزمن الاحتفالي، وهذا الزمن ليس فيه التقسيمات الزمنية المعروفة (ماضي/ حاضر/مستقبل) إنه زمن غير آلي زمن حي، يعتمد على المصادفة والمفاجأة حتى لا يخضع لحتمية توصل لنهاية محددة تتسم بالسعادة أو الحزن، فالمسرح الاحتفالي يلتزم رمزية معينة

تعتمد على ضغط الزمن المترامي الأطراف داخل فسحة زمنية وعلي تقليل المسافات المكانية داخل حيز مكاني ضيق.(٤١)

وبناء عليه ... فالمسرح يوجد في النص ويوجد به ، منه يبدأ واليه ينتهي. ولكي نضمن للنص المسرحي هذه الفاعلية لابد وان يكون حيوياً ومتجدداً باستمرار، فالنص المسرحي الاحتفالي ينتقل من وظيفة النص المسرحي التقليدي (ممارسة اللغة المحنطة) إلى الوظيفة الحداثية (ممارسة اللغة الحيوية) .

ولهذا تساءلت الاحتفالية وتتساءل بإصرار عن مصادر اللغة المسرحية : من أين أتتنا؟ وكيف أتتنا؟ ومتى عرفناها أو عرفتنا؟ كيف وظفناها ونوظفها؟ وقبل هذا وذاك هل استطعنا خلق لغة مسرحية تشبهنا ؟ فاللغة الإبداعية تخلقها الحاجة الفنية والجمالية ولا تستورد كما تستورد البضائع ، إنها إفراز اجتماعي نابع من صلب التربة ، ومن هذا المنطلق ترى الاحتفالية أن النصوص الدرامية التي نسجت علي منوال ومقياس غربي لا تنتمي إلى روح المسرح العربي وبالتالي لا تعبر عن أحلام وطموحات وواقع الإنسان العربي . الاحتفالية لا تعتبر إلا النص الحقيقي الأصيل الذي ليس مجرد جمع شتات نصوص أخري مجتثه من ثقافات أخري وبيئة أخري ومنتجين آخرين.(٤٢)

فاللغة في النصوص الاحتفالية لا تعتمد على الكلمات ، بل تعتمد علي جميع مفردات العرض المسرحي ، بحيث تصبح الاحتفالية كلها لغة ، فالاحتفال بالأساس لغة ، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر / القصة) ومن لغة اللحن (الغناء الموسيقي) ولغة الإشارات والحركات (الإيماءة)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية الفعلية .

كما أن اللغة في المسرح الاحتفالي ليست طبقية ، إلا إذا كانت الطبقة تحمل مدلولاً معنوياً ، وليست مادياً ، كما أنها ليست ظرفية لأنها ترصد ما هو حقيقي ، فهي متجذرة في لحمة الزمن وفي نسيجه ، ويبقي أن هذه اللغة أيضاً غير إقليمية ولا بشرية لأنها ارتباط بالحياة المتجسدة في البشر والطير والحيوانات والحشرات ، وبذلك فقد يحدث أن تتكلم الطيور في المسرح الاحتفالي ، كما تتكلم الحيوانات والحشرات والأشياء تماماً كما يحدث في الأساطير والحكايات حيث كل حي يتكلم وينطق. (٤٣)

المرتكزات السينوجرافيا وتقنيات الصورة البصرية للمسرح الاحتفالي

إن المسرح الاحتفالي باعتباره تمرداً على القواعد التقليدية وزلزلة فروع المسرح الأرسطي. ولا يتمثل تأثير هذه الخطوات في تكوين المسرحية كنص فقط .. وإنما في الإخراج والتمثيل وفن الفرجة أيضاً من حيث التركيبة والمونتاجية والاعتماد على العقل والسببية ، وهذا التمرد الاحتفالي ليس وجوداً فضائياً وإنما يرتبط في جذوره بأصوله الغربية والعربية .

ولقد حاول التيار التأسيسي الاحتفالي أن يعيد تأسيس كل مفردات وكل مكونات الفعل المسرحي ، كما حاول أن يمس الاجتهاد الفكري الجمالي لهذا التيار كل العناصر المكونة للفعل المسرحي والتي يتمثل أساساً في : (٤٤)

- في الكتابة الدرامية .
- في الإخراج المسرحي ، باعتباره كتابه أخري ، وذلك بلغات وأبجديات ومفردات أخري .
- في التمثيل ، وذلك باعتبار أنه يجسد ويشخص فعل الاحتفال ، والذي يحي اللحظة العيدية ويخرجها من حال التجريد إلى التجسيد .
- في الأزياء ، وذلك باعتبار أن هذه الأزياء عنوان على الشخصية وأنها عنوان على الحالة الوجدانية أيضاً ، وأنها عنوان على النفسيات والذهنيات .
- في الإضاءة ، وذلك باعتبار وظيفتها في الكشف عن الأجساد وعن الأشياء وعن الحركات وعن الألوان ، وأيضاً باعتبار جماليتها التي تعطي للعيد والاحتفال معناه الحق ، وهل هناك احتفال حقيقي دون شموع ولا قناديل ولا مصابيح مضاءة ؟
- في الأقنعة ، وذلك باعتبار أن هذه الأقنعة التي نختارها قد تُظهر مالا تقدر الوجوه علي إظهاره .
- وأيضاً في الإكسسوارات وفي المعمار المسرحي وفي الاحتفال وفي الجمهور والتلاقي وفي الاستراحة المسرحية وفي النشوء إلى الارتقاء في الفضاء المسرحي كذلك .

ويتصدر **الفضاء المسرحي** قمة هذه العناصر، وتعود هذه الصدارة إلي ثوريته باعتبار أن الاحتفالية جاءت ثورة علي الخشبة الايطالية المعلبة ، ومن البديهي أن يحتل الفضاء المسرحي هذه المكانة لأنه قبل تحديد العناصر الأخرى التي تشغل الفضاء وتملؤه وتحدد معالمه. لابد من تناول الوعاء أو الإطار الذي يحوي هذه العناصر وينظم علاقاتها المتنوعة والمختلفة ، وقد سعي الاحتفاليون في تأصيل الفضاء المسرحي ، والانتقال من الخشبة المستطيلة إلى فضاء مفتوح رحب شاسع ، حتى تستجيب للرؤية الاحتفالية والمنظور الاحتفالي .

" فأطروحات التنظير الاحتفالية ترفض خشبه المسرح الإيطالية ، والتي تفصل بين أفراد الحضور في منصة تمثيل وآخرين في صالة العرض ، باحثة عن مساحة تجمع المحتفلين مؤدين ومتلقين في مكان واحد بلا حدود فاصلة ، وقد اختلف التوجه نحو رفض العلبة الإيطالية إلى أسباب فنية وأخرى فكرية ، فمن الناحية الفنية حتى تقترب مساحة الحضور مما كان في فنون فرجتنا الشعبية حيث لا فاصل بين أفراد الحضور، فالكل يشارك في اللعبة وإن تفاوتت الدرجة في صالح الممثلين. ومن الناحية الفكرية فإن خشبه المسرح الايطالي تقوم علي الإيهام المسرحي الذي يقيد المبدع والمتلقي ويجعل الأول عارضاً والثاني مستهلكا غير فاعل في العملية المسرحية ، ويصبح العرض فرجة معتمدة على الخداع الذي يخاطب الحس وليس العقل. (٤٥)

والبعد عن شكل العلبة الإيطالية ، يحدث المشاركة الواعية لكل أفراد الحفل انطلاقاً من أن المسرح تظاهرة شعبية عامه وأن تحقيق هذه التظاهرة الشعبية لا يتأتى إلا من خلال الحوار الديمقراطي بين كل أفراد الحضور للخروج من استلاب السلطة للمتفرج ، ومن استلاب المؤسسات المسرحية التي تلعب علي الغرائز الدنيا في الإنسان وتقدم له المسرح كسلعة استهلاكية .

وإذا كان **الفراغ المسرحي** في دعوات التنظير الاحتفالي هو أي مساحة حضور يلتقي فيها الجمهور بالمؤدين ، فهذا لا يعني عدم وجود خشبة مسرح مرتفعة وثابتة عن مكان الجمهور من أجل الرؤية الجيدة ، بل تطالب جماعة المسرح الاحتفالي بتعدد منصات التمثيل في مساحة الحضور الواحدة ، انطلاقاً من طبيعة اللقاءات والتجمعات العربية في الأسواق والجوامع وأماكن العلم ، فقديماً كان يقوم نظام التعليم علي تعدد الحلقات بجوار أعمدة الجوامع حيث ينتقل الطالب في حرية بين هذه الحلقات ليختار ما شاء منها لتلقي العلم في رحاب أساتذتها ، وبالمثل فإن الفرجة في الأسواق والساحات العامة لا تنحصر في إطار مكان واحد .

أما **بالنسبة للديكور**، فإن الاحتفالية تتجه نحو كسر الإيهام عبر الوحدات الديكورية المحددة للمنظر، فهي ترفض البناء الواقعي للديكور في كل مفرداته سواء علي مستوي الشكل الطبيعي أو في اللون الطبيعي أو القياسات الطبيعية ، وعوضاً عن ذلك يستخدمون مجموعة من المكعبات الهندسية في أشكال وأحجام مختلفة لتركيبها في بنيات مختلفة ، تحقق الحالة المسرحية المطلوبة في لحظة درامية ما . فالديكور لا يتميز ببناء واقعي ثابت ، فهو دائماً في حالة دينامية ، فالمسرح الاحتفالي مسرح مفتوح بلا ستائر ولا حواجز وكل شيء يركب فيه أمام الجمهور وبمشاركته والاقتصاد في المناظر بل قد يصل لدرجة الاستغناء عنها .

إن الديكور في المنظور الاحتفالي يقوم علي الأسس الأولية التالية : (٤٦)

- إنه لا شيء في المسرح يمكن أن يكون خارج المسرح ، فالكواليس- كعالم ميتافيزيقي ماورائي- لا وجود له ، فلا وجود إلا لما نري ونحس ونلمس ونسمع ، فالازدواجية التقليدية بين الظاهر والخفي تصبح وحدة واحدة متكاملة اسمها المسرح كعالم واحد له مستويات متعددة متداخلة ومتكاملة فيما بينها .
- إن الممثل في المسرح الاحتفالي وجدان وفكر وعضلات ، لهذا وجب إحداث تغيرات أساسية في العلاقة بين الممثل والديكور، ويؤدي كل منهما دور مميزاً ، الديكور يعني شيئاً أو أشياء والممثل يعبر عن إحساس وقضايا .
- إن تجديد الاحتفال كحدث متغير يدور حول محور ثابت يتطلب بالتأكيد تجديد الأدوات والملحقات المرتبطة بهذا الحدث ومن بين هذه الملحقات نجد الديكور والملابس والإضاءة .
- إن أجواء المسرح الاحتفالي التي ليست طبيعية ، القائم على المزج بين الواقع والحلم وإغراق الحقيقي في الأسطوري هذه الأجواء لابد أن تعرض في ديكور غير طبيعي ، وذلك حتى يتم التوافق والتجانس بين الفضاء العام لهذا الواقع المسرحي ، والوحدات الأساسية التي تكونه وتشكله .
- العمل علي تحرير العين من كل ما هو عادي ومألوف ، فالعين لا ترى إلا ما كان مثيراً ومدهشاً وجديداً ، لهذا فإن الطريق إلى الإدهاش لا يمكن أن يمر إلا من خلال التمرد علي الشكل واللون والحجم والقياسات الطبيعية للديكور ، الشيء الذي يجعل الجمهور عند رؤية الديكور لا يري العالم ولكنة يعيد اكتشاف هذا العالم من جديد .

أما **بالنسبة للإضاءة** المسرحية لدي جماعة المسرح الاحتفالي ، فإنه إذا استخدمت الألوان في الإضاءة فليس بقصد رمزي ولكن من أجل تعميق الإحساس بجو الاحتفالات الشعبية وطقوسها ومناخها ويجمعوا علي ألا يكون هناك تعتيم دائم في الصالة ، وألا تحصر الإضاءة مكان التمثيل بالعزلة عن المحيط وتنفيذ الإضاءة يكون مكشوفاً أمام المتفرج .

" فكل شيء كان يتم في الخفاء ، وكل شيء في الاحتفالية ظاهراً متجلياً فالاحتفالية لا تؤكد علي الإثارة بقدر ما تؤكد علي الفعل ، هذا الفعل الذي تجعله مكشوفاً ظاهراً . الشيء الذي يجعل المسرحية تتخلي عن طابعها السحري لتصبح فعلاً مركبا يساهم فيه عمال عديدون – فالإضاءة المسرحية – في الاحتفالية لا تنحصر في الصندوق السحري إنما تتوزع علي حلقات الحدث الموزعة في جسم المسرح .

إن الظلام في الصالة لا يكون متصلاً ، لأن استمرار الظلام قد يعطي الرغبة في النوم ، لذلك كان لابد من إضاءة الصالة بين لحظة وأخري ، كما أنه ليس من المهم أن تكون الإضاءة حمراء أو صفراء أو خضراء ولكن المهم هو أن تشعرنا بالبرودة أو الحرارة وبالفتور أو الدفء. (٤٧)

أما **بالنسبة للملابس والإكسسوار والماكياج** ، فجماعة المسرح الاحتفالي تسعي إلي تحقيق الفرجة اليقظة عبر الملابس ، وتعمل علي تطويرها ، فإذا كان المسرح التقليدي يؤكد علي اللباس كشيء ملتصق بالشخصية ، لدرجة أن الرداء يصبح عنوانا لها ومؤشراً أساسياً علي مركزها الاجتماعي أو الديني أو المهني ، فإن الاحتفالية تعمل علي تحقيقا للفرجة اليقظة أن يظهر ممثلوها وملابسهم كحقيقيين منفصلين عن بعضهما ، وذلك بأن تظهر عملية ارتداء الممثل لثوبه أمام المتفرج علي أن يتوافر السمات الآتية في الملابس :

- الاقتصاد في الملابس إلى الحد الذي تصبح فيه خوذات أو عمائم أو أشياء بسيطة تضاف إلى اللباس لتوحي بتغير الدور.
- أن تكون الملابس ظاهرة وباطنة حتى إذا انقلبت الشخصية انقلب اللباس والعكس.
- الابتعاد عن الرمزية المبتذلة لأن الأساس في اللباس هو أن يوحي ليس أن يصور أو يرمز وبذلك لا مجال أن يكون ثوب الجلاد أحمر، لأن الدم في الواقع المسرحي ليس ضرورياً أن يكون أحمر. (٤٨)

أما **الإكسسوارات** ، فإن الاتفاق بين جميع المنظرين علي الاقتصاد فيها وتعدد الدور الوظيفي الذي يمكن أن تلعبه وحدة واحدة منها، حتى تقترب من تقنيات الراوي الشعبي ، عندما يستخدم عصاه أو قوسه ليكون تارة رمحاً وتارة أخري سيفاً أو قوساً أو غلاماً أو امرأة يحدثها ذلك الدور الوظيفي وتعدده يعتمد علي مخيلة الممثل والمتفرج ، حيث يمنح الأول تصوره للدور الوظيفي لوحدة الإكسسوار فيستجيب له الثاني مكملاً إياه عبر خياله أو مقنعاً بما منحه الممثل لوحدة للإكسسوار من دور.

فالشيء الأساسي في المسرح الاحتفالي ليس هو الإكسسوار في ذاته لأن حقيقة الشيء وظيفته ، وبهذا كان لابد من الاعتماد علي الإكسسوار الخام ، أي علي الشيء الذي يمكن أن يعطي

كل شيء ويتحول إلى ما يريده الممثل ويقتضيه الموقف وتبقي أن حقيقة الأشياء النهائية متوقفة علي شيئين: قدرة الممثل علي الإقناع، وقابلية الجمهور – بما يمتلكه من خيال – علي الإقناع الواعي. (٤٩)

أما **الماكياج** ، فإن جماعة المسرح الاحتفالي لا تفضل استخدام الماكياج الصناعي الذي يوهم بواقعية الشخصية السنية أو الجنسية وتفضل ما تسمية (الماكياج الداخلي) الذي ينعكس علي وجه الممثل ونبرات صوته أو حركاته أو إشاراته نتيجة لتطور الحالة النفسية للشخصية الدرامية في مواقفها المختلفة .

وإذا كان الاحتفاليون قد تحفظوا علي استعمال الماكياج الصناعي من أجل الماكياج الداخلي الذي ينعكس علي وجه الممثل حسب حالات الشخصية الدرامية ، فإن في رأيهم هذا مقاربة مع رأي (جروتوفسكي) الذي يرفض استعمال الماكياج الصناعي لأنه كي يحصل الممثل علي تقمص مسرحي أخاذ عليه أن يحقق ماكياج الشخصية عبر عضلات وجهه ودوافعه الباطنية. (٥٠)

ثم يستدرك الاحتفاليون موقفهم من الماكياج الصناعي والظاهري ويبيحونه فقط في حالة التزين ولتدل به علي الزيف وعلي أن الأصباغ أصباغ فقط ومن ثم يتم فعل التزين، يقول الاحتفاليون في البيان الثاني:

" الماكياج قد يكون له دور تزيين ، كما قد يكون له دور تعبيري أيضاً ، والمسرح الاحتفالي لا يُزين ، لأنه لا يسعي للتمويه علي الجمهور، ولكنة بالعكس يكشف لهذا الجمهور عن كل مظاهر الزيف ، لهذا فإن استخدام المكياج في بعده التزييني كان لابد أن يظهر جانب الصورة ما قبل الماكياج وما بعده ، وحتى يكون كشفاً وليس إخفاء للحقيقة ، فقد وجب التركيز ليس علي الزينة ولكن علي فعل التزين وعلبة الماكياج نفسها أمام المتفرج . أما المكياج في جانبه التعبيري فشيء ضروري أيضاً ولكن بشرط ألا يكون بديلاً عن المكياج الداخلي ، لهذا كان المكياج الداخلي هو الأول، أي أن تكوين الإحساس داخلياً يسبق تلوين الوجه وعندما يكتسب هذا الداخل ألوانا معينة ويتشبع بها فإن هذه الألوان لابد أن تنعكس ليس علي الوجه فقط ولكن علي كل الجوارح .(٥١)

بهذا يمكن القول إن الاحتفالية تأخذ نوعي المكياج الداخلي والخارجي معاً ، مع إعطاء الأهمية للأول لتدل به علي الصدق ، أي إلى التوافق بين الإحساس والتعبير ، وتستخدم الثاني لتدل علي الزيف وعلي أن الأصباغ أصباغ فقط .

أما **بالنسبة للإخراج المسرحي**، فترى جماعة المسرح الاحتفالي أنه كما أن التمثيل يقتل التمثيل باعتباره فعل شرطه التحرر والانطلاق والصدق والبساطة ، فإن الإخراج أيضا من الممكن أن يقتل الإخراج، خصوصاً إذ لم يكن هذا الإخراج ، شفافاً بالقدر الذي يظهره ويخفيه في نفس الوقت ، يظهره كفعل ونبض وأنفاس ويخفيه كتقنيات جامدة وآليات وتعليمات خاصة .

فلا مكان في المسرح الاحتفالي إلا للممثل ، أما المؤلف والمخرج فلا وجود لهما إلا خارج الفعل المسرحي ، إن اللباس الذي نرتديه هو فعلاً من صناعة الخياط ، ولكن لا أحد يلبس الخياط

حين يلبس الثوب ، فعل الخياط – مثل عمل المؤلف والمخرج يبتدئ وينتهي قبل بدء الحفل وليس أثناءه .

حقاً إن المخرج هو في الخلق المسرحي هو الصانع الثاني ، ولكن ليس شرطاً أن كل ما هو أساس لابد أن يظهر، إن الدم في العروق وهو يعطي النبض والحياة والانطلاق ولكنه مع ذلك لا يظهر نسمع دقات القلب ولا نراه وإذا حدث أن خرج من دائرة الكمون إلى دائرة الظهور فإن ذلك مؤشر سيئ ، فيما يهم إذن هو أن ترى الحركة ، ووجود الحركة دليل حسي علي وجود المحرك .(٥٢)

الممثل الاحتفالي والاندماج المنفصل

ويحتل التمثيل أهم موقع في المسرح الاحتفالي ، لذلك كان حظه وافرا من اهتمام الاحتفاليين وقد ناقشوا في بياناتهم مسألة الاندماج بالتحديد مناقشة مستفيضة ، ورفضوا الاندماج طبقاً لمفهوم ستانسلافسكي لأنه اندماج يذيب الشخصية في شخصية الدور الذي يؤديه ، ورفضوا طريقة الأداء البريختية لأن الممثل فيها لا يعيش الأحداث بل يرويها ، وتوصلوا إلى مفهوم جديد للاندماج وهو أن التمثيل الاحتفالي يقوم علي الاندماج أي علي تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور، وفي ضوء هذا تتم عملية الاندماج أمام الجمهور لأن الدور مثله مثل اللباس يمكن أن يلبس أمام الجميع .

والذاكرة في المسرح الاحتفالي ليست عماد الممثل ، فمن الممكن أن ينسي الممثل ، أو يضيف من عنده ، ولابد أن يتحلي الممثل بحضور البديهة حتى يكون فعالاً في تحقيق المشاركة .

فالممثل في المسرح الاحتفالي شريك المؤلف والمخرج في الإبداع،ولذلك فإن الفرصة متاحة له لفعل ما يراه قادراً علي تحقيق التواصل الحي مع جمهوره،أما التمثيل طبقاً لـ(موديل) فإنه يحول الممثل إلي كينونة ثابتة بينما الواجب أن يكون كينونة متحركة ، فالممثل في المسرح الاحتفالي هو الاحتفال نفسه. (٥٣)

وفي البيان الثاني يطرح الاحتفاليون فكرة الاندماج المنفصل بقولهم :

"إن ما تسعي نحوه الاحتفالية هو تحقيق التشابه إلى حد الفناء ، فناء الدور في الممثل وليس العكس ، وتحقيق الاختلاف أيضاً إلى الحد الذي يصبح فيه الممثل واعياً بأنه يمثل دوراً مسرحياً ، وأن يكون بإمكانه أن يفك الاندماج متى شاء. (٥٤)

فالممثل في الاحتفالية هو المعبر وأداة التعبير، فهو الجسد الذي يترجم هموم الجسد إلى لغة الجسد ، يترجمها رقصاً وغناء وإشارات وإيماءات وتراتيل ، لذا تسعي الاحتفالية إلى اكتشاف لغة مسرحية أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات ، لذلك فالاحتفاليين يرفضون لفظ تمثيل لأنها تقليد لهذا الفعل ويستعيضون عن لفظة تمثيل بكلمة احتفال ويطلق علي هؤلاء المشاركين لفظة المحتفلين بدلاً من الممثلين ، كما أن" جماعة المسرح الاحتفالي ترفض الممثل الدمية الذي يحركه المخرج كما يشاء بعيداً عن ذاته الإبداعية حيث يتقوقع في تعليمات لا يحيد عنها فلا يتفاعل مع جمهوره عبر علاقة ارتجالية في الاحتفال المسرحي فيحقق حيويته ، ومن ثم تؤكد الاحتفالية علي

هذا الممثل الذي يحي حفلاً وليس ذلك الذي يكرر طقساً ، الذي يتحكم في المكتوب عوض أن يتحكم فيه المكتوب ، لا يحيا الحالات والموقف الخام وإنما يصنعها داخله لتصبح ملكاً له ، عليها بصماته وطابعه واجتهاده ٠

كما ترفض الاحتفالية الممثل الذي يختزل تعبيره في جسده فقط دون أدواته التعبيرية الداخلية ، لأن هذا الممثل يعرض الجسد في ذاته بعيداً عن دنيا الحياة الداخلية للشخصية ، تلك الشخصية التي هي ظاهر وخفي ، كما ترفض الممثل الحرفي الذي يسقط ذاته في العملية الإبداعية ويعتمد علي أدواته الحرفية لتصنيع الدور المسرحي الذي يتفق وذوق المتلقي ، وعلية تصبح أدواره المسرحية معلبات جاهزة التصنيع ، لها وجود سابق في ذهن المتفرج ويصبح ممثلاً لا يفعل سوي أن يمثل بالتفويض والنيابة عن الجمهور.(٥٥)

كما تري جماعة المسرح الاحتفالي أن أداء الممثل لدور معين يتوقف علي مدي اتفاق أو اختلاف الدور علي طبيعة الممثل ، فقد يكون ارتباط ممثل مع دور نتيجة للتقارب النفسي بين الممثل ودوره ، فيؤدي إلي فناء المتشابهات بعضها في البعض الآخر، أوهي علاقة تضاد وتقابل بينهما ، الأمر الذي يقود الممثل إلي الإبعاد وبالتالي الاغتراب ، لكن ما تسعي إليه الاحتفالية هو تحقيق التشابه إلي حد الفناء ، فناء الدور في الممثل وليس العكس ، كما أن أداء الممثل يجمع بين الاندماج والإبعاد أثناء العرض حيث يكون بإمكان الممثل أن يدخل أو يخرج من إيهاب الشخصية متى شاء ، وأن يكون بإمكانه أيضاً أن يفك الاندماج متى شاء .

إذن تتحدد مميزات الممثل في المسرح الاحتفال ومرتكزاته الأساسية المتمثلة في اعتماد الممثل الاحتفالي علي البديهية ونبذ النص الجاهز، والاندماج المنفصل وتوزعه بين جدلية الانفصال والاتصال أثناء التمثيل التي ترجع إلي الأشكال الاحتفالية الشعبية .(٥٦)

الجمهور في المنظور الاحتفالي

لما كان الجمهور هو الضلع الرابع، الذي بتوافره بجوار النص الدرامي والمؤدي الممثل إضافة إلي مكان العرض الذي يحقق مساحة حضور مشتركة تربط المتفرج بالمؤدي بصورة مباشرة في حيز واحد ، هم أساس الظاهرة المسرحية ، فإن دراسات الاحتفالية علي هذا الجمهور لتحديد طبيعة علاقته بالعرض المسرحي يمكن بلورتها في أن" الاحتفالية تبرر مشاركة كل أفراد الحضور في أداء الحفل ، انطلاقاً من أن الحفل هو المعادل الموضوعي للحياة التي فيها الفكر والاختيارات والقرارات لعبة جماعية، لا أن تنبع من القاعدة وليس من القمة . وإذا كان الأمر كذلك فإن علي الجمهور بصفته قاعدة أي قرار أن يشارك في أحداث المسرحية طالما أن الخطاب المسرحي موجهه إليه في الأساس.

ولكي يشارك المتفرج في الظاهرة المسرحية ، فإن جماعة المسرح الاحتفالي تسقط كل الجدران التي تفصل منطقة اللعب عن منطقة الفرجة باعتبار أن الجمهور صاحب الموضوع نفسه ، وكذلك استخدام كل وسائل كسر الإيهام بجذب الجمهور إلي منطقة اللعب، مؤدياً من أجل تفجير الذاكرة الشعبية له أثناء الاحتفال بما تحمله من موروثات تتماشي علي ما يطرحه الممثل من

قضايا آنية، تدفع المتفرج إلي المشاركة فيها سواء بالخيال أو بالفكرة أو بالتعليق أو حتى بالفعل المادي لتحقيق فكرة الاحتفال. (٥٧)

إن المسرح من المنظور الاحتفالي هو ظاهرة شعبية عامة ، ولأنه كذلك " فالمسرح بالأساس موعد عام يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس، موعد يتم انطلاقاً من وجود قاسم مشترك يوجد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان واحد ، يتجسد هذا الموعد في احترام الفن المسرحي للمتفرج وذلك من خلال التحليق به في أجواء عالية بعيداً عن النزول بالذوق الشعبي المستلب والعمل علي ترضيته بشتى المغريات ، الفكاهة ، الجنس ، التناول السطحي للقضايا، بحجة أن الجمهور عاوز كده، وبهذا يتحقق نوع من الشعبية، لكنها شعبية زائفة ، كذلك البعد عن التعالي علي الجمهور، الشيء الذي يجعل الجمهور ينكر ما يراه ، وهذا شيء طبيعي لأنه غير مشابه لما تعود عليه ، فجماعة المسرح الاحتفالي ترفض السقوط بالجمهور أو التعالي عليه .(٥٨)

وتذكر جماعة المسرح الاحتفالي في بيانها الثاني :

" إن كلمة الاحتفال تعني الامتلاء والتجمهر، فالمدن ممتلئة بالناس ، والمقاهي بالرواد ، والشواطئ بالمستحمين، والمستشفيات بالمرضي ، والقطار بالركاب فأينما توجهت تجد الازدحام والامتلاء والتجمهر، لهذا كان لابد للجماهير أن تكون طاقة كبري ، باعتبارها المقياس الحقيقي لتقويم كل شيء والحكم عليه ، فالشيء الذي يقبل عليه الناس أكثر من غيره هو الأنجح . فالمسرحية الناجحة هي التي يقبل عليها الناس وتكون عروضها متتالية (ممتلئة) ومزدحمة ، وبهذا تكتسب الجماهير خطورتها ، فهي تتحول من مجرد كم إلي طاقة فاعلة متغيرة ، فهي التي تعطي القيمة والشرعية للأشياء. (٥٩)

المنطلقات

يحدد الاحتفاليون منطلقاتهم للدعوة إلى الاحتفالية في المسرح العربي في عدة نقاط هي:(٦٠)

- ضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتتت المسرح العربي وتصوراته وطموحاته، وجعلته حائراً بين مجموعه من المدارس التي تروج للثقافة الاستسلامية والأيديولوجية الامبريالية التي تجعل الإنسان العربي بمعزل عن حركية التاريخ .
- حتى نعطي للمسرح العربي وجهه الحقيقي ، وهويته السليمة التي تكسبه أصالته وتجعله مستفيداً من جدل المسرح بالواقع العربي .
- من أجل إرساء قواعد مسرح عربي تعيد له اعتباره وقدسيته ، ليتحمل مسؤوليته في معركة البناء .
- إحداث ثورة في الذوق العربي الذي يتعرض للاستلاب ، سواء من طرف السينما أو من خلال المسلسلات التليفزيونية .

ولعل ما دفع جماعة المسرح الاحتفالي إلي القول بهذا ، الواقع المسرحي المحيط بهم في الوطن العربي باعتبار أن تجاوز هذا الواقع يمثل سبباً أساسياً لقيام حركتهم .

بالإضافة إلي ما سبق ينطلق المسرح الاحتفالي من عدة منطلقات هي:

- إن هذه الاحتفالية تحمل بديلها أو بدائلها في الفكر والفن في اليومي والتاريخي . فقد كان ضرورياً إحداث ثورة جذرية علي المسرح التقليدي السائد تمس كل عناصر المؤسسة المسرحية، لأن الاحتفال أكبر من أن تسعه جدران البناية التقليدية ، وهذا يعني نقد المسرح الأرسطي والبريختي وغيرهما.
- إن المسرح يجب أن يصدر عن تراث الشعب العربي حتى يجدها صبغة جديدة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي، بعيداً عن الاستلاب والاغتراب الحضاري والثقافي والتبعية الفكرية للغرب ، وهذا يعني الاعتماد علي التراث العربي كمادة للإنشاء الأدبي ، وهذا يتطلب دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع ، مع تبني شكل مسرحي مستمد من أشكال الفرجة الشعبية التراثية، كالسامر وفنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية .
- إن المسرحيات الاحتفالية تدور في مساحات عامة ، حيث يلتقي الناس بالناس وحيث تولد القضايا في العراء ، وهذا أدعي إلي كسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي ، فالمسرح يتحول إلى تظاهرة اجتماعية احتفالية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل إظهار الحقيقة عارية ، ودراسة قضايا الناس من خلال الساحات والمواسم والتجمعات وغيرها، لإخراج المسرح من المكان المغلق إلي الساحات العمومية والدعوة إلى العمل الجماعي وخلقة، في وقت يسعي فيه المجتمع إلي تكريس الأنانية والعمل الفردي .
- إيجاد لغة مسرحية شاملة ذات أبعاد إنسانية . كما أنه ليس للمسرحية الاحتفالية بداية ووسط ونهاية ، ولكن المسرحية هي حياة تؤدي إلي احتفال. فهي تسعي إلي تغيير الواقع عن طريق العقل وليس وصفه أو تفسيره فقط ، كما أنها رغم ذلك تهتم بروح الواقع، ويتجلي ذلك في التداخل بين الواقع الحلم من خلال الاعتماد علي الجمع بين الرواية والتمثيل والملحمة والمسرح .
- اعتبار أن التجديد لا ينصب علي التأليف المسرحي وحده ، بل يشمل أيضاً أساليب التمثيل والإخراج . فالاحتفالية تقدم تصورات عن التمثيل والفضاء المسرحي والإخراج ، فاهتمام الاحتفالية قد امتد ليشمل حتى هندسة المسرح ومعماره بحيث يتفق وطابع العمارة العربية وطبيعة التجمعات العربية في ممارستها لبعض الظواهر المسرحية ، كما تنطلق الاحتفالية من تبسيط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية ، ولا تعرض لديكور مصنع .
- إن الاحتفالية لا تركز علي الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفي، وإنما تركز علي الإنسان الممثل والشخصية . فالشخصية دائماً في موقف نفسي صعب ، فالمسرحية الاحتفالية هي تخطيط يعطي الفرصة للارتجال مع الجمهور والتحاور معهم ، هي بذلك تؤكد علي الفعل المتحرك ، فالأساس ليس هو النص وإنما هو الحفل ، فالأساس ليس هو الفرجة: أي

الشيء الذي يقدمه الممثلون ويتقبله المتفرجون ، ولكن اللقاء بين الممثل الشخصية والجمهور والمشاركة والفعالية منهم .

- إن المسرح إلي جانب أنه ظاهرة فهو مؤسسة مدنية أيضاً. والمؤسسة الاحتفالية تعتبر نفسها البديل الحقيقي للمؤسسة المسرحية السائدة ، ولأن الاحتفالية تؤمن بشعبية الاحتفال ، فإنها تطالب بتمليك هذه المؤسسة للشعب ، وذلك لجعل الشعب مساهماً بإنتاجه وإبداعه في خلق مسرح شعبي حقيقي بعيداً عن الاستهلاك والخطاب اليومي الساذج . (٦١)
- والمجال المسرحي في الاحتفالية يمكن أن يحتوي الإنسان الاحتفالي والاحتفال والفضاء الزمكاني ، العامل والمعمولات تتفاعل داخل المجال المسرحي علي الشكل التالي :
  - التفاعل بين الإنسان الاحتفالي والاحتفال .
  - التفاعل بين الإنسان الاحتفالي والفضاء والزمكاني .
  - التفاعل بين الاحتفال والفضاء الزمكاني .

وعلية فإن الاحتفال حدث يقع هنا الآن تصنعه جماعة منسجمة فيما بينها تجمعهما قواسم مشتركة .

ويري عبد الكريم برشيد أن الاحتفالية كتأسيس تنطلق من قناعات فكرية أساسية ، يمكن حصرها في نقاط محددة ، هي:

أولاً: إنه تأسيس المسرح العربي ككل – تأسيس عام وكلي - يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلي المسرح الاحتفالي .

ثانياً: إن ارتباط التأسيس بالمسرح هو ارتباط بكل ما يعنيه المسرح وهو تظاهرة شعبية ولقاء وفضاء عمراني واحتفال ، فالمسرح بمستواه الأوسع هو المجتمع في مظاهره ومؤسساته وعلاقاته المختلفة ، وأن محاولة فصل المسرح عن المجتمع لا يمكن إلا أن تكون تحريفاً للمسرح والواقع علي السواء .

ثالثاً: أن التأسيس الجديد ينطلق من نحن(الآن وهنا) ، هذا ما يجعل المسرح مرتبطاً ارتباطا حقيقياً بالإنسان العربي وبلحظته التاريخية الراهنة ، وبما تفرزه هذه اللحظة من قضايا فكرية واجتماعية مختلفة.

رابعاً : إن التأسيس في جوهره ينطلق من رؤية مغايرة لعالم لا يكف عن التغير والتحول، وضرورة الاهتمام بإيجاد خطاب مسرحي يكون أكثر استيعاباً وتعبيراً عن الواقع والإنسان داخل هذا المكان وهذا الزمان .

خامساً: إن التأسيس فعل الزمن، وذلك من خلال إحداث تراكمات في الإبداع والنقد والتنظير والممارسة ، هذه التراكمات بما تحمله من تعدد وتنوع هي الكفيلة وحدها بإيجاد وعي مسرحي ، فهذا التأسيس يقوم علي النظرية والممارسة معاً وبهذا كان فناً وكان فكراً وكان صناعة .(٦٢)

الخاتمة والاستنتاجات

بعد أن قام الباحث بدراسة الاحتفالية في المسرح العربي ، من حيث الجذور والتأصيل ، والنشأة والتأسيس ، والرواد، والتنظير للاحتفالية من خلال بيانات جماعة المسرح الاحتفالي ، وكذلك المرتكزات الأدبية والسينوجرافية وتقنيات الصورة البصرية للمسرح الاحتفالي .

أمكن التوصل إلي عدة استنتاجات تتمثل في:

- لم يتح للمسرح العربي الظفر بحركة مسرحية منظمة أو دعوة ذات بيان تنظيري ممنهج تم استقراؤه وتمحيصه وصياغته من واقع خبرة إبداع مسبق كالتي ظفرت به الاحتفالية. ولقد أثبتت نفسها بكل ما أثمرته من أعمال وتجارب ، تتراوح درجة انطباقها مع تعليماتها ومبادئها ما بين الاجتزاء الكامل وبين التحرر المبدع دوراناً في فلكها الكلي .
- إن الاحتفال في أية ثقافة من الثقافات هو الأصل الشفوي ، وهو المنطلق الوجداني ، وهو المركز الشعبي وفيه تخبئ الشعوب أسئلتها الوجودية والتي يمكن أن نجد من بينها الأسئلة التالية:

نحن الأحياء هل نحيا حقاً ؟! ما هي علامة حياتنا ؟ أليس هو الاحتفال ؟ ومتى يكون هذا الاحتفال حقيقياً ؟ أليس عندما يشبهنا ونشبهه ، ونكون نحن الذين أسسناه فعلاً ؟ وأين نحيا هذا الاحتفال ؟ في فضاءات المدينة أم في أحراش الغاب ؟ ومع من نقتسم هذه الحياة وفي الاحتفال ؟ مع الأجساد الحية أم مع الأشياء الجامدة ؟ وهل مع الناس الذين يشبهوننا والذين يقاسموننا نفس الهموم والاهتمامات ونفس اللغات ؟ أم مع الوحوش التي تختبئ في أزياء الناس وفي أقنعتهم ؟ وأين يمكن أن نحتفل ؟ في الكنائس المغلقة أم في الساحات المفتوحة ؟ وبماذا يمكن أن نتواصل وأن يخاطب بعضنا بعضا ، هل باللغات الحية أم باللغات الميتة ؟ بلغة اللفظة وحدها ، أم بكل لغات الجسد ؟

- إن أقدم فعل جماعي في تاريخ البشرية هو الاحتفال . فالاحتفال هو لحظة من الوجود ، والإنسان المحتفل لا يقصد من هذا الاحتفال سوي أن يحقق وجوده ، والاحتفالية هي كائن نظري يحاول أن يحقق هذا الوجود من خلال الكتابة والإخراج ومن خلال السؤال والجواب ، ومن خلال الاجتهاد الذي يؤدي إلي خلخلة المعروف والمألوف ، وقد نجح المسرح الاحتفالي في إثارة كثير من القضايا النظرية ، كما نجح في التشكيك في جدوى هذا المسرح السلفي الذي تربينا عليه ، كما نجح في استفزاز المسرحيين بأن دفعهم إلي التفكير في المسرح وأن يحولوا هذا الفن إلي حقل معرفي يقبل الملاحظة ويقبل التجريب ويقبل إضافة مصطلحات أخري وإضافة منهجيات جديدة مستمدة من تاريخ المعرفة العربية، ومستمدة من أعياد الإنسان ومن الاحتفالية التي لها تجذرها في الوجدان الشعبي العربي .
- الاحتفالية تيار مسرحي يعتمد علي مجموعة من الضوابط الفنية المخزونة في الذاكرة الجماعية للإنسان العربي ، كمسألة توظيف جماليات التعبير الشعبي بما فيها من إشارات ايجابية سمعية وبصرية وحركية ونفسية ، وهي في هذا الموقف تعمل علي تقريب الخطاب المسرحي من الإنسان البسيط ، فلا وجود لحواجز تحول بين من يعطي الفرجة والجمهور،

ويركز هذا المسرح الاحتفالي علي (المسرح الفقير) وما يتلاءم معه من بساطة في الديكور والإكسسوار .

- إن إشكالية النص عند الاحتفاليين قد حظيت بنصيب أوفر وبجدية أكثر نظراً لأهميته ، فالاحتفالية لها رؤية محددة لآليات اشتغال النص المسرحي ، إذ يتميز بالخصائص التالية :

هو عبارة عن مشروع مسرحية فقط ، يتميز بالتركيبة ، أي أن المسرح الاحتفالي لقاء شعبي وحوار ديمقراطي لا يخضع لأيديولوجية خاصة إلا أيديولوجية تغيير الواقع ، كما يتميز النص المسرحي بالشمولية والحيوية ومهمة هدم الخط الأرسطي .

الانتقادات التي وجهت للاحتفالية

رغم كل ما ذكرناه عن الاحتفالية من السمات والخصائص والمميزات، إلا أن الاحتفالية قد وجه لها العديد من الانتقادات نذكر منها:

- أن الاحتفالية هي مجرد بيانات، ولو أزحنا هذه البيانات لما بقي من الاحتفالية شيء ، وأن المسرح الاحتفالي لم ينته إلي شيء .
- إن محاولة عبد الكريم برشيد الدفاع عن الاحتفالية علي حساب المسرح السائد عامة والمسرح الملحمي خاصة ، قد أسقطه في كثير من التناقضات والأخطاء المعرفية والمنهجية ، ففيما يخص موقفه من بريخت يبدو واضحاً أنه لم يكن موضوعياً إطلاقا، لأن بريخت لا يعطل الحواس كما يعتقد برشيد ، ولكنه يجعلها قناة مرحلية وثانوية .
- إن اتهام جماعة المسرح الاحتفالي في بيانهم الأول للمسرح العربي كله بأنه يقوم علي أسس زائفة ومتخلفة اتهام جائر، والمبرر الذي يقدمه البيان غير كاف أو مقنع . إن قدوم هذه الأسس من بيئات زمانية ومكانية مختلفة ليس عاراً في هذا العصر الذي شهد ثورة غير مسبوقة في الاتصالات ، وأنه لولا اكتشاف الغير ما استطاع الإنسان أن يشعر بخصوصيته وتميزه .
- كذلك إصدارهم لحكم قاطع علي المسرح العربي بأنه ليس فيه سوي تجارب هزيلة وأن قديمه لا تصلح ، والزعم بأن الاحتفالية هي التي ستضع الأساس وتقدم الأصيل ، يدل علي ثقة زائدة بالنفس وإنكار لجهود السابقين، إننا نري أن دعوى الاحتفاليين قامت بشكل أساس علي قديم المسرح العربي وبالتحديد علي اجتهادات يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي .
- كما أن قولهم بضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتتت المسرح العربي وتصوراته وطموحاته وجعلته حائراً بين مجموعات من المدارس التي تروج لثقافات وأيديولوجيات مختلفة تجعل الإنسان العربي بمعزل عن حركة التاريخ، كلام ليس في محله لأن تنوع الاجتهادات ثروة وليس(فوضي) والقول بأنه من الضروري لحركة الفكر أن تسير في مسار واحد يعتبر نوعاً من الوصاية .
- من خلال عرض جماعة المسرح الاحتفالي لأفكارهم وتصوراتهم الرئيسة لخلق صيغة مسرحية عربية يمكن ملاحظة أن تلك الاتجاهات والأفكار تخلط بين المسرح باعتباره نشاطاً فنياً نوعياً

وبين المظاهر الاحتفالية كأنشطة اجتماعية ، وتمزج بين عملية التوصيل المسرحي المحكوم بقوانين وشروط معينة ، وبين منطق التوصيل المغاير للأشكال التراثية ، بحيث تقيم بناء تماثليا بين الممارستين المسرحية والشعبية ، قائما علي إدراك ورصد التشابهات بينهما ، دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسية ، وهي كيفيات الانتقال والتجسد والصياغة : أي كيفيات تكوين تجربة مسرحية قائمة علي الأشكال التراثية وقابله للتقنين النقدي والنظري وصياغة قالب متميز بلغة ثانية . كل تلك الاتجاهات اجتهدت في إدراك التشابهات وإقرار التماثلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة ، ولم تجتهد في إدراك الفروقات بين التجربتين وطبيعة كل منهما في التشكيل والوظيفة والسياق. (٦٣)

- حينما يتحدث عبد الكريم برشيد عن مراجع ومصادر الاحتفالية، فإنه يذكر عدة نقاط أساسية هي : أنه لا يختلف اثنان علي أن المرجع الأساس للاحتفالية هو المسرح اليوناني القديم(الإغريقي) ، وأن المرجع الثاني للاحتفالية هو الفيلسوف السويسري الأصل جان جاك روسو الذي طالب بعودة الحفل الجماعي ، ويتمثل المرجع الثالث في الكتابة النظرية والإبداعية لانتونان أرتو وهو الذي بشر بالمسرح الطقسي البدائي حيث سعي إلي المطالبة بمسرح يتخذ صنعته من الاحتفال السحري ، والمرجع الرابع إلي المخرج الفرنسي جان فيلار الذي أنشأ المسرح في الساحات والكنائس والمنازل والذي أخرج المسرح من علبته إلي الهواء الطلق ، والمرجع الخامس يرجع إلي المخرجين والمنظرين الذين حاولوا رد المسرح إلي حقيقته وجوهره النقي من أمثال أبيا ، كريج ، كوبو، ومايرهولد ، ويتمثل المرجع السادس في الباحث الفريد سيمون خاصة في كتابه (العلامات والأحلام.. بحث في المسرح والاحتفال)، ثم فرويد في (القواطم والتابوه) ، وجان دفنيو في كتابة (احتفالات وحضارات) ، وهاريفي كوكس في كتابه (احتفال المجانين)، ويتمثل المرجع الأخير في الكتابات الإبداعية لإدريس والحكيم والراعي وعز الدين المدني . فقد لخص برشيد مصادر الاحتفالية في ثماني نقاط أساسية منها سبع نقاط يُرجع فيها مراجع الاحتفالية إلى الغرب وواحدة يُرجع فيها الاحتفالية إلي مصادر عربية ، فنظرية المسرح الاحتفالي إذن نظرية تُبني علي تناقض أساسي، وهو البحث عن هوية مسرح عربي وتخليصه من التأثيرات الغربية ، ولكن ونحن نؤسس لهذا المسرح نعتمد بشكل أساسي في تأسيسه على التنظيرات الأوروبية، مما يجعل التناقض الذي يقع فيه برشيد تناقضاً غير مقبولاً.
- إن إدعاء الاحتفاليين أن الممثل في الأسلوب الاندماجي يكون منفياً عن زمانه ومكانة ومنتصراً للشخصية الوهمية علي حساب شخصيته الحقيقة ، ليس من الواقع في شيء. لأن هذا النفي لا يتم إلا في حالة واحدة ، وهي حالة اختفاء الخط الفاصل بين الوهم الفني والواقع المعيش في عقل الفنان أو الممثل ، وهنا لا يصبح الممثل فناناً يمارس نوعاً من الوعي المزدوج بدوره الفني وشخصيته الحقيقية، بل مجنون يعيش الفن واقعاً ، وانتفت عنه أهليته كإنسان مسئول ، فهذا الأسلوب الاندماجي في حاجة إلي درجة من الوعي يمارس الممثل من خلاله السيطرة علي الخط

الذي يفصل بين الوهم والحقيقة ، وهذا الوعي بالضرورة لابد وأن يرتبط بواقع الممثل في الزمان والمكان .

- إن الاحتفاليين لم يدركوا أن الأسلوب أو المنهج الواقعي النفسي عند ستانسلافسكي ، والإبعاد عند بريخت في تناول الدور المسرحي، يجمع في كليهما بين الإحساس والعقل في أداء الدور، لكن الخلاف بينهما خلاف درجة وخلاف تقنية .
- إن الاحتفاليين في رفضهم الماكياج الخارجي يُفقدون الممثل إحدى الوسائل التعبيرية التي يمكن بها أن يحدد الطبيعة المادية والبيولوجية لشخصية ما من ناحية السن ، أو من ناحية عيب خلقي ، فإذا ما لعب – مثلا- ممثل صغير السن سوي الجسد شخصية أحدب نوتردام دون ماكياج ، أو تنكر يحدد حدبة ظهره ، وقبح وجه، فإن الممثل سيفقد جانباً كبيراً مساعدا لقدرته التعبيرية ، فيما يتعلق بما هو ظاهر من كيانه ، وبذلك يفقد الممثل أن يكون وحدة واحدة يتكامل فيها المضمر والظاهر معاً ، فلا ممثل بغير مقومات مضمرة كما أنه لا ممثل بغير مقومات للتعبير ظاهرة .

الهوامش

١) عبد الغني داود : حفريات في المادة المسرحية الخام ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، سلسلة إبداعات التفرغ (٥٩) ، ٢٠١٠ ، ص ٢٨.

٢) جلال العشري : مسرح أو لا مسرح ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠، ص ٣٤.

٣) صفوت كمال: الفولكلور في ثقافتنا المعاصرة ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، مجلة الفن المعاصر، ١٩٨٦ ، ص٨٢.

٤) **السامر الشعبي** ، هو أحد الأشكال الاحتفالية في الريف المصري التي تضم بداخلها العديد من الفنون المتوارثة والمتفاعلة مع الواقع المتغير.

٥) أحمد حلاوة : مقدمة مسرحية سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال ، تأليف سمير عبد الباقي ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة نصوص مسرحية (١٤٢) ، ٢٠١٤، ص١٦.

٦) جلال العشري : مسرح أو لا مسرح ، مرجع سابق ، ص ٣٥.

٧) أحمد سخسوخ : قضايا المسرح المصري المعاصر، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ١٨ ، ١٩٩٣، ص ١١٨.

٨) فاروق خورشيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١، ص٨ .

٩) محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، ١٩٩٤ ، ص١٠.

١٠) المرجع السابق ، ص ١١ .

١١) محمود نسيم : المسرح العربي والبحث عن الشكل ، قراءة في العقل التنظيري ، القاهرة ، بحوث ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، ١٩٩٤، ص ٣٢٢.

١٢) شوقي عبد الأمير: الإنسان الاحتفالي ، الإمارات العربية المتحدة ، دار صدي ، مجله دبي الثقافية ، السنة الحادية عشر، العدد ١١٦ يناير ٢٠١٥، ص ٧٩.

١٣) عبد المجيد شكير: المادة التراثية في المسرح المغربي ، الكويت ، وزارة الإعلام ، كتاب العربي ٨٧ ، يناير ٢٠١٢، ص ١٢٥. (مقال ضمن كتاب المسرح العربي مسيرة تتجدد)

١٤) علاء نصر : حوار مع عبد الكريم برشيد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة المسرح ، العددان ١٥٩ - ١٦٠ فبراير ومارس ٢٠٠٢، ص ٨٨.

١٥) محسن العزب: عقد من نقد المسرح ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠١١، ص ١٥٣.

١٦) أبو بكر خالد شلقامي : الاحتفالية ومستقبل المسرح المصري ، دراسة ضمن كتاب دراسات في المسرح المصري ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، قطاع المسرح ، سلسله مطبوعات المسرح المتجول (٦) ، ج٣ ، ١٩٨٤، ص ٧٤.

١٧) عبد المجيد شكير: المادة التراثية في المسرح المغربي ، سياقات الاستلهام وأشكال التوظيف ، الكويت ، وزراه الإعلام ، مجلة العربي ، العدد ٦٢٣ ، اكتو بر ٢٠١٠ ، ص ١١٢.

١٨)عبدالكريم برشيد: التأسيس والتحديث في تيار المسرح العربي الحديث ، الإمارات العربية المتحدة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع ، كتاب دبي الثقافي ١٠٢، فبراير ٢٠١٢، ص ٢١٢.

١٩)عبدالرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح من البداية إلي الامتداد، عرض عبد الكريم برشيد ، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مجلة أفاق المسرح ، العدد ١٨، سبتمبر ٢٠٠١، ص ٢١٣.

٢٠) **الواقعية** من المفاهيم الأساسية لدي الاحتفاليين ، ولكنها واقعية من نوع خاص ، تحمل طابعهم واجتهادهم ، وهم يفرقون بين أمرين: الواقع – الحقيقة ، إذ أن الزيف والاستغلال والظلم- مثلاً- أشياء موجودة ، وواقع لا يمكن إنكاره لكنها رغم هذا لا تمثل الحقيقة. ومشكله الواقع من- وجهة نظرهم – أن له ظاهراً وباطناً، والظاهر الذي ترصده الواقعية المعتادة ملئ بالزيف ويملك قابلية التحول والتشكل وارتداء الأقنعة – وقائم علي التمثيل ومواراة الحقيقة .

يترتب إذن علي صورة الواقع الظاهرة التي تعاني من كل هذه المثالب ضرورة أن تتجه الاحتفالية إلي واقعية أخري تتجاوز الظاهر إلي الباطن والعرض إلي الجوهر.

إن هذه النظرة الجديدة للواقعية تمثل حجر الزاوية في بناء المسرح الاحتفالي ، لأن علي المسرح بهذا المفهوم أن يصبح وسيلة للوصول إلي الجوهر، ومن هنا فقد رأي الاحتفاليون أن مسرحهم الواقعي يعني تحول المسرح إلي احتفال واسع يقيمه الكل للكل أي أن (المشاركة) أصبحت هي الفكرة المحورية لمواجهة الواقعية التقليدية والطريق إلي جوهر الأشياء ، بل إلي جوهر الإنسان .

٢١) عبد المجيد شكير: المادة التراثية في المسرح المغربي ، مرجع سابق ، ص ١٢٦ .

٢٢) أحمد سخسوخ : قضايا المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق ، ص ١٢٢.

٢٣) عبد الله المتقي: حوار مع عبد الكريم برشيد ، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث ، مجلة الدوحة، العدد ٩ ، ابريل ٢٠١٥ ، ص ١٣٩.

٢٤) رضا غالب: تنظيرات الهوية المسرحية العربية في سياق التأريخ ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية ، سلسله دراسات في المسرح المصري ، العدد ١٨، ٢٠٠٩، ص ١٣٣.

٢٥) محمد الوادي : الاحتفالية الجديدة بيان مؤقت ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة المسرح ، العدد ١٠٣، يونيه ١٩٩٧، ص ٢٢.

٢٦) عبد الكريم برشيد وآخرون : البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي ، الكويت ، مجلة البيان ، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٩.

٢٧) عبد الكريم برشيد : ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح ، فقرة (٨).

٢٨) حسن عطية : الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث الشعبي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠، ص ٨٦.

٢٩) محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٠.

أيضا: أسامة أبو طالب: البطل التراجيدي مسلما، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١٢، ص ٧٧.

٣٠) محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل ، مرجع سابق ، ص ٣٢٤.

٣١) أحمد سخسوخ : قضايا المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق ، ص ١٢٤.

٣٢) من البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي .

٣٣) حسن عطية : الثابت والمتغير، مرجع سابق ، ص ٨٥.

٣٤) حازم شحاتة : الظاهرة المسرحية في ضوء نظريات النقد المعاصرة ، ضمن بحوث ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، وزارة الثقافة ، الدورة الأولي ١٩٩٤، ص ١٠٠ .

٣٥) محمد جلال أعراب : قراءة في كتاب قضايا المسرح الاحتفالي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة المسرح ، العدد ٩٧ ، ديسمبر ١٩٩٦، ص ٢٩.

٣٦) رضا غالب : تنظيرات الهوية المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ١٣٨.

٣٧) من البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي .

٣٨) رضا غالب ، مرجع سابق ، ص ١٤٢ .

٣٩) من البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي .

٤٠) من البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب ، المحور الثاني حول الكتابة الدرامية .

٤١) محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

٤٢) محمد الوادي : الاحتفالية الجديدة بيان مؤقت ، مرجع سابق ، ص ٢٥.

٤٣) من البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب ، المحور الثاني حول الكتابة الدرامية .

٤٤)عبدالكريم برشيد: التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث،مرجع سابق،ص ٢١٤.

٤٥) رضا غالب : تنظيرات الهوية المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ١٧٥.

٤٦) البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب ، مجلة البيان العدد ١٨٤، رابطه الأدباء في الكويت ، ١٩٨١ ص ١٣٣ .

٤٧) من البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي ، ضمن الاحتفالية في المسرح العربي ، وزارة الثقافة ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ،١٩٩٤، ص ١٤٦ .

٤٨) رضا غالب : تنظيرات الهوية المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ١٨٨ .

٤٩) محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، مرجع سابق ، ص ١٤٨ .

٥٠) رضا غالب : تنظيرات الهوية المسرحية المصرية ، مرجع سابق ، ص ١٩١ .

٥١) من البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي ضمن الاحتفالية في المسرح العربي ، تقديم محمد السيد عيد، وزارة الثقافة ، ملتقي القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي ، ١٩٩٤، ص ١٤٦ .

٥٢) المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

٥٣) محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي، مرجع سابق ، ص ٢٦.

٥٤) البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي ، ضمن الاحتفالية في المسرح العربي .

٥٥) رضا غالب : مرجع سابق ، ص ١٥٨ .

٥٦) محمد جلال أعراب : قراءة في كتاب قضايا المسرح الاحتفالي ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

٥٧) رضا غالب : مرجع سابق ، ص ١٩١ .

٥٨) محمد الشربيني : مسرح الأقاليم في نصف قرن ، كتاب التوثيق (٢) المهرجانات ، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مايو ٢٠٠٤، ص ٤٢٢.

٥٩) من البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي ، ضمن الاحتفالية في المسرح العربي ، مرجع سابق، ص ٩١ .

٦٠) من البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي ، ضمن الاحتفالية في المسرح العربي ، مرجع سابق، ص ١٧ .

٦١)عبدالرحمن بن زيدان: قضايا التنظير للمسرح من البداية إلي الامتداد، مرجع سابق ، ص ٢١٤.

أيضا: عبد الكريم برشيد: الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس ، الفكر العربي ، العدد٦٩ ، السنة ١٣، ١٩٩٢،ص ١٥ .

٦٢) محمد السيد عيد : الاحتفالية في المسرح العربي ، مرجع سابق، ص ١٩ .

٦٣) محمود نسيم : المسرح العربي والبحث عن الشكل ، مرجع سابق ، ص ٣٢٦.

Research Abstract

It was not available to the Arabian theatre to win an organized theatre movement or theoretical calls that was examined or formulated from an experienced creative prospect , like what "The Festival" won. It has proven itself with all that brought of work and experience, varies with its instructions and principles ranging from full fragmentation and creative liberation spin in its orbit.

"The Festival" or "Al-Ehtefaliah" theatrical stream depends on a set of artistic controls stored in the collective memory of the Arab human, as a matter of hiring the aesthetics of popular expression, including the positive signals audio-visual and kinetic and psychological, which is in this position is working to bring the theatrical discourse of a simple man, not the existence of barriers between the It gives the watching public, and focuses on the festive theater (poor theater) and in line with the simplicity of the decor and accessories.

Numerous reasons for rejecting "The Festival" of the theater, it believes that the Arab theater since its creation It holds a European dress, making the cultural life of the citizen through one of its crossings, a theater outside position, away from the mind and conscience of the nation.

The defeat of June 1967 played an important role in "The Festival", as it was for the efforts made by Abdul Karim Rashid since 1971, and the group festive stage in Morocco in the field of exchange and follow-up and innovation, rehabilitation and endoscopy role in this to do as well as popular theater appearance in Europe, was the direction of the celebration as an alternative to popular theater , both amateur and professional.

The ceremonial clearly influenced by thinkers and Egyptian writers : Youssef Idris, Tawfiq al-Hakim Ali Shepherd, and this is the foundation was in their attempt to introduce a theatre theory with Arabic character.

Although Karim Rashid completed the line initiated by Idris al-Hakim, sponsor and Siddiqi, and civil order to find a clear formula and the identity of an independent Arab theater, and continues to enrich this line, whether laparoscopic or creativity, but the Arab scene will stand hopeless without having the potential of his presence without being a tool of change and creation, if it remains introverted on itself.