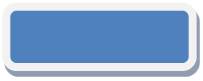
الدراسات الفنية

مستويات توظيف الموروث الثقافي في فنون خيال الظل

الدكتورة
زينب عبد الامير أحمد
جامعة بغداد - وحدة النشاط الثقافي والفني



مستويات توظيف الموروث الثقافي في فنون خيال الظل

الدكتورة
زينب عبد الامير أحمد
جامعة بغداد وحدة النشاط الثقافي والفني

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث والحاجة إليه:

خيال الظل مسرح ظلي شعبي ضارب في أعماق التاريخ، له تاريخ طويل يرجّحه المؤرخون إلى ألفي عام تقريباً. وعلى الرغم من اختلاف آرائهم حول تحديد أصل هذا اللون المسرحي، إلاّ أنهم اتفقوا على أنّ جذوره قد امتدت من حضارات شرقية غير عربية زاخرة بالقصص والحكايا الشعبية والأساطير التي ساعدت على نشوئه وتطوره وانتقاله مع مرور الزمن إلى الوطن العربي ولكن بحلة جديدة تنسجم مع الفكر العربي وتاريخه وعاداته وتقاليده ليصبح وسيطاً عربياً شعبياً يحاكي تطلعات الشعب ووجدانه ومختلف همومه وأحلامه ومواقفه، وتتسم فنونه المختلفة التي تنوعت بين صناعة شخوصه الظلية، وتحريكها، وتأليف نصوصه، وإخراجها، فضلاً عن تقنياته الفنية، وموسيقاه المرافقة... تتسم بالتزام الموروثات الثقافية السائدة في المجتمع العربي المادية منها والمعنوية، تلك الموروثات التي شكلت مادة خيال الظل وساعدت على تواصله وضمان استمراريته عبر الأجيال.

ورغم أهمية هذه الموروثات الثقافية، إلاّ أن الباحثة لم تجد (على حد علمها) بحوثاً ودراسات قد سلطت الضوء على ماهية هذه الموروثات، ومستويات توظيفها في فنون خيال الظل تحديداً، لاسيما وأن طبيعة الموروث الثقافي ينسجم مع طبيعة مسرح خيال الظل من حيث كونها طبيعة شمولية متحولة ومتغيرة نسبياً نتيجة لتغير معطيات الوقائع التاريخية.

بناءً على ما تقدم، تبرز الحاجة لإجراء بحث تأسيسي علمي يتقصى معطيات الموروثات الثقافية في فنون خيال الظل المصري، لإيجاد الحلول الممكنة لمشكلة البحث الحالي والمحددة بالتساؤل الآتي:

ما هي مستويات توظيف الموروث الثقافي وتمثلاتها في فنون خيال الظل المصري؟

أهمية البحث:

تتحدد أهمية البحث الحالي بما يأتي:

١- يفيد جميع العاملين في مسرح خيال الظل من تقنيين ومؤلفين ومخرجين، فضلاً عن مصممي ومنفذي عرائسه الظلية من خلال استلهام الموروثات الثقافية الفكرية منها والمادية.

٢- يسلط الضوء على أهمية تضمين الموروثات الثقافية العربية في فنون خيال الظل بما يعزز هويته من جهة، ويضمن استمراريته بلحمة مسرحية ارتقائية معاصرة.

٣- يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة وطلبة الدراسات العليا فيها.

٤- إن دراسة فنون خيال الظل بعدّهِ صورة هامة من صور التمثيل غير المباشر، تؤكد الطابع القومي في الفن المسرحي، وتوضح هذه الحلقة المفقودة من دراسة تاريخ المسرح التي يغفلها بعض الباحثين تجاهلاً منهم لدراسة فن الشعب.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرّف مستويات توظيف الموروث الثقافي وتمثلاتها في فنون خيال الظل المصري.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي:

فنون خيال الظل المصري والتي تشمل (الموسيقى والغناء، تحريك الدمى الظلية، المنظر المسرحي، الازياء، الإضاءة، النص، الدمى).

تحديد المصطلحات:

١- فن خيال الظل:

عرّفته الموسوعة الحرة (ويكبيديا) بأنه:

- لون من الفن التمثيلي الشعبي، ينشأ من تحريك شخوص جلدية كاريكاتيرية بين مصدر ضوئي وشاشة بيضاء، تسقط عليها ظلال هذه الشخوص التي صممت بحيث تظهر على الشاشة نقوشها وألوانها (ويكبيديا، ٢٠١٢، موقع إلكتروني).

عرّفته ماري وحنان بأنه:

- شكل من أشكال الفرجة، له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط عليها ضوء من الخلف فيرى المتفرجون من خلالها. (ماري وحنان، ١٩٩٥، ص١٩٢)

وتعرّفه الباحثة إجرائياً بأنه:

- **الوسيط الشعبي المسرحي الأكثر ارتباطاً بثقافة الشعب المصري وناقلاً حقيقياً لموروثاته الثقافية بمختلف مستوياتها، يقوم على مجموعة من الفنون الظلية التي تشمل (الدمى، الإضاءة، النص، الأزياء، الموسيقى والغناء، تحريك الدمى، المنظر المسرحي)، والذي يراد الكشف عن مستويات الموروث الثقافي وتمثلاته فيها.**

٢- الموروث الثقافي:

عرّفته الموسوعة الحرة (ويكبيديا) بأنه:

- كل ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوها من جيل إلى جيل آخر (ويكبيديا، د.ت، موقع إلكتروني).

عرّفه حمداوي بأنه:

- الذاكرة الإنسانية بكل تجلياتها المعرفية والتقنية والعلمية والثقافية والأدبية والفنية والجمالية سواء أكانت عبارة عن ثقافة شعبية أم ثقافة عالمة أم ثقافة رسمية (حمداوي، ٢٠١٢، موقع إلكتروني).

عرَفه يوسف بأنه:

- شكل ثقافي متميز يعكس الخصائص البشرية عميقة الجذور، ويتناقل من جيل إلى جيل آخر، ويصمد عبر فترة زمنية متفاوتة نوعياً ومتميزة بيئياً، تظهر عليه التغيرات الثقافية الداخلية والعادية ولكنه يحتفظ دائماً بوحدة أساسية مستمرة (يوسف، موقع إلكتروني).

عرَفته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بأنه:

- إنجاز اجتماعي ينتسب إلى الماضي في صوره المختلفة، سواء أكان علمياً أم أدبياً أم فلسفياً أم فنياً، وينضوي في ذلك جميع أشكال التعبير الثقافي مادية وغير مادية (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٥).

وتعرّفه الباحثة إجرائياً بأنه:

- تمثلات ثقافية فكرية، واجتماعية، وفنية مترابطة تتسم بسمة الانتقال أو الاستمرارية لفاعلية عناصرها الأساسية الثابتة، تمت معالجتها بأسلوب معاصر والتي يراد التعرّف عليها وعلى مستوياتها في فنون خيال الظل.

الفصل الثاني

الإطار النظري ودراسات سابقة

المبحث الأول : الإطار النظري

أولاً: العلاقة بين الموروث والثقافة:

لتحديد العلاقة بين الموروث والثقافة، لابد من تحديد مفهوم كل من مصطلحي (الموروث) و(الثقافة).

مفهوم الثقافة:

لم تشر المعاجم العربية القديمة إلى مفهوم الثقافة، ولم تحددها تحديداً معيناً، إذ ارتبطت هذه الكلمة بمعنى الذكاء والفطنة والحذق أو سرعة البديهية، أما في المعاجم الحديثة، فقد تجاوزت كلمة الثقافة ذلك إلى مدلول أوسع وأرحب، إذ تضم ميادين عدة، فمجدي وهبة مثلاً يشير إلى أربعة معاني للثقافة يلخصها بالنقاط التالية:

"- الثقافة هي رياض الملكات البشرية، والتي تتجسد في مختلف الإنجازات.

- إنها ترقية للعقل والأخلاق وتنمية الذوق السليم في مختلف الفنون والآداب.
- تعد إحدى مراحل التقدم في حضارة ما.
- إنها من السمات المميزة لإحدى مراحل التقدم في حضارة من الحضارات".

(مجدي وكامل، ١٩٩٤، ص١٢٣)

ومن خلال هذه التعريفات المتعددة يتبن أن الثقافة لا تقوم حول تعريف أو مدول واحد معين، بل تشتمل على عدة معاني، فهناك من يحسرها (الثقافة) في جانب التقدم الحضاري، بل ويجعلها مرادفة للحضارة، أي تجاوز مرحلة الحياة البدائية، في حين هنالك من يربطها بالجانب الفكري، أي ثمرة ما أنتجه الفكر، بمعنى أن الثقافة "مركب من عناصر عديدة مختلفة، تمتص القوانين والأعراف الاجتماعية، وأشكال التفكير والسلوك والعادات، لأنها حياة أمة" (عمر، ٢٠٠٠، ص١١)، أما (سليم جيهان) فيقدم هو الآخر تعريفات للثقافة ابتداءً من المعنى التقليدي إلى المعنى المعاصر. وهذه التعريفات هي:

إن الثقافة بالمعنى التقليدي تعني النتاج الأدبي والفكري والفني، أما بالمعنى الانثروبولوجي الموسع فتتعني أنماط السلوك المادية والمعنوية السائدة في مجتمع من المجتمعات والتي تميزهم من سواه، في حين إن مفهوم الثقافة اليوم قد اتسع معناها خاصة في العقود الأخيرة، إذ أصبحت الثقافة تعني "جملة النشاطات والمشروعات والقيم المشتركة التي تكون أساس الرغبة في الحياة المشتركة لدى أمة من الأمم، والتي ينبثق عنها تراث مشترك من الصلات المادية والروحية يغتني عبر الزمن ويغدو في الذاكرة الفردية والجماعية إرثاً ثقافياً بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، وهو الذي تبنى على أساسه مشاعر الانتماء والتضامن والمصير الواحد" (سليم وعبدالله، ٢٠٠٣، ص٢٧٩).

إن (سليم جيهان) يقدم من خلال هذا التعريف عدة مفاهيم للثقافة حسب الزمن والتخصص، فهو يقف عند المفهوم القديم للثقافة والذي ارتبط بميدان الفكر والإبداع، ثم يقدم مفهوم الانثروبولوجيين، ثم مفهوم الثقافة حسب ما يراه علماء اليوم والذي لا ينأى عن مفهوم الانثروبولوجيين، وهذا المفهوم الأخير هو الذي نقصده في دراستنا هذه، أي ما يرتبط بحياة الإنسان نفكر فيه، ونمارسه، ونملكه، وهو تعريف يتوافق مع تعريف (إدوارد تايلور) في القرن التاسع عشر، إذ يقول إن الثقافة "هي كل مركب يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفنون، والأخلاق، والقانون، والعرف وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الأنسان بعدَه عضواً في المجتمع" (حسين، ١٩٨٦، ص١٠٧)، إنه تعريف يركز فيه (تايلور) كما يبدو على عناصر الثقافة المادية والمعنوية، فأما

العناصر المادية فتتجلى في الفنون، أما العناصر المعنوية فهي: المعتقدات، العرف، العادات، ... وهذه العناصر لا تعمل متفرقة، وإنما تشكل وحدة مترابطة ومتكاملة من الفكر والإنتاج الإنساني، وهذا ما يضمن لها الثبات والاستقرار من جيل إلى جيل آخر.

أما مفهوم (الموروث) فسنحاول أن نعرض بعض مفاهيمه، وسبب اختيارنا لفظ (موروث) بدلا من (تراث)، لنصل من خلالها الى مفهوم شامل يدل على المعنى الذي نسعى إليه في بحثنا هذا، إذ اختلف الباحثون في تعريفه كل حسب وجهته ومنهجه، فـ(محمد الجواهري) يعرفه بأنه "المخزون الثقافي عبر الأجيال، وإنه يمثل الأرضية المؤثرة في تصورات الناس وسلوكهم، ومن ثم يكون حاملا للقيم وتجارب الشعوب" (الجواهري وحسن، ٢٠٠٧، ص١١) فيكون الموروث بذلك كل ما أنتجه أسلافنا وخلفوه من فكر أو عمل مادياً كان أم معنوياً، وبقدر ما يتعرض إلى ضغوطات الحداثة فإن عناصره ستبقى مستمرة، وبذلك تكون أهم سمة تميز الموروث هو الامتداد والاستمرارية، أي إنه متداول بين أفراد المجتمع الواحد، وعناصره متنقلة من جيل إلى جيل.

أما عن سبب اختيارنا لمصطلح (موروث) بدلاً من (تراث) (فهو إن التراث مصطلح عام وكلي من جهة، وثابت نسبياً من جهة أخرى، أما إذا أضفنا إلى ذلك فهو متحول ومتغير نتيجة تغير معطياته التاريخية، فإننا سنكون إزاء الموروث، فالموروث أشمل من التراث لأنه يشتمل على كل ما أنجزه الأسلاف وكل ما فكروا به، منه ما بقي ومازال يمتلك مفاعيل مؤثرة فينًا وهو التراث، ومنه ما أدى دوراً في مرحلة من المراحل ثم تم تجاوزه بعد ذلك) (الحلاق، ١٩٩٧، ص٥٦). لذا فإن الموروثات هي التي مازالت المجتمع يقدسها ويعمل بها، أو تلك التي فقدت وظيفتها، لذا كان استعمالنا لمصطلح الموروث بدل التراث أشمل وأدق.

بعد تحديدنا لمفهوم كل من المصطلحين (الموروث) و(الثقافة) سنوضح العلاقة بين هذين المصطلحين قبل أن نحدد مفهوم الموروث الثقافي. إن العديد من الدارسين العرب لا يفرقون بين الموروث والثقافة، ثم إن تعريف علماء الانثولوجيا والفلكلوريين الأوروبيين للموروث قريب من تعريفهم للثقافة، إلا إن علاقة الموروث بالثقافة تحدد بالآتي: (الاستمرارية، الثبات النسبي، التحول نتيجة المعطيات التاريخية الشمولية)

ثانياً: الموروث الثقافي: مفهومه، عناصره

إن الموروث الثقافي هو حصيلة خبرات أسلافنا الفكرية والاجتماعية والمادية، أي أنه "الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي... الذي

وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب: (محمد، ٢٠٠٢، ص٢١)، ولم يكن يصل إلينا إلا لفاعلية بعض عناصره الأساسية الثابتة وإن طرأت بعض التغييرات النسبية تماشياً مع روح العصر وتطور الحياة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن بعض الموروثات، حتى وإن هُجرت، فإنها ستحفظ في المتاحف كونها من تراث أجدادنا، وأنها أدت وظيفة معينة في زمن ما، وبهذا فإن مصطلح الموروث يتسم بالشمولية والاستمرارية كونه يضم جميع الموروثات الثقافية سواء تلك التي مازال المجتمع العربي يقدّسها ويعمل بها، أو التي هجرها ففقدت وظيفتها، وإن هذه الموروثات وإن هجرت، إلا إنها ستحفظ في المتاحف كونها من تراث أجدادنا، فالموروث الثقافي إذاً لا نعني به تلك الرواسب والمخلفات الثقافية لماضٍ سحيق فقدت وظيفتها دون أن تكتسب وظيفة أخرى، وإنما آثارها باقية تسكن وجدان أفراد المجتمع، فيكون لعناصر الموروث الثقافي –من منظور الانثروبولوجيين– دائماً وظيفة تؤديها بطريقة أو بأخرى حتى وإن اختلفت وظيفتها الأصلية.

لذا فإن الموروث الثقافي إنما يعني "تلك الأشكال والعناصر الثقافية والمادية والفكرية والاجتماعية، التي كانت سائدة في المجتمع في وقت ما، ثم طرأ على هذه المجتمع تغير، إذ انتقل من أوضاع إلى أوضاع أكثر حداثة، ولكنها (الأشكال الثقافية) لا تزال مستمرة في هذا المجتمع متداولة بين أفراده، يحافظ عليها ويتمسك بها، وهذه الاستمرارية لعناصر الموروث الثقافي بين الأجيال تحمل معها من التواصل الحضاري عصارات فكر أجيال متعاقبة" (فوزي، د.ت، ص٢٣)، لذا فإنه الموروث الثقافي غني بضروبه وعناصره، والتي يمكن حصرها بثلاثة عناصر أساسية:

(١–الموروث الفكري، ٢–الموروث الاجتماعي، ٣– الموروث المادي والفنون الشعبية).

ويمكن أن ندرج الموروث الثقافي ضمن عنصرين أساسيين: الموروث المادي والموروث المعنوي، (فالموروث الثقافي وكما هو معروف لدى الباحثين والمختصين يحتوي على جانبين: أولها الملموس المادي وهو ما أنتجه السابقون من مبان، ومدن، وأدوات، وملابس، وغيرها، وثانيهما غير الملموس المعنوي من معتقدات، وعادات، وتقاليد، وطقوس، ولغات وغيرها) (مجموعة من المؤلفين، ٢٠٠٦، ص٣)، وهذا الشمول والاتساع الذي يتسم به الموروث لا يعني أن عناصره منفصلة عن بعضها، وإنما هي كل مترابط ومتصل تتداخل عناصره فيما بينها كونها تقوم على محددات أو موجهات فكرية واحدة تضمن تلاحمها واستمراريتها.

- **الموروث الفكري:**

يقصد به الموروث الثقافي الذي يرتبط بالنتاج الأدبي والفلسفي والعلمي الذي خلَّفه لنا علماؤنا ومفكرينا سالفاً، بل أن مجدي وهبة حصره فيما "خلّفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية" (مجدي، ١٩٨٤، ص٩٣). إلاّ أن هذه الآثار تتدرج ضمن ما هو معنوي وليس مادي، أي الآثار الثقافية المكتوبة المنشورة منها أو غير المنشورة.

- **الموروث الاجتماعي:**

(هو موروث ثقافي حياتي قوامه قواعد السلوك والمعتقدات والعادات المجتمعية والأفكار والتقاليد ومنظومة القيم الاجتماعية التي مارسها أجدادنا وانتقلت إلينا) (يوسف، موقع الكتروني)، وبهذا يمكن حصر الموروث الاجتماعي بالنقاط الآتية:

أ- المعتقدات، ب- العادات والتقاليد الاجتماعية، ج- الموروثات الشفوية

أ- المعتقدات:

هي مجمل ما "يؤمن به الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي، وتتميز هذه المعتقدات بخصائص مميزة منها أنها ميدان أكثر من أي ميدان آخر من ميادين التراث الشعبي... كما أنها تهتم بالبحث عن تصورات الناس عن بعض الظواهر الطبيعي والنفسية" فاروق، د.ت، ص٢٠)، من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن المعتقدات مرتبطة بأفكار الناس حول الكون وما وراء الطبيعة، فالمعتقدات ما هي إلا محاولة تفسير عقلية الإنسان للأمور الخفية. وقد حاول (فاروق أحمد مصطفى) إحصاء أهم الموضوعات المرتبطة بالمعتقدات الشعبية والتي تتمثل في الأولياء، والكائنات الحية فوق الطبيعية، والسحر، والطب الشعبي، والأحلام، وحول الحيوان، والأعداد، والألوان، والروح وغيرها.

ب- العادات والتقاليد الاجتماعية:

وهي سلوكيات مقدسة يمارسها أبناء المجتمع بطريقة عفوية دون أن يجدوا لذلك مبرراً أو سبباً، وتنحصر العادات والتقاليد كما حددها (بورايو) في النقاط الآتية:

"١- دورة الحياة (الميلاد، الختان، الزواج، الوفاة، ....).

٢- الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام (الأعياد الدينية، الأعياد الوطنية، احتفالات المناسبات الزراعية....).

٣- التعاملات الاجتماعية بين أفراد الجماعة (الاستقبال، التوديع، الضيافة، علاقة الصغير بالكبير، علاقة الغني بالفقير، علاقة الذكر بالأنثى، العلاقة بالغريب، آداب المائدة، فض النزاعات والتحكيم" (بورايو، د.ت، ص٣٨).

وهذا النوع من الموروث هو موروث معنوي محفوظ في الذاكرة، متناقل من أذهان أجدادنا إلى أذهان أحفادنا عن طريق الممارسة، وبما أنه

موروث معنوي فإنه مهدد بالضياع والاندثار في أي وقت، إن لم تعتن به الأمة وتصونه وتلقنه لأحفادنا جيلا بعد جيل.

٤- الموروثات الشفوية (الفنون الشعبية): ترتبط هذه الفنون بما انتجته الذاكرة الجمعية حين عبرت عن آلامها وهموها في اشكال عدَة من قصص وامثال وحكايات، فكانت هذه الفنون بمثابة المخزون الثقافي المتواجد في أذهان الأجداد والملقنين للأحفاد، ويقدم (عبد الحميد بورايو) قائمة للفنون الشعبية والموروثات الشفوية وكما يأتي:

١- "قصص البطولة (قصص المقاومين والثوار، قصص الأولياء ....).

٢- الأساطير، ٣-الأغاني بأنواعها، ٤- الأغاني الشعبية، ٥- الأمثال والحكم والأقوال السائدة والالغاز والنداءات والنوادر" (بورايو، د.ت، ص٣٨-٣٩)، إلى جانب اللهجات التي تعد واسطة لنقل الموروثات من جهة، كما إنها تمثل هوية ذلك المجتمع وأصالته من جهة أخرى، في أحد مكونات المنظومة الثقافية، بها يتحدد الانتماء الإقليمي للإنسان، فسكان المجتمع الواحد يتكلمون لغة واحدة وإن كان هناك تباين فإنه يكمن باللهجة، فلهجة الفرد تحيل في كثير من الأحيان إلى الانتماء الجغرافي للإنسان، فهي تمثل تراثه الموروث عن أجداده والتي لا يستطيع الانسلاخ عنه.

- **الموروث المادي والفنون الشعبية:**

ويقصد به الموروث الثقافي المادي، أي "كل ما يصنعه الإنسان في حياته، وكل ما ينتجه العمل البشري من أشياء ملموسة، وكذلك كل ما يحصل عليه الناس عن طريق استخدام فنونهم" (أحمد، ١٩٧٨، ص٤٧)، أي كل ما يتعلق بالتقنيات والمهارات الفنية، وقد حاول علماء الأنثربولوجيا تحديد العناصر التي تندرج ضمن هذا الموروث الثقافي بما يأتي:

(١- الآلات الموسيقية: آلات النفخ، والآلات الوترية، وآلات الإيقاع وغيرها.

٢- الألعاب الشعبية: الكرة، والفروسية، والبارود...

٣- فنون التشكيل الشعبي: الأشغال اليدوية المختلفة، والأزياء، وصناعة الحلي، والنسيج، وفن العمارة الشعبية، والرسوم، والزخارف، والخط... وغيرها.

٣- أدوات العمل الزراعي.

٤- الأدوات المنزلية) (عبد الحميد بورايو، د.ت، ص٣٩).

وتشير الباحثة هنا إلى أن الموروث الثقافي المادي الفني غالباً ما يرتبط بالموروث الثقافي الاجتماعي، وذلك لارتباط أغلبه بسلوك الإنسان اليومي، كما أن الموروث الثقافي المادي هو الأكثر صموداً في وجه التغيرات، وذلك لأن بعض عناصره هي موروثات ثابتة كفن العمارة،

والزخارف، والرسوم الجدارية وغيرها، وبعض عناصره موروثات ثقافية متحركة كالحرف، والصناعات الشعبية، والأشغال اليدوية.

ثالثا: وسائط انتقال الموروث الثقافي(*):

هناك العديد من وسائط الاتصال التي تعمل على نقل الموروث الثقافي قديماً وحديثاً، ومن أهم هذه الوسائط هي:

١- وسائط انتقال الموروث الثقافي قديماً:

أ- السيرة الشعبية

ب- صندوق الدنيا

ج- خيال الظل

د- الأراجوز

هـ- حلقات الذكر

و- الأسرة

ز- السامر(**)

ح- الحاوي(***)

ط- المداحين والحكواتية(****)

المبحث الثاني

أولاً: خيال الظل في مصر (لمحة تاريخية)

يعد فن خيال الظل من الفنون التعبيرية القديمة، ارتبط بضروب الخيال والحوادث الجميلة المؤثرة والقصص والأساطير، قوامه ظل الدمى الذي يبدو من خلال ستارة بيضاء بفعل الضوء الساقط عليها من الخلف، لهذا يُعرّف خيال الظل بفن التمثيل غير المباشر، ويُعرّف بـ(شخوص الخيال) و(ظل الخيال) و(خيال الستار).

بقيت أوليات وأصل جذور هذا الفن الذي أصبح له كيان شبه عالمي غامضة، رغم تأكيد أكثر الباحثين على أن خيال الظل قد انتقل من الشرق الأقصى ونفذ إلى العالم العربي الإسلامي عامة ومصر خاصة، مع بقاء سر الغموض الذي اكتنف معرفة الفترة الزمانية التي ظهر فيها هذا الفن في العالم العربي، والسبب في ذلك يعود – كما يرى بعض الدارسين- هو (أن المسجلون العرب لم يعنوا بهذا الفن، ولم يكن بحثها من المواضيع التي تثير اهتمامهم مقارنة بالموضوعات الأخرى التي توفروا على دراستها والإضافة إليها، كما أن النصوص الحوارية لهذا الفن لم تكن تمثل تراثاً أدبياً أو ترفع بقيمتها في الشكل والمضمون إلى القيم الأدبية التي كان يقيس عليها الشعراء والكتّاب وبلغاء الإنتاج الشعري أو النثري، فضلاً عن أن النصوص الظلية لم تكن تدون كما تدون المؤلفات التقليدية أو تتداول مشافهة بين الرواة الرسميين، بل كان يصوغها (ريس) الجوقة الظلية، الذي كان حظه من البلاغة والحاسة الشعرية قليل، وكانت نصوصه تُنقل (سماعاً) وتتداول بين أبناء المهنة الواحدة وعشاق المخايلة من جمهور المتفرجين مما يجعلها أكثر تعرضاً للتبديل والحذف والإضافة والتحوير، حتى تكاد تخرجها عن شكلها الأول الذي ولدت عليه) (علي، ١٩٨٣، ص٥٩-٦٠).

ولم يصلنا من النصوص الظلية المدونة إلاّ القليل، وهي نصوص تعود لمن كانوا يقومون بعرض الشخوص الظلية ويصنعون كلماتها، ويتفننون في محاكاة الشخصية الشعبية، وعددهم قليل لا يتعدى عدد من وردت أسماؤهم في كتب التاريخ حتى الآن أكثر من خمسة، أمثال (الشيخ مسعود)، و(الشيخ علي النحلة)، و(داود العطار)، و(المناوي)، ولعل أشهرهم (محمد بن دانيال الموصلي) الكحّال العراقي الذي نبغ في هذا الضرب من الأدب الشعبي التمثيلي.

إن أقدم الإشارات التاريخية التي تناولت بالذكر خيال الظل في العالم العربي والتي يُعتد بها، هي الإشارة التي قرنت خيال الظل بالبطل (صلاح الدين الأيوبي) "أنه حضر عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل وذلك عام (١١٧١م-٥٦٧هـ).. وأن السلطان صلاح الدين أخرج من قصور الفاطميين من يعاني خيال الظل ليريه للقاضي الفاضل، فقام عند الشروع فيه فقال له الملك (إن كان حراماً فما نحضره)، وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلي السلطنة، فما أراد أن يكدّر عليه، فقعد إلى آخره، فلما انقضى، قال له الملك: كيف رأيت ذلك؟ قال: رأيت موعظة عظيمة، رأيت دولاً تمضي ودولاً تأتي، ولما طوي الإزار طي السجل للكتب، إذا المحرك واحد" (عبد الحميد، ١٩٦٥، ص١٨).

ولعل هذه الرواية قد أوحت للباحث (أحمد تيمور) أن يقرر أن فن خيال الظل بدأ أرستقراطياً من ملاهي القصر بمصر أبان العصر الفاطمي، أي في أواخر القرن الخامس الهجري، (إذ حظي هذا الفن وأصحابه برعاية الفاطميين الذين كانوا ولعين بالفنون على اختلاف ألوانها، وبقي هذا الفن حبيساً فترة في قصور الفاطميين لتسلية الأمراء والأميرات وضيوفهم والمقربين إليهم، وتحوّل بعد ذلك عن قمة الهرم في الكيان الاجتماعي ليصبح فناً تمثيلياً شعبياً يؤدي دوره في المقاهي أمام العامة من الشعب، وامتزج بهمومهم وظروفهم وحاجاتهم الاجتماعية والاقتصادية وعاداتهم وتقاليدهم المصرية القديمة والتي لاتزال قائمة حتى اليوم في بعض الأوساط الشعبية المتأخرة) (علي، ١٩٨٣، ص٦٨).

نخلص مما تقدم، أن فن خيال الظل دخل إلى مصر أو إلى العالم العربي في أواخر القرن الخامس الهجري وأوائل القرن السادس الهجري في أثناء الحكم الفاطمي، وكان في وقتها فناً كاملاً وناضجاً بالفعل لدرجة أن أعجب به (صلاح الدين الأيوبي) ووزيره الأديب (القاضي الفاضل) وهما أشد جدية واستمساكاً بالخير والصلاح والتقوى. وهذا إن دل، فإنما يدل على أن دخول هذا الفن إلى العالم العربي كان سابقاً لعهد الحكم الفاطمي، إذ كانت نصوصه جيدة،

كما أن عروضه الظلية في هذا العصر (الفاطمي) لم تكن قاصرة على عرض الهزليات اللاهية والمضحكات، بل كانت لها أهداف أسمى من ذلك، وظل عامة الناس في مصر في شغف دائم بفن خيال الظل"، فكانت له سوق رائجة في الأعراس، وكانت له أندية يلعب فيها، وآخر من برع في فنه سواء في تحرير أزجاله، أو في إتقان صور الشخوص الحاج (حسن القشاش) وولده (الأسطى درويش)، ومازال هذا الفن في وقتنا الحاضر يحظى بمكانة مميزة في مصر، ومن أبرز المهتمين به الباحث (نبيل بهجت) مؤسس (فرقة ومضة) في خيال الظل والتي تأسست عام ٢٠٠٣م، وفنانيها (علي أبو زيد سليمان، مصطفى الصباغ، محمود سيد حنفي)، إذ اعتمدت هذه الفرقة أسلوب الفنان (حسن خنوقة) الذي كانت له بابات عديدة منها (الصّياد)، و(العساكر)، و(علم وتعادير)، وكان له مسرحاً متنقلاً عبارة عن شاشة يُلقى عليها الضوء من الخلف، وقد توفي (خنوقة) عام ٢٠٠٤م.

ثانياً: فنون خيال الظل المصري

لم يكن خيال الظل العربي –لاسيما خيال الظل المصري– فناً ساذجاً سطحياً، بل كان فناً معقداً بوصفه النواة الأولى للمسرح الغنائي المصري في شكله البدائي بما يتضمنه من فنون متنوعة متظافرة في إطار مسرحي ظلي موحد من خلال جهود المخرج، وفي مقدمتها الموسيقى والغناء، إلى جانب التمثيل (تحريك الدمى الظلية)، والديكور، والأزياء، والإضاءة، والنصوص المسرحية، والدمى الظلية، لذا يمثل فن خيال الظل جملة من الفنون التي اجتمعت وتداخلت في بنيته.

وستقوم الباحثة بتسليط الضوء على فنون خيال الظل المصري القديم بما ينسجم مع إجراءات البحث الحالي:

١- فن تصميم وصناعة الدمى أو (الشخوص الظلية):

تُعد الدمى أو الشخوص الظلية من أهم فنون ومقومات البابات الظلية، كما أن لها خصوصية نوعية، ذلك أن فن خيال الظل لا يقدم دُماه (شخوصه الظلية) بوصفها أجساداً درامية تتحرك أما النظارة، وإنما يُعرض ظلال الدمى الساقط على شاشة بيضاء تعكس هذه الظلال فيراها الجمهور، "فعروسة الظل خلف ستارها هي الإنسان الممثل على خشبة المسرح" (علي، ١٩٨٣، ص١٩٩). وللشخوص في البابات أنماطاً عديدة تصور الإنسان أو الحيوان أو الجماد، ففي بعض البابات تظهر القرود والكلاب والقطط، وفي بعضها الآخر تظهر سفن الحرب أو سفن التجارة والمنائر والأديرة والبساتين، وهذه الشخوص الحيوانية والجمادية تساعد على استكمال الصورة، وتحديد المكان،

ورسم المناظر التي تصور صراع الشخوص البشرية وخط سيرها. وقد تنوعت الدمى الظلية التي وُظفت في البابات الظلية لاسيما البابات الدانيالية بين دمى تُعبّر عن شخوص بشرية وحيوانية وجمادية(*).

ففي البابة الأولى (طيف الخيال) كانت معظم الدمى شخوصاً بشرية، لكنها لا تخلو من دمية أو شخصية حيوانية مساعدة كمنظر الفرس، وشخوص جمادية (مساعدة) كأدوات حفل الزفاف. أما في بابة (عجيب وغريب) تتساوى الشخوص البشرية في عددها مع الشخوص الحيوانية والجمادية. ومن شخوصها الحيوانية ثعابين، وأسد، وفيل، وجدي، وفئران، وقطط، وكلاب، ودبَّة، وقرد وجمل. أما شخوصها الجمادية (المساعدة) فقد جسدتها أدوات حلاقة، وسيوف، وطبول وغيرها. وفي البابة الثالثة (المتيم والصانع اليتيم) تتساوى أيضاً الشخوص الحيوانية والجمادية في عددها مع الشخوص البشرية كشخصية المتيم، والزميم، وبابا البيرم، واليتيم، وزيهون، كما توجد في هذه البابة شخوص حيوانية كالديوك والثيران، وشخوص جمادية مساعدة كأدوات المائدة وغيرها.

أما فيما يتعلق بدراسة السمات أو الخصائص الفنية لتصميمات دمى خيال الظل المصري، فتتطلب الرجوع إلى التصميمات والنماذج الظلية في موطنها الأصلي في منطقة الشرق الأقصى كـ(الصين، الهند، إندونيسيا) بعدّهم من أهم الدول المتميزة والمبدعة في تصميم النماذج الظلية، لاسيما تلك النماذج والطرز الجمالية التي تمتلك خصائص عامة تتشابه معها التقنيات والجماليات في التصميمات الظلية المصرية، "إذ أُتيحت فرصة نادرة وواسعة لفن خيال الظل العربي لتلقّي عناصر متنوعة من منابع هذا الفن بالشرق الأقصى، فأخذ بعض هذه العناصر، ورفض البعض الآخر، ولم تبقَ الأشكال التي أخذها على أشكالها الأولى، ولكنه صوَّرها حتى لا تكاد تُعرَف أصولها الأولى، ثم أطلقها كنماذج وأشكال فنية" (رضا، موقع إلكتروني)، وهذا يعني أن عملية الإبداع في تصميم الدمى الظلية المصرية هي عملية ذاتية رغم انعكاس تأثيرات الشرق الأقصى، لذا يمكن تحديد مجموعة مهمة من السمات الفنية التي تميزت بها التصميمات الظلية المصرية:

١- يقوم مسطحها الفني على التفريغ والتثقيب الكثيف لإشاعة الضوء بالتساوي في جميع أجزاء الشكل.

٢- تقوم صناعتها على جلود الحيوانات وذلك لقوة احتمالها وطواعيتها في التشكيل، إذ تؤخذ هذه الجلود وترقق حتى تكاد تصبح شفافة ثم يُرسم عليها الأشكال المطلوبة بتفاصيلها.

٣- تبدو شخوصها بألوان عدّة، السائد منها هو اللون الأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر والأزرق.

٤- تبدو رؤوس الشخوص البشرية بوضع جانبي يحتوي على عين واحدة، وجانب من الأنف والفم، واللحية المدببة، وقد يكون الصدر بوضع جانبي أو أمامي مع الجذع، أما الذراعان فيأخذان وضع (ثلاثة أرباع)، والقدمان في وضع جانبي، أما الشخوص الحيوانية فهي جانبية الوضع.

٥- عبّرت الشخوص الظلية البشرية عن أنماط بشرية متباينة السلوك تتنوع بين أصحاب الحرف، والحكّام، والوزراء، والأبطال كشخصية البطل صلاح الدين الأيوبي، وزيد الهلالي.

٢- الأزياء:

إن الأزياء في عروض خيال الظل هي ليست أزياءً بالمعنى المعروف، وإنما رسوم أو نقوش أو علامات على نفس جسم الدمية، وهي رسوم رمزية خالصة تتنوع بين البساطة والتعقيد في الألوان والزخارف التي تظهرها دقة التفريغ والتثقيب، وكلما كثر تعرّف الكاتب أو المؤلف على الناس واحتكاكه بهم، كلما كان مجيداً في رسمه، بارعاً في تصويره، إذ تحاكي رسوم الدمى الظلية أزياء شخوص بشرية مختلفة مثل (الحاكم، والوزير، والقاضي، والفلاح، والجندي، والمرأة...) وغيرها من الشخوص التي تختلف أزياؤها باختلاف مكانتها ومركزها الاجتماعي، وهي في الغالب رسوم تحاكي الأزياء التي كانت سائدة في العصور التي مرّت على هذا الفن (خيال الظل) لاسيما العصرين الفاطمي والمملوكي، ومنها رسوم تظهر شكل غطاء الرأس كالعمامة أو (الكلوتة) التي كانت تُلبس بمفردها على الرأس أو مع العمامة، والقميص، والسروال، والدراعة، وهي رداء قصير لا يصل إلى الركبتين مشقوق من الرقبة إلى أسفل الصدر، يشير إلى شخصية ظلية من طبقة الوزراء، والبَدَنَة وهو ثوب خاص من غير أكمام يشير إلى شخصية ظلية حاكمة، والطربوش الذي شاع في العصر المملوكي، وغيرها من أغطية الرأس كالطواقي ذات اللون الأحمر، والأخضر، والأزرق التي تشير إلى شخوص ظلية بشرية من عامة الناس، فضلاً عن الرسوم التي تجسد أزياء شخوص ظلية حيوانية وجمادية، ومازالت هذه الرسوم تجسد في شخوص خيال الظل المصري.

٣-الإضاءة:

تُعد الإضاءة من العناصر التي بقيت محافظة على خصوصيتها في فن خيال الظل بدءاً من منابع أو جذور نشأته في بلدان الشرق الأقصى حتى وقتنا الحاضر، ذلك أن الإضاءة وما تعكسه من ظل الشخوص الظلية يمثل جوهر

هذا الفن، فمسرح خيال الظل هو مسرح الظل، أما الضوء فهو خلفية له.

إن الإضاءة في خيال الظل ليست سوى وسيلة ينعكس بواسطتها ظل الشخوص (الدمى) الشفافة (الملونة) أو المعتمة (السوداء) على شاشة أو ستارة شفافة بيضاء اللون أمام الجمهور، بحيث تُرى الظلال ولا يُرى اللاعبين أو الدمى، لذلك فإن الإضاءة توضع بين أيدي اللاعبين والدمى. وكان العرض الظلي الثابت يعتمد في إضاءته على المصباح، أما العرض الظلي المتنقل فيعتمد على نار قوامها الزيت مع الكتان أو القطن.

٤- الموسيقى والغناء:

للموسيقى أثرها ووقعها الجميل والمؤثر على نفوس البشر، إذ سايرت الزمن وعاصرت الحياة منذ القدم، فلا عجب أن نرى أرباب الخيال يستعينون بها في إخراج باباتهم، ذلك أن المخايلة (فن يجمع بين الإخراج والتشخيص بالإشارات والموسيقى والغناء والتصوير والشعر والأضواء) (علي، ١٩٨٣، ص٢٠٤)، إذ كانت ومازالت الموسيقى تمثل عنصراً أساسياً لا غنى عنه لأي جوقة في أي عرض ظلي غنائي، وعن طريقها استطاع لاعبو هذا الفن أن يصلوا بعرضهم إلى عقل المتفرج ووجدانه، كما أن الموسيقى لم تكن بغريبة على الذوق المصري ولا على الشعب المصري، وإن كان هذا الفن قد جاء بمقوماته وعناصره الأساسية –ومن ضمنها الموسيقى– من منابع الشرق الأقصى.

كان لاعبو خيال الظل في أغلب الأحوال يستعينون بثلاثة أو أربعة من الموسيقيين مع آلاتهم لمصاحبة العرض الظلي، ويسمى محترفو الموسيقى بـ(الآلاتية)، ومفردها (آلاتي)، ومعناها العازف على آلة، والآلات التي كانت تستعمل في العروض لا تتعدى الآلات الموسيقية البسيطة مثل الرق(*)، والناي(**)، والطبلة(***)، وهي من الآلات الإيقاعية، فضلاً عن الكاسات والكؤوس(****)، والرباب الذي يُعد ذو أصل هندي، إلا أن العرب هم أصحاب الفضل في إحيائه، من خلال العزف على هذه الآلات في أثناء تقديم العرض الظلي، تصدر الأنغام والألحان التي ترقص عليها الشخوص الظلية أو تنفعل بدويها، وكانت الألحان هي ألحان شعبية مصرية بسيطة تتألف من نغمات قليلة تُكرر في كل سطر أو سطرين من الأنشودة، سايرت الأحداث والمشاعر.

وقد اهتم (ابن دانيال) اهتماماً كبيراً بالموسيقى، لدرجة أنه كان ينص في ملاحظاته الهامشية للبابات على نوع المقام اللحني الذي تُغنى فيه المقطوعة بما ينسجم مع أحداث المشهد في البابة، فعلى سبيل المثال حدد مقام (الراست) لافتتاحية (طيف الخيال)، ومقام (غراق) في استهلال (عجيب وغريب)، ومقام (أصبهان) في

بداية (المتيم الضائع)، كما حدد نوع الآلات الموسيقية المصاحبة للحدث، فقد ذكر نص البابة الثانية (عجيب وغريب) استعمال آلة الطبل عند ترقيص (ناتو السوداني) لملائمة ذلك للإيقاع السريع للمقطوعة المغناة.

لم يقتصر دور الموسيقى على مجرد ألحان ترافق العروض الظلية، وإنما كان لها دور حيوي أيضاً في عملية الإخراج للبابات الظلية، ويتضح ذلك في دورها بإحداث بعض المؤثرات الموسيقية المطلوبة في أثناء العرض كإحداث تأثير الرعد، أو إبراز حالات الحرب، واللحظات الحرجة، وغيرها من المؤثرات التي تتطلب ضرورة إجادة استعمال الآلات الموسيقية لإحداث التأثير المطلوب في المتفرج وإثارة انفعالاته، كما أن للموسيقى دور آخر عند انصراف الجمهور بعد نهاية العرض، ومساعدته على الانتقال من جو المسرح إلى الجو العادي، فليس هناك ما يساعد على ذلك خير من الموسيقى.

ويلعب الغناء دوراً هاماً في العروض الظلية، إذ تُعد الأغنية عنصراً أساسياً آخر إلى جانب الموسيقى المرافقة للشعر فيها، لكن الأغاني لم تكن مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالموضوع الرئيس للبابة، وإنما كانت أغاني وصفية تصف الأوضاع المعاصرة لزمن العرض مثل الأغاني في بابة (طيف الخيال) وتعليقها النقدي على الأوضاع في عهد (الظاهر بيبرس).

٥- المنظر المسرحي:

للمنظر المسرحي في العروض الظلية خصوصية معينة نابعة من خصوصية هذا الفن، فعناصر المنظر المسرحي وملحقاته يُطلق عليها بالشخوص الجمادية والتي يمكن أن تمثلها واجهات القصور، والبيوت، والمنائر، والسفن وغيرها من المناظر التي تُظهر فن العمارة، فضلاً عن ملحقات المنظر المسرحي ككرسي الحاكم، أو أدوات المطبخ، أو الأشجار، وما إلى ذلك، فهي تندرج ضمن الشخوص الجمادية والنباتية، ذلك أن المنظر المسرحي في العروض الظلية يعتمد على نفس تقنيات إعداد الدمى أو العرائس الظلية البشرية من حيث الخامات وطريقة التصنيع، فمنها الثابت خلف الشاشة، ومنها المتحرك الذي يقوم المخايل بتحريكه كالدمية، مع ذلك (كانت العروض الظلية بصورة عامة فقيرة في إمكانياتها المادية، ذلك أنها لا تستهدف أن تبهر بقدر أن توحي وتستثير خيال المتفرج، لذلك كانت تعتمد على الإيحاء بالمناظر والأمكنة التي يدور فيها الحدث من خلال الإشارة إليها بالحوار بين الشخوص، أو بواسطة رسوم مختزلة يعتمد الفنان الشعبي المصري من خلالها إلى تصوير أو إبراز أهم سمات العمارة الإسلامية لاسيما فن الرقش الإسلامي (الأرابيسك) في العصر الفاطمي والمملوكي أو غير ذلك من المناظر المسرحية

الظلية بما يتلائم وطبيعة أحداث المشهد في البابة الظلية) (محمد، ٢٠١٠، موقع إلكتروني).
ولقد أولى (ابن دانيال) أهمية كبيرة للمنظر المسرحي في باباته الثلاثة، ذلك أن التمثيلية الظلية تُكتب لتُعرَض لا لتُقرَأ، كما أن المنظر المسرحي يسهم في خلق جو مشابه للأصل الذي تجرى فيه أحداث التمثيلية، إذ احتوى الحوار على شروحات للمناظر المسرحية التي تحدد المكان الذي تجري فيه أحداث التمثيلية، لأن فهمها لا يتم إلا بتجديد المكان، فمكان البابة الثانية مثلاً (عجيب وغريب) وهو السوق المصري.
كما تميز خيال الظل المصري بإظهار عناصر المنظر المسرحي في المشاهد التمثيلية الظلية، مرتكزاً على الخط السفلي للشاشة في وضع مواجه خالٍ من البعد الثالث المنظوري، إذ يقوم المخايل غالباً بتثبيت عناصر المنظر الخاصة بكل مشهد خلف الشاشة، بينما يقوم بتحريك الدمى الظلية أمام هذه العناصر.

٦- التمثيل (تحريك الدمى الظلية):

إن التمثيل في العروض الظلية هو تمثيل غير مباشر، ذلك أنه يفتقد إلى الممثل البشري لوجود دمى ظلية تنوب عنه في التمثيل، يتم تحريكها من قبل اللاعب الذي يُطلق عليه تسمية (المخايل أو الخيالي). ولو سلطنا الضوء على أصل نشوء هذا الفن (خيال الظل) لوجدنا أن هذا الفن بالأساس هو فن يتوسل بخيال تعكسه دمية على شاشة معينة، وهو ما تؤكده إحدى الأساطير التي كانت معروفة في الصين تروي "أنه كان هناك إمبراطور يدعى (ووتي)، توفيت زوجته، ولم يستطع أن ينسَ ذكراها حتى اضطربت أمور دولته واعتلّت صحته، فأُعلنت الجوائز السخية لمن يستطيع أن يشفي الإمبراطور مما آلم به، وراح ينتظر من يستطيع أن يُحضر له زوجته من أرض الظلال، إذ يذهب الموتى ويختفون. وكان أن أعمل أحد رجال الحاشية ذكائه، فصنع للسيدة المتوفاة خيالاً يظهر منعكساً على شاشة بفعل ضوء يصدر من إحدى ردهات قصر الملك، وكان الخيال يتحرك ويتحدث. وعلى الرغم من أن الملك لم يكن يستطيع الاقتراب كثيراً من هذا الخيال غير المجسد، إلاّ أنه وجد فيه العزاء، فاطمأن واستراح" (تحية، ١٩٦٠، ص١٦).
انتقلت أصول تحريك دمى خيال الظل إلى مصر بما تحمله من قواعد أساسية تتضمن وجود مجموعة من اللاعبين يؤدي كل منهم وظيفته في تقديم العرض الظلي، ولا يتعدى عددهم خمسة يشكلون الجوقة (مجموعة المخايلين)، منهم شخصان يقومان بالعزف على الآلات الموسيقية والغناء، أما بقية اللاعبين فيتكونون من الأب وهو صاحب الجوقة ورئيسها، يطلق عليه في مصر تسمية (الريس)

أو (المعلم)، وهو (رجل عجوز، حاضر البديهة، سريع النكتة، ذكي ولمّاح، يحفظ تمثيليات عديدة لمخايلين سابقين، يروي كثيراً من الشعر والنوادر القديمة، وله معرفة بفن الحديث والأصول اللازمة لقرض الشعر والغناء، كما أن له ولعاً خاصاً بالحكايات الشعبية والأحاجي والزجل، وخبرة بنفوس المتفرجين وأهوائهم، وهو الذي يؤلف البابة عادة ويلقّنها لبقية أفراد الجوقة، وغالباً ما يشترك في صنع الشخوص وتحديد سماتها، وكثيراً ما نجده يترحم على شيوخ اللعبة(*) الأجلاّء ممن كانوا يجالسون السلاطين والأمراء والحكام) (علي، ١٩٨٣، ص٢٢١). كما تتكون الجوقة من ابن الريس وابنته، إذ يقوم الأول بمساعدة والده في تحريك الدمى محاولاً أن يرث مهارة وحرفية والده في إبداع هذا الفن. أما أخته، فتؤدي الأدوار النسائية، وتمتاز بالذكاء في التقاطها أغلب سلوكيات وعادات النساء المصريات لاسيما في التمثيليات التي تتضمن حواراً لشخوص نسائية. وقد يُستعاض عن محركة الدمى بغلام يقلد صوت النساء.

وبهذا يعد فن تحريك الدمى من الفنون العريقة التي تتطلب توافر مهارة ودقة عالية لدى المخايلين، فالمخايل هو فنان وحرفي، فهو يصنع شخوصه وفقاً للدور الذي حدده لها، كما أنه يحركها وينطقها، مما يُفرض عليه تلوين صوته بما يتلائم مع الشخوص المعروضة والأحداث المجسدة، وكثيراً ما يقلد صوت الحيوانات.

٧- النصوص الظلية (فن الأدب):

إن من أهم مقاييس التحضر لدى الأمم هو موروثها الأدبي، فالأدب هو صورة تعكس ما في داخل العقل والنفس من فكر ولواعج تمثل بدورها انعكاساً لتفاعلات الحياة الثقافية والعلمية والإنسانية يصوغها الأديب شعراً ونثراً وقصة... نتيجة لمكتسباته اللغوية والإنسانية التي تعلمها في مجتمعه، لذا يدل هذا الناتج على ما هو عليه هذا المجتمع، وما البابات أو التمثيليات في خيال الظل العربي إلا صورة من صور الأدب العربي التي تعكس موضوعات المجتمع العربي ومشكلاته الاجتماعية والسياسية السائدة التي تشغل بال جمهوره.

اعتمدت النصوص الظلية في معالجة موضوعاتها على البساطة والسهولة والوضوح، وابتعدت عن عنصر الفلسفة والتعقيد والمنطق، وقد أخذت موضوعاتها طابعاً فكاهياً ساخراً وإن كانت تعالج موضوعاً جدياً لاسيما البابات الظلية المصرية، ومرجع ذلك يعود إلى طبيعة المجتمع المصري وخصائص ذوقه الشعبي الشغوف بالفكاهة والنكتة، فقامت تمثيلياته الظلية أبان الحكم الفاطمي والأيوبي والمملوكي، على التصوير الساخر لكل ما يدور حولها في ضحك ودعابة، ومع ذلك (لم تقتصر وظيفته التمثيلية

الظلية على التسلية والترفيه التي تعمل على تفريغ شحنة الشعور المكبوت عند متلقيها، وإنما وُظِّفت أيضاً لدفع مشاعر معينة في مسارب النفس استهدافاً لوجدان موجود، لذا جاءت السخرية هنا لتشيع السرور والبهجة التي تنتهي دائماً إلى درس يُستخلص من الأحداث وموعظة يقتنع بها الجمهور في آخر الأمر، وقد استطاع هذا اللون الأدبي (خيال الظل) عبر باباته، أن يسجل دقائق الحياة المصرية الجارية، وثقافتها العامة، وأن يؤرخ لكثير من الأحداث لاسيما السياسية منها، إذ شارك في المواقف الوطنية المختلفة، فكان عاملاً من عوامل مهاجمة الصليبيين وتعبئة الشعور ضدهم كما في بابة (حرب العجم) أو (لعب المنار)، والتي بينت موقف العرب والمسلمين من الحروب الصليبية في الإسكندرية، وقد حثت على الجد وتوحيد الصف، كما كانت عاملاً من عوامل بذر الكره للاستعمار التركي بالسخرية منه ونقد السيطرة الإقطاعية، وجسدت افتقار الناس إلى العدالة) (علي، ١٩٨٣، ص٣٣٠-٣٣١).

كما صوّر الناحية الاجتماعية للمجتمع المصري، وهي أهم ناحية برزت البابات في تصويرها، فقد استطاع (ابن دانيال) أن يصور قرار الخليفة (الظاهر بيبرس) بتحريم الخمر والحشيش في البابة الأولى (طيف الخيال)، كما تناولت هذه البابة في ثناياها لظاهرة من الظواهر التي كانت موجودة آنذاك وهي ظاهرة الخاطبة، والدور الذي كانت تقوم به، وما كان يحدث من سوء فهم لحقيقة الزوج والزوجة المحجبة، وغيرها من السلوكيات والعادات والتقاليد المصرية القديمة التي لايزال بعضها قائماً حتى يومنها هذا.

ومن موضوعات التمثيليات الظلية أيضاً علاقة الحاكم بالمحكومين، وعلاقة الرجل بالمرأة، وتصوير الأسواق المصرية وما فيها من ألعاب مسلية شائعة عند المصريين آنذاك، فضلاً عن تناول موضوعات العشق والعشاق وأهل الغرام، كما عالجت التمثيليات موضوعات المرأة ودورها في الحياة الاجتماعية كما في بابة الشيخ (طالح وجاريته السر المكنون)، وغيرها من الموضوعات التي ارتبطت بالشعائر الدينية، فيها صوفية ومدائح نبوية.

لقد أدرك مؤلفو بابات خيال الظل لاسيما (ابن دانيال) أن من أهم عوامل نجاح البابة تضمينها الشعر في النظم إلى جانب النثر في الحوار، فقد برع (ابن دانيال) في صب أفكاره من خلال نظمه الشعر الفصيح، كما أبدع في نظم الأزجال والموشحات والتي كان يهدف من ورائها إلى الغناء والطرب والإنشاد، كما أنه وجد في هذه القوالب الشعبية مجالاً أوسع للحن والتلاعب بالألفاظ، ذلك أن "الشعر الشعبي يقوم على الغناء والحركة، فمن حيث الشكل والوزن يأخذ شكل الحركة، فهو لا يلتزم بالقافية الموحدة بل

يتحرر منها أحياناً بحيث يمكننا القول بأنها (قافية صوتية) وأحياناً لا يلتزم بالحرف الأخير من القافية وأحياناً يجمع بين القافيتين" (علي، ١٩٨٣، ص٣٦٤).

كما تأثرت البابات الظلية إلى حد كبير بفن كتابة المقامات نظراً لشكلها المستحدث في القرون الوسطى واستعراضاتها للألفاظ العربية، إذ كانت الغاية أو الهدف تضمين البابات فن المقامات هي غاية تعليمية لغوية لتلقين الناشئة صيغ التعبير ولكن بعيداً عن الأسلوب والتراكيب اللغوية المعقدة كونها (البابات) جماهيرية الذوق تحاكي الواقع الحياتي بجوانبه المتنوعة كالجانب الديني والاجتماعي والسياسي وغيرها بأسلوب يسود عليه النكتة للترفيه والتسلية من جهة وللوعظ من جهة أخرى.

الدراسات السابقة

سيتم عرض دراستين سابقتين اقتربت نسبياً من موضوع الدراسة الحالية وفقاً للتسلسل الزمني لها ضمن محوري الموروث الثقافي، وفنون خيال الظل.

أولاً: دراسة (الجبوري وعادل وعصام/ ٢٠٠٩)

الموسومة (مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني)

هدف الدراسة:

التعرف على مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني.

مجتمع وعينة الدراسة:

لم يحدد الباحث مجتمعاً لدراسته... واكتفى بعينتين هما:

- مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع.
- مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي الكيفي.

أدوات الدراسة:

استند الباحث في تحليل عينة دراسته إلى مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة تحليلية.

الوسائل الإحصائية:

لم يعتمد الباحث أية وسيلة إحصائية.

نتائج الدراسة:

خلص الباحث من جراء تحليله لعينة دراسته إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١- إن توظيف الموروث الشعبي كأشكال وعناصر شعبية، يعني توظيف معطياته بطريقة إيحائية في الحقل الإبداعي هدفها ملء زمن المتلقي ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

٢- إن حتمية حضور الموروث الشعبي –شكلاً وموضوعاً– في التجارب المسرحية ووفق المعايير الموضوعية في تناوله واستلهامه وتوظيفه ستقود إلى إغناء –الموروث– برؤى ومعالجات وتركيبات فنية خلاقة.

ثانياً: دراسة (حسين/ ٢٠١٧)

الموسومة (الثراء الفني والفكري للموروث الشعبي في بابات خيال الظل لـ(ابن دانيال))

هدف الدراسة:

الكشف عن تمثلات الثراء الفني والفكري في نصوص تمثيليات (ابن دانيال) المخايل العربي الرائد.

مجتمع وعينة الدراسة:

اعتمد الباحث مجتمع البحث كاملاً عينة لبحثه (ثلاث نماذج):

- بابة المتيم والضائع اليتيم.
- بابة طيف الخيال والأمير وصال.
- بابة عجيب غريب.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي الكيفي.

أدوات الدراسة:

استند الباحث في تحليل عينته ودراسته إلى مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة تحليلية.

الوسائل الإحصائية:

لم يعتمد الباحث أية وسيلة إحصائية.

نتائج الدراسة:

خلص الباحث من جراء تحليله لعينة دراسته إلى مجموعة من النتائج، من أهمها:

١- توظيف القوالب الغنائية العربية (التراثية) كالموشحات.

٢- الجمع بين الشخوص البشرية والحيوانية والجمادية، بما يحقق تنوعاً فنياً، ويضفي حيوية مضافة للحكاية، ويعزز الفعل الحركي في التمثيلية.

٣- شغل الشعر والأغاني حيزاً كبيراً من المساحة الدرامية للتمثيليات، وأسهمت في الكشف عن دواخل الشخوص والعلاقات وتطور الأحداث داخل الحكاية.

٤- توظيف الموروث الشفاهي المتداول من (أشعار وزجل وأغاني وأمثال).

٥- تناولت البابات موضوعات اجتماعية مغرقة بواقعيتها، وإن انطوت على بعض ما هو متخيل، فضلاً عن الموضوعات السياسية بجرأة، ومنها العدالة الاجتماعية، وعلاقة السلطة بالشعب.

مناقشة الدراسات السابقة:

- اقتربت الدراستين السابقتين من الدراسة الحالية من حيث اعتماد مؤشرات الإطار النظري كأداة للتوصل إلى النتائج، فضلاً عن نتائج الدراستين لاسيما نتائج دراسة (حسين/ ٢٠١٧).
- ابتعدت الدراستين السابقتين عن الدراسة الحالية من حيث اعتماد المنهج الوصفي التحليلي (الكيفي)، والذي على أساسه يختلف مجتمع وعينة الدراسة.
- اقتربت دراسة (الجبوري وعادل وعصام/ ٢٠٠٩) من الدراسة الحالية من حيث الهدف، إذ

هدفت دراسة (الجبوري/ ٢٠٠٩) إلى تعرف مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

وفقاً لما تقدم، وفي ضوء المبحثين الأول والثاني من الإطار النظري، ستتناول الباحثة مستويات توظيف الموروث الثقافي في فنون خيال الظل وفقاً لثلاث مستويات رئيسة، ستقوم الباحثة بوضعها بما ينسجم وتحقيق هدف البحث الحالي، وهذه المستويات هي:

١- المستوى الفكري.
٢- المستوى الاجتماعي.
٣- المستوى الفني(*).

١- مستوى توظيف الموروث الثقافي الفكري:

وظف هذا المستوى في الحوارات النصية للبابات بوصفها مظهراً من مظاهر الأدب الشعبي الذي يعبّر عن ثقافة الشعب الفكرية والروحية والاجتماعية، بما تحتويه هذه الحوارات من نثر وشعر تتخللهما الألغاز والأمثال والأزجال والموشحات والأساطير والحكايات العامية الموروثة جيل عن جيل فضلاً عن المقامات، جميعها تعكس فكر وفلسفة المجتمع العربي المصري ومشكلاته الدينية والاجتماعية والسياسية الراهنة ببساطة ووضوح مع سيادة طابع الفكاهة الساخرة التي تحقق الترفيه والبهجة المنتهية بالموعظة، ذلك الفكر الذي عبّر عن العديد من المواقف الوطنية للشعب المصري وكان عاملاً رئيساً من عوامل مهاجمة ورفض الاستعمار وتعبئة الشعور ضده كما في بابة (حرب العجم) أو (لعب المنار)، وقد حافظ هذا المستوى من الموروث الثقافي على استمراريته في هذا النوع من الأدب الشعبي عبر العديد من التمثيليات الظلية المعاصرة والتي من أهمها ما قدّمه المخرج والمؤلف المصري (نبيل بهجت) من بابات فيها نقد واستنكار للاحتلال في فلسطين والعراق ولكل أشكال الظلم والاستعباد السائدة في المجتمع العربي على مستوى السياسة فضلاً عن القيم الأخلاقية والتربوية التي بثَّها للأطفال والناشئة.

٢- مستوى توظيف الموروث الثقافي الاجتماعي:

وُظِّف هذا المستوى أيضاً في الحوارات النصية للبابات وما تؤديه الشخوص الظلية من حركات تفصح في مجملها عن منظومة القيم الاجتماعية وعن قواعد سلوك وعادات وتقاليد المجتمع المصري القديم، وهذا ما نجده في البابات الظلية الثلاث لابن دانيال (طيف الخيال) و(عجيب وغريب) و(المتيم والضائع اليتيم)، لايزال بعض هذه السلوكيات قائمة حتى يومنا هذا، كالأغاني

والرقص في الذكر النبوي والأهازيج والحِكَم والأقوال السائدة فضلاً عن حكايا وقصص البطولة عن صلاح الدين الأيوبي وزيد الهلالي وغيرها من موضوعات عالجت المشكلات الاجتماعية والشعائر الدينية وحكايا أهل الغرام وما يتخللها من قيم.

٣- مستوى توظيف الموروث الثقافي الفني:

وُظِّف هذا المستوى في كل ما هو مادي من البابات كتقنيات صناعة الشخوص أو الدمى الظلية والتي تجسدت في الأزياء والمناظر المسرحية، كما تمَّ توظيف هذا المستوى من الموروث في الآلات الموسيقية الشعبية والإضاءة، وكما يأتي:

❖ حافظ الموروث الثقافي الفني على استمراريته عبر تقنيات صناعة الشخوص الظلية، وهذا بدوره ساهم في تشكيل السمات الفنية للتصميمات الظلية المصرية والتي من أهمها:

١- اعتماد التفريغ والتثقيب الكثيف في جميع أجزاء المسطح الفني للشخوص الظلية سواء أكانت شخوص بشرية أم حيوانية أم نباتية أو مناظرة مسرحية.

٢- يتكون قوام الشخوص الظلية والمناظر المسرحية في البابات من جلود الحيوانات.

٣- يغلب على أشكال الشخوص الظلية البشرية رؤوس بوضع جانبي تحتوي على عين واحدة وجانب من الأنف والفم، ولحية مدببة، وقد يكون الصدر بوضع جانبي أو أمامي مع الجذع، أما الذراعان فيأخذان وضع (ثلاثة أرباع) والقدمان بوضع جانبي، أما الشخوص الحيوانية فهي جانبية الوضع.

٤- أما الألوان السائدة في الشخوص الظلية فتتراوح بين اللون الأسود، والأخضر، والأصفر، والأزرق والأحمر.

٥- حافظت تصميمات أزياء الشخوص الظلية المصرية على طابع عام موحد يفصح عن انتقال الموروث الثقافي الفني إليها من خلال تضمين المسطح الفني للشخصية الظلية بتصميمات أزياء ترجع إلى العصرين الفاطمي والمملوكي كغطاء الرأس (الطربوش) أو (الكلوتة)، والدراعة والبَدَنَة والسروال والقميص وما شابه.

٦- حافظ المنظر المسرحي وملحقاته في البابات المصرية على الموروث الثقافي الفني الذي كان سائداً في العصرين الفاطمي والمملوكي والذي كان يعتمد البساطة والاختزال والإيحاء بعيداً عن المبالغة والتجسيم، إذ بقيت عناصر المنظر المسرحي في المشاهد التمثيلية الظلية ترتكز على الخط السفلي للشاشة في وضع مواجهة خالٍ من البعد الثالث المنظوري، كما بقيت الزخارف الإسلامية كـ(الأرابيسك) تزيّن

كرسي الحاكم وواجهات القصور وما شابه بما يتلائم مع طبيعة أحداث البابة الظلية.

❖ بقيت تقنيات تحريك الشخوص الظلية في التمثيليات الظلية محافظة على أصولها نسبياً عبر انتقال الموروث الثقافي الفني الخاص بها من الشرق الأقصى إلى المجتمع العربي لاسيما المجتمع المصري، بما يعتمد عليه هذا الفن الشعبي من قواعد أساسية للتحريك تقوم بها مجموعة من المخايلين (اللاعبين) يؤدي كل منهم وظيفته في تقديم العرض الظلي.

❖ من أهم مقومات التمثيلية الظلية بوصفها عرضاً مسرحياً، هي الإضاءة، ذلك أن هذا الفن هو فن ظلي تنشأ شخوصه الظلية بفعل الضوء، لذا بقيت تقنية الإضاءة في العروض الظلية بوصفها موروثاً ثقافياً فنياً ينتقل من جيل إلى آخر دون تغيير مع اختلاف مصدر الإضاءة.

❖ حافظ الموروث الثقافي الفني على استمراريته عبر انتقال بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية –التي كانت مصاحبة للتمثيليات الظلية المصرية في العصور السابقة لاسيما آلة الطبلة– إلى العديد من العروض المسرحية الظلية في وقتنا الحاضر، فضلاً عن الألحان الموسيقية الشعبية البسيطة التي مازالت تُعزَف في العروض الظلية المعاصرة.

الفصل الرابع

نتائج البحث

تحقق هدف البحث الحالي من خلال النتائج التي تم التوصل إليها:

١- تحددت مستويات توظيف الموروث الثقافي في فنون خيال الظل بـ:

- المستوى الفكري.
- المستوى الاجتماعي.
- المستوى الفني.

٢- تمثلت مستويات توظيف الموروثات الثقافية في فنون خيال الظل بالآتي:

- مستوى الموروث الفكري:

تمثل هذا المستوى في كل ما جسدته الحوارات النصية للتمثيليات الظلية من نقل لفكر وفلسفة المجتمع المصري المعاصر عبر معالجتها للعديد من مشكلاته السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية بأسلوب يغلب عليه طابع الفكاهة الساخرة.

- مستوى الموروث الاجتماعي:

تمثل هذا المستوى في كل ما جسدته الشخوص من حركات وحوارات في التمثيليات الظلية والتي تعبّر بمجملها عن بعض القيم الاجتماعية وبعض العادات والتقاليد وقواعد السلوك التي كانت سائدة في المجتمع المصري القديم كالشعائر الدينية وحكايا أهل العشق والعشاق

وعلاقة الحاكم بالمحكومين، فضلاً عن حكايا وقصص صلاح الدين الأيوبي وزيد الهلالي.

- مستوى الموروث الفني:

١- تمثل توظيف هذا المستوى في كل ما تَشكَّل من سمات فنية في تصميم الشخوص الظلية (حيوانية، بشرية) عبر تقنيات صناعتها فضلاً عن تصميم الأزياء وألوانها ونقوشها.

٢- تمثل توظيف هذا المستوى في تصميم المنظر المسرحي للتمثيلية الظلية عبر تضمينها موروثات إسلامية كالزخارف والنقوش والأقواس، فضلاً عن طابع الاختزال والتسطيح.

٣- تمثل توظيف هذا المستوى في تقنيات وقواعد تحريك الشخوص الظلية التي أصبحت تمثل قواعد أساسية لتحريك شخوص خيال الظل في الوطن العربي عموماً.

٤- تمثل توظيف هذا المستوى في اعتماد تقنية الإضاءة في العروض الظلية، والتي ارتبطت بالإمكانيات الصناعية المتوافرة في كل عصر، وحسب المصدر الضوئي المتاح لإنتاج الظل.

٥- تمثل توظيف هذا المستوى في اعتماد مرافقة بعض الآلات الموسيقية للتمثيليات الظلية لاسيما آلة الطبلة التي لها دور في إحداث بعض المؤثرات الموسيقية، فضلاً عن إصدار الألحان والأنغام الراقصة.

٦- تمثل توظيف هذا المستوى في اعتماد القوالب الغنائية العربية كالموشحات.

٧- تمثل توظيف هذا المستوى في الجمع بين الشخوص البشرية والحيوانية والجمادية، بما يحقق تنوعاً فنياً ويعزز الفعل الحركي في التمثيلية.

٨- تمثل توظيف هذا المستوى في اعتماد الموروث الشعبي الشفاهي المتداول من (أشعار، وزجل، وأغاني، وأمثال)، فضلاً عن الألحان الموسيقية الشعبية البسيطة التي مازالت تُعزَف في العروض الظلية المعاصرة.

الاستنتاجات:

١- طغيان الموروث الشعبي، إذ يشغل مساحة واسعة من فحوى الموروث الثقافي بمستوياته (الفكرية، والاجتماعية، والفنية)، ذلك أن فن خيال الظل بطبيعته فن وأدب شعبي.

٢- سجلت تمثلات الموروث الثقافي بمستوياته الرئيسة نسبة عالية في فنون خيال الظل المصري.

٣- تميز فن خيال الظل المصري بمعالجته للموروث الثقافي بطريقة عصرية تنسجم مع طبيعة وفكر المجتمع المصري، وهذا يؤشر نجاح هذا الوسيط الفني–الثقافي في نقل موروثاته إلى الأجيال.

التوصيات والمقترحات:

١- إحياء فن خيال الظل والحفاظ عليه بوصفه موروثاً ثقافياً متنوعاً بحد ذاته من خلال تنظيم دورات تدريبية في فنون خيال الظل لتأهيل المهتمين به.

٢- نشر مفهوم الموروث الثقافي المادي وغير المادي بين المختصين في الفنون كافة وتعريفه في أفضل صوره وأشكاله.

٣- إجراء دراسة حول المعالجات الإخراجية في مسرح خيال الظل.

الهوامش:

(*) ينظر: أمل عبدة ارشيد الزعبي. عود الند (مجلة ثقافية فصلية). الطفل والموروث الشعبي، العدد (٩٧)، عمان، ٢٠١٢.

(**) السامر: حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة مثل الأفراح والموالد وليالي الحصاد وليالي السمر في الصيف، وتذهب الفرقة إلى المناسبة وتعرض فقراتها في مكان مناسب، في القرية مثلاً، ويجلس أهل القرية في نصف دائرة ويظل السامر منصوباً حتى الفجر، والساحر فن ارتجالي.

(***) الحاوي: وهو وسيلة تسلية للصغار والكبار، ويعتمد على ألعاب الحواة في خلف اليد، واللعب مع الثعابين والقيد بالسلاسل والقيام بفكها بقوته، والحاوي كان يزور المدن والقرى في الأعياد والموالد الشعبية لعرض فنه، واليوم تطور اسمه إذ أصبح يُعرَف بالساحر.

(****) المداحين والحكواتية: وهم أشخاص يلقون القصص الدينية والملاحم والبطولات في قوالب موسيقية لتعزيز الاحتفال بالأعياد الدينية وموالد أولياء الله الصالحين وينشدون ملاحم الملك (سيف بن ذي يزن) و(عنترة بن شداد) وخلافه من الملاحم العربية الأصيلة.

(*) تعد الإكسسوارات الخاصة بالشخصية الظلية أو الخاصة بالمناظر المسرحية من الشخوص الظلية الجمادية في فن خيال الظل، رغم أنها لا تمتلك مقومات الشخصية كونها لا تساهم في الفعل بل تساعد فيه، لذا يمكن عدّها شخوص ظلية مساعدة.

(*) الرق: هو آلة موسيقية سميت بهذه التسمية لأنها تُصنع من الجلد الذي يُرقق.

(**) الناي: هو آلة موسيقية لها أنواع عديدة تختلف في أحجامها، وأكثر الأنواع شيوعاً ما يسمى بـ(ناي الدراويش)، ويسمى بهذه التسمية لكثرة استعماله في حفلات الذكر مع أغاني المنشدين.

(***) الطبلة: طبلة اليد آلة موسيقية مصرية قديمة تُعد مصدراً لآلاتي الدربكة وطبل اليد الكبير.

(****) الكاسات والكؤوس: وهي آلات موسيقية تُصنع من المعدن في شكل وعاء مقعر عريض الحافة، يُستعمل كل زوج منها في يد واحدة، يوجد في وسطها ثقب يُمرر من خلاله رباط أو شريط لتثبيت الآلة في أصابع اليد.

(*) تُطلق على نصوص خيال الظل تسميات عديدة باللغة العربية، نذكر منها التمثيلية، والبابة، والفصل، واللعبة، ومسطرة الخيال، ولكل من هذه الأشكال مكوناته التكوينية والموضوعية.
ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان–ناشرون، ١٩٩٥.

(*) وقد حددت الباحثة تسمية المستوى الثالث بالمستوى الفني، ذلك أن الحقل الذي ستتناوله الباحثة إجرائياً في البحث الحالي هو حقل فني بحت يتعلق بمقومات فن خيال الظل تحديداً.

المصادر:

١- أحمد أبو يزيد. محاضرات في الأنثروبولوجيا الثقافية. د.ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٨.

٢- تحية كامل حسين. مسرح العرائس. دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ١٩٦٠.

٣- الجواهري، محمد وحسن الخولي وفاتن أحمد وآخرون. التراث الشعبي في عالم متغير: دراسات في إعادة إنتاج التراث. أعين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٧.

٤- حسين فهيم. قصة الانثروبولوجيا: فصول في تاريخ علم الإنسان. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٦.

٥- الحلاق، محمد راتب. نحن والآخر (دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر). اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٧.

٦- حمداوي، جميل. منهجية محمد عابد الجابري في التعامل مع التراث العربي الإسلامي. ٢٠١٢. www.alukah.net شبكة الألوكة. دراسات ومقالات نقدية وحوارات أدبية.

٧- رضا شحاته أبو المجد. الخصائص الفنية والتعبيرية لتصميمات خيال الظل بمنطقة الشرق الأدنى. منبر حر للفن التشكيلي العربي المعاصر. 26th February 2011.

٨- سليم جيهان وعبد الله الدايم، وآخرون. الثقافة العربية: أسئلة التطور والمستقبل. ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٣.

٩- سمية فائق. إشكالية المصطلح في التراث الشعبي. معارف. مجلة علمية فكرية محكمة. القسم الثاني، المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، ع٤ أبريل، ٢٠٠٨.

١٠- عبد الحميد بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات. د.ط، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع (منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتّاب الجزائريين)، الجزائر، د.ت.

١١- عبد الحميد يونس. خيال الظل. د.ط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية (١٣٨)، القاهرة، ١٩٦٥.

١٢- علي إبراهيم أبو زيد. تمثيليات خيال الظل. ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

١٣- عمر بن قينة. المشكلة الثقافية في الجزائر (التفاعلات والنتائج). ط١، أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠.

١٤- فاروق أحمد مصطفى. الانثروبولوجيا ودراسة التراث الشعبي. د.ت، د.ط.

١٥- فوزي العنتيل. الفولكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي. د.ط، د.ب، د.ت.

١٦- ماري الياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض). مكتبة لبنان-ناشرون، ١٩٩٥.

١٧- مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤-١٩٩٤.

١٨- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢، مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

١٩- مجموعة من المؤلفين. الموروث الشعبي وقضايا الوطن. د.ط، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٦.

٢٠- محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. د.ط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، (دراسة).

٢١- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. الخطة الشاملة للثقافة العربية. تونس، ١٩٨٥.
٢٢- محمد عبد المنعم. مسرح خيال الظل. الحوار المتمدن، العدد (٣١٧١)، ٢٠١٠.
http://www.ahewar.org
٢٣- ويكيبيديا. الموروث الثقافي. فبراير ٢٠١٦.
.http://ar.wikipedia.org
٢٤- ويكيبيديا. فن خيال الظل. ١٢ سبتمبر ٢٠١٢.
http://ar.wikipedia.org
٢٥- يوسف محمد عبد الله. الحفاظ على الموروث الثقافي والحضاري وسبل تنميته (دراسة). موقع إلكتروني: http://qu.edu.iq