جماليات توظيف الموروث الشعبي
في تشكيل فضاء العرض المسرحي

الباحث/ مزاحم خضير حسين

قسم الفنون المسرحية

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

إشراف

الأستاذ الدكتور/ صارم داخل

الملخص:

إن فن المسرح في جوهره فن جماهيري ووسيلة من وسائل الثقافة الشعبية، ويترتب على ذلك الفعل الحضاري له من خلال الفعل التأصيلي والتأسيسي للذات الفردية والجماعية على حد سواء في إطار العرض المسرحي، وإن تراث أي أمة يمثل الهوية الرسمية لها، فهو يحدد تاريخها وقيمها، ويسهم في حاضر أبنائها بما يحمله من فكر إنساني، فهو نتاج خالد يعبر عن حكمة الشعوب وطريقة تفكيرهم وتطلعاتهم ورغباتهم وأهدافهم وكفاءاتهم بما يتضمنه من الحكايات والشعر الغنائي والطقوس والأمثال الشعبية والحكم، لقد عمد العديد من كتاب المسرح إلى استلهام الموروث الشعبي وتفعيله، في عملية التوظيف، فمنهم من أخذ الموروث من أجل الموروث، ومنهم عمل على ربطه وممازجته بالمعاصرة بشكل مكنه من تفسير الواقع ونقده، وتأسيسًا على ذلك كانت الضرورة العلمية تقتضي دوماً تفعيل كل العناصر الفكرية والتكوينية في هيكليته، وتحديداً البعد الجمالي فيه والمتمثل في تشكيل فضاء العرض المسرحي عن طريق عناصره السينوغرافية والتي تحمل طابعًا دلاليًا شعبيًا، إن القيمة الفنية المفترضة لمنهجية جماليات توظيف الموروث الشعبي في الاحتفال البصري للعرض المسرحي آتيةً من كون الرمز الشعبي يتحول إبان تأهيله في الفاعلية الإبداعية من رمز حاملا لدلالة ظاهرية متخفية إلى عنصر حامل لدلالة تأسيسية جديدة.

من هنا تشكل مدخلا للدراسة هذه المحددة بالعنوان التالي (جماليات توظيف الموروث الشعبي في تشكيل فضاء العرض المسرحي)

اشتملت الدراسة على أربعة فصول :

الفصل الأول- الإطار المنهجي:

اشتمل على مشكلة البحث والأهمية والأهداف والحدود، فضلا عن تحديد المصطلحات المهة للبحث والتي اقتضت الضرورة العلمية تأشير حدودها المعرفية.

الفصل الثاني – الإطار النظري واشتمل على محورين معرفيين:

١– مفهوم الموروث الشعبي

٢– عناصر تشكيل الفضاء المسرحي

كما أشتمل هذا الفصل على أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري منها: ١– لم يكن هناك مؤلف أو مادة أساسية أو نص مكتوب في عروض الموروث الشعبي، بل كان الاعتماد على الشعر والسير، ويأتي الشعر بين الفصحى والعامية لما له من تأثير كبير في المتلقي من حيث الإيقاع الموسيقي. والدراسات السابقة.

الفصل الثالث:

تضمن إجراءات البحث الذي احتوى على مجتمع البحث وعينة البحث المتمثلة بمسرحية (كان يا ما كان) والتي اختيرت بصورة قصدية، واختيار المنهج الوصفي من خلال وصف مفصّل جماليات توظيف الموروث الشعبي في تشكيل فضاء العرض وأداة البحث التي اعتمدها الباحث مقاطع الفيديو والصور الفوتوغرافية فضلا عن تحليل العينات.

الفصل الرابع:

احتوى على النتائج؛ إذ خلص الباحث الى بعض النتائج إلتي أسفر عنها التحليل ومنها:

(*) أن الأصول التاريخية للفن حين كان متصلا بممارسات سحرية وطقوسية وتقافية، فإن هذه التقاليد تنشأ على أنها قابلة لنقل الأصالة الموجودة في عمل فني،وظيفتها تحديداً تقوم على نقل الإرث القديم وتوظيفه في إنتاج أعمال ذات أبعاد جمالية وفكرية.

كما احتوى هذا الفصل على الاستنتاجات ؛إذ خلص الباحث إلى بعض الاستنتاجات التي أسفر عنها التحليل ومنها:

(*) اعتبار الشكل هو المعول عليه لإحقاق الأثر الجمالي عن طريق استنفار المرجعيات والتي تمد برموز وإيحاءات بتناسقها الجديد.

والتوصيات ثم قائمة المصادر والمراجع.

Abstract:

The art of the theater in essence is the art of mass and the means of ethnic transport and depend on the qualification and reliance on traditions and keep them, and contributes to the present and Ibn Sina and you, and you are fine and Hnfh and their hearts and their affection and Azzfhen, In the process of recruitment, some of them took the inheritance for the inheritance, and some work to link it and its mixture contemporary, in a way that enables the interpretation of reality and criticism, and based on that was the scientific necessity always requires the activation of all elements of intellectual and formative in the structure, specifically aesthetic dimension, Theatrical value through its cinematic elements, which has a popular character, that the supposed technical value of the aesthetics methodology of employing the popular heritage in the visual celebration of theatrical performance comes from the fact that the popular symbol is transformed by its qualification in the creative effectiveness of a symbol carrying a virtual sign disguised to Anas Carrying a new constituent indication, moreover, the employment shift rolling popular symbol of historic social conscious to be aware full of aesthetic sense and harmony methodology.

From here, the introduction of this study is defined by the following title (aesthetics of the employment of folklore in the formation of theater space) .

الفصل الأول

الإطـــار المنهجي

أولا – مشكلة البحث والحاجة إليه:

عمد العديد من كتاب المسرح إلى استلهام الموروث الشعبي وتفعيله بما يخدم تطلعاتهم وأهدافهم على مر العصور، لما له من غنى وتنوع مغري لآي كاتب في شتى أصناف الأدب، واختلف الكتاب في عملية التوظيف فمنهم من أخذ الموروث من أجل الموروث، ومنهم عمل على ربطه وممازجته بالمعاصره، بشكل مكنه من تفسير الواقع ونقده، بل لدرجة الانتفاض على قوانينه السلطوية، كما لم يقف التوظيف عند النص، فقد أخذ العرض هو الآخر يستلهم الموروثات في تأثيث فضاءاته بما يتلاءم مع محمولاته الفكرية وانزياحاته الجمالية، وهكذا أخذ يغزو المفردات السينوغرافية الواحدة تلو الاخرى، بيد إن المصمم التقني فرض حضوراً معاصراً على الموروث عبر استعماله لتقنيات معاصرة، وبناء"على ماتقدم، يجد الباحث الضرورة اللازمة لدراسة هذا الموضوع، والتي تشكل الأساس الذي ترتكز عليه مشكلة بحثه، عبر السؤال الآتي:

هل نحا المصمم منحى جمالياً في توظيف الموروث الشعبي عبر تصديه بتقنيات معاصرة في تشكيل فضاء مسرحي مثير للدهشة وقادر على إيصال الرسالة الإنسانية للعرض، وبذلك يكون الباحث قد صاغ عنوان بحثه بالشكل الآتي:

(جماليات توظيف الموروث الشعبي في تشكيل فضاء العرض المسرحي)

ثانياً- أهمية البحث:

تنطلق أهمية البحث من أهمية الموروث الشعبي بما يحمله من ثراء فكري وجمال مادي وقيم إنسانية خالدة، كذلك بوصفه منطلقاً فكرياً وجمالياً يعين مصممي تقنيات العرض على تجسيد رؤاهم الفلسفية، كما إن هذه الدراسة تفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة فضلا عن المشتغلين في الحقل المسرحي من تقنيين ونقاد وباحثين.

ثالثاً- هدف البحث :

التعرف على جماليات توظيف الموروث الشعبي في تشكيل فضاء العرض المسرحي

رابعاً- حدود البحث:

١- الحدود المكانية :- العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل

٢- الحدود الزمانية:- عروض الفرقة القومية للتمثيل من سنة ١٩٧٦-١٩٨٦

٣- الحدود الموضوعية:- دراسة توظيف جماليات الموروث الشعبي في تشكيل فضاء العرض المسرحي.

خامساً- تحديد المصطلحات

حدد الباحث مصطلح(الجماليات، التوظيف، الموروث)

اولاً – الجماليات لغـــة:

يُعَرّف (الجمال) لغةً، بأنه لفظة مأخوذة من (جَمُلَ . . جمالاً) أي حَسُنَ خَلْقًا وخُلُقاً، فهو جميل وهي جميلة، و(جَمّلَهُ) صيّرهُ جميلاً(لويس، ١٩٥٦، ص٩٨) .

أما سامي عبد الحميد فيعرّف (الجماليات المسرحية) بأنها " المعالجات السمعية والبصرية والحركية لعناصر الدراما في العرض المسرحي " (سامي، ٢٠٠٧، ص٢٢) مستنداً في ذلك إلى أن " النظريات الجمالية العامة لها علاقة بالشكل أكثر من علاقتها بالمضمون في حين تتعلق النظريات الخاصة بالدراما والمسرح بالمضمون أولاً وبالشكل ثانياً "(سامي، ٢٠٠٦) .

ويعرف الباحث الجمالية إجرائياً :

الجمالية:هي الإحساس الانفعالي الذي تثيره الموروثات الفكرية–المادية مابعد التلقي، عبر الحكم عليها بالقبول أو الرفض أو مابينهما.

ثانيًا– التوظيف لغـــة:

عرف ابن منظور الوظيفة أنها:

"توظيف الشيء على نفسه– ووظفه توظيفاً الزمها إياه، وقد وظفت له توظيفاً يضعه، ويقال وظف فلان توظيفاً وظفاً إذ تبعه مأخوذاً من الوظيفة، ويقال استوظف استوعبه ذلك كله"(جمال الدين، ب، ت، ص٩٤٩).

اصطلاحا: اما السعيدي فقد، عرفته أنه:

"تحويل وظيفة جمالية باستخدامه استخداماً مغايراً لطبيعته بحيث يرمز ويدل على غيره" (منى، ٢٠٠، ص٤) .

وعرفه الحسن بأنه :

" نتيجة موضوعية لظاهرة اجتماعية يلمسها الأفراد والجماعات، وقد تكون ظاهرة أو كامنة "(احسان، ١٩٩٩، ص٦٦٨) .

التوظيف أو الوظيفة: "هي خلق علامة متفردة بين شكل وهدف ملموس"(إيهاب، ١٩٩١، ص٤) .

ويعرف الباحث التوظيف إجرائياً :

فالتوظيف:هو استعارة الموروث الشعبي بما يحمله من مضامين فكرية، واستثماره في مادة فنية معاصرة ذات تقنية بغية تحقيق الهدف المنشود .

ثالثاً:الموروث لغـــة:

الموروث "الذي ترك الميراث"(المنجد، ٢٠٠٨، ص٨٩٥)

عرفه جبران مسعود:

الموروث:"هو ماينقل من عادات وتقاليد وعلوم وأداب وفنون ونحوهما من جيل إلى جيل"(جبران، ١٩٨١، ص٣٨٢) .

أما عبدالحميد العلوجي، فيعرف الموروث الشعبي:

"كل ما تمارسه الشعوب بصورة ثابتة متمادية الوقوع سواء ما اتصل أظن منه بشؤون الحياة اليومية–طراز العيش، العلاقات الاجتماعية، الأدوات، الملابس، الأثاث، الزينات، القواعد الفنية التي يجري عليها صنع الأشياء، أو مايتعلق بطقوس المناسبات والمعتقدات"(عبدالحميد، ١٩٦٢، ص٦) .

ويعرف الباحث الموروث الشعبي إجرائياً :

الموروث الشعبي:هو الأثر الذي تركه الأسلاف بمختلف ثقافاتهم وانتماءاتهم، وشكل فعلا ذا قيمة جمالية تحظى بالاحتفاء الجماهيري.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الموروث

ظهرت السيرة الشعبية والقصص والحكايات لتدخل شعوب المنطقة عالمًا إيهاميًا خياليًا يبحث عن بطل فذ ومنقذ يتصف بالصفات الخارقة وكفيل بتحقيق الأمن والعدالة والاستقرار فجاءت السير والملاحم الشعبية من أجل"التعبير الطبيعي عما يعتمل في نفوس الجماهير من أحلام وأمنيات عظيمة لا سبيل إلى تحقيقها واقعيًا لما تعانيه الأمة العربية من ضياع وتمزق"(فاروق، ١٩٩٢، ص١٤٩) ، ولهذا جاء أبطال السير والملاحم في ثقافتنا العربية ضمن عالمهم الخيالي الأسطوري وبطولاتهم وانتصاراتهم وأفعالهم الخارقة الأقرب إلى(Super man) في الثقافة الغربية، بديلاً صاغه كتاب هذه السير ليعوّض الجماهير المتعطشة للبطولة الحقيقية على أرض الواقع وليعوض المسرحيين العرب في الوقت ذاته عن نتيجة الموقف السلبي من النموذج المسرحي الوافد على يد "مارون النقاش" ويشكل لهم دافعًا للبحث عن صيغ مسرحية جديدة تستمد مادتها من التاريخ والتراث العربي والإسلامي بعد أن وجدوا فيه مادة خصبة وخيالية قابلة لصياغتها مسرحيًا "فجاءت مضامين السير الشعبية والحكايات تتخطى الضوابط المسرحية المتعارف عليها كوحدتي الزمان والمكان"(نبيله، ب، ت، ص١٠٩) . مستعيضة عن وجودهما بوجود متخيل مستعينة بالقوى الغيبية الخارقة لمدرك العقل الإنساني كالعفاريت والجن والسحر، وأبطال أنصاف آلهة لتتخطى هذين البعدين، ولم يلتزم بعض كتاب النصوص المسرحية المعتمدة على الموروث الشعبي، الدقة في تسلسل الأحداث كما وردت في النص الشعبي مستعينين بالراوي ليقفز بالأحداث من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان كحيلة درامية يبررها الكاتب من خلال الراوي في النص المسرحي خوفاً من الوقوع في مطب السرد والإطالة للأحداث، مثل هذه الحيلة

لها أساسها في النص الشعبي الذي كان يعتمد أصلاً الراوي الذي كان يروي مثل هذه القصص والحكايات للناس في المناسبات المختلفة قبل أن يعرفوا المسرح وقبل أن تصبح مثل هذه القصص مادةً خصبة للكتاب وللمخرجين المسرحيين، وبناءً على ذلك لم يلتزم الكاتب المسرحي الذي اعتمد الموروث الشعبي مادة أساسية لنصه بمنطقية الأحداث، ومكانية حدوثها كشرط من شروط الأرسطية، وجاء البطل في المسرحية المستمدة من التراث والسيرة الشعبية وليداً خارقًا ولد ضمن ظروف ربما لا يصدق بها ولا يقبلها العقل، إذ نشأ خارج قومه وظهرت ملامح البطولة عليه منذ طفولته كما إنه مؤيد بقوى غيبية"ولعل الإسراف في هذا التصوير نجم عن ردة فعل للأوضاع المتردية مما يضطر المؤلف إلى اختلاق بطل بديل للنموذج السائد ليستثير الهمة ويحفز العزيمة"(شوكت، ١٩٩٠، ص٧١) ، واعتمدت السير الشعبية والملاحم على الشعر عنصر تعبير مهم، حيث لم يأت الشعر فيها على لسان شعراء، بل على لسان بطل السيرة نفسه و أبطالها هم الذين يقولون الشعر، في أحلك اللحظات وأدقها عند مواجهة الخصم أو القوى القدرية، ويأتي الشعر مزيجاً بين الفصحى والعامية، إذ إن للشعر تأثيراً كبيراً على المتلقي العربي من حيث الإيقاع والموسيقى، وهو ما تألفه حاسة السمع، كما أنه يعطي معان أكثر عمقاً، وكثيراً ما يستخدم كدليل لا يقبل النقض على صحة مضمونها وصدق أحداثها وواقعية شخوصها.

شكلت سيرة "الزير سالم أبو ليلى المهلهل"و"سيرة بني هلال وتغريبتهم وبطلها أبو زيد الهلالي سلامة"أهم السير الشعبية والملاحم التي سادت في منطقة بلاد الشام على وجه الخصوص ومصر وبقية الأقطار العربية، وكغيرهما من السير والملاحم لم يعرف لهما مؤلف، أو كاتب على وجه الخصوص، كما وكانتا ولاتزالان من السير المتداولة لدى الغالبية العظمى من سكان الأرياف والبوادي في المنطقة، فهم يتغنون بأبطالها ويستمتعون بأحداثها المثيرة، لأنها تسوغ مواقفهم وتحدد هويتهم ومعنى وجودهم فضلاً عن أنها تتصل بنوعية السلوك المفضل وبمعنى الوجود وغاياته أو

بمعنى آخر أنماط الفكر السائد (عبدالغفار، ١٩٨٧، ص٣٦) ، فتكون راسخة فيه بنسب معينة تترك عليه انطباعاتها، فالموروث يمثل القيمة الحضارية لأية أمة، فهو نتاج ثقافي ونتاج فني يعبر في مجمله عن تداخلات متشابكة سياسية و اجتماعية و اقتصادية للشعب الذي يمثله مكانياً وزمانياً،كما يحمل رموزاً مقدسة تترسخ كمسلمات وثوابت وجدت لتعبر عن الرغبات والثورات و الأحلام والرؤى وما نسجته أحاسيس الأفراد وأدمغتها بوعي أو من دون وعي ليستمدوا قوتهم منها، فهي قوانين وضوابط اجتماعية وقومية تحمل قيما خلقية وجمالية، لأنها امتزجت بين الخيال والواقع، لقد شكل الموروث مادة خصبة للدراما، فلجأ كثير من الكتاب العرب إلى تطويع حكاياه مستفيدين من مضامينه وجمالياته، لتقديمها بصورة عصرية تلتقي مع الواقع اليومي، لتؤكد على ديمومة فكرة الاقتراب والابتعاد والرفض والقبول الإنسانية، وجاءت البدايات مع مسرحية هارون الرشيد ومسرحية أبو الحسن المغفل لمارون النقاش عام ١٨٤٧ وفي محاولات أخرى للنقاش من أجل تطويع الموروث لمحاكاة القيم الإنسانية العالمية بمسرحية بخيل موليير ،واستمرت نتاجات المسرحيين تدخل مراحل جديدة،فقد طوعوا الشكل الفني كأساس للمسرح الذي اتخذ الموروث الشعبي فرجة مسرحية وعلى رأس هؤلاء توفيق الحكيم، يوسف إدريس، عزالدين المدني، الطيب الصديقي، سعدالله ونوس، روجيه عساف، قاسم محمد، وغنام غنام، لقد أنشأ أسلافنا القدماء في بلاد الرافدين حضارات عريقة ،حضارة سومر وبابل واشور، منذ الألف الرابع قبل الميلاد في القسم الجنوبي من هذه البلاد، تركوا الواح طينية واختام أسطوانية ونصوصاً مسمارية، توضح طبيعة الحياة لتلك الأقوام، وعلاقتها بطقوس العبادة ووظيفتها الاجتماعية، وما يرتبط بها من حركات ورقص وغناء يمثل جانبًا من التقرب الى الآلهة أو الذهاب إلى الحرب وتقوية عزيمة الجند ومعالجة المرضى، فكشفت لنا اثارهم الآلات مثل(الصنج، والجنك، والقيثارة، وآلات النفخ، والطبول الايقاعية، ولما تمتاز به من أراضٍ صالحة للزراعة، شقوا فيها الجداول،والترع،ونقلوا إليها

المياه،وتعرفوا مواسم الفيضانات والأحوال الجوية، وحركة الأفلاك لتعيَن مواسم الزراعة الشتوية والصيفية هادفين تنظيم الحياة وإنارتها، إن مثل هكذا منجزات في أجواء بدائية صعبة،كتلك التي رافقتهم منذ آلاف السنين، استحالة الحصول دونما توافر عقول منفتحة إبداعية بفكرها،ورقيها،وقدرتها على تفهم الأمور والتخطيط المسبق لها،مما جعلهم يتصدرون العلم والفكر،حسبما أثبتت التنقيبات التي بدأت في أواخر القرن التاسع عشر(يوسف، ١٩٨٠، ص٤٦) . والتي لا تزال مستمرة حتى اليوم وبفضلها اتضحت كثيرٌ من الملابسات،لا سيما وأن الأغلبية قبلها،كانوا يرمون صدارة الفكر عند الشعوب اليونانية، إن تطور الأمم وتطور أبنائها في شتى الأمور الحياتية،يعتمد المروث الشعبي بشكل أو آخر، لأنه يمتلك الفاعلية الرادعة للركود البشري،وبذلك تكمن خصوصيته في إطارها العام والخاص فهو يمثل ثقافة الفرد والمجتمع ويحقق البناء الفكري، وتبعاً لذلك فإن موروث جميع الأمم يمثل العناصر السلوكية (الحركية والكلامية) والضمنية، فنجد ملحمتي(الرامايانا، والمهابهارتا) الهندية ودورهما في تغذية المطالب الدينية في نفوس الهنود وإشباع ميولهم الفطرية نحو الفنون الشعبية، وعرفت اليابان بمسرح(النو) والذي هو نوع من الدراما الغنائية، والذي يستمد موضوعاته وتقاليده من الأساطير والخرافات الشعبية، والمسرحية الصينية التي يرجع أصلها إلى التقاليد الدينية والأساطير،التي تستمد مادتها من القصص التقليدية والأساطير والتاريخ(نسرين، ٢٠٠١، ص١٠-١٢) . ونجد(فاغنر) الموسيقار العظيم يتناول موضوعات من الأساطير الجرمانية لتكون مادة للأوبرا، و(جوته) يستلهم بعض الحكايات الخرافية في أعماله الخالدة، كما احتفى(بتهوفن) الموسيقار العبقري بألحان الرعاة وأناشيده، هذه الموروثات الشعبية التي ألفتها المجتمعات وما يوجد فيها من الثقافة والحضارة والألعاب،والرقص،والأحلام وتفسيرها،وآداب السلوك،وشعائر المآتم وآداب الضيافة،وتقاليد الزواج والعادات المتعلقة بالحمل،والولادة والأسماء،والكنى والخرافات الخاصة بالحظ والسحر،والاعتقاد بالقوى

الغيبية والمصنوعات اليدوية والغناء والموسيقى،والأزياء الشعبيــة والأمثال، على نحو تفصـيلي يمكـن مـن خلالــه، أن يتبـين الـنمط الثقـافي العـام الـذي تقـوم عليـه الحضـارة،وبذلك سيتضـح مدى تـأثير الموروث الشـعبي فـي هذه الحضـارة من حيث نموهـا وازدهارهـا (لطفـي، ١٩٧٩، ص٣-٤) . فهـو بوجـه عـام يمثـل كنـزاً معرفيـاً للشعوب،يعمل على تشكيل سلوكهم،وتوجيه أفكارهم، ففيه من المادة ما يمكن أن يعد من مصادر القوة للطفرة المرجوة التي يحتاجها المجتمع،ليتجاوز الكثير من ركوده،ومن ثمّ يتفاعل مع المعطيات الكونية المعرفية والجمالية ، للارتقاء بالإنسان وقسم الباحث الموروث الشعبي إلى قسمين رئيسين :

الموروث الشفاهي:الذي يشتمل على العديـد من أنواع الإبـداع،مثل (الغنـاء، والزجل،والأمثال) والتـي كـان أغلبها غير مدون مما جعل الموروث عرضـة للتغيير، فالكثير من النصوص الموروثة التي تبتدع لا توجد وسيلة لحفظها غير ذاكرة الراوي أو القاص الذي لا بد أن تكون عملية اختياره في غاية الدقة لأن الإضافة أو الحذف ربما تكون سببًا في تشويه صورة نص جمالي أحبته الذاكرة الشعبية " فالنص الشعبي هو مجرد جسم ذي علاقة بالموروث الخاص بالمجتمع الذي ينتمي إليه والراوي. . . يكسوه،ويزينه بزخارفه،ويجعله حياً بالطريقة التي يقدمه بها،ويجذب الانتباه إليه بالهيئة التـي يعرضـه عليهـا ، ويزيـد مـن تـأثيره بانفعالـه بـه وتفاعلـه معـه. . ذلـك أن المـادة المجموعـة تسـتمد قيمتهـا وأهميتهـا مـن قيمـة رواتها،ودرجـة كفـاءتهم،ومعرفتهم بالمـادة التي يقدمونها للجامع " (احمد، ١٩٨٦، ص١٢) .

المـوروث غيـر الشـفاهي: ويشـتمل علـى الإبـداعات الملموسـة،التي أنتجهـا المبدعون في سالف الزمان،مثل(التماثيل،واللوحات الفنية، وغيرها) من الموروثات التي تم الطرق إليها مسبقا، إن المواد التي يتشكل منها الموروث الشعبي متعددة،والمجتمع فـي عمليـة " قبـول أو رفـض أي مـادة يتوقـف. . علـى انسـجامها مـع الأنمـاط وتقاليـد الفولكلور المقبولة في الثقافة "(جولي، ٢٠٠٧، ص٢٢) ، إذ تمتلك الفاعلية في تطوير

الناس بشكل يمكنهم من تحقيق البناء الفكري في حياتهم،فتكون لهم الخصوصية في إطارها العام والخاص ومع إدراك الإنسان لقيمة المادة الموروثة،ومعطياتها المادية والفكرية،بدأت عملية الإشعاع الحضاريي، لقد اتجهت عبقريات بعض النابهين إلى الموروث الشعبي لشعوبهم، فاستخدموا عناصر منه في ابداعهم، يأخذون مايشاؤون من النثر والنظم ووحدات الفن التشكيلي والجمل الموسيقية والخطوات الراقصة، يبحثون في حنايا وأطواء الحياة اليومية للشعوب عن عناصر موروثة تستلهم في إبداعهم الجديد، فوجدوا في الحكاية الشعبية التي تهدف إلى تصوير الواقع ومن الواقع تستمد مادتها، لكن الأحداث تاخذ شكلاً خياليًا مجرداً، الحكايات الشعبية مجهولة المؤلف، لان مؤلفها هو الشعب أو المجتمع، وتعبر عن تقاليده ومعتقداته، لذا فالحكاية الشعبية تعد جزءاً من مكون الموروث الشعبي لشعب من الشعوب ينعكس على سلوكه في فترة تاريخية معينة في حالات السلم أو الحرب، وكيفية مواجهته للازمات والكوارث والحروب، والحكاية الشعبية نفسها على أنواع، هي:

١- حكاية الحيوان. ٢- حكاية الجان. ٣- السير الشعبية.
٤- حكاية الشطار. ٥- الحكاية المرحة.
٦ - الحكاية الاجتماعية (صفوت، ١٩٦٥، ص٣٦).

وتبعاً للوظائف تعد الحكاية الشعبية جزءا من الموروث الشعبي وتبقى ملازمة للإنسان مهما تغيرت الأماكن والأزمان.

وكذلك الأمثال ما هي إلا جزء من الموروث الذي عاشه المجتمع، والأمثال تصور العادات الاجتماعية، والمعتقدات الدينية، والظروف السياسية والاقتصادية فعلى سبيل المثال أن المثل اللاتيني القائل"اليوم سلطان وغدا جثمان" (الكسندر، ١٩٦٧، ص٢٤٤) الذي يعني أن تنصيب الملك تنصيب مؤقت، إذ سيقتل بعد مدة قصيرة، وهو يشير إلى فترة من فترات التاريخ، وهو يعد وثيقة اجتماعية تصور معتقدات وأفكار

وحقائق وحكم الشعوب في فترة زمنية معينة، ومازالت متداولة في مختلف الشعوب، والأمثال تبقى متداولة على رغم من مرور الأزمان وتعدد الأماكن التي تحل بها الشعوب، والرقص الشعبي يعد جزءاً من الموروث الشعبي لأنه على رغم من تأثره بالبيئة الجغرافية، والظروف الاجتماعية والاقتصادية، فإن خصائصه تبقى ملازمة لشعب من الشعوب، أو جماعة من الجماعات، يرتبط الرقص الشعبي بحاجة ما في نفس الإنسان وليس لغرض تحقيق متعة معينة أو لذة حسية عابرة والدليل على ذلك أننا نجد أن"الهنود الحمر يرقصون رقصة البيسون(والبيسون هو حيوان يبحثون عنه لاصطياده) بعد ان يمر وقت طويل لايوفقون في العثور عليه، أو عندما يتهددهم الموت جوعا، بسبب ذلك، ويستمر الرقص فيظهر البيسون وحينذاك يربطون فلسفيًا أو دينيًا –بين ظهوره ورقصهم– بصرف النظر عن الباعث الديني أو الفلسفي"(نوري، ١٩٨٤، ص١٩٧) . عند ذاك نستطيع القول إن الرقص الشعبي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بغرض أو غاية يسعى الإنسان لتحقيقها، وقد يرتبط الرقص الشعبي بالمهنة أو العمل، ومن الأمثلة التي نعتد بها في مجال الموروث مجموعة العادات والتقاليد التي سادت في بغداد القديمة في ثلاثينيات القرن الماضي ولاسيما تلك التي تتعلق بالزواج في مدينة الكاظمية آنذاك، ف"قبل نصف قرن ومع إغفاءة الشمس في صفاء الليل تبدأ الأقدام مسرعة نحو دار معينة في تلك المحلة أو ذلك الطرف للمشاركة في إحياء حفلة موسيقية راقصة شعبية تقام بمناسبة قرب زواج أبناء المنطقة أو ختان أحد أطفالها وعلى(الدواشك) و(المخاديد) يجلس المشاركون لإحياء هذه الحفلة بروح مواطنة سامية ومثالية، وموسيقى الحفلة (الدنابك) و(الزغاريد) وأغانيها (المربعات) و(البستات) ، وتبدأ الأكف تصفق برتابة على نغمات مطرب المربعات المرافقة لطرقات (الدنابك) ويجيب الحاضرون وتنتشر النسوة المتلفعات بفوطهن و(جرا غيدهن) والزغاريد والهلاهل في أمكنتهن فوق السطوح" (باسم، ١٩٨٦، ص١٥٥–١٥٦) ، تلك الممارسات الاجتماعية تعد جزءاً من الموروث الشعبي، وكذلك الحال مع الآلات الموسيقية (الدنبك) و(الزنبور)

ما هي إلا آلات موسيقية شعبية، وكذلك الحال مع الأغاني التي تشمل المربعات والبستات التي تعد هي الأخرى أغاني شعبية ارتبطت بمدينة بغداد وتحديدا الكاظمية، كونها جزءاً من الموروث الشعبي البغدادي، والزواج عند الصابئة له أسلوبه الخاص الذي قد يختلف عن الزواج في منطقة الكاظمية، كونه مرتبطا ببعض العادات الدينية الخاصة بهم ويكون الزواج بأن"تغطي العروس وجهها بخمار حريري اخضر[١] وتلتفع بعباءة بيضاء[٢]، تصدرت الجموع المرحة واعترضتها فتاة تحمل صينية فيها شموع موقدة وأقواس شجر(الأس الأخضر)، والفتاة الثانية، ترفع مرآة بوجه العروس لكي ترى نفسها بها، وتسير الفتاتان في الجهة المعاكسة(أي تمشيان إلى الوراء) ، وهكذا يمضي الركب إلى بيت الخطيب، إما مشيا على الأقدام إن كان البيت قريباً أو بوساطة الزورق إن كان على ضفة النهر الأخرى في أثناء ذلك يكون الغناء باللغة المندائية، والصابئة يملكون كتابا خاصا هو(الانيافي) أي الأغاني، ويعد من الكتب الدينية النادرة، كما ان كتاب (القلستا) الخاص بالزواج يحتوي على أغان"(باسم، مصدر سابق، ص٢٠٨) وبذلك يكون الموروث الشعبي للصابئة المندائيين مرتبطاً بالعادات الدينية الخاصة، وما هو إلا جزءٌ من الموروث الشعبي الذي ينعكس على الحركة واللكنة الخاصة، ومن الموروثات الشعبية التي كانت شائعة في حقب مختلفة ومازال مستمراً إلى حد الآن، حسب مقتضيات الحياة حكاية(ألف ليلة وليلة) والتي تعتبر موروثًا حيًا، بما تحمله من حكايات وقصص وبقايا من التصور الخرافي، والأساطير، وقصص الغزو، والحب، والسحروالمغامرة، وموضوعات لاتحصى ولاتعد فيها من الجمال مايثير النفوس، ويمكن الإشارة الى"ان الموروث والقصص والأساطير متصل الحلقات منذ أقدم العصور، وهو متنوع في أساليبه ومضامينه، فهناك قصص "الأمثال" وقصص الخرافات بالإضافة إلى السير الشعبية، فلهذا نجد أنها امتزجت المعلومات بالمغامرات، والواقع بالأساطير والتجربة والحكمة مع الخيال والسحر مع الغرائب والعجائب"(قنديل، ٢٠٠٢، ص١٢-١٣) ، إذ تعد هذه الجوانب ذات المسحة السحرية والروحية التأملية هي ما تكسب

الموروث الشعبي الفكري أهميته الخاصة وتجعل منه تراث زاخر بالمعاني ذا قيمة فكرية على قدر من الأهمية في تاريخ الشعوب، واستخدمت ايضا الآلات الموسيقية والتي أثرت بألآتها وألحانها دواخل النفوس، ومنها الآلات الوترية التي يعزف عليها بالقوس بوتر واحد مشدود من شعر ذيل الخيل ويسمى(الربابة) ، إذا يصاحب الشاعر الشعبي ويروي ملاحم البطولة، وينشد سير الابطال ويتغنى بأغنيات الحب والغزل والمديح (ينظر، صفوت، ١٩٨٦، ص٣٤-٤٠) ، إن الاتجاه الوظيفي للموروث يوصف، ن الظواهر الاجتماعية تصل الينا من خلال العقائد والعادات المتوارثة، والتي تمتاز بميزة مهمة تفرض على الفرد أموراً خارجة عن العادات والتقاليد والممارسات والتي تحمل الجزء الاجتماعي عن طريق خاصية الشعور، والتي تعد جزءاً من مكونات الموروث الشعبي، ومن خلال المكان الذي يتألف من نسق مرتب من الأشياء والموضوعات المستمدة من التجربة الحسية، فالمكان يرتبط بالظواهر الاجتماعية ولأن الزمان والمكان مظهر اجتماعي، فإن الموروث أحد أجزاء ذلك المظهر، والذي نجده ينعكس على طريقة التعامل بين الأفراد والمعتقدات المتدولة بينهم وبين السلوك وطريقة الالقاء والحركات والإيماءات، لقدعبر الإنسان عن علاقته بمحيطه الاجتماعي بوسائل مختلفة تنوعت بتنوع الفنون وأنواعها المختلفة، واستثمرها الفنان في سعيَ دائم لتصوير الحياة اليومية بموروثاتها الشعبية بدقة لإبراز الصدق في توثيق الحياة بطريقة جمالية إذ نجد أن الموروث الشعبي يترك أثراً في كل الفنون من خلال توظيف المهارة عن طريق الإبداع والتعبير عن الأفكار القادرة على تحقيق هذا الفن في التقاليد الشعبية، إن الثقافة الشعبية ليست ثابتة، بل هي متغيرة ومتجددة فلها أسلوب مشترك في الحياة، وهي تعني دراسة الحياة الشعبية ككل، فإنها تمثل دراسة من جانب الفكر الإنساني ورسم صورة للمراحل التي مر بها في بيئة معينة تستهدف دراسة الحياة الشعبية للوصول إلى فهم ومعرفة الإنسان بصورة أكثر وأعمق.

المبحث الثاني

عناصر تشكيل الفضاء المسرحي

أصبحت منظومة العمل السينوغرافي في المسرح فعالة جداً، ولا يمكن الاستغناء عنها، بل إنها أضحت تشغل الجزء الرئيس والأكبر في العرض المسرحي، تدخل مجموعة من العناصر ومن خلال وجودها وتلاحمها وتكاملها، يتحقق الإبداع، وتعمل هذه العناصر على تحديد الزمان والمكان والفضاء والبيئة، مع ما تحمله من جمالية تؤثر في المتفرج وتشده للعرض، وقد تكون هناك وظائف أخرى لهذه العناصر تحددها طبيعة العمل المسرحي.

لهذا سنحاول أن نتطرق لهذه العناصر كلٍ على حد للتعرف على الآلية التي تعمل بهاعن طريق توظيفها في العروض المسرحية الشعبية.

أولا – الفضاء :

لقد مر الفضاء بشكل عام بالكثير من التطورات والتحولات على المستوى المعماري وعلى المستوى الفني أيضًا، وبغية تحقيق التجديدات المطلوبة في العرض المسرحي على وفق المتغيرات الزمنية في كل حين من تقدم وتطور ركب الإنسانية، وأن في كل معمار مسرحي يوجد فضاءات متعددة، ومنها فضاء العرض المسرحي المعبر الذي تدور فيه الإحداث، وفضاء صالة الجمهور(المتلقي) الذي يرى ويسمع ويتأثر بمقدار ذائقته الجمالية والفكرية وفضاء المنظر المسرحي، ولقد أصبح الفضاء المسرحي هو عنصر الأداء، وهو نوع من الاتصال وهو لخدمة العمل وتنوير المتفرج، والفضاء المسرحي هو"خشبة المسرح وفن المعمار له روحان:واحدة تسكن الحدث، والأخرى تسكن النوع، وكلاهما المشهد والفن المعماري يتم تنفيذهما لخدمة العمل

التمثيلي"(فابرتيز، ١٩٩٩، ص١٢) ، لقد حاول أصحاب العروض المسرحية ذات الموروثات الشعبية، إيجاد فضاء ينطلق من تلك المنطلقات، ولكن بصيغة وصفة خاصة تخدم الموروثات الشعبية التي تتميز بالبساطة والتنوع، والغاية من ذلك هو تأصيل المسرح عبر توظيف وسائل التعبير الشعبية والتراثية، المتجذرة في التراث العربي عامة، والتراث العراقي بشكل خاص، لأن عدم الاعتماد عليها لا يحل مشكلة تأصيل الفضاء المسرحي في عروض الموروث الشعبي، إن التأصيل في الفضاء لا يرتبط بالجانب الشكلي فقط، بل يشمل العرض المسرحي كله لأن لغة الفضاء هي المنطلق الذي يمثل جماليات مستوى الشكل والمنظومة البصرية في العرض المسرحي(ينظر، صلاح، ٢٠٠٣، ص٤٤) ، وبما أن المستويات السينوغرافية تنطلق في تعاملها مع المتلقي، من خلال مكان العرض، فإن هذا الأخير يعد قيداً يخضع هذه المستويات لسلطته، مما يجعل عملية الإخراج في مسرحيات الموروث الشعبي عملية مفتوحة هي الأخرى، لأنها ترفض أن تخضع لتقنيات جاهزة، كما ترفض التعامل مع مكان ثابت للعرض لأن المسرح فضاء خارج عن ضغوط الحياة، وتختلف الفضاءات من مسرح الى آخر كما عند(قاسم محمد) الذي يؤكد أن لكل مسرحية فضاءها الخاص بها، ولا يوجد فضاء ثابت، ففضاء عروض الموروث الشعبي يمتاز بالسعة وكثرة المساحات وتعدد الأغراض، وباعتقاده أن الفضاء الجيد والمناسب هو الفضاء القائم على أساس الوجود، فهو يستعين بالحياة كثيرًا حينما يحاول تحديد الفضاء المسرحي الذي يفجر الدراما، ويسهم كوسيلة مهمة من وسائل التعبير في منحها شكلًا فنيًا جماليًا، أن الفضاء شخصية من شخصيات المسرحية غير المكتوبة بالنص، وإنما يكتب إثناء عملية الأداء والمعالجة الإخراجية، أو إثناء التمارين، وقد كان يعتمد (قاسم محمد) على الروح التراثية والمحلية حيث يقول" إن وصولنا الى العالمية لا يأتي الا من خلال التركيز على المحلية "(احمد، مصدر سابق، ص١٥٢) ، لأنه يفهم بأن الفضاء إنما يتشكل بتشكيل الممثل، وهو يجمد حينما يجمد الفعل على خشبة المسرح، ويتحرك

بتحرك الفعل، فالفضاء المسرحي وتحولاته يستطيع بالفعل أن يكون المدخل الذي يتيح للممثل المساحة المناسبة للأداء على نحو أفضل في تحقيق رؤى جمالية ذات خصوصية، تثير الصورة البصرية أمام العين وتهذب الروح.

ثانيا – الديكور(المنظر) :

الديكور المسرحي وسيلة تعبيرية، ترمي إلى خلق التواصل مع الآخرين، من خلال الخطوط والألوان والملحقات، وغيرها حيث تمثل مجالًا رحبًا للمصمم في تحقيق اللأثر الجمالي للموروث الشعبي، وهو فن يرتبط بالعناصر السينوغرافية الأخرى فالمنظر" ليس جسما منفصلا عن روح وجسم العمل المسرحي، وإنما هو جزء من كل متكامل، لا نستطيع فصله عن بقية مستلزمات العرض المسرحي على الإطلاق "(يوسف، ١٩٨٩، ص١٨٨) . فهوعنصر تصميمي يشكل وحدة ديناميكية متراصة من خلال عناصره، التي تحمل في طياتها دلالات تعبيرية عالية تقترن في تحديد وظائفه الدلالية، فهوفضلا عن كونه يشير إلى مكانية الأحداث ويقرر أنماط البيئة الاجتماعية، فإنه في جانب من وظيفته التي يوظفها المصمم يكون رمزاً لحركة الأحداث والشخصيات إذا أنه يساهم في إحداث التناسق بينها حتى لا يحدث تنافر بين إبعادها وبين إبعاد النص، فهو يحول الماديات المبثوثة في العرض المسرحي، بضمنها الممثل الى علامات ديناميكية تلامس أحاسيس المتلقي وتستفز خبراته إزاء الأحداث والشخصيات ليحيلها إلى قرائتها في الحياة الاجتماعية.

والمنظر يختلف باختلاف المذاهب والأتجاهات المسرحية، إذ إن كل مذهب يحدد خصوصيات المنظر الذي يلائمه، وعليه فالمنظر المسرحي بوصفه عنصراً تشكيليًا ليس عنصراً مستقلا في ذاته بل هو وجود متظافر مع العناصر التشكيلية الأخرى يوظفها المصمم كمجال حيوي رحب لبث رموز الموروث الشعبي وعلاماته الشاخصة، بوصفه يشكل حيزاً واسعًا يساعد على تقريب دلالات الفضاء والإفصاح

عنها بشكل أكثر جلاء، من خلال الوحدات الديكورية وألوان تلك الوحدات ومن خلال التفنن في إبراز خصوصياتها، والتي توحي بالبعد الشعبي للبيئة المكانية والتي يمكن التقاطها من قبل المتلقي عبر تحليل هذه الوحدات الديكورية التي تثير المتلقي وتستفز مرجعياته، عندها لن يكون المنظر مجرد قيمة تزيينية أو خلفية جمالية، وإنما سيكون حلا شافياً لمعضلة الأحداث والشخصيات.

ثالثا – الإضاءة:

منذ أن وجد المسرح لم يعرف للضوء وظيفة أخرى غير الكشف عن مجريات الأحداث الدرامية وهذا هو المسرح حيثما تكون الإضاءة قوية أو ضعيفة جزئية أو كلية يكون معها حجم الحدث وحجم التأثير، أن الهدف من الإضاءة كلها هو تحقيق صورة تتوفر فيها الأجواء المناسبة للبيئة ومجريات الأحداث، فالإضاءة في المسرح التقليدي، تعد من الأدوات التي تساهم في الفصل بين الخشبة والصالة، لأنها تجعل من الخشبة عالما للحركة والإثارة، ومن الصالة عالمًا غارقًا في الظلام عالمًا للسكون والجمود، ويستعين المشرف على الإضاءة بمصابيح عادية وأخرى مركزة للضوء من أجل " خلق جواً ساحريعيش فيه الممثلون وتتأكد فيه شخصياتهم فالإضاءة هي التي تحقق حقيقتي الزمان والمكان للنص المسرحي"(محمد، ١٩٧٥، ص٨) ، لأن حقيقة أي عمل فني لا تكمن فيما يراه الناس من وقائع، وإنما تكمن بالطريقة التي يروي لنا بها تلك الوقائع، والعروض المسرحية ذات السمة الشعبية لا ترفض التقنيات الحديثة والمعقدة في تقنية تغير الحدث من خلال حركة الضوء، بل إنها على العكس تميل إلى التطور والسرعة والإثارة، ويمكن أن تستفيد من كل ما يسهم في التواصل الشعبي، لأن التقنيات الحديثة في المسرح، استطاعت أن تكشف عن مساحات ضوئية جديدة واستخدامات متسعة الرؤى في تقنيات الإضاءة، وعثرت كذلك على اكتشاف جديد لا أسرار خشبة المسرح تفجر منها تغيرات جديدة في التشكيل وأصبحت مفردات جديدة

تحاكي لغة فنية معاصرة تستطيع أن تأخذ منا كل مأخذ بعد إدراكها عبر منظومة إحساساتنا تجعل منها مرجعيات جمالية لاغنى عنها، وهي تعمل على تحقيق وحدتي الزمان والمكان في العرض المسرحي.

رابعا – الأزياء والملابس الشعبية:

تعد الأزياء احد العناصر البصرية، إذ يمنح الزي المسرحي معنى لمرتديه فضلًا عن أنها تشكل نظامًا من الدلالات المتعددة داخل العرض المسرحي، وتكتسب أهمية بالغة في التعبير الجمالي والدرامي عن الشخصية المسرحية، وعن مكان الحدث وزمن وقوعه، ولها دور في إيصال معاني العرض منفردة أو بالاشتراك مع العناصر السينوغرافية الأخرى وهي" تشكل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية، التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات"(جوليان، ٢٠٠٠، ١٦٧) ، فالأزياء لا تعد زينه للممثل، ولكنها تعد وسيلة مساعدة له وتؤدي دوراً وظيفيًا في خلق التواصل الحي والعفوي بين الممثل والجمهور فالزي قد يعبر عن خصائص إجتماعية واقتصادية ونفسية وكذلك أخلاقية، ولكنها بالتأكيد تعد ظاهرة مسرحية تحمل في داخلها من التعبير ما يجعلها ممتلئة بالقيم والمعاني، إضافة الى ما تحمله من طابع تقني يقوم على أسس جمالية وخيالية، تصاغ بعناية مع عناصر العرض الأخرى(فالقصخون) مثلا في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) وما يرتديه من كوفية وعقال وعباءة، كان له أثر عظيم في تأسيس علاقة حميمية مع المتلقي، فهو يذكر الجميع بملابس أجدادنا وكيف كانوا يجلسون في الدواوين ويقصون لنا القصص فالملابس التاريخية تمتاز بالدقة؛لأن لكل فترة زمنية ملابسها الخاصة بها، وعلى الممثل أن يعي قيمة هذه الأزياء، في حركاته وجلساته؛لأنها قد تتعارض مع الهيئة والحركات التي يجب أن تكون للشخصية التي تجسدها ومن خلال الزي تتم معرفة جنسية مرتديه والطبقة الاجتماعية والاقتصادية

التي تنتمي إليها ومستواها الثقافي، كما توفر الأزياء أرضية خصبة للموروث الشعبي والطبيعة الإجتماعية والبيئية المميزة للاشخاص والشخصيات بألوانها وأشكالها التراثية تعبر بصورة كبيرة عن الحالة الإجتماعية لكل المجتمعات في كل عرض مسرحي بشكل منفصل عن العرض المسرحي الأخر.

خامسا – الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

تعد الموسيقى والمؤثرات الصوتية، من المرتكزات الأساسية في العرض المسرحي، وتؤدي دورا جماليًا وتعبيريًا فيه فالموسيقى بوصفها لغة حية مؤثرة تسهم في خلق الجو العام للعرض والموسيقى ينبغي أن تتبع من النص المسرحي جنب إلى جنب مع الفعل المسرحي، أما المؤثرات الصوتية فإنها تساعد في ربط المشاهد والأحداث، من خلال التعبير عنها بمؤثرات تختلف باختلاف الحدث الدرامي، وكذلك تساعد على الإيحاء بحدث ما أو موقف معين، من خلال توظيف أبرز ملامحه الصوتية، إذ إن صوت القطار يجسد صفة الرحيل والسفر خارج الخشبة وهي توظف للتعبير عن الزمان والمكان وبذلك يظل التأثير الصوتي ذو الدلالة ذاتها داخل العرض، وتكون مؤثرة في الممثل والمتلقي على حد سواء، فقد عد (أفلاطون) "الموسيقى أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر(. .) هي الصدق والحقيقة، التي توجد منذ بدء الخليقة ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن"(السيسي، ١٩٨١، ص١٣) ووفقاً لنظرية (أفلاطون) نجد أن الموسيقى قد خدمت البشرية في تحقيق التوحيد بين أحاسيس البشر، ومختلف عناصر الحياة في المجتمع الواحد، وبين المجتمعات المختلفة على شكل خبرة ممتعة تتجدد أهميتها على الدوام وتتضمن الفهم العقلي والتجاوب العاطفي، وترتبط الموسيقى والمؤثرات الصوتية، ارتباطًا حسيًا وتعبيرًا مباشرًا بالانفعالات الحيوية لأداء الممثل فوق خشبة المسرح، ويرى الباحث أن الموسيقى في المسرح، ليست مجرد إحداث طنين أو أصوات إنما لها وظيفة فعالة، فهي توحد الأصوات المختلفة في العرض بشكل انفعالات متناغمة، كما تحول

الصراع الدرامي إلى ترنيمة ختامية تخلق الحالة النفسية لتمنح المتفرج أفقا أوسع في الإحساس بالجمال، والموسيقى بوظائفها المتعددة يمكنها التعبير عن الحدث الدرامي ومساعدتها للممثل على التمكن من الحالة النفسية، ومساعدة المتفرج على استيعاب الأحداث وخلق المتعة الجمالية، وامتزاجها مع باقي عناصر العرض المسرحي وتسهم في خلق الانسجام والتوازن بين الجانب التشكيلي والجانب الصوتي في العرض المسرحي. (ينظر، علي، المصدر السابق، ص٥٧-٥٨).

إن العرض المسرحي يعتمد في اختياره للموسيقى والمؤثرات الصوتية على علم الفولكلور من خلال توظيف تقاليد الشعوب وأعرافها، فإن الموسيقى التي يوظفها غالبا ما تكون شعبية؛لأنها لغة الشعب البسيطة التي يجد نفسه فيها، لهذا نجده يعتمد على الناي والمزمار والآلات الإيقاعية البسيطة الأخرى مثل الدف والطبلة. . . الخ والمواويل والأغاني الشعبية والرقص الشعبي، " لان الرقص حالة تعبيرية عن الفرح والسرور وحين يكون المرء في حالة نفسية رفيعة، يستعمل إشارات إيقاعية مترابطة ويبدأ بالرقص والغناء"(جيرزي، ١٩٨٢، ص١٦) ويرى الباحث انه لا يكاد يخلو أي عرض مسرحي شعبي من الرقص والغناء؛لان مثل هذه الأدوات هي وسائل فنية امتلكت قدرة التوالد لمستويات عديدية من المعاني التراثية الشعبية ومن ثم إشاعة الجو الشعبي البهيج، إضافة الى استخدام الحركة والإيقاع السريع مع الرقص؛ لأن تعبير الجسد فيه أقوي من معنى الكلمة.

سادسا – الماكياج:

الماكياج من العناصر الفعالة في العرض المسرحي؛ لأنه يرتبط بالممثل مباشرة من خلال وجهه وظهوره على المسرح، ويأخذ حيويته وقدرته على التعبير من خلال تقاسيم وجهه، ويساعد الماكياج على خلق وتدعيم مزاج الشخصية، فان فن الماكياج موغل في القدم مثل الزي، حيث كان الممثل الأول عند الإغريق " شبس يغطي وجهه بمسحوق الطباشير كمكياج للشخصية "(روعه، ٢٠١١، ص١٣٤) التي

يؤديها معبرًا عن روح الشخصية التي يساهم فن الماكياج والتنكر التعبير عنها، مع عدم المبالغة في الإكثار منه؛ لأنه قد يعطي الحالة المعاكسة من الغرض المطلوب، فإن الغرض من الماكياج هو إعطاء التعبير الذي يظهر انفعالات الشخصية، وقدرته على منح الشخصية أداء أفضل، ويساهم الماكياج في تحقيق عدد من الأهداف الواضحة وأن يكون متماسكًا وواضحًا، وأن يكون معبرًا بالقدر الكافي الذي يستطيع المتفرج، أن يميز تفاصيل الوجه الاعتيادي بشكل واضح" فإن الملامح المعبرة يجب أن يتم تكبيرها بحيث تبدو طبيعية، حتى وإن كان ذلك على بعد كبير عن خشبة المسرح "(باتريس، ٢٠٠٦، ص٣٠٧) . أما توظيف الماكياج العروض الشعبية، فيكون وظيفي أكثر مما يكون جمالي أو تزييني؛لأنه مسرح لا يزين ولا يسعى للتمويه على الجمهور، بل إنه يحاول أن يكشف لهذا الجمهور كل مظاهر الزيف، سواء كانت في ذاته أو فيما حوله من المظاهر والمفاهيم المختلفة؛ لان الماكياج لا يخلق الشخصية ولكن يساعد على إبرازها، ولن يصل ماكياج إلى حد الكمال بغير وجود الممثل الكفء والماكياج يرسم صورة الشخصية المسرحية وطبيعة إشكالها المتنوعة في حالاتها المختلفة، من نواحي الفرح أو الحزن والجدية أو الهزل أو غيرها من العوامل النفسية، التي تمر بها الشخصية، وهو بذلك يحتل مكانه مرموقة في الأداء التمثيلي، بوصفه عنصرًا بصريًا لا يقل شانه شأن باقي العناصر الأخرى.

سابعا – الملحقات المسرحية (الإكسسوارات):

تدخل الإكسسوارات بوصفها عنصرًا مهمًا كباقي العناصر السينوغرافية، لها تسميات وتعريفات في الدراسات المسرحية المتنوعة منها المهمات المسرحية، والأشياء والمكملات، وكذلك سميت اللواحق والحاجات المسرحية، وأدوات الممثل، والأدوات المسرحية، والمتممات المسرحية، والمكملات الأخرى، واللفظة (الفرنسية) والأكثر تداولا هي (الإكسسوار) (ينظر، جون، ١٩٨٣، ص٦٦) . والإكسسوار هي مادة أو عنصر

يلحق بعناصر العرض المسرحي، من ممثل وديكور وإضاءة وملابس وماكياج، وتؤدي دورًا فاعلا في تحقيق خطة المخرج، وإيصالها بشكل واضح الى المتلقي، لأن الإكسسوار فن له روح، ولابد للمخرج من أن يحسن استخدامه وتوظيفه من خلال الاستعانة بخبرته، والسينوغراف المسؤول عن تصميم إكسسوار كل منظر وربطه بالأحداث، بطريقة إبداعية خلاقة تخدم الفعل الدرامي؛لان "التعبير بالإكسسوار يمتد الى إبراز طابع الشخصية، مثل القسوة أو الرقة وغيرها من الصفات، وقد يهتم هذا الوصف بالمبالغة؛إذ كيف يمكن لقطعة الإكسسوار أن تعبر عن طباع الشخصيات "(نهاد، ١٩٦٩، ص٤٥) والملحقات المسرحية(الإكسسوار) لها دور فعال في تشكيل وإنتاج الدلالات المختلفة، ففي العروض المسرحية التي توظف الموروث الشعبي تتعامل مع الإكسسوارات على أساسأنها ضرورة وغالبًا ما تكون متنوعة وتمتاز بالطرازية والتراث والأصالة، وقد أصبح عنصرًا جوهريًا تدور حوله الأحداث، أو فيه أو من خلاله؛ فنلاحظ(العصا والبساط) في مسرحية (كان يا ما كان) كيف أصبحت العصا أداة مساعدة وتعليمًا ودفاعًا وحكمة ودلالة، وكيف أصبح البساط عبارة عن لغز يدل على مكان الأميرة، لقد تعددت الصور التي يشكلها الإكسسوار، بتعدد الأفكار التي يسعى العرض المسرحي التوصل إليها، وغالبًا ما تستطيع قطعة ملحقات واحدة، أن تعبر عن عدد كبير من المعلومات، من خلال الأدوات الخاصة بالتقنية السينوغرافية والإكسسوارات ترتبط بعلاقة إنشائية وبنائية، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتكوين العام للعرض المسرحي، والتي تحمل معاني ودلالات في نفس المتفرج، وأن أغلب الإكسسوارات التي يستخدمها الممثل تكون قريبة من أدوات المتفرج المنزلية ذات الشعبية الكبيرة، لخلق حالة من الألفة والمشاركة، والشعور باللذة والمتعة مثل (العوجية والقوري والطبك والفاس والفانوس والمهفة وعلاكة السعف) ومكملات الزي من(والصدارة والطربوش والقبقاب والجرغد والشماغ) وغيرها من الإكسسوارات التراثية " فان الإكسسوار في كل هذه الحالات إنما يكشف عن خصائص الشيء او الشخص

التابع له"(علاء، ٢٠١٢، ص١٠٨) والإكسسوارات لا تكتسب فعاليتها بدون فضاء تتحرك فيه، وشكل تتموضع بداخله، وإضاءة تكشف عنها وتؤكدها، وممثل يعرف كيف يتعامل معها، ويمنحها الحركة ويخرجها من سكونها، بإيقاع صوتي أو بصري أو حركي، يكسبها دلالاتها الفكرية والجمالية وهي تعد بمثابة أشياء تعبيرية موحية وليست فقط مجرد إثارة مستمدة من الحياة اليومية، فمتى ما وظف الإكسسوار كجزء من الحدث الدرامي أو كلازمة للشخصية فإنه سيكون ناطقًا باسمه، أو جزاءًا من كيانه، فجماليات الملحقات المسرحية، لا يعتمد على استقلاليتها فحسب، بل بتداخلها الفكري والفني والفلسفي مع كل عناصر العرض المسرحي الأخرى.

ثامنا – الممثل:

المسرح ومنذ البدايات الأولى هو لقاء إنساني، يوظف مجموعة من الأدوات تتراوح أهميتها بين الضعف والقوة، انطلاقا من متطلبات العرض المسرحي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال مقارنة الجسد الإنساني(الممثل) على المسرح كعنصر مرئي مع باقي العناصر، ذلك لأن الممثل هو الذي يمنح تلك العناصر الحركة، لأنه يقوم مقامها في حين لا تستطيع هي ذلك" فالممثل هو مركز نشاط الخشبة، وكل شيء أخر على الخشبة سواه يتم تقيمه بالنسبة اليه كإشارة لتكوينه الفيزيائي والعقلي"(عدد من المؤلفين، ١٩٩٧، ص٢١) فهو أداة متحركة، له خصوصيته التي تجعله ضروريًا في العرض المسرحي ويتمتع بالأحاسيس وبالروح التي يحقق حضورها ارتباطًا حسيًا بين جميع العناصر من جهة، وبين عموم صورة العرض والمتفرج من جهة أخرى، فجماليات التمثيل هي صورة الإيحاء الذاتي للممثل التي يكتب فيها الدور عبر استجابة جسد الممثل لإيحاء تكوينه المسرحي، إن دور الممثل كبير جدا في المسرح؛ لأنه يختزن ويختزل مالا تستطيعه الأدوات التعبيرية والسينوغرافية الأخرى، وربما كان هذا سر تركيز كبار المسرحين عليه من(ستانسلافسكي وبرخت وكرتوفسكي) وغيرهم،

فالممثل هو محور العمل المسرحي، وعليه يقع عبء الربط بين المؤلف والمخرج والجمهور، فهو حلقة الوصل الأساسية بين العرض والمتفرج؛لأنه يمتلك طاقات من التفجير الإبداعي، عبر الإيماء والقول والفعل، ولقد قارن(ستانسلافسكي) بدقة بين عمل الممثل وعمل النحات، مؤكدًا على آن" الممثل إنما ينحت شخصيته أمام عيون المتفرجين"(أن، ١٩٨١، ص٢١) والممثل هو الذي يقوم بتفسير تلك الإرسالية، وعليه يتوقف نجاح أو فشل هذا التواصل، وكما للممثل أهمية في المسرح التقليدي، فأن للعروض المسرحية التي تمتاز بالطابع الشعبي موقفًا خاصًا من الممثل ؛إذ لا يعده أداة عادية يشحنها المؤلف بأفكاره من جهة والمخرج برؤيته وتقنياته من جهة أخرى، بل هو المعبر وأداة التعبير في آن واحد؛أي إنه الجسد الذي يترجم الأفعال إلى مجموعة حركات راقصة وغنائية، غنية بالإشارات والإيماءات والدلالات، أداة سينوغرافية فعالة تمتاز بخصائص ومميزات تختلف عن تلك التي لدى الممثل التقليدي، فهو يستطيع أن يخطئ ويضيع منه الحوار وأن يضيف بذكائه، وأن يتوقف عن التمثيل وأن يخاطب الجمهور ويدخل بعض قضايا الساعة بالكلمات السائدة(باللهجة العامية) كما في مسرحية(كان يا ما كان) ؛حيث استخدم الممثلون (اللهجة العامية) مع اللغة الفصحى، ويقوم الممثل"بتقمص الشخصية التي يؤديها والاندماج بها سيكولوجيا وفيزياويا"(بوريس، ١٩٩٦، ص١٢) كل هذه الفواصل تشعر الجمهور أنه أمام احتفال يقام الآن وليس أمام حدث جاهز مطبوخ، وأنه أمام مجموعة من الناس الأحياء، وليس أمام شاشة سينمائية تنعكس عليها لصورة المسجلة من قبل؛ لأن المسرح يقدم بشكل حي ومرئي ومسموع الأحداث والوقائع وتصرفات أشخاص المسرحية ويطبعه في ذهن المشاهد بطريقة خاصة مستخدمًا، ثراء التعبير الإنساني الذي يتجلى بصورة مقنعة في الممثل إضافة إلى الوسائل السينوغرافية الأخرى كالإضاءة والملابس والماكياج من أجل تعزيز التأثير عند الممثل، لكي ينقل عدوى المشاعر الداخلية لدى المتلقي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

مجتمع البحث:

يتضمن مجتمع البحث نموذجًا لعروض قدمت على مسارح العاصمة بغداد قدمتها الفرقة القومية للتمثيل من سنة ١٩٧٦ _١٩٨٦ والتي كان الموروث الشعبي عنصرًا مهمًا جدًا في العروض.

عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث كنموذج قصدي انطلاقًا من المبررات الأتية : توفر أفلام الفيديو والأقراص الليزرية والصور الفوتوغرافية، فضلا عن تطابق ما جاء من مؤشرات الإطار النظري، وهي مسرحية : (كان يا ما كان) .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي من خلال وصف مفصّل جماليات توظيف الموروث الشعبي في تشكيل فضاء العرض، وتوصل الباحث خلالها إلى نتائج البحث التي تتوافق مع أهداف البحث

أداة البحث :

اعتمد الباحث على:

١- مؤشرات الإطار النظري. ٢- الأقراص الليزرية.

٣- الصور الفوتوغرافية .

مسرحية كان ياما كان

تأليف: قاسم محمد

إخراج : قاسم محمد

سنة التقديم :١٩٧٦

مكان العرض : العراق – بغداد

تروى الحكاية عن طريق (الحكواتي) الذي يروي لنا أحداث المسرحية، ويبدأها بحكاية الملك وبناته الثلاثة ، حيث كان هنالك ملك أنجب ثلاث بنات، ولهن من الجمال مايسحر، الكبيرة أسمها (نجوم) والوسط أسمها (شموس) والصغيرة (بدور) تميزن بالكسل والأكل والنوم فلا عمل لهن. حيث يجلب الملك بناته الثلاثة ليطرح عليهن سؤاله من يدير البيت ، الرجل أم المرأه) ؟فتأتي الثلاث بنات، ويبدأ الامتحان بالكبيرة (الأميرة شموس) فيسألها . . من الذي يدير البيت الرجل أم المرأة ؟ فتجيبه الأميرة شموس بأنه الرجل . . فيعطيها هدية أكبر جوهرة من جواهر الخزينة الملكية إضافة إلى خمسين بستاناً من بساتين الفواكه هي وحاصلاتها وفلاحيها وعبيدها . ثم يسأل البنت الوسطى (الأميرة نجوم) نفس السؤال(من الذي يدير البيت الرجل أم المرأة) فتجيبه بأنه الرجل هو الذي يدير البيت . . أعجب الملك أيضاً بجوابها وبدأ بأعطائها جميع مزارع الحنطة الملكية وطواحينها وفلاحيها مع عمال المطاحن .

ويأتي الدور الى ابنته الصغيرة (بدور) فيسألها (من هو الذي يدير البيت الرجل أم المرأة) ، فتجيب الملك وتخبره بأن جواب أخواتها كان غير صحيح، والجواب هو غير ثابت، فلا يوجد شيء يبقى ثابتًا كل شيء متغير ومتبدل ؛لأن الأساس هو عقل البشر، ولهذا السبب نفهم عقل البشر، لكن أي عقل يدير البيت عقل واحد مفاده التعاون مابين الرجل والمرأة، لم يعجب الملك جواب الأميرة (بدور) فطردها من المملكة، وأمر بأن تتزوج من أكسل واحد بالمملكة ،فوقع الاختيار على حسن الكسلان

(التمبل) فأحضروه إلى ديوان الملك وقد جمع كل المواصفات التي تؤهله بأن يتزوج من الأميرة (بدور) فأمر الملك القاضي بأن يزوجهما وبعدها طردهما الملك من المملكة لمدة سنة حتى تثبت الأميرة (بدور) بأن (العقل والعمل) يصنع أنسان، فقد أعتمد الفكر طريقًا لأنتصار الصغرى على فكر أبيها وأسلوبها في الحياة كان أستخدام العقل واليد والممارسة لاشك أن بلاهة(حسن) والقهر كان هو أحد ضحاياه ومن هنا؛ فقد كان بحاجة أن يزرع فيه شيئًا أخر لم يقدمه له الأخرون، وأصبح على البنت الصغرى في سياق الحكاية أن تقدمه هي، لتتأكد فكرتها في أهمية العقل وقوة العمل وأثرهما في تغيير الأنسان والتي كانت موضوعة المسرحية ؛ومن هنا كانت خاتمة الحكاية موقفا لأنتصار العقل والعمل.

أولا – الفضاء:

وظف (المعد المخرج) حكايته أو نصه بشكل حكائي، على أساس التراكم الشفاهي المنقول والمعروف، ولم يعمد نص مسرحية (كان يا ما كان) إلى إسقاط الحاضر على الماضي، أو تجاهل الماضي لحساب حداثة المسرحية، وإنما حافظ على المضمون التاريخي وأجوائه دون أن يقف عند حدود المضمون، فمادة العرض ووسائله في هذه المسرحية أعتمدت توظيف جملة من الموروثات الشعبية العراقية، وكشف الجذور والأصل الدرامي في داخلها وتفجيره فيها ثم إعادة بنائه ووضعه على خشبة المسرح كعرض مسرحي جديد، لقد كانت المزاوجة بين الماضي والحاضر حاضرة في النص والعرض، وكانت واضحة المعالم في فضاء العرض، وخاصة في التقنية المستخدمة ونوع المادة والاستفادة منها في تحديد المكان الفعل، يبدأ العرض وبدون ستارة ترفع أو بداية محددة وهنا يكون (المخرج) قد التزم بطابع العرض الشعبي منذ بدايته، ويكون الفضاء عبارة عن مقهى شعبي عراقي عرف لدى أهل بغداد(كهوة عزاوي) ، فيدخل الممثلون تباعًا إلى المجلس، بعدها يدخل الراوي او كما يسمى

(القصخون) ويتبن من جلستهم وملابسهم الشعبية، أنهم في إحدى مقاهي بغداد في سبعينيات القرن المنصرم، وكما مبين في الصور. (٢،١)

صورة(١)

صورة (٢)

لقد امتاز فضاء العرض بنظام المزاوجة بين الماضي والحاضر، وقد بدأ واضحًا من خلال المرئيات الموجودة على خشبة المسرح، وخلقت بيئة العرض التي تميزت بتراثيتها من خلال المكان(ألآن و نحن) ، فجلسة في المقهى وتبادل الحوار أعطى رموزاً شعبية لفضاء العرض بحيث لم تكن هناك أماكن عصية الفهم والاستجابة، وامتاز فضاء العرض بالسعة بحيث يتسع لحركات الممثلين في جميع الاتجاهات؛لأن العرض يحتاج إلى تعدد الوظائف والفضاءات، فقد حاول (المخرج المعد) وبالاشتراك مع مصمم الديكور ومصممي عناصر السينوغرافيا الأخرى في إبراز جماليات الفضاء من خلال الفضاء الأول (المقهى) المتمثل بالراوي و جلاسه، والفضاء الثاني فضاء اللوحات المتغيرة، بين الحين والآخر وحسب الرواية والأحداث المتسلسلة.

ثانيًا – الأزياء:

تعد الأزياء المسرحية من العناصر الأساسية في العرض المسرحي لما لها من دلالات وعلامات في تشكيل الصورة الدرامية، وما تعبر عنه من قيم جمالية تؤثر في التكوين النهائي لتشكيل فضاء العرض، لقد تعامل المخرج مع مصمم الأزياء بتوظيف الأزياء بشكل دقيق من الناحية الطرازية والفترة التاريخية والشخصيات، حيث أتاحت للممثلين الحرية والحركة أضف الى ذلك كانت جزء من أزيائهم المنزلية، فقد حملت دلالات كبيرة، فكانت العباءة العربية والعقال والكوفية، حيث أعطى هذا الهندام للشخصية حضورها وعنوانها من أول لحظة، ومنحت الشخصية حريتها الأسلوبية، وحريتها الشكلية والحركية، وخلقت انسجامًا مع الشخصية بين ماتقول وماتفعل، لقد جاءت الأزياء متشابكة مابين الماضي والحاضر، ففيها لمسات من ماضي ليس بغريب عن أعيننا مع زوائد تخص حياتنا، ومثل هذه المداخلات ليست غريبة على المسرح العراقي ولكن تبدو كذلك مع تجارب يراد أن تؤسس لمنظومة عروض شعبية تجريبية تتحدث بلغة الجمهور والحكايات، وقد ابتعدت عن المبالغة الزخرفية والزوائد التزينية؛إذ كان الراوي يرتدي ملابس هذا الزمان ويتعامل بتلك الروح البغدادية المترنحة بالأقاصيص والحكايات القديمة التي اشتملت من حيث نسيجها البنائي على شكل يشبه التوازي بين الحدث وروايته، لذا جعل المخرج من الراوي وجوقته كتلة قريبة من أبناء هذا العصر حين نزل بهذه الجوقة إلى يسار المسرح تاركًا المساحة كلها أمام المشاهد لمتابعة الأحداث التي تواجه بطل الحكاية(حسن التنبل) والأميرة(بدور) وما يواجههما من غريب العبر والأمور، إن أغلب الشخصيات كانت من الفقراء المسحوقين، إلا بعض الشخصيات مثل الملك وحاشيته وبناته، وحتى هؤلاء كانت ازياؤهم بسيطة، وكما مبين في الصور (٤،٣)

أما زي(حسن) الكسلان البالي والمرقع؛فقد كان موضوع تعاطف ومعاناة لم يكن موضوع سخرية أو ضحك أو استغراب لدى المتفرج؛لأن مايرتديه(حسن) مألوف لكثير من الناس على أمل أن هذه الشخصية قد يتحول حالها نحو الأفضل، وهذا ماحدث فعلا لشخصية(حسن) التي تحولت إلى حالة أخرى في التصرف والزي، أن استخدام الأزياء ذات الموروثات الشعبية والتراثية ذات الرموز والدلالات الموجودة في ذاكرة المشاهد العراقي أعطت منطلقات جمالية غنية ومؤثرة استطاعت إعطاء الفكرة وخلقت أجواء بغدادية قديمة عاشها أهلنا في الماضي، ولكنها لاتزال حاضرة الى الأبد، فالأصالة في الزي دليل عراقة تاريخ الأمة.

صورة (٣)

صورة(٤)

ثالثا – الموسيقى والمؤثرات:

من أجل خلق ذلك الجو التراثي الذي لا يبتعد كثيراً عن الواقع القريب، اعتمد العرض على الشعر الشعبي، والغناء، المقام والبستات، وحتى الأهازيج ضمن منظومة الموسيقى المصاحبة للعرض، ومن خلال (المقهى) وهي بيئة شعبية دالة على ما تحمله من دلالات مكانية واجتماعية في بنية الواقع، الصوت البشري عن طريق الغناء وتهدجات الأداء المقامي المعروف، كانت هي الطاغية في ذلك الجانب، وشكل (اللفظ والهمهمات والاعتراضات والضحكات) جزءاً من المؤثر الصوتي أيضاً، وقد

ساعدت هذه الاختيارات في شحن المواقف الدرامية والتعليق عليها بالإضافة إلى بعض الضربات الموسيقية لتأكيد الحدث أو لزيادة التوتر الدرامي. اعتمد العرض على الشعر والأمثال والغناء والمقام والبستات والأهازيج، عوضًا عن عنصر الموسيقى بالصوت البشري، واكتفت المؤثرات الصوتية المحدودة في تجسيد واقع الأحداث خارج المسرح عن طريق المناجاة بأصوات خارجية خيالية مثل صوت زوجة حسن(بدور) فلم يكن هناك دوراً بارزاً للموسيقى والمؤثرات الصوتية في أغناء ودعم الصورة البصرية للعرض المسرحي، وخاصة صوت(الراوي) الذي أجاد في صوته الشجي الرائع، الذي عبر عوضاً عن الموسيقى مع بعض المهمهمات والردودات، وتصفيق المجاميع بحيث كانت جزءًا من المؤثرات الصوتية، تتخللها بعض الضربات الموسيقية التي جاءت كمؤثر لتأكيد الحدث أو زيادة التوتر الدرامي، أن قلة استخدام الموسيقى في هذا العرض جاءت على ما يبدو من رؤية المخرج، التي ارتأت أن يعوض عنها بالأداء الجماعي والأغاني والأهازيج، والبستات والردودات العراقية.

رابعًا – الديكور:

مسرحية كان يا ما كان مسرحية تحمل فكرة إنسانية شاملة مقتبسة من قصص التراث الفني الشعبي مملؤة بالدلالات التراثية المأخوذة من البيئة الاجتماعية، لقد تشكل الفضاء حسب الحاجة لتسلسل أحداث النص بمفردات ديكورية مصنوعة من خامات الحديد(الشيش) الذي جاء اختيارها موفقًا من قبل المصمم في بداية السبعينات، حيث شهد القطر نهضة عمرانية باستخدام أسلاك الحديد لتسليح السقوف، فهي شبيهه بالخطوط ومطواعه في يد المصمم الرسام لينفذ مايريد من أشكال عبر فيها عن بيئات مسرحية كثيرة منها(بيت المحتال، وسوق العجائب، والبلاط الملكي) حيث كانت هذه الخامة حاضرة في العرض لتؤكد حضورها وجماليتها عن طرق الاستخدامات وعملية التصميم، مأطرة بأطر فنية قل نظيرها في مثل هذه الابتكارات التي كانت مدوية في

زمن العرض آنذاك، فبساطة الشكل الديكوري الذي ساهم في صياغة التصورات الممثلة للمكان في ذهن المتلقي بدت واضحة للعيان من حيث مكونات المنظر والتي امتازت بمميزات الموروثات الشعبية، والتي كان لها الأثر الواضح في خلق أجواء جميلة ومعبرة في فضاء مدروس ومحسوب بعناية لحركة المفردات المنظرية والتي ظهرت كأنها تخطيطات صورية لبيئات مختلفة تبدو بشكل أخر عند تسليط الضوء عليها مع الخلفية السوداء، فشكلت أكثر من معنى، فكانت في بيت (حسن) الذي استطاع المصمم أن يجعله شبيه بالسجن، ليمثل الصراع بين الحدث المأساوي وحب البقاء، وفي ديوان الملك، كانت خلفيات لقصر شامخ، وكانت القضبان سجن عندما حبست خلفه (بدور) من قبل التاجر وكما مبين في الصور (٦،٥)

صورة(٥)

صورة(٦)

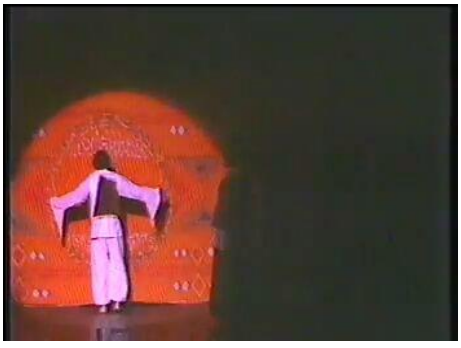
فأسلاك الحديد التي وضعها المصمم (كاظم حيدر) والتي ظهرت أبعادها بشكل واضح ومؤثر عندما وضعت على خلفية فراغ سوداء ومضاءة بقصدية جمالية معبرة وكان هذا المرئي غير المتكلم ينطق بجمالية تشكيل فضاء العرض، وكأنه شخصية أخرى تتحدث أو تريد توصيلنا إلى زمن الحكايات وإيحاءاتها البصرية كنسق

غرائبي مدهش، فكانت هذه الأسلاك الممتدة طولاً وعرضاً وبمساقط الضوء عليها أشكال كأنها رسمت بريشة رسام تشكيلي يرسم بريشته منظراً واقعيًا.

خامسًا – الإضاءة:

جاءت الإضاءة لكي تظهر وتشكل مع الديكور ومساحاته وخطوطه الهندسية جماليات مركزة في هذا المكون المرئي، فخلق الضوء والظل وبدرجات متفاوتة بحسب المواقف والحالات، كذلك عمل التركيز الضوئي المباشر والانتقالات إلى (الراوية) مكان المقهى الشعبي. كما أسهمت الإضاءة بشكل لا بأس به على المساهمة في خلق الجو العام، ومنها مشهد (موت أم حسن) ومتاهة حسن في البحث ومن خلال تسليط الضوء على الخلفيات المكونة من قضبان الحديد(الشيش) والتي كانت واضحة بلونها الأحمر، بفعل إسقاط الضوء عليها، والتي كونت دلالات توحي بتخبط الشخصية (حسن) ، وتشويشها النفسي، وكانت وسط متاهة من سجون، وليس سجنًا واحداً، فقد أسهمت الإضاءة في العزل والتركيز وفي خلق الجو العام، وكسر نظام الإضاءة الفيضية التي استخدمت طوال العرض، تتخللها بعض البقع الضوئية هنا وهناك، مثل دخول أبى العقل وحسن، وجلوس حسن إمام السجادة لفك اللغز. وكما مبين في الصور (٧،٨) .

صورة(٧)



صورة(٨)

سادسا – الممثل:

تنوعت شخوص هذه المسرحية– طبقيًا وجتماعيًا– فهناك البسطاء من عامة أبناء الشعب، فالشخصيات تنتمي إلى الواقع الحاضر الذي تعيشه بكل تساؤلاته وإشكالياته، وجزء من لعبة النص، الهروب أو الذهاب إلى الماضي المستذكر عن طريق تلك الموروثات الشعبية والأسطورية التي أسس عليها البناء الحكائي للمسرحية، لقد حاول (قاسم محمد) أن يجعل لكل شخصية من شخصيات المسرحية إيقاعها المميز، الذي يتم اكتشافه من داخل الممثل، وأراد من الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة وأن لا يكون هو نفسه في غيبوبة، بل سعى الى دفع هذا التأثير، انطلاقا من الوحدة الفنية للأسلوب العرض، الذي يتم على أساس التعاون الفكري، وانسجام التفكير الجمالي، بين جميع أعضاء المجموعة المسرحية للوصول إلى العرض المتكامل، فأغلب شخوص المسرحية كانت ذات أداء فردي جماعي في نفس الوقت، اعتمدت الشخصية على صيرورتها وكينونتها الخاصة، فأبدعت بها كشخصية(الراوي) الذي أتحف العرض بصوت شجي شعوري وجداني أجاد الحكاية والغناء والأمثال (ساخرا، حكيما، حزينا، فرحا) ، فتمكن من الإمساك بخيوط العرض، وكان هو (جوكر) العمل فمنح العرض طعمًا خاصًا بتلويناته في الأداء الصوتي والحركي، كذلك امتازت حركة المجاميع التي تشمل حركة الحياة، فتلك الحركات بإيقاعها أعطت شمولية العطاء الإنساني، بالإضافة إلى تشكيلها الجمالي في الفضاء، كعنصر قوة أغناء لمصداقية الإحداث وتنوعها البيئي الافتراضي، أما الشخصيات الأخرى مثل(بنات الملك والبستاني الملك والوزير وابو العقل) ، وغيرها فقد امتازت بالأداء الصادق. كما في الصور (٩ ،١٠)

صورة(٩)

صورة(١٠)

أتجه (قاسم محمد) في كتابته لمسرحية (كان ياما كان) نحو الموروث الشعبي المستمد من حياة الناس الواقعية وقصصهم التي يغلب عليها طابع . . البساطة و . . المفارقة و . . الحكم ، وقد استخدم (قاسم محمد) بعض من مقاطع الغناء البغدادي الأصيل المستند على المقام العراقي من خلال أداء (الحكواتي) الذي أبدع وأجاد في المسك بدفة المسرحية لاسيما أنها تحكي عدداً من القصص والأحداث المتشابكة والمتداخلة حيث يقوم (القارئ) أو الحكواتي بعرض عدد من الأفكار التي تتخللها(النصائح والحكم والدروس والعبر) ، حيث كانت أغلب قصص المسرحية تعتمد الإشارة إلى أهمية (العقل والعمل) في حياة الإنسان الذي يحيا بهما .

سابعا – الملحقات(الإكسسوار):

الاشتغال على التراث والفولكلور الشعبي في المسرح، ما هو الإ مسعى تأسيسي وليس حالة استهلاكية تستهلك التراث، بتوظيفه في عرض مسرحي شائع ومألوف، فالتجربة تجعل من هذا المسرح عالمًا معرفيًا له شخصياته وأحداثه، والتي اقتربت من نمطية الفكرة الواعظة والتي ضمنها النص الدرامي، والذي كان المخرج حاضراً وراءه بأفكاره ورؤاه التي كانت حاضرة في كل صغيرة وكبيرة من أجزاء العرض، والذي كان أكثر تشويقًا كلما اقترب من النهاية وللانهاية الشعورية، والتي

استطاعت مشاهد العرض أن تنقل المتفرج في كل مشهد من مشاهد المسرحية، الى أجواء وأماكن عاشها ويعيشها المتفرج كل يوم، فالعرض عبارة عن إكسسوار كبير، فهو يرى السوق والمقهى والديوان، ويشاهد إكسسوارات العرض وكأنه في بيته، بحيث لا يغيب عن عينه (البريج وعلاكة السعف والطبك والحبال والعصي والسجادة والعباية . الخ) أن العرض بكل محتواه الشعبي، ما هو الإ حكاية بغدادية من زمن كان، تبدأ بجلسة سمر وحكاية شعبية مع أهزوجة وبسته مقامية، وتنتهي بمثل شعبي. الملحقات أو الإكسسوارات بصورة عامة لها دور فعال ومؤثر، وفي أغلب العروض المسرحية، أما في العروض ذات الموروثات الشعبية فهي لا تقل أهمية، بل على العكس قد تكون أكثر، وفي هذا العرض بالتحديد كانت هناك الكثير من الملحقات(الإكسسوارات) ، ذات الدلالات المختلفة، والتي وظفت في العرض في اتجاهين؛ الاتجاه الأول على أساس أنها مكملات للديكور، أما الاتجاه الثاني فهي ضرورات ذات تأثير كبير ومباشر وعلى الرغم من بساطتها لكنها كانت معبرة وموحية، حيث جاء الاستخدام الأول على أساس انها قطع تراثية فولكلورية مثل (السطل والطاسة والعلاكة والحبل) ، فقد كان تأثير بعضها سطحي، من باب أنها مكملات أو إكسسوارات عادية، أما القسم الآخر مثل(البساط والعصى) فقد لعبت دوراً رئيسًا وكانت ذات تأثير مباشر وفعال. كما مبين في الصور(١١،١٢) .

صورة(١١)

صورة(١٢)

ثامنا – الماكياج:

يشكل الماكياج جسرًا بين عناصر العرض الحية وباقى العناصر الأخرى، فالماكياج لا يعدو أن يكون جماداً لاروح لها لكنه ما أن يعتلى جسد الممثل حتى يصبح جزءًا حيًا من شخصيته، فهو يتحكم فى حركته وفى تعبيراته، ويؤثر فى سلوكه العام بصفة مباشرة، ويقوم الماكياج باستكمال هذا الدور، وبصورة عامة يمكن أن نصف المكياج بأنه جزء مكمل لعنصرى الديكور والإضاءة، وذلك لان كل منهم يستخدم اللون والخط وطراز التصميم الزمنى لإرساء مجموعة من الأفكار والمفاهيم لدى المشاهد، وبهذا المعنى يمكن اعتباره امتدادًا تشكيليًا متحركًاً للديكور، لذلك لم يلجا(قاسم محمد) في هذا العرض الى استخدام الماكياج إلا في حالات بسيطة ومحدودة كالماكياج العادي لبنات الملك الذي اخبر(الراوي) عن ماكياجهن قائلا:"الراوي : البنات الثلاثة كاضيات النهار كله بالأكل والشرب والزواكة والزينه وكاعدات كبال المري". ويظهر البنات في مشهد امام المرآة، وهن يضعن ماكياجهن امام المتفرج وكما مبين في الصورة(١٣) .

صورة(١٣)

إن الأشكال الشعبية المؤطرة بالإطار الجمالي والمحمولة في الموقف البصري للعرض المسرحي تمدنا برموز وإيحاءات من خلال استنفار المرجعيات، كما تثير فينا اهتمامًا بتناسقها الجديد.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

أولا – النتائج والاستنتاجات:

١-ان تصنيف الموروث الشعبي يشمل الأدب الشعبي، العادات والتقاليد الشعبية، المعتقدات والمعارف الشعبية، الفنون الشعبية والثقافة المادية.

٢-لم تقتصر شخصية (الراوي) على وظيفتها التقليدية على روي الأحداث، بل أنها دخلت عنصراً رئيسًا في تغير الأحداث ممثلا تارة ومعلقًا تارة أخرى.

٣-تحديد القيمة الجمالية في العروض الشعبية تعتمد على مايحمله الفنان من فكر ومقدرة في رؤيته الفنية من الناحية العملية وعلاقته بالبيئة والأحداث التي تحيط به وإمكانية توظيفها في نتاجاته الفنية.

٤-الإشكال الشعبية هي البعد المهم الذي يتوسله المصمم في تحقيق رؤيته الجمالية، كونها تتضمن في قوامها انسقة ومتناظرات جمالية، حيث تبرز الرؤية الجمالية في عملية تشكيل الفضاء وتتكشف عن طريق خلق تكوينات من تلك الموتيفات الشعبية.

الاستنتاجات:

١- أضحت عناصر تشكيل الفضاء سلطة مهيمنة في خطاب العرض المسرحي الشعبي لتحقيق القيم الفكرية والعاطفية التي ينشدها المسرح في تجاربه المختلفة لإبراز الجماليات المتنوعة على كافة المستويات الدرامية .

٢- اعتبار الشكل هو المعول عليه لإحقاق الأثر الجمالي عن طريق استنفار المرجعيات والتي تمد برموز وايحاءات بتناسقها الجديد.

الهوامش

(١) يشير الخمار الحريري الأخضر إلى الخصب والنماء عند الصابئة المندائيين في العراق (الباحث).

(٢) يشير اللون الأبيض إلى الحياة الجديدة التي تبدأها العروس في عش الزوجية مع شريك الحياة (الباحث)

المصادر والمراجع

المراجع:

١- ابن منظور: لسان العرب، ج٣، م٨، الدار المصرية للتأليف والنشر:ب، ت.

٢- المنجد في اللغة والإعلام، طبعة المئوية الأولى، بيروت:(دار المشرق) ، ٢٠٠٨.

٣- اليسوعي، الأب لويس معروف:المنجد في الأداب والعلوم، ط٥، بيروت١٩٥٦ .

٤- مسعود، جبران، معجم الرائد، بيروت:(دار العلم للملايين) ، ط٤، ١٩٨١.

المصادر:

١-إبراهيم، نبيله:أسير الأميرات ذات الحكمة، القاهرة، دار الكتاب، ب، ت.

٢-الخوري، لطيف:في علم التراث، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩.

٣-السيسي، يوسف:دعوة الى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨١.

٤-العلوجي، عبدالحميد، ونوري الراوي:المدخل إلى الفلكلور العراقي، بغداد، وزارة الإرشاد، ١٩٦٢.

٥-القصب، صلاح:مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط١، الدوحة، قطر، ٢٠٠٣.

٦- أوبرسفيلد، إن : مدرسة المتفرج، ترجمة، حمادة إبراهيم، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهره، ١٩٨١.

٧-بافيس، باتريس:تحليل العرض المسرحي، تر، منى صفوت، القاهرة، وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.

٨- حامد، علي:الإضاءة المسرحية، بغداد، مطبعة الشعب، ١٩٧٥.

٩-حبي، يوسف:الإنسان في أدب وادي الرافدين، بغداد، منشورات دار الجاحظ، ١٩٨٠.

١٠- ريد، هربت:معنى الفن، تر، سامي خشبة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.

١١- زاخوفا، بوريس:فن الممثل والمخرج، تر، عبدالهادي الراوي، عمان، الأردن، ١٩٩٦.

١٢- شعاوي، روعة بهنام :التغريب في تصاميم أزياء العروض المسرحية المعاصرة، بغداد، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

١٣-عبدالحميد، سامي:نحو مسرح حي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٦.

١٤-عبدالحميد، حمودي:عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.
١٥-عبدالكريم البياتي، شوكت:تطور فن الحكواتي في التراث العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠
١٦- عبدالله، علي: الموسيقى التعبيرية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٧.
١٧-عدد من المؤلفين:سيمياء براغ للمسرح، تر، ادمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٧.
١٨-علي، مرسي أحمد:رواة الأدب الشعبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦. ١٩- فؤاد، قنديل:أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية، القاهرة، ٢٠٠٢.
٢٠-كروتوفسكي، جيرزي:نحو مسرح فقير، تر، كمال قاسم نادر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢.
٢١- كمال، صفوت:الفلكلور الكويتي، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٨٦.
٢٢-محمد، سعد حسان:مقدمة في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧.
٢٣-هجري كراب، الاكسندر:عالم الفولكلور، تر، رشيد صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
٢٤- هلتون، جوليان:نظرية العرض المسرحي، تر:نهاد صليحة، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
٢٥- كروتشاني، فابريتزيو : فضاء المسرح، تر، أماني فوزي حبشي، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩.

الرسائل والاطاريح:

١- رشيد السعدي، يوسف:عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩.
٢-سلمان محمد السعيدي، منى:توظيف التشكيلات المعمارية للبيت البغدادي في تصميم المنظر المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٠.

٣-سلمان عطيه، أحمد:دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩.
٤-عبدالرحمن سعودي، نسرين:توظيف الموروث الموسيقي في العروض المسرحية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.
٥-محمد الشونه، إيهاب، الحركة الحديثة في العمارة، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، قسم الهندسة المعمارية، ١٩٩٠.

المجلات:

١-الراوي، نوري:الرقص الشعبي، التراث الشعبي، مجلة تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، العدد(١، ٢) ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.
٢-بهجت، نهاد:تنسيق المناظر، مجلة السينما، العدد(١٥) ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩.
٣-خورشيد، فاروق:الموروث الشعبي في المسرح العربي، مجلة البيان، العدد(٢٢٦) ، منشورات وزارة الثقافة، الكويت، ١٩٩٢.
٤-كارتي، جولي:حكايات الجان حكايات الحيوان والأسطورة الشعبية، مجلة التراث الشعبي، العدد(٢) تر، كاظم سعد الدين، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٧.
٥-كمال، صفوت، الحكاية الشعبية وأهمية دراستها، مجلة الفنون الشعبية، العدد(٢) ، الكويت، ١٩٦٥.
٦-محمد أحمد، عبدالغفار:أثر الموروث الشعبي في السلوك والأنماط الفكرية، مجلة الأداب، بيروت، دار الأداب، العدد(٣، ١) ١٩٨٧.
٧-مشذوب، علاء، سينوغرافيا الإكسسوار، مجلة أفاق أدبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١٢.