جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

# ( توظيف التُّراث الشّعبي في المسرح السُّعودي نماذج ورؤى )

الدكتورة
د. لطيفة عايض عبدالله البقمي
أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد
جامعة الطائف

العدد التاسع عشر
للعام ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م
الجزء الثانى
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٥م
الترقيم الدولى ISSN 2356-9050

**ملخص البحث :**

يشغل توظيف التُّراث الشَّعبي في المسرح السّعودي حيزًا مهمًـا ، إذ اهـتمّ الكتاب بتوظيفه أسلوبًا وخطابًا ومادةً ، وسعوا إلى إنتاج دلالات جديدة عبر إسقاط مفردات التُّراث الشَّعبي "السير والحكاية الشعبية –الأغنية الشـعبية – شخصـية الحكواتي – مسرح الحلقة – الفلكلور واللغة الشّعبية " على الواقـع الحاضـر ، وقراءة كل منهما في ضوء الآخر ، بلغة درامية مميزة تستقرئ جوهر المضمون لذلك التُّراث ، وتعيد صياغته بفنية درامية مبتكرة تواكب ركائز الفن الـدرامي ، ومقوماته وأسسه الحديثة . وهناك عدد من المسرحيين السُّعوديين الذين وظفوا التُّراث الشَّعبي، وسعوا من خلالها لتكون بديلاً محليًا وتراثيًّا عن الشَّكل الغربـيّ الذي قعّد له أرسطو . فأقام الكُتاب بنية درامية تتكئ على الماضـي ، وتتقـاطع معه، دون أن تعيد نسخه ، بغية التأصيل للمسرح السُّعودي ، وقد حمّـل الكُتـاب التُّراث الشَّعبي رؤاهم ، وأفكارهم المعاصرة ، وغيّروا زاوية الرؤية إليه ، وهـذا ما نادى به عدد من المسرحيين ، وهو ما دعانا للتساؤلات الآتية:

لماذا اتجه المسرحيون إلى التُّراث ؟ كيف تعاملوا معه ؟ وما دوافعهم ؟ وما المصادر التي اعتمدوها ؟ وكيف تجلت مظاهر هذا التُّراث في مسـرحهم ؟ ومـا دوره في تأصيل المسرح السُّعودي ؟ وغيرها من التساؤلات التـي نسـعى إلـى الاجابة عنها من خلال هذه الدراسة .

## أهمية البحث وأهدافه :

تكمن أهمية البحث في عاملين رئيسين هما :

١- بروز ظاهرة توظيف التُّراث الشَّعبي شكلاً،ومضموناً في المسرح السُّعودي.

٢- ندرة الدِّراسات النَّقدية التي تناولت ظاهرة توظيف التُّراث الشَّعبي في المسرح السُّعودي ، ولهذا يأتي البحث محاولة جادة لتسليط الضوء على آفاق جديدة للتفكير في الذَّات المحليَّة ،وبنائها الفكري .

## منهج البحث :

المنهج المعتمد في البحث ، هو المنهج التحليليِّ حيث يتناول دراسة النُّصوص المسرحية دراسة داخلية تهتم بلغتها ؛ للوقوف على الدوال والمدلولات، والوصول إلى الدِّلالات التي توضح رؤية الكاتب ،وموقفه من العالم الخارجي ، إذ يعكس توظيف التُّراث الشَّعبي في النُّصوص المسرحيَّة رؤيته للآخر ، والواقع الراهن ، والتَّاريخ .

## مصطلحات البحث :

من أهم المصطلحات التي يدور في فلكها البحث :

**التَّوظيف** : ونعني به الاستفادة من الخامات التُّراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية ،والمتاح من أشكالنا فنيًا وجماليًا . وتوظيف التُّراث يمكن أن يكون مرئيًّا ، ومسموعًا ، أو بنيويًّا ،ونصيًّا ، وإذا كان التَّوظيف المرئي والمسموع مرتبطًا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج ، فإن التَّوظيف البنيوي النصي مرتبطٌ بالتأليف .

**التُّراث** : هو ما تراكم من خلال الأزمنة من تقاليد ،وعادات ،وتجارب ، وخبرات ،وفنون ،وعلوم عند أمة من الأمم ، ويضم الموروث الثَّقافي التَّاريخي الشَّعبي الفني لأمة من الأمم ، كما يربط حاضر الأمة بماضيها. ونقصد به في دراستنا الإرث المحلي الشَّعبي الذي توغَّل فيه الدارسون والكُتَّاب ؛ لإثبات الهُوية الوطنية وتحقيق الذات العربية .

سوف تدور دراستنا حول التُّراث الشَّعبي في المسرح السُّعودي كنصٍ أدبيٍّ مقروءٍ أكثر منه معروض.

ينقسم البحث إلى فصلين هما :

**الفصل الأول بعنوان** : (التُّراث في المسرح العربي )

ويشتمل على ثلاثة مباحث هي :

١- مفهوم التراث .

٢- بواعث توظيف التُّراث في المسرح العربي .

٣- تأصيل المسرح العربي .

**الفصل الثاني** : بعنوان ( توظيف التُّراث في المسرح السُّعودي )

١- مفهوم التوظيف .

٢- مفهوم التُّراث الشَّعبي .

٣- موضوعات التُّراث الشَّعبي .

٤- أسباب التوظيف ودوافعه .

٥- مواد التُّراث الشَّعبي في المسرح السُّعودي .

نتائج البحث .

## الفصل الأول : التُراث في المسرح العربي :

**أ/ مفهوم التُراث ( Heritage ):** التُراث لغة : إن لفظ ( التُّراث ) في اللغة العربية مشتق من مادة ( وَرَثَ ) ، ويرادف لفظ التُّراث ( الإرْث ) و(الورْث) و ( الميرَاث ) في المعاجم العربية [١]، وتدل هذه الألفاظ على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب . ومن اللغوين من جعل الورث والميرَاث خاصين بالمال ، والإرْث خاصاً بالحسب . وقد وردت كلمة تراث في القرآن الكريم مرةً واحدةً فقط في قوله –تعالى– : {وتأكلون التُّراث أكلاً لما ، وتحبون المال حباً جماً } [٢]، والتُّراث هنا بمعنى المال الذي يتركه الهالك وراءه . هذا ولم يقتصر استخدام كلمة تراث ومفرداتها على المعنى المادي ، إنما تجاوزت ذلك الإطار المادي الضيق لتستخدم مجازاً للدلالة على ما هو معنوي ، وقد جاء في قوله –تعالى– : {فهب لي من لدنك ولياً يرثني ويرث من آل يعقوب }[٣] ، و معناه في لسان العرب : يرث من آل يعقوب النبوة . [٤]

التُّراث اصطلاحا : لم يضع النقاد والدارسون تعريفاً واحداً محدداً للتُّراث ، إنما بقي مفهوماً ملتبساً على الرغم من اتفاقهم في المعنى العام له ، وثمة اختلافات بينهم ، فيما يتعلق بالموضوعات التي تندرج تحت عنوان التُّراث ، فيرى بعضهم أن التُّراث هو المكتوب فقط ، ويصر على " المكتوب الموروث " [٥] ، ويرى آخرون أن التُّراث الشفوي جزءٌ لا يتجزأ من التُّراث [٦]، ويذهب فريق آخر إلى عدّه تراثاً عاماً يشمل كل الأنواع ، وهو كل ما يتركه الجيل السابق للجيل اللاحق متجاوزاً الحدود الجغرافية ، والقومية ، والعرقية لبني الانسان . وهكذا يتسع مفهوم التُّراث ليشمل كل الموروث المكتوب ، والشفوي المحكي ، والأثار . وفي الخطاب النَّقدي العربي الحديث أخذت كلمة التُّراث العربي دلالة كلمة ميراث، فكلمة التُّراث تدل على ما هو مشترك بين العرب ، وهو " ما ورثناه

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (ورث) .
(٢) سورة الفجر: آية (١٩-٢٠) .
(٣) سورة مريم : آية ( ٦) .
(٤) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (ورث) .
(٥) . زكي نجيب محمود : موقفنا من التراث ، فصول ص ٣٢.
(٦) ينظر أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح ، ص ٣٠.

عن آبائنا من عقيدة وثقافة وقيم وآداب وفنون وصناعات ، وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية " [٧] .

ويشير التُّراث إلى التركة الفكرية ، والثَّقافية ، والدينية ، والأدبية ، والفنية المتناقلة من السلف إلى الخلف ، وعليه يكون التُّراث حضور الماضي في الحاضر واستمراره فيه ، وهو ليس مجموع الأمور التي تحققت في الماضي بل يعني كذلك " حاصل على الممكنات التي لم تتحقق وكان يمكن أن تتحقق . إنه لا يعني (ما كان) وحسب ، بل أيضاً ، ولربما بالدرجة الأولى ، ما كان ينبغي أن يكون . ومن هنا اندمج المعرفي والأيديولوجي ، والوجداني في مفهوم التُّراث "[٨] .

وليس التُّراث قالباً جامداً ينتمي إلى الماضي فقط ، إنما هو " دائم التَّشكُّل وإن جوهره في حراك مستمر ، أي أنه خاضع لعملية إبداع دائمة "[٩] . و التُّراث عمل الإنسان المبدع الذي يتميز بمعرفة واسعة بالحقائق .

ويصعب حصر التُّراث في خطوط تفصيلية ، ومواضع محددة ؛ لأنه يشمل كل ما قدمه الإنسان منذ بدء الخليقة حتى الآن ، فلكل أمة تراثها الذي تعتز به ، والتُّراث العربي يرتبط بتراث الأمم الأخرى ، والأديب يتأثر بتراث أمته كما يتأثر بتراث الأمم الأخرى ، وهو في أدبه يعكس ذلك التأثر .

## ب/ بواعث توظيف التُّراث في المسرح العربي :

لم يقدر لأدب من الآداب أن يرتبط بفن من الفنون مثلما ارتبط الأدب المسرحي بالفن المسرحي ، إذ نشأ الأدب المسرحي قديما في أحضان المسرح ، وقد ساعدت ظروف بلاد اليونان على احتضان هذا الأدب وهذا الفن ، ولكن الأمر اختلف كل الاختلاف بالنسبة للعرب ، فلم يقدر للعرب أن يتعرفوا على هذا اللون من ألوان الإبداع لا على المستوى الأدبي و لا الفني إلا في العصر الحديث حينما وفد الفن المسرحي أولا على يد أولئك الرواد الذين تولوا عبء ادخال هذا اللون إلى الوطن العربي . وقد ظل الأدب المسرحي في هذه الفترة المتقدمة متطفلاً على

(٧)(٧) أكرم العماري : التراث والمعاصرة ، ٢٦ .
(٨) محمد عابد الجابري : التراث والحداثة ، ص ٢٤.
(٩) فهمي جدعان : نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى ، ص ٣٧.

غيره فاعتمد على النصوص المترجمة ، والمقتبسة ، والمعربة ، ولم يقدر للأدب المسرحي العربي أن يبدأ رحلة النضج إلا مع مطلع القرن العشرين .

ولقد أدرك المشتغلون بالمسرح سواء على المستوى الفني أو على المستوى الأدبي أهمية المسرح ودوره في النهضة والتنوير المجتمعي ، وقد صادف تاريخ دخول المسرح في الوطن العربي ظروفًا عصيبةً سياسيًّا ومن ثم ، لم يكن غريبًا أن يعتمد المسرح اعتمادًا كبيرًا في بدايته على التُّراث بجميع أشكاله ، شعبية ،وتاريخية ، وأدبية ،وأسطورية .

وإذا حاولنا أن نضع أيدينا على الأسباب التي دفعت كتاب المسرح إلى الاعتماد على التُّراث بهذا الشكل واستلهامه على هذا النحو ، فسوف نجد أن الدوافع تتباين وتتنوع ما بين فنية ،وسياسية ، واجتماعية ، ولغوية . فمن الباحثين من يعد ذلك محاولة لمحاكاة أصحاب المذهب الكلاسي الحديث الذي ينادي بالعودة إلى الماضي ومحاكاته في كل شيء [١٠] بهدف استخراج ما يعين على تحقيق الغاية التعليمية والتنويرية من التُّراث ؛ لترغيب المشاهد في هذا الفن الوافد [١١] . ومنهم من يرى أن اللجوء إلى التراث إنما كان هدفه المباشر " اكتساب بطاقة الهوية الحضارية العربية ؛ لأن العودة إلى التُّراث شكلت الضمانة الحقيقية لتحقيق الملامح العربية لهذا الفن المستورد "[١٢] . ولكن هناك حقيقة يجب ألا نغفلها وهي أن اللجوء للتُّراث لا يؤصل المسرح العربي ، ولا يمنع من كونه فنًا مستوردًا ، فسوف يظل المسرح فنًا مستوردًا ، وعلينا ألا نشغل بالنا بمحاولة تجذير المسرح العربي و ادعاء جذور وهمية له ، ولكن علينا أن نحاول النهوض بهذا اللون حتى نصل به إلى أعلى مراحل النضج الفني والأدبي كي يواكب المسرح العالمي . ويدافع أحد كتاب المسرح عن حق الأديب في اتخاذ الشكل الذي يناسبه في كتابة المسرح ، ويعد الأسطورة والتاريخ أشكالا للتأليف المسرحي يمكنه الاعتماد عليها في طرح أي قضية من قضايا العصر الراهن ،

---

(١٠) د. محمد مندور : المسرح النثري ، ص ٢٩ .

(١١) د.إبراهيم دردير ي : المسرحية النثرية المؤلفة في مصر ١٩١٨-١٩٣٨ ، رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة القاهرة ، سنة ١٩٧٣ ، ج١ ص ٦٤.

(١٢) محمد مسكين : المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية ، مجلة الوحدة ، المغرب عدد ٩٤-٩٥ يوليو أغسطس سنة ١٩٩٢، ص ١٠ .

ويرى أن هذه الطريقة أفضل وأكثر فاعلية في تحيق الأهداف المرجوة منها ؛ نظرا لأن الأديب يلجأ بذلك إلى تعميم المشكلة وليس تخصيصها (١٣) ، والتعميم يضمن للفكرة البقاء من جانب ، والانتشار من جانب آخر ، أو بتعبير آخر فإن الإسقاط –باستخدام التُّراث– أفضل من المباشرة –بعدم استخدامه – ؛لأن المباشرة تسقط العمل في بؤرة المرحلية التي تقضي على فاعلية العمل الأدبي بانتهاء المرحلة أو الفترة الزمنية أو المشكلة (١٤) .

على أن هناك جانبا آخر لا يمكن أن نغفله ، يخص المشاهد على أساس أن المسرح فن المشاهد ، وعلى هذا فإن " القيمة التُّراثية بالنسبة للمسرح العربي لا تكمن في التعامل مع التُّراث ذاته ، ولكن في ضرورة التواصل مع الآخر الذي هو المتلقي ما دام المسرح هو فن الآخر ، وهذا التواصل الذي لا يمكن أن يتم إلا من خلال ذلك الشرط الأساسي وهو العودة إلى المخزون التُّراثي " (١٥) . والمخزون التُّراثي هو نقطة الالتقاء بين الكاتب والجمهور ، وقد حاول كتابنا المسرحيون تأصيل فن المسرح ، وغرس جذور قوية له فكان اللجوء إلى التُّراث وهو وسيلتهم في خلق " تواصل ممكن بين الذات المبدعة والذات المتلقية من خلال تأسيس حوار يأخذ بعين الاعتبار الموروث الحضاري والتُّراثي للآخر ، أي مخاطبة الآخر انطلاقا من ذاكرته التَّاريخية والتُّراثية " (١٦) . ولعل نظرة سريعة في ظروف وفود المسرح تدفعنا للميل إلى الرأي القائل بأن التُّراث " يقدم للأديب هيكل المسرحية أي الأحداث معدة مسلسلة كما وردت في التاريخ أو القصص الشعبي أو الأساطير ، ومن الواضح أن تصور الأحداث وبناءها هو أهم عملية في

(١٣) د. فوزي فهمي أحمد : حوار بمجلة المسرح ، عدد يناير –مارس ١٩٨٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٧٢.
(١٤) د. أحمد العشري : المسرحية السياسية في الوطن العربي ، اقرأ ، دار المعارف عدد٥١٦ سنة ١٩٨٥، ص ٩١.
(١٥) محمد مسكين : المرجع السابق ، ص ١٠.
(١٦) المرجع السابق ، ونفس الصفحة .

التأليف المسرحي " [١٧] ؛ نظرا لحداثة هذا اللون على الأدب العربي ؛ فالأديب – غالبا– يلجأ للتراث مدفوعًا بالبحث عن الإطار الخارجي للعمل المسرحي [١٨].

ولكن هناك أسبابا أخرى لا يمكن أن تغفل كانت وراء اعتماد كتاب المسرح العربي على التراث غير تلك الوسائل الفنية الخاصة بالشَّكل والإطار ، ولعل الظُّروف السياسيَّة كانت من أهم هذه الأسباب ، فنحن لا نستطيع أن نغفل الظروف السياسيَّة العصيبة التي واكبت دخوله " إذ إن الظروف السياسيَّة في مصر لم تكن تعطي المؤلف حرية التعبير عن نفسه فكان اللجوء إلى الرمز خير الطرق وأسلمها للتعبير عن رأيه وتقديم أفكاره " [١٩] . وإذا ربطنا بين وظيفة المسرح المنوطة به والتي تجعله " أداة من أدوات الثورة الاجتماعية "[٢٠] ، وبين الواقع السياسي سوف نجد أن اللجوء إلى التُّراث هو المخرج الطبيعي من هذا المأزق .

بيد أن هناك اعتبارات أخرى كانت وراء اعتماد كتاب المسرح العربي على التُّراث لا يمكن أن نغفلها . فمن الكتاب من أدرك أهمية الرمز في العمل الأدبي ، ويرى أن الفن يجب أن يقوم على الإيحاء أكثر مما يعتمد على التعيين والتحديد ؛ نظرا لما يمنحه الإيحاء من دلالات أوسع وأرحب مما تمنحه عناصر الواقع [٢١] .إذ يستحضر القارئ أو المشاهد في ذهنه تلك الرموز ، ويستدعي الدلالات التي غدت جزءًا وعنصرًا من عناصر الموروث في الذهن بمجرد سماعة أو مشاهدته لأي شيء يمسُّ التُّراث .

ويؤكد الأديب على أن الأسطورة خاصة من بين جميع عناصر التُّراث المختلفة أغنى وأرحب في الدلالات والرموز ، وفي تقديم الإيحاءات المختلفة ؛ لأنها تتحرر تماما من قيد الزمن وقيد المكان[٢٢] مما يتيح للكاتب أن يذهب فيها

---

(١٧) د. محمد مندور ، مرجع سابق ، ص ٢٨.
(١٨)د. لطيفة البقمي : المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته (دراسة فنية ) ، نادي الأحساء الأدبي ٢٠١٤، ص ٤٠٥-٤٠٦.
(١٩) د. أحمد شمس الدين الحجاجي ، مرجع سابق ، ج٢ ، ص ٣٠٢.
(٢٠) د. أحمد العشري ، مرجع سابق ، ص ٤٧.
(٢١) على أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر ط٣ ١٩٨٥، ص ٣٩-٤٠.
(٢٢) المرجع السابق ، ص ٤٠ .

كل مذهب دون قيد أو شرط مثل تلك القيود التي تفرض على الأديب في تعامله مع التاريخ .على أن التعامل مع التُّراث بهذا الشَّكل ينبغي أن يراعي فيه " أن يتم التفاعل الفني بين الدِّلالة التُّراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له ، وبين الدِّلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية " (٢٣) . بمعنى أنه ينبغي أن تكون هناك صلة ما بين الرمز والمرموز له أو بين الفكرة الحديثة وبين التُّراث ، وقد يلجأ الأديب إلى التُّراث مدفوعًا بروح العروبة والرغبة في التقريب بين الإنسان بحاضره المظلم ، وبين ماضيه المشرق بالأمجاد كي يربط بين شعوب العالم المختلفة .(٢٤)

ومن جانب آخر فهو يقدم حلولا من عالم التُّراث تعين الإنسان اليوم على تخطي عقباته ومشكلاته . ولم يُغفل الكاتب المسرحي دور التُّراث في بث الوعي لدى المتلقي كي ينبهه إلى ما يقع في الحاضر من خلل . والكاتب " لا يهتم ببعث الماضي و لا تمجيده فكتب التَّاريخ أكثر صدقًا وأكثر دقةً لكنه يحاكم الماضي على ضوء المفهومات العربية المعاصرة فيتهاوى الماضي العربي المجيد بين يدي هذه المفهومات ،و لا يسترد اعتباره إلا حين ينتصب ليحاكم الحاضر" (٢٥) .

وأخيرا فإن التخلص من مشكلة اللغة التي يعاني منها الكاتب –إذ نكتب بلغة ونتكلم بأخرى –كانت وراء هروب بعضهم إلى التُّراث (٢٦) ، إذ كان شائعًا في الأوساط الأدبية في تلك الفترة أن تستعمل اللغة الفصحى في المسرحيات التَّاريخية ، والتي تعتمد على التُّراث بصفة عامة ، و أن تستعمل اللغة العامية في المسرحيات التي تتناول موضوعات اجتماعية ، مما دفع بعض كُتابنا إلى الهروب للتُّراث و محاولة التعبير به والتعبير عنه لهذا السبب ، هذا بالإضافة للأسباب المتقدمة .

بقيت إشارة أخيرة حول توظيف التُّراث وهي أن الأسباب السابق عرضها هي ما ينبغي أن يتحدث عنه الباحث عندما يتناول فكرة توظيف التُّراث بصفة عامة . أما حينما نتحدث عن مفردات التُّراث فإن هناك أسباب أخرى يجب أن

---

(٢٣) د. مصطفى رمضان : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح ، مجلة عالم الفكر ، الكويت مج ١٧ ، ع ٤–١٩٨٧، ص ٨٨.
(٢٤) علي أحمد باكثير : المرجع السابق ، ص ٣٩.
(٢٥) د. أحمد العشري : المرجع السابق ، ص ٨٩.
(٢٦) على أحمد باكثير : المرجع السابق ، ٤٠ .

تراعي ، فمثلا عندما نتحدث عن توظيف التُّراث بصفة عامة فإننا نتعرض للأسباب السياسية والفنية وما إلى ذلك من الأسباب التي سبق عرضها . ولكننا عندما نتحدث عن توظيف الأسطورة بصفة خاصة ، فإننا سوف نتعامل معها على نحو خاص ، " فالأسطورة بوصفها نمطا للقصة هي ضرب من فن القول ، وتنتمي إلى عالم الفن ، وتتناول كفن " [٢٧] ، ومن ثم فإن النظرة إلى الأسطورة تختلف اختلافًا كبيرًا عن النظرة إلى بقية أنواع التُّراث الأخرى ، إذ أنها تمثل للأديب النموذج الأول للأدب الذي يزخر بكل أسباب الجمال والمتعة ، ويحمل في طياته ملامح المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة ، وهي من ثم باقية وخالدة . و بالإضافة إلى هذا فهي تمنح الرمز ، وتمنح أشكالا جديدة من الثقافة والمعرفة ، وتمد الأدب بقوالب جديدة ، فالأديب إذن يستطيع أن يجد في الأسطورة دائما نماذج جديدة و معطيات جديدة من خلال موضوعاتها ورموزها المتجددة . ومعطيات الأساطير في الأدب الحديث كثيرة لم تقتصر على استلهام الدلالات والرموز والشخصيات فيها بل تعدت ذلك إلى تشكيل الأدب ذاته في أجناسه المختلفة [٢٨] ،هذا فضلاً عن أنها تمد الأديب بإطار جاهز كما سبق أن ذكرنا ، مع ملاحظة أن الإطار هنا أو الموضوع يتسم بسمات جديدة ، نظرا لتعدد معطياتها التي تستلهم في المقام الأول ملامح العالم القديم .

ولكن هذا ليس كل ما في الأمر فالكاتب قد يتعمق في الواقع المعاصر " بأن ينقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخصياته ، ويصور صدى الأحداث في نفوسهم وتجاوبهم النَّفسي معها تجاوبًا يتجلى فيه الموقف الإنساني والوطني "[٢٩]، وهي تساعده في تحقيق هذا الهدف ؛ نظرا لخصوبتها ، وتعدد معطياتها الفكرية ، والإنسانية التي تصلح لأن تطوَّع لخدمة أي هدف . ونجاح الأديب في هذه المهمة أو فشله مرهون بمدى قدرته على الربط بين معطيات الأسطورة ، وما تمنحه من الرموز والإيحاءات ، وبين الموقف الذي يريد التعبير عنه ، إذ إنه

(٢٧) هيرمان نورثروب فراي : الأدب والأسطورة ، ترجمة د. عبدالحميد إبراهيم شيحة ، مكتبة النهضة المصرية (د.ت) مقدمة المترجم ( بتصرف) .
(٢٨) المرجع السابق ، ص ٧-٩-١٧ (بتصرف) .
(٢٩) د. محمد غنيمي هلال ، مرجع سابق ، ص ٥٥.

لا يريد أن يقص علينا الأسطورة أو يردد وقائعها مرة ثانية ، فالأديب يفترض أن الأسطورة معروفة مسبقا لدى القارئ ، ومن ثم فهو يستلهمها ليقوم بدور جديد [٣٠] يقدم من خلاله شيئا جديدا للقارئ بإعادة توظيف الأسطورة لخدمة هدف ما "فالكاتب الدرامي إذا حاول استخدام الأسطورة كشكل درامي عليه أن يخلق من رموز الأسطورة قوة إبداعية موحية تكشف عن سر غامض لم يكن معروفا لدى أفراد الناس ، فمهمته هنا أن يمنحهم شيئًا جديدًا (...) أي أنه ينبغي أن يكون هناك تفاعل عضوي بين المواقف،والشخصيات، وبين ما يريد الكاتب المسرحي الإيحاء به من رموز الأسطورة الأصلية مفسرا هذه الرموز بحسه الدِّرامي المتميز تفسيرًا جديدًا يلائم الواقع "[٣١]

هذا الواقع الذي يريد الكاتب أن ينفذ إليه من خلال الأسطورة قد يكون سياسيًّا ،وقد يكون اجتماعيًّا، أو فلسفيًّا ،أو دينيًّا ، فهو يطرح أفكارًا كثيرةً وحلولاً أكثر من خلال توظيف الأسطورة . على أن هناك من يرى أن ثمة صعوبة في استخدام الأسطورة ؛ ذلك لأنها تحمل دلالات كثيرة وإيحاءات أكثر. [٣٢]

وفي اعتقادي أن وجه الصعوبة هذا المتمثِّل في كثرة الإيحاءات والدِّلالات هو سبب خصوبتها وتجدد معطياتها وتنوعها وهو يؤهلها ؛ لأن تكون من أنسب ألوان التُّراث للاستلهام والتوظيف على جميع المستويات .[٣٣]

أما إذا تحدثنا عن أسباب توظيف التَّاريخ فسوف نجد أن الأسباب السياسية من أهم الأسباب التي قد يلجأ الأديب معها لاستلهام التَّاريخ ، ولكن مفهوم السياسي هنا لا يقف عند حد الخوف والبطش والرقابة ، وإنما يتعدى ذلك " إلى التَّفتيش عن المثال وتأصيل المبدأ أو القيمة الإنسانية العليا " [٣٤]. ولعل الأمة لا تحتاج إلى الرجوع إلى الماضي والبحث في تاريخ الأجداد عن القيم والمثل التي

(٣٠) محمد الأخضر زبايدية ، مرجع سابق ص ١٧ (بتصرف) .
(٣١) د. سامي منير : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي (١٩٤٥-١٩٧٠) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩، ج١ ص ٢٦٠-٢٦١.
(٣٢) محمد الأخضر زبايدية : مرجع سابق ، ص ١٨ .
(٣٣) انظر د. لطيفة البقمي : تجليات الرمز الأسطوري في المسرح السعودي المعاصر (مقاربة نقدية أسطورية لمسرحية الهيار للعثيم) ، حولية كلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر ، ع ١٧، ٢٠١٣م، ص ١٢٥.
(٣٤) إبراهيم دردير ي : السابق ، ص ٢٩٠.

يجب أن تتخذ منها دروسا تستفيد بها في الحاضر إلا في فترات الانحسار السياسي التي تواجه فيها الأمة الأخطار . فالكاتب يعبر بالتَّاريخ عن تجارب تشغله وتشغل عصره ، فالوظيفة لا توجد أو تتحدد إلا إذا كان الكاتب يعبر بالتَّاريخ ، ولقد أدرك الكُتَّاب " ماله من وظيفة حية في الحاضر والمستقبل ومن ثم استلهموه ؛ ليعبروا عما يريدون من أفكار وقضايا ومشكلات معاصرة تشغل بالهم " [٣٥] ، وإذا كان هناك من يرى أن استلهام التَّاريخ هو من قبيل العمل القومي ، فإن هناك من يرى أن استلهام التَّاريخ " ظاهرة قد تكون عملية تزييف وتزوير للتَّاريخ الذي تختفي تحت ردائه ألفاظ وإيماءات معاصرة كما تلوى فيها أذرع المواقف والأحداث والشخصيات التَّاريخية وذلك بقصد إخضاعها لما يجري في أروقة العصر الحديث "[٣٦] وفي ظني أن هذا التَّصور وارد في حالة واحدة فقط هي عندما يعمد الكاتب المسرحي إلى التلاعب بالأحداث التَّاريخية الثَّابتة والكبرى؛ ليخرج التَّاريخ كلية عن مساره ، كأن يُظهر مثلاً إحدى الشَّخصيات التَّاريخية بصورة مجانبة ومخالفة بل ومعاكسة لما كانت عليه ولما يذكره التاريخ لا لشيء إلا لكي يخلع عليها شيئًا من حياة شخصية معاصرة ليقدم من خلالها بعض المبررات لتصرف الشخصية الحديثة وهنا يصبح " من العسير الفصل بين الحوار التاريخي والحوار المقصود بإسقاطه على الشخصيات المعاصرة ونسبته إليها وكذلك يصعب الفصل بين المشاهد ، والمواقف ، والأحداث التاريخية وبين ما أضافه المؤلف من حياته العصرية " [٣٧] وتلافيًا لهذا التَّداخل ، وهذا الزيف ينبغي ألا يتلاعب الأديب بالثوابت التَّاريخية الكبرى التي يتسنى لكل مشاهد أن يكون ملمًا بها .

على أن الفكرة الأهم في مسالة توظيف التَّاريخ هي إلى أي مدى يجوز للكاتب التصرف في وقائع القصة التَّاريخية ؟ ومهما تباينت الآراء ما بين مؤيد ومعارض للتصرف فإنه لا ينبغي بل يجب عدم المساس بالوقائع التَّاريخية الثَّابتة

---

(٣٥) سعد عبدالعظيم محمد : استلهام التاريخ في المسرح المصري ، رسالة دكتوراه بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٩٣، ص ٦ .
(٣٦) أحمد شوقي قاسم : السابق ، ٣٥٥.
(٣٧) المرجع السابق ، ص ٣٥٦.

، فإذا كان من حق الأديب أن يضيف إلى الفكرة التَّاريخية بعض الأحداث التي من شأنها خدمة العمل الأدبي أو حذف بعض الأحداث التي قد لا تفيد في عرض فكرته فإنه ليس من حقه تحويل الرمز بالمساس بالمسلمات التَّاريخية الكبرى و إلا فقد العمل الأدبي الذي يرتكز على التَّاريخ باعتباره مادة تراثية حلقة الوصل بينه وبين المتلقي ، وحتى تتحقق فكرة المثل الأعلى الذي نبحث عنه في أعماق التَّاريخ .

أما عن توظيف التُّراث الشَّعبي فإننا لن نحتاج إلى عناءٍ شديدٍ ؛ لأن طبيعته تسمح بالتصرف في المادة الشَّعبية بمرونة شديدة ، على أنه ينبغي الإشارة إلى أن استلهام الموروث الشَّعبي بالذات يكثر اللجوء إليه ويفضل إذا كان الجمهور المخاطب بالعمل من عامة الشعب ، وهنا يكون الموروث الشَّعبي هو الأفضل لاعتبارات عدة منها تواتر المادة الشَّعبية وحضورها في ذهن العامة أكثر من غيرها من ألوان التُّراث ، ومنها اللغة –التي غالبا ما تكون عامية– وهذا اللون من الأدب يعيش في جميع الأمم جنبًا إلى جنب مع الأدب الرسمي مع احتفاظ كل منهما بطبيعته ومجاله كما يذكر د. محمد غنيمي هلال[٣٨] . ولعل هذا اللون من الأدب لا غضاضة فيه ولكن مع الحفاظ على مستوى معين من اللغة حتى لا تصل إلى حد الإسفاف ولغة السوقة والرعاع .

### ج/ تأصيل المسرح العربي :

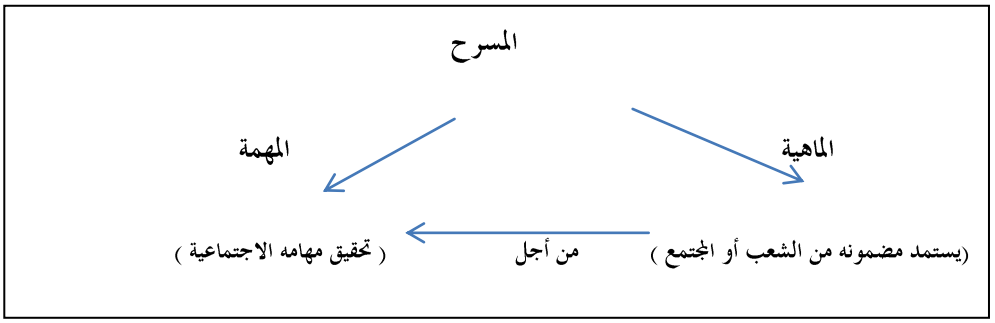
يذكر رياض عصمت : " أن تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة ، سواء في تراثها الشَّعبي من أساطير وحكايات أو في حوادث ، وعبر تاريخها ، أو في حاضرها الراهن ، ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة " [٣٩] فدعوة بعض النقاد لإبداع مسرح عربي " ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصية القومية العربية " [٤٠] هو المعنى الأكثر انتشارًا لمفهوم التَّأصيل العربي ، وتعني العودة إلى ماضي الأمة المتمثل فيما تملكه من

(٣٨) د. محمد غنيمي هلال ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٩.
(٣٩) عصمت رياض : المسرح العربي ، دمشق ١٩٩٥، ص ٣٥.
(٤٠) محمد المديوني : إشكالية تأصيل المسرح العربي ، المجمع التونسي للعلوم و الآداب والفنون ١٩٩٣، ص ١٣٦.

تراث شعبي وتاريخ و إلى ما يعد من خصوصيات هذه الأمة ، أي ما هو أصيل في تاريخ ، وكل ما هو عائد إلى إبداعها الذاتي [٤١] .

وعلى الرغم من أن المحلية في الإنتاج هي أساس الأصالة ومعيارها ، فهذا لا يمنع الأخذ من الآخر والإفادة منه ، بشرط أن يكون هذا الأخذ من الآخر أو التفاعل معه ، ينسجم مع خصوصيتنا ويسهم في تقدم حياتنا ، فالأصالة ليست هي بقايا في حدود ذاته ، وليست هي إباء التجارب مع العالم الخارجي لكي يبقى المرء كما هو ، دون تغيير أو تحوير ولكن الأصالة الحقة هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات .[٤٢]

ويذهب بعض النقاد العرب إلى أن أمر التأصيل لديهم يؤول إلى ربط المسرح بالشعب ، أو المجتمع ، فإن هذا الربط يتحقق –من منظور خطابهم – على مستوى المهمة والماهية على النحو التالي [٤٣]:




"وقد كانت عودة الكُتَّاب إلى التُّراث نوعًا من أنواع المواجهة للحاضر وفضح عيوبه ومفاسده ؛ لأن الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية ، وكلما توغل الباحث في القديم حل طلاسمه ، وفك رموزه ، وأمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات ..." [٤٤]

(٤١) زكريا فؤاد : وهم الأصالة والمعاصرة ، العربي –الكويت عدد ٣١٦ مارس ١٩٨٥، ص ٢٢.
(٤٢) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ١٠٧.
(٤٣) د. سامي سليمان أحمد : آفاق الخطاب النقدي دراسات في نقد النقد المسرحي العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط١–٢٠٠٨م ، ص ٢٤٨.
(٤٤) حنفي حسن : التراث والتجديد ، ص ١٣.

ويطالعنا رواد المسرح العربي بمسرحيات تراثية خالصة فقد كتب مارون النَّقاش مسرحية " أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" ، وكتب أبو خليل القباني مسرحية " غانم بن أيوب وقوت القلوب" ويسير على نهجهم الكثير من كبار المسرحيين أمثال توفيق الحكيم " أهل الكهف " وألفريد فرج " سليمان الحلبي " وممدوح عدوان " الحسين ثائرا " (٤٥)

ولم يكتف المسرحيون بما حواه التُّراث من أفكار ورؤى بل لجأوا إلى توظيف بعض الأعمال المسرحية وخصوصا أشكال الأدب الشَّعبي .(٤٦)

ولما صار المضمون التُّراثي المشترك منتشرًا في معظم المسرحيات بات البحث عن جانب آخر من جوانب التراث ألا وهو أشكال الفرجة الشعبية لربط الشكل بالمضمون ليصلوا إلى مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصياته تمثله حق التمثيل .

ويأتي البحث عن شكل مسرحي نابعًا من البيئة العربية وتراثها وهذا شيء عظيم في حد ذاته فقد جاب هؤلاء التُّراث ؛ ليأخذوا منه الأشكال المسرحية فكانت دعوات الراعي إلى المسرح المرتجل ، ويوسف إدريس إلى مسرح السامر ، وتوفيق الحكيم إلى مسرح الفرجة ، ثم دعوة سعدالله ونوس إلى مسرح التسييس ودعوة عبدالكريم برالرشيد إلى مسرح الاحتفال .(٤٧)

وغيرها من الدعوات التي ذهبت تدعو إلى حلة يتحلى بها المسرح العربي استنادًا إلى معطيات التُّراث وبناءً على مستجدات العصر و متطلبات الحداثة " والشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا هو أن يضعوا نصب أعينهم وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي ، الانطلاق من بيئتنا و أوضاعنا من جهة ومواكبة التجارب المسرحية العالمية " (٤٨) وهكذا يتحقق التواصل بين الأصالة والحداثة ، والتَّماهي بين الأنا و الآخر .

---

(٤٥) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ، ص ٢٧.
(٤٦) حورية محمد حمو :تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٦، ص ٣٩.
(٤٧) المرجع السابق ، ص ٣٩.
(٤٨) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص ٢٨ .

وقد تأثر بعض المسرحيين العرب بالثَّقافات الأخرى حتى وهم يصبون مضمون مسرحياتهم في قالب عربي إلا أن ذلك لم يفسد من تميز التجربة وخصوصيتها .بل إن بعضهم طالب بالعودة إلى الأشكال التُّراثية التي تسبق السامر ، يقول توفيق الحكيم : " هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي ، وأن نستحدث لنا قالبًا وشكلاً مسرحيًا مستخرجًا من داخل أرضنا وباطن تُراثنا ؟ .. لقد فكرتُ في ذلك ورأيتُ أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكرّ راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر ...إنها ولا شك المرحلة التي كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص ... إنه العهد الذي ماكنَّا نعرف فيه غير الحكواتية و المداحين و المقلدين ... هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء ...إلا إذا أضفنا إلى هذا المنبع الشَّعبي منبعًا آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني ، وما ورد عن الجاحظ وبديع الزمان وغيرهم ... فإننا يمكن أن نخرج برأيٍ في أمر الشَّكل أو القالب الذي نحاول الكشف عنه " (٤٩)

وهكذا نلاحظ أن توفيق الحكيم طالب بالرجوع إلى ما قبل السَّامر ودعا إلى شكل مسرحي عربي يقوم على ثلاثة أشخاص ( الحاكي-المقلِّد-مقلَّده) ورأى أن هذا الشَّكل يعطي المسرحية بعدًا جماهيريًا وعليه فإن مسألة التنظير للمسرح العربي انطلقت من ثوابت تُراثية شجعت على الإقدام على مثل تلك الخطى الجريئة ، فلابد من الانعتاق من طور التقليد ومحاكاة الآخر ، لاسيما وأن هذا الآخر حاول أن يفرض الفكر و أسلوب الحياة إلى جانب فرض الوجود فكان التَّنظير لمسرحٍ عربيٍّ أصيل .

## الفصل الثَّاني : توظيف التُّراث في المسرح السُّعودي :

### أ/ مفهوم التَّوظيف :

التُّوظيف نوع من التَّناص يحدثُ بصورةٍ مقصودةٍ وواعية تستخدم فيه مواد التُّراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة ، ولا يعد ناضجًا مالم تحمل الموضوعات التُّراثية أبعادًا معاصرة ." وتوظيف التُّراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر

(٤٩) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ص ١١-١٨ .

في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التجديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير "[٥٠] ، ويعني أيضًا " الاستفادة من الخامات التُّراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نُصوصها الأصلية ، والمتاح من أشكالها فنيًّا وجماليًّا .وتوظيف التُّراث يمكن أن يكون مرئيًا و مسموعًا ،أو بنيويًّا و نصيًّا ، وإذا كان التَّوظيف المرئي والمسموع مرتبطًا بالحرفةِ المسرحية أي الإخراج، فإن التَّوظيف البنيوي النَّصي مرتبط بالتأليفِ"[٥١] .

يلجأ الكاتب إلى تراثه ، فيأخذ منه ما يمكنه من تجاوز عقبات معاصرة ، وطرح أفكار بصورة محببة ومفهومة للقراء . وعندما يعود بوعي وإدراك إلى تراثه يقوم بانتقاء الموضوعات والمواد التي تضمن له الوصول إلى هدفه من جهة ، وإلى تحمل الرمز المطلوب والمفهوم من قبل القارئ من جهة ثانية ، فالكاتب يقوم بعملية انتقائية لمواد التُّراث ، ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع المادة التراثية وعليه أن يتعامل معها لا على " أنها مادة ميته أو مقدسة ، بل يتعامل معها على أنها مادة قابلة للتجديد والانبعاث " [٥٢] ويرى الدكتور الجابري أن التعامل مع التُّراث يتم على مستويين :[٥٣]

١- مستوى الفهم : أي استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته .

٢- مستوى التَّوظيف والاستثمار : أي البحث عما يمكن استثماره في حياتنا الراهنة .

ويكون التوظيف بذلك مرحلة متطورة من مراحل التعامل مع التراث ، يأخذ فيها من مواده ما يمكن استغلاله في حمل قضايا راهنة تخص إنساننا العربي ، ويختلف التَّوظيف عن التَّناص من ناحيتين :

---

(٥٠) عبدالسلام المسدي : توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، العربي الكويت ، العدد (٤١٢) مارس ١٩٩٣، ص ٨٥.

(٥١) الرشيد بوشعير : دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الأهالي ، دمشق ١٩٩٧، ص ٤٥-٤٦.

(٥٢) محمد عمارة : نظرة جديدة إلى التراث ، دار قتيبة -بيروت ، ط٢ -١٩٨٨ ص ٨ .

(٥٣) محمد الجابري : نحن والتراث ، دار قتيبة ، بيروت ، ط٢-١٩٨٢، ص ٦٧.

**الأولى : القصدية** : ففي حين يتم التناص بطريقة لا شعورية أحيانا ، نجد أن الكاتب يعمد إلى نص أو شخصية تراثية دون أخرى في عملية التوظيف .

**الثانية : المرحلة الزمنية** : في توظيف التراث يعود الكاتب إلى الماضي ، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات معاصرة لنقل تجربته ومعاناته ، بينما يتم التناص مع نصوص قديمة وجديدة ، فالتوظيف إذن عملية استحضار واعية لمواد من التراث ، واستخدامها رمزيا لحمل معاناة الكاتب أو للتعبير عن إشكاليات وحوادث معاصرة ، وجد في الماضي ما يشابهها فيتم استحضار الحادثة القديمة ؛ لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة . كما أن توظيف التراث يتطلب معرفة واسعة بمواده وحوادثه ، وعليه فإن توظيف الحادثة المناسبة في الموقف المناسب يعطي للتوظيف قيمة وللتراث تجله . ومن ثم فإن استعادة التراث دون إجراء تعديل يحمل روح العصر يفقد التوظيف قيمته والتُّراث جماليته بحيث يغدو التَّوظيف مجرد إعادة لدرس تاريخي عن حادثة أو شخصية تراثية ، والذي يجعل من التَّوظيف ذا دور أساسي في عملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التُّراث والواقع المعيش بحيث ينتج لنا نصًّا ثالثًا تتشابك فيه خيوط التُّراث الأصلية فتضفي عليه جوا من الرَّهبة المحببة " (٥٤) .

لذا جاء توظيف التُّراث في المسرح السُّعودي في مرحلة تالية لمرحلة الاقتصاد والواقع الاجتماعي بعد أن استوعب الكاتب تراث أمته واستطاع أن يخلق منه مادة درامية معاصرة تتفق مع قضاياه ورؤاه ، وأنا أتفق هنا مع ما ذهب إليه الدكتور نذير العظمة في أن " التاريخ والاقتصاد والاجتماع سبقت الفولكلور والأدب إلى فرض حضورها على النَّص المسرحي " (٥٥) .

وهذا ما لمسناه في المسرح السُّعودي عند عدد من الكتاب الذين أبدعوا في توظيف التُّراث حيث حاول بعضهم أن ينقل إلينا الإشكالات المعاصرة عبر

---

(٥٤) حسن على المخلف : توظيف التراث في المسرح ، دراسة تطبيقية في مسرح ونوس دمشق ط١-٢٠٠٠، ص ٤٢.

(٥٥) ترد كلمة الفلكلور عند نذير العظمة مرادفة لكلمة التراث أو الموروث الشعبي ، انظر عبدالله المعيقل ومعجب الزهراني : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث نصوص مختارة ودراسات ، ج٧ ط١، ١٤٢٢-٢٠٠١م، دار المفردات للنشر والتوزيع ، ص ٢٧ .

توظيفات تراثية يتنفس فيها النَّص والشَّخصية التراثية هواءً معاصرًا [٥٦]. ولم يغرق الكُتَّاب في التُّراث ، بل وجدنا الكاتب يكشف ويناقش ويعري بجرأة وحرية محمودة ، أمورا طالما تعودنا أن نضفي عليها هالة من التبجيل ؛ لأنهم جعلوا من التُّراث محفزًا للتفكير ووعاءً للشحن والتغيير ، دون أن تعاكس حريتهم الثَّوابت التُّراثية المترسبة في الوجدان الشَّعبي " بحيث يبقى التعامل مع العنصر التراثي ضمن دلالة رمزية ، تلك الدلالة المترسبة في الوجدان الشَّعبي ، والتي منها يستمد العنصر مصداقيته ، وتغييرها والاختلاف معها ، قد يؤثر على هذا الوجدان ويقترب بالمنتج من تزييف التُّراث " [٥٧] .

وهكذا نلاحظ أن عملية التَّوظيف تتعلق بالمبدع ، و طريقته في التعامل مع التُّراث هي التي تحدد نجاحها أو اخفاقها ، وكلما تفاعل المبدع مع النَّص التُّراثي ازداد قدرة على تحميله رؤىً وأفكارًا معاصرة . ويتضح ذلك من خلال التَّوظيف ، وأسبابه ، وما وظفه الكتاب من مظاهر الفرجة الشَّعبية ، وأهمية الدور الذي أدته هذه الأشكال التُّراثية في تقريب فكرة المسرحية من أذهان المتفرجين ، وفي جذب انتباههم وإشراكهم في العملية المسرحية وهكذا ساعدت الشمولية التي تتميز بها مظاهر الفرجة الشَّعبية على جعل المسرحية مجالا للمناقشة والمحاورة بين المتفرج و القارئ ، وبين الممثل و الكاتب نفسه . فلم يكن الحكواتي مجرد تقنية تراثية تجذب المتفرج ، بل إن نوعية الأحاديث التي يتفوّه بها تجعلنا أكثر اندماجًا مع النَّص المسرحي ، كونه يتحدث بأحاديث لها رصيد في وجداننا وعواطفنا ، وطريقته في القص عايشناها مع أهلنا الكبار[٥٨] .

لذلك حققت الأشكال التَّراثية في المسرح السُّعودي فائدتها على صعيد الشَّكل والمضمون ، وقد نُقل المضمون المطّعم بالرؤى والأفكار المعاصرة بلغة سردية سهلة مألوفة في أذهان الناس ومحبّبة إليهم بوصفها جاءت على لسان الراوي أو

---

(٥٦) قصدت هنا الوعي بالتراث وليس فقط محاولة توظيفه وهي محاولات نجد صداها عند عدد من المسرحيين السعوديين منهم محمد العثيم ، وراشد الشمراني ، وفهد ردة الحارثي ، وملحة عبدالله ، وسامي الجمعان .

(٥٧) أحمد زايد العشري : مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩، ص ٣٠٨.

(٥٨) حسن على المخلف : المرجع السابق ، ص ٤٣.

**الحكواتي فلم يشعر القارئ أو المتفرج بها . وهكذا نجحت المسرحيات السُّعودية المعتمدة على التُّراث من جهة المضمون ، وطريقة ايصال أفكاره ، وعلى تعميق إحساس الناس بواقعهم ؛ لأن العرض المسرحي يعيش مع المشاهد ، ويعتمد عليه فيعيد تحليل جميع بنى العرض وإذابتها داخل معرفته المسبقة وتجربته وخبرتـــه التي هي في الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقوسه وعاداته وتقاليده** (٥٩)

(٥٩) جون دفينيو : المسرح والتغير الاجتماعي ، دار سمر للنشر ، تونس ١٩٩٥، ص ٢.

## ب/ مفهوم التُّراث الشَّعبي :

اختلف الآراء في تحديد مفهوم التُّراث الشَّعبي ، فالتُّراث الشَّعبي وفق ما وضعه الدارسون العرب هو الموروث الشَّعبي بتعاقب الأجيال ، من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة ،وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات ،والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة ، والتي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية [٦٠]. فهذا التعريف يشير إلى المواد التي يشتمل عليها الأدب الشعبي ، فيشمل كل ما توارثته الأمة عبر الأجيال من سلوك وعادات وأقوال ، فهو يركز على الجانب المروي ، لكن بعض التعريفات تشير إلى أن التُّراث الشَّعبي لا يقتصر على ما تناقله الناس شفاها فقط بل يمكن أن يندرج تحت هذا المفهوم التَّراث المدون ، وبذلك تتحقق استمرارية الأدب الشَّعبي عبر الكتابة والتدوين ، والتُّراث الشَّعبي بناءً على ما سبق " هو الثَّقافة سواء الفكرية أو المادية التي يتوارثها النَّاس عبر الأجيال " [٦١].وبهذا يكتسب التُّراث الشَّعبي صفة البقاء والاستمرار ، ومن التعريفات أيضا هو " أن الفلكلور يطلق على التُّراث الروحي للشعب خاصة التُّراث الشفهي "[٦٢] ، ومنها أيضا " الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحية التي يعبر بها الشعب عن نفسه ، سواء استخدم الكلمة ،أو الحركة ،أو الإشارة ،أو الإيقاع ،أو الخط ،أو اللون ،أو تشكيل المادة ،أو آلة بسيطة "[٦٣] ، ومنهم من يطلق عليه الطقس (rite ) " وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين كما تعني كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي "[٦٤] .

---

(٦٠) حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ط١، ١٩٨٦، ص ١٥.
(٦١) حسن على المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص ١٤٩.
(٦٢) محمد الجوهري : علم الفلكلور ، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف ، القاهرة ج١، ط١، ١٩٧٨، ص ٣٣.
(٦٣) حسن على المخلف : المرجع السابق ، ص ١٤٩.
(٦٤) نور الدين طوالبي : الدين والطقوس والتغيرات ، ترجمة وجيه البعيني ، منشورات عويدات ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٨٨، ص ٣٤.

و التراث الشَّعبي بهذا المعنى هو حصيلة نشاطات المجتمع و أداة تعبر عن مشاعره ، إنه يعبر عن الضمير الجمعي العام ، وهو غير مقيد بالانتساب إلى أحد ، ولذلك نجده حافلاً بالسُّخريات اللَّاذعة والنكت النَّابية ، ولعل الشعوب تجد في التُّراث الشَّعبي فضاءً واسعًا تصب فيه مكنوناتها في حالتي السخط والرضا ، وعليه فإن الأدب الشَّعبي موضوع مهم من موضوعات التُّراث الشَّعبي هو " الفلكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب وعلى ذلك فهو يتضمن الألعاب الجماعية، أو الرقصات الجماعية ، ولكنه ينسحب على كثيرٍ من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة ، كالأقوالِ المأثورة ...و التوريات الشَّعبية جنبًا إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال و الألغاز " (٦٥) .

## ج/ موضوعات التُّراث الشَّعبي :

هناك تصنيفات كثيرة للأدب الشَّعبي ، وتصب معظم هذه التصنيفات في أربع مجموعات استقر عليها الباحثون : ( المعتقدات الشعبية – العادات الشعبية – الفنون الشعبية –الأدب الشعبي) .

### ١ـ المعتقدات الشَّعبية :

وتتميز المعتقدات الشَّعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن باقي الأنواع الشَّعبية الأخرى (فاللغة الشَّعبية ) تنطق وتكتب، وتتطلب شريكا ليتم معه الحديث، ومجتمعا يتفق على رموز هذه اللغة ، وهذه المعتقدات خبيئة في صدور الناس ، تختمر في صدور أصحابها ، وهي منتشرة بين جميع الشرائح الاجتماعية (الريف، المدينة ، المثقف ،الجاهل) ومن خصائص المعتقدات الشَّعبية أنها ذات أفكار عامة عكس العادة الشَّعبية التي تحمل بصمة شعب معين ، كما أن المعتقدات الشَّعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية معينة (٦٦). أما عن تصنيف المعتقدات الشَّعبية العربية يمكن أن نذكر منها : كرامات الأولياء ، السحر ، الأحلام ، الروح ، الكائنات فوق الطبيعية ، الطب الشَّعبي .

---

(٦٥) مرسي أحمد على : مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة القاهرة ، ط٢، ١٩٨١، ص ١١٤.
(٦٦) حسن على المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص ١٥٢.

**٢ـ العادات الشَّعبية :**

تعد العادة الشَّعبية ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية و الإنسانية ، لذلك حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية ، وهي حقيقة من حقائق الوجود الاجتماعي ، وهي في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشعوب ، إنها ظاهرة تاريخية ومعاصرة في آن معا .

لا يمكن فهم العادات الشَّعبية فهما تامًا إلا إذا نظرنا إليها بوصفها تعبيرا عن واقع اجتماعي وإنساني ، وانعكاسا لروح الشعوب والأمم ، ولعل مراسيم الولادة ،والزواج ،والختان ،والأعياد ،والمناسبات ، والعلاقات الأسرية كلها تندرج ضمن العادات والتَّقاليد الشَّعبية .

**الفنون الشَّعبية :**

تكمن أهمية الفنون الشَّعبية في قدرتها على الكشف والتجلي ، وفهم تراث الجماعات المنعزلة والهامشية ، وعند هذه الجماعات تكون الفنون تعبيرًا عن روح الجماعة ، وعن الذوق والقيم الجمالية الشَّعبية ، وتشتمل على الموضوعات التالية : الرقص ، الألعاب الشَّعبية ، الموسيقى الشَّعبية ، فنون التَّشكيل الشَّعبي .

**٣ـ الأدب الشَّعبي :**

يعد الأدب الشَّعبي من أهم مواضيع التُّراث الشَّعبي ، باعتبار أن القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة ، تشغل الحيز الأكبر من مواد التُّراث الشَّعبي . ولهذا عدّ الأدب الشَّعبي " وجهًا من وجوه التَّراث الشَّعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشَّعبية قديمها وحديثها ومستقبلها ، وهو أبقاها على الزمن "[٦٧] . تحاول دراسات الأدب الشَّعبي التعبير عن ارتباط صاحب الأدب الشَّعبي بجذوره الإنسانية، أما موضوعاته فهي كثيرة يندرج ضمن التَّعريف الآتي لمفهوم هذا الأدب وخصائصه " الأدب الشَّعبي هو العبارات والجمل والأمثال والأشعار والخطب والقصص التي تنعكس في ضمير الشَّعب وقلبه وعقله انعكاسًا مطبوعًا لا مصنوعًا ، ويدخل في هذا التعريف الكنايات والأمثال والتعليقات والأشعار

(٦٧) حسن على المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص ١٥٣.

والقصص حتى الخيالي منها " [٦٨]. وتظهر أهمية الأدب الشعبي بعد أن أدركت الأمم العرقية في المدنية والحضارة ، ما لهذا اللون الأدبي من أثر في حياة الشعوب يقول هويتمان :" الأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية، من ضرورات حياتها ، وعلاقاتها ، من أفراحها وأحزانها ، وأما أساسه العريق فقريب من الأرض التي تشقها الفئوس ، وأما شكله النهائي فمن صنع الجماهير المغمورة ، المجهولة ، أولئك الذين يعيشون لصق الواقع " [٦٩]

وينقسم الأدب الشَّعبي إلى عدد من الأنواع أهمها : الحكايات الشَّعبية ، الحكايات الخرافية ، الأمثال ، الألغاز ، والنكتة.

**د/ أسباب التَّوظيف ودوافعه :** لم يكن توظيف التُّراث الشَّعبي في المسرح صدفةً أو اعتباطًا ، بل هناك أسباب وعوامل حفزت الأديب السُّعودي للعودة إلى التُّراث الشَّعبي باعتباره مصدرًا للتجارب والأفكار التي تمنح الأدباء القدرة على التعبير عن أفكارهم [٧٠] ، ويمكن أن نجمل أهم الأسباب فيما يلي :

١- ارتبطت حركات إحياء التُّراث الشَّعبي في العالم ارتباطا وثيقا بالوعي القومي وما كان لهذا التُّراث أن يبعث ويتطور إلا في ظل النهضات القومية التي شملت أنحاء العالم [٧١] .

٢- تؤلف المأثورات الشَّعبية معينًا فنيًا ، يستقى منه الفن الحديث مواده ؛ لأنها فضاء واسع ، يعبر عن مزاج عربي ويضرب بجذوره في أعماق الماضي والحاضر .

٣- ضرورة حيوية لفهم نفسية المجتمع العربي في تشكيلة قومياته ، وتحديد نقاط التقائها معا على قاعدة التفاعلات التي ترسي دعائمها عناصر الجيرة ، وصراعات التاريخ ، ووحدة اللغة [٧٢] .

---

(٦٨) المرجع السابق، ص ١٥٤.

(٦٩) عبدالله محمد بن خميس : الأدب الشعبي في جزيرة العرب ، ص ٨ .

٥٦ لكنني أخشى ونحن ننادي بالتمسك بالتراث أن نقع فيما يسميه البعض ( الشكلية ، أو الغوغائية الشكلية ) التي اعتمدت في عروضها المسرحية على مفردات الشكل التراثي ، و أهملت النص كمضمون مسرحي ، واهتمت بشكل العرض ، ومفرداته التراثية ، وأغرقت العرض بكم هائل من عناصر الفرجة المختلفة الغنائية ، والاستعراضية على حساب النص المسرحي .

(٧١) سعد فاروق : من وحي ألف ليلة وليلة ، المكتبة الأهلية ، بيروت ١٩٦٢، ص ٧.

٤- ابتعاث مفردات التُّراث الشَّعبي، والعودة للظواهر الدرامية التراثية كالفلكلور الشَّعبي جاء تلبية لحاجات درامية وجمالية للمجتمع السعودي وقيمه الموروثة (٧٣) .

٥- الجانب الفني المتمثل في سهولة الاعتماد على حبكة معدة .

٦- المحاكاة لبعض الاتجاهات الأدبية ، كالكلاسيه والمسرح الملحمي (٧٤).

**هـ/ مواد التُّراث الشَّعبي في المسرح السُّعودي :**

مواد التُّراث الشَّعبي التي وظفها المسرحيون السُّعوديون متنوعة وشاملة تتضمن ما يلي :

**١- السيَّر الشَّعبية :**

السيرة جنس أو لون من ألوان الأدب الشعبي يتميز بطول الرواية ، أو القصة التي تجمع بين النثر ، والشعر ، وتدور حول البطولات ، والفروسية كما أنها ترتبط بحياة بطل معروف أو فارس أو شخصية مشهورة ذات تأثير كبير في المجتمع .

تتميز السير الشعبية بالإضافة إلى استخدام النثر والشعر أنها تستخدم عناصر غنائية ، وتمثيلية ذات نبرة خطابية يبرز فيها المنشد مهاراته كما أنها تبدأ وتنتهي بأشعار ، أو جمل غنائية موسيقية تجعلها مألوفة لدى المستمع .

تدور السير حول بطولات ، وأنماط من الفروسية العربية وموضوعات اجتماعية ، وأخلاقية ، وسياسية مختلفة ، لكنها تشترك في كونها تعبر عن البيئة الاجتماعية ، والقيم التي تأصلت وترعرعت في هذه البيئة.

" وتهتم السير الشعبية اهتماما مباشرا بعنصر التمثيل فيها ، وتحاول ما امكن رسم مواقف تمثيلية من خلال الرواية ، وهي تضحي في سبيل تحقيق هذا الجانب بعنصر الصدق والواقعية "(٧٥) .

---

(٧٢) زكي أحمد كامل : الأساطير ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩، ص ٢٦١.

(٧٣) عبدالله المعيقل ومعجب الزهراني : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث نصوص مختارة ودراسات ، ج٧ ط١، ١٤٢٢-٢٠٠١م، دار المفردات للنشر والتوزيع ، ص ١٢ (بتصرف)

(٧٤) د. لطيفة البقمي : المسرح السعودي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٤٠٥-٤٠٦.

"ويذهب بعض الدارسين إلى أنه قد غلب على دراسات الأدب الشعبي الاهتمام بدراسة السير الشعبية العربية ، في المرتبة الأولى ، بينما كانت دراسة القصص الشعبية في المرتبة الثانية، وهذان الشكلان الشعبيان يتيحان لكاتب المسرح إمكانات الإفادة منهما في تشكيل نصوصه المسرحية ، إذ يتضمنان إمكانات درامية غنية ، سواء على مستوى الشكل الكلي في نصوصها ، أو على مستوى العناصر الجزئية المسهمة في الشكل ، كالشخصية ، وبناء الحدث ، وفي هذا يختلفان عن الأشكال الشعبية الأخرى" (٧٦)

لذا تعد السير الشَّعبية من أكثر مفردات التُّراث حضورا في المسرح السُّعودي ، فقد استطاع المسرحيون توظيفها بوعي في نصوصهم المسرحية ، وتعد سيرة عنترة بن شداد من أكثر السير الشعبية توظيفا في المسرح السعودي ، وسآتي هنا على سبيل التمثيل لا الحصر بعضا من هذه النماذج ، فقد استلهم فهد ردة في مسرحه سيرة عنترة بن شداد ، فشخصية "عنترة "في مسرحية «عنترة بن شداد أسطورة الحب والحرب» ليست استرفاداً لنموذج شرير، بقدر ما هي تمثيل للنموذج الكامل للبطل، فصمته وتقاعسه يجيء من الواقع الشائك في قهره وقسوته ؛ لأن «الفروسية شيمة عربية أصيلة استمرّت حتى العصور الوسطى، وشهد بها الأوربيون، واعترف بعض المستشرقين أن الغربيين تعلموها منهم. والفروسية تعني قهر الخوف من الموت في سبيل القيم والمثل العليا» (٧٧).

تكمن أهمية هذه المسرحية في ابتكار مؤلفها لمحددات جديدة للشخصية الرئيسة ، فالنموذج البطل هو الحي الميت، والحقيقة والخيال، والواقع والحلم، فيتحرك فوق خشبة مسرح الواقع المعيش في طيف من ذكرى، فروسية تحوكها الأساطير ، ولعل تقديمه بين شخصيات المسرحية في تلكم الصورة الأسطورية يدل دلالة حاسمة على سخرية الحكواتي ممّن نسجوا حوله الأساطير.

---

(٧٥) محمد على الهرفي : هارون الرشيد بين السيرة الواقعية والسيرة الحقيقية ، دار الإصلاح ، ص ٥.

(٧٦) د. سامي سليمان أحمد :آفاق الخطاب النقدي ، ص ٢٣٧.

(٧٧) د. حسن فتح الباب : المقاومة والبطولة في الشعر العربي، ص١٧، كتاب الرياض ١٩٩٨م .

فمما جاء في المسرحية : " يروى يا سادة يا كرام أن شدادًا قد وقع على أمةٍ حبشية يقال لها زبيبة فأولدها عنترة ، وكان العرب في الجاهلية إذا كان للرجل منهم ولد من أمة استعبده ، فنشأ عنترة عبداً في بني عبس وكان أسوداً صلب العظام ، قوي الجسم ، شديد البأس، وكان إذا نظر تطاير الشرر من عيونه فكانوا يشعلون منها نارهم .

ممثل ٢ / يشعلون النار من عيون عنترة كيف ذلك يا سيدي ؟

الحكواتي / أليس عنترة ؟

ممثل ٣ / بلى يا سيدي !

الحكواتي / إذن يحق له مالا يحق لغيره " (٧٨) .

وفيها أيضا :" فهب القوم لقتل عنترة واشهروا مرهفات نضالهم، وقصدوا عنترة، وكان يحرس وقتئذ ركب النساء والأولاد فلما اقتربوا منه صرخت النساء وبكى الأطفال ونظر عنترة إلى عبلة فرأى دموعها تنحدر على خديها وسمية وأم عبلة تصيحان بالويل والحرب.. وقد خشينا على العرض فتقدم عنترة إلى أم عبلة وقال لها: أتزوجينني عبلة حتى أرد هذه الخيل من أول حملة، فقالت ويلك يا عنترة.. أفي مثل هذا الوقت يكون المزاح والأجساد قد كرهت الأرواح. فقال عنترة "لا" وحق خالق الصباح. إن وعدتني بذلك رددت هذه الخيل كلها على أعقابها وأعطيتك كل عددها فقالت "دونك الخيل ولك ما تريد". غير أنها لم تكن تضمر له الوفاء. أما عنترة فلما سمع ذلك سر وركب الجواد وتهيأ وأمر العبيد بترك الجمال.. وحل الرحال وقال لأخيه شيبوب احمي بنبالك ظهري وأنا أتلقى الخيل بصدري وما كاد يهجم عليه القوم حتى صاح بهم واذا بسيفه قد طوق النحور.. وخاض في الأحشاء، ولم يلبث أن أهلك منهم مئة فارس .

ممثل١ / أحم أحم .

الحكواتي / نجعلهم خمسين .

ممثل٢ / أحم أحم .

الحكواتي / حسناً أربعين .

---

(٧٨) فهد ردة الحارثي : عنترة بن شداد ( أسطورة الحب والحرب) غير منشور ، ص ٤ .

**ممثل ٣/ أحم أحم .**

**الحكواتي / عشرة والله لا أنقص منهم أحدا ! " [٧٩]**

**تعد شخصية «عنترة بن شداد» أو سيرته «أثراً مهما من آثار ثقافة العرب، وأسفاراً حفل بها الناس في كل مكان، كما عدها الفرنجة من بدائع أدب العرب، فترجموها إلى الألمانية والفرنسية، كما أن فيها من مظاهر البطولة والشهامة وأحاديث العزة والكرامة ما يُحببها إلى كل فئات الشَّعب» [٨٠].وفي الأدب العربي الحديث نثره وشعره، احتفى الكتاب والشُّعراء بعنترة، الفارس الشَّاعر، ونسجوا القصص من حياته وبطولته، ومن السيرة الشَّعبية كذلك، ومن أقدم الكتاب الذين عالجوا قصة عنترة محمود تيمور في «حواء الخالدة»، ومحمد فريد أبو حديد في «عنترة بن شداد» ، و«أبي الفوارس». ولقد احتفى الشُّعراء أيَّما احتفاء بفارس بني عبس عنترة الشاعر والفارس، «فهذا أمير الشُّعراء أحمد شوقي يهدي العربية إحدى نفائسه الغراء وروائعه الكبرى مسرحية «عنترة» الشِّعرية، التي يقدم فيها لوناً شائقاً من ألوان القصص الشِّعري الساحر الذي اشتُهر به شوقي، مشيداً بمناقب فارس بني عبس الذائد عن حماها، ومصوراً قصة غرامه أبرع تصوير وأشجاه»[٨١] ، وقدم الشَّاعر المعاصر أحمد سويلم (١٩٤٢) رائعته المسرحية الشِّعرية «الفارس» في معالجة فنية لسيرة عنترة الشَّعبية، إذ اقتفى جوانب من مسيرة عنترة بن شداد، فمزج بين التَّاريخ والشعر والسيرة، من خلال أربع عشرة شخصية في المسرحية من زمن عنترة في الجاهلية إلى العصر الفاطمي .**

**وليس من شك أن فهد ردة قد تأثر بالنَّماذج السابقة على تجربته المسرحية، فأفاد منها وعكس رؤيته الفنية وهو يتناول «عنترة» بين الإقدام والإحجام، وبين الحرب والحب، وبين الإقصاء والإبقاء، أو بين الواقع والحلم .**

---

(٧٩) المصدر السابق ، ص١٤ .

(٨٠) د. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ص٦٢ وما بعدها ، ط١، نهضة مصر، القاهرة د.ت.

(٨١) د. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ص٦٢.

ولا يُخامرني أدنى شك في «أن التَّأثر لا يمحو الأصالة، ومن الخطأ أن يُنظَر إلى هذا التَّأثر كما ينظر دارسوا السرقات الأدبية في القديم. فالشاعر أو الكاتب يفيد من الأعمال الأدبية السابقة عليه، على أن يحتفظ بأصالته في البِنية العامة لعمله الفني. والأعمال الفنية العميقة هي التي تستمد جذورها من آثار السابقين التي لولاها لما خرجت إلى الوجود»(٨٢) .

## ٢ـ الحكاية الشعبية :

الحكاية الشعبية هي رواية شعبية يتداولها أفراد المجتمع الشعبي ، وترتبط أحداثها بواقع الحياة الاجتماعية ، فهي ترتبط بمحاكاة الواقع ومن ثمة فإنها تكون على عكس الأسطورة التي ترتبط بواقع إعجازي مقدس . وتتعدد أشكال القصص والحكايات الشعبية لتشمل على سبيل المثال الحكايات التي تحكى بغرض التسلية والترفيه ، والقصص التي تدور حول المغامرات والخيال ، والقصص التي تشمل شخصيات من الظرفاء، والبخلاء، والحمقى، وهي في معظمها مجهولة المؤلف(٨٣).

والقصة الشعبية غالبا ما يكون أبطالها أشخاصا حقيقيين ، والموضوعات التي تذكرها أو تدور حولها موضوعات أو أشياء حقيقية واقعية ذات أبعاد زمانية ومكانية ، وقد تكون القصة خبرا متصلا بحدث قديم انتقل من جيل إلى جيل عن طريق الرواية الشفوية ، وقد تكون خلقا حرا للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث هامة وشخوص ومواقع تاريخية .

وتعكس القصص ، والحكايات الشعبية القيم ،والمعتقدات السائدة في المجتمع الشعبي ، كما إنها تعكس الحياة الواقعية ،والتاريخية لهؤلاء الذين يحكونها ، أو يستمعون إليها .

وقد ترتبط القصص ،والحكايات الشعبية بأحداث ووقائع محلية حدثت في الماضي داخل القبيلة ،أو القرية ، وامتزجت بالخيال ، وأصبحت رواية شعبية محلية ، وهناك أنواع من القصص، والحكايات الشعبية أوسع انتشارا تتجاوز

(٨٢) د. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ص٦٢، ط١، نهضة مصر، القاهرة د.ت.
(٨٣) انظر مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤، ص ١٧٤.

المجتمع المحلي لتشمل المجتمع الكبير الذي تنتمي إليه المجتمعات، أو الجماعات الشعبية.

وتعدد الحكايات الشعبية في المسرح السعودي وتتنوع منها على سبيل المثال مسرحية "الحجلة وعين العفريت" لملحة عبدالله تناولت الكاتبة لعبة الحجلة وعين العفريت وهي لعبة مرتبطة بحكايات العفاريت ، والشياطين . والحجلة وعين العفريت لعبة معروفة حيث يكون داخل هذا الرسم خطوط متعددة وواحد منها لعين العفريت ، ولابد للاعب أن يتجنب الاقتراب منها- حتى لا تتلبسه العفاريت - أثناء رمي (الشقافة ) ، والقفز للحصول عليها . بلغة محكية ، وظفت شخصية الراوي (شاعر الربابة ) لسرد أحداث المسرحية ولكن يحدث أن تقوم (شلبية) برفض حكايات الراوي لتستبدلها بحكايات تثير القلوب والعقول حكاية خضره وعين العفريت، وهي تدور حول تلبس الجن بالأنس كما هو معروف في الحكايات الشعبية ، ومما جاء في المسرحية ، شاعر الربابة : أول ما نبدي القول نقول صلوا بينا على النبي الرسول اللي شد المؤمنين بنيان مرصوص بحكمة ونور وهداية ودين.

شلبية: إيه ياعم يا راوي ده ... إحنا زهقنا خلاص من كلام الليل والأغاني.

شاعر الربابة : طب عايزة إيه يابنتي قولي .

شلبية : عايزاك تقول كلام يثير القلوب والعقول ، وما يثير العقول إلا ما يوجع القلوب حكاية خضرة والخطوط والعين والطوب ، حكاية دبشة إنما حكاية ..قالوا في الأمثال اللي يلعب الحجلة ما يخاف من عين العفريت .

شاعر الربابة : خضرة وعين العفريت إيه يابنتي أصل الحكاية ....إحكي يابنت بقية الحكاية خليكوا معايا ..حاكم الحجلة وعين العفريت أول مرة أسمع عنها وياما في الدنيا حكاوي .(٨٤)

### ٣- الأغنية الشّعبية :

(٨٤) ملحة عبدالله : مؤلفات ملحة عبدالله سيدة المسرح السعودي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥م ، ج٤ ، ص ١٠٧-١٠٩.

تعد الأغنية الشَّعبية من التُّراث الشَّعبي القديم قدم الإنسان لما تحمله من أفكار ورؤى ظلت راسخة في ذاكرة الزمن ، ولعل أهم الفنون توظيفاً لهذا النوع من التُّراث هو المسرح لذلك " كان المسرح منذ البدء أغنية ، و الالتزام بأصالة الفن الشَّعبي يستدعي دراسة مضمون الأغاني والحركات المصاحبة " (٨٥) .

الأغنية الشعبية أحد الأركان الجوهرية في الأدب الشعبي ، وهي عبارة عن تأليف قصير يعتمد على الشعر الغنائي الملحن ، كما أنها تعني أيضا ممارسة الغناء الملحن .وهي " نمط من أنماط التَّعبير الشَّعبي يؤدي وظيفة خاصة في حياة الشعب " (٨٦) .

وتجمع الأغنية الشعبية في وحدة واحدة الكلمات الشعرية أو الشعر بالإضافة إلى اللحن ، سواء أكان مصحوبا بآلات موسيقية أو بدونها اعتمادا على اللحن الجماعي .

وترتبط الأغنية الشعبية بالحركة والفعل ، وخاصة أغاني العمل (٨٧)، وأغاني المناسبات الاجتماعية كالأفراح ، أو الأعراس ، ولذلك فإنها تعد البدايات الأولية للأعمال المسرحية والطقسية .

وترتبط الأغاني الشعبية بالموال ، وهو نوع من الشعر البسيط التركيب يتألف من أربعة أو خمسة أبيات ، ويمكن زيادة شطر أو أكثر يختلف عن قافية الأبيات الأربعة أو الخمسة ، وبعض المواويل قد يزيد طولها عن عشرة أبيات ، وغالبا ما يبدأ الموال بعبارة " ياليل ..ياليل ..ياعين ..ياعين ..."

ويتناول الموال موضوعات كثيرة ويرتبط بمناسبات متعددة كالمناسبات الدينية ، والاجتماعية ، والحِرَفيَّة . ويستعين الموال بالأمثال والحكم الشعبية ، وقد يتضمن نقدا اجتماعيا ،أو نكتة تضفي عليه المرح .

وقد وجدنا الأغنية بأنواعها وظفت في المسرح العربي ، واستخدمها بعضهم في مسرحيات كاملة نقل من خلالها معاناة معاصرة وواقع أليم .

---

(٨٥) فؤاد طلعة : فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٤، ص ١٣ .

(٨٦) عصام الدين أبو العلاء : مسرح نجيب سرور ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٩، ص ٢٨.

(٨٧) كالفلاحة (في مواسم البذر والحصاد) ، وأصحاب المهن التقليدية ، والصيادين وغيرهم .

وقد استلهم العثيم الأغنية الشَّعبية في مسرحياته " سوق قبة رشيد ، السهل والجبل ، ديان عفراء " وكان الموال أكثرها فاعلية واندماجًا مع فكرة النص ، وما نلحظه على الموال في مسرح العثيم هو الصبغة الحزينة الممزوجة بالانتقاد لقيم المجتمع السلبية ، وتقوم الأغنية بوظائف درامية كثيرة منها(٨٨) :

١- انتقاد الفكرة .

٢- تأكيد فكرة معينة .

٣- تعليل فكرة ما .

وإذا كانت الأغنية الشَّعبية قد ارتبطت بحياة الإنسان منذ القديم ، وصاحبته في البراري ،والوديان، والجبال ينفث عبر نغماتها الهموم والمآسي تارة ، والأفراح والسعادة تارة أخرى فإن توظيف العثيم لها يحقق غايتين ، الغاية الأولى أنها مشروع مسرحي وهو " مشروع تبني الموروث المنطوق والحركي في المسرح " شرع في تطبيقه محمد العثيم منذ الثمانينيات الميلادية يقول عن هذه التجربة : " لم يكن سهلاً تطويع وتطوير شعرنا العامي لأمور فنية راقية في المسرح " (٨٩) .

والغاية الثانية تتعلق بالنص ، " فالأغنية الشَّعبية تخدم مضمون النص ، وتساعد على كشفه وكشف طبيعة شخصياته كون الأغنية تمثيلاً صادقًا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع سواء المتعلم منه والأمي "(٩٠) ويعد مشروع العثيم التُّراثي أول مشروع من نوعه يحرص على تطويع الموروث المنطوق والحركي في المسرح ،يقوم المشروع على إعادة تأليف الأغنية الشَّعبية ومسرحتها لتحمل مضمونًا معينًا قصد له الكاتب ، فيؤكد العثيم ذلك بقوله : " تطوير تقنية كتابة الشعر الغنائي للمسرح ليست تجربة مسبوقة ، فكان عليّ أن أكتب المسرحية ، فإذا اكتملت خطوطها بدأت تأليف الأغاني لها مستعينا بإيقاعات وأغاني متناثرة مما حفظه الوجدان الشَّعبي باللهجة المحلية . لم أكن ما أسمعه في الغالب مهما

(٨٨) حسن على المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص ١٨٣.

(٨٩) محمد العثيم : الغناء النجدي "تجربة الأغنية للمسرح وتطبيقاتها " ، طوى للثقافة والنشر والإعلام ، ط١، ٢٠١٤، ص ٧ .

(٩٠) إبراهيم السعافين : جمال الغيطاني والتراث ، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٢، ص ٢٠٤-٢٠٥.

كان فلكلورا ، أو يمس الوجدان الشَّعبي ، صالحًا لنقل حادثة أو فكرة ، فكنت أعيد تأليف الأغنية لتحمل قصتي ومضموني ، وهذا جعل الوقت يطول قبل أن أخرج بعملي الأول سوق قبة رشيد ، وهي فكرة بسيطة قصد منها اختبار أثر الشعر المغنى في المسرح " [٩١] ، وقد تبع هذه المسرحية في مشروع العثيم التُّراثي مسرحيات أخرى هي : السهل والجبل ، ديان عفراء.

ويرجع اهتمام العثيم بتوظيف الأغنية الشَّعبية في المسرح إلى عدد من الأسباب منها :

١- تأصيل المسرح السُّعودي والبحث عن صيغة عربية فنراه يقول : " قد لا نكون بحاجة إلى النبش في الأنثربولوجي لمعطيات مسرح قومي عربي أصيل، فهل ما يتطلبه الأمر أن نعزز التقنيات ونستوردها إذا لزم الأمر ، ثم نبحث في موجوداتنا الموروثة عن شتات شذرات المسرح المحطم على عقلنا الأجنبي الذي يعني له جمع الشذرات لوحة "كولاجية" تخدمها مصادفة التكوين بالقص واللزق لنترك القص واللزق إلى بناء الأصص المحطمة من بقاياها ، كما يفعل الأثريون لاستكمال شكل من قاعه إلى جدرانه ، أو كما يفعل علماء "البيولوجيا" بالوصول إلى شكل الديناصور وبنائه من عظامه الباقية أقول هذا؛ لأن كثيرا من أسرارنا المسرحية تكمن خلف نغمة ، أو طريقة إيقاع ، أو كلمة شجية ليست مسرح ، ولكن المسرحة والتمسرح والألق خلفها " [٩٢]

٢- يذهب العثيم إلى أنَّ التُّراث يعد منجمًا للأشكال المسرحية أو ما يسميها طقوسًا مسرحية ، يقول : " أزعم أني أطرح المسرح العربي الذي اعتقد بوجوده طقسًا إنسانيا في جينات الغريزة الاجتماعية ، ولا شك في أن هذا المسرح الغريزي موجود بطريقة مختلفة عن المسرح الأوربي ، وأساس المشكلة أننا نثق في الغرب –سيد حضارتنا المعاصرة – ونلبس النظارات الأجنبية لنرى حالنا ، وعندما لا نرى أنفسنا نبدأ بالادعاء بأننا نخترع مفرداتنا الثقافية في وجودنا المعاصر ، فمجالس الطقس البدوي بكل أنواعه هي تاريخ مسرح غير مقروء ؛ لأنه يقوم بفعل مركب على نص ...إلى هنا

(٩١) محمد العثيم : الغناء النجدي ص ٧-٨.
(٩٢) محمد العثيم : الغناء النجدي ، ص ٥٠-٥١.

الناس تتمسرح خارج كل تنظيرنا في الزواج، والعزاء، والتوالد ، والتعبد. وبعيدا عن الغموض الأمثلة كثيرة ولكن المقاييس المطروحة برقيب النقد اللابس للنظارات الأجنبية تجعل ما عندنا لا يصلح إلا مطابقا لما تعلمناه عندهم " (٩٣) .

٣- خلق مادة جديدة تقوم على نقل الموروث المنطوق ، فلا يكتف العثيم بكشف الموروث المنطوق والمحكي بل هو يصنع منه مادة جديدة قابلة لنقل الحياة المعاصرة ، " إذا كنا لا نزمع نقل الموروث المنطوق بعلاته ووجوده العام ، ونحن حقيقة لا نريد ذلك ، ولا نزمع فعله ؛ لأن الموروث شيء من الماضي انتهى إلى ما انتهى إليه ، وبقي إيحاؤه وأثره ، فلابد من البحث خلف سطور الشذرات المتبقية ، كما نبحث في بقية إناء فخاري عن شكله ، وهو ما حاولته في أعمالي الغنائية " (٩٤).

وسنقف عند أولى مسرحيات العثيم التي وظف فيها الأغنية الشعبية " سوق قبة رشيد" وهي عبارة عن لوحات غنائية شعبية عرضت لأول مرة على مسرح الجنادرية في عام ١٩٨٩م من إخراج سمعان العاني(٩٥) .تدور فكرة المسرحية حول التحول الحضاري في المملكة وتجسيدًا للصراع بين المدينة والقرية من خلال استحضار الكاتب لصورة السوق الشعبي بما يشتمل عليه من تناقضات ، فالمنظر المسرحي عبارة عن ساحة عامة يحيط بها عدد من الدكاكين وهذه الساحة مفرغا من الحارة باستثناء عدد قليل من العابرين ، فالدلالة العامة للمنظر تعكس طبيعة الحياة الشَّعبية السُّعودية من بادية وحضر ، تبدأ المسرحية بأغنية الافتتاح :

في مفرق السوقين عند العاير الشرقي ..
على يمين اللي يجي من يمة المرقاب ..
شارع قديم ... وملتقى خلان ..
عقب صلاة الصبح به مشراق ..

(٩٣) محمد العثيم : الغناء النجدي ، ص ٥٩-٦٠.
(٩٤) محمد العثيم : الغناء النجدي ، ص ٥٤.
(٩٥) محمد العثيم : الغناء النجدي ، ص ٩١.

**يقعد به البردان والطرقي ...**
**ومن يبغى شوقة صاحب يهواه ..**
**واللي نساه الحظ يوم العيد ..**
**واللي بكى .. اللي بكى ..**
**قبة رشيد .. " (٩٦)**

**ويأتي هذا التوظيف للأغنية الشَّعبية المستمدة من المأثورات الشَّعبية القديمة كشكلٍ من أشكال الفرجة الشَّعبية ،" فالصورة الحركية للسوق الشَّعبي بدأ بها مشهده الافتتاحي لا ليمهد الصورة الحركية للسوق التي ستأتي بعد قليل ولكن ليتيح أيضا لشكل من أشكال الفرجة الشَّعبية أن تأخذ مكانها توكيدًا للشكل الفني الشَّعبي أو التُّراثي عند العرب وهو فن (الحكي) بوساطة الرواية على ألسنة (الجوقة) عبر مستويات أداء فني تستهدف تنويع أسلوب الحكي فيصبح فرديًّا بعد أن بدأ جماعيًّا ، توكيدا لشكل الانسلاخ الفردي عن المجموعة وما يعكسه من حب إثبات الذات ، ثم يعقب ذلك الانسلاخ الذاتي الذي هو خروجٌ شكليٌّ من حضن الجماعة وكنفها وليس خروجًا عليها ؛ لأن التعبير الفردي هنا لا زال جزءًا من التعبير الجماعي .هو ترديد للتعبير الجماعي الذي يصف المكان والمناسبة والإطار العام للعلاقات الاجتماعية ويمهد للحدث ، ويلقي أمامنا ببذرة العرض أو المغزى العام للمضمون " (٩٧) .**

**وقد استخدم العثيم في (سوق قبة رشيد) أسلوب البؤرة في تصوير الأحداث فقدم عرض الحدث الأهم الذي تأسس عليه الصراع في إطار أفراد الأسرة بين الجيل القديم والجيل الجديد ، ثم هو مؤسس للحدث الأوسع أو الأكبر الذي يعكس صراع الغالبية الشعبية مع التحديث بمن فيها من مؤيدين لهدم القديم وإجراء التحديث وهم (الشباب) ، أو المعارضين لهدم القديم والتخلص منه وهم (العجائز والشيوخ ) .**

---

(٩٦) محمد العثيم : الغناء النجدي ، ص ٩٣.
(٩٧) أبو الحسن سلام : نهار اليقظة في كتابات مسرحية عربية ، ج١، منشورات مركز الإسكندرية للكتاب ، ص ١٠٢-١٠٣.

استخدم الكاتب أسلوب الاسترجاع وهو أحد الأساليب الفنية التي يتم بواسطتها تجسيد الماضي، والكشف عن مناط الأصالة فيه ، ومن ثم إعادة طرحه .

وتظهر المسرحية مستويات اللغة الدرامية التي تنوعت وجاءت على مستويات عدة هي : السَّرد / الحكي وهو ما يمثله شخصية الراوي الذي يتناول سرد الأحداث الماضية ، الحوار الذي جاء على لسان شخصيات المسرحية ، الغناء الذي جاء تارة على لسان الجوقة ، وتارة أخرى على لسان الأطفال ، وتارة أخرى جاء غناء مفردا .

(الراوي على المسرح ويلقي إلقاءً شعرياً)

مشيت المكان ..
وكل الزمان ..
ما بين حول وحول ..
جسر الجهد عمري ..
و مديت إيد قوية ..
ما قصرها طول ..
يوم إن تعبت وراحت سنيني ..
لقيت في أرض الوطن فيَّة ..
من أيدي لإيدك عزيزة و غالية ..
واللي ما له أول ضاع ..
أمانة بأرقابكم ..
من جد لولد ..
خوذوها ..
أنتم باقي أهلي ..
واللي ماله أول ضاع ..

كورال الأطفال : (يدور حول الشيخ ويغني )

طالع ضاع ... ونازل ضاع .

**واللي ماله أول ضاع .**[٩٨]

**يصور العثيم في لوحة السوق احتفال القرية بالعيد " يبدأ الناس في التقاطر على السوق تفتح الدكاكين ثم تمتلئ الساحة بالكبار والصغار الذين يلبسون ملابس زاهية ...ويتوافد بعض البدو الذين يبيعون خرافا بالنداء عليها مؤكدين على يوم العيد بعد يومين .. ورغم جو الاحتفالية العام لا تكون الدكاكين مزينة بشكل غير عادي في هذه اللوحة ، الجوقة تغني لتأسيس اللوحة من خارج المسرح :**

**حنا أهل قبة رشيد ..**
**عجز وشيبان ..**
**وعيال في عمر الزهور ..**
**وبناتنا غزلان ..غيد ..**
**على أرضنا ..وبعزنا ..**
**وبقلوبنا حب عنيد ..**
**ما غيره مر الزمان ..**

**(يلتئم كورال الأطفال ليشكل جوقة غناء ..تكون ملابسهم زاهية ..، ويسعون في طلب العيدية مغنيين مع توافق حركي مناسب )**

**كورال الأطفال : (جماعي ومنفرد)**

**الله يحييكم ..**
**ويبارك فيكم ..**
**أبي حقاقي ..**
**عادت عليكم ..**
**أبي عيدي ..**
**عادت عليكم ..**
**لا حزن .. و لا رزن ..**
**يرجم عليكم ..**

---

(٩٨) المصدر السابق ، ص ٩٤-٩٥.

**أبي عيدي عادت عليكم** (٩٩)

**وفي منظر تزيين ( الحارة جانب السوق ، عمال يزينون الحارة ، وأطفـــال يقومون بخدمات مساعدة ، أغاني العمل في تزيين الحارة استعدادا للحفل ) جوقة (كبار مع صوت انفرادي للزمات )**

**للحارة .. وللبادي ..**
**للنخلة .. وللوادي ..**
**لمرافعها ومطامنها ..**
**أحب الديرة الخضراء ..**
**وأشيل همومها عنها ..**
**(ترديد العمل )**
**هيا .. هلما ..**
**طينة ولبنة ..**
**وديرتنا تبقى ..**
**من ولد لابنه ..**
**(كورال الأغنية )**
**للحارة ..وللبادي ..**
**للنخلة ..وللوادي ..**
**مرافعها ومطامنها ..**
**أحب الديرة الخضراء ..**
**وأشيل همومها عنها .**
**(استمرار مع حركة العمل )**
**هذي هنيا .. هذي هناك ..**
**زين شغلك .. تلقى جزاك ..**
**هذا طبعك .. ساعد ربعك ..**
**للحارة .. وللبادي ..**

---

(٩٩) المصدر السابق ، ص ٩٨-٩٩.

**للنخلة .. وللوادي ..**
**ومرافعها ومطامنها ..**
**أحب الديرة الخضراء ..**
**وأشيل همومها عنها ..**[١٠٠]

**ويؤكد العثيم في هذه اللوحة مجموعة من وسائل الفرجة الشعبية منها احتفالية العيد ، وخروج الأطفال لطلب العيدية بالملابس الزاهية الجديدة مرددين الأغاني الشعبية للحصول على الحلوى ، و تزيين الشوارع والدكاكين ، وبيع الخراف .**

**وبعد عودة سليمان، والشفعة في شراء الحارة لتعود الحياة فيها كما كانت ، وفي مشهد احتفالهم بالعرس تظهر صورة الأطعمة والأكلات الشعبية كما جاء في (كورال الأطفال) :**

**حنيني بصحن صيني ..**
**طافح بالزبدة ..**
**والزبدية غضارة ..**
**والغضارة حضارة ..**
**وينك ياقشدة ..**
**مقشودة بالمقشادة ..**
**صارت لأمي عادة ..**
**و أنا عيني في معصادة ..**
**والغريب روح لبلاده ...**[١٠١]

### ٤ـ شخصية الحكواتي ( Narrator )

**تعد شخصية ( الحكواتي ) من أكثر عناصر التراث الحكائي حضوراً في المسرح السُّعودي ، والشخصيات التُّراثية هي :"جميع الشخصيات التي لها**

---

(١٠٠)المصدر السابق ، ص ١٠٥-١٠٧ .
(١٠١) المصدر السابق ،ص ١٢٣.

وجودها الحقيقي ، مثل شخصيات الأدباء وغيرها من الشخصيات ذوات الوجود التَّاريخي " (١٠٢)

وشخصية الحكواتي أكثر الشخصيات التُّراثية قدرةً على تجسيد التُّراث ، فهي أقدم الشخصيات التُّراثية حضوراً في التَّاريخ العربي، إذ لا تُعرف بداية زمانية دقيقة لظهور هذه الشخصية ، فقد عرف التَّراث العربي شخصية (الراوي) منذ العصر الجاهلي ، وقد كان الرواة يروون أو يرددون الأشعار في الأسواق وهي شخصية تكاد تتطابق مع شخصية الحكواتي ، ومهمتهما تكاد تكون واحدة ، كل منهما ينقل خطاب غيره ، والحكواتي " شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة فهو يحكي حكاية من الحكايات التُّراثية ، ويرويها ويجسدها بأسلوبه معتمداً في ذلك على تعابير وجهه، وحركات يديه ، وجسده كله ، موظفاً في كل ذلك صوته محاولاً من خلال ذلك كله اجتذاب اهتمام السامعين " (١٠٣) .

ويذهب بعض الدارسين إلى الفصل بين شخصيتي الحكواتي والقوال (المداح)(١٠٤) ، فالقوال (المداح) شخصية شعبية ، ورد ذكره في المعجم المحيط للفيروزابادي " رجل قوّال حسّنُ القول أو كثيره ... وابنُ قوّال فصيح الكلام "(١٠٥)، وهذا يعني بأن القوّال يعتمد أساسا على فاعلية القول أيّ الاستماع ،فالقول هو الرابطة الأساسية في التواصل بينه وبين جمهوره ، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ، ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده .

فالقوّال أو المدّاح شخصية شعبية " يروي الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب ، عن أبطال تاريخيين مشهورين ، أو أولياء صالحين ، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشَّعبية ، معتمدا بالأساس على ذاكرته القوية ، وعلى خياله الخصب ، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات

(١٠٢) على عشري زايد : توظيف التراث في شعرنا المعاصر ، فصول ص ٢٠٥.
(١٠٣) أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، ص ٢٣.
(١٠٤) أحمد منور : المسرح الجزائري بداياته وتطوره ، مجلة ثقافات ، كلية الآداب ، جامعة البحرين العدد١٠، ٢٠٠٤، ص ١٨٢.
(١٠٥) الفيروز آبادي : المعجم المحيط ، ج٤ مادة (قول) ، دار الجيل بيروت .

الصوت، ومستعينا بربابة يغني على أنغامها أشعاره ، أو طبلة ينقر عليها ليحدث التأثير الذي يرغب في إحداثه لدى الجمهور السامع أو المتفرج "[١٠٦] .

ومهما تعدَّدت التسميات من حكواتي أو قوّال (مداح) فإن الصفة المشتركة بينهما تتمثل في كون كل واحد منهما يحكي ويسرد ، مع الإقرار بوجود اختلافات في شكل هذا الحكي / السرد ، لعل أبرزها تلك الحلقة التي يؤلفها المشاهد حول القوّال أو المدّاح ، وهي العنصر الغائب على الأغلب في نشاط الحكواتي في تُراث المشرق العربي ، من حيث الوظيفة التي يقوم بها ، إلا أن أداءه يختلف تمام ، بحكم الحيز المكاني الذي يوجد فيه أي السوق ، ولذلك فهو يروي حكاياته وافقا ، في حيز مكاني مفتوح ، بينما يرويها الحكواتي جالسا وفي مكان مغلق ، مثل المقهى أو الخان .

ويحصل القوّال أو المدّاح أثناء سرده للحكايات وإلقاء الأشعار على مقابل مادي يستعمله في معاشه وإعالة أسرته ، فالقوّال يدرك بأنه يقوم بعمل ويحصل مقابله نقود ، وأثناء عرضه يوضح ذلك ، أثناء وقفاتهم و آدائهم التمثيلي والسردي لمروياتهم ، خاصة عندما يضايقهم أحد المتفرجين فيذكرون بأنهم يقومون بعملهم وعلى الناس احترامهم .

والملاحظ أن توظيف شخصية الحكواتي في النُّصوص المسرحية يقلل من مواقف الحوار ففي –بعض –مسرحيات فهد ردة الحارثي نجد مواقف الحوار قليلة مقارنة بالوضعيات السردية التي أملتها اللبنات الفنية "كوجود الحكواتي" في بعض ثنايا نصوصه ، الذي يتولى سرد حكاية الشخصيات ، ولهذا فالكلمة له حيث يطول الحكي والسرد ما يقلل وجود الحوار داخل نصوصه ، إلى جانب وجود تقنية الحلقة في النُّصوص ، فهي فضاء مسرحي للعرض تلقيني يمارس فيه المتحلقون – الجمهور – فعل الاستماع للحكواتي ، أو القوّال / الرّاوي .

ولوجودها مبرر عند المؤلف وذلك لخلق شكلٍ جديدٍ من أشكال الحوار يبني على طرفي العرض ( الموضوع ) والمتلقي ، هذا الأخير الذي لا يجب في حال من الأحوال أن يكون دوره سلبيا وهو ما نادي به بريخت .

---

(١٠٦) أحمد منور : المسرح الجزائري بداياته وتطوره ، ص ١٨٢.

وإذا أخذنا في الاعتبار أي نص من نصوص المؤلف لوجدنا عنصر السرد مهيمنا على الحوار ، لعل حينما تدخل شخصية الحكواتي ، القوّال/ الراوي يعود السرد ليهيمن على الحوار . من ذلك مسرحية (بازار ) " برز المظهر السردي من خلال رواية التاريخ ،التي جاءت على لسان الحكواتي، قسمت الأدوار فيها بين سارد ( الحكواتي ) ومسرود له ( دماه الخشبية) ... فالنص عبارة عن تركيبة مسرحية تستثمر الإمكانات التعبيرية للسرد بما فيها من تراكب الحكايات وتعددها"(١٠٧)

ومما جاء في المسرحية : " الحكواتي/ لما رأى لبيد بن عمرو الغساني ذلك ذهب إلى أبيه وقال له: "يقلد صوته" لقد أحببت حليمة الرشيقة ، وإني عازم على الزواج منها ، وإني قاتل ملك الحيرة ، أو مقتول دونه.. ولكنني لست راضي عن فرسي فأعطني فرسك. فقال له أبوه : لقد ذكرتني بشبابي ، وأعطاه الفرس... " الحكواتي/ لما رأى الحارث المنذر ، وكهوله احضر ابنته حليمة وكانت فتاة مليحة ممشوقة القوام.. دعجاء.. معجاء.. غنجاء.. كرجاء ، وقال لها: "يقلد صوتاً خشناً" إذا حضر فتيان غسان عطريهم ، وأعطاها عطراً طيباً رائعاً.. فائحاً.. سائحاً.. ثم نادى فتيان غسان.. ، وقال لهم: من قتل ملك الحيرة زوجته حليمة؟ ذهل فتيان غسان.. وشموا أطراف أكمامهم.. كانت الرائحة منعشة ثم نظروا في حليمة ، وكانت مليحة عجيبة رشيقة " (١٠٨) .

وفي مسرحية " النبع " لفهد ردة الحارثي يوظف الكاتب شخصية الراوي التراثية ؛ لتقوم بسرد أحداث المسرحية .

الراوي : يجلس في وسط المسرح ويضع يده تحت ذقنه ثم يكمل حديثه للجمهور .

الراوي: عموماً يا سادة ارتحنا من شرهم وسأكمل لكم الحكاية .. كانت القرية تخرج كل صباح لتشرب من ماء النبع .. ولكنها هذا الصباح لم تجد النهر الطيب .. وجدت شبحاً هائلاً ..

قال لها : لكي تشربي من هذا الماء عليك أن تدفعي الثمن .

---

(١٠٧) د. لطيفة البقمي : المسرح السعودي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٨٩-٢٩٠.
(١٠٨) فهد ردة الحارثي : بازار ، مسرحية غير منشورة ، ص٦، نسخة من المؤلف .

**القرية : وما هو الثمن ؟**

**الوحش : خيراتك لي .**

**القرية : ولكن .**

**الوحش : خيراتك لي .**

**يحاول الراوي أن يؤدي ذلك تمثيلاً مع مؤثر صوتي خفيف .**

**الراوي يكمل حديثه : عادت القرية إلى مكانها حزينة .. كم كان النبع قاسياً هذه المرة .. لا .. لم يكن النبع هو القاسي .. كان ذلك الشبح الهائل ولكن من هو .. وكيف سكن النبع ؟**

**فكرت القرية طويلاً ولكن أصوات العطش كانت تسعل في أنحاء القرية .. كان السعال طويلاً وجافاً .. ومخزون القرية من ماء النبع لم يكن يكفي إلا ليلة واحدة .. لست أعلم كم بقي من القصة .. ربما كانت طويلة .. وربما كانت قصيرة .. ولكن هؤلاء المجانين .. سيكملون لكم القصة .. يهم بالخروج من المسرح ولكنه يتراجع ويلتفت للجمهور .. ثم يتظاهر بركوب سيارة .. ويقودها مسرعاً .. ويخرج من الصالة .. مقلد ما حدث مع الممثلين ..[١٠٩]**

**وتأتي مسرحية " موت المؤلف" لسامي الجمعان لتناقش وتطرح قضايا التُّراث و ضرورة الانفتاح والاستفادة من التجارب المسرحية السابقة وجعلها متوائمة مع قضايانا المعاصرة كقضية أبو خليل القباني ومحاولته استنبات المسرح العربي في سوريا وتسلط السلطة السياسية لهدم مشروع القباني المسرحي ، ثم تأتي شخصية سعدالله ونوس الأكثر حضورا في النص من خلال استدعاء عدد من تجاربه وشخوصه المسرحية[١١٠] في محاولة من الكاتب للانفتاح على أهم التجارب المسرحية العربية . كانت شخصية الحكواتي الأكثر فاعليةً وحضورًا في نص الجمعان فالشخصية تقوم بدورين في النص دور السارد / والممثل في الوقت ذاته .**

---

(١٠٩) فهد ردة الحارثي : مسرحية النبع ، غير منشورة ، ص ٤، نسخة من المؤلف .

(١١٠) وظف الكاتب عددا من شخوص مسرحيات سعدالله ونوس التي كانت حاضرة في عدد من نصوصه المسرحية كمسرحية بائع الدبس الفقير والملك هو الملك ، وأهم الشخوص التي وظفها الجمعان هي : حنظلة ، خضور ، الممثل ، المنادي ، المتفرج ، الحكواتي .

ومما جاء على لسان الحكواتي : " أنا هو الحكواتي وتلك هي مهمتي ووظيفتي التي اعتاش منها ..صدقني لو زرتنا في مدينتنا .

المحقق : (مقاطعًا بتهكم واضح ) أيضا تعني مدينة النص ؟

الحكواتي : بالفعل يا سيدي مدينة النص التي ملأت مقاهيها وشوارعها وحاراتها بفيض حكاياتي وسحر قصصي ونوادري الطريفة ، في الواقع أنا أحكي .. أحكي لأعيش .

المحقق: تحكي لتعيش هه ..هه ؟ إذن ما الذي يجعلك عضوا في عصابة تمتهن الاختباء بين قبور الموتى لتتخذ منها جحورا ؟ هل لديك جواب مفيد ؟

الحكواتي : ( مباغتا) جئت لأرد جميلاً للفقيد ..الفقيد الذي نفض عن كاهلي غبار الزمن وجاء بي من كتب الحكايات الغابرة ..كي أشارك الناس قضاياهم الحاضرة ..كدت أموت وأنسى هناك في متاحف التراث ،وبين صفحات الكتب العتيقة ، ولكنه أحياني بجعلي معاصرا ونابضا بحكاية كل جديد .."[١١١] .

٥- **الحلقة** ( **الفضاء السينوغرافي** ) :

تعتبر الحلقة من بين بعض الأشكال والقوالب الفنية في تجارب ما قبل المسرحية ، وقد ورد ذكرها في معجم لسان العرب المحيط لابن منظور " الحلقة كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب ، ويقول ابن الأعرابي : هم كالحلقة المفرغة لا يدري أيها طرفها ، يضرب مثلا للقوم إذ كانوا مجتمعين مؤلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم فيهم ولا ينال منهم . فالحلقة الجماعة من الناس مستديرين كحلقة الباب "[١١٢] . وتأخذ الحلقة اسمها من " شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه ، من موقفه ذلك ، جمهور الرواد مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله ، وقد تضيق تلك الدائرة الى حدها الأقصى ...

(١١١) سامي الجمعان : موت المؤلف ٢٠٠٩م ، ص ١٣ ، مسرحية غير منشورة ، نسخة من المؤلف .

(١١٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (حلق) .

لحاجة المستمعين إلى التقاط جزئيات خطاب المتحدِّث وطلبًا لتحقيق ما يكفي من الحميمية ... مثلما يمكنها أن تتسع فتتحول إلى حلبة فسيحة "[١١٣] .

وهذا يعني أن " الممثلين يقدمون فرجة كاملة يلتقي فيها الضحك ، والهزل ، والدراما ، والشعر ، والغناء ، والرقص ، والحكاية ، وبما أن الكل يشارك في التشخيص ، فإن ميدان التعبير يتسع كثيرا "[١١٤] .

فالحلقة تجمع دائري في إحدى السَّاحات العموميَّة " يقف وسطه الرَّاوي والمساعد ، اللذان يقصَّان بالتَّناوب قصص البطولات والأساطير ، والحكايات الخرافيَّة ، بطريقة تمثيلية صرفة بين التَّشخيص المباشر والإيحاء "[١١٥] .

وهي من هذا الجانب نمطٌ طقوسيٌّ احتفاليٌّ ، فرجويٌّ شعبيٌّ ، وكرنفاليٌّ ، يقع في شكل دائرة ، وفي وسطها نجد القوّال أو المداح ، الذي يتميز بقدرة فائقة على الحكي وسرد القصص والأساطير والسير الشَّعبية التي ترسبت في ذاكرته ، تقدم لجمهور المتحلقين حول الشكل الهندسي الدائري .

وتستند الحلقة في مكوناتها على أربعة عناصر رئيسة: القاصّ، الفضاء، الحكاية، المشاهد ( الجمهور) ، هذه القواعد هي ذاتها التي يستند عليها المسرح الملحمي البريختي من جانب حضور مظاهر المحاكاة والممارسة التنكريَّة المعمول بها في فرجة الحلقة تنفرد هذه الأخيرة بخاصيَّة بارزة قلَّما نصادفها في المسرح الكلاسيِّ ولكنها ظهرت بقوة مع نظريات التَّعريب والتَّباعد التي اشتهر بها بريخت، وتتمثل في إشراك الجمهور واستفزازه من أجل المشاركة الايجابيَّة في تغيير العالم [١١٦].

فأصبح المتلقيِّ ( المتفرج ) بعد أن كان يتلقى فقط الرسالة المسرحيِّة مشاركًا ومسهما في أحداث المسرحية ، ويتميز بقدرة كبيرة على التخيَّل ، ولهذا فإن فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحيَّة إلى رسم المناظر في مخيلته .

---

(١١٣) حسن بحراوي : المسرح المغربي (بحث في الأصول السوسيوثقافية) ، ط١ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٩٤، ص ٢٣.
(١١٤) حسن المنيعي : أبحاث في المسرح المغربي ، ط٢ الدار البيضاء ٢٠٠١، ص ٢١.
(١١٥) محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل والممكن (دراسة في المسرح الاحتفالي) ، منشورات دار الشئون الثقافية والنشر ، بغداد العراق ١٩٨٣، ص ٥٢.
(١١٦) حسن بحراوي: المسرح المغربي ، ص ٢٤.

وكما هو معروف فالمكان الأليق لقيام الحلقة هو " الفضاء المفتوح على الهواء الطلق في الساحات العمومية خارج الأسوار أو على هامش المراكز السكنيَّة والتجاريَّة كالأسواق الأسبوعيَّة ومواسم الأولياء .. فمن الناحية المبدئيَّة يمكن للحلقة أن تتم في أي مكان آخر ، لكن الجدار البشري ضروري لتستكمل الحلقة عناصرها وتحقق مقصديتها" (١١٧) .

ومن الناحية الزمنيَّة " لا تتقيد الحلقة بوقت معلوم يلزم أن تستغرقه في تقديم عروضها ، فهي قد تطول وتمتد لتغطي الساعات الطوال كما أن لا شيء يمنعها نظريًّا على الأقل ، من تحديد مدّة الفرجة وحصرها في وقتٍ وجيز "(١١٨) .

ولهذا الشكل جذوره في التُّراث العربي ، حيث عرف المجتمع السُّعودي الحلقة من خلال حلقات الذكر التي تقوم بنشاطاتها الزوايا ، ثم تعرّت – الحلقة – من ثوبها الديني لتلج إلى وقائع الحياة اليومية ، فتأخذ منها لتعود إليها ، فأصبحت الحكاية الشعبية والأساطير مصادر ومواد لمواضيعها .

فضل المسرحيون السعوديين استخدام فن الحلقة لخلق تواصل بينهم وبين المشاهد ، باستعمال فضاء دائري ، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكر المتلقي بتقنيات المسرح الفقير البعيد عن الديكورات الباهرة ، من ذلك الكاتب راشد الشمراني في مسرحية " شداد بن عنتار " من خلال جعل المسرح والصالة في تفاعل مستمر فيما يشبه الحلقة في توليفة مسرحية استثمر فيها الكاتب أربعة عناصر رئيسة هي " القاصّ ، الفضاء ، الحكاية ، المشاهد" عندما جعل الصالة جزء من العرض المسرحي ، والمتفرج مشاركا في أحداث المسرحية فيشير الكاتب في مقدمة المسرحية لهذه التوليفة بقوله : " نسمع أصوات طرب وضحكات المحتفلين المجلجلة النشوى تأتينا من داخل قاعة المسرح إلى الخارج حيث يبدأ الاحتفال من الخارج بحيث يمنع دخول المتفرجين إلى قاعة المسرح إلا في ساعة محددة . يجتمع الجمهور عند بوابة المسرح ، تبدأ طقوس الاحتفال ، يختار لونًا شعبيًا غير عنيف فيه النشوة و التراقص الشيء الكثير . عند فتح باب المسرح للجمهور يكمل المحتفلون احتفالهم وهم يرحبون بالجمهور حتى يطمئنوا

(١١٧) حسن بحراوي : المسرح المغربي ، ص ٢٤.
(١١٨) المرجع السابق ، ص ٢٤.

على تكامل الجمهور . القاعة مغطاة من فوق رؤوس الجمهور بقماش أسود يتدلى جانباه فقط بينما واجهته مقصوصة و الجانبان محاطان بالقماش الأبيض بمسافة تسمح للممثلين بالوقوف والتحرك بحرية خلفها . المسرح عارٍ إلا من قطعة قماش بيضاء في الخلفية . أضواء القاعة تخفت بعد تكامل الجمهور ليختفي المحتفلون خلف قطعتي القماش على الجانبين . تظلم الصالة تمامًا ويبدأ الاحتفال على جانبي الصالة (خيال الظل) نرى أشباح الاحتفال ما زال مستمرا من خلال الإضاءة الحمراء المسلطة من الخلف . يختلف نوع الاحتفال ليصدح المغني بأبيات لعنترة بن شداد بينما يتراقص القوم .."(١١٩)

تدور أحداث المسرحية حول شخصية "عنترة بن شداد" ، " وقد اختار الكاتب عنوانًا للمسرحية مختلفًا عن اسم الشخصيَّة ؛ وذلك ليؤكد اختلاف شخصية عنترة في المسرحية عنها في التاريخ . ولعل أدنى تأمل لأحداث المسرحية يكشف أنها تجافت تمامًا عن التاريخ في وقائعها ، واستمدت مادتها من السيرة الشَّعبية التي امتلأت بالغرائب والعجائب والخوارق ، فها هو الوحش يحاصر قبيلة عبس ،ويطلب منهم حل اللغز و إلا شرب ماء غدير ذات الآصاد (غدير بني عبس) ، وهذا شيبوب يقتل ( عنترة ) ويأكل من نخاعه ، وانشغال القبيلة في الاحتفال والرقص والشراب على الرغم من اكتشافهم موت (زهير ) سيد القبيلة بعد أن يختطف شيبوب عصاه فيسقط كالتمثال .خلت المسرحية من صراع عنترة بين ( العبودية والحرية ) والذي تحدثت عنه مصادر التاريخ والسيرة الشعبية عند الحديث عن حياة عنترة ، كما جاءت المسرحية خلوا من شخصية عنترة العاشق المتوله الذي اجتمع فيه " معنى الحب بمعنى التفوق والسمو ، وكان لابد لعنترة لكي يفوز بعبلة أن يقهر في نفسه العبودية والخنوع ، ثم أن يقهر في مجتمعه عناصر التفرقة والعصبية والعنجهيه لكن شخصية عنترة في النص جاءت في صورة ( المدلل /الخصي ) الذي أخصاه زهير واذهب رجولته ، الأمر الذي منعه من الدفاع عن قبيلته . إغفال الشمراني لهذين العنصرين جعل المسرحية تخسر كثيرا من تألقها وقيمتها الفنية ، لذا حاول سدَّ العجز بإيراد بعض الحوادث

(١١٩) عبدالله المعيقل ،معجب الزهراني : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، ج٧ ، ص ٢١٨.

الخوارق وتوظيفها داخل بناء المسرحية ، كما أن خروج تلك الخوارق عن المعقول جعل المسرحية تفقد الكثير من مصداقية أحداثها ، فحولها إلى ملهاة . كما أضاف الكاتب شخصيات أخرى لإسقاطات سياسية ( عروة بن الورد ، مقير الوحش ) هؤلاء المتمردين من (الصعاليك والشطار) وما يمثلونه في الضمير الجمعي من رفض للخضوع لسلطة الحاكم الأجنبي ،وأعوانهم من بني وطنهم، فاحتموا بالجبال والقلاع ، فالشجاعة في نظرهم ليست إلا موقفا عقليا لا يتحقق إلا بالتضامن الاجتماعي ، والتمرد على الوضع السائد " (١٢٠) .

ويوظف الكاتب سعد بن محمد المسمي في مسرحيته "سوالف ليلة عيد " الحلقة من خلال عمل عريش ، أو عشة تراثية ، يتحملق فيها الممثلون ، وتدور فيها أحداث المسرحية .يحاول الكاتب من خلال الأحداث الربط بين الماضي والحاضر ، وذكر أبرز التحولات الاجتماعية التي ألقت بظلالها على الأفراد ، من خلال سوالف ليلة العيد التي تدور بين (أبو حمد ) ، و(أبو عثمان) ، و (أبو سامي)، والهندي (افتخار) .

" ساحة شعبية حيث توجد دكة على شكل جلسة مرتفعة على ( برتكبلات ) مفروشة بزوالي ، ووسطها منقلة فيها حطب لشب النار ، ودلتين ، وإبريق ... معلق على جانب الجلسة سراج وقربة ويوجد زير يظللها عريش ( عشة ) .

يدخل أبو حمد : ما شاء الله ... ما شاء الله ( ينادي العامل ) افتخار ... يا افتخار .. هه هو ما هنا أحد .. وين أبو عثمان ... ما جاء .. بالعادة يجي يشب الضوية ،ويزيد القهوة .. ،أو اليوم عيد .

يدخل افتخار: تفضل ... تفضل ... أبوهمد .. كيف الهال...؟ عيد مبارك .

أبو حمد : عيد مبارك صديق كيف حال أنت ؟

افتخار : الهمد لله .

أبو حمد : وين أبو عثمان هو يبي يجي اليوم .

افتخار : أيوه يجي الحين ... تفضل أبو حمد .. تفضل

( يدخلان إلى العشة ، ويجلس أبو حمد عند الوجار )

---

(١٢٠) د. لطيفة البقمي : المسرح السعودي المعاصر ، مرجع سابق ، ص٢٨٧-٢٨٨ .

**أبو حمد : ما شاء الله شبيت الضو .. عز الله إنك قرم .**

**افتخار : أيوه أن في شب نار ... نار كويس .**

**أبو حمد : عساك للنار اللي تشلهب عراكيبك . ... هذه ما نسميه نار .**

**افتخار : أجل هذا وسو .**

**أبو حمد : هذي ضو ... ضو نشبه علشان نتدفى عليه .**

**( يدخل أبو عثمان )**

**أبو عثمان : هلا هلا أبو حمد .. ما شاء الله .. عيدك مبارك عساكم من عواده**

**( يقوم أبو حمد ليعانق أبو عثمان )**

**أبو حمد : من العايدين ... من المقبولين .**

**أبو عثمان : أشوى جيت اليوم ... والله إني أحسبك ما تجي .**

**أبو حمد : وش دعوا يا أبو عثمان ... أنا ما أجي !! .. أنا ما يستاسع صدري إلا بها العشة .. عند هالوجيه الطيبة .**

**أبو عثمان : استرح يا أبو حمد ... قرب عند الضوية ... مهيب اليوم تقل برد .**

**أبو حمد : مهيب برد .. إلا برد يكتل الحمير ... الله يكفينا الشر .**

**أبو عثمان : أجل انتبه لا يكتلك البرد .**

**أبو حمد : وش قصدك يا شايب عرارة .**

**أبو عثمان : أقول .. وشلونك اليوم .. ، وشلون العيد معك ... عساك عيدت مع الناس .**

**أبو حمد : أيه يا أبو عثمان .. لا تنشد عن العيد به الوقت ... لا تنقض جروح الماضي ... راح العيد ، والوناسة مع اللي بالطعيمية .**

**أبو عثمان : أذكر الله يا رجال ... خل الناس تعيد يا أبو حمد .**

**أبو حمد : إيه يا أبو عثمان أنا وياك، و القمرا بليل العيد نرسم للفرح ذكرى .. ، ونكتب بالهوى تذكار .. بها العشة تحت نور السراج وصافي الدلة ... نبي نجلس ، ونقول لليل تكفى لا تسرينا .... نبي نسولف عن زمان فات .. زمان يوم كنا صغار .( يتخللها آهات ) "** (١٢١)

---

(١٢١) سعد بن محمد المسمي : سوالف ليلة عيد ١٤٢٢هـ (أرشيف المسرح السعودي ) ، ص ١-٣.

يبدأ أبو حمد بسرد حكايات الماضي متقمصًا دور الحكواتي ، فيبدأ بسرد الحكايات الماضية ، وما فيها من مفارقات مضحكة ، اضفت على النص جمالية خاصة .

" أبو عثمان : أيه يا بو حمد وش عندك من سواليف منول ... يا زين سواليفك عن ذاك الزمان .

أبو حمد : تذكر يا أبو عثمان يوم حنا ببيوت الطين ... زمان كان على كتوف الوجار .. وريحة الجلة ونيران الحطب تصبغ وجيه الناس بالحمرة .. وترد شباط .. ترد شباط لا يدخل بلا استئذان . ( آهات )

افتخار : إيش فيه نفر يدخل مزرعة ... مين هذا شباط .. هذا يجي مزرعة أنا فيه سكر باب ما فيه أحد يدخل .

أبو عثمان : وش يقول ها المطفوق ؟

أبو حمد : ( يضحك ) يقول أبصك باب المزرعة ... لا يدخل شباط .

أبو عثمان : الله يصك راس الظالم .. لا تشغلنا يا رفيق ... أتركنا يا أبو حمد من ها الخبل ... أيه يا أبو حمد .. لقد وطيت جرحاً بكلامك اللي قبل شوي عن حياتنا منول .. وين جيران ذاك الزمان ... ألا يا زين قعدتهم .. عجوز وحولها شايب ومعهم بريق الشاهي بذاك المجلس العالي .. غماه أسود من الدخان .

أبو حمد ( يتأوه من الوجد ) أيه .. غماه أسود من الدخان ... على طاري الدخان .. تذكر العليبة اللي كنا نغبيه تحت الأثلة .

أبو عثمان : أي أثلة ؟

أبو حمد : الأثلة اللي نربط بها الحمار .. اللي ورا الحايط ... ذاك الحين أول ما طحنا باللف .

أبو عثمان : أنت اللي عودتن عليه وطيحتن به .

أبو حمد : يا رجال نحمد اللي عصمنا منه بدري . وإلا كان الحين كحتك يسمعه اللي بالوادي" (١٢٢)

(١٢٢) المصدر السابق ، ص ٥.

يستمر الحوار بين الشخصيات في ذكر حكايات الماضي وشجونه ، فتظهر شخصية (أبو سامي) لمحاولة اقناعهم بضرورة مواكبة الحياة المدنية والتطور ،ويستمر الحوار في محاولة لإقناع (أبو حمد)، و( أبو عثمان) ، ومع نهاية المسرحية يتفق الجميع على تبدل الحياة وتغيرها ، ولكن يظل الولاء للماضي بكل ما فيه من عبق الأصالة والأخوة ، والمحافظة على العلاقات الاجتماعية ؛ لتنتهي المسرحية برقصة تراثية جماعية تدل على ضرورة الإبقاء على الأصالة العربية .

" أبو سامي : لا زم تطورون يا جماعة .. تتبتلون بها العشة .

أبو حمد : ايه يا أبو سامي ... ودنا نتطور .. لكن الشي اللي يضرنا ما نبيه .. ولا هوب تقدم .. هذا تأخر .

أبو سامي:وأنت تبي تبتل تمسك بحبال الماضي.. الماضي راح ، وكل له زمانه .

أبو بحمد : أنا ما أبي من الماضي سريح القد والدراج ... أنا ما أبي من الماضي أشوف الغرب والجصة .. أنا ودي من الماضي يجي لنفوسنا نسناس .. وينثر بيننای إحساس .. إلا زينة طبوع الناس .. إلى الجيرة إلى البسمة إلى الطيبة .. أنا ودي من الماضي أشوف الجمعة بين الناس .. أشوف الفزعة ما بين الأخوة والجيران... هذی حاجتي ها الحين.. أبي نكهة زمان فات تعود اليوم لكل الناس .

أبو عثمان : عز الله إن هذا هو الكلام الزين ... ، ومن نكهة زمان يا جماعة خلونا نسمع هالعرضة .." (١٢٣)

## ٦ـ الفلكلور واللغة الشعبية :

يعرف المسرح بأبي الفنون وهو " أحد الفنون الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد "(١٢٤) ، وتلعب اللغة دورا رئيسا في تجسيد تلك الأفكار على خشبة المسرح.

(١٢٣) المصدر السابق ، ص ١١-١٢.

(١٢٤) بوعلام مباركي : لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية ، مجلة حوليات التراث ، ع ٦، جامعة مستغانم الجزائر ، ٢٠٠٦، ص ٨٢.

حاول رواد المسرح السُّعودي تأسيس هُوية لهذا المسرح المتميز عن الأخر الأوربي من خلال رجوعهم إلى توظيف التُّراث الشَّعبي ولغته ؛ لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا، وفنوننا التقليديَّة، وقريبة من الوجدان الشعبي المحلي. كما أن تراثنا الشَّعبي الشفاهي يحتوي على لغة شعبية محكية استطاع الكُتَّاب توظيفها في الأعمال المسرحية السُّعودية من أجل التأسيس ، والتأصيل (١٢٥).

" إن العودة إلى التُّراث الشَّعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار " (١٢٦) لهذا اتجه كتاب المسرح السُّعودي إلى استعمال مفردات التُّراث الشَّعبي مستعينين باللغة المحكية حينا ، وباللغة الثالثة حينا آخر، أو بالمزج بين الفصيحة والعامية ،وهذا ما نجده في نصوص راشد الشمراني ،ومحمد العثيم ،وفهد رده الحارثي ،وسامي الجمعان ، وملحة عبدالله (١٢٧).

وقد وظّف العثيم في مسرحياته الغنائية مستويين من اللغة : المستوى الأول ويشمل في تلك اللغة التي يرددها القوّال ؛ لغة شاعرية ملحونة موزونة وهذا يظهر في اللوحات التي جاء حوارها على شكل الشعر الملحون الذي أكثر من توظيفه في مسرحياته الغنائيَّة .و المستوى الثاني لهجة عاميَّة منقحة مطعمة بالعربيَّة المبسطة تتخاطب بها شخصيات .

وحين نمعن النظر في هذه المقاطع الحوارية يتضح أنه لا يوجد فوارق جوهريَّة من حيث المستوى ، بل هناك تقاربٌ كبيرٌ بين الفصيح من اللغة العربية في شكل كتابتها و إمكانية نطقها .

---

(١٢٥) د. لطيفة البقمي ، المرجع السابق ، ص ٤٠٦.

(١٢٦) عبدالستار جواد : مهمات المسرح العربي ، مجلة الأقلام ، ع٨، دار الجاحظ ، بغداد ١٩٧٩، ص ٦٧.

(١٢٧) لمعرفة المزيد حول هذا الموضوع انظر دراستنا (المسرح السُّعودي المعاصر) فقد أفردت مبحثا للحديث حول توظيف لغة التراث الشعبي وعلاقته بالهوية .

أنطق العثيم شخصيات مسرحياته باللهجة العامية وطعمها بالفصحى التي تعتمد التبسيط أو استبدال أو اختصار ألفاظها بمفردات عامية [١٢٨].

وملحة عبدالله في مسرحيتها (أم الفأس ) التي اهتمت بإبراز الفلكلور الجنوبي ، وهي تستند على التُّراث ، والفلكلور الشَّعبي في المسرحية مستخدمة اللغة الشَّعبية ، وقد استطاعت ملحة أن تكيف لغتها المسرحية حسب قالبها المسرحي الجديد؛ وذلك لإيحائها ،وتعبيرها عن أصالة هذا الشعب ،وإعادتها لإحياء التراث الشعبي، وعصرنته عن طريق العرض ، والأداء المسرحي . ضمن خطاب مسرحي موجه إلى الطبقات الشَّعبية معبرا عن واقعها السياسي ، والاجتماعي. وجدوى هذه الكتابة اللغوية الشَّعبية تكون أولا في تأكيدها على مسرحية تقليدية سعودية تراثية، ومن هنا أصالتها، ثم جعلها لغة درامية فعالة.[١٢٩]

ومما جاء في المسرحية : الرجل ٢ : تحت القدم مئة قدم ..وإحنا ليه نشغل نفسنا ، ونعكر صفو حياتنا وسهرتنا .. يالله خلونا نسهر ونتبسط ... الرجل ١(مندهشا من سماعه لخبر عدم ختان فارس): كيف عرفت يا خوي ؟ الله يبلاك وأثر أنك ما نت بسهل . الرجل ١: لكن ما تراه يا خوي كبير السن ..ده فوق الثلاثين [١٣٠]

ويرتكز راشد الشمراني في مسرحيته ( ديك البحر ) [١٣١] على التُّراث الشَّعبي من خلال الاعتماد على الاحتفالية الفلكلورية الشَّعبية الجيزانية ،وهو ما يشكل جوهر النَّص وسياقاته ومفرداته ، فمنذ بداية المسرحية والكاتب يحدد ارتكازه على الموروث الشَّعبي الجيزاني يقول : " هذه المسرحية ترتكز ارتكازا رئيسيا على الموروث الشَّعبي الجيزاني بإيقاعاته الفنية ،والرقصات المعبرة ذات الإيحاء المدهش، وفي استطاعة أي مخرج أن يستعيض بأي موروث يراه مناسباً لتحقيق الاحتفالية الخشبة –عبارة عن قرية صيادين بيوتهم البسيطة المطلة على البحر –شباك الصيد تتناثر بحيث يمكن استغلالها كخامة فيما بعد ضمن الأحداث المسرحية القادمة أيضا ، نرى الأزياء توزع على ارجاء الخشبة في أمكنة يستطيع الممثل أن

(١٢٨) انظر الصفحات ٣٧–٤٥ من هذا البحث .
(١٢٩) د. لطيفة البقمي : المسرح السعودي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٤٠٧.
(١٣٠) د. ملحة عبدالله ، ج٣ ، ص ٦٥ .
(١٣١) راشد الشمراني : ديك البحر ، غير منشور (أرشيف المسرح السعودي) .

يرتديها بسهولة حسب موقعه، ومكانه في المسرحية، الأزياء وهي الأزياء الشَّعبية الجيزانية، المنصف الجلجلاني، الحوك، القويع ، صدرية متان، الحطيم، الدبيك "[١٣٢].

ويتجسد التوظيف التُّراثي عند الشمراني في المسرحية من خلال عناصر كثيرة برزت أهميتها منذ اللوحة الأولى ، وهنا يتيح الشمراني الفرصة للمخرج ؛ لتوظيف بعض الرقصات الفلكلورية الشَّعبية الفردية داخل إطار الأحداث .

يدخل أهل القرية من الخلف (خلف الجمهور) زافين (سليمان) بضوضاء ،وهرج ،ومرج كبيرين الأطفال في المقدمة يتراقصون ،والبقية يحيطون بسليمان يستمرون في زفتهم حتى مقدمة الصالة بينما نرى (أبو حريقة ) مجنون القرية يبدو كرجل كهفي يتقافز هنا وهناك ملوحا بعصاه عند وصول أهل القرية جميعا إلى مقدمة الصالة يسبقهم أبو حريقة إلى خشبة المسرح يعتليها حتى المنتصف ، وبمنتهى الهدوء فيما يجمد الجميع في الموقف داخل المسرحية (يستطيع المخرج توظيف بعض الرقصات الفردية داخل الحدث )

أبو حريقة :

جئتُ عرافاً لهذا الرمل استقصي احتمالات السَّواد .

جئتُ ابتاع أساطير ، ووقتا ،ورماد .

بين عيني ، وبين السبت طقس ،ومدينة .

خدر يناسب من ثدى السفينة .

( يتفاقز بعدها ، فيما يستأنف أهل القرية زفتهم لسليمان ) .

السنبوك : ( وسط الرقص والإيقاعات ) ..ختانك يا غالي يا نسل الأشاوس ختان لنا جميعا أن هذا اليوم لهو عيد خصوبتنا هيا يا سباب زفوا العريس، زفوا الحبيب، زفوا سليمان .

(الفرقة و أهالي القرية يتوجهون الخشبة المسرح ، وتبدأ طقوس الختان المتعارف عليها بتولي صاحب الزفة تدريب سليمان على الرقص ،والآخر يعلمه الشعر في هذه الأثناء يقاطعهم أبو حريقة فيجمدون .

أبو حريقة :

---

(١٣٢) راشد الشمراني ، المصدر السابق ، ص ٢ .

مقـــيم علـــى شـــغف الزوبعـــة ∴ لـــه جانحـــان ولـــي أربعـــة
يخـــامرني وجهـــه كـــل يـــوم ∴ فـــألغي مكـــاني وامضـــي معـــه
واغمـــد في رئتيـــه الســـؤال ∴ فيرفـــع عـــن شـــفتي اصـــبعه

الطقوس تستأنف حيث المطاليب ينقطعون ،والسنبوك يسجل ما دفعه كل واحد منهم .

السنبوك : سبعة أجيال في سبعة أعراس في سبعة أفراح أوسلوا الفرح لاقصى أقاصي القرية ليتسابق النغم إلى جميع القرى اليوم هو عيد خصوبتنا السابع جميع الحناء في مستودعاتي جميع أعواد الريحان في مزارعي قوارير ماء الورد ،والزعفران ،والكادي جميعا اليوم بدون مقابل لنسائكم لبناتكم لكم جميعا هذا التقليد الذي أعدته من سبعة أجيال فأهني يا قريتي .

أهالي القرية : (بفرح ) هذه بركات سليمان نرقص الليلة ،كما لم نرقص من قبل نفرح نغني نتمشى ، كما لم نفعل من قبل ( تستمر مراسيم الختان فترة ثم ) .

أهالي القرية (٢): ( يقترب من سليمان الذي يبدو مندهشا ، ومستسلما تماما لما يحدث ينظر في عينه ، ثم يصرخ صفراء ، عيناه صفراء ) أنت مريض (بخوف ) مريض، يا ناس مريض .

أهالي القرية (٣) : ( يشق الجموع) يتقدم لسليمان أنا أعطيه عينيِّ ، عيناي فداء لك .

السنبوك : يا أخوان انتظروا قليلا أنت يا حريد لن تفوز بهذا الشرف وحدك ، وهكذا بدون أية منافسة سنرى أولا أجملنا عيونا واحدَّنا إبصارا ، ثم يكون هو صاحب هذا الشرف .

أهالي القرية (٣) : ( بغضب) لا ..لا.. لن يعطى لسليمان عينيه أحد غيري أنا فقط ، أنا فقط من يعطي سليمان عينيه .

بياض : بل أنا من سيعطيه أنسيت أن أبي قطع أذنه اليمنى ؛ لأن والد سليمان لم يفهم ما همس به أبي في أذنه اليسرى [١٣٣] .

(١٣٣) المصدر السابق ، ص ٣-٤.

في هذا النص تتشابك المستويات مع بعضها البعض ، " فهناك إذن مستوى النص الكلمة ، ومستوى الاحتفال ، ومستوى القصيدة ، وكلها تتناغم من خـــلال الممثل ؛ لتعبر عن تجربة ديك البحر ، وهى أشبه ما تكون بالقصيدة؛ لأنها تعتمد على الإيحاء ، والشمراني يشحنها باحتفاليتين :

أ) احتفاليته الفلكلورية .

ب) واحتفالية الشعر من قصائد الثبيتي الملغمة بالرمز .

وموضوع المسرحية ليس غريبا عن موضوعات الشمراني في مسرحياته السابقة لكنه هذه المرة يكسر الأطر المحلية كما في (مع الخيل يا عربان) ، و القومية كما في (ابن زريق ليمتد) والسياقات الاقتصادية ، والشركات ،والخبراء ،والمدراء كما في (عويس التاسع عشر) ، ويخرج إلى البحر ، والإنسان منتقيا رمزه ، ومتوكئا على الفلكلور ، والشعر ليتكلم بعمق عن معاناة الإنسان ، وقلقه ، كيف ينتصر على الخوف ؟ كيف يمارس الحرية ؟ كيف يعبر عن الانتماء إلى التراب والبحر ؟ وهو كما كان من قبل يعتمد على ثنائيات التشخيص ، (سليمان) الذي يمثل الشعب والإنسان ، و(السنبوك) بالوهم الذي يقهر الإنسان ويحتكر الثروة ، ويسطو على ما أباحه الله للإنسان والآخر... ، أما باقي الشخصيات فيما خلا (أبو حريقة) الذي أعطي دور العراف الذي ينطق الشعر –الجاهز– العربي ، و (بياض ) ، و( حريد) ماهي إلا اتكاءات لا تكاد تبين في رسم الشخصية " (١٣٤) .

عربي : بل أنا أول من اكتشف مرض سليمان ،فأنا أولى بهذا الشرف (يشتبكون جميعا بيد كل منهم خنجر من خلال رقصة الخنجر المعروفة مع الإيقاعات ) .

السنبوك: يا اخوان ..التزموا الهدوء اليوم فرح وسرور ، لا تختلفوا أنا احكم بينكم ، هل تقبلوني حكما؟

الجميع : نقبلك .

السنبوك : يقترب منهم جميعا يتفقدهم ، ثم يذهب لسليمان يتفقده هو الآخر (يرجع مطرقا) تعلمون جميعكم أية مناسبة هذه أليس كذلك ؟

الجميع : نعم نعلم .

---

(١٣٤) نذير العظمة : المسرح السعودي دراسة نقدية ، النادي الأدبي بالرياض ١٤١٣-١٩٩٢، ص ٢٠٨-٢٠٩ .

**السنبوك : وما الذي تعلمونه ؟**

**الجميع : نعلم أن هذا هو يوم ختان سليمان .**

**حريد : يوم خصوبتنا .**

**بياض : يوم رجولتنا .**

**عربي : يوم فحولتنا ...(١٣٥)**

**يعد الشمراني أول درامي سعودي يتكلم عن البحر بهذه الشفافية ويتكلم عن الإنسان خارج الإطار الاقتصادي ، والعقار ،والشركات ،والخبراء ،والبنوك تتوالى أحداث المسرحية ؛ لتعبر عن الإنسان الذي يختار حريته ، ويرسم مصيره بكسر الخوف ، وقهر العجز ، واختراق الحصار والاحتكار (١٣٦).**

**أبو حريقة : (يأخذ جانب المسرح ) كان غائبا عن القرية كومة سنين ..، ثم عاد ..عاد تسبقه عيناه إلى مداخل القرية قلبه يركض يتقافز بين كل أوردته يصب في هذا الوريد صورة ساحل القرية ، ثم يهرع إلى ذلك الوريد ؛ ليرمي في حضنه بوجوه خبأها دهرا عريضا عاد يحملنا في جبهته ولما وصل استقبلته عيون فقط ... فقط هي عيون من استقبلته .**

**(هنا يأخذ سليمان مدخل القرية عائدا ملهوفا يتفقد المكان الكئيب الذي يعد بأهالي القرية المتناثرين في زواياها بين الموت ، والحياة أنات أهل القرية تطغى تدريجيا حتى يمتلئ بها المسرح ..سليمان مذعورا ينتقل بينهم ) ، (في هذه الأثناء نسمع أغنية بحرية حزينة على السمسمية )**

**سليمان : رحماك يا رب ، رحماك يا رب ، ماذا دهاكم ؟ما الأمر؟ (صمت وهو ينتقل مفزوعا) أجيبوني استحلفكم بالله . يا ناس هل هو الطاعون ؟ هل هو الجدري؟ ما هذه الكارثة ؟ لماذا أنتم صامتون ؟ تكلموا ، ولو بكلمة واحدة ، كلمة واحدة، أتبخلون علىّ بكلمة (يتجه لأحدهم )، أنا سليمان يا عم حريد ، (يتركه للثاني)، أنا سليمان يا عم بياض ، (يتركه للثالث) ،أنا سليمان يا عم عربي ، (يتركه بائسا) .**

**القرية : ( جائعون ..جائعون ..جائعون )**

---

(١٣٥) المصدر السابق ، ص ٤-٥.

(١٣٦) نذير العظمة ، مرجع سابق ص ٢٠٩ (بتصرف) .

بياض : وسط الأنات (جائعون ..جائعون يا بني) .
سليمان : (مستغربا) جائعون ! (ينظر إلى البحر يسمع هدير الأمواج) ، ثم يتجه إلى البحر (أهالي القرية جميعهم ) في خوف يصطفون ، ويمدون أيديهم نحو سليمان ( لا ..تذهب ..ارجع ..ارجع ..ارجع )
أبو حريقة : ذهب سليمان وملأ القارب سمكا وعاد (نرى سليمان يوزع السمك على أهالي القرية الذين يتطايرون فرحا حوله ، وهم غير مصدقين ما حصل ، وفجأة يضاء أبو ساعية ، ويبدأ أهالي القرية في التراجع هلعا منه عدا أبو حريقة) .
أبو ساعية : تتحداني يا سليمان الكلب تتحداني وتنزل البحر من غير أذني .
سليمان : ومن أنت حتى أستأذنك .. ولماذا استأذنك ؟
أبو ساعية : لا أحد في القرية يجرؤ على الصيد من غير أذني أنا أبو ساعية .
سليمان : وعلام الاستئذان ..القرية جائعة والطعام في البحر ، والبحر على مشارف بطوننا ..هل تتغابى يا رجل ؟
أبو ساعية : احفظ أدبك يا غريب .
سليمان : أنا لست بغريب أنت الغريب أنا ابن هذه الأزقة ، ابن هذا الصبح الذي يرقد في قاع البيوت ، هنا انظر في وجهي ستجدهم جميعا في تضاريس جبهتي ..ستجدني اسكن دوائر القهر تحت حدقات قلوبهم ( كمن يتذكر شيئا مهما فيصرخ) يتجه إليهم ، وهم يرتعدون ، كيف تجوعون والبحر مازال هنا ؟ كيف تموتون وهو أقرب إليكم من حبل وريد أحدكم ؟ أنا لا أفهم هل هذه قريتي إن الليل استخف بي (يتفحصهم) أعرفكم جيدا ولكن ماذا يحدث ؟ (١٣٧)

ومما يؤخذ على نص الشمراني استغراقه في الاحتفالية الفلكلورية والشعر فوت عليه فرصة الاحتفال بالرمز (ديك البحر) الذي كاد أن يقترب من مشارف الأسطورة (١٣٨)

كما جاءت اللغة في المسرحية بسيطة أقرب إلى " اللغة الثالثة التي نادى بها توفيق الحكيم ، فإن نصوصه مكتوبة بالفصحى ، ولكنها عندما ينطقها

(١٣٧) راشد الشمراني ، المصدر السابق ، ص ١٣-١٤.
(١٣٨) نذير العظمة : المسرح السعودي ( دراسة نقدية ) ، نادي الرياض الأدبي ، ص ٢١٠.

**الممثلون على الخشبة تأخذ سياق اللغة المحكية وتنغيمها دون أن تخــرج عــن قواعد الفصحى كلية كما في العامية الدارجة "** [١٣٩] **.**

(١٣٩) د. نذير العظمة : المرجع السابق ، ص ١٩٤-١٩٥ .

## نتائج البحث :

لقد حاولنا فيما تقدم من هذا البحث رصد حضور أهم التقنيات التُّراثية في المسرح السُّعودي ، وقد خرجنا بمجموعة من النتائج وهي كالتالي :

١) تأخر توظيف التُّراث الشَّعبي في المسرح السُّعودي ، حيث جاء في مرحلة تالية للإقتصاد وقضايا الواقع الاجتماعي .

٢) وظف المسرحيون السُّعوديون التقنيات التُّراثية في مسرحهم لا سيما (السيرة والحكاية الشَّعبية –الأغنية الشَّعبية – شخصية الحكواتي – مسرح الحلقة – الفلكلور واللغة الشَّعبية ) .

٣) كانت الغاية التي سعى إليها المسرحيين من خلال توظيف التقنيات التُّراثية في الأعمال الدِّرامية التأصيل لقالب مسرحي جديد يستطيع أن يعبر عن خصوصية المجتمع ، فقد أعطى توظيف التُّراث الشَّعبي دفعا قويًا في مسيرة التأصيل للمسرح السُّعودي .

٤) توظيف العثيم للأغنية الشَّعبية يحقق غايتين ، فالغاية الأولى أنها مشروع مسرحي وهو مشروع تبني الموروث المنطوق والحركي في المسرح شرع في تطبيقه محمد العثيم منذ الثمانينيَّات الميلاديَّة في مسرحية "سوق قبة رشيد "، والغاية الثانية تتعلق بالنص ، فالأغنية الشَّعبية تخدم مضمون النص ، وتساعد على كشفه وكشف طبيعة شخصياته كون الأغنية تمثيلاً صادقًا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع سواء المتعلم منه والأمي ، ويعد مشروع العثيم التُّراثي أول مشروع من نوعه يحرص على تطويع الموروث المنطوق والحركي في المسرح ،يقوم المشروع على إعادة تأليف الأغنية الشَّعبية ومسرحتها ؛ لتحمل مضمونًا معينًا قصد له الكاتب ، تبع هذه المسرحية في مشروع العثيم التَّراثي مسرحيات أخرى هي : السهل والجبل ، ديان عفراء .

٥) ومن حيث اللغة فقد ارتقى المسرحيون بمسرحياتهم فعلى الرغم من أن البعض وظَّف اللَّهجة المحلية إلا أنهم طعموها بلغة عربية مبسطة بعيدة عن اللغة العامية السوقية المبتذلة .

٦) يلعب الحكواتي /القوّال في المسرح التُّراثي الدور الأساسي فهو الراوية الذي يروي الأحداث وهو الممثل والمعلق والمقدم لشخصية من شخوص المسرحية .

٧) فضل المسرحيون استخدام فن الحلقة لخلق تواصل بينهم وبين المشاهد ، باستعمال فضاء دائري، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكر المتلقي بتقنيات المسرح الفقير البعيد عن الديكورات الباهرة.

٨) قلة مواقف الحوار المسرحي في نصوص المسرحيين التُّراثية فمثلا نصوص الحارثي التُّراثية قل فيها الحوار ؛ لأن السّرد / الحكي هو الذي قام مقامه . فالسّرد / الحكي عنده هو التقنية القادرة على خلق تواصل بينه وبين المتلقي (الجمهور) .

## المصادر والمراجع :

١) القرآن الكريم .
٢) راشد الشمراني : ديك البحر ، غير منشور (أرشيف المسرح السعودي) .
٣) زكي نجيب محمود : موقفنا من التراث ، فصول مج١ ، ع١ ، ١٩٨٠م.
٤) إبراهيم السعافين : جمال الغيطاني والتراث ، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٢م.
٥) ابن منظور : لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ، (د.ت) .
٦) ابو الحسن سلام : نهار اليقظة في كتابات مسرحية عربية ، ج١، منشورات مركز الإسكندرية للكتاب ،
٧) أحمد العشري : مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩م.
٨) أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ١٩٩٨م .
٩) أحمد منور : المسرح الجزائري بداياته وتطوره ، مجلة ثقافات ، كلية الآداب ، جامعة البحرين العدد١٠، ٢٠٠٤م.
١٠) أكرم العمري : التراث والمعاصرة ،رئاسة المحاكم الشرعية والعلوم الدينية ، الدوحة ١٩٨٥م.
١١) بوعلام مباركي : لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية ، مجلة حوليات التراث ، ع ٦، جامعة مستغانم الجزائر ، ٢٠٠٦م .
١٢) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، (د.ت) .
١٣) جون دفينيو : المسرح والتغير الاجتماعي ، دار سمر للنشر ، تونس ١٩٩٥م.
١٤) حسن المنيعي : أبحاث في المسرح المغربي ، ط٢ الدار البيضاء ٢٠٠١م.
١٥) حسن بحراوي : المسرح المغربي (بحث في الأصول السوسيوثقافية) ، ط١ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ١٩٩٤م.

١٦) حسن على المخلف : توظيف التراث في المسرح ، دراسة تطبيقية في مسرح ونوس ، دمشق ط١-٢٠٠٠ م.
١٧) حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ط١، ١٩٨٦م .
١٨) حسن حنفي : التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط٤، ١٩٩٢م .
١٩) حورية محمد حمو :تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٦م .
٢٠) د. أحمد العشري : المسرحية السياسية في الوطن العربي ، اقرأ ، دار المعارف عدد٥١٦ سنة ١٩٨٥م .
٢١) د. أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٤م.
٢٢) د. حسن فتح الباب : المقاومة والبطولة في الشعر العربي ،كتاب الرياض ١٩٩٨م .
٢٣) د. سامي منير : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي (١٩٤٥-١٩٧٠) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩، ج١ .
٢٤) د. فوزي فهمي أحمد : حوار بمجلة المسرح ، عدد يناير – مارس ١٩٨٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢٥) د. محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ط١، نهضة مصر، القاهرة د.ت.
٢٦) د. محمد مندور : المسرح النثري ، جامعة الدول العربية ١٩٥٩م .
٢٧) د. مصطفى رمضان : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح ، مجلة عالم الفكر ، الكويت مج ١٧ ، عدد ٤-١٩٨٧م.
٢٨) د. لطيفة البقمي : تجليات الرمز الأسطوري في المسرح السعودي المعاصر (مقاربة نقدية أسطورية لمسرحية الهيار للعثيم) ، حولية كلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر، ع ١٧، ٢٠١٣م .

٢٩) د. لطيفة البقمي : المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته (دراسة فنية ) ، نادي الأحساء الأدبي ٢٠١٤م.
٣٠) د.إبراهيم دردير ي : المسرحية النثرية المؤلفة في مصر ١٩١٨-١٩٣٨ ، رسالة دكتوراه بكلية الآداب جامعة القاهرة ، سنة ١٩٧٣ ، ج١ .
٣١) الرشيد بوشعير : دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الأهالي ، دمشق ١٩٩٧.
٣٢) راشد الشمراني : ديك البحر ، مسرحية غير منشورة "أرشيف المسرح السعودي"
٣٣) زكريا فؤاد : وهم الأصالة والمعاصرة ، العربي –الكويت عدد ٣١٦ مارس ١٩٨٥.
٣٤) زكي أحمد كامل : الأساطير ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩.
٣٥) سامي الجمعان : موت المؤلف ٢٠٠٩م ، غير منشور ، نسخة من المؤلف .
٣٦) سامي سليمان أحمد : آفاق الخطاب النقدي دراسات في نقد النقد المسرحي العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط١-٢٠٠٨م .
٣٧) سعد عبدالعظيم محمد : استلهام التاريخ في المسرح المصري ، رسالة دكتوراه بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٩٣.
٣٨) سعد فاروق : من وحي ألف ليلة وليلة ، المكتبة الأهلية ، بيروت ١٩٦٢.
٣٩) سعد بن محمد المسمي : سوالف ليلة عيد ١٤٢٢هـ (أرشيف المسرح السعودي ).
٤٠) عبدالستار جواد : مهمات المسرح العربي ، مجلة الأقلام ، ع٨، دار الجاحظ ، بغداد ١٩٧٩م .
٤١) عبدالسلام المسدي : توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، العربي الكويت ، العدد (٤١٢) مارس ١٩٩٣.
٤٢) عبدالله محمد بن خميس: الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ط٢، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.

٤٣) عبدالله المعيقل ومعجب الزهراني : موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث نصوص مختارة ودراسات ، ج٧ ط١، ١٤٢٢-٢٠٠١م، دار المفردات للنشر والتوزيع .
٤٤) عصام الدين أبو العلاء : مسرح نجيب سرور ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٩.
٤٥) عصمت رياض : المسرح العربي ، دمشق ١٩٩٥.
٤٦) على أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر ط٣ ١٩٨٥م.
٤٧) على عشري زايد : توظيف التراث في شعرنا المعاصر ، فصول مج١،ع١،١٩٨٠م.
٤٨) فهد ردة الحارثي : عنترة بن شداد ( أسطورة الحب والحرب) غير منشور ، نسخة من المؤلف .
٤٩) فهمي جدعان : نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط١ عمان ، دار الشروق ، ١٩٨٥م .
٥٠) فؤاد طلعة : فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٤.
٥١) الفيروز آبادي ، المعجم المحيط ، ج٤ ، دار الجيل بيروت .
٥٢) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤م.
٥٣) محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل والممكن (دراسة في المسرح الاحتفالي) ، منشورات دار الشئون الثقافية والنشر ، بغداد العراق ١٩٨٣م.
٥٤) محمد الأخضر زبايدية : أصول النقد المسرحي عند محمد مندور، رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧٧م .
٥٥) محمد عابد الجابري : نحن والتراث ، دار قتيبة ، بيروت ، ط٢-١٩٨٢م.
٥٦) محمد على الهرفي: هارون الرشيد بين السيرة الواقعية والسيرة الحقيقية، دار الإصلاح .

٥٧) محمد الجوهري : علم الفلكلور ، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف ، القاهرة ج١، ط١، ١٩٧٨م .
٥٨) محمد العثيم : الغناء النجدي "تجربة الأغنية للمسرح وتطبيقاتها " ، طوى للثقافة والنشر والإعلام ، ط١، ٢٠١٤م.
٥٩) محمد المديوني : إشكالية تأصيل المسرح العربي ، المجمع التونسي للعلوم و الآداب والفنون ١٩٩٣م.
٦٠) محمد عمارة : نظرة جديدة إلى التراث ، دار قتيبة –بيروت ، ط٢ – ١٩٨٨م .
٦١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للنشر ، ط١١، أكتوبر ٢٠١٢م .
٦٢) محمد مسكين : المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية ، مجلة الوحدة ، المغرب عدد ٩٤-٩٥ يوليو أغسطس سنة ١٩٩٢، ص ١٠ .
٦٣) مرسي أحمد على : مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة القاهرة ، ط٢، ١٩٨١م.
٦٤) ملحة عبدالله : مؤلفات ملحة عبدالله سيدة المسرح السعودي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥م ، ج٤ .
٦٥) نذير العظمة : المسرح السعودي (دراسة نقدية ) نادي الرياض الأدبي ، ١٤١٣-١٩٩٢م.
٦٦) نور الدين طوالبي : الدين والطقوس والتغيرات ، ترجمة وجيه البعيني ، منشورات عويدات ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨٨م.
٦٧) هيرمان نورثروب فراي : الأدب والأسطورة ، ترجمة د. عبدالحميد إبراهيم شيحة ، مكتبة النهضة المصرية (د.ت) .