Al-Balqa Journal for Research and Studies البلقاء للبحوث والدراسات

Volume 17 | Issue 1 Article 5

2014

واقع التراث الشعبي في المسرح العربي المسرح العراقي أنموذجاً

علي عبدالله
جامعة عمان الأهلية, AliAbdallah@yahoo.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/albalqa

Recommended Citation
واقع التراث الشعبي في المسرح العربي المسرح العراقي أنموذجاً" (2014) علي ,عبدالله," *Al-Balqa Journal for Research and Studies البلقاء للبحوث والدراسات*: Vol. 17 : Iss. 1 , Article 5.
Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/albalqa/vol17/iss1/5

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Al-Balqa Journal for Research and Studies البلقاء للبحوث والدراسات by an authorized editor. The journal is hosted on Digital Commons, an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aaru.edu.jo, marah@aaru.edu.jo, dr_ahmad@aaru.edu.jo.

واقع التراث الشعبي في المسرح العربي " المسرح العراقي أنموذجاً "

د. علي عبدالله

كلية العمارة والتصميم - جامعة عمان الأهلية
عمّان-الأردن

الملخص

تواءمت مادة التراث الشعبي الغنية بمفرداتها الثقافية مع فن المسرح منذ نشأته في الحضارة الإغريقية، وقد شكلت مكونات التراث عاملاً فاعلاً في نشر رسالة المسرح التي تعبر عن الحياة بكل جوانبها، فكان التراث الشعبي سبيلها لتحقيق غايات الفن السامية في الارتقاء بالمجتمع، ومعالجة المشاكل التي تواجه الإنسان والتّصدي لها.

تناولت الدراسة أهمية التراث في إثراء حياة الشعوب ودوره في الثقافة العربية بشكل عام، وفي حركة المسرح العالمي والعربي والعراقي تحديداً، من خلال استعراض للمراحل التي قطعتها العلاقة بين المسرح والتراث الشعبي، والتوقف عند أبرز الأشكال التراثية العربية التي تحمل في بنيتها التركيبية سمات درامية وموسيقية، اختار منها الباحث نماذج تحمل تلك السمات والمعالم، وهي: **(المقامات، الأمثال الشعبية، والأهزوجة)**، والتي كان لتوظيفها في عروض المسرح دور فاعل في رسم معالم الهوية الوطنية والحفاظ عليها.

كما تناولت الدراسة نخبة من الشخصيات المسرحية العربية والعراقية التي كان شغلها الشاغل تلك الموروثات الشعبية، وما تحمله من دلالات فكرية وجمالية بإمكانها أن تثري الثقافة المعاصرة، وتسهم في تعميق القيم والمثل العليا، فاستطاعت أن تحقق ذلك التجانس بين المكونات التراثية الحيّة، وتأصيلها في المسرح بما ينسجم مع روح العصر، ورؤية الإنسان العربي الشغوف بتراثه الشعبي ومكوناته.

الكلمات المفتاحية: التراث الشعبي، المسرح، المقامات، الأمثال الشعبية، الأهزوجة.

تاريخ استلام البحث: 2013/9/8 تاريخ قبول البحث للنشر: 2013/11/26

The Reality of Folklore in the Arab Theater "The Iraqi Theater as a Sample"

Abstract

The cultural material of folklore has enriched the theater art since the Greek times and played a great role in transferring its message which is to represent all aspects of life. Folklore was a way to achieve the noble cause of art, i.e., to elevate the community and help in confronting and solving problems.

The study tackled the importance of folklore in elevating the lives of people and its effect on the Arab culture in general and the movement of the international, Arabic and Iraqi theater in particular. This was achived by reviewing the stages of the relationship between theater and folklore, and discussing the Arabic traditional forms of folklore that carry dramatic and musical structure. The researcher has chosen the maqamat, proverbs and songs as examples used in the theater. They all had an immense role in drawing and keeping the national image.

Moreover, the study discussed some Arabic and Iraqi well-known theater characters who were totally concerned with traditional heritage that carried mental and esthetic values wich had the means for enriching the modern culture. This was performed for the sake of creating a harmonious fabric that combined traditional and contemporary threads to be presented for the Arabic people who love their traditions.

Key Words: Folklore, Theater, Maqamat, Proverbs and Traditional Song.

الإطار المنهجي:

مشكلة الدراسة:

ارتبط فن المسرح بالتراث منذ نشأته في الحضارة الإغريقية القديمة، وبذلك أصبح التراث الشعبي رافده الأساس، فشهد المسرح الغربي خلال العصور المختلفة تكثيفاً لفكرة توظيف التراث الشعبي، وظهرت مسرحيات عالمية تحاكي المسرحيات الإغريقية سواء أكان ذلك في النص أم في العرض.

وعندما تأسس المسرح العربي الحديث بشكله المتعارف عليه، منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، جاءت بواكيره الأولى تراثية بامتياز، حيث وظّف الرواد الأوائل التراث الشعبي سواء في النص المسرحي أم في العرض، وتمت الإفادة من ثراء الثقافة العربية الغنية بأشكال متنوعة من حقول التراث والموروث الشعبي المتنوعة، واشتغل المسرحيون العراقيون، من جهتهم، على توظيف أبرز تلك الأشكال: المقامات، والأمثال الشعبية، والأهازيج، مستثمرين روح الموسيقى والدراما التي تشكل تراكيب تلك الأشكال الموروثة ومكوناتها.

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى:

ــ التعرف إلى واقع التراث الشعبي في المسرح العالمي والعربي والعراقي.

ــ التعرف إلى الجوانب الموسيقية في الموروث الشعبي وتوظيفها في المسرح العراقي.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في تحقيق قدر كبير من المعرفة من خلال العلاقة الناتجة عن توظيف التراث الشعبي في المسرح بشكله الأمثل، وبذلك تتوافر الفائدة للعاملين من المتخصصين والمهتمين بحقول الثقافة الموسيقية والمسرحية والتراثية، فضلاً عن النتائج الإيجابية المتوخاة من تلك العلاقة.

منهج الدراسة:

لأغراض هذه الدراسة اعتمد الباحث المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي.

عينة الدراسة:

لأغراض هذه الدراسة اتخذ الباحث عينة قصدية تتألف من ثلاثة أشكال من التراث الشعبي التي تناولتها أبرز المسرحيات العراقية في بنيتها التكوينية سواءً في النص الأدبي أم في العرض المسرحي، وهي على النحو الآتي:

1. موضوع **(المقامات)**، وأنموذجها مسرحية **(بغداد الأزل بين الجد والهزل)**، وشكلت المقامات ركناً أساساً من أركان بنيتها الدرامية.

2. موضوع **(الأمثال الشعبية)**، وأنموذجها مسرحية **(الخيط والعصفور)**، التي ارتكزت تركيبتها على الأمثال الشعبية.

3ــ موضوع **(الأهزوجة)**، بوصفها عرضاً مسرحياً متكامل العناصر، شكلت تواجداً وحضوراً لافتاً في أغلب المسرحيات الشعبية العراقية لما تحمله من مواصفات درامية وموسيقية، ومن حضور اجتماعي عام، فكان أنموذجها المثالي مسرحية **(المتنبي)** التي تناولت الأهزوجة بطريقة بعيدة عن التقليد.

تحديد المصطلحات:

لأغراض هذه الدراسة استعان الباحث بالمصطلحات الآتية:

التراث الشعبي:

"هو كل ما خلفه الأجداد في الماضي من نتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة، فيقال: " التراث الإنساني"، " التراث الأدبي"، " التراث الشعبي"، ويشمل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شّعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات اجتماعية مختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء التقليدي ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات ".(1)

المقامات:

تعد المقامات فناً جديداً تبلورت ملامحه في الأدب الإسلامي خلال القرن الرابع

الهجري الموافق للقرن العاشر الميلادي، يتضمن حكايات غنية بالأحداث الدرامية و(**المونولوجات**) والحوارات المثيرة، التي تدعو المتلقي للإصغاء إليها والاستعانة بمضامينها، وتهدف المقامة في مجمل أنواعها إلى معالجة مواضيع متعددة من مشاكل المجتمع، وأبرزها موضوعة الخرافات التي كانت سائدة في المجتمع، ويتسم أسلوب صياغتها الأدبية بكل ما يستهوي المتلقي من اللفظ المتقن، وحُسْن السّبك، وجمال السجع وإيقاعاته.

يقوم فن المقامة على شخصية (**الراوي**) ودوره في إقناع المتلقي، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبارها نوعاً من الأشكال المسرحية البدائية التي تعتمد على شخصية ممثل واحد(– Monodrama) بأسلوب كوميدي ساخر يؤدي فيه (**الراوي**) دوره أمام الجمهور في الأسواق والساحات العامة، أو في قصور الخلفاء، وتكمن براعة أداء المقامة في إقناع المتلقي وشده للعرض بأسلوب لايمنحه فرصة الحكم الأولي على هدفها ومضمونها، بل يدعوه إلى الإصغاء حتى انتهاء المقامة، واكتمال الصورة الفنية.(2)

الأمثال الشعبية:

يمكن تعريف الأمثال الشعبية بأنها" جملة من القول مقتضبة من أصلها أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول وتشتهر بالتداول فتنتقل عمّا وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها، من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعمّا يوجه الظاهر إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها، واستجيز من الحذف ومضارع ضرورات الشعر فيها ما لا يستجاز في سائر الكلام".(3)

الأهزوجة:

لعل الأُهزوجة مأخوذة من (**الهَزَج**) وهو من الأغاني وفيه ترنُّمٌ، وقد هَزِجَ كفَرِحَ: إذا تغنّى. (4)

والأهزوجة: نوع من الأناشيد الشعبية الغنائية التي لايرافقها أي نوع من الموسيقى الآلية، ومن صفاتها: البساطة في التركيب، والعمق في المعنى، والسهولة في النظم والحفظ والترديد. اتبع الكثير من الأهازيج مذهب الأمثال لدعم رأي معيّن أو أفكار معيّنة، أو بهدف التنبيه والتحذير، أو التنكيل، أو لغرس حكمة في عقول الناس وضمائرهم.

تعتمد الأهزوجة في إلقائها على المد الطويل للكلمات مع إصدار الصوت الواضح الدّال، ويتم إلقاء الأهزوجة حسب عادات وتقاليد شعوب المناطق المختلفة، حيث يختلف أسلوب أدائها من منطقة إلى أخرى تبعاً لعوامل متعددة؛ فمنها اللهجة المحلية الخاصة بها، لذلك تظهر اختلافات بين الأهازيج وفقاً لطبيعة كل منطقة وثقافتها.

ترتبط الأهازيج ارتباطاً وثيقاً بالقضايا الاجتماعية والسياسية، لذلك يأتي الغرض العام منها إثارة الحماسة، أو التعبير عن الفرح الغامر في الأفراح، أوالحزن العميق في الأتراح. وتتبع مضامينها أغراض الشعر في الغزل والمديح والهجاء والرثاء، وإلى جانب ما تحمله الأهزوجة من نقد ساخر(**أحياناً**)، فهي تمتلك قدرة هائلة على التحريض، وشحذ الهمّة في نفوس المقاتلين، وتلك غاية قلمّا تتكرر في فنون كلامية أخرى، فبتعابير جيّاشة تلامس أحاسيس الإنسان العربي ووجدانه تُقدم مضامينها وطروحاتها التي تنشدُ من خلالها ترسيخ القومية العربية، وتأكيدها على الارتباط المصيري بتراثها الإنساني المجيد.(5)

(الهوسة):

تسمية محلية تطلق على الأهزوجة، وهي شكل تراثي شاع في وسط العراق وجنوبه، وتناقلته الأجيال منذ مئات السنين. وتعني (**الهوسة**) في اللهجة العراقية الدارجة: هتاف يُؤَدَى من قبل المجاميع المشاركة في الجزء الأخير والأهم من التركيبة الشعرية للأهزوجة، وإليه تعود التسمية.

الدراسات السابقة:

الدراسة التي قام بها غنام غنام الموسومة بـــ: "التأثيرات التراثية ــ المسرح والتراث"، وهي دراسة منشورة في الموقع الخاص بالفنان غنام غنام، تناول فيها أثر التراث في المسرح الأردني من خلال بعض تجارب المسرح الأردني التي استعانت بالتراث الشعبي ووظفته في النص والعرض، وحقق المسرح الأردني من خلالها نقلة مهمة في تاريخه الوطني في إرساء دعائم الثقافة الأردنية وهويتها.(6)

لقد أفاد الباحث من تلك الدراسة في إطار المفهوم العام للعلاقة بين الموروثات الشعبية والمسرح، لكنها لاتدخل في صلب موضوع البحث، الذي يتناول فيه الباحث استلهام

الأشكال التراثية:**(المقامات، الأمثال الشعبية، الأهزوجة)** في عروض المسرح العراقي.

الإطار النظري:

أولاً: الأشكال التراثية: يمثل التراث الشعبي الهوية الوطنية للأمم، وهو السجل الثقافي الذي يستوعب ثقافات الشعوب ويوثقها بكل ما تتضمنه من طقوس وممارسات دينية ودنيوية، وهو الشاهد على ما يجري فيها من ظواهر، وحوادث، وأفكار، وعادات وتقاليد اجتماعية وفنية يشارك فيها الإنسان في الأفراح والأتراح، للتعبير عن كل ما يعتريه من خوالج نفسية، وأحوال معيشية في مواجهة مشاكل الحياة ومتطلباتها.

تتكون بنية الأشكال التراثية من حكايات مروية، وتقدم أحداثها تباعاً من خلال شخصيات تتحرك زمانياً ومكانياً، تقوم تقنيتها على حبكة سردية في شكل حكائي يأخذ بعداً سياسياً، أو دينياً، أو اجتماعياً، أو فلسفياً، أو ميتافيزيقياً، وبالتالي، " تستخدم لقول حقيقة هامة لا يمكن قولها بشكل مباشر، وهذا يفسر انتشارها في فترات الهزات السياسية، أو الرقابة الصارمة كما في الأدب الشعبي العربي على مدى تاريخه"(7)، ولا تخرج عن هذا السياق كونها خطاباً حكائياً مركباً من صيغتي الشعر والنثر، وتمثلت أبرز تلك الأشكال بـــفنون **(المقامات)** و**(الأمثال الشعبية)** و**(الأهزوجة)**:

1. **المقامات:** نشأ فن المقامات مع نشأة غيره من الفنون الأدبية التي تجمع بين الشعر والنثر، غير أنه لم يستو فناً قائماً بذاته، له مقوماته الخاصة إلا على يد **(بديع الزمان الهمذاني)** (8) في القرن الرابع الهجري الموافق للقرن العاشر الميلادي، عندما منحها الهمداني تلك الملامح التي عُرفت بها حين أخرجها من نطاق الحدث المحدود إلى شكل القصة المتتابعة الأحداث النابضة بحوار الشخصيات، والتي تُرسخ في ذهن قارئها أو المستمع إليها عبرة من تماسك حلقاتها، لا من الحِكم والأفعال المنبثة بين ثناياها فحسب.

تواصل الهمذاني في تأليفه لهذا الفن الرفيع وتوسع به وطوّره، حتى أصبح قدوة عند عدد كبير من الكتاب المتأثرين بمقاماته، فحذوا حذوه في كتابة هذا الفن الأدبي، إلا أنهم لم يرقوا إلى مستواه، نتيجة اهتمامهم البالغ بإحياء الغريب من مفردات اللغة العربية، حتى جاء **(أبو القاسم الحريري)**(9) فأبدع وتفوق في مقاماته على بديع الزمان وغيره ممن

ألّف في هذا الفن، وأصبح الحريري فارس المقامات دون منازع وإليه يُشار بالبنان، ولا يعني هذا أن الأضواء قد خفتت عن مقامات الهمذاني كلياً، فهي لا تزال تزخر بموروث أدبي كبير لا يستهان به استناداً إلى قوة عارضته، وغزارة معرفته للغة والشعر الذي يؤهل المتصدي للتأليف في هذا الفن من إجادة الإنشاء وتركيب الكلمة المستحسنة مع السجع المُطرب للسامع وإيقاعاته المتنوعة .(10)

لقد كان أسلوب البديع في قصص مقاماته يقوم على رسم شخصيتين رئيستين وهميتين في كل قصة، مثل الشخصية الأولى الراوي للحكاية الذي أطلق عليه تسمية عيسى بن هشام، والثانية : يأخذ بطولتها أبو الفتح الإسكندري الذي تدور حوله الأحداث التي غالباً ما تكون في موضوعة (التسوّل)، فأنشأ بذلك إحدى وخمسين مقامة سمى كل مقامة منها على اسم من تدور عليه القصة وأحداثها.

وفضلاً عن السجع المنمق المتناسق في موسيقاه، والشعر العذب الجميل بصياغته، فإن الأكثر امتاعاً في هذه المقامات تلك الفصاحة التي تدل على تمكن الهمذاني من الفكاهة في اللغة، وهي سمة تكاد لا تفارق أغلب مقاماته التي جعلت منها صوراً أدبية متفرقة تبهج القارئ وتزيده من علوم مختلفة ومتنوعة في الأدب الإسلامي وثقافته.

2 ــ الأمثال الشعبية: تتميز الأمثال الشعبية بأنها "موضوعات مصاغة بأسلوب درامي ساخر وتعبير متكامل، وربما تأتي صياغة أدواتها التعبيرية بالكلمات العامية، أو بالفصحى أو بلغة أعجمية مستعربة، إلا أن مرجعية المثل بشكل عام تعود إلى طبيعة اللغة التي صدر عنها، وغالباً ما تخضع صياغة الأمثال إلى ما تأتي به وقائع الأيام وتجارب الزمان وأحداثه".(11)

لقد اهتمت الأمم والشعوب منذ القدم بالأمثال الشعبية، فكان لكل مجال من مجالات حياتهم مثل يُستشهد به، وبلغت عناية اللغويين العرب حداً مميزاً عن سواهم، إذ كانت الأمثال بالنسبة إليهم تجسّد التجربة الإنسانية ودلالاتها، فاستعانوا بتلك الدلائل؛ شواهد لاستخلاص العبر والنصائح، لما تحمله تلك الأمثال من رموز مركبة تمنح القول أفقاً مفتوحاً على دلالات وتأويلات متعددة، فالتعامل مع هذا الشكل التراثي ينبغي أن يتجاوز المعنى

الظاهر إلى معانٍ باطنية يستنتجها المرء ويبني عليها قراءاته.

تتنوع الأمثال الشعبية في مرجعيتها ومصادرها التي نستعرض أبرزها وفق الآتي:

1. **الخبرة والتجربة الحياتية**، كما في المثال الآتي: " إن غداً لناظره قريب"

2. **القرآن الكريم:** بعضها مأخوذٌ عن نص القرآن الكريم حرفياً، كما في قوله تعالى: **(خِتَامُهُ مِسْكٌ)** (سورة المطففين، الآية 26)، وبعضها مستنبطٌ عن نص القرآن الكريم، على سبيل المثال" إذا حضر الماء بطل التيمّم"، الذي يعدُ من الأمثال الشائعة التي تتناقلها الألسن، فهو مثلٌ مأخوذ عن قوله تبارك وتعالى: {فَلَمْ تَجِدُواْ مَاء فَتَيَمَّمُواْ صَعِيداً طَيِّباً فَامْسَحُواْ بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ منهُ} (سورة المائدة ــ الآية6)

3. **الشعر العربي:** تميزت الأمثال التي أُخِذت من الشعر العربي بالبلاغة والحكمة، كما هو عند المتنبي، في قوله:

ما كُلُّ ما يتمنى المَرْءُ يدركُهُ تجري الرياحُ بما لاتشتهي السفن

والشافعي في قوله:

دعِ الأيامَ تفعلُ ما تشاءُ وطبْ نفساً إذا حكمَ القضاءُ

4. الواقع: كما في المثال الآتي: "**الحذر يغلب القدر**"

5. الخيال: كما في المثال الآتي: " **اصرف ما في الجيب يأتيك ما في الغيب**"

يتضح من هذه النماذج أن الأمثال الشعبية، حتى وإن لم تكن شعراً أو نثراً، فهي تنتهج في صياغاتها اللغوية والجمالية موسيقى الكلام، من خلال السجع والإيقاع وسلاسة النظم، تلك الخصائص الفنية التي تسهم في سهولة حفظها وسرعة تداولها، وتشترك من ناحية أخرى مع المقامات والأهازيج في بعض العناصر الفنية كالفكرة والمكان والزمان والشخوص وأسلوب الراوي والحوار، وبذلك تتوافر بنيتها النصية على مجموعة من العناصر التي تشجع المسرحيين على استقطاب حكاياتها وتوظيفها.

3 ــ **الأهزوجة:** تأخذ الأهزوجة أسماء مختلفة وفقاً لبيئة المكان والمجتمع الذي تنشأ فيه

ولهجة ناسه، لكنها، إلى حد ما، تعني الشكل العام نفسه، والغرض نفسه، ففي العراق، على سبيل المثال، يطلق على الأهزوجة في اللهجة العامية تسمية **(الهوسة)** تعبيراً عن مقطعها الأخير الذي تصدح به حناجر الجموع المشاركة بترديدها.

الجانب الشعري في صياغة الأهزوجة (الهوسة):

قد يجد المرء صعوبة في متابعة جذور هذا اللون من الشعر، الذي صنفته معاجم العرب وأسانيد الشعر بأنه " شعر الحرب " حيث ارتبط هذا الشكل التراثي بمناسبات القبيلة منذ بدايات تكوين المجتمعات القبلية في أعيادها ومناسباتها التي تعبر فيها عن الصور الفنية/ الجمالية المفعمة بالحكمة والتحريض والأمثال الشعبية والموسيقى، فمواضيع شعر الأهزوجة تجمع بين الشدة والرقة في آن واحد.

عرفت العرب منذ عصر ما قبل الإسلام نماذج من الأهازيج التي كانت تردد في مناسبات مختلفة، وإن لم يطلقوا عليها هذه التسمية، في حينها، لكننا يمكن أن نستدل من الأشعار التي كانوا ينظمونها ما يندرج تحت مسمى الأهازيج، فمن خلال هذا النظم كان الشعراء يؤرخون ويعلنون الحوادث شعراً، فضلاً عن الأشعار الخاصة بمناسبات الأفراح والأحزان، ونستطيع أن نستذكر، على سبيل المثال، أشهرها:

أتيناكم أتيناكم فحيونا نحييكم
لولا الذهب الأحمر ما حلت بواديكم
لولا الحنطة السمراء ما سمنت عذاريكم

شهدت الثقافة الإسلامية العديد من الشواهد على هذا الشكل الشعري، تقف في مقدمتها تلك الأهزوجة التي اسْتُقْبِلَ بها سيد الخلق نبينا **(محمد)** عليه أفضل الصلاة والسلام عند وصوله سالماً إلى **(يثرب)**، عندما أهزجت مجموعة من فتيات بني النجار:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

وثمة شواهد تاريخية متعددة الأغراض؛ أبرزها، على سبيل المثال، تلك الأهزوجة التي وردت على لسان **(هند بنت أبي سفيان)** للتذكير بأصلها والتأكيد على نسبها، وهو أسلوب يتبعه شعراء العرب حتى يومنا هذا:

نحن بنات طارق نمشي على النمارق (12)

وتواصل هذا الشكل الفني عبر الأجيال ليرفد التراث العربي الشعبي (الذي يعيد التاريخ فيه نفسه)، حيث تعاشقت فيه حكاية الخنساء الشهيرة مع السيدة العراقية (فدعة) وأهزوجتها الأثيرة التي أرّخت ووثّقت لثورة العشرين (13) عندما شارك فيها شقيقها وابنها الوحيد، وبعد أن استقبلت شقيقها العائد من ساحة الميدان واحتفت بسلامته؛ سألته عن ولدها فأجابها بأهزوجة **(ما جن ربيتي ولوليتي)**، فاستوعبت قوله الذي يدل في معناه؛ وكأنك لم ترزقِ بولد ولم تربيه وتدلليه، فوقفت أمام نعش ولدها وهتفت وهي تتطلع إلى جثته وتشير إليه بأهزوجتها التي حملت جوابها الأثير: **(ربيت ولوليت لهذا)**، أي أن هذا هو اليوم الذي ربيته وأعددته من أجله، وبهذه اللغة البليغة وبهذا الفعل الدرامي المميز استطاعت **(أم الشهيد)** أن تعبّر عن وطنيتها الحرة وفخرها واعتزازها بولدها، لذلك أصبحت أهزوجتها مثالاً يتناقله العراقيون حتى اليوم.

تعد **(الهوسة)** من أبرز أنواع التراث الشعبي الذي يجمع بين الشعر والغناء والرقص، وتتميز بنوع من الشعر قوامه عدة أبيات (ثلاثة أو أربعة أبيات) ذات وزن معلوم تنتهي بقافية محددة وتُؤَدى بصوت وقور ومرتفع، ثم تعقبها **(الهوسة)** التي تأخذ نبض إيقاع راقص يختلف عن إيقاع الأبيات التي سبقتها، تصاحبها دبكة أو رقصة جماعية ذات نمط حماسي **(شبه متفق عليه)** يوّحد الحركة فيها النبض الإيقاعي نفسه، وتعاد أكثر من مرّة، على سبيل المثال:

" ما تِنداس رايَتنه وَحدَنه
مَبارِد ماتحِد بينه وحَدنه
نشكَــ شكَوكَــ ونخيّط وحَدنه
شكَــ ما يتخيط شكَــينه " (14)

لم تكتف الهوسة في شكلها الحاضر بالنمط الشعري التقليدي، بل شمل التطور الذي تفرضه روح العصر على شكلها العام، مما جعلها متعددة الأنماط، فهي تكتب باللغة الفصحى أحياناً، وباللهجات العامية أحياناً أخرى، وأصبحت تشمل بقية ألوان الشعر الشعبي كالأبوذية والزهيري والنصاري والدارمي.

الجانب الموسيقي والدرامي في الأهزوجة (الهوسة)

على الرغم من زمنها القصير، فإن الأهزوجة (**الهوسة**) العراقية تحمل في ذاتها خصائص درامية يمكن أن تشكل عملاً مسرحياً متكاملاً، فتركيبتها تتضمن عناصر العرض المتعددة: المضمون/النص، والفعل الدرامي، والتمثيل، ومنصة المسرح المتمثلة بالأرض/ الساحة التي تستقبل الفعل، والموسيقى التعبيرية والمؤثرات، والإيقاع العام والخاص، وأخيرا المشاهدين المتفرجين الذين يتحلـّقون حول مسرح (الهوسة) ويسهم أغلبهم بالاشتراك في هذا الفعل الجمعي.

تُؤَدّى (**الهوسة**) في مستهلها الأول من شخص يطلق عليه (**المهوال**) (15)، وهو بطلها الذي يأخذ على عاتقه مهمة الإلقاء الشعري المصحوب بحركات تعبيرية درامية في الوجه وكامل الجسد، يبدأ المهوال مشواره بعد أن يتوسط جموع الحاضرين الذين يأخذون مواقعهم في وقوف مهيب استعداداً لأداء دورهم الذي يتحكم فيه بطل العرض (**المهوال**) عندها يشترك أغلب الحضور بترديد الجزء المقصود بأصوات حماسية شبه موحدة مصحوبة بدبكات تهتز لها الأرض، وثمة مجاميع تحمل أسلحة تلوّح بها، وأعلاماً خاصة بالقبيلة أو العشيرة تنتهي سارياتها بِكُراتٍ معدنية (مجوفة) يسهم تحريكها الحماسي بإصدار أصوات (جلجلة) ورنين فضلاً عن (قرقعة) صوت الأسلحة، ورفرفة الأعلام، وزغاريد النسوة، تشكل تلك العوامل في مجملها مؤثرات صوتية تضفي على الجو العام نكهة درامية وجمالية خاصة.

ترتبط موسيقى (الهوسة) بالتقاليد والأعراف الإيقاعية والنغمية الشعبية في مجتمع وسط العراق وجنوبه، فهي نوع من الإنشاد الارتجالي الموروث الذي تتطابق فيه إيقاعات النص مع إيقاع الحركة، وحسب العرف العام فإن جمهور المحتفلين يرددون الهوسة بإيقاع ينبثق من وزنها الشعري وأداء المهوال.

تكتب (**الهوسة**) على وزن (**الخبب**) (**فعلن، فعلن، فعلن، فعلن**)، تتوزع بين نوعين: الأول منها يكون قصيراً يأتي بأربع تفعيلات، و يكون الوزن الإيقاعي فيه ثنائي متوسط السرعة يمكن تحديده بحقلين موسيقيين (Measures)، كما في المثال الآتي:

" **ودوه يبلعنه وغص بينه** " (16)

أما الشكل الآخر فتمثله الهوسة الطويلة التي تأتي بست تفعيلات يأخذ وزنها الإيقاعي، في الغالب، ثلاثة حقول موسيقية (Measures)، ويسبق الهوسة أحياناً مقدمة تتألف عادة من ثلاثة أشطر موحدة القافية كأشطر الأبوذية الثلاثة كما في المثال الآتي:

" **من حَكنَه انتِباهه بثورة العشرين**

وبحَدنه نِشيل الراس متباهين
لن أبطالها من رجالها الزينين
مجرَب والله مجرَب يوم الثار الدان " (17)

تتكون البنية التركيبية للهوسة من مراحل ثلاث، الأولى منها هي المقدمة أو التمهيد، وتختلف بين الجنوب والوسط بنواح بسيطة، ففي جنوب العراق يبدأ نداء (المهوال) بعد أن يحتل موقعه وسط الحشد بكلمة **(هنا ... هنا)**، وفي وسط العراق يبدأها بكلمة **(يمي ... يمي)**، وكلاهما تعني عندي، ويكون القصد من ذلك النداء الذي يمثل التمهيد ببدء العرض التقليدي، ولشد انتباه الحضور الذي ينصاع إلى اتباع فن الإصغاء التام تاركاً المجال أمام (بطل العرض) ليدلو بدلوه في الأداء الشعري الذي يقترب من أسلوب الإلقاء المنغم (Recitative).

وخلال المرحلة الأولى لا تصدر عن جمهور الحضور سوى مفردات بسيطة يطلقها بعضهم بعد نهاية كل شطر من الشعر، وهي مفردات ربما تكون كلمة واضحة المعالم، على سبيل المثال كلمة **(نعم)**، أو مبهمة **(كالهمهمة)**، للدلالة على تفاعلهم واستحسانهم لأدائه، وعلى موافقة الجماعة وتجاوبها مع مضمون الحدث، وغالباً تأتي تلك المفردات متناغمة من إيقاع أداء المهوال، فتسهم في تشجيعه، وتدفعه لمواصلة أدائه الذي يأخذ شكلاً تصاعدياً لإثارة العواطف، وإشعال نار الحماسة وتأجيجها.

لا يفترض بالمهوال من الناحية الفنية؛ أن يكون حسن الصوت، فأداؤه هنا لا يتطلب أداءً غنائياً خاصاً، لكن يفترض به أن يكون قوي الصوت، واسع المساحة الصوتية، يمتلك الطاقة والقدرة على التعبير.

ومن الناحية الاجتماعية، يفترض أن يحمل المهوال صفات الرجل الصالح، الذي تحترمه الجماعة، والذي يتمتع بمهارات ثقافية وفنية تسعفه في قيادة العرض والوصول به إلى مشارف المرحلة الثانية التي يختمها بإلقاء غنائي **(للقفلة)**، وهي الجزء الأهم في تركيبة الهوسة، وتعد من أكثر مراحل الأداء الفردي مهارة، إذ يجب أن يحسن المهوال تسليمها إلى أصوات جمهور الحضور حيث تبدأ معهم المرحلة الثالثة، وهي ذروة الأهزوجة لما تتمتع به من أداء جماعي صوتي وحركي يعبر عن حس جمعي يحمل تأييداً لكل ما جاء على لسان المهوال من مضمون فكري دلالي.

تستمر المجاميع المحتشدة بالترديد والتكرار لهذا الهتاف الجماعي حتى يصدر

صوت متداخل للمهوال يدعوهم للاستماع، عندها تأخذ الحناجر بالخفوت، ثم التوقف التام للإصغاء، فتبدأ حكاية جديدة ربما يكون بطلها مهوال آخر أو أكثر فتستحيل **(الهوسة)** إلى مباريات بين المهاويل، يتبع فيها أسلوب المطاردات الشعرية للحصول على أفضل معالجة فنية للحدث، يكون الإعجاب العام فيها هو الحكم الفاصل في تحديد مقدرة كل منهما ومهارته.

يحدد المكان حركة الجماعة وأداءها للهوسة، إذ يرتبط الفعل الحركي الجماعي باختلاف بين المكان المغلق والمكان المفتوح، على سبيل المثال، تأخذ، في الغالب، الحركة الدائرية شكلها في القاعات المغلقة عندما يرتبط الحدث بجنازة شخص ذي مكانة مرموقة، فيطوف المشاركون حول الجثمان بحركة ديناميكية نظمتها التقاليد والأعراف الاجتماعية الشائعة في المنطقة، وقد تكون الحركة أفقية في الأماكن المفتوحة عندما ترتبط الأهزوجة بالاحتفالات الجماهيرية أو بمسيرة تظاهرية أو طقس ديني أو سياسي.

ثانياً ــ المسرح العالمي والتراث:

تعد عملية استثمار التراث الشعبي وتوظيفه في العروض المسرحية شكلاً من أشكال التطور الذي شهدته حركة المسرح العالمي، ذلك أن العلاقة بين الموروث الشعبي وفن المسرح علاقة جذرية، فكل ما في المسرح من علم هو في حقيقته تراث كان، ومايزال أسلوباً من أساليب الإنسان ومحاولته الدؤوبة في كشف المشكلات ومعرفة المخاطر التي تواجه المجتمع بأن حقيقة الوجود عبر دراسة النفس الإنسانية والتعمق في دواخله، فمنذ الحضارة الإغريقية ارتبط فن المسرح ارتباطاً وثيقاً ببنية النص المسرحي الذي اعتمد بالأساس على الأساطير القديمة، وحكايا الموروث الشعبي المعبرة عن القيم والمثل العليا التي كانت تهدف إليها عروض المسرح الإغريقي بوصفها فناً توجيهياً يعده الإغريق طقساً من الطقوس الدينية وأصولها.

وبما أن المسرح أحد أهم الأشكال الثقافية المؤسِّسة للوعي الاجتماعي، والحقل الأكبر المنفتح على الحقول المعرفية كافة، والمستوعب كافة العلوم والفنون، فإن التراث يُشكل حقلاً من حقول المعرفة التي يزخر بها فن المسرح ويدعو إليها تحقيقاً لهدفه الأسمى في التعبير عن الواقع الحياتي والارتقاء به.

ولأن المسرح هو الفن المُوَثّق للتاريخ والشاهد عليه، فقد أفاد رواده ومنظروه من البنى المعرفية كافة ، ورسخوا رؤاهم فيه للكشف عن مكنوناته، وقد جاءت عملية توظيف التراث في الفن المسرحي عبر الانفتاح على الآخر بوعي فكري كبير ونضج جمالي يقوم على الأخلاق والقيم السامية، فشكلت قراءة الموروث الشعبي قراءة نقدية تهدف إلى تأسيس رؤية الإنسان المعاصر لمشكلات الواقع الآني وحلولها.

وفي حقبة المسرح الحديث، اتخذ المسرحيون المحدَثون موقفاً إيجابياً من توظيف التراث واستلهامه بناءً على رغبة فنية في إيجاد شكل حر قابل للإضافة والتطوير في استيعاب روح العصر، فظهرت أعمال مسرحية انطلقت من تراث الأمم القديمة، وجاءت أغلب أعمال المسرح الحديث مستنبطة من موضوعات التراث، فكانت معظم مسرحيات **(بريخت)** صوراً ناطقةً بالدور الإيجابي الذي يمكن أن يلعبه التراث الشعبي في المسرح، وجاءت مسرحية **(الذباب)** لـــ **(سارتر)** معتمدة على أسطورة إغريقية قديمة، ويمكن الإشارة إلى تأثر **(البير كامو)** في مسرحية **(كاليجولا)** بالتراث، حيث اعتمد على ما أورده المؤرخ **(سويتون)** عن **(كاليجولا)** بكل تفاصيل صراعاته حتى جملة **(مازلت حيا)** التي قالها وهو يموت.(18)

تعامل**(بريخت)** في أغلب مسرحياته، (19) ضمن منهجه الملحمي، مع الحكايات الشعبية مستخدماً تقنية رواية الأحداث والتعليق عليها من قبل**(الراوي–المغني)**، لما يحمله الغناء والموسيقى الدرامية المعبرة من دلالات فكرية وجمالية متعددة. جاء تعامله هذا بعد أن اكتشف مضامين الموروثات الشعبية وما تحمله من بعد جدلي يمهد للوصول إلى حقيقة نظرية عامة في مفهوم صراع الطبقات، يقدمها**(بريخت)** في إطار يدفع بالمتلقي إلى المحاكمة العقلية والجمالية الواعية لتلك الأحداث وتوجيهه إلى اتخاذ موقف اجتماعي.(20)

ولم يكتف المسرح الدرامي بما أنتجته ثقافة المسرح العالمي، بل اشتركت الموسيقى من جانبها في التعامل مع التراث واستلهامه، فبرزت مؤلفات موسيقية عالمية، حققت نجاحات كبيرة في الارتقاء بالفكر الموسيقي وتطويره، على سبيل المثال سيمفونية (شهرزاد) للمؤلف الموسيقي الروسي (Moriskie Korsakov)، فكانت تلك المؤلفات محط اهتمام رجال المسرح الذين أفادوا منها في الأعمال المسرحية التي تتعامل مع التراث بوصفها

موسيقى تعبيرية تنطق في زمن الضرورة لتملأ مكانها المناسب.

لقد أخذ فن الموسيقى وعلاقته بالتراث الشعبي مكانته الكبيرة بين العلوم الحديثة، فظهر علم متخصص في هذا الميدان أصبح يطلق عليه علم موسيقى الشعوب (Ethno Musicology) الذي يهتم بالتحليل والتفسير الموسيقي مستشهداً بتجارب كبار الموسيقيين العالميين في تعاملهم مع التراث الشعبي وإعدادهم للمناهج المتخصصة التي قدمت للثقافة العالمية خبرة كبيرة كانت انعكاساً لطبيعة تراث بلادهم ومكونات بيئتها(22)، كما هي عند تجارب كل من: (فرانز ليست، وشوبان، وجلينكا، وكارل أورف، وشتراوس، وجايكوفسكي، .....وغيرهم) من العباقرة الذين أسهموا في توطيد العلاقة بين الإنسان والارتقاء بتراثه لضمان الهوية وديمومتها.

وشأنها شأن المسرح؛ فقد اعتمدت (**الأوبرا**) على التراث أيضاً، فمنذ نشأة هذا الفن الغنائي على يد جماعة (**الكاميراتا ــ Camerata**)، أخذت نصوص الأوبرا حكاياتها من الأساطير(23)، وأصبح ذلك عرفاً وتقليداً سارت عليه أغلب نصوص الأوبرا حتى بلوغ عصر الرومانتيكية التي كانت تؤكد بشكل مبدئي على الموضوعات المستوحاة من الحكايا القديمة المفعمة بالعاطفة والخيال والغرائبية.

وانطلاقاً من المنهج الرومانتيكي في إحياء قومية الفرد وذاته؛ جاءت دعوة (**ريتشارد فاجنر_Wagner**) إلى عودة الفن القديم، وإلى الدراما اليونانية القديمة (الكلاسيكية)، ومرجعها الأساس هو التزاوج بين المعتقدات الرومانتيكية والكلاسيكية من خلال استخدام أساليب ووسائل رومانتيكية، عندما جعل قصصه الدرامية تعتمد على الأساطير الألمانية مع اتباع فكرة التراجيديا القديمة في الشكل والصيغة (24)، فكانت أوبراته الشهيرة (**تريستان وايزولد ــ Tristan & Isolde**) وغيرها ترجمة فعلية لتعامل فن الأوبرا مع التراث القومي الألماني.

ثالثاً: المسرح العربي والتراث:

إذا كان التراث يعني المعرفة الخلفية التي توجه مسار المثقف ذهنيا وثقافيا وحضاريا ومعرفيا وجماليا في التعرف إلى مكونات العصر وواقعه، كونه يشكل الذاكرة الشعورية

واللاشعورية التي يختزنها الإنسان العربي المعاصر للتكيف مع الواقع المعيش، فإن إشكالية التعامل مع التراث أصبحت من الضرورات الملحة في الفكر العربي المعاصر. (25)

لقد استعان أغلب الفنانين الأكاديميين والمنظرين المسرحيين العرب بالتراث، بعد أن أدركوا أهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه في تأسيس النهضة المسرحية العربية، فتعاملوا معه وفق رؤى استشراقية معاصرة، تدفعهم في ذلك قناعاتهم وخلفياتهم الاجتماعية والفكرية المتنوعة من أجل تعميق الخطاب النهضوي المعاصر وترجمته بوصفه نوعاً من (**الميكانزم ــ Mechanisms**) (26) للدفاع عن الذات وتأكيد الهوية الوطنية.

على الرغم من أن بدايات المسرح العربي جعلت من التراث حبيس الاقتباس والترجمة والقراءة الحرفية السطحية، فإن النخبة من المسرحيين المحدَثين انطلقوا في معالجاتهم المسرحية من الرغبة التأصيلية في تفسير الرؤية المعاصرة للتراث والتشبث به من خلال الجمع بين الجانبين المادي والروحي وصهرهما في بوتقة واحدة، لتأسيس مبادئ الحداثة من خلال المحافظة على الأصالة والقيم الروحية الموروثة التي تنفع المجتمع وترتقي به.

إن التعامل مع التراث الشعبي يأتي على أساس المواقف والحركة المستمرة للإسهام في تطوير البنيات التراثية التي تفرض وجودها انطلاقا من جدلية التأثر والتأثير، فالتراث ليس تمثالاً جامداً، بل هو كتلة حيوية يتم تأكيد استمراريتها في حركة التاريخ من خلال الأفعال التأصيلية التي تلعب الدراما المسرحية دوراً فاعلاً في ديمومتها الحركية.

من هذا المنطلق، جاء استلهام التراث الشعبي وتوظيفه وفق الصيغة المتعارف عليها؛ إسهاماً من المسرحيين العرب في إرساء عدد من الجوانب التعليمية والفكرية والجمالية، التي أفرزتها المتغيرات الثقافية والاجتماعية للمجتمع، مما تطلب من الكاتب المسرحي توافرالوعي الكبير والمهارة الفائقة في استخدام تقنيات الترفيه والتثقيف، والنقد الاجتماعي وتأثيراته.

ومن هنا، كان من الطبيعي أن تأخذ حكايا التراث الشعبي دورها في المسرح الحديث لتشكل باعثاً مهماً من البواعث التي تأسست عليها البنية الدرامية الفكرية والجمالية لكثير من نصوص الأدب المسرحي التي شكلت تجربة غنية فتحت " الباب على مصراعيه

لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة، وبإمكانات فكرية تقلب الأحداث على أوجهها، وتجعل من المسرح أداة تغيير حقيقية للكثير من القوالب الفكرية الجامدة، وتدخلنا في عصر تثوير البنية الفنية وتخليصها من رواية حادثة إلى خلق حادثة "(27) أخرى للوصول بها إلى المجتمع المثالي.

شهدت الثقافة العربية، خلال العصور الإسلامية، أشكالاً متنوعة من الفنون الاحتفالية في طقوسها وفعالياتها الجماعية، حيث يتجمع العامة حول مكان " الحدث سواء كان الاحتفال يأخذ طابعا دينياً أم دنيوياً. من هنا، جاءت فعالية المتفرجين القصوى حيث لا يشعر الواحد منهم أنه مجرد مراقب، بل هومشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه".(28)

لقد استطاع الفنان العربي أن يكون مجربا "أصيلا" بمعنى أنه حقق في توظيفه التراث الشعبي استقلالاً تاماً عن شكل المسرح الغربي، فجاءت شخصيات الحكايا العربية في سياق تنويري مغاير لطروحات المسرح الغربي، متضمنة مونولوجات وحوارات محملة بجزالة لغوية، استطاعت طرح مفاهيم تعكس فلسفة الوجود والفلسفة الكونية المختلفة، والمأزق الوجودي لشخوص التراث العربي التي تستبطنها الأبنية العميقة والنداءات الخفية لحوارات أبطال هذه المسرحيات، فضلا عن جعله للغة الشفهية الموروثة من الذاكرة الشعبية؛ لا بوصفها أداة تواصل لسانية وحسب، بل علامات لسانية استطاعت صياغات الإخراج التأصيلي أن تنقل المتلقي إلى عالم سحري غير محدود يطل من خلالها على عوالم الميثيولوجيا الشرقية بكل ما تحمله من خيال وجمال أخاذ.(29)

اتكأ نخبة من المسرحيين العرب وتميزوا في الإخلاص لهذا الاتجاه في المسرح المنبثق من توظيف جماليات التراث الشعبي، الذي يظهر، مرئياً ومسموعاً، في تكوين فضاء دلالي ضمن الشكل الاحتفالي، طارحاً مختلف الدلالات، عبر أداء الشخوص بشكل أداؤها العلامات التوليدية لمختلف الإشارات الأساسية، لذلك تهتم الرؤية الإخراجية في هذه الأعمال، وتنشغل بتصميم الشخوص بصفتها العلامات الكبرى في النظام السيميائي للعرض الاحتفالي.

اشتغل المخرج العربي من خلال استخدام وسائل من شأنها أن تخلق العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي، وامتد هذا التأثير كذلك على تجارب العديد من المخرجين العرب مثل: **(الطيب الصديقي، وعز الدين المدني، ونجيب سرور، وإبراهيم جلال،**

وسامي عبد الحميد، ود.فاضل خليل، وريمون جباره، ونضال الاشقر، وقاسم محمد، وهاني صنوبر، وصقر الرشود، وغنام غنام، وخالد الطريفي،... وغيرهم)

ولأن أحد أهداف الفن الرئيسة هو تلبية حاجات المتلقي الاجتماعية، ولأن الإنسان العربي شغوف بطبيعته بتراثه وموروثه الشعبي، فقد جاء المسرح العربي المعاصر متسلحاً بممهدات هيأت الجمهور العربي لاستيعاب ظاهرة المسرح، ومن ثم تقبل المفاهيم المسرحية المعاصرة لتحقيق تأثيره الاجتماعي والجمالي، وبناء الوعي الفكري للإنسان في المجتمع العربي، وخلق العرض المسرحي الشعبي استناداً إلى الغنى والتنوع في الأشكال التراثية الشرقية وارتباطاً بمكتشفات حركة المسرح العالمي المعاصر.

لقد كان المسرح العربي منذ بداياته متناغماً مع التراث الشعبي، ففي الوقت الذي كان فيه **(مارون النقاش)**(30) في بداياته مهتماً بالتراث الغربي، جاء**(أبو خليل القباني)** متشبعاً بالثقافة الشرقية، فأخذ يجمع كل ماعرفته الحضارة العربية الإسلامية من أشكال فنية تراثية تمثل روح الجماعة، من مقامات وتواشيح ورقصات السماح إلى حفلات الذِكر والمولوية وغيرها الكثير، وأدخلها في مسرحياته.(31)

لعب الراوي **(الحكواتي)** دورا كبيرا في الحياة الثقافية في الشرق القديم وبالذات الثقافة العربية، حيث اعتمدت تلك الثقافة على الحكاية والسرد الشفاهي والفلسفة، فتلاقحت تلك المفاهيم مع فكرة المسرح الملحمي البريختي (32) الذي منح الفنان العربي أفضل طرائق البحث في التراث وأشكاله التي " بلورت المسرح العربي فكان متناغماً مع عناصر العرض الاحتفالي بما فيها من الشعر والأمثال والنوادر الشعبية والآغاني والآلات الموسيقية، فضلاً عن شخصية الراوي / الحكواتي، الشخصية الملحمية الأساس في التواصل التفاعل مع الجمهور وتوصيل الحكاية ودلالاتها".(33)

وشهدت العصور اللاحقة تطوراً ملحوظاً، حيث احتل الممثل من غير الرواة مركز الطقس ــ العرض المسرحي، ولم يغب التطور عن دور الراوي كذلك، فعلى الرغم من أن الراوي حافظ على مكانته وموقعه في العرض، فإن أداءه لم يعد يقتصر على الشخصية التقليدية، فقد أصبح يقوم أيضاً بتغريب الأحداث من خلال تضخيمها وإبراز نواقصها، كما أسندن إليه مهمة الغناء والشعر، فمن خلال الشعر والأغنية الدرامية يقوم الراوي بسرد

الأحداث المثيرة، ولذلك تمكنت الأغنية الدرامية المعبرة أن تخلق شكلا متميزا للمسرح الشعبي.(34)

إن تجليات التراث الشعبي كثيرة ومتنوعة، تشتغل وتهتم بالمنجزات البشرية لأمة أو قومية معينة، هذه المنجزات التي تأخذ صوراً وأشكالاً كثيرة بقيت فيها الشخصيات تحمل صفات تاريخية أو أسطورية، ويُعدّ توظيف الموروث الشعبي في المسرح بمثابة استعارة رمزية وقناع يستحضر من خلاله الماضي المتيقن منه، والمستقبل الممكن عن طريق التخييل الافتراضي والإبداع الاستشرافي " فيصبح شاهدا من شواهد العالم الدرامي، أي إنه يصبح رمزا استعارياً، لأن الإرث السلفي متيقن منه، أما المستقبلي فهو افتراضي يسمح باقتحام العناصر الخيالية والمتخيلة، لأن تشارك في صنع الدراما".(35)

حظي المسرح العربي المعاصر بالعديد من التجارب المسرحية التي استلهمت موضوعات التراث الشعبي ووظفتها، فظهرت تجارب مسرحية مهمة في سياق تلك الوظيفة وعمقت من وجودها وتفاعلها، إذ شهد المغرب العربي نماذج جسدت تلك الوظيفة الدرامية للتراث فكراً وجمالاً تمثلت بتجارب **الطيب الصديقي، وعز الدين المدني** التي اتسمت مسرحياتهما بعروض الفرجة الاحتفالية.

لقد كان الدافع الرئيس للصديقي والمدني وغيرهما من نخب المسرحيين العرب في تعاملهما مع التراث بشكل عام والمقامات بشكل خاص، ينبع من المحور الأساس لهذا الفن المحمل بحكايات غنية بالأحداث الدرامية والمونولوجات والحوارات المثيرة التي تدعو الجمهور للمشاركة الفعالة فتحيل العرض إلى طقس احتفالي جماعي مبهج.

وشهد المسرح الأردني أعمالاً مسرحية تعاملت مع التراث الشعبي، نذكر منها على سبيل المثال، مسرحية **(زريف الطول)** وقدمت هذه المسرحية عام (1984)، يعود نص المسرحية للكاتب جبريل الشيخ الذي كتب الحوارات بأسلوب الشعر الغنائي استنطق فيها النص القوالب اللحنية الشعبية في بلاد الشام، وحوّل هذه القوالب إلى شخصيات درامية، فجاءت الرؤية التفسيرية للمخرج **(هاني صنوبر)** (36).

حظي المسرح العربي المعاصر بالعديد من التجارب المسرحية التي استلهمت موضوعات التراث الشعبي ووظفتها، فظهرت تجارب مسرحية مهمة في سياق تلك الوظيفة

وعمقت من وجودها وتفاعلها، إذ شهد المغرب العربي نماذج جسدت تلك الوظيفة الدرامية للتراث فكراً وجمالاً تمثلت بتجارب الطيب الصديقي، وعز الدين المدني التي اتسمت مسرحياتهما بعروض الفرجة الاحتفالية.

لقد كان الدافع الرئيس للصديقي والمدني وغيرهم من نخب المسرحيين العرب في تعاملهما مع التراث بشكل عام، والمقامات بشكل خاص، ينبع من المحور الأساس لهذا الفن المحمّل بحكايات غنية بالأحداث الدرامية والمونولوجات والحوارات المثيرة التي تدعو الجمهور للمشاركة الفعالة فتحيل العرض إلى طقس احتفالي جماعي مبهج.

رابعاً ــ المسرح العراقي والتراث الشعبي

إمتداداً للمسرح العربي انطلقت طلائع المسرح العراقي الحديث في استراتيجيتها لهذا الفن العريق من استلهام التراث وتوظيفه، فكان رائد المسرح الفنان**(حقي الشبلي)**(37) مطبقاً بشكل فعلي لحكايا التراث، مقتبساً وناقلاً لتلك الحكايا التي استطاع من خلالها جذب المتلقي وشده، وإرساء قواعد المسرح العراقي ودعائمه بعد أن استهوته الإنجازات الإيجابية التي حققها هذا الفن الحيوي وإيجابياته.

وهكذا استمر المسرح العراقي على وفق هذا المنهج وتطورت أدواته في التعامل مع التراث منذ الثلاثينيات وحتى عقد الستينيات من القرن الماضي، حيث ظهرت برامج متجددة لطرق المعالجات المسرحية المعاصرة استقدمها أكاديميون شباب متأثرين بتجارب المسرح العالمي في الدول المتقدمة بعد حصولهم على الشهادات العليا في هذا الميدان، وشهد المسرح العراقي مسرحيات متعددة تعاملت مع التراث العربي والشعبي توظيفاً درامياً انتهج أساليب أكاديمية رصينة، فحققت تلك التجارب المسرحية نتائج مبهرة وطدت من مسيرة المسرح العراقي المعاصر وعززته.

حملت تجارب المسرح العراقي شكلها الخاص في تعاملها مع التراث الشعبي من خلال العروض المسرحية العديدة التي قدمها المخرج الراحل **(إبراهيم جلال)**(38) في مسرحياته التي تقف في مقدمتها مسرحيتا **(المتنبي)** و**(مقامات أبي الورد)** وهما من تأليف **(عادل كاظم)**، ومسرحية **(دزدمونة)** التي كتبها الشاعر يوسف الصائغ مستلهماً

التراث العربي/ المغربي المتمثل بحكاية عطيل الملك، وكذلك في التجارب الغنية للمخرج الراحل (قاسم محمد) الذي كان شغوفاً بالمسرح الاحتفالي" لأنه يرى أن المسرح ماهو إلاحفل واحتفال يشترك فيه الممثل والمشاهد وصولاً إلى تحقيق مسرح الفرجة ".(39)

مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل:

من بين تلك الأعمال المسرحية المتعددة في مسيرة المسرح العراقي استطاعت مسرحية **(بغداد الأزل بين الجد والهزل)** التي أعدّها وأخرجها المبدع الراحل **(قاسم محمد)** (40) أن تحتل مكانة كبيرة بين العروض المسرحية التي تناولت موضوعة المقامات وتوظيفها في تحقيق فكرة تأصيل (41) التراث من خلال استلهام موضوعات المقامة الهمذانية وإسقاطها على الواقع الحياتي المعيش.

تعد مسرحية **(بغداد الأزل بين الجد والهزل)** التي عرضت عام (1974) نقلة تجريبية مهمة ومميزة بين سلسلة تجارب قاسم محمد معداً أو مخرجاً، وكذلك في تاريخ المسرح العراقي، فهي تشكل الخطوة الأولى التي خطاها على صعيد التجريب في التراث المكتوب، والبحث بين صفحاته عن شكل مشهدي يحتوي جذوراً ومكونات درامية وطقوساً احتفالية.

ترك العرض أثراً إيجابياً لدى المهتمين بشؤون المسرح العراقي إذ رأوا بأنه قد عثر على ضالته في أدب المقامات، وفي رسائل أبي حيان التوحيدي، وفي حكايا العصر العباسي الأول وفنونه، وفي السوق البغدادي القديم وفي التناقضات الاجتماعية (الطبقية) التي عصفت ببنية المجتمع العربي الإسلامي خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، وما انطوت عليه تلك التناقضات من صراعات اجتماعية، وفي ما أفرزته تلك الصراعات من شخصيات تاريخية معروفة سواء أكانت إيجابية أم سلبية.

لقد كان قاسم محمد في كل تجربة من تجاربه المسرحية يوهمنا بأنه اكتشف نهجاً مسرحياً جديداً وسيستمر عليه حسب تصريحاته التي تصاحب العرض المسرحي، ولكننا نكتشف في ما بعد تميّز كل تجربة من تجاربه من ناحية الشكل والمضمون عن التجارب التي سبقتها، أو ما سيأتي بعدها، هذا التميّز الذي يصل إلى حد القطيعة أحياناً مع ما قبلها وما بعدها من ناحية بنية العرض بشكل عام وما يترتب على ذلك من نتائج فكرية وجمالية.

بُنِيت مسرحية **(بغداد الأزل بين الجد والهزل)** على مجموعة من المواقف والأحداث

والشخصيات في صيغة مناظرات ومناقشات بين أضداد ونقائض متباينة تحوي في داخلها أصولاً درامية متجذرة عن حكايا سوق بغدادي يزخر بمثيلاتها، وظفه المخرج ومنحه البطولة (الزمكانية) في شكل العرض المسرحي العام.

فقد كان السوق يعج بالناس ويرسم للمتلقي من خلال سلوكهم وطموحاتهم صوراً لعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم وطقوسهم، لاسيما أنه ملتقى شخصيات متنوعة، ففيه القاص الشعبي، وبائع اليانصيب وحاوٍ، وقرّاد، ومنادٍ وشاعر فقير، وعيّار، وأشعب، وحمّال، وطفيل بن زلال، وتاجر بخيل، ومفارقات متعددة، فإلى جانب الفقر والعوز والصعلكة والشحاذة، هنالك الترف في قصور الأمراء والوزراء والتجار والأثرياء وغيرهم من النماذج التي تمثل في مجموعها فكرة المسرحية.

وفي معالجاته الإخراجية رفض قاسم محمد تلك القوالب الجاهزة في إلقاء الأشعار التي تتضمنها المقامة، وتأكيداً منه على مسرحة الأشعار أعادها إلى كلاسيكية الأداء المسرحي القديم المتمثل في نمط الإلقاء الإيقاعي المنغم (**Recitative**).

ركز المخرج اهتمامه على البحث بين ثنايا المقامة عن فكرة التلاحم بين الكلمة المنطوقة والحركة التي يصفها بأنها السمة المتطورة في فن الحكواتي، فمن خلال إيقاع الكلمة ونظام المقامة الإيقاعي العام؛ استخرج رؤاه الإخراجية في التحكم بموسيقى العرض التي يستنطق فيها نسيج المقامة الشعري/ النثري وإيقاعاتهما وفق أسلوب جدلي يلعب فيه أداء الحكواتي دوراً تنغيمياً تفاعلياً كبيراً.

لقد كان المقام العراقي مستنفراً في مصاحبة الكثير من روايات الحكواتي، وجسدت شخصية المنشد ذلك الإنشاد الشعبي الأخاذ، وأخذ توظيف الفنون الشعبية وفق تصميم راقص يحاكي الطبيعة الإيقاعية المتحركة داخل نص المقامة وتنغيماتها المتآلفة مع المضمون، كل تلك العوامل أسهمت في منح المشهد درجة كبيرة من جذب انتباه الجمهور والتفاعل مع مضمون المقامة وحكاياتها.

مسرحية الخيط والعصفور:

تعد مسرحية (**الخيط والعصفور**) للفنان (**مقداد مسلم**) (42) تجربة مسرحية قلّ نظيرها، في التعامل مع التراث الشعبي، إذ تناولت موضوعة الأمثال الشعبية التي شكلت العمود الفقري

لبنية النص المسرحي، وبمعالجة كوميدية حقق الجانب الموسيقي فيها نقطة التوازن في تحقيق التنوع في الإلقاء وكسر نمطية الأداء.

قدمتها فرقة مسرح بغداد على خشبة مسرح المنصور في ثمانينيات القرن الماضي، وأنتجتها شركة بابل للإنتاج السينمائي والتليفزيوني، وتعد من أروع ما قدمه المسرح العراقي خلال تاريخه الحديث من خلال الآلية التي اتبعها المخرج **(مقداد مسلم)**، حيث اعتمد فيها على إشراك عدد كبير من الفنانين العراقيين، وقد استمر عرضها لمدة سنة كاملة حظيت خلالها بمشاهدة جمهور غفير.

تناولت المسرحية مجموعة كبيرة من الأمثال الشعبية المتداولة في العراق، وتدور أحداثها خلال العصر العثماني من خلال عرض الأحداث بطريقة السرد القصصي لاثنين من الشباب يأخذون دور الحكواتي حيث يفسرون المثل الشعبي الذي يدور حوله الحدث قبل بداية كل مشهد، وتتناول أحداثها في أربعة أجزاء، حيث تبدأ المسرحية بمشهد فيه مفارقة كبيرة، ففي الوقت الذي يظهر فيه تشييع لجنازة يرافقها النعي التقليدي الحزين على الميّت، تمر في المكان نفسه مسيرة عرس تتخللها الموسيقى والأهازيج المفرحة.

في الجزء الثاني من المسرحية، تدور الأحداث حول شخصيتين رئيستين جشعتين، هما الزوج **(عصفور)** والزوجة **(جرادة)** وتدفعه زوجته جرادة إلى أن يعمل دجّالاً ومشعوذاً بسبب طمعها، ويستطيع من خلال عمله أن ينجح حتى تصل شهرته عند مسامع والي بغداد الذي يطلبه لكي يساعده بالكشف عن اللصوص الذين سرقوا قصره ويهدده بالقتل إذا لم يكشف السر، لكن المصادفة هي التي تقوده إليهم، وتتخلل هذا الجزء من المسرحية مجموعة كبيرة من المواقف الكوميدية التي تعرض للأمثال الشعبية العراقية.

ويأتي الجزء الثالث ليتحدث عن شخصية **(ماذي)** وهو رجل ماكر و صاحب مقالب لا يسلم الناس من مكائده، ويعمل عند أحد الولاة الذي يستفاد كثيرا من أفكاره الخبيثة، ويجمع **(ماذي)** ثروة جيدة بسبب ذلك ويعود لأهله وهو محّمل بالليرات الذهبية التي قبضها من الوالي، وفي طريق عودته يعود إلى طبيعته ويقوم مرة أخرى بخداع الناس وعمل الدسائس والمكائد مع كل من يواجهه.

لقد استعان المخرج **(مقداد مسلم)** بموسيقى الأمثال الشعبية ونظمها، فكانت

إيقاعات الأمثال المتنوعة تدعم رؤاه الإخراجية في رسم معالم المشاهد المسرحية وتصاعد وتيرتها، وكان للسجع الذي تميزت به الأمثال الشعبية في المسرحية دور فاعل في إضفاء جو موسيقي حميم منح المخرج فرصة كبيرة في الإمساك بإيقاع العرض العام والتحكم به.

مسرحية المتنبي:

احتلت الأهازيج والهوسات تحديداً؛ موقع الصدارة في عروض المسرح العراقي، إذ تكاد لا تخلو أي مسرحية شعبية من توظيفها لما تحمله من فعل تأثيري كبير في تعزيز الحدث المسرحي، وفي تفاعل الجمهور العراقي الذي تشكل الأهزوجة مفصلاً مهماً من مفاصل الحياة الثقافية العراقية ودلالاتها الفكرية والجمالية.

لكننا نفرد هنا توظيفها الغريب المتمثل بمسرحة الأهزوجة عند المخرج العراقي الراحل **(إبراهيم جلال)** في مسرحية **(المتنبي)** عن نص كتبه **(عادل كاظم)** والتي قُدّمت في بغداد عام (1984)، وفق أسلوب ملحمي خاص تبناه المخرج ضمن مسيرته المسرحية الحافلة بالإنجازات المسرحية الكبيرة.

ولأن إبراهيم جلال هو الابن البار لنشأة المسرح العراقي الذي تميز منذ بداياته المبكرة، بأنه لم يبنِ هويته الوطنية على فكرة استنساخ تجارب عالمية من الخارج، بل كان يسعى لإيجاد خصوصيته التكوينية المتجانسة مع المعطيات الحياتية داخل المجتمع العراقي، ويعد إبراهيم جلال واحداً من المسرحيين الرواد الذين أسهموا في تشكيل المسرح الملحمي في العراق من خلال استلهامه لمنهج بريخت الملحمي، وتطويعه بما ينسجم مع الروح العربية ــ العراقية.

لقد حاول إبراهيم جلال أن يخط له أسلوباً إخراجياً خاصاً لمسيرته المسرحية المتميزة؛ عندما تبنى الجدل العقلي وأسلوب الإخراج الملحمي **(البريختي)**، والأسلوب الواقعي والحس الشعبي لـــ**(ستانسلافسكي)**، ففي مسرحية **(المتنبي)** التي ترجم فيها إعجابه الشديد بشخصية أبي الطيب المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، وإيمانه به شاعراً ومفكراً، لذا جاء أسلوبه الإخراجي معتمدا على الفضاء كخلفية للحدث والممثل ومستغلا أجساد الممثلين بوصفها جزءاً مهماً من سينوغرافيا العرض المسرحي، وتعامل مع الجوقة والمجموعات التمثيلية الأخرى وكأنها شخص واحد يحركها بما يتناسب مع منطق العمل

المسرحي، وبالرغم من أنه كان يسمع موسيقى جسد الممثل، ويحاول أن يعبر عنها بصورة فنية متكاملة، فإنه حاول دائما وبعناد إلغاء عناصر الإيهام في عروضه المسرحية.

من هذا المنطلق الذي يتناسب مع عقله الجدلي الملحمي؛ استعان إبراهيم جلال بأكثر الأشكال التراثية تعبيراً عن الحس الجمعي، وأقربها التصاقاً بالجماهير، فكان للأهزوجة أثرها البالغ في العرض، ولكن بطريقة معاصرة وبعيدة عن التقليد.

فلقد كُيِّفَتْ الأهزوجة مع طبيعة الأداء الشعبي المتعارف عليه في **(الهوسة)**، وتطويره بما يتلاءم مع كلمات البيت الشعري العمودي، وخلق حالة من التجانس بين الأهزوجة والهوسة، من خلال اللحن الأساس (Melody) للهوسة التقليدية وشعبية أسلوبها، انطلاقاً من رؤيته الإخراجية التي سعى من خلالها إلى تجذير انتماء الشاعر أبي الطيب المتنبي لبيئته، وإعطاء النكهة المحلية الشعبية للشعر العمودي.

النتائج:

أسفرت نتائج الدراسة عن الآتي:

ــ بدخول التراث والموروث الشعبي أصبح العرض المسرحي أكثر إمتاعاً وأصدق إقناعاً لاسيما ضمن المنهج التعليمي الذي يسعى إلى توضيح الفكرة أو توجيه الشخصيات توجيهاً تربوياً يؤثر في سلوك الفرد والمجتمع، وأصبح بإمكان فن المسرح أن يجسد المعاني المجردة: من حكمة، وعدل، وأنانية، ومحبة، في صور محسوسة من العامة بكل ما يتضمنه من دروس أخلاقية ودينية، وكل تلك الإمكانات جعلت من التراث الشعبي رافداً من الروافد التي اعتمدها المسرح في رسالته التي ينشد فيها تعميق القيم والمثل العليا بوسائل تربوية جمالية للوصول إلى ذهن المتلقي سواء أكان بشكل مباشر أم غير ذلك.

ــ يأخذ توظيف التراث في المجال المسرحي على عاتقه مهمة قراءة الموروث التاريخي والديني والفكري والأدبي والفني والعلمي والتقني والجمالي قراءة نقدية هادفة ووظيفية متبصرة وواعية، قوامها قراءة الماضي بالحاضر وقراءة الحاضر بالماضي، وذلك عبر الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والتشبث بالهوية والكينونة والخصوصية الحضارية والفكرية، مع الانفتاح على الآخر عن وعي ونضج وبصيرة وفطنة وذكاء، وتمثل منجزاته

الإيجابية في شتى الميادين والمعارف والعلوم والآداب والفنون، قصد تحقيق التقدم والازدهار،والإسهام في بناء عالم إنساني فاضل يجمع بين القيم الروحية والدنيوية.

ــ وضع الفنان العربي أمامه مهمة اكتشاف وتحديد المفاهيم والأشكال المسرحية التي تخدم أفكاره الفنية من أجل معالجة مشكلات مجتمعه، وقد حتّم هذا الرجوع إلى التراث القديم مع أهمية الإفادة من كل تطورات الفن المسرحي الأوربي، من أجل الوصول إلى أشكال مسرحية بعيدة عن المفهوم الأوربي الغربي .

ــ استطاع المسرح أن يؤكد حيوية التراث في التاريخ وتفعيل استمراريته من خلال الرؤية التفسيرية المعاصرة للتراث وحركته.

ــ استطاع المسرحيون المعاصرون الانتقال من مرحلة (**المسرح التسجيلي**) في التعبير عن التراث إلى مرحلة استثمار التراث وتوظيفه في التعبير الدرامي.

ــ استطاع المسرح تحقيق غاياته من توظيف التراث في التأصيل وتأكيد الهوية الوطنية.

ــ وإذا كان المسرح يفترض الروح الجماعية في تحقيق المعرفة واكتشاف الجمال ، فإن الفنان عمد إلى إرجاع المسرح كونه يمثل ظاهرة احتفالية شعبية وطقوس يمكن أن تقام في كل مكان، وحتّم هذا أيضا تغييراً في شكل العرض أي استخدام شكل العرض المسرحي المفتوح (**الجماهيري**)، وبالتأكيد فإن هذا يتطلب تغيير مفاهيم التأليف المسرحي المعتمدة على المفاهيم الأرسطية، أي تغيير علاقة المؤلف بفضاء النص وبنيتة والمواضيع التي يعالجها، وفرض هذا تغيير علاقة المسرح بالجمهور.

الاستنتاجات: في ضوء النتائج توصلت الدراسة إلى الاستنتاجات الآتية:

ــ ما يقال عن قراءة التراث الفكري بصفة عامة، يمكن قوله عن الإبداع المسرحي، فهناك تعامل درامي تراثي حرفي مع الموروث، وهناك تعامل درامي إيديولوجي مع التراث، وهناك تعامل درامي تناصي قائم على النقد والتفاعل والحوار البناء.

ــ لم يأتِ الغرض من توظيف التراث في المجال المسرحي على أساس النقل والاقتباس والتقليد الحرفي، بل الرغبة في التأسيس والتأصيل، والتشبث بالهوية في مواجهة مخاطر الاغتراب (Alienation) وتأثيراته .

ــ إن التراث أداة فاعلة ووسيلة إيجابية لقراءة الماضي والحاضر بطريقة تزامنية، ولذلك

يمكنه أن يكون حصناً منيعاً للدفاع عن المجتمع، وتحصينه من الاغتراب الذاتي والمكاني، والوقوف في وجه الاستلاب الحضاري الغربي.

ـــ أحياناً تفرض الضرورة الاستعانة بأشكال المسرح الأوربي وخاصة مسرح بريخت الملحمي.

ـــ لتفادي التقريرية والمباشرة؛ استحال التراث في بعض العروض المسرحية إلى رموز وعلامات سيميائية واستعارات فنية وجمالية وأيديولوجية لتوصيل خطاب مسرحي معين.

ـــ ينتهج الإخراج في المسرح العربي منهجين: الأول، يعتمد على نقل مسرحيات أوربية ذات طابع إنساني شمولي، تبدو بعيدة عن مشكلات المسرح العربي الذي مازال بعيداً عن الاغتراب في المجتمع الأوربي، والمنهج الثاني: يستخدم الأشكال التراثية العربية والشرقية وتوظيفها في المسرح.

ـــ امتلك فن الإخراج المسرحي أهميته في القرن العشرين، حتى بات يطلق على المخرج، بأنه الخالق والمبدع لقوانين العرض المسرحي، والواعي لتطور الطبيعة والمجتمع، لقد أصبح المخرج يفرض وجوده على كل العناصر الفنية الأخرى التي تدخل ضمن العملية الإبداعية للعرض، بما فيها النص أيضاً، وإذا كان من المنطقي القول بأن لكل عصر مؤلفه الواعي، فكذلك يمكن القول بأن المخرج يمكن أن يكون مؤلفاً ثانياً للنص، من خلال استخدامه للوسائل الفنية الأخرى في العرض، وقد فرض هذا المفهوم أهمية مسرح برخت الملحمي وبالذات مبدأ الاغتراب في المسرح للتعبير عن مشاكل الإنسان العربي المعاصر.

التوصيات:

ـــ يجب على الفن المسرحي أن يتعامل مع التراث بطريقة ناجعة لتشغيله دراميا بوصفه أداة فاعلة في التغيير والبناء والإبداع والتأسيس والتأصيل والتخيّل.

ـــ ضرورة فهم الذاكرة التراثية من الداخل بشكل موضوعي، وتفسيرها تفسيرا سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا ونفسانيا، وإعادة امتلاك التراث وقراءته إمّا على ضوء الماضي، وإمّا على ضوء الحاضر، وطرح قضايا اللحظة الراهنة عبر آليات الترميز والاستعارة، ومحاولة تأصيل المسرح العربي بحثا وتجريبا وتجنيسا، للوصول إلى تأسيس مسرحية عربية متميزة.

الهوامش والتعليقات:

1 ــ زيادنه، 1997، ص 14.

2ــ ينظر: الأعرجي،2001، ص95.

3 ــ البعلبكي،1998، ص29.

4ــ الفيروزي، ب ، ت، مادة هـــ ــ ز ــ ج.

5 ــ ينظر:غوانمه، 2009، ص12.

6ــ ينظر:غنام، ب، ت، ص5.

7 ــ ماري،1997، 63.

8 ــ **بديع الزمان الهمذاني:** (358 هـــ/969 م – 395 هـــ/1007 م)، كاتب وأديب من أسرة عربية ذات مكانة علمية مرموقة استوطنت مدينة همدان وبها ولد بديع الزمان فنسب إليها، اسمه أبو الفضل أحمد بن الحسين، يعود إليه ابتكار فن المقامات الذي حمله عنوان كتابه المقامات وهو أشهر مؤلفاته التي وضع فيها أسس هذا الفن، كان بينه وبين الخوارزمي خلافات شديدة، ولمعالجة هذا الخلاف جرت بينهما مناظرة أدبية، حسم فيها الأمر لصالح الهمذاني فذاع صيته وكبرت منزلته في الأوساط الثقافية والرسمية. (ينظر: الموقع الإلكتروني: www.alwarsha.com)

9ــ **أبو محمد القاسم بن محمد الحريري:**(1054 ــ 1112م)، من أشهر أدباء البصرة وصاحب كتاب مقامات الحريري الذي جعله من أكبر أدباء العرب، إذ لم يبلغ كتاب من كتب الأدب في العربية ما بلغته مقامات الحريري من بُعد الصيت والشهرة، وبلغ من شهرة مقاماته خلال حياته أن أقبل من بغداد و الأندلس فريق من علمائها لقراءة المقامات عليه، ثم عادوا إلى مدنهم حيث تلقاها عنهم العلماء والأدباء، وتناولوها رواية وحفظًا ومدارسة وشرحاً. (ينظر: الموقع الإلكتروني نفسه، www.alwarsha.com)

10ــ ينظر: عكاشة،2006، ص 274ــ275.

11 ــ لسان العرب، 1997، ص29 .

12ــ سعيد، 2013، مقابلة شخصية.

13ــ **ثورة العشرين:** ثورة شعبية اندلعت في العراق عام (1920) ضد الاحتلال البريطاني وسياسة تهنيد العراق تمهيدا لضمه لبريطانيا، شكلت هذه الثورة الشعبية مع مثيلاتها في اليمن وسوريا وفلسطين؛ سلسلة من الانتفاضات التي حدثت في الوطن العربي جراء عدم إيفاء الحلفاء بالوعود المقطوعة للعرب بنيل

الاستقلال كدولة عربية واحدة من الهيمنة العثمانية، واتخذت الثورة بادئ الأمر شكل العصيان المدني ثم المواجهات المسلحة التي أدّت إلى عقد مؤتمر القاهرة بحضور وزير المستعمرات البريطاني ونستون تشرشل – حينها – لمناقشة موضوع الانتفاضات العربية ونتائجها، وتقرر منح هذه الدول استقلال ذاتي محدود تنفيذاً لمعاهدة (سايكس و بيكو) بتجزئة الولايات العثمانية.

14ــيأتي المعنى الضمني لهذه (**الهوسة**) أن رايتنا ستبقى عالية، فنحن نمتلك العديد من القدرات التي نحمي بها أنفسنا وحدودنا، وتأكيداً على قدراتنا، فنحن نستطيع أن نكسر(نمزق) ونستطيع أن نجبر(نخيط).

15 ــ نعتقد بأن (**المهوال**) هو امتداد لوظيفة شاعر القبيلة عند العرب في عصر ما قبل الإسلام وما بعده، والذي يكون مدعاة للفخر والتفاخر بقبيلة ونسبها.

16 ــ تعبير مجازي يعبر عن حجم المجابهة العربية للقوات الإستعمارية التي تقاسمت البلاد العربية بعد سقوط دولة الخلافة العثمانية، فعندما جاء المستعمرون كانوا يتصورون بأن السيطرة علينا أمر في غاية السهولة، وأننا بمثابة لقمة سائغة يسهل ابتلاعها،، لكنهم تفاجؤوا عندما أفشلنا مخططاتهم، وأصبحنا شوكة في البلعوم.

17ــ تعبر هذه (**الهوسة**) باللهجة المحلية عن الفخر والاعتزاز بالرجال الأبطال المجربين في ساحة المعركة عندما تنطلق (**الدان**) المدافع.

18ــ ينظر: غنام، المصدر السابق، ص5 .

19 ــ منها على سبيل المثال: **دائرة الطباشير القوقازية، وأوبرا القروش الثلاثة، بونتيلا وتابعه ماتي،.... وغيرها.**

20 ــ ينظر: إلياس، المصدر السابق، ص63.

21 ــ بدأت تتجه الأنظار في القرن الثامن عشر إلى دراسة موسيقى الشعوب التي كانت تبوّب تحت خانة الموسيقى البدائية عندما وجد العلماء والباحثون أنفسهم أمام موسيقى عريقة وراقية لها أصولها وتقاليدها، لذلك عُقِد اجتماع لعلماء الموسيقى والأنثولوجي (**علم البحث في تاريخ النوع**) والفلكلور في جامعة فلوريدا عام (1956) وتقرر أن تكون دراسة الموسيقى الشعبية علماً قائماً بذاته متخذين مصطلحاً خاصاً أُطلق عليه علم موسيقى الشعوب والأعراق (**Ethno Musicology**). (ينظر: علي، 1976، ص14).

22ــ ينظر: حمام، 2010، ص 10.

23ــ حققت الثقافة العالمية في عام (1597م) ولادة أول أوبرا أطلق عليها (**Defne**)، أخذت قصتها عن أسطورة شعبية من الأدب الإغريقي.

24ــ ينظر: معجم الأوبرا، 2009، ص128 .

25ــ ينظر: الراعي، 1980، ص 128.

26 ــ **(الميكانزم ــ Mechanisms)**: مصطلح يقصد منه آليات يستعين بها الإنسان أحياناً؛ للمحافظة على توازنه النفسي، ويستفيد منها في تعامله مع الآخرين ومحاولته في فهم سلوكياتهم وإيجاد التبريرات المناسبة لها.

27ــ النصير، 1981، ص83.

28ــ بوتيتسيفا، 1981، ص 156.

29ــ ينظر: كاظم، 2003، ص17.

30 ــ **مارون النقاش** (1817ــ 1855): بعد مسرحيته الأولى **(البخيل ــ لمولير)** وهي من نوع الأوبريت التي قدمها عام (1847 م)، جاءت أعماله اللاحقة: (أبو الحسن المغفل)، و**(الحسود لايسود)** مستنبطة من التراث العربي وسفره الخالد.

أبو خليل القباني (1840ــ 1902): اعتمد في أعماله المسرحية على موضوعات التراث العربي، فقدم حكايا مأخوذة عن **(ألف ليلة وليلة)**: **(الرشيد)** و **(الأمير غانم)** و**(أنس الجليس)** و **(الأمير محمود)**، وعن القصص الشعبي:**(عنترة)** و**(ديك الجن)** و**(مجنون ليلى)**. (إبراهيم، 1970، ص73)

31ــ ينظر: الراعي، المصدر السابق، ص 55.

32 ــ إن التزام المؤلف العربي بمعالجة مشكلات مجتمعه انطلاقا من واقعه، واستخداما لتراثه الغني مع التطبيق التقليدي للمفاهيم البريختية أدى إلى فرض الالتزام السياسي ــ الأيديولوجي في الكثير من المعالجات لدرجة وصف فيها **(الفرد فرج)** بأنه كاتب بريختي، وخاصة في مسرحية **(علي جناح التبريزي وتابعه قفا)** واتهمها الكثير من النقاد بأنها مقتبسة عن مسرحية **(السيد بونتلا وتابعه ماتي)**. (ينظر: الأعرجي، المصدر السابق، ص 98).

33ــ المديوني، 1983، ص29 ــ 30.

34ــ ينظر: حنفي، ب، ت، ص17.

35ــ رمضاني، 1987، ص79.

36 ــ **هاني صنوبر (1934ــ 2000)**: ولد في نابلس، ونال درجة الماجستير في مسرح (كودمان ثياتر – الولايات المتحدة)، عام 1957، قام بتأسيس المسرح القومي السوري بدمشق، وأخرج له عدداً من المسرحيات، ثم عمل على تأسيس فرقة المسرح الأردني التابعة لوزارة الإعلام عام 1964، وأسهم في تأسيس فرقة مسرح قطر في العام 1972، ثم أدار المركز الثقافي الملكي بعمان منذ تأسيسه في أواسط الثمانينيات حتى1990، فضلاً عن عمله مديراً فنياً لمهرجان جرش للثقافة والفنون 1989 – 1994، وأصبح مستشاراً لوزير الثقافة العام 1991. (الزوري، المصدر السابق،ج1، 2010،ص)

37 ــ **حقي الشبلي: (1913 ــ 1985 م)**: رائد الحركة المسرحية في العراق ونقيب الفنانين العراقيين حتى وفاته، قام بأول دور تمثيلي في عام 1926 في فرقة جورج أبيض المصرية، أسس أول فرقة تمثيلية أطلق عليها الفرقة الوطنية التمثيلية في عام (1927) ومن أبرز أعضائها: نوري ثابت، فائق حسن وحافظ الدروبي وغيرهم، وأسس في عام (1931)، فرقة حملت اسمه. سافر إلى باريس عام 1935 لدراسة المسرح، وعند عودته إلى العراق عمل مدرساً ورئيساً لقسم المسرح الذي أسسه في معهد الفنون الجميلة ثم عميداً للمعهد ذاته. (الزوري، المصدر نفسه، 2010،ص73)

38ــ **إبراهيم جلال**، (1921 ــ 1991): مسرحي وأكاديمي من الرواد الكبار، تخرج من معهد الفنون الجميلة عام 1945، درس السينما في إيطاليا، وحصل على شهادته العليا في المسرح من الولايات المتحدة خلال الفترة (1958 – 1963)، أسس **(فرقة المسرح الفني الحديث)**، التي تعد أشهر فرقة مسرحية في العراق، وعمل نقيباً للفنانين في عدة دورات، أخرج أفلاماً سينمائية متعددة، وله العديد من المسرحيات تمثيلا وإخراجا نذكر منها، على سبيل المثال: مقامات أبي الورد، الطوفان، البيك والسايق، دائرة الطباشير القوقازية، الملحمة الشعبية، وآخر أعماله كانت مسرحية الشيخ والغانية.

39ــ قاسم، 1992، مقابلة شخصية .

40ــ **قاسم محمد:** رائد من رواد المسرح العراقي (1936 – 2009 م)، ولد وترعرع في إحدى محلات بغداد، التحق في معهد الفنون الجميلة عام (1955) وتتلمذ على أيدي كبار الرواد من أمثال حقي الشبلي وإبراهيم جلال وجاسم العبودي، سافر قاسم محمد إلى موسكو لإكمال دراسته في الفنون المسرحية وتخرج من معهد الدولة عام 1967 ليعود بعدها إلى العراق، ويسهم في دفع المسرح العراقي إلى الأمام مرسخا مدرسته القائمة على استلهام التراث الحيّ للذاكرة الجماعية. (محمد، مقابلة شخصية، 1992).

41ــ يقصد بالتأصيل هنا احتواء التراث، والتشبث بالهوية في مواجهة الاغتراب **(Alienation)**

والحداثة الغربية التي تأتي على ابتلاع كل مقومات الإنسان العربي وتطلعاته.

42ــ **مقداد مسلم:** من مواليد العام (1953م) مخرج مسرحي عراقي امتاز بريادة واضحة في العديد من محطات مسيرته الفنية، تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، وكان لأساتذة المسرح الكبار أثر على مشواره الفني، ويعد مسلم من أوائل المسرحيين الذين نادوا بضرورة إعادة الجمهور لمشاهدة العروض المسرحية بعد عزوفه في مطلع الثمانينيات نتيجة الحرب العراقية الإيرانية.

شكلت كتابته وإخراجه للمسرحية الشعبية **(الخيط والعصفور)** انعطافة مهمة في تاريخ الحركة المسرحية المعاصرة في العراق، وحصل على ما كان يسعى إليه من استقطاب الجمهور وإعادة الأماسي المسرحية لوضعها الطبيعي، فحقق من خلال عرض المسرحية الذي استمر عاماً كاملاً صدىً واسعاً لدى الجمهور والمعنيين بشؤون الثقافة والمسرح.

المراجع:

ــ القرآن الكريم.

ــ الأعرجي، سلام مهدي، الموروث الدرامي التقليدي والرؤية الإخراجية المعاصرة في المسرح العراقي، بغداد، جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، 2001.

ــ إلياس، ماري، وحسن حنان قصاب، المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1997.

ــ البعلبكي، منير، المورد، ط32، دار العلم للملايين، بيروت ــ لبنان، 1998.

ــ بوتيتسيفا، تمارا إلكساندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ط1، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، 1981.

ــ زيادنه، صالح ، من الأمثال البدوية، ط 1، القدس، المطبعة العربية الحديثة، 1997.

ــ الزوري، كمال لطيف، موسوعة المسرحيين العرب، ج1، ج2، مؤسسة الصالحاني للطباعة، دمشق،2010.

ــ سعيد، حميد، مقابلة شخصية أجراها الباحث بتاريخ 17/7/2013.

ــ حمادة، إبراهيم، البداية الغنائية في المسرح المصري (1847ــ 1914)، مجلة المسرح، العدد الرابع والسبعون، القاهرة، 1970.

ــ حمام، عبد الحميد، الحياة الموسيقية في الأردن، مطبعة أروى، عمّان ــ الأردن، 2010.

ــ حنفي، حسن: التراث والتجديد، موقف من التراث القديم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

ــ كاظم، نادر، المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ مطبعة سيكو، 2003.

ــ لسان العرب، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت ــ لبنان، 1997.

ــ محمد، قاسم، مقابلة شخصية أجراها الباحث بتاريخ 3/2/1992.

ــ معجم الأوبرا، ترجمة وإعداد محمد حنانا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2009.

ــ المديوني، محمد: مسرح عز الدين المدني والتراث، رسم للنشر تونس، الطبعة الأولى سنة 1983.

ــ النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1981.

ــ الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، مطابع اليقظة، 1980.

ــ رمضاني، مصطفى: (توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي)، عالم الفكر، الكويت، مارس 1987.

ــ عكاشة، ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان، 2006.

ــ علي، أسعد محمد، في أصول الموسيقى الفولكلورية، بغداد، مطبعة دار الساعة، 1976.

ــ الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مادة، ج2، دار الجيل، بيروت، (ب ــ ت).

ــ غوانمه، محمد، الأهزوجة الأردنية،ط2، وزارة الثقافة، عمّان ــ الأردن، 2009.

ــ غنام غنام، التأثيرات التراثية ــ المسرح والتراث، بحث منشور في الموقع الإلكتروني الخاص بالفنان غنام غنام: http://www.ghannamtheater.com

ــ المواقع الإلكترونية:

www.alwarsha.com

www. al- masrah.com

www.ghannamtheater.com