University of Tehran Press

Arabic Language and Literature

Online ISSN: 2423-6187

Home Page: https://jal-lq.ut.ac.ir

Experimental scenography for ceremonial theatre, “Ibn Al-Roumi in the shantytowns” by Abdul Karim Barsheed as an example

Mahin Zohairy[1] | Naser Zare[2] | Khodadad Bahri[3] | Seyyed Haydar Fare Shirazi[4]

1. Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: mahinzohairy@gmail.com
2. Corresponding Author, Arabic Language and Literature department, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: nzare@pgu.ac.ir
3. Arabic Language and Literature department, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: bahri@pgu.ac.ir
4. Arabic Language and Literature department, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: shiraz.he@yahoo.com

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Article History:
Received August 23, 2022
Revised November 07, 2022
Accepted January 30, 2023
Published online 17 June 2023

Keywords:
Abdel Karim Berrechid,
Festive,
Ibn al-Roumi,
Scenography,
Theatrical.

ABSTRACT

After a long time of working in the Arab theater, this theater sought to formulate contents that approach the mind of the spectator in the various Arab countries, where the idea of rooting the Arab theater was formed with the emergence of many trends such as Al-Mukladati, Al-Samer, and the improvised and celebratory comedy, calling for it by its owners, starting from the sixties of the last century. After passing through different stages, the scenography reached the current era, emphasizing the coordination of visual elements in the show with mechanisms to achieve participation or imaginativeness, as is the relationship between the artistic form and the audience. The motive for this study is the need to return to the heritage and revive its cultural and historical considerations, which some Western theater scholars forgotten, under the pretext of modernizing theatrical work. This article, which relied on the descriptive analytical approach, seeks to study the experimental scenography of ceremonial theater in the play " Ibn al-Roumi in the shanty towns, " one of the works of Abd al-Karim Bersheed, the Moroccan playwright, who is considered the first to take serious steps in this field, leaving a unique literary imprint and achieving the Islamic identity, drawing The extent of the writer's success in realizing the aspects of celebration and rejecting the standards of inherited classical culture and the molds of Western thought. One of the most important findings of the researchers is that Berchid used various scenography in his play, which indicates the extent of his richness and richness artistically, aesthetically, and spatially. Scenography and the dominance of the celebratory vision in some form.

Cite this article: Zohairy, M., Zare, N., Bahri; Kh., Fare Shirazi, S. H. (2023). An example of scenography for ceremonial theatre, is“Ibn Al-Roumi in the Shantytowns” by Abdul Karim Barsheed. *Arabic Language and Literature*. 19 (2), 137-152.
Doi: 10.22059/JAL-LQ.2023.347083.1287

©Mahin Zohairy, Naser Zare, KhBahri odadad, Seyyed Haydar Fare Shirazi
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/JAL-LQ.2023.347083.1287

جامعة طهران

مجلة اللغة العربية وآدابها

موقع المجله: https://jal-lq.ut.ac.ir

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦١٨٧-٢٤٢٣

السينوغرافيا التجريبية للتّمسرح الاحتفالي ، «ابن الرومي في مدن الصفيح» لـ "عبدالكريم برشيد" نموذجا

مهين ظهيري[١] | ناصر زارع[٢*] | خداداد بحري[٣] | سيد حيدر فرع شيرازي[٤]

١. قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة خليج فارس بوشهر ، إيران. البريد الإلكتروني: mahinzohairy@gmail.com

٢. الكاتب المسؤول ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة خليج فارس بوشهر ، إيران. البريد الإلكتروني: nzare@pgu.ac.ir

٣. قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة خليج فارس بوشهر ، إيران. البريد الإلكتروني: bahri@pgu.ac.ir

٤. قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الانسانية ،جامعة خليج فارس بوشهر ، إيران. البريد الإلكتروني: shiraz.he@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
محكمة

تاريخهای مقاله:
تأريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٠٨/٢٣
تأريخ المراجعة: ٢٠٢٢/١١/٧
تأريخ القبول: ٢٠٢٣/٠١/٣٠
تأريخ النشر: ٢٠٢٣/٠٦/١٧

الكلمات الرئيسة:
ابن الرومي ،
الاحتفاليّة ،
السينوغرافيًا ،
عبدالكريم برشيد ،
المسرحيّة.

الملخص

بعد مضي زمن طويل من العمل في المسرح العربي ، سعى هذا المسرح أن يصيغ مضامين تقترب من ذهن المتفرّج في مختلف البلاد العربيّة ، حيث تشكّلت فكرة تأصيل المسرح العربي ، فظهرت اتّجاهات كثيرة كالمقلداتي والسامر والكوميديا المرتجلة والاحتفاليّة ، حيث أصبح أصحابها ينادون بها اعتبارا من ستينات القرن الماضي. إنّ السينوغرافيا بعد أن مرّت بمراحل مختلفة وصلت إلى العصر الراهن ، مؤكّدة على تنسيق العناصر البصريّة في العرض بالآليات بغية تحقّق المشاركة أو الخيالية شأن العلاقة بين الشكل الفنيّ والجمهور. الباعث إلى هذه الدراسة هو لزوم العودة إلى التّراث وإحياء اعتباره الثّقافي والتاريخي الذي قد تعرّض للنسيان من قبل بعض دارسيّ المسرح في الغرب ، بذريعة العصرنة للعمل المسرحي. تسعى هذه المقالة التي اعتمدت في بحثها على المنهج التوصيفي التحليلي دراسة السينوغرافيًا التجريبيّة للتّمسرح الاحتفالي في مسرحية «ابن الرومي في مدن الصفيح» إحدى آثار "عبدالكريم برشيد" المسرحي المغربي الذي يعد أول من خطى خطوات جادّة في هذا المجال وترك بصمة أدبيّة خاصّة وحقّق الهويّة الاسلاميّة ، لترسم مدى نجاح الكاتب في تحقّق مظاهر الاحتفاليّة ورفض معايير الثّقافة الكلاسيكيّة الموروثة وقوالب الفكر الغربي. من أهمّ ما توصّل إليه الباحثون أن "برشيد" استخدم في مسرحيّته هذه السينوغرافيات المتنوّعة التي تدلّ على مدى ثرائه وغناه فنيًا وجماليًا وفضائيا حيث تتميّز مسرحيّته عن مسرحيّات أقرانه المغاربة بالتعامل مع التّراث بشكل كبير إلى درجة الهوس والجنون ، والاهتمام الكثير بالتّنظير والتّأصيل والتّأسيس ، والانفتاح على فضاءات ركحيّة وسينوغرافيًا ، وهيمنة الرؤية الاحتفاليّة بشكلٍ من الأشكال.

العنوان: ظهيري ، مهين؛ زارع ، ناصر؛ بحري ، خداداد؛ فرع شيرازي ، سيد حيدر(٢٠٢٣). السينوغرافيا التجريبية للتّمسرح الاحتفالي ، «ابن الرومي في مدن الصفيح» لـ "عبدالكريم برشيد" نموذجا. *مجلة اللغة العربية وآدابها* ، ١٩ (٢) ١٣٧-١٥٢ .

DOI: http//doi.org/10.22059/JAL-LQ.2023.347083.1287

© مهين ظهيري ، ناصر زارع ، خداداد بحري ، سيد حيدر فرع شيرازي.
الناشر: دار جامعة طهران للنشر.
DOI: http//doi.org/10.22059/JAL-LQ.2023.347083.1287

المقدمة

كل بداية ، تبدأ غامضة وملتبسة ، ثم تتّضح صورتها شيئا فشيئا ، الظاهرة الاحتفاليّة أيضا لاتُستَثنى عن هذه القاعدة ، فهي بدأت غامضةً ثم تطوّرت على يد مبدعها ومشجّعها إلى أن كسبت مكانةً محترمةً بين أدباء المسرح. إنّ جذور الاحتفاليّة تعود إلى التّراث والاجتماعات والأعياد حيث كانت الناس في القديم تجتمع لبعض الأمور والمناسك والطّقوس لكي يشارك بعضهم البعض الأفراح والأتراح والهموم والأحزان؛ فللاجتماع والعيد تاريخ قديم بقدمة تاريخ البشر. إنّ العيد كما جاء في لسان العرب «كل يوم فيه جمع ، واشتقاقه من عاد يعود ، وكأنّهم عادوا إليه ، وقيل اشتقاقه من العادة ، لأنهم اعتادوه» (ابن منظور ،۱۹۸۴م: مادة عود). إنّ أقدم الاحتفالات هو احتفال عيد اكيتو في العراق القديم حيث كان يقام فى فترتي الاعتدالين الربيعيّ والخريفيّ. ويبتهج الناس في الاحتفال الربيعيّ بخروج الاله تموز من العالم السفلي بممارسته طقس الزواج الالهيّ الذي يتمّ بين كاهنة تمثّل دور الإلهة اينانا وكاهن أو الملك يمثّل دور الاله تموز. وكان يعتقد سكّان وادي الرافدين ، هذا الزواج يحقّق الوفرة والخير فى البلاد. والاحتفال الثاني كان يجري فى الخريف وطقوسه هي تمثيل أحداث نزول الإلهة اينانا إلى العالم السفلي (رشيد ،د.ت: ۲۷۷).

منذ منتصف الألف الثالث قبل الميلاد ، أصبح الملك مردوك هو المرشّح الاعتياديّ المقدّس دون أن يخوض نزالا في المصارعة؛ فتحوّلت المصارعة إلى مجرد رياضة ، ولهذا أخذ سكان بلاد وادي الرافدين يمارسون فيها فعاليّات ترفيهيّة ، وكما ذكرت لنا النصوص المساريّة ، اعياد الربيع كانت تشهد فعاليّات المهرّجين والرّاقصين والمغنّين والممثّلين.وهذه الحقيقة تؤكّد على أنّ الحلبة التى كان يختار على أرضيتها المصارع القوى حتى يكون العريس فى طقس الزواج المقدس تحوّلت إلى مسرح كوميدى. وبسبب ماتقدم أصبح طابع الاحتفالات الربيعيّة هو الطابع الكوميدي وطابع الاحتفالات الخريفية هو الطابع التراجيدي. والسبب في ذلك ، موت أوراق الشجر فى الخريف ، وظهورها في فترة الربيع (رشيد ،د.ت: ۲۷۸).

من وجهة نظر عبدالكريم برشيد أنّ المسرح لم يكن إلّا عيدا ولقاءا واحتفالا والمسرح الاحتفالي من منظاره مبني على الاحتفالات والأعياد ، سواء أكانت دينيّة أم وطنية أم قوميّة أم فنية جماليّة. والأصل في المسرح منذ نشأته كان عيدا احتفاليّا منذ ديونيسوس. وبعد ذلك ، ارتبط بالأسواق والمواسم والأعياد. وفي هذا الصدد ، يقول برشيد: «المسرح حفل واحتفال.هكذا عرفناه من قبل. إنّه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس ، لأنّه عيد جماعي. لذلك ، ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم» (برشيد ،۱۹۸۷م:۱۴). ساهم في نمو الاحتفاليّة المسرحيّة ورقيّها في البلاد العربيّة أدباء مميّزون حيث اشتهر بعضهم كرائد لتلك البلاد في المجال المذكور على سبيل المثال قدور النعيمي رائد الاحتفاليّة في الجزائر ، وعزّالدين المدني في تونس ، وقاسم محمد في العراق ، وسعد الله ونوس في سوريا إلى أن قال مصطفى رمضاني عن نمو الاحتفاليّة ورقيّها:«أما في الدّول العربيّة ، فقد خلّفت دعوة الاحتفاليّة صدىً طيّبا ، وكان من نتائج ذلك ، أنّ مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو علي الرّاعي وسعد أردش وأسعد فضة ومنصف السّويسي وغيرهم ، كما فعلت ذلك فرقة الحكواتي اللبنانيّة وفرقة سوسة التونسيّة وفرقة الفوانيس الأردنيّة وجماعة السّرادق المصريّة» (رمضاني ، ۱۹۹۳م: ۴۱).

أمّا في الأدب المغربيّ فنمو الاحتفاليّة أخذ طابعا مميّزا عن سائر البلاد حيث كل واحد من أدبائها عرف باختصاص يميّزه عن الآخرين لمساهمته الجادّة ، فعرف مصطفى رمضاني بالنّقد والتأريخ ، ورضوان أحدادو بالتّأليف والطّيب الصديقي بالإخراج ، ومصطفى سلمات بالتّمثيل كما عرفت جماعة كعبدالرحمن بن زيدان ، وثريّا جبران ، ومحمد الباتولي ، وإلخ ...بإثراء الاحتفاليّة تنظيرا يرأسهم عبد الكريم برشيد بتأليفاته الهامّة.إن عبدالكريم برشيد انشغل بفكرة تأسيس المسرحيّة أكثر من زملائه حيث إنّ التأسيس عند برشيد لا يعني الانعزال داخل المسرحيّة ، بل إنّ المسرح هو مسرح شامل في كل أبعاده ومواقفه من الناس والأشياء والتأريخ والعلاقات والأحداث والمفاهيم بشكل يغيّر الاذواق المستلبّة التي طالما تعوّدت على انتاجات سينما الغرب خاصة أنّ المغرب عاشت سنوات عديدة تحت الاستعمار الفرنسي ومازالت تعاني من التبعيّة ، لأنّ فرنسا من خلال بعثاتها الثّقافيّة وعروضها المسرحيّة وجمعياتها المسمّاة بجمعيّات الصّداقة تهيمن على الثّقافة المغربيّة ، فأحس المتفرّج وبتبعه المتلقّي بحاجة إلى لمس بنيةٍ ذوقيّةٍ وذهنيّةٍ من خلال العودة إلى التّراث التي دعا

إليها برشيد في احتفاليّته. إنّ السينوغرافيّا هو فن تنسيق الفضاء المسرحي والتّحكّم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض (حسين ، ٢٠٢٠م:٢٠٧). وهناك نوعين من السينوغرافيّا من حيث المستوى الفنيّ ، فهما السينوغرافيّا الكلاسيكيّة والسينوغرافيّا الطليعيّة التجريبيّة ، فالسينوغرافيّا الكلاسيكيّة هي التي تعتمد على ما هو باروكيّ تزئينيّ مظهريّ ، وتتّسمّ بفخامة الديكور وكثرة القطع التي تملأ الخشبة ، ووجود مجموعة من الاكسسوارات التي يستعين بها الممثلون أثناء أداء أدوارهم التمثيلية كما أنها تحاكي الواقع بحرفية مباشرةٍ أو غير مباشرةٍ. أما السينوغرافيّا التجريبيّة فهي سينوغرافيّا شاملة وموحية ومعبّرة وانزياحيّة تجمع بين تقنيات المسرح الفقير لدى غروتوفسكي ، باستعمال الأيقونات البصريّة السيمائيّة الموحية الدالة والاستعانة بالموروث الشعبي واستعمال الرقص (حمداوي ، ٢٠٢٠: ١١٤) وبما أن السينوغرافيا تلعب أدوارا مختلفةً كونها إحدى المفاهيم المرتبطة بالتقنية الفنية الإشارية ، وآليات التواصل المشتملة على شبكة هائلة من الوحدات والتكنيكات والرموز أو أنها تجعل العرض المسرحي فعلا مستقلا ومرتكزا تكون ذا أهمية بالغة للبحث والنقاش. يحاول البحث أن يجيب على الأسئلة التاليّة:

١- ما أنماط سينوغرافيّا التّمسرح الاحتفالي التي يستند إليها "عبدالكريم برشيد" في نظريّة الاحتفاليّة المسرحيّة؟

٢- ما دور عبدالكريم برشيد في تأسيس نظريّة الاحتفاليّة وكيف استطاع أن يحقق نجاحا في مسرحيّة ابن الرومي في مدن الصفيح ؟

٣- كيف تفاعل المسرحيون المعاصرون مع نظرية الاحتفاليّة من حيث الرّفض والقبول؟

خلفيّة البحث

نظرا لحداثة نظريّة الاحتفاليّة لم تكتب بحوث كثيرة في هذا المجال ، فكل إنجازات هذه الساحة الأدبيّة لم تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة ومعظم البحوث المطروقة في هذا المجال تتعلّق بروايات عبدالكريم برشيد الذى يعد رائد هذه النظريّة. فيما يلي نشير إلى البحوث التي قد تمّ دراستها حول النظريّة المذكورة.

١-قراءة في مسرحيّة «ابن الرومي في مدن الصفيح» لعبدالكريم برشيد لوليد مسعود(٢٠٢٢) fi-mudun-htm.safihal-com.manhajiati.whttps://ww/٢٠٢٢/٠٤abin/-alruwmi، قد تطرق الباحث إلى دواعي تأليف المسرحيّة حيث درس المتن الحكائي والشخصيّات الدراميّة والبعدين الاجتماعيّ والنفسيّ وفضاء المسرحيّة ودمج الأزمنة والطابع الرمزي كما تطرق إلى اللغة المسرحية والقراءة التركيبية. من أهم ما توصل إليه الباحث أن الاحتفالية قد فهمت في كثير من ردود الفعل النقدية السلبيّة بطريقة تبسيطيّة أي باعتبارها دعوة للاحتفال بمفهومه الظاهر أي الغناء والرقص والفرح وهذا ما جعلها عرضة لانتقادات عنيفة وقد انبرى عبدالكريم برشيد للردّ على هذه الانتقادات وإعادة رسم معالم تصوّره لمفهوم الاحتفاليّة مرّات عديدة باعتبارها صورة حيّة عن الواقع الاجتماعيّ بكل ما فيه من فرحٍ وحزن على السواء.

٢-بطل الحكاية الشعبيّة في المسرح المغاربي لشريط السنوسي ، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر ، الاستاذ المشرف: أحمد مسعود ، كلية الآداب ، اللغات والفنون ، قسم الفنون الدراميّة ، جامعة وهران-السانيا- ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-الجمهوريّة الجزائريّة ، ١٤٣٠ق.

تطرّق الباحث في هذه الرسالة إلى خصوصيّات البطل في التّراث الشعبيّ والحكاية الشعبيّة ، حيث عالج الباحث نموذجا واحدا لكل قطر من أقطار المغاربة فعند تحدّثه عن المغرب اعتمد على مسرحيّة «ابن الرومي في مدن الصفيح»لعبدالكريم برشيد لأنّها تجسّد البطولة الفرديّة. من أهمّ ما توصّل إليه الباحث أن عمليّة توظيف البطل قد اختلفت من حيث الصياغة الدراميّة والرؤية الابداعيّة والشكل الفنيّ والجمالي الذي تمّ وفقه استلهام هذا البطل ، فهذا لا يعني أنها تباينت تباينا كليّا في طرق سبل التّراث الشعبيّ وتوظيفه في المسرح بل أنّها اتفقت في أهدافها الرئيسة وغايتها المنشودة والمتمثّلة في وجوب إعادة الاعتبار لهذا التّراث الشعبيّ الذي تزخر به كل المجتمعات العربيّة بما في ذلك المغاربيّة على وجه الخصوص. وتساهم في الوقت نفسه من أجل المشاركة فكريّا وفنيّا وجماليّا في تحقيق فكرة المسرح العربي من خلال تأصيل مسرحها المحلي.

٣-التحليل السيمائيّ للخطاب المسرحيّ الاحتفاليّ، مقاربة سيميودراماتوجيّة لاحتفال عطيل والخيل والبارود لعبدالكريم برشيد لمباركي بوعلام، مجلة متون، العدد٣، ٢٠٠٩.

تطرّق الباحث في هذه المقالة إلى تقنيات العرض المسرحيّ الاحتفاليّ وركّز على بعض مستويات السيميودراماتوجيّة منها الفضاء وقد قسّمها إلى عدّة أنواع، كما تطرّق إلى الديكور في المسرح الاحتفاليّ، والملابس دون أن يأتي بنماذج وتحاليل من روايات عبدالكريم برشيد.

٤- التّمسرح الاحتفاليّ من خلال البناء الفنيّ للنصّ الاحتفالي «امرؤ القيس في باريس» لعبد الكريم برشيد نموذجا لبحري قادة، المجلد ٥، العدد ١، مجلة دراسات فنيّة مخبر الفنون والدراسات الثّقافيّة، جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان، ٢٠٢٠.

من أهمّ ما توصّل إليه الباحث أن بنية النص الاحتفاليّ لا تخضع لقواعد التأليف الدراميّ في عناصره القاعديّة والبنائيّة التي وضعها منظّر الدراما أرسطو حيث يتشكّل مسار النص المسرحيّ الاحتفاليّ باعتباره مشروعا مسرحيّا يخضع لمبدأ التركيبيّة والشموليّة.

٥-المسرحيّة الاحتفاليّة عند عبدالكريم برشيد مسرحيّة «ابن الرومي في مدن الصفيح»-نموذجا- لحسينة بوزهراء، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر، الأستاذ المشرف: هاجر مدقن، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة- الجمهوريّة الجزائريّة، ٢٠١٥-٢٠١٦.

تطرّقت الباحثة إلى مباحث متعلّقة بالاحتفال كالارهاصات الأولى للمسرح الاحتفالي في الوطن العربي وقضيّة التّأصيل كما تحدّثت عن ماهيّة الاحتفاليّة والمسرح الاحتفالي ومرجعيّاته وأهدافه ومرتكزاته النظريّة والفنيّة كما عالجت مظاهر الاحتفاليّة في نص المسرحيّة المذكورة من خلال مقوّماتها أي الشخصيّة والزمان والمكان واللغة والحوار دون أن تقوم بتحليلها سينوغرافيا. من أهم ما توصّلت إليها الباحثة هي أن مسرحيّة "ابن الرومي في مدن الصفيح" تجسد حسب رأي مؤلفها المعنى الاحتفالي، على الرغم من أن تأليفها سبق صدور البيانات التأسيسيّة للاحتفاليّة وذلك من خلال استخدامه المفارقة والإيحاء واستحضار الشخصيّات التّراثيّة والجمع بين عناصر متفرّقة تحمل الكثير من التّناقضات.

٦-الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي لجميل حمداوي، الطبعة الأولى، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ٢٠٢٠.

قد قسم الكاتب هذا الكتاب إلى بابين هما، الباب الأول: الفضاء الميزانسي في المسرح المغاربي وهو يتكوّن من سبعة فصول والباب الثاني:أنواع السينوغرافيّا في المسرح المغاربي وهو يشتمل على فصلين. من أهم ما توصّل إليه الباحث هو أن فضاء المسرح المغاربي قد خضع في جوهره لثلاث بنيات فضائيّة مهيمنة: بنية الاستنبات، وبنية التّجريب، وبنية التّأصيل ولم يعالج مسرحيّات عبدالكريم بصورة جادّة وعميقة بل يشير إشارة خاطفة وسريعة إلى مسرحيّتين من مسرحيّاته فقط هما:(الزاوية) و(فاوست والأميرة الصلعاء) حيث عد الأولى منهما ضمن السينوغرافيّا المناقبيّة ذات البعد الصوفي والروحاني والثانية ضمن السينوغرافيّا الفانطاستيكية.

اما بحثنا هذا يتميّز عن سائر البحوث السابقة، بجمعه في آن واحد عدة أمور منها: دراسة كيفية تحقّق فكرة المسرح العربي من خلال تأصيل المسرح المحلي المتجسّد في المسرحيّة المذكورة، ودراسة كيفيّة تجسيد المعنى الاحتفالي، وذلك من خلال دراسة المفارقة والإيحاء واستحضار الشخصيّات التراثيّة والجمع بين عناصر متفرّقة تحمل الكثير من التناقضات وكذلك دراسة السينوغرافيّا التجريبيّة التي هي سينوغرافيّا شاملة وموحية ومعبّرة وانزياحيّة تجمع بين تقنيّات المسرح الفقير واستعمال الأيقونات البصريّة السيمائيّة باستعانة الموروث الشعبي وذلك بذكر الأمثلة لكل محور من محاوره تتبعها الدراسة والتحليل.

نبذه تاريخيّة لاحتفالية المسرحية في المغرب

لظهور النظريّة الاحتفاليّة مرحلتان، المرحلة الأولى تبدأ بعد نكبة الأمة العربيّة ونكستها المريرة عام 1967م أمام غطرسة إسرائيل وحلفائها العداة والمرحلة الثانيّة لم تظهر إلا في أواسط السبعينيّات من القرن العشرين وظهور مجموعة من

النّزعات والإتّجاهات المسرحيّة التي كانت بمثابة رد فعل على المسرح الاحتفاليّ الذي دعا إليه عبدالكريم برشيد. ففي المرحلة الأولي قد ساهمت النكسة في تمرد المثقّفين العرب عن معايير الثّقافة الكلاسيكيّة الموروثة (رمضاني ، ١٩٩٣م: ٧) ، ففي هذه الفترة انحصر الحديث في ايجاد شكل وقالب وهذا ما ترجمه توفيق الحكيم في (القالب المسرحي) وفي ذلك الوقت كان الطيب الصديقي في المغرب يحاول أن يستوحي شكل الحلقة وكان عزّالدين المدني في تونس يريد أن يستوحي المهداوي وكان يوسف ادريس يحاول أن يستوحي السامر وكان آخرون يجربون أشكالا أخرى لأخوات تلك الأشكال (الرويني ، ١٩٨٨م: ١٠٢-١٠٣).

فالاحتفاليّة في المغرب آنذاك قد ظهرت عمليّا في آثار المسرحي والمُخرج الطيب الصديقي حيث تولى كتابة أعمال مهمّة منها«ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب» و«مقامات بديع الزمان الهمذانى» وهما خير مثال لإعادة صياغة التراث العربي بحيث يصبح مادّةً لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير.حيث هذه الرواية الأخيرة أثارت إعجاب الجماهير وأنشأت جدلا كبيرا حول نظرة الصديقى للتراث (رمضاني ،٢٠٠٧م:٢٥-٣٠.). كما قدّم الصديقي لونا مسرحيا جماهيريا يتطلب تتفيذه الأماكن الفسيحة ، والجماهير الغفيرة؛ فمسرحيّته وادي المخازن التي تعالج الصراع العسكري بين السطان المتوكل وأخيه عبدالملك هي المثال البارز لهذا اللون (الراعي ، ١٩٩٩م: ٤٨١-٤٨٢).

ثمّ في عام ١٩٧١ أخرج الصديقي أوبريت«الحراز» ، يستغل تقاليد المغرب القديمة بتقنية حديثة معتمدا على طريقة حديثة في الإخراج حيث جعل الجماهير تشترك في التّمثيل ، حينما حملها على ترديد الشعر الملحّن الذى يمثّل الأصالة فى الإنسان ، كما ألغى الصديقي الموسيقى أحد عناصر الإخراج ، ولكنه عوّضها بالأناشيد الشعبيّة وبالملاحم وجمال الصوت. إلى جوار هذا كلّه اشترك الصّديقي في ظاهرة التّأليف الجماعي ، حيث ألّف مسرحيّة الدّجاجة بهذه الطريقة. وأيضا عام ١٩٥٩أخرج العلج مسرحية:«الأكباش يتمرّنون» بنفس الفكرة الموجودة لدى زميله الطيب الصديقي حيث أخرجها بطريقة امتلكت ألباب الجماهير.أما موضوع المسرحيّة فهو أن الأكباش في بلدة ما قامت بثورة قرب حلول عيد الاضحى وقرّرت أن ترفض اتّخاذها أضحيات للعيد. وأخيرا تنتصر الأكباش وتحتفل بالنصر بتقليد البشر في جميع ألعابهم الراعي ، ١٩٩٩م: ٤٨٢-٤٨٣).

لكن ظهور الاحتفاليّة العمليّ يرجع إلى أواسط السبعينيّات من القرن العشرين بظهور الاتجاهات المسرحيّة التي ظهرت بمثابة ردّ فعل على المسرح الاحتفاليّ وهذه الاتجاهات هي: المسرح الثالث مع المسكيني الصغير ، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي ، ومسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين وامتدّ مع السبعينيات وعقد الثمانين مع تصورات يوسف إدريس وتوفيق الحكيم في مصر ، وعزّالدين المدني في تونس ، وفرقة الحكواتي بلبنان ،وإن كان التأصيل التراثي في الحقيقة قد انطلق مع بدايات المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر مع محاولة أبي خليل القباني ، ومارون النقاش ، ويعقوب صنوع ، ومحمد تيمور (برشيد ،١٩٨٥م: ١).

فمن خلال ما مضى قد تبين لنا أن الاحتفالية مرت بمراحل زمنية مختلفة حيث واجهت ظروف عديدة من الإعراض والإستقبال فتطورت شيئا فشيئا إلى أن وصلت إلى مرحلته الحاليّة أي مرحلة الثبوت والقبول؛ فتمكن أصحابها الوقوف على تخوم المعالجة السليمة والدراسة الأمينة للنصوص المسرحيّة والالتزام بأجواء الفترة التاريخيّة.

نظرة اجماليّة في حياة عبد الكريم برشيد وآثاره

كاتب ومخرج مسرحي ، ولد عام ١٩٤٣ بمدينة أبركان المغربية. أكمل تعليمه الابتدائي وما قبل الجامعي في فاس ، ثم واصل تعليمه الجامعي في جامعة مولي إسماعيل بالمكناس. كان عنوان رسالته الجامعية في مرحلة البكالوريا (نحو تأصيل المسرح العربي) ، ثم تبع هذه الدراسة في رسالته الماجستير باختيار عنوان (الاحتفالية وهزات العصر) وفي الأخير درس جميع التيارات المسرحية في الادب المعاصر في أطروحته الدكتوراه تحت عنوان (تيّارات المسرح العربي المعاصر ، من النشأة إلى الارتقاء). يعد عبدالكريم رائد الاحتفاليّة في المسرح ، لأنّه درس المسرح في جميع مراحله الجامعيّة إلي أن أصبح أحد منظّريها. تلقّى تعليمه التطبيقي في مجال الإخراج المسرحي في أكاديميّة مونبوليّة عام١٩٧٣م. وعمل في الصحافة كرئيس

تحرير لعدد من النشريّات المسرحيّة ، والصّحف المغربية. كتب أكثر من خمسة وثلاثين نص مسرحي جلّها باللغة العربيّة ، ترجمت بعضها إلى لغات أجنبية. لعبدالكريم برشيد روايات كثيرة تتجاوز الثلاثين منها: عنترة في المرايا المكسرة ، الحومات ، السرجان والميزان ، إبن الرومي في مدن الصفيح ، وغير ذلك (رجال ،٢٠١٥م:٣١٩). قدم برشيد للمكتبة المسرحيّة العربيّة عددا من الكتب البحثيّة والنقديّة في مجال الاحتفاليّة من أهمها هي: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (١٩٨٥) ، المسرح الاحتفالي (١٩٩٠) ، الاحتفاليّة: مواقف ومواقف مضادة ، الاحتفالية في أفق التسعينات ،كتابات على هامش البيانات (١٩٩٩) ، والحكواتي الأخير (٢٠٠٥).

سينوغرافيّا التجريبية للتمسرح الاحتفالي في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح

للسينوغرافيا تعاريف مختلفة ، إذ عرفه بعض النقاد بأنه يمثل مناظر معماريّة أو طبيعية عند توضيحه الأحداث ، فهو يرتبط بالفضاء الدرامي وعرفه أخرون بأنه الحيز الذي يشتمل على عدة عناصر كالضوء واللون والفراغ والحركة حيث يتفاعل مع الفعل الدّرامي الذي هو مكوّن الدلالات المكانيّة في التشكيل البصري العام ، كما اعتقد البعض أنّه فنّ قائم على تنسيق الفضاء المسرحي والتّحكّم في شكله بغية الوصول إلى أهداف العرض (حسين ،٢٠٢٠م: ٢٠٩-٢٠٨).

كي يّحقق عبدالكريم برشيد منحاه الاحتفالي ارتكز على مرتكزين هما: الدلاليّة والفنيّة ، فالدلاليّة تتمثّل في تداخل الأزمنة ، السخرية في وصف الواقع وتعريته قصد كشف عيوبه ، توظيف التّراث وعصرنته ، توظيف الذاكرة الشعبيّة والأشكال ما قبل المسرحيّة ، كما أن الفنية تتمثل في تكسير الجدار الرابع والثورة على القالب الأرسطي والخشبة الإيطاليّة ، تقسيم المسرحيّة إلى لوحات وأنفاس احتفاليّة ، تعدد الأمكنة والأزمنة ، النص مجرد مشروع قابل للإضافة والنقصان ، وتعدد اللغات في النص المسرحي (المزاوجة بين الفصحى والعامية قصد خلق بوليفينيّة مسرحيّة تعبر عن التفاوت الطبقي والاجتماعي (مهري وبن صفية ، ٢٠١٩م: ٣٥٠-٣٥١).

تجمع مسرحيّة ابن الرومي في مدن الصفيح عالمين مختلفين هما الماضي والحاضر ،وتحتوي بعض الشخصيّات التاريخيّة العربيّة والخياليّة تختلف في العقائد والمزاجات اختلافا تاما عن أناس العصر العباسي. يروى عدد من شخصيّات هذه المسرحيّة أخبارا مهمّة لابن دانيال وجيرانه حول تخريب حي المنازل الحلبيّة التي يسكن فيه ابن الرومي واستبداله بالبروج وناطحات السحاب. يشغل ابن دانيال الناس بخيال الظّل بروايته لهم هذه القصّة.يدور جدال بين ابن الرومي وبين الراوي وتبدأ القصة الرئيسيّة من هناك. ابن رومي يحاول أن يبحث عن عمته رباب ، لكنه هو يسكن المنازل الحلبيّة ورباب تسكن بغداد. تدور أحداث القصة حول رحلات ابن الرومي من المنازل الحلبيّة إلى بغداد وروما.فيما يلي نشير إلى بعض نماذج السينوغرافيّا في مسرحيّة"ابن الرومي في مدن الصفيح" ونقوم بتحليلها.

١- توظيف الذاكرة الشعبيّة

يتعلق المسرح بالتراث والذاكرة الشعبيّة دائما ، لأنّه يجمع الناس ويوزّع السّرور بينهم. يعترف عبدالكريم برشيد بشعبيّة المسرح ببيان صريح :« كان ينبغي أن نبدأ من حيث يبدأ كل مسرح أي من ظاهرة الاحتفال الشعبي. بهذا ، ندخل فضاء البحث المشروع عن المسرح أو المشروع» (برشيد ، ١٩٨٧م: ١٩).

الف) طيف الخيال

من بين أشكال الذاكرة الشعبيّة في مسرحيّة «ابن الرومي في مدن الصفيح» لطيف الخيال دور ممتاز وفعال. حيث جنبا إلى جنب لفظ المخايل تردد هذا اللفظ كثيرا ، حيث أينما نجد ابن دانيال ، نجد المخايل وطيف الخيال. طيف الخيال أو مسرح الظل يعد ضمن فنون الفرجة والأداء المسرحي الشرقي القديم وهو لون من الفن التمثيلي الشعبي ، ينشأ من تحريك شخوص جلديّة كاريكاتوريّة بين مصدر ضوئي وشاشة بيضاء ، تسقط عليها ظلال هذه الشخوص التي صمّمت بحيث تظهر على الشّاشة نقوشها وألوانها ، وهو يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات؛ فيقدمها بالتمثيل ، من خلال الشخوص والحوار والفعل ، بدلا من سردها سردا. وتسمى الواحدة من تمثيليات خيال الظل«بابة» وتجمع لغتها عادة بين

الفصحى والعامية ، وبين الشعر والسجع ،كما دخلها بعض ذلك الغناء والتلحين ، ويسمى الرجل الذي يحرك هذه الشخوص«بالمخايل» اما منشد أزجال البابة ،فيطلق عليه «الحازق» (يونس ،٢٠٠٦م:٦٦-٦٥). اما ابن دانيال هو شمس الدين أبوعبدالله محمد بن دانيال الخزاعي ، ولد عام١٢٣٨م في موصل العراق ، لكن اجتياح المغول للعراق سنة ٦٥٦ هـ أدى إلى هجرته إلى مصر. امتهن التكحيل في «باب الفتوح» بالقاهرة ، يكحل فيه الناس ، فعرف بالحكيم شمس الدين ، بعد ذلك اشتغل بعرض خيال الظّل على الناس ، فذاع صيته في زمن السلطان الظاهر بيبرس (١٢٦٠-١٢٧٧م) ، إنه كان ميالا إلى اللهو والمجون ، تاب في آخر حياته ومال إلى التصوّف ،توفي عام١٣١٠م (يونس ، ٢٠٠٦م: ٦٧).

إن الستارة الرابعة «المخايل القديم والملاحم الجديدة» كما يبدو من عنوانها هي أبرز مثال لذكر طيف الخيال حيث يؤكّد عبدالكريم برشيد على دور هذا التمثيل المثير على لسان أحد ممثليه حيث نراه يقول:

ابن دانيال: (منزعجا). دنيازاد. هل رأيت؟ طيف الخيال لم يعد يثيرهم كما كان..

دنيازاد: لقد أغضبتهم من غير شك.

ابن دانيال: أنا؟ أبدا...

دنيازاد:...أو أن ملاحمك القديمة ما عادت تثير الناس. لقد حدثتك ألف مرة يا أبي بأن كل شيء قد تغير ، ويجب أن تراجع كل الحكايات والملاحم والقصص القديمة.

ابن دانيال: فعلا ، إنّها في حاجة إلى مراجعة...(برشيد ، ٢٠١٤م: ٢٠-٢١)

تحدّث ابن دانيال في السطور التي مضت عن إثارة طيف الخيال في المخاطب ، لكن ابنته تنكر هذه الإثارة وتحاول أن تنسبها لغضبه وللملامحه القديمة مؤكّدة على الإنسحاب من الآثار القديمة بتعبير كنائي"يجب أن تراجع كل الحكايات والملاحم والقصص القديمة" امّا يجيبها والدها قائلا "إنّها في حاجة إلى مراجعة" ويقصد بهذه العبارة ضروره الاهتمام بالماضي وما يحتوي على الحكايات والملاحم والقصص ، لأن الماضي هو نفس التّراث حيث التراث هو كل ما قد وصل إلينا من حضارة رائجة في زمن الماضي (حنفي ، ١٩٩٢م: ١٣).

ب) ذكر الحكايات والسير والقصص

الرجوع إلى الذاكرة الشعبيّة لم تنحصر في ذكر طيف الخيال بل هناك أشكال أخرى لهذا الرجوع منها: ذكر الحكايات والسير والقصص القديمة والشخصيّات التراثيّة وما شابه ذلك.

فالستارة الثانية «رحلة المخايل الطويلة» هو بحث عن الكنوز المفقودة ورجاء للعثور عليها في الزمن الماضي. ومن خلال الوصول إلى الإشارات والإيحاءات القيمة المكنونة في تلك الكنوز يرتبط المتلقي بالنص ارتباطا وثيقا :

ابن دانيال: لن أطالبكم بشيء أكثر من الصمت. أنتم ضيوفي أمد لكم موائد الحكايا والسير.

الطفل الأول: على الشيخ نريد أن نسألك...

ابن دانيال: هيا أسألوا ما شئتم...

الطفل الأول: ترى أين تمضي دائما بهذه العربة؟

ابن دانيال: أين أمضي؟ دنيازاد ، هل سمعت؟ (ملتفتا للأطفال) إلى ساحات بغداد والشام.

الأطفال:(في نفس واحد) نمضي وراءك...

الطفل الثاني: .....ولو إلى عين الشمس...

الطفل الثالث: وبرج القمر....(برشيد ، ٢٠١٤م ، ١٢-١٣)

من خلال السطور السابقة قد تبيّن لنا أن الأطفال رغم صغر سنّهم إلا أنَّهم عطاشى للتراث وما ينطوي من عوالم تاريخيّة وهويّة وأصالة وحيويّة ونشاط حيث يشتاقون للذهاب إلى بلاد العراق والشام مع ابن دانيال راوي الحكايات ويؤكّدون عليه بأنّه أينما يتّجه أنهم يتّجهون خلفه ولو أن سلك أبعد الدّروب أرضا وسماءً. إن السينوغرافيّا التجريبيّة

المتمثّلة هنا تعبّرعن فن شامل ومركب ومتعدّد التخصّصات، يقوم بدور مهم في إثراء الخشبة واغناء المعرض المسرحي والسعي من أجل تحقيق نجاحه وابهار المتفرّج (حمداوي، ٢٠٢٠: ١٠٨-١٠٩).

٢- تمثل تقنيات المسرح الفقير

يختلف الديكور المسرحي عن فن الديكور العام بأنّه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعان إلى تصميم مرئي ومكملا لباقي عناصر العرض المسرحي (حسين،٢٠٢٠م:٢١٢). تعتمد النظريّة الاحتفاليّة على تقنيّات المسرح الفقير، مع تشغيل السينوغرافيّا القائمة على الاقتصاد والتقشّف في الديكور، وتنوير قاعة الجمهور بدلا من استخدام الظلمة المستلبّة، وتشغيل مكوّنات الفن المسرحي الشامل من غناء ورقص ورواية وشعر وتمثيل. فيسعي معظم المخرجين لديكوراتهم أن تنبض بالحياة أو تتحرك كالصوت لكي تسمو بنبض اللحظات المسرحية (حسين، ٢٠٢٠م: ٢١٢).

إن السينوغرافيّا التجريبيّة المتجسّدة هنا هي عمليّة تطويع المناظر والأزياء والإضاءة والألوان والسمعيّات، كما دخلت على تشكيلات جسد الممثّل وهي تعمل أساسا على فن تنسيق التشكيلي وتناغم العلاقات السمعيّة البصريّة بين أجزاء العمل المسرحي (حمداوي، ٢٠٢٠: ١٠٩).

بعد أن حاول بعض المخرجين المغربيين الذين تخرّجوا من فرنسا أن يستوردوا أشكالا من المسرح الغربي أو أن يعيشوا فضاء المسرح الغربي دون أن يركّزوا على المضمون؛ فإن على مستوى آخر هناك مسرح الهواة وهو الذي يمكن أن يسمّى المسرح الغاضب أو المسرح الحار بطرحه هموم وقضايّا الإنسان، كما يعتقد أن هذا المسرح خلافا لما تسمّيه المغاربة بالمسرح المتخلّف من حيث الأدوات الجماليّة أنه مسرح صادق يترجم الحس الجماعي والاحتفاليّة من هذا المنطلق تعتبر نفسها حركة هواة، لأنّ المسرح لا يمكن أن يكون إلّا عشقا وهواية (الرويني،١٩٨٨م: ١٠٢). فيما يلي نشير إلى نماذج من تقنيّات المسرح الفقير. في الستارة الثانية «رحلة المخايل الطويلة»نواجه شكلا بسيطا من الديكور متّخذا من أشياء طبيعيّة كالخشب والقصب وكوخ حقير ومتواضع جدّا حيث تبدأ الستارة هكذا:

(يرفع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير وأخرى من القصب. ظلام شبه تام. تنبعث من «النوافذ» أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة. في الجهة اليسرى للجمهور تشاهد مصطبة مستديرة...الدور هي عبارة عن إطارات خشبيّة أو قصبيّة وبداخلها ستارات مختلفة الألوان رسمت فوقها أبواب ونوافذ...وبواسطة النور المنبعث من الخلف يمكن أن ترى الحياة داخل الأكواخ، وذلك على شكل ظلال متحرّكة....نرى أمرأة حبلى وهي تحرك الحصى داخل قدر وهمي فوق رأسها أقنعة ظلية مختلفة ذات أفواه مفتوحة عن آخرها. نرى رجلا في وضع الصلاة وفي يده سبحة....نرى امرأة تطحن وهي تردد لحنا حزينا...نشاهد رجلا غارقا في سحابة كثيفة من الدّخان وفي يده قضيب وبالقرب منه كأس شاي..تصاحب هذه المشاهد السريعة موسيقى تصور الليل والفقر...) (برشيد، ٢٠١٤م: ١٠).

قد حوت السطور المذكورة أشياءً بسيطةً جدّا كالقصب والخشب والمصطبة والأكواخ والحصى والقضيب وإلخ ....بعيدة عن الزخرفة والجمال المزيف، بل أنّها تشتمل على جمال بديهي قد كونت الطبيعة يريد بها الكاتب الرجوع إلى الماضي وإلى زمن قبل المسرحيّة غير مستنكر الحداثة الإسلاميّة، لأنّها ترسم رجلا مشغولا بأداء الصلاة وفي يده سبحة يستخدمها لثناء ربه. في الواقع هذه الملامح تشير إلى دعوة إسلاميّة حديثة كما دعى طه عبدالرحمن الناس إلى تمثل حداثة اسلامية أصيلة نابعة من الذات، تبنى على مقومات روحية واخلاقيّة ومعنويّة مفارقة للحضارة الغربيّة الماديّة (عبدالرحمن، ٢٠٠٥م: ١٩١). وأما ذكر وجود أقنعة ظلية مختلفة ذات أفواه مفتوحة تدل على أن الوجه هو مفتاح الأشخاص والنّافذة التي يمكن من خلالها النظر إلى حقيقة بواطنهم، فإنّ الكثير من هذه الاحتفالات تسعى أن تتوغل إلى تشخيص المعيش للناس في المجتمع وإلى المفارقات التي يسترونها، ترسمها على ملامحهم بالأقنعة والماكياج، فتظهر فسادهم وظلمهم، وانحرافاتهم، وتفضحهم أمام الجميع.

تبدأ الستارة التاسعة «استراحة المخايل وطيف الخيال...»كذلك بلوحة متكوّنة من أبسط أشكال الديكور حيث يتكون المشهد فيها من أشياء بسيطة للغاية:

(ابن دانيال داخل بقعة ضوء ضيقة ، يمسك في يده صورا ورقيةً مقصوصةً يحركها أمام الجمهور...)

ابن دانيال: وبعد هذا يا ضيوف المخايل وعشّاق طيف الخيال.... سار الشاعر الحزين وعريب خلفه (يحرك صورة ابن الرومي التي بين يديه تتبعها صورة عريب)...سارا إلى حيث لا نور ، لا مسك ، لا ريحان ، ولا وسائد ، سارا إلى أكواخ الخشب والقصدير ، إلى حيث النور شموع والفرش حصير. وصل الشاعر ، أغلق خلفه كلّ ثقب وباب ، وأقام أزمانا في حضرة الجاريّة قيام أهل النسك في المحراب (يدخل عاشور وهو يجري. وعاشور هو أبله الحيّ. إنّه طفل كبير يرتدي ثياب رعاة البقر ويمسك بيده مسدسا) (برشيد ، ٢٠١٤م: ٤١).

السطور السابقة ترسم مشهدا فقيرا جدا حيث يبدأ ،بصور ورقية في يد ابن دانيال ، وهو يتكلّم عن أكواخ الخشب والشموع التي هي تضوي المكان والحصير الذي يغطي الأرض ، فلا نرى حضورنا للإكسسوارت ولا أثرا من التصاميم المزخرفة والمزركشة والمكياج الغريب والحركات المكثّفة بالتفاصيل ، بل أنّ الديكور في الاحتفاليّة المسرحيّة تلائم مع أجواء العرض وتطابق مع متطلّبات الجمهور وأذواقهم ، فالمشاهد التي تتكون هكذا لا تكون مملة ولا مزعجة.

٣-توظيف مصطلحات درامية دالة على الاحتفال

استعمل الاحتفاليون مصطلحات كثيرة كالحفل ، والاحتفال ، والممثل المحتفل ، وأنفاس احتفاليّة ، والمخرج الاحتفالي ، والحفل المسرحي وإلخ... والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجديّة يرمي إلى تكريس عبادة دينيّة كالقداس ، أو مناسبات اجتماعيّة كأعياد الميلاد والزواج ، أو سياسيّة كالاجتماعات الانتخابيّة ، أو وطنيّة كالأعياد القوميّة ، أو رياضيّة كالألعاب الأولمبيّة وعروض تشجيع الفرق الرياضيّة وإلخ.....والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة وبالتالي الاجتماع بالآخرين ، وله برنامج وقواعد توضع سلفا وتحدد مساره وتشكل روامز معيّنة تؤثر معرفتها في درجة متابعة المشارك في الاحتفال. ومجموعة القواعد التي تحدد برنامج الاحتفال وتمثيل مساره هي ما يسمّى الطابع الاحتفالي (الياس وقصاب حسن ، ١٩٩٧م: ٣).

الستارة الأولى«إلى أن يرتفع الستار» تعد نقطة انطلاق لحضور الألفاظ الدالّة على الإحتفال ومشتقاتها لتخبرنا على رغبة شديدة في الرجوع إلى الماضي وما يحتوي من الاحتفالات الحاشدة بالجمهور:

عامل الستار: (مسرعا نحو الثنائي في غضب) أيها السيد العاصفة. يا من يدخل كالطوفان والزلزال. متى تفهم؟

ابن دانيال: تكلّمني؟ (ينزع عن وجهه القناع).

عامل الستار: أكلمك. إن كنت طفيليّا فاعلم أنك لست في عرس...

ابن دانيال: المسرح حفل واحتفال. هكذا علّمونا..

عامل الستار: ولكن نحن من يعطي الحفل لا أنت (برشيد ، ٢٠١٤م: ٧).

في السطور السابقة تردّد لفظ الاحتفال كما تردّد أحد مشتقاته أي الحفل لمرتين ، وذلك على لسان ابن دانيال ردّا على عامل الستار عندما ينبّهه بأنّه ليس في عرس. فمن مجموع الحوار الذى تقدّم تبيّن لنا أن أكثر الناس تعرف المسرح بحفله واحتفاله وهذا ما أكّد عليه ابن دانيال خلال السطور الماضيّة في حواره مع عامل السّتار ، لأنّ المسرح في ذاته يحقّق علاقة إنسانيّة وطيدة قائمة على المجتمع والمشاكلة والحوار ، ففي الإحتفال ترتفع الأقنعة ليظهر من ورائه الانسان الحقيقي ، فيكشف المتلقّي بهذه الطريقة الجوهر المخبوء تحت العصرنة والروتينية (عيد ،١٩٩٤م: ٤١).

من مواضع حضور كلمة الاحتفال أو مرادفاتها هي الستارة الثالثة«تحوّلات القصدير المنتظرة» وهو مشهد مبني على المقارنة بين الزمن الحاضر والزمن الذي يليه ، أي مابعد تخريب البيوت الحلبيّة واستبدالها ببيوت مكوّنة من التقنيّات والزّخرفة:

المقدّم: (يتابع القراءة) وحيث إنّه معرض للحريق في كل حين وذلك لاعتماد البناء فيه على...

رضوان: نعم. وبناء؟

المقدم:(ملتفتا إلى رضوان) شكرا...(يتابع القراءة) على أن السكان-وانتم منهم طبعا- يعانون وضعا لا انسانيا مزريا فقد قرّروا ما قرّروا.....(يطوي الورقة)أيها السادة، تأمّلوا هذه الشهامة، تأمّلوها. أستطيع أن أبكي.إنني جد متأثّر....سترحلون الآن حيث شئتم، وبعد أن تتمّ الدراسات وبعد أن ترتفع إلى السماء دور مفتوحة على الشمس والهواء، عند ذلك الوقت سأبحث عنكم. أستدعي الأحياء منكم وأترحم على الأموات...ستعطون المفاتيح في حفل عمومي يحضره الأعيان والأشراف والجنود و.....سيكون حفلا مشهودا تهتز له الأرض والسماء وتباركه الملائكة وأقلام المؤرخين المأجورين (يضحك الرجال الثلاثة) (برشيد، ٢٠١٤م: ١٨-١٧).

من خلال الفقرة المذكورة التي هي حوار بين المقدّم وساكني المنازل الحلبيّة حول أحداث بروج مفخّمة ومزركشة بأسلوب التقنيّة الحديثة بدلا من المنازل الحلبيّة يتبيّن لنا أن عاملي هذا المشروع هم على اطلاع تامٍّ ودقيقٍ من سلائق الناس ورغباتهم حيث يعدوهم بآمال يختصر معظمها في تكوين مُجتمع مُنشرح مُتَهلِّل يحتفل بمختلف أصنافه الأعياد والمراسم والمناسبات لكي يجلبوا رضى الناس في الخروج عن منازلهم القديمة.

٤.السخرية وتفسير الواقع

تعد السخريّة أسلوبا مميّزا للتعبير عن واقع المجتمع وآلامه حيث هدفها توعية أفراده معتمدة على بيان يثير الدّعابة والضحك. يستعمل الأديب فيها الألفاظ والتعابير التي تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلّم حقيقة، وهي صورة من صور الفكاهة تعترض السلوك المعوج أو الأخطاء التي إن فطن إليها وعرفها فنّان موهوب تمام المعرفة، وأحسن عرضها، تكون في يده سلاحا مميتا(غراب، ٢٠١٠م: ٢٤). تحتوي السخرية في الأدب على توليفة من النقد والهجاء والتهكم والدعابة يستخدمها الأديب للتعبير عن القضايا التي تدعو إلى الانتقاد في المجتمعات بلغة ساخرة مليئة بالضحك والدعابة. هذا الفن الأدبي هو مرآة تنعكس فيها الحقائق المرة في المجتمع بصورة مميّزة تستلذّ به الآذان وتستهويه القلوب وتضحكهم، كما تحثهم على التفكّر والتأمّل والاعتبار (مسبوق وفتحي، ١٤٣٧ق: ٩٥). قد استخدم برشيد هذا الفن الأدبي لتفسير الواقع والتعبير عن الهويّة الاسلاميّة وما عانى المجتمع منها في إطار سخري ومأساوي. فيما يلي نشير إلى نماذج من هذا الفن الأدبي في مسرحيّة «ابن الرومي في مدن الصفيح».

الستارة العاشرة«مع جيران ابن الرومي» هي إحدى الستارات التي يعتمد أسلوبها على السخريّة في تعبيرها عن الواقع يرمز بها برشيد إلى التراث ومكانته للوصول إلى الهويّة المنسيّة والضائعة:

جحظة المغني: (يغنّي وهو يشتغل)

يا حبيبا أخشى الموت وعتبه يبيعني بفلس يا لنحسي

وأشتري بالملايين قربه

دعبل الأحدب: (من دكانه وهو يضحك) باعك غاليا يا جحظة. بفلس؟ إنّني أشفق عليه لقد خربت بيته...

جحظة المغنّي: من تقصد يا دعبل الأحدب

عيسى البخيل:يقصد من باعك طبعا، وهل هناك غيره؟

دعبل الأحدب: لا يا عيسى البخيل، بل من اشتراه...

جحظة المغنّي: المهم عندي من باعني، هل تفهم؟ من أسلمني للغير بدون دمع ثم راح ...

عيسى البخيل: (وهو يضحك)، لا من باعك يا جحظة أخذ الفلس ثم استراح استراح من غنائك ومن خلقتك الكريمة. (يضحك الجميع) ألا تعرف الصمت ولو لحظة واحدة؟ (برشيد، ٢٠١٤م: ٤٥).

من المواضيع التي وجهها برشيد بشكل سخري مر ولاذع للمتلقي هو فقدان الثقافة الأصيلة والوضع الاجتماعي السائد وأزمة الهويّة الاسلاميّة حيث كرّس كافة طاقاته ومساعي جهده في السطور الماضيّة من خلال الحوار الدائر بين الممثّلين

حول صوت جحظة المغنّي الذي يدعي بأنّه يمتلك صوتا حسنا للتعبير عن فقدان الهويّة والتراث في المجتمع واللجوء إلى ما هو مزيّف. جحظة المغنّي هو صورة واضحة لهؤلاء الذين يدافعون عن الأشياء الجديدة وغير الأصيلة حيث نراه واثقا بنفسه بأن جميع الناس ترغب في استماع صوته وغنائه ، بما أن جميع أصدقائه وزملائه يرغبون عن صوته فجعلوا زبونه حكما ليحكم في صوته ولسوء حظه كان الزبون أصما. جحظة هو رمز لكل من يدعي أن ابداعاته الحديثة تنال إعجاب الآخرين في حين أن السلائق تختلف والرغبات لم تكن واحدة. فلهذا نستطيع القول بأن برشيد إتخذ السخرية سلاحا لقهر الواقع المرير في المجتمع حيث يترك هذا السلاح في النفوس انطباعا قويّا ، كما أنه يؤثّر في القلوب تاثيرا عميقا.

وفي نفس الستارة قد جاء تعبير سخري آخر:

جحظة المغنّي: أنتم واهمون ، نعم انظروا ، هذا رجل كريم جاءني من مطلع الفجر ، هل تساءلتم أي شيء أتى به؟...أرجوكم لا تسألوني أنا واسألوه هو ، اسألوه...(في ثقة بنفسه ، يقترب الجميع من دكانه).

دعبل الأحدب: نسأله ، تعالوا(الرجل) يا سيدي نريد رأيك ،- طبعا بكل صراحة وتجرد- في صوت هذا الرجل ، هل اتفقنا؟ (الرجل ينظر إليهم من غير أن يجيب)إنه لا يجيب ، ينظر إلي وكأنني أكلمه بلغة أهل الجن...يرمقني بنظرة غريبة ، تراني قلت كلاما في غير محله؟ (أخيرا يجيب الزبون ولكن عن طريق الإشارة فقط ، مما يدلّ على أنه أخرس ، ينفجر الجميع ضاحكين إلّا جحظة الذي تبدو عليه الخيبة).

عيسى البخيل: إنّه أخرس يا جحظة وأصم أيضا...

جحظة المغني: من سوء حظي ، من الفجر وأنا أهدهده كالأطفال المخنثين ، ظننت سحر غنائي أخرس لسانه....الملعون ...(يسمع من بعيد صوت المنادي يصيح ، فيكفون على الضحك) (برشيد ، ٢٠١٤م:٤٦-٤٧).

استخدم برشيد في السطور الماضيّة السّخرية منصة للتعبير عما يدور في ذهنه حيث حمل رسالة دالّة على أهميّة الرجوع إلى الماضي والحضارة الاسلاميّة فلهذا لم ير طريقة أفضل منها لنقد الوضع الاجتماعي والثّقافي اللذين عانا منهما كثيرا. فيدعي جحظة المغنّي في تلك السطور لنفسه مكانة مرموقة حيث يرى نفسه صاحب فنّ يعترف به الجميع ، بينما يتم الأمر باقراره في الفشل حيث يتمتم كلاما يقول فيه «ظننت سحر غنائي أخرس لسانه» وهذا يدل على أن موقفه إزاء الفن والغناء لم يكن إلا مجرد وهم وخيال. فعنصر الحوار في هذه السطور هو تعبير عن صرخة قوم قد افتقدوا ماضيهم وتراثهم وهويّتهم وما عانوا منه في إطار مأساوي.

النتائج

تتجلى مقومات الاحتفالية بوضوح في البعد الواقعي لمسرحيّة"ابن الرومي في مدن الصفيح" باللجوء إلى الفرجة التّراثيّة باستعمال الراوي واستعمال الأزياء التّراثيّة وتوظيف الحكاية.استخدم عبدالكريم برشيد في مسرحيّته هذه السينوغرافيّات المتنوّعة التي تدّل على مدى ثرائه وغناه فنيّا وجماليّا وفضائيّا. إن مسرحيّة عبدالكريم هذه تتميّز عن مسرحيّات أقرانه المغاربيّة بالتعامل مع التراث بشكل كبير إلى درجة الهوس والجنون ، والاهتمام كثيرا بالتّنظير والتّأصيل والتّأسيس ، والانفتاح على فضاءات ركحيّة وسينوغرافيّا ، وهيمنة الرؤية الاحتفاليّة بشكلٍ من الأشكال. إن مسرحيّة ابن الرومي في مدن الصفيح هي أكثر انفتاحا مقارنة بباقي المسارح المغاربيّة ، وأكثر تراكمًا في مجال البيانات والأوراق التنظيريّة.قد تنوّعت السينوغرافيّا الفضائيّة والمشهديّة في هذه المسرحيّة فتعدّدت أشكالها وأنواعها وصيغها وأنماطها وطرائقها بنيةً ودلالةً ووظيفةً وتنوّعت كذلك استنباتا وتجريبا وتأصيلا. تعد المسرحيّة المذكورة ضمن السينوغرافيّا الوظيفيّة ومتعدّدة الوظائف حيث يصبح الديكور في المسرحيّة علاقة سيمائيّة متعدّدة الأبعاد والدلالات والمرجعيّات حسب المقام والسياق ومقتضى الحال.

إن عبدالكريم كمعظم المسرحيين المغاربيين قد ظلّ وفيّا لمؤسسة المسرح المغربي حيث حاول تطويع خشبة هذه العلبة لصالح فضاءات تراثيّة وشعبيّة أصيلة. يعدّ عبدالكريم برشيد من أهمّ كتاب المسرح الذين اشتغلوا في معظم مسرحياتهم ، على السينوغرافيّا التراثيّة كينونة وهويّةً وتأسيسا وتأصيلا ، إذ اعتمد في بحثه المتواصّل على الصفة الأكثر ايجابيّةً في

تأصيل المسرح العربي وتعميقه في جذور التراثيين ، فبحثه المتعلّق بالتراث يعتبر خطوة متقدّمة جدّا في نقل التراث إلى الخشبة واحيائه مسرحيّا وعودة الروح إليه ، بالوسائل الفنيّة والتقنيّة الأكثر استعمالا في الدّراما الحديثة.

عبدالكريم برشيد خطى خطوات جادّة في مجال الاحتفاليّة المسرحيّة ونادى بهذه الفكرة وأراد أن يترك بصمة أدبيّة خاصّة وأن يحقّق الهويّة الاسلاميّة فتبعه فنانون كثيرون في مختلف أنحاء العالم العربي ، حيث اشتهر بعضهم كرائد لتلك البلاد في المجال المذكور ، وعلى سبيل المثال نذكر: قدور النعيمي الذي يعد رائد الاحتفاليّة في الجزائر ، وعزّالدين المدني في تونس ، وقاسم محمد في العراق ، وسعد الله ونوس. أما في الأدب المغربي فنمو الاحتفاليّة أخذ طابعا مميّزا عن سائر البلاد التي قد رحّبت بظهور هذه النظريّة حيث كل واحد من أدبائها المسرحيين عرف باختصاص يميّزه عن الآخرين لمساهمته الجادّة ، فعرف مصطفى رمضاني بالنّقد والتأريخ ، ورضوان أحدادو بالتّأليف والطيب الصديقي بالإخراج ، ومصطفى سلمات بالتّمثيل كما عرفت جماعة كعبد الرحمن بن زيدان ، وثريّا جبران ، ومحمد الباتولي ، وإلخ ...بإثراء الاحتفاليّة تنظيرا يرأسهم عبد الكريم برشيد بتأليفاته الهامة.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب

ابن منظور ، جمال الدين (١٩٨٤م). *لسان العرب* ، بيروت: دار إحياء التراث العربى.

الياس ، ماري وحنان قصاب حسن(١٩٩٧م). *المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، عربي-انجليزي-فرنسي* ، ط١ ، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

برشيد ، عبدالكريم(٢٠١٤م). *ابن الرومي في مدن الصفيح ، نص مسرحي* ، مكتبة الأدب المغربي.

حمداوي ، جميل(٢٠٢٠م) ، الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي لجميل حمداوي ، ط١ ، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني.

حنفي ،حسن(١٩٩٢م). *التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم* ، مؤسسة هنداوي.

الراعي ، علي(١٩٩٩م).*المسرح في الوطن العربي* ،ط٢ ، الكويت: سلسلة كتب ثقافيّة شهريّة يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب.

رمضاني ، مصطفى(١٩٩٣م).*قضايا المسرح الاحتفالي* ، ط١ ، دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب.

رمضاني ، مصطفى(٢٠٠٧م).*مسرح عبد الكريم برشيد: التصور والإنجاز* ، ط١ ، المغرب: مطبعة تريفة.

عبدالرحمن ، طه(٢٠٠٥م). *تجديد المنهج في تقويم التراث* ، ط٢ ،الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

عيد ،محمد السيد(١٩٩٤م). *الاحتفالية في المسرح العربي ، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي* ، القاهرة: منشورات وزارة الثقافة.

غراب ، سعيد أحمد(٢٠١٠م). *السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين* ،ط١ ، مصر: دارالعلم والإيمان للنشر والتوزيع.

الرسائل والمقالات

برشيد ، عبدالكريم ، (١٩٨٢م).«أوراق من تجربتي المسرحية ، الورقة الأولى» ، *العلم الثقافي* ، العدد٦٠٦.

برشيد ، عبدالكريم ،(١٩٨٧م).«بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة» ، *مجلة التأسيس* ، المغرب: العدد الأول.

برشيد ، عبدالكريم ،(١٩٩٢م). «ملف١ (تأسيس المسرح فى المجتمع العربى): *الإحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس*» ، *نشرية الفكر العربى* ، العدد٦٩ ، صص ٦-٢١.

برشيد ، نورالدين ،(١٩٨٥م). «حوار مع عبدالكريم برشيد حول قضايا احتفالية» ، *البيان الثقافي* ، العدد١٢٩.

حسين ، فلاح كاظم ،(٢٠٢٠م). «عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي» ، *مجلة الآكاديمي* ، العدد٥٦ ، صص ٢٠٧-٢٢٨.

رجال ، عمار ، (٢٠١٥م).«تمثلات المجتمع في مسرحية(يا ليل يا عين) لعبدالكريم برشيد» ، *حوليات جامعة قالمة للغات والآداب* ، العدد ١٠ ، صص ٣٠١-٣٢١.

رشيد ، فوزي ،(د.ت). «المسرح عراقي الأصل» ، *مجلة الاستشراق* ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، صص ٢٧٢-٢٨٦.

الرويني ، عبلة ،(١٩٨٨م). «حوار مع المسرحي عبدالكريم برشيد(الإحتفالية: بين الكائن والممكن) » ، *نشرية أدب ونقد* ، العدد٣٨ ، صص ٩٧-١٠٣.

سعودي ، سلاف ،(٢٠١٤م). «تمظهرات التراجيكوميديا في مسرحية «اسمع يا عبدالسميع» لعبدالكريم برشيد» ، *مخبر الشعرية الجزائرية جامعة محمد بوضياف بالمسيلة* ، المجلد٦ ، العدد١ ، صص ١٤٥-١٥٤.

قادة ، بحري ، (٢٠٢٠م).«التّمسرح الإحتفاليّ من خلال البناء الفنيّ للنصّ الإحتفالي امرؤالقيس في باريس لعبدالكريم برشيا نموذجا» ، *مجلة دراسات فنيّة مخبر الفنون والدراسات الثّقافيّة* ، العدد ١ ،جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان ، صص ٦-١٨.

مسبوق ، سيد مهدي ،ورسول فتحي ،(١٤٣٧ق). «تجليات السخرية وأساليبها في نهج البلاغة ، الخطب المائة الأولى أنموذجا» ، *مجلة آفاق الحضارة الإسلامية* ، العدد1 ، صص ٩٥-١٢١.

مهري ، هناء ،واسماعيل بن صفية ،(٢٠١٩م). «الاحتفالية وصناعة الفرجة في مسرح عبدالكريم» ، *مخبر المتخيل الشفوي وحضارات المشافهة والكتابة والصورة* ، قسم اللغة والأدب العربي ، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، صص ٣٣٩-٣٥٤.

يونس ، أحمد قتيبة ،(٢٠٠٦م). « البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا) » ، *دراسات موصلية* ، العدد١١ ، صص ٦٣-٨٢.

Reference

Books

Ibn Manzoor, Jamal al-Din,« Lesan Alarab», Beirut: Dar Al-Ihyaa Al-Tarath Al-Arabi, 1984.(in Arabic)

Elias, Marie and Hanan Qassab Hassan, «Al-Masrahi Dictionary, Concepts and Terms Al-Masrah and Art of Width, Arabic-English-French», 1st floor, Beirut: Lebanese Publishers Library, 1997.(in Arabic)

Barsheed, Abdul Karim, « Ibn al-Rumi in Modan al-Safih, edited text», Library of Western Literature, 2014.(in Arabic)

Jeddah, Fahmi, «Past in the Present Studies in Organizations and Students of the Experience of Arab Thought», Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publication, 1997.(in Arabic)

Hamdawi, Jamil ,«The physical and scenographic space in the Maghreb theater by Jamil Hamdaoui», Dar Al-Reef for electronic printing and publishing,2020.(in Arabic)

Hanafi, Hassan, «Heritage and Reconstruction, Standing from Old Heritage», Hinduvi Foundation, 1992. (in Arabic)

Al-Ra'i, Ali, Theater in the Arab World, 2nd Edition, Kuwait: A monthly series of cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Letters, 1999. (in Arabic)

Ramadhani, Mustafa, «The Cases of Al-Masrah Al-Ahtfali», 1st floor, Damascus: Al-Kitab Al-Arab Press, 1993.(in Arabic)

Ramadhani, Mustafa, «Masrud Abd al-Karim Barshid: Al-Tasur wa Al-Anjaz», 1st floor, Maghrib: Trifa Press, 2007. (in Arabic)

Abdul Rahman, Taha, «Renewing the Curriculum in Evaluating Heritage», 2nd Edition, Casablanca: The Arab Cultural Center, 2005. (in Arabic)

Eid, Muhammad al-Sayyid, «Al-Ihtafaliyah in Al-Masrah Al-Arabi, Maltaqi Al-Cairo Al-Alami Al-Arud Al-Masrah Al-Arabi», Cairo: Publications of the Ministry of Culture, 1994.(in Arabic)

Ghorab, Saeed Ahmad,« Irony in Egyptian Poetry in the Twentieth Century», 1st Edition, Egypt: Dar Al-Ilm and Al-Iman for Publishing and Distribution, 2010. (in Arabic)

Article & Theses

Barshid, Abdul Karim, «The papers from the experimental experience», the first paper", Al-Thaqafi ALalam, number 606, 1982. (in Arabic)

Barshid, Abdul Karim, «The Expression of the Reconciliation: A New Book», AL tasis Magazine, Maghrib: First Number, 1987. (in Arabic)

Barshid, Abdul Karim, «Author 1 (Establishment of the Successful in the Arab Complex): The War between Establishment and the Restoration of Establishment», Al-Fikr Al-Arabi, No. 69, 1992, 6-21.(in Arabic)

Barshid, Noureddine, «Hawar with Abdul Karim Barshid on the issues of confiscation», Al-Bayan Al-Thaqafi, No. 129, 1985. (in Arabic)

Hussein, Falah Kazem, «Elements of Cinematographic Width», Al-Akadimi Magazine, No. 56, 2020, 207-228. (in Arabic)

Rijal, Ammar, «The Representations of the Complex in the Explanation (YA leal Ya Eain) of Abdul Karim Barshid», The Authorities of the Society of Words and Manners, Volume 10, 2015, 301-321. (in Arabic)

Rashid, Fawzi, «Al-Masrah Iraqi Al-Asl», Journal of Esteshtagh, All Etiquettes, Baghdad University, D.T., 272-286.(in Arabic)

Al-Rawini, Abdullah, «Hawar with Al-Masrahi Abdul Karim Barshid (Destruction: Between the Cain and the Possible)» , Journal of Literature and Criticism, No. 38, 1988, 97-103. (in Arabic)

Saudi, Sulaf, «Tragic Comedy Manifestations in the Play “Listen to Abdel-Sami” by Abdel Karim Berrechid», Algerian Poetry Lab, Mohamed Boudiaf University in M’sila, Vol. 6, No. 1, 2014, 145-154(in Arabic)

Ali Abdulnabi, Abbas, Employing cinematic techniques in theatrical performance, Master's thesis, University of Baghdad: College of Fine Arts, , 2005(in Arabic)

ghadah, Bahri, «Festive dramatization through the artistic construction of the festive text of Imru’ al-Qays in Paris by Abd al-Karim Barshaya as a model», Journal of Art Studies Laboratory of Arts and Cultural Studies, No. 1, University of Abu Bakr Belkaid Tlemcen, 2020, 6-18. (in Arabic)

Masboogh, Syed Mahdi and Rasool Fathi, «Manifestations of Irony and Its Methods in Nahj al-Balaghah, The First Hundred Speeches as a Model», Journal of the Horizons of Islamic Civilization, Issue 1, 1437, 95-121. (in Arabic)

Mahri, Hana and Ismail bin Safiya, "The Ceremony and the Spectacle Industry in Abdel Karim Theatre," Lab of the Oral Imagination and Oral Civilizations, Writing and Image, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Language, Arabic Literature and Arts, Hajj Lakhdar University Batna, 2019, 339-354. (in Arabic)

Younis, Ahmad Qutaybah, «The Dramatic Construction in the Explanation of the Imagination (Ibn Daniel model)» , Mosul Studies, Number 11, 2006, 63-82(in Arabic)