النسق الجمالي في بيانات المسرح الاحتفالي تجديدٌ أم تجريد

د. جبار خماط حسن

الفصل الأول

مشكلة البحث

يعد المسرح من أكثر الإبداعات قربا من الجماهير لما له من علاقة مباشرة في التأثير – سلبا أو إيجابا – على مسارات الذائقة الجمالية التي تنطلق من بنى ثقافية أساسها العلاقة المباشرة بالمضامين الاجتماعية الثابتة والمتحولة . لذا سعت مجموعة من التجارب المسرحية إلى هدم جدار التقليدية من خلال الدخول في جدل البحث عن الأصل والهوية المفقودة والتي يمكن استعادتها ثانية بوساطة تجارب الفن المسرحي التي دعا إليها كل من يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي وسعد الله ونوس والحكواتي والاحتفالية وغيرها وهنا يتبين الآتي : هل تكون دوافع المسرح الاحتفالي مثلا مرحلية وليست جدلية تتطور وتتحول مع تغيرات الزمان والإنسان ؟ وهل تبنى تأصيلا في الشكل أو النسق الجمالي للعرض المسرحي من حيث التجديد أم كان مجرداً منه ؟ وهل احتوت بياناته فكراً جدلياً يحرك النتاج الإبداعي نحو الإنسانية من دون تقسيم أو طبقية جامدة ؟ أم أنه يزيد من مساحة التعارض ما بين الفن والجمهور ، وبالتالي يكون الجمهور الضحية التي لا تتقن طرح الأسئلة المتعلقة بوجودها الخاص ؟. مجموعة هذه الأسئلة ستكون بمجموعها مشكلة البحث والذي يحاول البحث الإجابة عنها .

ثانياً : أهمية البحث، والحاجة إليه :

تكمن الأهمية إلى مثل هذا البحث ، لإيجاد مقاربة فهم جديدة لتجربة المسرح الاحتفالي

ثالثاً: أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعرف أو الكشف عن النسق الجمالي الذي يتشكل منه بيانات المسرح الاحتفالي وبيان قدرته على الامتداد الإبداعي محليا وعربيا وعالميا.

رابعاً : حدود البحث:وتتمثل بما يأتي :

١ -الحد المكاني: التجربة الاحتفالية في المغرب العربي .

2 -الحد الزماني: السبعينات من القرن الماضي.

٣ -الحد الموضوعي: دراسة بيانات المسرح الاحتفالي في حدود معايير النسق الجمالي لدى حلقة براغ من حيث التجديد أو التجريد الإبداعي .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : مقدمة نظرية في النسق الجمالي لدى حلقة براغ

يعلق ((تيري إيجلتون)) علي حلقة براغ قائلا : " إن مدرسة براغ للغويات تمثل نوعا من الانتقال من الشكلية إلي البنيوية الحديثة . فقد طوّر أعضاؤها أفكار الشكليين ، لكنهم نظموها نسقيا علي نحو أكثر رسوخا في إطار لغويات سوسير . لقد ساعد تأكيد سوسير علي العلاقة الاعتباطية بين العلامة والمرجع ، بين الكلمة والشيء ، علي فصل النص عن الوسط المحيط به وجعله موضوعا مستقلا)).(.تيري إيجلتون : 1969، صـــ124) ويذكر ((بيتر ستينر Peter Stiener)) " أن تسمية حلقة براغ اللغوية" وضعت علي غرار تسمية "حلقة موسكو اللغوية"، خاصة وأنها تضم في صفوفها عضوين من أبرز أعضاء حلقة موسكو هما ((ياكوبسون)) و((بوجاترف))، لذا فصلة النسب قوية بين "الشكلية" و"حلقة براغ اللغوية"، فالكثير من الشكليين كانوا قد ألقوا محاضرات في براغ مع العشرينيات . هؤلاء مع غيرهم من باقي أعضاء الحلقة، عدلوا من الآراء التي رأيناها سابقا حول "الأدب"؛ لكي يولـــّدوا منها فكرة نسقية حول التعامل مع العلامة اللغوية في استعمالها الجمالي، مما كان له أثره في نشأة "البنيوية"في مجال"الأدب". (Peter (Steiner: Formalism, , p.15

لقد تم تحول المفهوم الشكلي عن" الأدب" و"الفن" عموما، من حالته الأولى إلى تلك الموجودة في "حلقة براغ"، عبر ثلاث مراحل تغيرت فيها النظرة "للأدب والفن " من كونه :حصيلة تجمع "لأدواتDevices "، تنزع الألفة عما هو معتاد، لكي تغير من إدراكنا لهذا المعتاد. إلى كونه نظام من "الأدوات Devices "التي تعمل عبر وظائف "تزامنية " Synchronic ، و"تعاقبية Diachronic "محددة. بغية النظر إليه علي أنه علامة مستخدمة في سياق له "وظيفة جمالية"(Peter Steiner: Formalism, , p.5) ويفسر ((ماثيوس)) سرعة انتشار وتقبل أفكار "حلقة براغ اللغوية" بالنجاحات العلمية السريعة التي أنجزتها الحلقة، وهي نجاحات لم تكن أبدا وليدة الصدفة كما يقول ((ماثيوس))، وإنما وليدة "مطلب ثقافي حاد ، نبع من احتياج العالم للعلمية في القرن العشرين . لقد التقط كل من ((ياكوبسون)) و((تينيانوف)) هذا الملمح السائد في ذلك الوقت، وناقشاه وقدماه في عام (1928م) فيما سمي "بالأطروحات"، وبعد ذلك بعام ـــ أي في عام (1929م) ـــ صاغ ((ياكوبسون)) المصطلح في مجال الدراسات الأدبية، وقدمه بشكل واضح في النص الآتي :"إن كان علينا أن نحدّد الفكرة التي تقود العلم الحالي بتجلياته الأشد تنوعا، فمن الصعب أن نقع علي خيار أنسب من البنيوية. فالعلم المعاصر لا يعالج أية مجموعة من الظواهر التي يتفحصها بوصفها كتلة ميكانيكية وإنما بوصفها كلاً بنيوياً، أو نظاما تتمثل

المهمة الأساسية بالكشف عن قوانينه الداخلية سواء كانت سكونية أم تطورية. ويـــبدو أن المنبه الخارجي لم يعد بؤرة الاهتمامات العلمية، بل الأسس الداخلية للتطور؛ فالتصور الميكانيكي للسيرورات أو العمليات يخلي الطريق للسؤال المتعلق بوظيفة هذه السيرورات. (إديث كريزويل ، 1996، صـــ17–31) وعلينا التوقف قليلا أمام هذا النص، لكونه يقدم تعريفا واضحا ومحددا "للبنيوية"، في صورتها الأساسية، التي حاول ((ياكوبسون)) أن يصنع منها إستراتيجية بحث علمية، يبحث من خلالها في "النصوص الأدبية" المختلفة، والمعايير الفنية التي تعلي من قيمة بعض الأعمال عن غيرها، وهو ما يفيد في مساعدته علي تحديد ما يقرأه أو يرفضه طبقا لميوله، ولكن وفقا لأسس موضوعية أيضا.ومن ناحية أخرى . لقد أغرم أفراد "حلقة براغ" بنموذج ((كارل بوهلر)) الذي يضع ثلاثة عوامل أساسية تشمل أحداث أية "عملية خطابية Speech Event "، هذه العوامل هي: "المرسل " Sender، و"المستقبل Receiver "، و"المحال إليه Referent "، و"المحال إليه" هو "الموضوع" أو " الحقيقة" التي يتحدث عنها كل من" المرسل" و"المستقبل"، ومن هذا النموذج تتولد ثلاث وظائف تتحد للغة، طبقا لتوجهها ناحية أحد هذه العناصر وعلى النحو الاتي :

1– وظيفة اللغة "تعبيرية Expressive Function " إذا ما توجهت ناحية "المرسل"

2– وظيفة اللغة "نزوعية Conative Function "إذا ما توجهت ناحية "المرسل إليه"

3– وظيفة اللغة "إحالية Referential Function "إذا ما توجهت نحو "المحال إليه "أي ناحية موضوع الخطاب.(إديث كريزويل ، 1996، صـــ17–31).

وعلى الرغم من أن النظرية الأدبية المعاصرة في أغلبها تتوجه توجه يبتعد عن محاولة تحديد القيمة، وعن حاولة إصدار حكم معياري علي الأعمال الأدبية المختلفة، إلا أن ذلك في رأيي يضيف غموضا علي أربعة نقاط، أولها تحديد ما يستحق البحث والدراسة من الأعمال الأدبية دون غيرها مما ليس في دراسته فائدة بالنسبة لتحقيق هدف معرفة "الأدبية"، وثانيها تفسير استمرار الاعتراف بجودة عمل ما عبر قرون وسنين طويلة، وثالثها تفسير تغير القيمة التي تلقاها بعض الأعمال الأدبية في فترة معينة، ثم تقديرها بقيمة أعلي أو أقل في عصور وفترات أخري، وأخيرا إرشاد القارئ الذي يفتقد إلي الخبرة في التعامل مع الأعمال الأدبية .

ثانيا : الأسس الفنية والفكرية في بيانات المسرح الاحتفالي .

في البدء ينبغي فهم فرضية الإنسان المعاصر في نظرته للوجود والمجتمع ونمط الحياة، وشكل العلاقات الاجتماعية، ومضمونها التحرري ، المتعلق

بالاعتراف بالآخر، وحريته العقائدية، وحريته في إبداء الرأي، وحريته في الاختلاف والنقد للرأي المخالف (حليم بركات ، 1998، ص 45) الأمر الذي اوجد خطابات مسرحية تحاول كسر الجمود الفكري والفني ، ومن بين تلك المحاولات تجربة المسرح الاحتفالي وللتعليق النقدي على مجمل المحمولات الفكرية لبيانات المسرح الاحتفالي ، انطلاقا من حدي التجديد والتجريد ينبغي التعرف على ابرز الملامح الفكرية والفنية التي تحمله بيانات المسرح الاحتفالي والتي يمكن أن تتوزع على نحو التقاط الآتية :

1- عصرنة التراث : ينطلق المسرح الاحتفالي من عين معاصرة ترى الماضي بعين الآن ، وتقرأ التاريخ بعين الحاضر المعيش . (برشيد ، 1977 ، ص158) .

2- التجريبية : لا تتحقق في المسرح الاحتفالي إلا بمعاينة الواقع ميدانيا وبالنزول إلى الناس لدراسة قضاياهم ، لان المسرحية تكون ناجحة عندما تطرح قضية جماعية . ويكون المسرح شعبيا عندما القضايا الشعبية التي تمس الجميع . (برشيد ، 1977 ، ص5) .

3- الاحتفال والتحدي : يحدده البيان الثالث للمسرح الاحتفالي بأنه تحدي للواقع الراهن وقيوده ودعوة للاختيار ورفضا للجبر ، لان الجبر كيفما كان نوعه فنيا ومذهبيا وايدولوجيا يسعى إلى فرض ديكتاتورية باسم الفرد أو الجماعة وهو أمر تصبح معه إنسانية الإنسان مصادرة .(برشيد ، 1974 ، ص9) .

4- التجاوز : المسرح ليس وهما وإنما هو الحقيقي والجوهري ، انه الواقع في صورته المركبة والمكثفة . في الاحتفالية ينزل المسرح من السماء إلى الأرض ، يقترب من الناس ومن همومهم ليصبح تظاهرة اجتماعية لها مساس وتماس باليومي والمعيشي .(برشيد ، 1974 ، ص12) .

5- الشعبية : يقول عبد الكريم برشيد " ما هو المسرح الشعبي ؟ غالبا ما يأتي الجواب بأنه المسرح الذي ينزل إلى الشعب سواء في المعامل أو في الأسواق والذي يخاطبه بلغته العامية البسيطة واعتقد أن هذا الجواب يبقى ناقصا ما لم نحط بالموضوع من كل جوانبه ، فالتركيز بالنسبة لهذا المفهوم إنما يقوم على الاستهلاك ، أي أن كل ما يستهلكه الشعب من منتوجات سواء كانت مادية أو ذهنية فهو بالضروري شعبي .(برشيد ،1974 ، ص15) .

6- الإنسانية : عندما نقول الإنسان فإننا بالتأكيد لا نقصد الإنسانية كمفهوم عام وعائم ومجرد ، إننا نقصد عباسا وعليا ومحمدا وليلى ، نقصد هذا الكائن العيني المكون من لحم وعظم ، الإنسان الذي يولد ويتألم ويموت ويأكل ويشرب ويتألم ويموت ويلعب وينام ويفكر ويتمنى ، الإنسان الذي يرى ويسمع ، أخونا حقا . (برشيد ، 194 ، ص 9) .

7- المشاركة الكلية : يقول برشيد " بوجود الجدار الرابع (الوهمي) أسدل الستار نهائيا على

المشاركة الفعلية والوجدانية . ولم يعد المسرح ذلك المهرجان الذي تتواصل فيه الذوات في التلقائية وعفوية وتلقي فيه كل الفنون لتشكل فيما بينها نواة الاحتفال .(برشيد ، 1974، ص7) .

8 – النص الاحتفالي : هو بالتأكيد ليس مسرحية ، وإنما هو مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة . فالشيء في الاحتفالية لا ينظر إليه في سكونيته ، ولكن في حركيته ، وبهذا فان المسرحية ليست هي النص ولكن ما يمكن أن يصير إليه النص . (برشيد ،1974 ، ص10) .

مؤشرات الإطار النظري

تتلخص بالنقاط الآتية :

1- البحث في القوانين التي يجب أن تتوفر في عروض المسرح الاحتفالي عن طريق التركيز علي هذه الظواهر نفسها، دون النظر إلي أية منبهات أو علاقات أخري تقع خارج هذه الظواهر.

2- النظر إلى مجموعة عروض المسرح الاحتفالي هذه على أنها تشكل كلاً واحداً متكاملاً، وليس كلاً ميكانيكياُ، لا انفصال بين عناصره المختلفة.

3- هذا الكل المتكامل له قوانينه وأنظمته الداخلية التي تحكمه وتحكم سيرورته، والتي تحدد مساراته الإبداعية .

الابتعاد عن محاولة إصدار حكم معياري علي الأعمال تحديد القيمة، الأدبية والفنية المختلفة .

الفصل الثالث

منهج البحث وإجراءاته

بعد تعرف ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات نظرية ، تتوزع الإجراءات على نحو المرحلتين الآتيتين :

أولاً : منهجية البحث وتكون على نحو المراحل الآتية :

1-1 مجتمع البحث : بيانات المسرح الاحتفالي تمثل عينة قصدية لما يعرف بمجتمع البحث وأهدافه .

2-1 منهج البحث : لما كانت الملاحظة المباشرة أسلوبا وأداة لدى الباحث فإنً المنهج الجامع لها يكون ممثلا بالوصفي التحليلي ، بوساطة تحليل أنموذج تطبيقي لبيانات المسرح الاحتفالي.

3-1 أداة البحث : يستند البحث إلى الملاحظة الموضوعية أداة في تحليل العينة المختارة

ثانيا : تحليل العينة :

بيانات المسرح الاحتفالي

2-1 النسق الجمالي في بيانات المسرح الاحتفالي .

قبل الخوض في تحليل مشكلة البحث المتعلقة بالنسق الجمالي وعلاقته بالتحولات البنيوية المعاصرة هذا السعي المتواصل نحو التجريب حينا والتأصيل حينا آخر انعكس – بالنتيجة – على واقع أداء المثقف العربي عموما والمسرحي على نحو خاص وهو يرسم خارطة طريق المسرح العربي وارتباطه بحاجات الجمهور الفكرية والجمالية ، فالطريق المسرحي العربي له نهجان ، أولهما يرى الحل في التماهي مع كل ما يأتينا من جديد من العالم . ويعتبر التمسك بالتراث عائقا أمام التقدم.. وثانيهما ، يرى في العودة إلى الماضي ، أي إلى ما يعتبره أنه الأصول ، الحل لمشكلاتنا. ويرى المصدر الأساسي للخلل، المتمثل في الأزمة القائمة ،هو الابتعاد عن التراث ، بهذا المعنى، أي الابتعاد عما يجري تصويره على أنه أساس الهوية الثقافية والحضارية. ويرى هذا الفريق في الخارج عدوا، لمجرد كونه الآخر المختلف ، فيرفض كل ما يأتي منه، حتى ولو كان فيه ما يساعد على تقدمنا(كريم مروه ، ، 1997، ص11).

ويبرز الصدام بين هذين الموقفين، في مسرحنا العربي من نوع الصراع أو الأزمة الثقافية ، وبعيدا عن الصدام والتعصب النقدي ينبغي التعامل مع المسرح الاحتفالي موضوعيا وبحدود العملية النقدية التي تفكك المنظومة الفكرية والجمالية ، بغية الوصول إلى الحدود الإبداعية التي تبين الأثر المستقبلي الفعّال في الأوساط المسرحية العربية ، ويبرز السؤال الآتي : ما هي حدود التجديد في النسق الجمالي للمسرح الاحتفالي ؟ وبتعبير آخر ، هل تبنى المسرح الاحتفالي تجديدا في الشكل المسرحي من حيث العلاقات البنيوية المكونة للعرض المسرحي ؟ وهل تجرد كليا من المرجعيات المسرحية العالمية المحددة للشكل المسرحي أو المعالجة المسرحية بغية إيجاد عرض مسرحي عربي خالص؟ وبوساطة الفرضيات الفنية التي تطرحها بيانات المسرح الاحتفالي التي تؤكد على التجريد من ماضي التجربة المسرحية الأوربية ! وتجديد للعرض المسرحي ذي الخصوصية العربية من حيث الانطلاق من الحكايات والتراث الشعبي العربي ! ، وإذ نجد عبد الكريم برشيد حين قدم البيان الأول للمسرح الاحتفالي كان مدركا أن هذا المشروع لن يكتمل إلا بجهود كل الدارسين والمبدعين والفنانين العرب ، لكنه يعبر عي تنظيراته عن فكرة مغايرة مفادها أن المسرح الاحتفالي هو الصيغة النى تعكس حثيثة المسرح العربي كله . ولهذا فهو يرفض أن تكون الاحتفالية اتجاها فقط ، فالمسرح الاحتفالي كما يرى برشيد " ليس مجرد تيار ضمن

التيارات المسرحي الأخرى . فهو ليس جزءا من كل ولكنه المسرح العربي كله "(برشيد ، 1979 ، ص7) وبالتالي فأن(عبد الكريم برشيد) قد تنبه إلى مفارقة جدوى أو ضرورة وجود المسرح الاحتفالي في تحديد المسارات الجمالية المستقبلية التي لا تتغير لأنها ببساطة تنطلق أو تعبر عن هوية الأمة العربية لذا نجده يردد بقوله " مع السبعينيات – من القرن الماضي – عرف المسرح العربي قفزة ستبقى جديدة إلى أن يظهر ما يعطيها صفة القدم . وقد تجلت هذه القفزة في الاجتهاد والتجريب والبحث ومحاولة المزاوجة بين النظرية والتطبيق ،أي مرحلة البحث عن نظرية فكرية ذات بعد فكري وجمالي . ويضيف أيضا بأن المسرح الاستهلاكي والمسرح التقدمي ، رغم اختلافهما من حيث الشكل ومن حيث المضمون الفكري واللغة المسرحية ، لكنهما يرتبطان بالذوق الاستهلاكي بدلا من أن يتجاوزاه ، ويرى أيضا أن المسرح الاحتفالي ليس مجرد تيار ضمن التيارات المسرحية الأخرى ، فهو ليس جزءا من كل ، ولكنه المسرح العربي كله . ورغم ذلك كله فهو يرفض أن تكون مدرسة لها أتباع (برشيد ، 1979 ، ص134) . لذا نجد (د. حسن المنيعي) يؤكد بأن (عبد الكريم برشيد) أخذ على عاتقه مسئولية الدفاع عن مدرسة الاحتفالية وهي تدعو إلى تأصيل الصيغة المسرحية بالعودة إلى الأشكال الشعبية الاحتفالية المخزونة في الذاكرة الشعبية .(المنيعي ، 1983 ، ص7) فالمسرح الاحتفالي نوع مسرحي يستلهم الاحتفالات الشعبية ويتبنى عفوية اللقاء والحوار بين الممثلين ، ويلغي الحدود بين الجمهور وخشبة المسرح بوساطة اللقاء الحي والمباشر الذي يقوم على الحوار والمشاركة بالحركة والرقص والغناء . والمسرح الاحتفالي يعيد ترتيب الحياة من جديد بجمالية عالية من اجل خلق عوالم تجعلنا نعيد التفكير مرة أخرى وطرح الأسئلة من جديد في علاقتنا داخل المجتمع . وبالتالي يمكننا التعرف على نوع من الهوية الإبداعية من خلالها تتبين مواقف الفنان الرافضة للتحديد الاجتماعي للأدوار التي يجب أن يلعبها ، ومن خلال مطالبته بالحياة والحرية والإبداع.أي أن الهوية الإبداعية تظهر من خلال التحدي في مواجهة تفرض على المشاعر من الخارج أو من داخل النفس باتخاذ موقف ما أو القيام بعمل معين .

ولكن ثمة من يقول ، لِمَ هذه الخشية من التجريب والركض وراء موضة التأصيل ؟ وهل استوعب المسرحي العربي مخرجات الحداثة المسرحية – فهما وتطبيقا – حتى يدعو إلى تأصيل العملية المسرحية العربية ؟ ثم هل هناك عرض مسرحي عربي خالص من التأليف إلى الإخراج والتمثيل إلى التقنيات لكي ندعو إلى مسرح عربي بامتياز ! . وتأتي الإجابة من المتشككين بجدوى تأصيل المسرح العربي ، إذ نجد (بالقاسم النصيري) يصف دعوات التأصيل المسرحي بأنها لا تتصف بالشمول والدقة نظرا لانعدام نظرية فكرية واضحة يمكن أن يسير على هديها المسرح العربي ولذلك يقترح للعودة للتراث عبر العمل الجماعي الذي يسهم فيه رجال المسرح إلى جانب الانثروبولوجي وعلماء الآثار وسائر

العلوم السمعية والمرئية .(النصيري ، د.ت ، ص 28) ويرى (محمد مسكين) أن هذه التنظيرات التي ظهرت في الساحة العربية – ومنها المسرح الاحتفالي – تعد مشروعا نحو إرساء نظرية مسرحية عربية على أساسها يمكن للمبدع المسرحي العربي أن ينتج عروضه المسرحية . أما السر في اعتبار هذه التنظيرات مجرد مشاريع ، فيكمن في نظره ، في عجزها عن فهم جوهر العملية المسرحية ، هذه العملية التي تتجاوز التبريرات الإيديولوجية إلى كونها عملية إنسانية تنطلق من تصور واضح على أساسه يمكن خلق نظرية مسرحية (مسكين، 1981 ، ص44) لذا ينبغي التعرف بأن النهضة المسرحية العربية ليست مجرد عملية تغيير ثقافي واجتماعي جزئي وإنما هي عملية تغير شامل تنبعث من الرغبة الواعية في الإفادة من الثقافة الأكثر تقدما ورقيا لتعديل الأوضاع القائمة المرفوضة على الأقل من النخبة المثقفة ، وإرادة الخروج من حالة التخلف والركود التي سيطرت على الفكر العربي .

الفصل الرابع

النتائج

وتتمثل بالنقاط الآتية :

أن عروض المسرح الاحتفالي تتقاطع مع – ما تريده وما تدعيه من تجديد وتجريد مع – الحد الأدنى لمعقولية العملية الإبداعية التي تتخذ من الأسلوبية بابا لمعالجة الأفكار والمضامين ، فالمعالجة المسرحية لا تعمل مع العدم ، بل تحتاج إلى عناصر بصرية وسمعية وحركية لتجتمع في صورة مسرحية تتحول في حدود العرض المسرحي ليتخذ شكلا كليا يمثل الهوية الإبداعية التي اتفق عليها القائمين على العرض المسرحي من مخرج وممثلين وفنيين .

1– إن النسق الجمالي أو الشكل الكلي قد يتخذ نمطا ملحميا أو احتفاليا أو طرازيا أو تعبيريا .. الخ ، وان هذه الأنماط المسرحية المتباينة الشكل ، تتفق جميعا على ضرورة المعالجة الأسلوبية للعناصر المسرحية المكونة لها بوصفها المحرك الأساس للتجربة المسرحية ، وبالتالي لا توجد معالجة مسرحية من دون تراكم للتجربة ، الأمر الذي يحتم على المسرحي العربي التواصل مع الخبرة المسرحية العالمية للصول إلى هوية إبداعية عربية – عالمية – بعيدا عن التكرار في شكل المعالجة الذي بدأ يحاصر أفق إبداعية للمسرح الاحتفالي !

2– ينبغي أن تتنوع أغراض المسرح الاحتفالي مع أبعاد الثقافة الديمقراطية العالمية التي تتجاوز الحدود الإقليمية الضيقة والانفتاح على الأفق العالمي ذو الخصوصية الإنسانية التي تضمن حرية الأفراد والتي تجتمع عليها اغلب الهويات الإبداعية العالمية

عموما والهوية الإبداعية العربية على نحو الخصوص.

الاستنتاجات

بعد تعرف النتائج يمكن تفسيرها للوصول إلى الاستنتاجات الآتية :

1-ان تفعيل المناخ الإبداعي للمسرح العربي يتطلب وعيا جماليا وعقلا تركيبيا يجمع المتناقضات من المحركات الفكرية والاجتماعية والسياسية والتي تسمح بوجود مضامين وأشكال مسرحية جديدة غير مقيدة بحدود الهوية العربية ولا تابعة لنمط التقديم العالمي ، بل تشترط فرضية أن لكل تجربة مسرحية طريقة معالجة تتناسب مع أبعادها الفكرية والجمالية .

2-ينبغي في الخصائص الجوهرية للحداثة المسرحية العربية أن تتمثل في سياق مرحلي يتم فيه الانتقال من نمط للمعالجات إلى نمط أخر مختلف جذريا.وهو بمثابة انقطاع عن أساليب التفكير التقليدية غير العلمية وتبن لأساليب جديدة.

3-أن صيرورة التحديث في نمط التقديم المسرحي العربي تتطلب قوة اجتماعية مستنيرة تستوعب كل المصادر والمؤثرات المحيطة لتتولد قوى إبداعية ، تسعى لتفعيل دور المسرح في الحياة الاجتماعية بغية تجاوز اللحظة الراهنة إلى مستقبل، يرتقي بالمجتمع بشكل عام.

4-الالتزام بمنطق إبداعي ينطلق من الواقع الراهن للحاضر العربي والإحاطة بكل جوانبه، في سبيل بناء منظومة فكرية وثقافية وفلسفية تفترض عروضا مسرحية تستوعب الحاضر وتتجاوزه نحو أفاق مستقبلية .

5-أن ظاهرة التعصب المسرحي والإبداعي في الظرف الراهن ،لا يمكن عدها تعبير عن ريادة أسلوبية، أو تميز في المضامين،. بل تأكيد لنمط الأزمة بين الأجيال المسرحية لأن الكل يدَّعي بأنه صاحب المشروع المسرحي الممثل للهوية المسرحية العربية ؟!

قائمة المصادر

١ – إديث كريزويل: عصر البنيوية ، ترجمة: د.جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، [سلسلة أفاق الترجمة رقم (17)]، القاهرة، أغسطس ، 1996 .

٢ – تيري ايجلتون : مقدمة في نظرية الادب ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1996

٣ – حليم بركات ، المجتمع العربي المعاصر ، ط 6، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية ، 1998 .

المصادر الأجنبية

3- Peter Steiner: Formalism, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism .

الدوريات

4 – بلقاسم ألنصيري ، البناء الركحي للرواية والرواة ، مجلة مسرح (التونسية) ع 2 ، س1 ، د.ت

5– د. حسن المنيعي ، المسرح المغربي ومحاولة التأصيل ، الاتحاد الاشتراكي – ع 79 – 11 1983.

6– عبد الكريم برشيد ، البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي – الفنون المغربية – ع 1.س6 ، 1979

7– عبد الكريم برشيد : البيان المغربية ، ع 15 – ابريل ، 1977 .

8 – عبد الكريم برشيد ، بيانات المسرح الاحتفالي ، العلم الثقافي ، ع 221، 222، 225 ، 1974

9– عبد الكريم برشيد : تنقيحات نقدية ضد حمى الاحتفالية – العلم الثقافي : ع 471– س8 – 1979 ص9 .

١٠ – د. محمد فتوح احمد – تأصيل نظرية المسرح العربي – البيان الكويتية –ع 172، 1980.

١١ – محمد مسكين ، الحاضر الغائب في التنظير المسرحي – العلم الثقافي ع 554 ، س12 – 20 مارس 1981 .

١٢ – ريم مروه ، الثقافة العربية ، مجلة النهج (العدد 48) ، 1997 .