توظيف التراث في نصوص قاسم محمد المسرحية

د.اياد كاظم السلامي
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

اشتمل البحث الحالي على اربعة فصول عني الفصل الاول بمنهجية البحث حيث كان استفهام المشكله، كيف استطاع الفنان قاسم محمد توظيف التراث العراقي في مسرحياته؟، اما هدف البحث فقد كان كشف عن كيفية توظيف الموروث الشعبي العراقي في نصوص قاسم محمد المسرحية. في حين كانت حدوده الزمانية منذ عام (1970- 2001) ، اماالمكانية فكانت في العراق والإمارات العربية المتحدة (إمارة الشارقة) .اما الفصل الثاني فقداحتوى على ثلاث مباحث فضلا عن ماسفر عنه الاطار النظري والدراسات السابقه ، فقد كان المبحث الاول بعنوان التجريب والتطبيق للتراث في المسرح العربي.اما المبحث الثاني فقد تمحور حول بعض التجارب التأصيليه لبعض المؤلفين والكتاب العرب لمنح هوية المسرح منهم (يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد)، اما المبحث الثالث فقد كان بعنوان الموروث الشعبي العربي واحتوى على اهم انواع التراث الشعبي العربي مثل (المقامه والمثل الشعبي والاهازيج والاغاني والتراث الديني والحكايات والملاحم وغيرها)اما الفصل الثالث فقد احتوى على مجتمع البحث وقد تم تحديده للمسرحيات المؤلفه حصرا ،وكان عددها (15) مسرحيه امتدت سنوات تأليفها منذ عام 1970 حتى عام 2001،اما عينة البحث فقد كانت مسرحية الملحمه الشعبيه والتي الفت عام 1980حيث اختيرت قصديا لكون التراث الشعبي العراقي بتنوعاته ظهر جليا في متنها . اما الفصل الرابع فقد كان للنتائج ونذكر منها (تقنيع الشخصيات تم استعارتها لصوغ مواقف محدده يعنيها المؤلف) و (استخدمت بعض الآيات أو الأحاديث النبوية أو جزء منها أو ما هو دال عليها من خلال كلمة جزء منها (الساكت عن الحق شيطان أخرس) و (العين بالعين والسن بالسن والبادئ أظلم).كما اوصى الباحث دراسة المنجز الإخراجي للفنان قاسم محمد. واخيرا تم درج قائمه بالمصادر والمراجع العربيه والاجنبيه.

الفصل الأول

1- مشكلة البحث:

يمثل التراث بتنوعه وغناه ذخيرة حية لا تنفذ ولا تتقادم، وسلطة مرجعية مهمة تتكى عليها المجتمعات، وبوصله تحدد لها معالم الطريق، وان المجتمع أو الأمة التي لا تمتلك تراثها في ماضيها وحاضرها ومستقبلها لا تستطيع أن تتواصل فكريا ومعرفيا. فالذي نجده في المسرح الغربي استمد مادته من التراث القديم للمسرح الإغريقي تناصا واستلهاما وتوظيفا ،ومثلما كان المسرح الغربي حاول المسرحيين العرب السير بخطى المسرح الغربي لكنهم وجدوا أنفسهم يحاكون المسرح الغربي بمواضيعه وأفكاره ووجوده لا يتناسب مع البنية الفكرية للمجتمع العربي ، فقد حاول البعض منهم البحث في الموروث العربي المعروف بثرائه المتنوع والثر فضلا عن ما يمنح هويته، ومن خلال توظيف هذا التراث الكبير للمسرح يكون المسرح العربي استطاع تحديد بعضا من معالم هويته، فقط ظهر مثلا مؤلفين وكتاب عرب منهم (أبو خليل القباني، ومارون النقاش، يوسف إدريس، توفيق الحكيم، رشاد رشدي، الفريد فرج، مصطفى الفارسي، عبد الكريم برشيد ، وسعد الله ونوس، وعلي عقله عرسان وقاسم محمد).فقد تمثلت عملية الاستلهام والتوظيف للتراث بـ(بالمقامة والحكاية والأمثال والرحلة والملحمة والسيّر الشعبية والقصص الشعبية)، وكما معروف أن التراث العراقي غني بالموروثات، وبسبب دراسة قاسم محمد في روسيا في معهد (كيتس) حيث كان (يوري زافادسكي) يدرس فيه وهو أحد تلامذة المخرج الروسي (يوجين فاختنكوف)، صاحب طريقة (الواقعة الخيالية) الذي وضع أسسها ونظّر لها من مرجعيات بارزة من الأساطير والأدب والحكايات الشرقية كـ (ألف ليله وليله)، وما مسرحية (الأميرة تورنداوت / كارلوجتزي) التي أخرجها عام (1920) قد ساعدت على بلورة أفكاره حيث سار أغلب طلاب فاختنكوف على خطاه، والتي مهدت لقاسم محمد في انتهاج أسلوبية في البحث عن هوية للمسرح العربي والعراقي وما يحملان من ارث كبير لهما.[1]

ولما عاد للعراق عام 1968 حاول البحث عن أصول الشعائر والطقوس والفلكلور العربي والعراقي، فقد حاول النهل في هذا التراث وأعد كثير من المسرحيات وظف التراث بصورة أو أخرى ومن هذه المسرحيات (تعلوله بغدادية، بغداد الأزل، بين الجد والهزل وكان ياما كان وغيرها).

ومن خلال ما تقدم يظهر تساؤل يمكن صياغه بالاتي:

كيف استطاع الفنان قاسم محمد توظيف التراث العراقي في مسرحياته؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

[1] - إياد كاظم ألسلامي، ببلوغرافيا (قاسم محمد شموع ودموع) (كتيب نشر بمناسبة رحيل الفنان قاسم، 2009)، ص4.

تكمن أهمية البحث الآتي عن تأصيل وتحديد هوية المسرح العراقي من خلال توظيف الموروث الشعبي فيه.
أما الحاجة إليه فهو يقدم للمكتبة الفنية موضوعا يؤصل ويحدد هوية المسرح العراقي فضلاً عن ما يقدمه للباحثين والدارسين وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة لمعرفة التراث الثر للمجتمع العراقي.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث التالي:
كشف عن كيفية توظيف الموروث الشعبي العراقي في نصوص قاسم محمد المسرحية.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد البحث الآتي
الزمانية : منذ عام 1970- 2001
المكانية : العراق – الإمارات العربية المتحدة (إمارة الشارقة)
الموضوعية : آليات توظيف الموروث الشعبي العراقي في النصوص المسرحية المؤلفة من قبل قاسم محمد .

خامساً: تحديد المصطلحات

التوظيف:

أ: لغة

1- عرفه ابن منظور " وظف فلان يظف وظفا إذ تبعه من الوظيف، ويقال استوظف استوعب ذلك كله " .[2]
2- ويعرفه البستاني " ألتوظيف يعني ألوظيفة والموافقة والملازمة، واستوضفه أستوعبه.[3]
3- وعرفه الزبيدي" استوظفه: استوعبه". [4]
4- أما قاموس أكسفورد فقد عرفه بـ " الإفادة من إيجاد فائدة لشيء ما" .[5]
5- ويعرف في المعجم الوسيط " وظفه: عين كل يوم وظيفه/ قدّره، ووظف على الصبي كل يوم حفظ آيات من القرآن عيّن آيات لحفظها ". [6]
6- أما في منجد اللغة العربية فنجد " وظف : استثمر " وظف رؤوس الأموال " .[7]

ب: اصطلاحا:

1- يعرفه الشكلانيون الروس " إن دلالة كل شيء هي وظيفة، وان الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف. [8]
2- إما سكوت فيعرفه: " الفائدة المعينة التي يحققها الشيء ". [9]
3- أما جميل صلبيا فيعرفه " جملة من الأسباب والعمليات الموجهة إلى هدف واحد " [10]
4- ويعرفه يوسف الصديق بأنه عملية تجميع النزوعات، والتخيلات ، في نقطة واحدة من اللاشعور واتجاهها هو شخص أو شيء" .[11]

ويعرفه الباحث إجرائياً:

استثمار واستلهام موضوع وتحويله لمسار آخر يتوافق مع الأفكار المراد توصيلها بطريقة إبداعية وفنية.

التراث:

أ: لغة :

---

[2] - جمال الدين الأفريقي المصري (ابن منظور)، لسان العرب، ج1، ج2، (بيروت: دار لسان العرب، د. ت) ، ص 949- 950.
[3] - فؤاد افرام ، منجد الطلاب، ط5، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1963)، ص927.
[4] - محب الدين السيد حمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس. (بيروت: دار الكتاب العربي، 1969)، مادة: وظف.
[5] - Horn. Y.A.S. Oxford Advanced - Learners, Dictionary of corrent English. University fairs London, p: 613
[6] - إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج1- 2، (استنابول: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر ، 1972)، ص1042
[7] - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط2، (بيروت: دار المشرق، 2001)، ص1541
[8] - تزفيتان تودورف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد ألمديني، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1987) ، ص21
[9] - روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، تر: محمد محمود يوسف، (القاهرة: دار النهضة، 1968)، ص7
[10] - جميل صلبيا ، المعجم الفلسفي ، ج2، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982) ، ص581
[11] - يوسف الصديق ، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، (تونس: الدار العربية للكتاب، 1980)، ص182

1- يقول ابن منظور في لسان العرب مشتق من فعل ورث وهي مرتبطة بالميراث والتركة، فهو يقول: ورث الموارث صفة من صفات الله (عز وجل). والورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث؛ وقيل: الورث والميراث من المال؛ والإرث في الحسب، وتوارثناه: ورثه بعضنا بعضاً قدما. [12]
2- أما في مختار الصحاح للرازي فـ " أرث: (الإرث) الميراث ". [13]
3- ونجده في المورد لمنير البعلبكي (1) :(heritage) ارث؛ ميراث؛ تركه (2) تراث أو 2) : heritable) وراثي، موروث " [14]
4- أما كلمة " أرث. إرْث : ج أراث : ميراث " أمر قديم توارثه الآخر عن الأول.[15]
5- كلمة تراث : " ارث، ميراث: ... تقاليد وأمجاد قومية، وشواهد حضارة وثقافة موروثة عن الأجداد " [16]
6- ويعرفه عبد الكريم برشيد " التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقي كل الذوات " [17]

ب: اصطلاحاً

1- يعرفه لطفي ألخوري بأنه " عناصر الثقافة التي تتناقل من جيل الى آخر " [18]
2- أما طراد الكبيسي فيعرفه " اعتراف أمام الذات والعالم، اعتراف بوجود ، اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي " .[19]
3- في حين يعرفه د. عبد الحميد يونس " الملامح النفسية والفكرية للمجتمع، وهو الذي يصوغ الإطار العام ويمدد العلاقات ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة الصغيرة أو الكبيرة ... وهو الذي يصل الآحاد بعضهم ببعض ويربطهم بالماضي ويجعلهم على وعي الحاضر واستشراف للمستقبل ". [20]
4- في حين يعرفه محمد الجوهري في كتابه (علم الفلكلور): الموقف النفسي عند الإنسان الذي يقدس أي شيء أو فعل أو قول وينزله في نفسه منزله رفيعة؛ وهو متوارث من هذه الفئة. [21]
5- ويعرفه يعقوب جرّم " الروح الشاعرة الجماعية " [22]
6 - يعرفه محمد أديب السيلاوي " الإرث الثقافي والحضاري الذي يصل إلى امة من الأمم عبر العصور والأزمان وليد تفاعل الأجيال، مكونا مجموع ما بلغته هذه الأمة في مضمار المعرفة الواسع " [23] ،أو " كل ما يشمل القيم الحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المنحوتة أو المنقوشة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة " [24]

7- ويعرف" الانجاز الفكري الماضي،أي ما خلفه لنا الأجداد من مكتوب ومنقول عبر العصور، أي ما سجل من أدب وفكر وهو كذلك عادات وتقاليد وقيم ما زالت تتحكم بسلوكنا." [25]

ويعرفه الباحث إجرائياً

الذاكرة الجمعية الشعورية أو اللاشعورية التي يخزنها الإنسان وتوجهه ذهنيا وثقافيا وحضاريا ومعرفيا ودينيا وفنيا وجماليا وتكيفه مع الواقع والآخر لانجاز نص مسرحي.

الفصل الثاني

الدراسات السابقه:-

---

[12] - ابن منظور ، لسان العرب(معجم لغوي علمي)، إعداد وتصنيف: يوسف خياط ، نديم مرعشلي، (بيروت: دار لسان العرب، 1970)، ص382
[13] - محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، 1983)، ص13
[14] - منير البعلبكي، المورد (قاموس- انكليزي - عربي)، (بيروت: دار العلم للملايين، 2004) ، ص424
[15] - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط2، (بيروت: دار المشرق، 2001)، ص16
[16] - نفسه، ص1516
[17] - عبد الكريم برشيد. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1986)، ص15
[18] - لطفي ألخوري. في علم التراث الشعبي، (بغداد: وزارة الثقافة والفنون، سلسلة الموسوم الصغيرة (ع:40) – (1979)، ص8
[19] - طراد الكبيسي ، التراث العربي (كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث ، (بغداد: وزارة الثقافة والفنون- سلسلة الموسوعة الصغيرة (ع12)- 1978) ، ص4
[20] - طلال سالم ألحديثي،الفلكلور في حياتنا المعاصرة، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية – الموسوعة الثقافية- (45) – 2007)، ص5
[21] - المصدر نفسه. ص8
[22] - المصدر نفسه. ص16
[23] - محمد أديب السيلاوي . الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، (بغداد: دار الشؤون الثقافة والنشر – الموسوعة الصغيرة (134) – 1983). ص71
[24]- المصدر نفسه، ص 71
[25]- المصدر السابق نفسه. ص79

من خلال تقصي الباحث تم تحديد دراسة اكاديميه واحده كانت وبدرجة الماجستير بعنوان (**القيم التربوية في مسرحيات قاسم محمد**) قدمت الى كلية الفنون الجميله جامعة بابل من قبل الباحثه هاجر عباس محمد الخفاجي عام 2005وتمحورت الدراسه على اربعة فصول ، وناقشت موضوع القيم التربويه في نصوص قاسم محمد المؤلفه والمعده ،كما تناولت بناء مسرحياته كقالباً فنياً معيناً يحمل في طياته قيماً تربوية. وهنا تم الافتراق عن البحث قيد الدراسه كونه يعنى بالموروث الشعبي في نصوص قاسم محمد المؤلفه تحديدا وكذلك افتراق هدف الدراستين ، ففي دراسة الخفاجي نجد الهدف هوالكشف عن القيم التربوية لنصوص الكاتب المسرحي في نجد هدف الدراسه الحاليه كشف عن كيفية توظيف الموروث الشعبي العراقي في نصوص قاسم محمد المسرحية.

كما نجد عملية اختيار مباحث الاطار النظري بمايخدم دراسة الخفاجي وهذا افتراق اخر حيث عني الأول بالقيم التربوية في الأدب المسرحي العالمي ، وعني المبحث الثاني بتطور الدراما العربية في عصر النهضة ، أما المبحث الثالث فتفرغ إلى محورين ، اختص المحور الأول بالهدف التربوي لمسرح الطفل أما المحور الثاني فاختص بحياة الكاتب والمعد قاسم محمد.

المبحث الأول

التجريب والتطبيق للتراث في المسرح العربي.

إن عملية التجريب رافقت نشوء فن المسرح في اغلب مراحل تطوره ، فلولا التجريب الذي أجراه سوفوكلس بإضافة الممثل الثاني وإضافة يوربيدس الممثل الثالث، وان ماقام به الاثنان من تطوير شكل وبنية العرض المسرحي نجده قد أثر بصورة جلية على الفن المسرحي برمته نصاً وعرضاً .فالتجريب ;((Experience يعني : وهو" عملية اكتساب معرفة أو مهارة بواسطة فعل أو مراقبة الأشياء "[26]، أو " تمرين، تدريب " تجربة رواية مسرحية " ... العمل على تحقيق أمراً أو بذل الجهد للوصول إلى هدف من دون التثبيت من النجاح " [27]أما لالاند فأنه يعرف التجريب " مجمل التحولات المفيدة التي تحملها الخبرة إلى ملكاتنا ، المكاسب التي يحققها الفكر من وراء هذه الخبرة وبوجه عام ، مجمل أشكال التقدم العقلي الناجمة عن الحياة " [28] ،وفي تعريف ثانٍ " تجربة الأجداد (تجربة سلفية) ؛ وهذه يمكن تناقلها بواسطة التراث (تربية ، لغة ، أمثلة). [29] أما في المسرح نقول مسرح تجريبي أو " مسرحية تجريبية: يطلق ذلك على المسرحيات التي تلجأ إلى التجريب من الأشكال والأساليب ". [30]وتعرف التجربة بصورة قريبة من الأدب والعملية الإبداعية بأنها " المعرفة أو المهارة أو الخبرة يستخلصها الإنسان من مشاركة في أحداث الحياة أو ملاحظة لها مباشرة " [31]والمسرح التجريبي هو المسرح الذي يقدم أسلوبا جديدا للوصول إلى الحقيقة الفنية، عن طريق معارضة الواقع. [32] ويمتلك التجريب بنية قائمة على التمرد وما هو سائد من أعراف وينطبق هذا على المسرح التجريبي ، فالمؤلفين و المخرجين دائما يبحثون عن أساليب و أشكال للمسرح بصورة متجدد رافضة بصورة او بأخرى نمطا مسرحيا محددا ، والتجريب يحث الاثنين على استغلال مادة جديدة او مجهولة ذات حدود وما يثير بعضا من الفضول و الانفعال فضلا عن الإغراء . ويتم هذا برفض المعايير و الطرائق و الأساليب التي تحول بينها. فترى (سوزان لانجر) بخصوص الإحساس بالتجديد لدى البشر ، بأن الفن " إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي تكون معبرة عن الوجدان البشري، أما كيف يكون إدراك هذه الأشكال ؟ إنما يكون من خلال الحدس وبمساعدة الخيال " [33] فالخيال يمنح المبدع إمكانية تواصل مع الآخر من خلال الالتقاء بتلك المواضيع فضلا عن محاولة اكتشاف أشياء ومواضيع تمتلك الجدة ولا يتم هذا من دون التجريب في مناحي الحياة المتنوعة.كما ان مفهوم الفن الجديد دائما وعبر كل العصور، هو ذلك الذي يمثل خرقا للعادي اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية المضمونية أو اللغوية وعليه فمن خلال عملية التجريب نستطيع اختراق ما هو موجود ووضع سنن وقوانين وتكوين بنى جديدة تمتلك عنصر الجدة. ومما تقدم يمكن تحديد بنيات أساسية في عملية التجريب بعامته والتجريب المسرحي بصورة خاصة إلى :

1. الخيال

---

[26] - A . S Hornby , E . V . Gatenly , and H .wakefied , The Advanced Learnen,s Dictionary of Current English (Lodon : Oxfrd University press , 1963) , p : 345

[27] - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مصدر سابق ، ص189

[28] - اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية ط1، م1، تع : خليل أحمد خليل، (بيروت – باريس: منشورات) عويدات، 2001)، ص390

[29] - اندريه لالاند. المصدر السابق نفسه. ص390

[30] - المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، مصدر سابق. ص189

[31] - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، 1979)، ص51

[32] - سمير عبد الرحيم ألجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية ، ج1، (بغداد: دار المأمون ، 1993)، ص96

[33] - راضي الحكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986)، ص10

2. الإحساس
3. الجدة

اذن عملية التجريب في المسرح تحتاج للخيال بصورة كبيرة من أجل خلق أنماط جديدة غير مؤلوفة لبنية النص المسرحي أو العرض من قبل الآخر الذي يعد تلقيا قرائيا أو شكليا. كما أن الإحساس بهموم الآخر وعملية الالتقاء معه تمنح العملية التجريبية في المسرح نوعا من التواصل والاندماج في هذه العملية. في حين عملية الجدة هي أحد الأركان الأساسية أو هي جزء من ثالوث التجريب في المسرح فهي إلغاء أو تغير النمط السائد في بنية العمل الإبداعي وإرساء نمطا أو بنية جديدة غير مألوفة أو سائدة من خلال ما تم من أعراف وسنن وقوانين مشكلة لبنية العمل الفني بكافة أنواعه، وتعد عملية إبداعية كونها نمط غير مألوف ولا يتأت هذا دون الإحساس بها كشرط أساسي لسيرورتها داخل الذات الإنسانيةوفق ما تقدم يمكن أن تكون التجربة " معرفة متأتية من معانات واختيار وهي تزيد النفس غنى ، وتكشف أمامها آفاقا جديدة كنهه الحياة " [34] أن المفهوم العام للتجريب في الحقول الفنية والإبداعية هي " مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان، أو الشاعر، أو الأديب، وتكون محصلا لاحتكاكه بمجتمعه، وطرائق اتصال به، والتفاعل بينهما وهذه التجربة تكون عنصرا أساسيا في شخصيته الفنية التي تبرز آثاره " [35] ويتجلى التجريب بالمسرح العربي من خلال مروره بمراحل فقد بدأ بعملية الترجمة ثم التأليف وصولاً إلى مرحلة التجريب .[36]كما أن التجربة المعبر عنها بالتراكم المعرفي تختلف اختلافا جذرياً عن تجربة المبدع التي يصوغها كنتاج فني وإبداعي كالرواية والقصة والمسرحية والفلم السينمائي واللوحة التشكيلية ...، ومما تقدم يمكن تقسيم الخبرة وعلى وفق (جون ديوي) في كتابة الفن خبرة إلى نوعين:-

1- القبلية (خبره) : وهي تجربة تؤخذ من البيئة المحيطة للكشف واختبار ذات الإنسان بطريقة إرادية تسمى (التقصي)، أو لا إرادية تسمى (الملاحظة) حيث تتحول هذه التجربة إلى خبره في المستقبل، وهذه التجربة ذاتية خالصة.[37]
2- البعدية (الإبداعية): وهي تجربة داخلية لا يمكن البوح بها إلا من خلال خلق فني، ويتوافق مع ما طرحه القديس (أوغسطين) و (توما الاكويني) إن الإبداع ليس من نتاج التعامل الحياتي ودراستهما إنما تحقيق لفكرة تعيش في أذهان المبدعين ومنهم الفنانين.[38]

ويمكن أن نرجع عملية التأليف للمسرح والإخراج بأشكال وأساليب جديدة إلى النوع الثاني (البعدية ، الإدراكية) حيث إن جوهر الإبداع يتلخص في خلق جديد ومتفرد بأساليب اعتيادية، ويدل على أن المبدع يمتلك عقلا مدهشا فكرا سليما وذوقاً رفيعاً. فقد كان يرى المخرج الروسي (فيسفولد مايرخولد) بخصوص الإبداع والتجريب في الفن وتحديداً في المسرح بعدم الخلط بين ما هو تجريبي وما هو مرضي وعلينا التميز بينهما ولابد أن نتخلص من الأخير.[39] ويرى الناقد صبري حافظ في كتابة التجريب والمسرح أنه من خلال عملية التجريب بالمسرح لابد من العمل والمحاولة في تقديم موضوع وسلوك طريق للمعالجة يحتوي على نوع من الجدة ومحاولة الخروج عن التقاليد الفنية المألوفة والولوج في أماكن غير مأهولة، أي أرض بكر، بريه، والتعامل معها ومحاولة استكشافها باستخدام العقل ولا يتم هذا من دون عملية إبداعية في المحصلة النهائية. [40]أما بخصوص التراث فهو تاريخ الأمة السياسي والاجتماعي والنظم الاقتصادية والقانونية التي شرعتها ومجموع خبراتها الأدبية ومنجزاتها.[41] فالتراث بأنواعه ومسمياته من حركات وأفكار ومواقف كتلك التي كانت لفترة قريبة تسمى البروليتاريا الرثة كالصعاليك والشطار وتداخلت مع أسماء تعد ساكنه لفترة قريبة من تلك العقود. فقد كانت في الستينات من القرن

---

[34] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، (بيروت: دار العلم للملايين ، 1979) ، ص58

[35] - المصر السابق نفسه ، ص58

[36] - مصطفى رمضاني ، قضايا المسرح الاحتفالي، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993)، ص22.

[37] - جون دوي، الفن خبره، تر: زكريا إبراهيم، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1963)، ص64.

[38] - حسين جمعة، مدخل إلى فهم الإبداع الفني ، في مجلة الأقلام، (بغداد: ع2، السنة 16، ك1، 1980)، ص36.

[39] - فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ج2، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، 1979)، ص195- 169.

[40] - صبري حافظ ، التجريب والمسرح ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984) ، ص45 .

[41] - طراد الكبيسي، في نظرية الإبداع في الشعر الأدبي الحديث، (بغداد: الثقافة والفنون – الموسوعة الصغيرة – عدد: 12، 1978) ، ص6.

الماضي قد اتخذت بعدا جديدا ، أصبحت اتجاها ورؤيا. [42] ولا بد من معرفة إن التراث ليس للدلالة على وجود معرفة بالتاريخ أو كتابة وثيقة، بل استلهام حالة وتحديد موقف وخلق رمز تراثي بحالة متجددة بجدلية الماضي والحاضر وبواسطة ذلك الرمز، فأن " الأسطورة والحكاية الشعبية والمثل ... هي لغة الشعب في التعبير عن أفكاره وعواطفه ومواقفه، فهي تنطوي على ما يعرف (بالمتابعة الحضارية)، سواء في إعادة صياغة القديم أو مغايرته أو الإبداع منه وحسب نشاط الموهبة المبدعة في المجانسة أو المفارقة" [43] كما ان البنية الفكرية الجمعية للشعب من خلال طروحاته وشخوصه تؤكد أن هناك نماذج متنوعة في التراث حيث يرى (جورج كوبلر) " أن الدراسة للانثروبولوجية تقترن عادة بالمعاني والخبرات التقليدية ولكن لأنها تبرز المهارة العملية للفنان لإعادة الترتيب للمادة التاريخية... واغنائها ضمن حدود قدراته الإبداعية وهذا لا ينسحب على الانثروبولوجية وحسب، بل على دراسة التراث كله سواء ما كان عمليا أو أسطوريا، تاريخيا معاشا أم انثروبولوجية تاريخية، لذا فأن القول لابد من إعادة النظر في التراث بشكله الايجابي والإبداعي [44] كما أن التراث " ليس مجرد نزوه عابره أو تقليد اعمى كما أنه ليس كل ما يعنى الاهتمام بعلم متكامل مبني على أساس علميه وواقع اجتماعي ملموس متأت من الإيمان بأن الشعب هو صانع التاريخ وهو الذي وضع الأسس الحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه " [45] كما تتنوع تعاريف التراث فيعرّف الفعل الشفاهي لبعض الموروثات من جيل إلى أخر داخل بنية مجتمع محدد. [46] ويعرفه آخرون " لا يشتمل فقط على ما يقال أو ما يحكى، وإنما يشتمل على ما يفعل وما يظهر للعيان، وليس النموذج السلوكي بأقل من دور الكلام " [47] ومما تقدم يمكن أن نحدد كلمة تراث وفق ما جاءت به التعاريف أعلاه أنها الميراث الذي يتركه السابق الى اللاحق من مال ومواد عينية ، أما التراث الشفاهي من أدب أو نتاجات إبداعية كالمعارف والعلوم والفنون فهو محور البحث على وفق المفهوم الثقافي والحضاري الذي تماهت معه كلمة تراث دلاليا، أو هو بمثابة ذاكرة تنمو داخل الحضارة والثقافة الروحية للأجيال اللاحقة، ومن خلاله يمكن ان يكون ذاكرة شعورية أو لا شعورية مخزونة في ذهن المثقف أو الأديب أو الفنان فهي التي تقوم بتوجيه مساره نحو الحضارة والمعرفة والدين والفن والجمال ولمعرفة واكتشاف الحاضر والبحث عن أصوله للتكييف مع الواقع والآخر. فيعرفه محمد عابد الجابري بأنه " **الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني**" [48]

ويمكن الاستنتاج بأن التراث الذي تتعامل معه ونعرفه هو كل ما تركه لنا السابق (الأجداد) من آداب ومعارف وعلوم وفنون وتقنيات والتجارب الطقسية والدينية والروحية فضلا عن المعارف السياسية والقانونية والتنظيمية.

إن الإنسان العربي وما يمتلك من موروث كبير يمتد لعدّة قرون بدءاً من حضارات وادي الرافدين (السومرية والاكدية) والحضارة الفرعونية وحضارة الفينيقيين في سوريا ولبنان والحضارة العربية المتمثلة بفن الشعر والحضارة الإسلامية وصولا إلى انهيار الدولة العباسية على يد هولاكو. هذا تاريخ وحضارة وعلم وثقافة ودين وفلسفة وفن كلها مخزون ثقافي وارث حضاري كبير. في حين كانت أوربا تعيش في ظلام دامس من المعرفة ، وبسبب هذا الإرث ومن خلال التعرف على بعض النتاج الإبداعي المعاصر حاول وجاهد بعض الباحثين والمبدعين الاستفادة من هذا الموروث واستلهامه في النتاج الإبداعي ولغرض منح المسرح هوية محددة خاصة به فنهلوا من هذا التراث الشاسع مكانيا وزمانيا فكان البحث والفصل بين ما هو أصلي وتابع، والتقدم والتخلف والانا والآخر وما حصل هو أن المسرح كان شأنه شأن النتاج الإبداعي يتأرجح ما بين التابع والأصل والتجريب والتقليد والأصالة والمعرفة فضلا عن الاقتباس والتغريب والاستلاب والخضوع إلى الأرسطي تارة والبرشتي تارة أخرى. وعليه لا بد تعبيد أو محاولة تعبيد طريق أمام هذا النتاج الإبداعي وتحويله لمسار صحيح كي لا ينزلق ويبقى أسير الآراء الفرعية والغير مؤصلة أو تحويل ما هو غير مسرحي أو قريب منه إلى مسرحي

---

[42] - المصدر نفسه، ص54- 55.

[43] - المصدر نفسه ، ص78.

[44] - طراد الكبيسي، التراث العربي (كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث)، (بغداد: وزارة الثقافة والفنون – الموسوعة الصغيرة – 12 - ، 1978). ص86

[45] - لطفي ألخوري ، في علم التراث الشعبي ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1979)، ص5

[46] - نفسه، ص8

[47] - نفسه ، ص8-9

[48] - نفسه ، ص10

يمتلك مواصفات البنية الأساسية ولكن بأنماط تتواءم مع الموروث وتستلهمه وتوظفه ولا تغادر البنية والشكل الجمالي للمسرح. إن من الضروري العودة إلى الماضي وفهمه جيداً، واستيعابه بشكل متأن وبوعي منفتح والعمل بقراءة سياقيه ووظيفية لفهم حاضرنا وإضاءته بطريقة بناءة وهادفة، فالقديم يمكن أن نرى الحاضر والمعاصر فيه ومهما تم البحث وكلما أوغلنا في الموروث القديم وفك رموزه والعمل على المتشابك والمتداخل فيه استطعنا رؤية المعاصر بمنظور القديم الموروث وإظهار قوة وأصالة نهضة معاصرة من خلال خلق تجانس زماني فيه. لأن هناك في بنية الموروث تشابه مع البنية المعاصرة جدلية مترابطة تتماهى ما بين الفرد والمجتمع فضلاً عن خلق دفئ ذاتي وخلق توازن نفسي وانتماء حضاري وآمنا واستقراراً لخلق تكيف مع الآخر.ففي كتاب الثابت والمتحول لـ (أودونيس) يقدم مشروعاً لفهم التراث العربي والإسلامي يقوم على خلخلة التراث وغربلته ووضعه ضمن سياق معاصر وحديث من خلال الكشف بوعي وإمكانية تفكيكيه وإعادة التركيب والبحث عما هو متحوّل وما هو ثابت و متغير وما هو جامد كالمقدس والقيم الثابتة والأخلاقية، فهو يرى أن خلق ثورة داخل الموروث من دون إلغاءه لأنه ذاكرة جمعية وله ارتباط تاريخي من دون التمسك بالتاريخ كبنية تاريخية بحته، بل إمكانية امتدادها نحو الحاضر والمستقبل وعليه فالتراث ليس شهادة على ما حققه الماضي وحسب، وما يقدر أن يحققه الماضي للحاضر ، وبما يقدر أن يحققه الحاضر للمستقبل، فالمؤلف أو الكاتب أو المبدع المعاصر لا بد والحاضر يمتلكان نفس الخصائص الثابتة، وبأن النفس البشرية قد تخضع لنفس المشاكل والتناقضات في كل الأزمنة. [49] أن يتعامل مع التراث كمصدر للتدليل على الحاضر قد توصل إلى الإيمان بأن الماضي

أما عملية توظيف الموروث لفن المسرح تتم من خلال قراءة لهذا الموروث سواء كان تاريخياً أم مقدساً (ديني) أم فكري ، أدبي ، فني ، جمالي. وهذه القراءة تتسم بالروح النقدية. إن الوظيفية الهادفة بعين متبصرة وواعية بين ما هو موروث وما هو وظيفته وبين ما هو بالحاضر وصولاً لهدف مستقبلي كونها وظيفة جمالية لهذا النتاج. ولا يتم من دون الجمع بين ما هو أصيل ومعاصر ودون نسيان الهوية وخصوصية المجتمع العربي الحضارية والفكرية وعدم العبور على الأخر، وهذه العملية لا تتم من دون نضج فكري معرفي جمالي ببصيرة وفطنه عالية لخلق مجتمع يجمع بين ماهو روحي ودنيوي.

المبحث الثاني

تجارب تأصيلية في المسرح العربي

لما يمتلك فن المسرح بعامته (نصاً وعرضاً ونقداً) كونه أداة للتغير بدءاً من التطهير الأرسطي الذي يخلق لنا عملية تطهرية داخلية وصولا إلى ما طرحه برشت كونه عملية تغيرية عقلانية فالاثنان حاولا خلق طريقة ناجحة لجعل المسرح أداة للتغير والبناء والإبداع والتأصيل والتأسيس، ولما يمتلكه الموروث أداة فاعلة ووسيلة إيجابية لقراءة الماضي والحاضر بطريقة سانكرونيه (تزامنية)، وذلك للدفاع عن الذات وتحصينها من اغتراب الذات أمام الآخر، ومواجهة الاستلاب الحضاري ومواجهة العولمة.جاءت بعض التجارب الرائدة في خلق تأصيل وحاوله منح هويه للمسرح العربي وعليه يمكن أن يكون التأصيل بالقيم الروحية الموروثة النافعة، أي رؤية معاصرة للتراث والدمج بين ما هو موروث وحديث، لأن التعامل وفق الموروث كمادة خام يفقدنا التأصيل بل علينا التعامل معه كموقف وسيرورة دائمة تساهم في تطوير البني المشكلة للموروث الأصيل وفق آلية جدلية التأثير والتأثر وكل موروث يؤكد سيرورته من خلال حركة التأريخ يعتبر أصل.

فيرى فؤاد زكريا بخصوص مفهوم التأصيل " تعني أيضاً العودة إلى ما هو أصيل في تاريخه ، وفي أعماق شخصيته المعنوية" [50]

ونرى إن استلهام الموروث له دواعي مهمة منها ما هو علامي (سيميائي) أو رمزي أو دال أو إشاري ، كونه محمل بدلالات مرجعية أو تناصية أو الاثنين معاً، وما عملية القراءة للموروث باعتباره نصاً واستلهامه أو توظيفه كونه زاخراً بمواقف ومعاني ورموز متعددة ومتنوعة ويمتلك أقنعة تمنح المبدع نصاً متناصاً مع الأصل.

في حين يرى المؤلف المسرحي السوري فرحان بلبل إن الأصالة هي " تقاليد مسرحية وأشكال فنية تعبر عن مضمون يحتوي الواقع العربي، وتبرز وجودا عربيا وقوميا وإنسانيا من خلال رؤية فكرية وسياسية معينة " [51]

---

[49] - نقلاً عن (س.م. بورا، التجربة الخلاقة، تر: سلامة حجاوي، ص68) . طراد الكبيسي المصدر السابق. ص5.

[50] - فؤاد زكريا، وهم الأصالة والمعاصرة، في مجلة العربي، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ع: 316، 1985)، ص22

[51] - فرحان بلبل. المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، في مجلة الحياة المسرحية، (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1984). ص157

ومن خلال ما تقدم لقد حاول المهتمين بفن المسرح العربي محاولة لتأصيله وتتجلى لنا بعض الأسماء في فن المسرح الذين حاولوا استلهام أو توظيف النص تناصياً مع النص الأصل نذكر منهم :-

1- يوسف إدريس: - (1927- 1991).

لقد تناول إدريس مسرح السامر في مقالات متنوعة في عام 1964 وتجلى ذلك في مسرحيات (جمهورية فرحات/ 1956) و (ملك القطن / 1956) و (اللحظة الحرجة / 1958) و (الفرافير) و (المهزلة الأرضية) و (المخططين، الجنس الثالث). [52]

كان هدفه إلغاء هيمنة القالب المسرحي الغربي كونه لا يتماشى في أغلب الأحيان مع البنية الفكرية العربية بما منها من مقدس ودنيوي واخلاقي وثقافي. فهو يقول أن المسرح المصري أشبه بعملية " ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي" [53] ولا بد للمسرح العربي مغادرة هذه التبعية بأسلوب وطريقة جديدة لكنها مستمدة من الواقع المعاش ومن خلال ما تقدم نرى إدريس رفض عملية التبعية المسرحية حتى وأن تعددت مشارب الاقتباس سواء كان فرنسيا أم أمريكياً، أم نرويجياً ، ولكون المسرح العربي وسيلة للتواصل اللغة، والفن كاللغة جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب وخصائصه " [54] فاللغة العربية وبلاغتها هي وسيلة المؤلف والكاتب لطرح نتاجه ومن خلالها طرح همومه ومعاناته والمسرح واحدا من هذا ، لامن خلال مانترجمه كون الترجمة تحويل لبنى فكريه لذلك المجتمع ولاتعبر عن الواقع العربي المعاش بالغم من إن الهم الإنساني متشابهه كما أن الموروث في المسرح وعملية التناص فيه جاءت لعملية تشغيل التراث من خلال نقد اللحظة الحاضرة بواسطة اللحظة الماضية، وممارسة النقد الذاتي موضوعياً من خلال عملية جمالية تخيلية لا اجترار أو تقليد مسرح لا يتوائم مع البنية الفكرية للمجتمع العربي والإسلامي من دون الاستنساخ ورفضاً للتقريرية والمباشرة عبر استعمال الأقنعة والرموز وتوظيف واستلهام الفرجة والأمثال والأغاني والأهازيج وموضوعات المناسبات الحزينة لكسب رهان الحداثة من خلال التجريب والتجديد وتعميق جدلية الأصالة والمعاصرة وترسيخ جدلية الإنسان العربي وعلاقته مع الأخر. فهو يرى المسرح مثل " اللغة والرقص والرسم والموسيقى والغناء وبقية أدوات التعبير، التي لا بد لكل شعب أن يملكها ليعبر عن وجدانه وكيانه وميوله واتجاهاته" [55]

وهنا تتحدد رؤيته للمسرح المنشود وما يقوم به عملية ربط بين ما هو كوميدي مرتجل (دي لارتا الايطالية) التي أسماها بالسامر؛ وهي عملية تمسرح تميزاً وتأصيلاً للمسرح، ولكون السامر الشعبي المصري كان ينمو في المناطق الريفية ظهرت مقابله بالمدينة وفق إدريس (الحواري ، خيال الظل، الاراجوز) ويمكن وضع تقسيم السامر الى :

1- ضاحك.
2- حكم وأمثال.
3- مواعظ

أما شخوص السامر فهم أصحاب حرف في النهار وفي الليل يصبحون محترفين قادرين على الإضحاك وإمتاع الآخرين، ويتم توزيع الأدوار كيفما اتفق ولكن هناك محور رئيس هو دور (فرفور) يمتلك الحكمة والتفلسف ويقدم الواقع المعاش بطريقة كوميدية، ولكن مسرح السامر لم يدم طويلاً كون إدريس لم يكتب للسامر غير مسرحية (الفرافير).

2- توفيق الحكيم (1898- 1988):-

حاول الحكيم التأسيسي لانجاز نص مسرحي عربي، أشبه ما كان يسمى ولا زال المسرح الإغريقي أو المسرح الانكليزي أو الفرنسي وهذا لا يتم من دون التنظير والتطبيق فظهر ذلك واضحا وجليا في نصوصه المسرحية التي كتبها، وبدأ يبحث عن الأصالة كمفهوم فني فهو يرى أنها " استيعاب الفنان للتراث الإنساني وتمحيصه وهضمه، لإخراجه في حلة جديدة... الاستنبات من الجذور المحلية والعالمية"[56] ، وهنا استطاع أن

---

[52] - حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1999)، ص130

[53] - المصدر السابق نفسه، ص133.

[54] - المصدر نفسه ، ص134

[55] - نفسه ، ص135.

[56] - حورية محمد حمو، مصدر سابق ، ص118.

يفرق بين ما هو أصيل كمفهوم ووافد أطلق عليه استنبات وليس له اعتراض على الاستنبات كونه يقدم نماذج قد لا تكون متوفرة في مجتمع ما ، أما الأصالة فهو ما ينبع وينمو داخل مجتمع ما فأصالة المسرح العربي مثلاً لا بد أن تقوم من بيئة وأرض المجتمع العربي فهو يراها عبقرية خلاقة تحاول الاستفادة مما هو وافد وتحويله إلى أصيل ففي مسرحية أهل الكهف تعامل وفق ما سبق من خلق واستنبات الفن المسرحي الإغريقي للتأصيل في المسرح العربي الديني، فكان الاستنبات شكليا وكان موضوع أهل الكهف دينيا وهنا استطاع المزج بين ما هو فكري أصيل حيث نجد في مسرحية (يا طالع الشجرة) وما هو فكري أو ذهني اتجاه أو مذهب مسرحي سمي باللامعقول، وما هو أصيل من خلال مسميات الشخصيات وبعض الترانيم الشعبية المصرية، فهو يرى أن الموروث العربي يمتلك اتجاهات أسلوبية قبل أن يعرضها الفن الأوربي كشكل البروفيل في الفن والسريالية أيضاً في الفن الإسلامي كمبارزات أبي زيد الهلالي وحكايات ألف ليلة وليلة فهي غير واقعية لكنها تمتلك الصورة السريالية.وقد أوضح الحكيم للتفريق بين اللامعقول والعبث ، والعبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً هو فعل ينبع من المضمون، في حين اللامعقول يتعلق بالشكل فقط، أي وضع ما هو معقول في إطار اللامعقول [57]

استلهم توفيق الحكيم من السامر مسرحية (الزمار) والفنون الشعبية الريفية من رقص وغناء وتحطيب في مسرحية (الصفقة) من خلال المسرح الذهني والفكري وما عملية الربط بالموروث الشعبي المسرحي في مسرحية (يا طالع الشجرة) ، يقدم تجريباً أي تطبيقا لعملية التأصيل ثم يقوم بالتنظير لها من خلال وصف كيف ؟ ولماذا ؟ وتحديد الظروف التي دعته للكتابة [58] فهو يرى أن " أشد الفنون محلية وأكثرها التصاقاً بأرضها وبيئتها، إنما هي في الحقيقة قد استعارت، واستلهمت الوسائل، والأساليب والإشكال الحديثة المعاصرة والقديمة والغابرة التي عرفتها البلاد الاخري.[59] وخلاصة لما تقدم استطاع الحكيم إن يلغي مفهوم الزمان والمكان بتطبيقاته المسرحية لكنه غفل الجانب الاجتماعي الذي نراه جداً مهم الذي هو متواصل مع القديم مشكلا بنية نص تراثي متوافق مع القيم والأخلاق للمجتمع العربي، لكنه استطاع إدخال الأدب المسرحي والفلسفي والذهني للنص العربي، ومن خلال نصوصه (يا طالع الشجرة) و (أهل الكهف)، وكل هذا وضعه في قالب فني مسرحي استمد من الموروث بعض البنيات المؤسسه للموروث (المقلد والحاكي، والمداح).

3- سعد الله ونوس : 1941

استطاع ونوس إن يسير في طريق التجريب المسرحي من كونه عمل في مجالات المسرح المتنوعة تأليفا وإخراجاً وإدارة، أراد تحديد هوية لمسرحه من تسميته (بالمسرح التسييسي) كان هدفه التجريب من أجل الحصول على جمهور لان فكرة مسرحه تؤمن بأن الجماهير (المتلقين) هم أداة تغير المجتمع وهي النموذج الفكري سواء كان اجتماعياً أو سياسياً.فقد كانت مرجعياته الفكرية والفنية لها الدور الأساس في تشكيل تجربته المسرحية وتحت عنوان بالمسرح ألتسييسي، كما هيمنت في تلك الفترة المذاهب الأدبية (كالوجودية / كامو، بكيت، يونسكو) ولا حقا بالعبث. كما عرف المسرح التسجيلي (بيترفايس) وهذا مايجسده في مسرحياته اللاحقة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) ، ولاحقا تأثر بالمسرح البرشتي وتجلى في نصوصه اللاحقة.

أصبح ونوس يرى المسرح ظاهرة حضارية مركبة تمنح شكل جمالي وفكري للإنسان، فمسرحه التسييسي أعمق من المسرح السياسي لان يقوم بطرح القضايا السياسية من أجل وضع بناء جمالي للفن المسرحي بواسطة متلقيه التي يراها الطبقة الكادحة، فقد مزج بين محورين مهيمنين في مفهوم المسرح التسييسي هي (الشكل والمضمون) فالشكل من الناحية الفنية أما المضمون فكان فكريا.[60] ففي مسرحية الفيل ياملك الزمان تدور حول حكاية شعبيه لملك لديه فيل قد عاث بالأرض فسادا ،وأراد الشعب تشكيل وفد لمواجهة الملك لشرح ماعمل الفيل بالشعب والرعية والأرض فقرروا اختيار شخص ينوب عنهم بالحديث ولكن ألمجموعه تتخلى عن موقفها إمام الملك مما يوضع المتحدث عنهم في موقف لايحسد عليه فيضطر إلى طرح فكره وهي إن الفيل يحتاج من يسليه وعلى الملك إن يحضر أفيال معه لتسليته.وتتضح في مسرحية رأس المملوك جابر والملك هو الملك المستمدة والمتناصه من حكايات إلف ليله وليله.أكثر مسرحيات ونوس تبحث في محنه الذات وما تعانيه بعدم وجود الأمل ولا يوجد تبشير بولادة حقيقية فضلاً عن رؤية سوداويه قاتمة للعالم"كما إن ونوس لم يمسرح التراث مسرحه

---

[57] - نفسه، ص126

[58] - المصدر السابق ، ص127

[59] - نفسه ، ص 127

[60] - حورية محمد حمو. مصدر سابق، ص145

2- الرشيد بوشعير،دراسات في المسرح العربي المعاصر،ط1،(دمشق:الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،1997)،ص55

صرفيه عقيمة ،ولم يعد كتابته بأسلوب فج ، وإنما استلهم ذلك التراث وجعل خاماته تخدم رؤيته الفكرية والجمالية" (2) ، فبالرغم محاولاته الحرث في أرض الفساد الأخلاقي والاجتماعي الممزوجة بخراب النفس المملوء بعذاب اللوعة في سبب هذا الوجود المأزوم نجده لم يستكين وظل يكتب ويحاول التأصيل للمسرح من خلال هموم الإنسان العربي ومحنة الذات في مواجهة الآخر وتتجلى في نصوصه الأخيرة ازدياد الهم والألم للواقع المعاش .

4- عبد الكريم برشيد :

يرى المبدع برشيد أن المسرح العربي لابد أن يكون تجريبياً من منطلق تجديد الظاهرة القديمة وقد أسماها بالواقعية الاحتفالية وتنطلق هذه من مظهرين تجريبي مختبري وتجربة ميدانية، وهذا يتماهى مع بعض التجارب الأوربية لأول مهله مثل ما فعله (ارتو، وكروتوفسكي) . ولكن التجارب الأوربية محدودة على وفق برشيد فهو يرى تجاربه ميدانية تتم وفق مفاهيم لغة الشعب وتراثه وروحه من خلال تقنيع الشخصيات المسرحية بأقنعة تراثية وتمتلك هذه الشخصيات التراثية قضايا تحاكي مشاكل المجتمع العربي الحاضر.

وهنا تأتي الواقعية الاحتفالية لرسم " مرحلة حاسمة من تاريخ المجتمع العربي عامه، ومن تاريخ مسرحه لصيغة خاصة، فيعد المراحل التي مرّ بها المسرح العربي ابتداء من الترجمة والتأليف وصولا إلى مرحلة التجريب " [61]

اذن المسرح العربي مرّ بمرحلتين هي:

1- الترجمة .
2- التجريب .

وعليه ظهر تساؤل لدى برشيد بخصوص كيف وبماذا يجرب ؟ فلا بد من مجال يحاول التجريب فيه فكان التأصيل للمسرح العربي أفضل نموذج لعملية التأصيل كونه يحتوي مواضيع وأفكار وشخوص تستطيع أن تشكل بنية مسرحية تختلف عن البنية الوافدة بالترجمة والتي كانت تحاكي حد التقليد للنموذج المسرحي الأوربي ، ولكن في مرحلة التجريب كان يبحث عن تأسيس مسرح له هويته المستقلة من دون إلغاء محتواه الإنساني، فضلا عما يحتوي من بعد فكري وجمالي. فظهرت بعض المحاولات في هذا الاتجاه منها الحكواتي اللبنانية والفوانيس الأردنية والسرادق المصرية وفرقة سوسة التونسية وجاءت هذه الاتجاهات ردا على الغربة التي كان يحس بها المبدع العربي تجاه المسرح الأوربي الوافد. كما أنها نموذج للمسرح العربي المنشود.كما وجد (برشيد) أن العملية ذات مرحلتين هي المختبرية والتطبيقية وتحتاج إلى تظافر جهود متنوعة وكثيرة في إقامة المختبرات والمجاميع والنوادي لانجاز هذه التجارب فضلا عن الأبحاث المسرحية التي تنطلق من احتياج المشاكل المجتمعية من خلال المسرح وتحاول تقويمها وتصويبها من خلال احتياجاتها الجمالية والفكرية، فلا بد من تظافر جهود ليس المسرحي فقط بل عالم الآثار والاجتماع وعلم النفس واللغات وما الى ذلك.ومن هذه المنطلقات نجد برشيد وجد أفضل نموذج للمسرح العربي ذا الهوية الحقيقية هي الاحتفالية، كونها الصيغة الشعبية التي تشكل البنية المخزونة لذاكرة المجتمع. لأنه يرى المسرح العربي الاحتفالي " ليس مجرد تيار ضمن التيارات المسرحية الأخرى، فهو ليس جزء من كل ولكنه المسرح العربي كله " ([62]) ويذكر برشيد في بيانه الرابع العامل الخامس، بما أنه أصبحت وسائل الإنتاج المسرحي بيد الطبقات الشعبية، لذا كانت ايدولوجية الإعمال تعبر عن أفكار وطموحات هذه الطبقات، وتحول المسرح وسيلة من وسائل النضال بعد ما كان ترفا جماليا" .([63])

ومن خلال ما تقدم فقد فرّق (برشيد) بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي

فالاحتفالية هي أعم وأشمل وهي فعالية فكرية وفنية، فهي رؤيا فلسفية إبداعية وسلوكية لتنتج فناً خلاقاً.

وخلاصة لما تقدم فقد عرّف عبد الكريم برشيد الاحتفالية " ظاهرة فكرية وفنية واجتماعية ، ظاهرة أفرزها واقع تاريخي ... ابن شرعي للواقع وذلك لان لها جذورا عميقة تشدها الى التربة وتربطها بالمناخ الحضاري العام وبالجغرافية الثقافية والسياسية للواقع المعاصر " ([64])أذن الاحتفالية ثورة على التزييف والغربة الذي يعيشها المجتمع العربي ، لأنها تعيد للإنسان رؤيته وهي نافذة للكشف على تشابك الرؤى والأفكار مما يؤشر الى وضع علاج لهذه الغربة مع الأخر، وتعدها وسيلة للتواصل مع الأخر من دون استلابه وصولا الى إلغاء ما من شأنه ان يلغي هوية الإنسان وحريته وتمنحه سيرورته الدائمة تجاه تطوره وتقدمه، فضلا عن ايجاد لغة شاملة إنسانية

---

[61] - مصطفى الرمضاني. قضايا المسرح الاحتفالي، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1993)، ص22

[62] - المصدر نفسه . ص29

[63] - المصدر السابق نفسه . ص51 .

[64] - المصدر نفسه ، ص61- 62 .

ومحاولة تغير الواقع والاستفادة من الطقسية العربية بكافة مشاربها ومحاولة رصد ما هو أصيل وما هو طارئ وخلق تواصل فكري واجتماعي مع الأخر وصولا إلى أخذ المسرح دوره بكشف زيف الحقيقة.

المبحث الثالث:

الموروث الشعبي العربي

لقد اهتمت الشعوب بتنوع تراثها الشعبي وقامت بمحاولات رائده في هذا المجال فمنهم من استلهم وآخر من وظف وثالث تناص مع موروثة الشعبي ففي المسرح العربي عندما أراد البعض من المؤلفين والكتاب توظيف التراث للمسرح واستلهامه تناصيا كان الهدف منه إيجاد هوية للمسرح تختلف عن باقي المسارح الأوربية والأمريكية والشرقية فضلاً عن ثراء هذا الموروث بما يمتلك من قيم أصيلة يمكن أن تكون هوية له. وبسبب تنوع هذا الموروث فقد استلهم منهم الشخوص وآخر الأمثال وثالث الأهازيج بل إن عملية التوظيف والاستلهام وأدخلت كل ما هو تراثي، ومن أجل السير وتحديد الموروث الشعبي الذي تم توظيفه للمسرح لابد من وجود تقسيمات له يمكن إجمالها بالاتي:

1- **المقامة:**

هي فن أدبي نثري له بعض الخصائص الفنية، وتسرد عبر نسيج حكائي. ومن مؤلفيها المعروفين الحريري، والهمداني، والزمخشري، فشخصية أبو زيد السروجي بطلاً لحكايات الحريري [65] وتستخدم السجع والمواضيع الاجتماعية.

2- **أدب الرسائل**

وهي رسائل كانت تتداول بين البشر، نمط من التأليف الأدبي وغير الأدبي، تقوم بعرض الأفكار واستخدام أساليب لمخاطبة النفس والأخر، حيث تحتوي على موجه عقلي وتفلسف جوهر وحركة الأشياء جدلياً. [66]

تميزت هذه الرسائل بأسلوبها السردي سهل القراءة والفهم ، فيها وضوح الأفكار والمعاني مركزّة العبارة صياغيا وتركيبياً وتمتلك صيغة الإقناع من خلال الدلائل والبراهين باستخدام الجانب العقلي

ومن أمثال أدب الرسائل أو ما كتب بصيغته :-

1- الجاحظ (الحيوان ، كتمان السر وحفظ اللسان)
2- ابن المقفع (الأدب الكبير ، الأدب الصغير)
3- أخوان الصفا (قصص الحيوان)

3- **الأمثال :**

وهو " ما يمثل به الشيء : أي يشبه به ... تلخيصا لموقف أو كنايه تشير الى حدث معين [67]. أو هو " قول مأثور سائر بين الناس ... موعظة أخلاقية أو لها مغزى أدبي [68]

، ويعرف المثل بأنه " إشارة إلى حادثة أو حكاية وردت في أخبار العرب " [69] أو حكاية رمزية تنطوي على مغزى أخلاقي " [70]

تتميز الأمثال بخصائص تميزها عن غيرها هي :- [71]

1- قوة التكثيف.
2- سهولة الحفظ.
3- وضوح المعنى.
4- جودة السبك.
5- حسن التعبير.

---

[65] - قيس كاظم الجنابي: الحكاية التراثية (تنوع الأفكار ووحدة التأثير، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2006) ، ص188-189

[66]- المصدر السابق ، ص158

[67] - نفسه. ص171

[68] - المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص1318

[69] - قيس كاظم الجنابي، مصدر سابق. ص171

[70] - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مصدر سابق، ص318

[71] - قيس كاظم الجنابي ، المصدر نفسه ، ص173

6- سلاسة اللغة.
7- تركيز الكلام.
8- الرمزية.

كما انه يمتلك معاني إنسانية وأغراض اجتماعية فضلا عن أثاره النفسية ودلالاته الرمزية ويمتلك ألغاز متنوعة، كل هذا يتم بصورة غير مباشرة. [72] وهذا ما تصبوا إليه العملية الإبداعية لأنها تخاطب بصورة غير مباشرة. كلما كان الفن يرسل رسالة غير مباشرة يصبح ذا بنية جمالية وفكرية متفردة ، وهذه هي أحد أهداف الفن السامي. وعندما يصبح المثل ذا بؤرة إشعاعية في النص ويتشكل ضمن سياق النص فهو يكشف عن إمكانية الشخصية في التواصل مع الأخر داخل بنية النص المسرحي وإمكانية الكاتب أو المؤلف عن كيفية الاستفادة من قصة أو فكرة المثل في إرسال معنى أو شفره أو كشف موضوع فهنا يعد وسيلة اتصاليه ما بين المتلقي والمرسل بصورة مكثفة المعنى. ومن الأمثلة (على نفسها جنت براقش) ...

4- **أدب الرحلات :-**

وهي الأسفار، وهدفها استطلاع البلدان ومعرفة الجغرافية، والبحث عن العقائد والتقاليد والعادات ، كما يتم من خلالها دراسة البناء الاجتماعي وتتناول الإشكال الموضوعية والثقافية، أي الدراسة ايكولوجيا وانثرويولوجيا وانثولوجيا واركولوجيا[73] وتعرف الرحلة بـ " تنقُّل في البلاد... رحله " [74]

فقد كانت مدونات الرحالة الأدبية تحتوي على الإحداث والأمكنة والممالك والتقاليد، وهنا تصبح الرحلة فناً وأدباً وتاريخاً وجغرافيه، كما تحتوي على رؤية ذاتية لهذه المدونات فهي وثيقة متعددة الأغراض تعبر عن فهم خاص لحياة الشعوب برؤية ذاتية أساسها شكل موضوعي. ومن الرحالة (المسعودي ، ابن بطوطة، ابن جبير) .

كما تمتلك المدونات لا أدب الرحلات مواضيع ثرة من أدب ناضج، يمكن أن يوظف كتراث نثري عربي، فضلا عما تتملكه من خيال واسع يجمع بين الحكاية والرحلة، وتعد كجزء من أسرار ثراء الموروث العربي لعلم الجغرافيا ووسيلة تدونها نموذج أدبي منفرد لما يمتلك إمكانية قرائية وتراثية حيث تمتلك تنوع مكاني وزماني متفرد ومن الرحالة التي كانت رحلاتهم فيها الحقيقة والخيال متمازجين (السندباد).

5- **الوصايا:**

هي نصوص أدبية تحتوي حكاية مضمنه ومعبره وفلسفة أخلاقية خاصة يحاول الوصي فيها قراءة المستقبل من خلال الخبرة الذاتية والحياتية، ذات جمل قصيرة ذو تعابير ومضامين فلسفية مضغوطة صارخه بالرؤية والتعقل والحكمة والحلم وتسترسل بالسرد المطول والحوادث فضلاً عن ضغط الفكرة واستنساخ العبرة وتطلق خبره شاملة وعصارة تجارب وخاتمه لسيرة الشخص .[75] ومن الوصايا التي أخذت حيزاً كبيرا ومقدسا ووصية لقمان الحكيم إلى ابنه والتي وردت في القران الكريم. ووصية قس بن ساعده الأيادي لابنه ووصيه الإمام على لابنه الحسن (عليها السلام). فقد احتوت كل جملة في الوصية حكاية مضمنه ومعبره وذات بعد فلسفي أخلاقي نذكر من أحداها " اعلم يا بني إن المعي تكفيه التعله وترويه المذقة ومن عيرَّك شيئاً ففيه مثله... " [76]

وكما معروف لمتتبع النتاج الأدبي وعملية تشكله، فأن " جميعه يبدو لنا كيانا قائما يتحرك على الدوام " [77] ومن خلال النظر إلى التراث والتمعن فيه وبما يحتويه من حكايات خرافية وشعبية وأساطير وموسيقى شعبية والفن الشعبي (pop - Art) لصيغة عامه نجد أن الحصيلة الفنية الهائلة للأدب وتعد أغلب أعمال بعض الأدباء الكبار التي قد عاشت في نطاق قوانين خاصة ولكن جميعها ملكية جماعية للأدب الشعبي والموروث. [78] ، كما نجد في كتاب الحكاية الخرافية " الأدب الشعبي الخالد يبدو لنا المصدر الأصلي لكل أدب " [79]

6- الأغاني والأهازيج الشعبية:

---

[72] - نفسه . ص174

[73] - للمزيد ينظر : لطفي ألخوري. مصدر سابق . ص113- 122.

[74] 2 – نفسه ، ص 110

[75] - قيس كاظم الجنابي ، مصدر سابق، ص165- 170

[76] - نفسه ، ص167- 168

[77] - نفسه ، ص168

[78] - فروريش نون ديلارين ، الحكاية الخرافية، تر: نبيلة إبراهيم، (بيروت: دار القلم، 1973) ، ص118

[79] - نفسه. ص254

هي مقطوعات شعرية تغنى بمصاحبة الموسيقى أو بدونها وتكون على شكل ترانيم بإيقاع صوتي وتنقل أحيانا شفاهيا، وأغلبها مجهولة المؤلف كما إنها شائعة بصورة كبيرة وتتغير من منطقة إلى أخرى لكن تبقى ذا بنيه أو وظيفة محددة، كما إنها تعد رافد مهم ورئيسي من روافد الأدب الشعبي الخالد الذي أودعته الإنسانية أصدق انفعالاتها وأحلامها وتصوراتها. [80]كما أن " الأغنية الشعبية انفعالية غير إنها بسيطة في انفعالاتها هذه، وليس فيها تعقيد أو صراع في التحليل النفسي أو التأمل الذاتي، بل إنها تأتي عفويه منبعثة من الذات الشعبية غير المعقدة دافقة بالأحاسيس دون محاولة لكتمانها أو تغطيتها بكلمات متسقة ومنمقة " [81]

أما وظيفة الأغنية الشعبية فيمكن إيجازها بالنقاط التالية:

1- تعلم الأخلاق.
2- تمنح سلوكاً محدداً.
3- تربوية.
4- منح فكرة محددة للعادات والتقاليد.
5- منح قدرة ذهنية وجسدية.
6- ذا متعه جماليه.

أما أنواعها يمكن إجمالها

1- الموال.
2- أغاني ترقيص الأطفال (تقسم للبنات وللبنين).
3- أغاني الزواج (الميمر، المولية ، الماني).
4- الأغاني الدينية (الابوذية ، النايل).
5- الأهازيج (في المناسبات الزراعة، الحصاد، ...).
6- الترانيم.

7- الحكايات:

تعرف لغوياً بأنها؛ حكى يحكي حكاية، حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل ما يفعل، حكيت عنه الحديث حكاية. والمحاكاة المشابهة.[82] كما تعرف اصطلاحاً وهي " السرد المباشر المؤدي إلى الإمتاع والتأثير في نفوس السامعين. يتخذ موضوعا له من الأشياء الخيالية والمغامرات الغريبة " [83] أو " هي حكاية حفظها التراث العربي داخل ثنايا مصادرة " [84]ويمكن أن نحدد وظيفة الحكاية الشعبية التراثية فهي تقوم بتصوير الأفكار وأحاسيس ومطامح ورغبات الإنسان كما أنها تعالج علاقة الإنسان والكون. [85]وتوصف الحكاية التراثية الشعبية بـ " صورا دقيقة للإنسان في غرائزه ومطامحه وسجاياه والحياة في إبعادها السحيقة وللمجتمع في تلونه ونقائضه ولا يمكن نجدها في أروع كتب الفلسفة وأعمقها لأن الحكاية يمكن أن تعد فلسفة مجسمه نسمعها عن لسان أناس وأن كانوا [كانت] من اختراع الخيال.[86]. وتعرف الحكاية الشعبية " شكل سردي تقليدي، تضم صور الشعوب وبطولاته الأخلاقية والتعليمية والاجتماعية بشتى مغامراتها. [87]ويورد الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه عن الفلكلور والذي يطرح رأيا مفاده " إن الحكايات الشعبية بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين الشعوب على اختلاف لغاتها ومراحل حضارتها" [88]فالحكايات الشعبية هي موروث اغلبه شفاهي، ولها ارتباط وثيق بما هو واقعي، فهي تستمد مادتها من الواقع مضافا لها صيغة خيالية فيها قليلا من الانزياح نحو الغير مؤلوف بطريقة نسيج تكاملية مضمن فيه العادات والتقاليد والتجارب وكل ما يمتلك من خبرات قديمة ولكن بطريقة سرد فنية .

---

[80] - تيريزا ،باركلي ، الأغنية الشعبية خصائصها ووظيفتها، (في مجلة الفنون الشعبية، ع4، 1965)، ص62

[81] - لطفي ألخوري ، مصدر سابق، ص18

[82] - ابن منظور، لسان العرب مادة حكى ، (بيروت: دار لسان العرب، د.ت).

[83] - قيس كاظم الجنابي، مصدر سابق ، ص5

[84] - نفسه ، ص5

[85] - يوسف أمين قيصر، حكايات وفلسفة، (بغداد: مطبعة شفيق، 1976) ، ص12.

[86] - يوسف أمين قيصر ، الحكايا والإنسان ، (بغداد: وزارة الإعلام، 1970) ، ص8.

[87] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، (بيروت – الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني، 1985) ص73

[88] - عبد الحميد يونس – دفاع عن الفلكلور ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973)، ص98

ويقسّم طلال سالم ألحديثي في كتابة الفلكلور في حياتنا المعاصرة الحكايات الشعبية إلى أنواع هي :[89]

1- حكاية الحيوان.
2- حكاية الجان.
3- السير الشعبية.
4- حكاية الشطار و (العيارين).
5- الحكاية ألمرحه.
6- الحكاية الاجتماعية.

8- الملاحم:

سير لأشخاص خارقين تتحدث عن بطولاتهم وتكون ذات حكايات متواصلة ومبنية بتراتبية خاصة. أو قصيدة قصصية طويلة، موضوعها البطولة. [90] أو " عمل أدبي يمجد جماعه، يسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري وتتجسد فيه المثل " [91] كما في ملحمة كلكامش أو الخليقة البابليةففي مرحلة حضارة وادي الرافدين ظهرت (ملحمة كلكامش) و (ملحمة الخليقة البابلية) ومن الملاحم المشهورة ملحمة الاوذيسه والانياذه والالياذة والشاهنامه و(ايزيس واوزريس الفرعونيه)أما في الفكر الشعبي فتختلف وتسمى بالملحمة الشعبية وهي " المعارك التي حدثت في حقب زمنية مختلفة أعاد الرواة والقصاصون صياغتها على شكل سير تتحدث عن بطولات مهمة" [92]

فالملاحم أشبه بالسيرة الشعبية لشخصيه ما وقفت بمواقف متفردة عن الأخر وتناولت أحداثها أشخاص بالنقل ألشفاهي كنموذج متفرد أو كالخبرة، الهدف منها خلق موقف تربوي مثالي. ويكون أسلوب سردها متصل بخلق موقف مأزوم ملئ بالإثارة والتشويق ومحبوك بطريقة خاصة لخلق نموذج للموروث وموقف خارق متأت من الخيال.[93] ومن الملاحم العربية (عنترة بن شداد العبسي) و (سيف بن ذي يزن).

9 – التراث الديني:

يعد القران الكريم وألسنه النبوية الشريفة من المصادر الرئيسة للتراث الديني العربي والمسلم ،وقد استلهم واقتبس ووظف المؤلفين العرب منها الكثير جزئيا أو كليا أو بعض الأفكار ، فتارة يستعير ايه أو جزء منها أو فكرتها وبأشكال مختلفة وطرق متنوعة ،فتوظيف ألكلمه حينا والجملة حينا أخر أو على مستوى إعادة جو القصص ألقراني ضمن سياق النصوص المسرحية المكتوبة.كما إن إدراك الرواد من المؤلفين في اتجاه توظيف التراث الديني يستطيع إن يحمي القيم التاريخية الاصيله لدى المتلقي العربي من ذلك التوظيف للشخصيات والإحداث والأفكاروعليه يمثل التراث بتنوعه وغناه ذخيرة حية لا تنفذ ولا تتقادم فضلا عن إنها سلطة مرجعية مهمة تتكئ عليها الشعوب، وبوصله تحدد لها معالم الطريق. وعملية الرجوع الى التراث المتمثل بالمقامات والأمثال والرسائل الأدبية وأدب الرحلات والوصايا فضلا عن الأغاني والأهازيج الشعبية المتنوعة والحكايات والملاحم الشعبية. تمنح الأدب فعاليته وتواصله ضمن سياق المجتمع الناشئ داخله وتمنح شكل جمالي وفكري متجدد وبما أن التراث العربي ملئ بالمواضيع والمواقف والأنواع فضلا عن قدمه على هذه الأرض فهو يمتلك إرثاً كبيراً ومتنوعا ومتفردا له خصوصيته ، وعليه لا يمكن أن يبقى المسرح العربي مسرحا هجينا ولدينا كل هذا التراث المتنوع والثر . وعليه ظهرت بعض الاتجاهات بخصوص المسرح العربي لتحديد هويته من خلال تأصيله من خلال تراثه فضلا عن إعادة قراءته المتمثل باللحظات المشرقة فيه من خلال نصوص وعروض تناقش قضية الأرض والهوية وتستحضر الشخصيات التاريخية والنموذجية والمواقف المثالية.كما إن الدافع الفكري والسياسي والاجتماعي ،من أهم دوافع الفنان قاسم محمد لاستعارة الشخصيات والعناصر التراثية والاشاره إليها ، فقد كان هناك دور هام للدوافع القومية والفنية ولأسباب اجتماعيه في اتخاذ قاسم محمد خدمة القضايا الوطنية وفي الدفاع عن حق الشعب ومجده وتقدمه. ومن أوليات وظائف فن المسرح (نصا وعرضا) ينطلق من دوائر ثلاث هي (الذات، المجتمع،الإنسان) فيجب إن يكون المؤلف ملتزما بقضايا الإنسان ومن خلال هذا يطرح قاسم محمد من خلال التواصل من المنجز التراثي العربي والإسلامي كونه مؤلف ومخرج ومعد للنصوص المسرحية عليه إن يعي التراث أولا ، ومن ثم يتجه نحو التجديد ،إذ إن التجديد لايكون من عدم فهو

---

[89] - طلال سالم ألحديثي، مصدر سابق، ص25

[90] - سعيد علوش، مصدر سابق، ص205

[91] - نفسه ، ص205

[92] - قيس كاظم الجنابي ، مصدر سابق، ص103

[93] -المصدر السابق نفسه. ص104

يرى إن المؤلف المسرحي العربي في ظل ظروف ألغربه والظروف الاجتماعية والسياسية السائدة يقوم بدورين دور فني للمسرح ودور وطني موظفا فيه القضايا الوطنية لاعن طريق الشعارات السياسية وعن طريق الصياح والصراخ ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه ألامه وإيقاظ الكامن من إحساسها بالتغيير فضلا عن الانتماء وتعميق أواصر البناء الاجتماعي والفكري فيها

ما اسفر عنه الاطار النظري:-

1. إن الخبرة التي يحصل عليها المؤلف من خلال مشاركته في صيرورة الحياة أو ملاحظة لها تمنحه فعلاً خلاقاً.
2. إن عملية التجريب عملية رفض لما هو بالٍ أو قديم وخلق نمطاً مسرحياً جديداً يثير الفضول والانفعال والإغراء يرفض الطرائق والأساليب المستهلكة.
3. لعملية التجريب بعامته والمسرح بخاصته هناك بنيات محددة يرتكز عليها يمكن حصرها (الخيال، الإحساس، الجدة) (كالفرافير، وخيال الظل، والاراجوز لدى يوسف إدريس .
4. التجريب للمسرح يعد تجربة داخلية بعديه / إدراكية يمكن تلخيصها بخلق جديد بأساليب اعتيادية.
5. التراث هو ما تصنعه الشعوب من خلال التاريخ المعاش والنقل ألشفاهي وما يتركه السابق إلى اللاحق من بنى فكرية ومنظومات ثقافية واجتماعية. (كما في نصوص توفيق الحكيم يا طالع الشجرة).
6. كما نجد في التراث ذاكرة شعورية أو لا شعورية فردية أو جماعية مخزونة في الذهن لتوجيه مسار المؤلف أو الكاتب الأدائي.
7. عملية التوظيف أو الاستلهام من التراث هدفها الأول محاكاة السابقين والاستفادة من خبراتهم فضلاً عن الثراء بمنتوجاتهم الفكرية والثقافية، والعمل على تأصيل ومنح هوية للنص المسرحي. (كما في مسرحيات سعد الله ونوس (الفيل يا ملك الزمان) .
8. عملية التوظيف ليس عملية محاكاة ساذجة بل خلخلة التراث وإعادة تركيبه والبحث عما هو متحول وما هو ثابت، أي محاولة خلق ثورة داخلة من دون إلغائه . (كما في مسرحية الملك هو الملك، سعد الله ونوس) و (الزمار، توفيق الحكيم).
9. عملية الاستلهام أو التوظيف يتطلب نضوج فكري معرفي جمالي بحس وفطنه وبصيرة متفردة لخلق نصا إبداعيا خالصاً.
10. إن التجارب الرائدة في المسرح العربي باستلهام وتوظيف التراث هدفها تأصيلي ومن ثم منح هوية خاصة به.
11. إن عملية تشغيل التراث في النص المسرحي العربي يتم من خلال نقد اللحظة الحاضرة باستخدام اللحظة الماضية (كما في مسرحيات سعد الله ونوس/ (الفيل يا ملك الزمان).
12. المسرح وسيلة تعبيرية مثل اللغة والرقص والرسم والموسيقى والغناء لأنها لغة ووسيلة كل الشعوب للتعبير عن وجدانه وكيانه وميوله واتجاهاته وتاريخها.
13. تنوعت أساليب توظيف التراث للمسرح العربي لسعة مساحة المجتمع العربي ووجود تنوع وثراء فكري كبير للبنيه الفردية للأفراد.
14. تنوعت الموروثات العربية بدءا من الحضارات القديمة (بابل ، مصر ، سوريا). وصولا للتراث الإسلامي بكل حقبه. فكانت (المقامة ، أدب الرسائل ، الأمثال الشعبية ، أدب رحلات ، وصايا ، أغاني وأهازيج شعبية ، حكايات ، ملاحم ، وتصوف ... وغيرها).
15. هناك أنواع ومسميات كالاحتفالية / الطيب ألصديقي ، الفرافير / يوسف إدريس، الاستنبات / توفيق الحكيم والتسيسي / سعد الله ونوس.
16. ظهرت بعض الشخصيات في النصوص الموظفة من التراث مثل (الراوي ، المقلد ، الحاكي، المداح ، القصطخون ... وغيرها).
17. ظهور اتجاهات وفرق مسرحية تستمد موضوعاتها من الموروث الشعبي العربي وكلا حسب البنية الأصلية فيه مثل (الحكواتي / لبنان) و (الفوانيس / الأردن) و (السرادق / مصر) و (سوسة / تونس).

الفصل الثالث

1- **مجتمع البحث**: يحتوي مجتمع البحث على النصوص المسرحية التي وألفها قاسم محمد والممتدة للفترة الزمنية 1970– 2001 والبالغة (15) نص ، وكما في أدناه:-

ت	النصوص المؤلفة	السنة
1	طير السعد	1970
2	إنها أمريكا	1974
3	الحلم	1975
4	أضواء على حياة يومية	1977
5	نفط نفط	1978
6	الملحمة الشعبية	1980
7	حكايات العطش والأرض والناس	1981
8	شجرة العائلة	1982
9	الربح والحب	1987
10	لعبة الحب	1989
11	أسواق وأشواق	1995
12	تعلولة بغدادية	1996
13	مونولوج الخوف والرجاء عند شواطئ الجنوح	1999
14	حياة موت وقميص	2001
15	مقامات صمود الذاكرة	2001

2- عينة البحث:

تم اختيار عينه البحث قصديه (مسرحية الملحمة الشعبية) وللأسباب التالية:-

1- تبلور مفهوم الموروث الشعبي فيها.
2- تستحق الدراسة لأنها لم تدرس سابقاً.
3- ضمن الحد ألزماني للبحث.
4- نص مؤلف وليس إعداد

3- أداة البحث

أستند الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري وبعض الأدبيات التي تهتم بالموروث كمعايير لتحليل العينه.

4- منهجية البحث:

أعتمد الباحث منهج التحليل بطريقة الوصف كونها تناسب عملية تحليل مثل هكذا نصوص.

5- تحليل العينة (مسرحية الملحمة الشعبية) 1980

تدور أحداث هذا النص في النصف الثاني من القرن السابع عشر فترة حكم المماليك وما رافقها من أحداث مأساوية فهي تتحدث عن منطقة في العراق حارة شعبية وتدور أحداثها بصراع الخير المتمثل بالناس الطيبين أمثال أبو عمران والأم والابن ورازقيه أما عناصر الشر فهي المتمثلة أدوات السلطة والخونة من أبناء المنطقة أمثال المختار وحقي ومن لف لفهم وتتخلل أحداث المسرحية أفراح وأحزان وينتصر الخير ويبقى الشر متكفئاً.

إن ما يهمنا في هذا البحث هو كشف كيفية توظيف الموروث الذي أشرنا إليه سابقاً والمتمثل بالأمثال الشعبية والمقامة والأهازيج والأغاني الشعبية أدب الرسائل والوصايا وأدب الرحلات والملاحم والتراث الديني المتمثل بالقرآن الكريم والسنة النبوية وبعض الطقوس الدينية.

1- الأمثال الشعبية

تنوعت الأمثال الشعبية في المسرحية بين ما أعلن عنه بصورة مباشرة أو بإعلان جزء منه أو فكرته ففي حوار للحاوي ص9 يستمد الكرم والضيافة وحماية المستجير.

الحاوي: نحمي أللي يجنيه ونجبر المكسور
يشهدلنه زودنه بالتاريخ لما نثور. ص9[94*]

هذا من التراث العربي حيث تم الإشارة إلى المثل (السيف ما يكطع بكرابه) وهنا المثل يقال ما يكطع بكرابه أي بيته الذي يوضع به عند عدم الاستخدام

الحاوي: الحك بالسيف ... والعاجز يريد شهود . ص10

وقول المتنبي بهذا الخصوص:

[94*] سيتم ذكر رقم الصفحة فقط لعدم التكرار في النص المسرحي .

وما الصارم الهندي إلا كغيره إذ لم يفارقه النجاد وغمده

ونجد استخدام للمثل (تفك المصلوب) يطلق على المرأة الجميلة، فهو يمتلك ويعبر عن معنى إنساني له صورة غير مباشرة، وهنا اتخذ وسيلة اتصالية ما بين المرسل (الشخصية) والمتلقي (القارئ) من خلال تكثيف للمعنى.

أما استخدام كلمة (سبع) وهي تسمية على الأسد ولكن باللغة الشعبية ويذكر القزويني في عجائب المخلوقات بخصوص الأسد (السبع) لا يأكل إلا من صيده وإذا صاد شيئا أكل قلبه وترك الباقي لغيره ولا يرجع إليه.[95] فالأسد (السبع) يمتلك سمو الأخلاق ورفعة التصرف فمثلا يقال على الأسد (السبع متهوم لو بات بليا عشا)

ويتجسد المثل (فص ملح وذاب) الذي نقوله عن فقدان شيء بسرعة وعدم معرفة الأسباب لضياعه، فيروى أحياناً (ملح وذاب)، (ملح وماع) ، ويقال أصول هذا المثل (أصلف من ملح في ماء)، فقد قال الميداني: الصلف: قله الخير، وذلك لأن الملح إذا وقع بالماء ذاب فلم يبقى منه شيء ويضرب هذا المثل لم يختفي فجأة ولا يشعر أحد باختفاءه[96] فقد قيل هذا المثل عندما سرقت الفرس من بيت أبو عمران.

أما المثل الشعبي المعروف (البزون يفرح بعمى أهله) فقد طرحته الأم بطريقة مجتزأة لكنها دالة على المثل فعندما تقول

الأم: أني بشر ، والبشر مو بزون

يفرح بأهله حين يعمون. ص91

2- الأغاني والأهازيج الشعبية:

وهي أغاني ومقطوعات شعرية تؤدى بدون أو بمصاحبة الموسيقى ولكن بإيقاعات صوتية ولوازم متكررة وهي شائعة لحنا وكلاماً أو لحنا من غير كلام أو كلام من غير لحن فهي دافقة بالأحاسيس والمشاعر المعبرة عن المواقف والأحداث، فمثلا الأغاني والأهازيج بمناسبة (المحيه) وهي ليلة النص من شعبان يوم ذكرى ولادة الأمام المنتظر في الفكر الديني الشيعي حيث تقام الأفراح ويتم عمل صواني توضع داخل البيوت بانتظار حضور الإمام المهدي(ع) ليأخذ شيء منها وتقام الأغاني المرافقة للإيقاعات الخزفية والدفوف والمزامير والأطفال يطلبون النقود من البيوت باستخدام الدعاء بطول العمر.

جوقة النساء: وأجتنا محية شعبان

كما يتجسد ذلك في استخدم الصواني في شريعة على نهر دجلة تسمى شريعة خضر الياس[97*] حيث توضع الشموع والياس وترمى بطريقة بحيث تبقى طافية في ماء النهر. أما تحويل الحوارات بصيغة الشعر الشعبي بمرافقة الدفوف وتحويلها إلى عبارات ذات إيقاع لغوي بمرافقة إيقاع صوتي والذي يتماهى مع البنية الذهنية الشعبية لتوصيل المعلومة بطريقة الأغنية والأهزوجة تنحو للتميز والتفرد وأيضا الشعر يلقى على وقع الإيقاعات وهي مستمدة من البيئة الشعبية التي كانت تعبر عن إخراجها بواسطة الدفوف كما في ص38 وهذا متعارف عليه في المناطق الشعبية والازقه (العكود) في المناسبات بأنواعها .ويستخدم قاسم محمد الأهزوجة الشعبية والموال المستمدة موضوعاتها من التراث الشعبي كما في حوار الرجال ، ص69، ص70 وكما في جوقة النساء في أكثر من حوار ويتنوع أدائي كما في حوار المرأة ص71 وجوقة النساء والمرأة وينتهي المشهد ص73

جوقة النساء: ساكوهم .. المنفيين

شدوهم .. أثنين.. أثنين

ساكوهم مشي بالمطر

بضرب وقهر

... (ومع استخدام الدفوف). ص73

وللهوسة (الأهزوجة) (ملعون أليتراجع خطوة)، وهنا تم إستخدام الفكر الجمعي الشعبي لإثارة النخوة وهمة الرجال لمواجهة المعتدي ص54، وما إستخدام المثل الشعبي (دك الحديد على الحديد ورن). ص55.

وقد استخدم قاسم محمد الشعر الشعبي كطريقة لوصف الحدث ونموه داخل بنية النص المسرحي لخلق صورة شعبية مستمدة من الواقع المعاش الذي تتماهى مع فكر المتلقي وهمومه وأفكاره:

جوقة الرجل: بعيد.. شبه سنين

لا تتعد .

... ص83

---

[95] - عبد الرحمن التكريتي، جمهرة الأمثال البغدادية، ج3 ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1981)، ص112

[96] - نفسه ، ص597 - 598

[97*] **شريعة خضر الياس** : تقع على نهر دجلة مقابل وزارة الدفاع العراقية القديمة في صوب الكرخ تحت الجسر القريب من مدينة الطب

واستخدام الأبوذية والأهزوجة الشعبية والشعر الشعبي هي عملية تأصيلية للتراث وتداوله يمنعه من الاندثار فضلا عن كونه وسيلة سهلة التواصل مع المتلقي وخلق جو متنامي وصلا لحبكه نصيه متراصة

شاب : ...

ما مات الفرح بيه

تره يا دار نرجعلج ص84

أما أهزوجة (هاي الكاع وما ننطيها نظل سنين نحارب بيه)، تقال هذه الأهزوجة للحدث على مقاومة المعتدي وقيلت أيام تجنيد المماليك للشباب وسوقهم للعمل بالجيش (الجندرمه)

جميع الشباب: يا دار لا تحزنين.. أنتظري تواليها.. بتواليها

هاي الكاع وما ننطيها

نظل سنين نحارب بيها

هواي سنين ونحلم بيها

هواي سنين ونحلم بيها

3- التراث الديني

من خلال الحوارات الأولى لنص الملحمة الشعبية نجد في حوار شخصية الحاوي يستخدم بعض الآيات القرآنية (وهل تستوي الظلمات والنور) ، فقد تم اقتباس مجموعه من الآيات كلا أو جزءا أو طرح فكرة الايه التربوية والاخلاقيه

الحاوي: واجب عالعرب العرب توكف سور

وتخلي السلاح .. بها الظلام ينور ص9

وقد وظف قاسم محمد بعض الأحاديث النبوية الشريفة للنبي محمد (ص) (الساكت عن الحق شيطان أخرس)، حيث يتجلى هذا الحديث في شخصية أبو عمران

أبو عمران: جيف أسكت .. راح أموت

...

أبو عمران: أنته تايه مختارنا ص13

أما الرقم سبعة له مدلولات مقدسة في الموروث الشعبي والديني ، فأيام الأسبوع سبعة والسموات سبعة وتقام للعروس السبعة (ذكرى مرور سبعة أيان عن الزواج)، فالذاكرة الشعبية تختزن للرقم سبعة أفراح وأحزان وقصص مثل (سبع صنايع والبخت ضايع)، وكذلك أيام الخلق سبعة، وعندما أسرى النبي محمد (ص) في الإسراء والمعراج صعد إلى سبع سماوات

الأم : أحسب سبع أسامي

أسامي سبع شباب

...

وسبع من أسماء الطيبين

الأب: مو حسبة سبع شباب ولا حسبة سبع حمامات. ص33

كما نجد شخصية رازقية

رازقيه: سبع أكمار وسبع زهور ص102

كما يوظف قاسم محمد من القرآن الكريم أيضا (العين بالعين والسن والسن باسن والبادئ أظلم)

الأب: عين بعين وضربه بضربه. ص33

كذلك إستخدام الدفوف بإيقاعات محددة وبحسب نوع الموقف الذي يتراوح بين الفرح والحزن منا في ص65 حيث تم إستخدام اللطم والضرب عالخدود والصدر والرأس هي مستمدة من التراث الديني الشعبي والطقسية المستمدة من ذكرى مقتل الإمام الحسين (ع) في أيام عاشوراء.

كذلك تم توظيف قصة نبي الله زكريا (ع) وعملية صيامه التي تقام كل عام حيث توضع الشموع وغصون الياس من أجل طلب الشخص لحاجة ويصوم يوماً كاملاً كما قام نبي الله زكريا (ع).

كذلك استخدام الآية (قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا)، حيث تحول إلى حوار إلى شخصية رازقية

رازقية : (مع نفسها) أسم الله .. كون ما يصيبنا إلا الهنا. ص44

4- الحكاية

يستخدم قاسم محمد الحكايه لبناء نصه المسرحي تأصيلا للتراث فنجده مثلاً في أهزوجة جوقة النساء التي تمت بتقديم أفكار عن المسرحية لا بطريق السرد، بل تحويل الحكاية إلى حوارية ما بين شخوص المسرحية ومن

ثم تتحول الطقوس الدينية من أهازيج وحوارات إلى فضلاً عن الأشعار الشعبية وكل هذا يتم بمرافقة الإيقاعات حيث تقوم الشخصيات بإرتداء أقنعة وكلاً حسب وظيفته الحياتية وصفاته ويتم خلق الصراع ما بين الخير والشر من خلال إستخدام قناع الأسد وقناع الثعلب وأقنعة الوجوه التي بلا ملامح فضلاً عن إستخدام الدمى في تمثيل وتوصيف الحكايا من خلال الصراع حيث نجد محمد إستطاع تحويل الحكاية إلى دراما.

فخرية: ذاك الظالم و.. ذاك ذويله

كما في حورات أخرى لبعض الشخصيات يتم توصيف طقوس الزواج تارة بطريقة السرد وأخرى بطريقة الأداء حيث ترفع السلال على الرؤوس والأقمشة والبراقع الملونة وصواني الشموع والفوانيس والرقص والأداء الحركي الراقص فضلا عن وجود بعض الشخصيات التي لا تخلو منها الأعراس كقارئ المربع وأبو القطن [98*]

5- الوصايا

فكما معروف إن الوصية ذات حكايا ضمنية ومعبرة فضلا عما تملكه من فلسفة أخلاقية وهنا إستطاع قاسم محمد توظيف هذا النوع التراثي ليضّمن نصه

أبو عمران : الشكرة أمانه... (حتى أخر الحوار)

فالمقصود هنا الفرس حيث هي تمثل الأصالة والتاريخ فهي لفارسها فضلا عما تمتلك من صفات تذكرنا بها الأمثال (الفرس تعرف خيالها) ، (والخيل أعرف بفرسانها)

وما تقوم به شخصية إلام بوصية زوجة أبنها حيث تتخذ بنية الوصية وهدفها من خلال تحميلها مفاهيم تراثية تتناقلها الأجيال ووفق المعتقدات الدينية والبنية الفكرية الشعبية بخصوص طقوس الولادة والحمل وعملية تداخل الأفكار بين ما هو شعبي وما هو ديني كخسوف القمر ورؤية الأرنب وغيرها.

الأم : لا تباوعين الكمر ساعة الخسوف

ولا تفكرين بكل شيءٍ قبيح

...

وبالج بالج .. توكع عينج على أرنب

6- الملاحم

كما هو معروف إن الملاحم الشعبية أشبه بالسير الشعبية لشخصية ما وقفت بمواقف متفردة عن الآخر من خلال الخبرة والعمل على خلق موقف نموذجي مثالي تربوي مليء بالإثارة والتشويق ومحبوك بطريقةٍ خاصة. فنجد قاسم محمد في نصه الملحمة الشعبية ظهور (الحية) وهي الأفعى التي توحي بتواصل الحياة من خلال نزع الجلد الذي يمنحها الحياة الطويلة. وهذا متأت من ملحمة كلكامش عندما سرقت الأفعى عشبه الحياة عند نزوله بالبئر للاغتسال. كما تتضح في متن النص أماكن شعبية ورقصات مثل (خضر الياس ، المحيه ، الإعلام ، الفضوة) أو استخدام الرقصات مثل (جوبي، ساس) أو حيوانات ذات مدلولات شعبية مثل (الذئب ، الثعلب ، الفرس) ومفردات متنوعة مثل (النجمة ، خلال الطوش).

الفصل الرابع

أولا :<u>النتائج</u> :

1- تم استخدام الموروث بصورة المتنوعة وأنواعه المتعددة ، لكن تم التركيز على أنواع محددة بصورة أكثر من غيرها كالأمثال الشعبية.
2- استخدام الأمثال أما بصورتها الكاملة أو بصورة إيحائية كاستخدام فكرة المثل يطرح جزء منه (فص ملح وذاب).
3- عملية التحيين للمواقف والشخصيات أعطى للتراث وظيفة ايدولوجية تجاه الأخر الذي يستلب ويقتل.
4- استخدام الأمثال التي تستمد أفعالها من تصرفات الحيوانات وصفاتها (الأسد ، البزون ، الثعلب ، الذئب ، الحية).
5- تقنيع الشخصيات تم استعارتها لصوغ مواقف محدده يعنيها المؤلف .
6- تنوعت الأهازيج والأغاني الشعبية بين ماهو ديني (كالمحيه) وما هو لمناسبة الأفراح (كأغاني الزواج) وبين ما هو طقسي يؤدى بطريقة أدائية ترافقها الإيقاعات والطبول.
7- ظهرت بعض الأنواع للاغاني والأهازيج كالموال الابوذية داخل النص.

[98*] رجل يضع القطن على جسده بطريقة اللصق ليظهر ذا شكل غريب وعاري .

8- المواقف والشخصيات هي إشكال وردود أفعال لسلوك المؤلف ازاء المجتمع مما تخلق موقفا منسجما من خلال المتناقض المتصارع.
9- ظهرت بعض الأغاني والأهازيج أما بمرافقة الطبول والدفوف أو تؤدى ملحنة ولكن بدون إيقاعات وتكون ذات هدف لشد الهمة.
10- استخدمت بعض الآيات أو الأحاديث النبوية أو جزء منها أو ما هو دال عليها من خلال كلمة جزء منها (الساكت عن الحق شيطان أخرس) و (العين بالعين والسن بالسن والبادئ أظلم).
11- تم استخدام قصص الأنبياء أو الأئمة الأطهار وأحداث حياتهم وكما ذكرت في القرآن الكريم كونها تراث ديني (نبي الله زكريا (ع)، المحيه ، خضر الياس).
12- القصص والحكايا التراثية المستخدمة لم توضع بطريقة السرد بل بطريقة الأداء والحوار ما بين الشخصيات (كما في قصة الصراع ما بين الأسد (السبع) والثعلب).
13- أما الوصايا فقد كانت من الشخصية ذو الخبرة (الأم) إلى الشخصيات ذات الخبرة الأقل (رازقيه).
14- تم استخدام أفكار الملاحم بصورة إيحائية تختزن الأفكار كما في ذكرها للحية (ملحمة كلكامش).
15- استخدمت أماكن ومفردات شعبية كمنطقة (فضوه عرب) ورقصات كا (ألجوبي، الساس) ومناسبات دينية (المحيه ، خضر الياس) وأسماء حيوانات (ذيب، سبع، فرس، بزون، حية) ومفردات متنوعة كا (ألنجمه ، خلال الطوش وغيرها..).
16 – تنوعت الخيارات التوظيفيه مابين المثل الشعبي والاهزوجه والحكاية حيث منحته إمكانية الغوص في المخزون التراثي المحلي.
17عملية التوظيف في المسرح بمثابة استعاره رمزيه وقناع يستحضر من خلاله الماضي المتيقن منه والمستقبل الممكن عن طريق التخييل الافتراضي والإبداع ألاستشرافي فيصبح شاهدا من شواهد العالم الدرامي
18 –توظيف التراث يمنح رمزا استعاريا فضلا عن إقحام العناصر والشخصيات والإحداث الخيالية والمتخيلة لأنها تمنح الروح للدراما.
19 –تم الكشف عن بعض الجوانب المتنورة من خلال البيئة النموذج (محلة أبو عمران وجماعته) والمليء بالإشكال والموقف التراثية.
20– استطاع خلق جسور مابين الحداثة والتراث من خلال تأصيلها داخل التراث،بحيث لاتعارض بينهما

ثانيا :<u>الاستنتاجات</u>:

1 – تجربته الشعبية استمدها من الواقع عبر مشاهدته لبيئته ونتاجها الثقافي والفكري المتنوع
2 –اعتماده على التنوع في توظيف الموضوع واستمد ذلك من الأثر اللامسرحي في عملية التأليف
3 – كان لعمقه الاجتماعي واليومي قد فتح له الأفاق إلى المجال الشامل لمفهوم الحياة الانسانيه والابداعيه
4 – تميزت شخوصه ببساطتها ولكن بعمقها الفكري وهي من الواقع المعاش
5 – انطلق من المضامين الفكرية الانسانيه وكان الأقرب إلى نفوس المتلقين لفنه من الناس الشعبيين الذي استقى منه أفكار نصوصه.
6 – اعتمد قاسم محمد في توظيفه للتراث لخلق امتدادا من خلال الشخصيات والرموز التراثية هادفا إلى إيقاظ وتربية الحس الوطني

ثالثا :<u>التوصيات والمقترحات</u>

1 - دراسة المنجز الإخراجي للفنان قاسم محمد.

المصادر:

القران الكريم

1 - المعاجم والقواميس

- ابن منظور ،جمال الدين الأفريقي المصري، <u>لسان العرب</u>، ج1، ج2، بيروت: دار لسان العرب، د. ت
- افرام فؤاد ، <u>منجد الطلاب</u>، ط5، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1963.
- البعلبكي ،منير ، <u>المورد (قاموس- انكليزي - عربي)</u>، بيروت: دار العلم للملايين، 2004 .
- ألجلبي ،سمير عبد الرحيم ، <u>معجم المصطلحات المسرحية</u> ، ج1، بغداد: دار المأمون ، 1993.
- الرازي ،محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، <u>مختار الصحاح</u>، الكويت: دار الرسالة، 1983.
- الزبيدي، محب الدين السيد حمد مرتضى ، <u>تاج العروس من جواهر القاموس</u>، بيروت: دار الكتاب العربي، 1969
- الصديق ، يوسف ، <u>المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة</u>، تونس: الدار العربية للكتاب، 1980.
- صلبيا ، جميل ، <u>المعجم الفلسفي</u> ، ج2، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982.
- عبد النور ،جبور ، <u>المعجم الأدبي</u>، بيروت: دار العلم للملايين ، 1979.
- علوش ،سعيد ، <u>معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة</u>، ط1، بيروت – الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني، 1985.
- لالاند ،اندريه ، <u>موسوعة لالاند الفلسفية</u> ط1، م1، تع : خليل أحمد خليل، (بيروت – باريس: منشورات) عويدات، 2001.
- مصطفى، إبراهيم ، أحمد حسن الزيات وآخرون، <u>المعجم الوسيط</u>، ج1- 2، استنابول: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر ، 1972.
- <u>المنجد في اللغة العربية المعاصرة</u>، ط2، بيروت: دار المشرق، 2001

- وهبة ، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1979.

2 – الكتب:

- برشيد ،عبد الكريم. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1986.
- بوشعير ،الرشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر ،ط1،دمشق:الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،1997.
- التكريتي ،عبد الرحمن ، جمهرة الأمثال البغدادية، ج3 ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1981.
- تودورف، تزفيتان ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1987.
- الجنابي ،قيس كاظم، الحكاية التراثية (تنوع الأفكار ووحدة التأثير)، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2006 .
- حافظ ،صبري، التجريب والمسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984.
- ألحديثي، طلال سالم ،الفلكلور في حياتنا المعاصرة، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية – الموسوعة الثقافية- (45) – 2007.
- ألحكيم ،راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
- حمو ،حورية محمد، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر ،دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1999.
- ألخوري ،لطفي. في علم التراث الشعبي، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، سلسلة الموسوم الصغيرة (ع:40) 1979.
- ديوي ،جون ، الفن خبره، تر: زكريا إبراهيم، القاهرة: دار النهضة العربية، 1963.
- ديلارين ،فروريش نون ، الحكاية الخرافية، تر: نبيلة إبراهيم، بيروت: دار القلم، 1973.
- الرمضاني مصطفى ، قضايا المسرح الاحتفالي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993.
- سكوت ،روبرت جيلام ، أسس التصميم، تر: محمد محمود يوسف، القاهرة: دار النهضة، 1968.
- ألسلامي ،إياد كاظم ، بيلوغرافيا (قاسم محمد شموع ودموع) ،كتيب نشر بمناسبة رحيل الفنان قاسم، 2009.
- السيلاوي ،محمد أديب. الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، (بغداد: دار الشؤون الثقافة والنشر – الموسوعة الصغيرة (ع:134)– 1983.
- محمد ،قاسم، مسرحية الملحمه الشعبيه، نص مطبوع بالاله الكاتبه،.1980
- قصير ،يوسف أمين ، حكايات وفلسفة، بغداد: مطبعة شفيق، 1976.
- ـــــــــــــ، ـــــــــــــ ، الحكايا والإنسان ، بغداد: وزارة الإعلام، 1970.
- الكبيسي ،طراد ، التراث العربي (كمصدر في نظرية المعرفة والابداع في الشعر العربي الحديث)، بغداد: وزارة الثقافة والفنون – الموسوعة الصغيرة – 12 - ، 1978.
- ـــــــــــــ، ـــــــــــــ، ـــــــــــــ في نظرية الإبداع في الشعر الأدبي الحديث، بغداد: الثقافة والفنون– الموسوعة الصغيرة ،ع: 12، 1978.
- مايرخولد ،فيسفولد ، في الفن المسرحي، ج2، تر: شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي، 1979.
- يونس ،عبد الحميد ، دفاع عن الفلكلور ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

3 - المجلات والدوريات

- بلبل، فرحان. المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، في مجلة الحياة المسرحية، دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1984.
- تيريزباركلي ، الأغنية الشعبية خصائصها ووظيفتها، في مجلة الفنون الشعبية، ع4، 1965.
- جمعة ،حسين ، مدخل إلى فهم الإبداع الفني ، في مجلة الأقلام، (بغداد: ع2، السنة 16، ك1، 1980.
- زكريا ،فؤاد ، وهم الأصالة والمعاصرة، في مجلة العربي، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ع: 316، 1985.

5 - المصادر الاجنبيه

- Horn. Y.A.S. Oxford Adranced- Learners, Dictienary of corrent English. Univirsity faris London, p: 613
- The Advanced Learnen,s Dictionary of Current English (Lodon : Oxfrd University press , 1963) , p : 345