قراءة الموروث الشعبي في العروض المسرحية في البصرة (مسرحية رجل من ماء) انموذجا

المدرس المساعد
ماهر عبدالجبار الكتيباني
جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة

المدرس المساعد
عبداللطيف هاشم الكعبي
جامعة البصرة/ مركز دراسات البصرة

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

الموروثات الشعبية ترتبط بأصول ذات صبغة احتفالية تمارسها المجتمعات الإنسانية كوسيلة تعبيرية ذات نقاط التقاء بالحس الجمعي، وتلك الممارسات لها جذور تاريخية بمعنى تدرجها عبر مراحل زمنية، إذ يحتفل في المجتمعات البدائية بالموسيقى والغناء والرقص في مواسم المطر والحصاد والظواهر الطبيعية وبكثير من الأشياء ذات الصلة بالحياة العامة، في ضوء ذلك يشكل الموروث المكتسب ثقافة اجتماعية للفكر الإنساني، وبما أن الفن المسرحي واحد من تلك المكتسبات فهو قد

تمخض من خلال مجموعة احتفالات دينية يسودها المرح والحزن ومادتها من الأساطير التي تعاقبت الأجيال على حفظها ضمن مدوناتها الشفاهية والمكتوبة لتتطور إلى ظاهرة مسرحية استثمرت كأداة تثقيفية وتعليمية وترفيهية .

الذي نود الحديث عنه من خلال المقدمة هو أن الموروثات الشعبية هي حصيلة تختزل الذاكرة الجمعية وتعبر عنها في أشكال تفصح عن تركيبتها الداخلية استثمرت من قبل بعض المهتمين في العالم في إبراز نتاجات مسرحية كالمخرج الألماني برخت الذي عالج عبر منهجه الملحمي الواقعة التاريخية في غلاف من الواقع الذي كان يعيش فيه معتمدا كسر تداولها التقليدي في استفزاز واستنهاض وإيقاظ ذهنية المتلقي.

كما اعتمد المخرج الإنكليزي بيتر بروك على ثقافات الشعوب البدائية ممارساتها الاحتفالية في تأسيس منطلقات مسرحية حاول من خلالها تأكيد المسرح لغة يمكن أن يتشارك في فهمها أناس من أجناس مختلفة وغيرها من التجارب عالمية التي نحت في السياق نفسه، في مقابل ذلك يتمتع واقعنا العربي بمظاهر شكال تراثية سيمر عليها الباحثان لاحقا، وجد فيها بعض المهتمين أنموذجا لخلق جز متميز يغترف منها ويستلهمها في نتاجات تحمل الروح والجسد العربي ويبتعد ، استنساخ التجربة الإغريقية للمسرح أو ما تمخض عنها من صور للمسرح لمي.

من هذا الجانب عنى بعض المخرجين العرب في استثمار الملامح الدرامية تحملها بعض الأشكال الموروثة لتأسيس التجربة والنموذج العربي كما فعل هم العراقيين تحدوهم رغبة جامحة لرسم هوية متفردة للمسرح العربي منطلقين رضية عربية ومحلية.

من هنا يحاول الباحثان أن يتفحصا تلك التجارب وصولا إلى إمكانية توظيف تلك الموروثات في بناء العرض المسرحي بما يؤسس لظاهرة مسرحية تحمل في طياتها الملامح العربية والمحلية.

أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث لكشف وبيان دور الموروثات الشعبية في تحقيق حالة من التواصل بين المضمون التقليدي لها والتوظيف العصري الذي ينسجم أو يعبر عن قضايا العصر برؤية جديدة كاشفة وناقدة.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى بيان الموروث الشعبي في عمل المخرج العراقي والمدى الذي استطاع عبره أن يحقق الخصوصية المحلية.

حدود البحث:

١- المكانية: مدينة البصرة.

٢- الموضوعية: عرض مسرحية رجل من ماء إخراج د. حميد صابر .

تحديد المصطلحات:

أ- الموروث:

يتحدد هذا المصطلح في قول لطفي الخوري(بأنه المواد الثقافية الخاصة بالشعب، أي الثقافة العقلية والاجتماعية والمادية أو هو العناصر الثقافية التي خلفها الشعب.... انه عناصر الثقافة التي تتناقل من جيل إلى أخر)(١-٧٩). وهو نوع منفرد من أنواع (الثقافة الشعبية الإنسانية، يأخذ من كل ميادين العلوم ولكن هذه

المأخذ تتناغم بعضها مع بعض لتكتسي باللون الشعبي فتصبح لونا متميزا هو التراث الشعبي)(١-٨٠) وبطبيعة الحال هو(كل ما يمثل القيم الحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المنحوته أو المنقوشة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة وهو بمعنى أخر كل ما خلفته الأجداد من الماضي من عادات وتقاليد وقيم وأحداث وهو المكتوب والمنقول)(٢-١٥٨).

والتعريف الإجرائي هو كل ما ينتجه المجتمع من أشكال تعبيرية ثقافية تصبح مادة تفاعلية تنتقل من مرحلة إلى أخرى.

ب- الفلكلور*:

يرتبط اصطلاح الفلكلور من الناحية التاريخية (بوليم جون ترمز) وبجمعية الفلكلور الإنكليزية(فترمز هو أول من صاغ هذا الاصطلاح وجمعية الفلكلور الإنكليزية هي التي أكدت هذا الاصطلاح عندما تأسست في لندن سنة ١٨٧٧م وقد اقترح ترمز هذا الاصطلاح ليدل على دراسة العادات المأثورة والمعتقدات وكذلك الآثار الشعبية القديمة)(٢-٥٤).

ج- الأسطورة:

(وهي ذلك التعبير الكلي الشامل إذ يرتبط الشكل الفني الرقص والإرشاد والحوار إلى حد لا انفصام له بالعقيدة والمعرفة وتاريخ الإنسان)(٣-٤٠).

* يتألف اصطلاح فلكلور folk_lore من مقطعين folk بمعنى الناس وهي الكلمة الإنكليزية القديمة folk وlore بمعنى معرفة أو حكمة فالفلكلور حرفيا (معارف الناس) أو حكمة الشعب ويرجح العلماء أن الاصطلاح ترجمة للكلمة الألمانية (فولكسكندة volkskande أي كانت موجودة منذ عام ١٨٠٦ .
الفيتل – فوزي- الفلكلور ماهو- القاهرة- دار المعارف بمصر ١٩٦٥ – ص١٥.

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول
الموروث الشعبي فهمه واستلهامه

لا يمكن فصل الشعوب عن نتاجاتها، ففي تلك النتاجات قيمة فكرية وجمالية تنبع من حركة تطور الوعي للأفراد الذين يشكلون المجتمعات الإنسانية التي تعبر عن نشاطاتها وتفصح عن دواخلها من خلال الممارسات التي تأخذ في زواياها المختلفة شكل الاحتفال الجماعي إذ تذوب شخصية الفرد في المضامين التي يحتويها الفعل الاجتماعي ليبلور الإرث المتحرك تعاقبيا ويحتفظ بحركته الداخلية لارتباطه بطقس أو فعالية لها قيمة تفاعلية على صعيد التماسك الاجتماعي بما يلامس الحس الجمعي تجاه قضايا تشاركية يجد الإنسان حضورها مؤثرا في حياته وان اتصلت بشكل وطبيعة المرحلة التي أفرزته.

ولا يمكن تحديد دقيق لنشأة الممارسات ذات الصبغة الاتفاقية لشعوب مختلفة ومن الممكن جدلا أن تكون ذات أرضية مشتركة في نشأتها ألا أنها تعددت اثر تطور الوعي البشري وتحقيقه التنظيم الاجتماعي ليحمل كل من تلك التجمعات ارثه وموروثه وإيقاع حركته ويتداوله أما بالشفاه أو بالتدوين ليصبح فيما بعد أساس التكوين النفسي والفكري لبيئة إنسانية في حدودها المناطقية في ضوء ذلك اعتمدت الموروثات الشعبية كركيزة قوية في محاولات جادة لتركيبه جماليا وبصيغ تعبيرية تعطي خصوصية احتفالية عبر قراءة القيم المتوافرة في الموروثات الشعبية من خلال (استلهام التجربة الماضية عبر امتلاك تراث الأمة وصولا إلى الخصوصية العربية التي تؤشر تماسك وارتباط الحس الجمعي في صقل تلك المفاهيم تبعا لمعطيات العصر)(٤-٦٩).

أشكال الموروث الشعبي في الأدب العربي

إن قراءة واستلهام الموروث الشعبي لما فيه من أشكال ومظاهر تحقق لها خصوصية تتفرد بها في إطار البحث عن الوسائل التي تخصخص شكلا يستثمر الظواهر الجوهرية في الحياة الإنسانية مستبعدا ماهو شكلي أو سطحي مركزا على مقومات(تفرزها حياة الشعب فتشكل ممارسات وأفكارا وأوضاعا توحي بنقلة اجتماعية مميزة عن الفترة التي سبقتها)(٥-٢٤).

وانطلاقا مما تحمله صور الماضي ذات التفاعلات الاجتماعية يمكن أن تصاغ برؤية مسرحية تكون مصدر انبعاث لقراءات تتماثل مع المتعارف عليه في معادلة العرض لاحتوائها على مكان العرض ومتفرج يتلقى المادة على الرغم من أنها تفسر موروثات الشعب وتمنحها ملامح جمالية فضلا عن المعاني التي تبث من خلالها كالتحريض ومحاولة التغير أو الوعظ والإرشاد وهنا تبرز الحاجة لتسليط الضوء عليها وذاكرة التاريخ العربي حافله بها ومنها المقامة(وهي في أصلها أدب تمثيلي يؤديه ممثل فرد ويعتمد على حضور الجماعة في مكان ما وتحمل غالبا عناصر المحاكاة وتعرض موضوعاتها في أسلوب الحوار وفي كل مقامة قصة لها بداية وتطور الذورة والحل فيها)(٦-٥٦٨).

وربما يكون ذلك سببا دفع عبد الحميد يونس في كتابه خيال الظل إلى التأكيد على أن المقامة أدب تمثيلي تقترب من الفعل المسرحي وهناك دراسات وافية حول الموضوع.

ومن المظاهر الأخرى في الموروث الشعبي العربي الحكاية الشعبية وهي (عالم قائم بحد ذاته يمتاز بسحره الخاص وله قوانينه الخاصة يمتزج فيه الحاضر بالماضي وفيه تلتقي حضارات عصور مختلفة ومفاهيم أزمنة متباعدة)(٧-١٥)، بما يحقق النقل الأني لها الخاضع لعوامل التلقي وظرفية المكان في إيصال المضمون مضافا إلية الروح الجديدة التي يسبغها عليها ناقلها وليس في أثارتها للمتعة والترفيه

غاية أساسية بل تأخذ وظيفة أخرى، فهي مرآة تعكس أفكار الشعب وحكمته لنضج الحياة وما يطفو عليها من دروس تصلح أن تكون موضوعا للعبرة والاعتبار والتذكر)(٨-٣٢)، فهي في ضوء ذلك درس أخلاقي يفسر سلوك وحركة الماضي وتشكل مادة تواصلية يكتسبها الأفراد تعاقبيا وموضوعها يستقى من التاريخ من أخباره وأحداثه الواقعية والخرافية من الأبطال الأسطوريين لأجل العبرة والفائدة يجد الحاكي فيها(الشخصيات المقنعة وغذاء للخيال من جن وأساطير وخرافات يلعب فيها الخيال دورا فيخرجها عن الحدود الملزمة بحدود الواقع)(٧-٣١).

وهناك نمط أخر من أنماط المنقولات في الموروث العربي لا تقل تأثيرا عن غيرها في النفس تتمثل بالسير الشعبية والتي تصور بطولات ومغامرات وتطلعات أفراد صوروا بقدرات خيالية وإمكانية في تحقيق طموحاتهم التي يرومون الحصول عليها ومنها (عنترة) و(سيف بن ذي يزن) و(أبو زيد الهلالي) وغيرها الكثير التي تلقى إقبالا من المتلقين (وتروى عادة في المقاهي والشوارع على أنغام الربابة)(٨-٣٣)، وهذا ما يجعل خاصية التعامل معها شعبيا صرفا ومن وجهة نظر الباحثين أنها تحقق رغبة الفرد الداخلية وتطلعاته للارتقاء والتسامي في ظروف تمثل عليه ذاته ويحقق من خلال التعايش مع سيرة البطل الشعبية ما لا يستطيع هو تحقيقه.

والذي يميز الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية عن غيرها من الموروثات أن (ليس لها مؤلف معروف ولكن رواتها أنفسهم يشتركون في الإضافة عليها دون الإخلال بتسلسلها الأصلي لحوادثها ومن مميزاتها الأخرى أن أسلوب الرواية فيها جعل للحكاية طابعها الخاص كاعتمادها على صيغ الابتداء والانتهاء)(٩-١٩)، تجدر الإشارة هنا إلى إن سرد تلك الحكايات أو معالجتها بإطار فني درامي ينعكس في الذاكرة ويمنح شعورا بقيمة الموروث ذو القابلية المطواعة في المعالجة بما يناسب تصورات العصر.

وخلق المشاركة التفاعلية مع الجمهور، وما يتميز به هذا القالب الشعبي أن (ليس له خشبة مسرح أو ديكور أو إضاءة ولامكياج ولاملابس و كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر يقومون بأعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان وزمان)(٨-٣٣) .

وبذلك فان هذا القالب التراثي لا يتطلب تقنية معقدة أو عناصر مساندة بل تغلفه البساطة ويحقق الحضور الجماعي لتنهض لدى جميع المشتركين قضايا عامة واحساسات جماعية يصبح التعبير عنها حاجة أساسية من خلال التواصل الاجتماعي والتعايش مع الحكايات التي تروى (بالكلمة والإشارة والإيماءة والمحاكاة والرقص والغناء والتراتيل)(١١-٢) وهنا يتشكل رأي الباحثين في إمكانية القراءة الجمالية للحكواتي من منظور المسرح باعتبار عمله صورة من صور التمثيل لما يمثله من اقتراب من روح الشعب ووجدانه وتفكيره ومن ممارساته التي تحقق حالة الاحتفال.

ويقول عبدالكريم برشيد الذي يعد احد أهم أقطاب الاحتفالية في المسرح العربي في وجهته لخلق مسرح عربي يستمد مقوماته من الموروثات الشعبية: (الواقع أن الاحتفالية اكبر من أن تكون مجرد اتجاه مسرحي وذلك لأنها ليست فعلا للتنفيذ داخل المسرح العربي وأنما هي مشروع للتأسيس، تأسيس كل المسرح العربي وبهذا يمكن أن نقول أن الاحتفالية ظاهرة حضارية يعبر من خلالها الإنسان العربي عن هويته وحقيقته وفكره وروحه وقضاياه وأخلاقه وإبداعاته جنونه)(١٢-٤) .

وهنا يمكن الاتفاق مع هذا الرأي ذلك أن المظاهر الاحتفالية وسيلة من وسائل قراءة الموروث الشعبي التي تحقق شمولية للشكل مسرحي بما تحققه من أجواء مطلوبة للفعل المسرحي الذي لا يقترن ببيئة دون غيرها (فالاحتفالية هي محاولة تأسيس أو بناء الشكل لمسرح عربي يستمد موضوعاته من قضاياه وما يعانيه من مشاكل ومعضلات)(٦-٥٦٢) يضاف إلى ذلك التوظيف المنظم أو غير المنظم للعناصر التراثية و الأشكال التي تطرقنا إلى جانب منها سلفا (إذ أن المرتكزات التي اعتمد عليها المنهج الاحتفالي في بنائه الدرامي هي انه فن تركيبي

هناك أنماط أخرى لحكايات وسير شعبية تعرف بالنوادر التي يغلب عليها المفارقات المرحة(تلك الحكايات القصيرة التي يستحدثها الغباء والبلادة أو الخدعة ولها محور رئيسي واحد وقلما تتجه إلى الخارق واهم هذه الحكايات نوادر جحا)(٩-١٦)، ويمكن من خلال هذه الحكايات بلورة موضوعات فكاهية لا تخلو من النقد اللاذع والمفارقة الساخرة وتمتلىء بغايات نبيلة وحكمة عميقة.

أما المصادر الأخرى التي تمتلك قابلية المعالجة الدرامية لما تمتلكه من حركة داخلية وخلو من الوصف والسرد يضعها ضمن الروافد المهمة للمهتمين بقراءة الموروث الشعبي تتجلى بحكايات ألف ليلة وليلة التي تمتاز بإمكانياتها في تحقيق (التسلية وتصلح أن تتخذ أطارا يعبر عن قضايا عصرية وذلك لما فيها من أحداث متنوعة ونماذج بشرية عديدة ومواقف مثيرة وأجواء غريبة ساحرة)(١٠-٤). هذه المعطيات تتماثل في جوهرها مع الوظيفة الجمالية للمسرح و خصوصا أنها تحمل بعض العناصر التي تسهل واقع المعالجة و القراءة لبعض حكاياتها ففيها المفارقات و التشويق و الصراع المتغلغل في بناء الحكايات (فشهرزاد لم تنجو من الموت إلا لأنها عرفت كيف تحسن استخدام سلاح التشويق)(١٠-٥)، وقلما تخلو تلك الحكايات من الوعظ والإرشاد والقيم الأخلاقية التي تنسجم مع حالة التجسيد المعاصرة بصرف النظر عن منظورها الزمني .

وفي الفلكلور العربي مظاهر أخرى فيها الفعل المسرحي ولها شهرة وارتداد في الذاكرة العربية، تتجلى في (الحكواتي) ذلك الشخص الذي يرتبط بعلاقة مباشرة مع المتفرجين المتلهفين لسماع حكاياته وتعبيراته وحركاته التي يجسد من خلالها الوصف الحكائي، لما يرويه من حكايات شعبية .

والحكواتي ابن الموهبة الفطرية التي تصقل عفويا عبر التماس مع الجمهور وهنا يمكن اعتباره الممثل الرائد الذي لم يكن يعتمد في أدائه إلا على قدرته الجسدية في التعبير وموهبته في الحكي والتقليد تلك هي أدواته ووسائله في معالجة حكاياته

يستفيد من معطيات الاحتفال الشعبي المتعدد الجوانب والمتحرر إذ يعتبر تمردا على القواعد التقليدية)(١١-٩)، بمعنى إن المعالجة الدرامية في ضوء ذلك التأسيس تخلخل القواعد المعروفة للمسرح الارسطي .

الموروث الشعبي في عمل المؤلف المسرحي

إن خلخلة البناء المسرحي الارسطي بما ينسجم وذائقة المتلقي العربي يحقق لقاءً جماهيريا يتجلى باستغلال المظاهر التي تحدثنا عنها في الحكاية الشعبية والسير الشعبية والقصص الموجودة في حكايات ألف ليلة وليلة وكذلك ما متوفر من مظاهر في المغرب العربي كالحلقة وسلطان الطلبة والبساط وغيرها .

تأسيسا على ذلك وانطلاقا من هاجس التأصيل والعصرنة لخلق ثقافة مسرحية مستمدة ومستلهمة للموروث الشعبي اشتغلت أقلام الكتاب لأجل بلورة منجز ذي شكل مسرحي على أساس قراءة وتعاطي تلك المعطيات و منهم توفيق الحكيم الذي اتجه بأفكاره للحكواتي كونه يمتلك خاصية التفاعل المباشر مع الجمهور أو المتلقين وضمنيا يتخطى الحاجز الإيهامي ويستند (هذا القالب إلى فلسفة تختلف عن فلسفة القالب الأوربي وهي قيامه على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل)(١١-٧٧)، تلك الأفكار تناولها الحكيم في كتابه قالبنا المسرحي (دعا من خلاله إلى أيجاد صيغة مسرحية خاصة تقوم أساسا على الحكواتي وألمقلداتي والمداح وهؤلاء بطبيعة الحال قصاصين ماهرين يجيدون الحكي وتشفع حكاياتهم وقصصهم بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات)(١٣-٢٥) .

ومن الدعوات الأخرى للتأصيل وقراءة الموروث الشعبي مسرحيا ماجاء به يوسف إدريس من خلال اعتماده على مسرح السامر(وهو حفل مسرحي كان شائعا في الريف المصري اذ كان يقام في الموالد والأفراح وقدم إدريس مسرحية الفرافير مستوحيا فيها شخصية البطل من مسرح السامر)(٦-٣٢) .

ومسرح السامر شائع في الريف المصري (يعتمد أساسا على مواهب الممثلين الذين يرتجلون الحوار ولا يعتمدون الحوار في ما يتعلق بالنص إلا على خطوط عامة يتفقون عليها مسبقا)(٦-١٩)، وهذا النمط يشبه إلى حد ما كوميديا ديلارتي الإيطالية في ضوء ذلك فان عرض السامر يعتمد الارتجال ويناسب حالة الاحتفال الشعبي وهذا غير ممكن تحقيقه في المسرح التقليدي وبالا مكان اقتباس التجربة وتعميمها في عروض أخرى تستقطب الموروث الشعبي .

ومن التجارب الأخرى في المسرح العربي نتاجات الكاتب السوري سعد الله ونوس الذي تناول موضوعات عديدة من الإرث الشعبي إذ (استخدم الشكل الذي اتبع في إلف ليلة وليلة كنص في مسرحية الملك هو الملك فقد ركز على شكل الحكاية الشعبية من خلال حكايات إلف ليلة وليلة وطعمها بمضامين معاصرة ورؤية سياسية تحمل هموم المجتمع ومد الجسور بين الماضي والحاضر)(١٥-١٥) .

والباحثان يؤيدان هذا الرأي الذي يجمع الماضي بالحاضر برؤية خلاقة لا يكون فيها النقل تطابقيا بقدر ما يقيم الواقع المعاصر عبر رؤية تاريخية ويوظف ونوس لأجل ذلك الحكواتي والقصص الشعبية والسير الشعبية (واستلهامه لتلك الموروثات ليس حبا بها بل لأنه وجد فيها ما يثير قضية يمكن استثمارها للإشارة للحاضر)(٨-١٥٨)، وجسد ونوس هذه الرؤية في مسرحيات أخرى كرأس المملوك جابر والفيل ياملك الزمان وغيرها، في مقابل ذلك كانت هناك تجارب أخرى في العالم العربي ومنها في العراق كالمسرحيات التي كتبها يوسف العاني ومنها المفتاح (إذ بنيت على أساس شخصية الحكواتي وأغنية شعبية شائعة في العراق واستطاع أن يخلق مسرحية شعبية تجمع بين ألمتعه والتعليم)(٦-٦٤)، ومسرح العاني مسرح شعبي وشخصياته شعبية نتعايش معها يوميا ونلتقي مع هموم المواطن البسيط وهذه قيمة مثالية للمسرح ذو النظرة التجديدية والمغزى الاجتماعي لقراءة المحمول التراثي قراءة جديدة تسير بشكل متوازي مع معطيات الحياة الحاضرة، وهناك

تجارب أخرى اشتغلت في السياق نفسه الذي يبحث وينقب المكنون السري المباح للموروث كتجارب عادل كاظم تأليفا وإخراجا وتجارب طه سالم التي خرجت من كونها محاوله في التجريب إلى التأسيس والتجديد إذ يتفاعل طه سالم مع المتراكم من الخرافات والطقوس كالنذور وإشعال الشموع باسلوب يتشاكل مع المنظور التراثي بصيغة ترابطية تفصح عن قضية حساسة كما في مسرحية طنطل.

ومما تقدم يستنتج الباحثان أن القراءة المستلهمة لموضوعات متداولة جمعيا يعني خلق حالة من التواصل بين الماضي والحاضر باعتبارهما كل لا ينفصل إذ لايمكن عزل الإنسان عن تراثه اخذين بنظر الاعتبار انه يعيش معه ويحدد ثقافته في حاضره ومستقبله .

بعض أشكال الموروث الشعبي في البصرة

هنا يفترض الإشارة إلى ما متوافر من معطيات فلكلورية ذات صبغة شعبية تتعلق بأعراف وتقاليد لمدينة البصرة بعضها مكتسب من ثقافات تلاقحت مع ثقافة المدينة كونها ميناء يستقطب ثقافات عده ومنها مايرتبط بالبحر وحياة البحر وما فيها من أغاني إيقاعية ورقصات جماعية احتفالية كما وفي المدينة إيقاعات أخرى وبممارسات ذات وقع جمعي كإيقاعات رقصات الليوة أو الهيوة (وهي من الرقصات الشائعة الوافدة إلى المدينة ولها طقوسها الخاصة ويعود الفضل فيها لشخص يدعى فيحان ساهم هو وأولاده في انتشارها داخل المدينة بعد إن اخذ كل منهم أحدى طرق أبيه ونسبها لنفسه بعد إن أضاف إليها شيئا من عنده)(١٦-١٥٢).

وهذه الرقصات تؤدى وفق طقوس مشددة ممعنة في السرية (وفيها حرص على نوع العزف وشكل الملابس وطهارة الجسم وطبيعة ألاغاني والألحان وكيفية

الجلوس والوقوف والى غير ذلك من التقاليد التي تسود حلبة الرقص أو ما يسمى الميدان)(١٦-١٥٤) .

وهنالك طقوس أخرى كالنوبان ولها تقاليدها الخاصة إذ تقام لها احتفالات في منطقة البصرة إلقديمة، وهنالك مناسبات خاصة لأداء هذا الطقس وله متطلبات وأصول ينبغي توفرها لإتمام الطقس منها الاستعداد النفسي والذهني لإتمام مفرداته وهنالك آلات تستخدم للعزف منها الزرناي والمسوندو والطنبوره والإيقاعات والطبول وفي كل الاحتفالات تكون الرقصات جماعية مختلطة وحرة الحركات وهذا يؤكد التفاعل والانفعال المشترك والاحتفال التلقائي للجميع وفيما يتعلق بالملابس لا يوجد زي خاص للرقصة بل يعتمد على الأزياء الشعبية المعروفة كالدشداشة بالنسبة للرجال وغطاء الرأس والفوطة أو العصابة والهاشمي للنساء .

ومن الفعاليات الأخرى ما يعرف بالخشابة وهي من الموروثات الشعبية المهمة ولها حضور فاعل في المناسبات الاحتفالية لما لإيقاعاتها المتنوعة من وقع في النفوس وتجلب الانتباه لقدرة الكاسور في استنطاق الإله الإيقاعية (ولفظة الخشابة هي نسبة إلى العاملين في الخشب وصناعة السفن والقوارب وخصوصا أثناء فترة استراحة العاملين وسمرهم كان يدقون على الخشب لممارسة فنونهم الخاصة وكان الناس يسمعون الخشابة ويسمعون إيقاعاتهم الموزونة على الخشب)(١٧-٦٨)، ثم تطورت هذه الممارسات لتصبح منظمة وتتألف من مجموعة مسؤوليات وتسميات وتكون أحدى أهم الإيقاعات البصرية المعروفة .

وهكذا فان الفلكلور البصري يمتلك الكثير من المعاني والدلالات الاجتماعية وترتبط بطقوس ذات فعل جماعي يمكن توظيفها بشكل درامي مؤثر ومستفز للذاكرة ومؤسس لمديات تصورية في إطار سمعي وبصري عبر التوظيف الجمالي لها.

الموروث الشعبي في عمل المخرج المسرحي

وبطبيعة الحال هنالك مخرجون عديدون استطاعوا أن يوظفوا الموروث الشعبي في عروض مسرحية كالمخرج والمنظر المسرحي عبد الكريم برشيد وقد أشار الباحثان إلى ذلك فيما سبق وتنطلق هذه المحاولات في سبيل السعي لأبعاد الشكل الغربي وإحلال الشكل المسرحي العربي بما يعيد إلى الذاكرة مظاهر الاحتفال والمشاركة الجماعية بين أطراف العرض وفي ضوء ذلك سعى أيضا الطيب الصديقي في جهوده لترسيخ الظاهرة التراثية عبر تقديمها في قالب مسرحي يحقق المشاركة الفعلية ولا يضع حدود فاصلة بين المتفرج والعرض وتجاربه هذه جاءت بعد أن قدم مسرحيات مختلفة في اتجاهات متنوعة ومن ثم جاء سعيه ليحقق الخصوصية للشكل المسرحي الذي تبناه إذ بدأ أولا بمحاولة عزل المسرح عن المسرح أي تجاوز شكل العلبة التقليدي إذ يرى (أن هذا البناء يخنق فن التمثيل، ويقيم هو بين الممثل والمتفرج)(٧-٥٧٠)، يضاف إلى ذلك انه تخطى أسلوب العرض في مكان ثابت أو تقليدي (إذ أسس عرض مسرحية الملوك في ملعب رياضي كما قدم غيرها في مواقع أخرى مختلفة)(١٨-٢٣)، وفوق ذلك جعل المضمون مستوحى من إشكاليات مجتمعه وحياته يضاف له أيضا مشاركة الجمهور في العرض المسرحي على اعتباره طرفا مكملا وفاعلا في معادلة العرض .

وفي الوقت نفسه جاءت محاولات قاسم محمد في العراق مرادفة للجهود الأخرى في تقديم الموروث وقراءته على وفق محصلات الحاضر فقد استقى مادته معتمدا على الحس الشعبي في عملية التجديد إذ استخدم (في مسرحية كان ياماكان أسلوب الحكاية الشعبية والحكمة والغناء الشعبي وذلك لتقريب الحس الشعبي)(١٩-١٦٤)، بما تمتاز به الحكاية الشعبية (من قدرة في جذب الأحاسيس فضلا عن قدرة الحاكي ((القصخون)) في جذب الانتباه وفي خلق أجواء الترقب والتشويق مضافا إلى العوامل الأخرى كبساطة الحكاية وطرافتها)(١٩-١٦٤)، وعلى نفس النمط قدم

مسرحيات أخرى كمسرحية بغداد الازل بين الجد والهزل وهو عمل تراثي استمد موضوعه من عدة مصادر تراثية وجعله يتضمن شخوصا ومواقف صاغها في نص مسرحي جعل أحداثه تدور في احد الأسواق البغدادية القديمة فهناك الغني والفقير والحب والكراهية والشطار والعيارون والسراق والشعراء (فكان سوق بغداد سوق للصراعات الفكرية والطبقية والاجتماعية)(١٩ــ١٣٥).

تلك الأعمال وغيرها ولمخرجين عديدين جاءت لتأكيد إمكانية التوظيف والقراءة لمضامين وموضوعات التراث الشعبي الذي شكل قاعدة مهمة لاستلهام الرؤية الجديدة لواقع مسرحي تكون فيه مشاركة الجمهور ركنا فاعلا وأساسيا في الفعل المسرحي بمعنى انه يمكن استثمار المعطيات التاريخية من خلال خلق واقعة تنسجم مع متطلبات الحياة المعاصرة .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- التاريخ العربي حافل بمضامين وموضوعات متناقلة عبر التدوين والشفاه يمكن أن تعالج برؤية فنية وجمالية .

٢- القراءة الجديدة للموروثات الشعبية تلامس الذاكرة الجمعية وتؤسس مدياتها على أساس الاختزال والتوظيف.

٣- تعامل المؤلف والمخرج على أساس المغايرة للشكل التقليدي في أسلوب العرض المسرحي.

٤- المحاولات الإخراجية ارتكزت على ضرورات الربط مابين الماضي والحاضر لمعالجة إشكالات الحياة.

٥- الاعتماد على التفاعل مابين المضمون المتداول جمعيا وصيغة العرض في وحدة واحدة.

٦- الاحتفال الجماعي هو الصبغة المهيمنة على التجارب التي تعاملت مع الموروثات في الشكل والمضمون .

الفصل الثالث
اجراءات البحث

أولا منهج البحث :

اعتمد الباحثان أسلوب المنهج الوصفي / التحليلي في الإطار النظري وتحليل العينات .

ثانيا مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عروض تعاملت في تاسيسها النظري ومرجعياتها البصرية على الموروثات الشعبية وتحديدا العروض التي قدمت على مسارح البصرة.

ثالثا- عينة البحث :

مسرحية رجل من ماء أنموذجا تأليف جبار صبري العطية أخراج د. حميد صابر .

طريقة اختيار العينة :

اختار الباحثان الطريقة القصدية في أختيار عينة البحث للأسباب التالية :

١- يتفق العرض المسرحي مع فرضية البحث .

٢- تمثل المسرحية نضجا على صعيد التعامل مع الموروثات الشعبية .

٣- توافر العرض المسرحي على معطيات فكرية .

تحليل العينات

مسرحية رجل من ماء
تأليف : جبار صبري العطية
إخراج : حميد صابر علي

يحيلك العرض إلى الأجواء البحرية وما فيها من ممارسات تجسد ما في مدينة البصرة من موروثات اجتماعية وفلكلورية تجسدت من خلال رسم البيئة المنظرية عبر قطع الديكور المصاغة بشكل جمالي كالشباك والأشرعة و قطع الأخشاب التي تعطي طابعا محليا للأحداث واجوائها من خلال خلق منظومة جمالية تثير الذاكرة وتؤسس ركيزة مهمة من ركائز العرض إذ تتداخل في بنائه المشهدي وتركيبات وحدات العرض المختلفة في إطار الجو العام المنضوي في وحدة البناء الفكري والأهداف المتوخاة لخلق حالة من حالات الالتقاء الجماعي بين العرض والمتلقي الذي يكون قطبا مؤثرا في معادلة العرض إذ يتحسس مبثوثات الموروث الشعبي لوجود رابط شعوري أو لاشعوري معه العرض يجسد كذلك المزاوجة التاريخية مابين الماضي والحاضر والمستقبل، فالخط الدرامي المتنامي يسير في مستويين المستوى الأول زمني متصاعد من الحاضر إلى المستقبل متجسدا في رؤية البحار (حمدان) لواقع آخر تتلاشى فيه الفوارق الطبقية ما بين العامل وأصحاب المال وإذ يمكن الاستنتاج من هذا منطلقا ماديا يتقاطع مع الفكر الرأسمالي في سبيل تحقيق جانب من العدالة الاجتماعية عبر مفهوم اشتراكي تسود فيه المشاركة الجماعية، أما المستوى الثاني وإن كان يسير مع الخط الأول بشكل متوازي إلا انه متقطع يستحضر الماضي من خلال تحول البحار القديم الذي يعكس التجربة والحكمة والوعي في توضيح بعض المشاهد حينما يتحول إلى راوي ومعلق وأحيانا يتنبأ بما يجري من أحداث وليس غريبا أن نلاحظ الأسلوب الملحمي في تناول مفردات العرض .

البحار القديم يتمثل في شخصية احمد ابن ماجد الشخصية التاريخية ذات المواقف الحازمة في وجه محاولات المستعمرين الذين يبحثون عن أماكن جديدة في العالم لاستعمارها وعلى العموم فان العرض في وحداته المشهدية المختلفة يعبر عن حالات العذابات الإنسانية والمتناقضات في القوانين الاجتماعية والفوارق الطبقية وفي جوهر هذا الصراع (حمدان) وهو رجل من بحارة البصرة يعشق البحر إلى الحد الذي يكون إبعاده عنه بمثابة قطع للحياة بالنسبة إليه فهو بحسب تعبيره (كالسمكة إذا خرجت من الماء ماتت) وهو من البحارة الذين أنهكهم المرض مما يدفع النوخذة (رئيس البحارة) لإبعاده عن عمله لانتفاء الحاجة له، ولان واقع الحالة السائد يدعو النوخذة لاستهلاك قوة البحارة بما يحقق له جني الأرباح الطائلة وهذا لا يتحقق مع حالة حمدان باعتباره غير قادر في وضعه الحالي على تحمل معاناة الرحلات البحرية وصعابها. هذا قطعا يكرس التفاوت الطبقي بين أرباب العمل وكسبهم للمال على حساب جهد البحارة ومعاناتهم لكن بالإرادة التي يمتلكها حمدان وقوة اصراره برفض كل محاولات إبعاده وتتحقق المزاوجة التاريخية في الجانب الأخر الذي يتمثل في رفض البحار القديم للتعامل مع الأجنبي إذ يتذكر وصيته القاضية بتفويت الفرصة بوجه أي حالة من حالات الغزو فإذا كان المنظور السابق يرفض التعامل مع المستعمر فيما له صله بحصولهم على معلومات تخص الممرات البحرية والخرائط بما فيها من إلتقاء في المصالح بين رئيس البحارة وفاسكودي كاما وهذه بطبيعة الحال شخصية تاريخية من البحارة الأسبان الذين حاولوا استدراج البحارة العرب للحصول على أسرار الممرات البحرية وخرائطها، تلتقي مصلحة هذا البحار الأجنبي مع سلمان كبير البحارة وعليه يتأسس الصراع الذي يبنى عليه العرض بمستويات عدة، عشق حمدان للبحر وحرصه على البقاء فيه ومن ثم صراعه مع المحاولات لجعله أداة بيد الغزاة والأرضية الأخرى للصراع التقاء النوخذة مع البحار الأجنبي وعبر هذا البناء والتواصل ما بين حلقات الماضي

والحاضر الذي يكون متداخلا ومتقطعا بين المشاهد يضاء الصراع في جوانبه الاجتماعية والتاريخية التي تصاغ في لحمة النداءات التي يوجهها احمد ابن ماجد والذي يمثل الأجداد إذ تدفع وصيته ورسالته إلى شفاء حمدان باستلهامه القوة من روح الماضي وتجليها فيه إذ يقود كل البحارة ضد الغزاة الأجانب ويحقق الخط الزمني المتمثل برؤية الواقع رؤية مثالية للمستقبل مستلهمة روح وجوهر التاريخ .

عبر هذه الحكاية المستمدة لعناصرها من الواقع وبأبعاد تاريخية يعبر عنها من خلال مفردات العرض ليس بالكلمة حسب بل من خلال الفنون الشعبية إذ يصبح الحدث والتاريخ خلفية لها، هذا البناء المتداخل في الإيماءة الاجتماعية ذات الحضور الجمعي كأداة تعبيرية واقترانها باللحظة الحاضرة معبرا حقيقيا عن ألام الشخصيات و تطلعاتها لحياة افضل، لم يكن استلهام الموروث الشعبي ورقصاته وأدواته المستخدمة استخداما تزيينيا أو تزويقيا بل كان عنصرا من عناصر التركيب في رسالة العرض المشهدية مع المنظومات البصرية الأخرى مما ولد لغة تعبيرية طغى فيها الجسد في أحوال كثيرة على الكلمة المنطوقة وهذه ميزة اكتسبها العرض بجعله التأثير البصري ذو صدارة للتأثير الذهني المتجلي بإسقاط الموروثات الشعبية على الخبرة الشخصية للمتلقي بعد تجريدها من طابعها القصدي الطقسي والمناسبة التي تستحضر فيها كي لا تكون مشابهة للواقع بل في تحويلها إلى أداة لها قدرة فاعلة في تعميق الجو الاحتفالي من ناحية ومن ناحية أخرى تفصح عن معاناة الشخصية الداخلية كمثال على ذلك في المشهد الذي يعبر عن معاناة البحارة والجهد الكبير الذي يبذلوه لم يقم المخرج بسرد ذلك من خلال الكلمة وإنما عبر عن ذلك من خلال حركة اجتماعية تعاملت مع الأخشاب والحبال مع أصوات الالات الموسيقية الشعبية كالصر ناي والمراويس والطبول وغيرها وحتى التشكيلات الحركية للرقصات وظفت في تدرج حركي منتظم يتصاعد تلقائيا وبلوحات متداخلة مهدت لجريان الحدث وظهور الراوي الذي وظفه المخرج توظيفا كاشفا ومتنبئا بمجريات الأحداث

وهذه قطعا من عناصر التراث المهمة جعلها العرض تنطق باسم الحاضر والحركات الأخرى لبحارة في أجوائها الاحتفالية تنبع داخل الحدث كالرقصات التي أدتها السمكات أمام حمدان في لحظات تأمله وامتزاج الواقع بالحلم من هنا كان توظيف الرقص كدالة تعبيرية تفصح عن رغبات وطموحات فضلا عن معاناة الشخصيات إذ جمعت وزاوجت الفعل الجسدي الذي يعتمد الفعل الحركي الراقص وحركة الشخصية دون أن يكون الممثل راقصا خاصة مع شخصية حمدان الذي يمثل النموذج الواقعي لروح الماضي وتمسكه بالبيئة بكل ما تمثله من قيمة حضارية يتجلى فيها الموروث الحضاري فالشخصية المفردة هي تعبير عن الجماعة ورغباتها وليست ذاتية التفكير إذ كان البحار يتماهى مع البحر والمدينة وأحلامها ورموزها وكان البحار الأجنبي يجسد فلسفة العداء والمواجهة التاريخية من هنا كان التداخل في مرتبطات التراث ومبثوثاته في ضوء ذلك لايمثل عرض مسرحية (رجل من ماء) حالة ذاتية أو وجودا ذاتيا فقط وإنما تعبر عن لحظة التصادم الجماعية من خلال الأغنية والرقصة الشعبية، الأغنية المقصود بها المؤلفة لتوائم طبيعة الحالة المعروضة وما تحدثه تلك من التقاء جماعي بحكم الطقس المنعكس منها في الذاكرة الزمنية للمتلقي وأجوائها التي توحد الذاكرة الجمعية والفعل المتحرك وهكذا يحدث التأثير الكامل بصريا وذهنيا. وهنا فقد كانت تلك التأسيسات الدرامية للعرض منطلقا **مهيمنا في تخطي ومغادرة البناء الارسطي إذ كان عرضا تركيبيا احتفاليا بمعينات موروثة مركبة جماليا بمعنى إن الرقصة لم تكن فاصلا يغني الفعل الاحتفالي أو تستخدم لربط مشهد بأخر أو لتهيئة مستلزما ت معينة لم تكن لها مثل هذه الوظيفة التكميلية بل كانت تواصلا مع الحدث والفعل إلى الحد الذي دعا المخرج للاستغناء عن الحوار في مناسبات مختلفة من العرض مما أبعده عن الخطاب السردي وجعل للموروثات الشعبية قابلية الاتصال والتواصل مع ذاكرة المتلقي وشكل منطلقا باتجاه الخلق والإبداع نحو تأسيس منظور مسرحي يعتمد مكون الموروث في بنائه وجوهره .**

الاستنتاجات

١- الحضارة العربية غنية بمظاهر التعبير والأشكال المختلفة التي تحمل ملامح درامية تصلح أن تعالج وتكون مادة لخلق الشكل المسرحي العربي الذي يتغاير مع الشكل الغربي.

٢- العودة إلى الموروث الشعبي وأشكاله وفنونه ليس بالنقل الحرفي أو التكرار وإنما بتوظيف الموروثات الشعبية بما يخدم قضايا الحاضر أي باعطائها صبغة المعاصرة.

٣- الخروج عن المسرح التقليدي غالبا ما يرافق التجارب التي تستلهم الموروث وكذلك إدخال المتفرج طرفا في العرض وتحويله إلى مشاركة جماعية .

٤- الارتجال والمشاركة الآنية التي تضفي روحا احتفالية هي سمة من سمات استلهام الموروث الشعبي .

٥- الموروثات الشعبية تساهم في تعزيز الجو الاحتفالي وتحقق المتعة لدى المتلقي.

٦- تقلل من سطوة اللغة وتحول الكلام إلى لغة بصرية عبر التعبير الحركي المنسجم مع فكرة النص المتوافق مع العناصر الفنية الأخرى .

٧- الممثل يكون شاملا في أدائه بمعنى أن تتوافر لديه القدرة على التمثيل والرقص والغناء والعزف وغيرها مما ينصهر في وحدة منظور العرض .

المصادر

١ـ لطفي الخوري: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، العدد٤، السنة ١٧ (الكويت، مارس ١٩٨٧) .
٢ـ محمد أديب السلاوي: المسرح العربي بين الاحتفالية والذات، مجلة البيان، العدد٥، السنة الثانية، الكويت،١٩٨٣ .
٣ـ فوزي العنتيل: الفلكلور: ماهو، القاهرة (دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥).
٤ـ سيد لومي: مقدمة في الانثربولوجيا، ترجمة: شاكر مصطفى، بغداد (دار الحرية للطباعة، ١٩٨٣) .
٥ـ فاضل خليل: أسباب غياب الخصوصية في المسرح العربي، مجلة فن، العدد١، بغداد، ب.ت .
٦ـ فائق مصطفى: في ذاكرة المسرح العربي، مجلة آفاق عربية، ط١، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٩٠ .
٧ـ علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت، مطابع اليقظة، ب.ت).
٨ـ شوكت عبدالكريم ألبياتي: تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٩) .
٩ـ بثينة الناصري:العناصر الدرامية في الحكاية الشعبية، مجلة المسرح، العدد٧،٨، ١٩٨٣ .
١٠ـ فائق مصطفى احمد: اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، (بغداد، دار الرشيد للطباعة والنشر، ١٩٨٠).
١١ـ ميخائيل عواد: ألف ليلة وليلة، مرآة الحضارة والمجتمع، بغداد، مديرية الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢ .
١٢ـ عبدالكريم برشيد: شكل المسرح العربي، ندوة في التراث العربي والمسرح، الكويت، ١٩٨٤ .
١٣ـ عبدالكريم برشيد: تجربة العمل الجماعي في المسرح العربي/ الاحتفال أنموذجا المغرب، ١٩٨٢ .
١٤ـ إبراهيم السعافين: الفلكلور وطبيعته الانثروبولوجية، مصر، دار الاهرام للطباعة، ١٩٨٥ .
١٥ـ سامي عبدالحميد: السبيل إلى إيجاد مسرح عربي مميز، مجلة فن، العدد الأول، بغداد ١٩٨٧، .
١٦ـ عبدالأمير الصراف: طبول الهيوة، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد١، ١٩٧٥.
١٧ـ ظمياء الكاظمي: اثر التراث في الحياة العربية، مجلة آفاق عربية، العدد٧، ١٩٧٢.
١٨ـ عبدالكريم برشيد: المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة الأقلام، العدد١، ١٩٨٢.
١٩ـ علي مزاحم عباس: كان يا ما كان، تمجيد للفعل والحل، مجلة الأقلام،العدد١٤، ١٩٧٧.