مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني

بحث مستل من اطروحة دكتوراة فلسفة

((توظيف الموروث الشعبي في المنظر المسرحي العراقي))

د. محمد عبد الرحمن الجبوري
د. عادل كريم سالم
عصام عبد الأحد
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يُعد الموروث الشعبي جزءاً مهماً من الثقافة فهي توفر أرضية خصبة للعمل الفني بما يحويه من معتقدات وعلوم ومعارف قابلة لإستلهامها في بناء وتأسيس الأعمال الفنية . وبما أن فن المسرح هو واحد من الفنون التركيبية الإحتفالية الذي يتضمن فيما يتضمن الرسم والنحت والموسيقى، وهو بهذا أصبح يشكل معادلاً موضوعياً وفكرياً وجمالياً للمجتمع بوصفه مكاناً (للعرض) . عبر مديات فكرية شكلت قفزات فنية خطتها المجتمعات في إطار جعل المكان الشعبي مرئياً محسوساً، معتمدة في ذلك على المادة والتكوين في الواقع مضافاً إليها خبرة الشعب وذخائره الجمعية في تشكيل الإطار الإجتماعي/ الجمالي للمكان الشعبي .

إن المكان بوصفه حيزاً يؤطر الأفعال كلها مجسدة في العرض المسرحي فإنه ينطلق من (المنظر المسرحي) في الكشف عن قيمته وهويته ومرجعياته، فالمكان ((شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناءاً خارجياً مرئياً، ولاحيزاً محدد المساحة، ولاتركيباً من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المفيد والمحتوى على تأريخ ما، والمضخمة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة، ويحتاج مثل هذا المكان إلى حيز مادي يتوضح عبره وينمو فيه، وإلا أصبحت كل البيوت أمكنة صالحة للفعل))[1] .

---

١ ياسين النصير/ إشكالية المكان في النص الأدبي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ١٩٨٦ ص ٨ .

وإذا أردنا البحث في مفهوم التوظيف علينا أولاً تحديد الهوية التعبيرية ومظاهرها الإتصالية، وعندما يرتبط هذا المفهوم (التوظيف) بأطر (الموروث الشعبي) بصفته عنصراً وكاشفاً في كيان المظهر المسرحي، فإنه يمنح الموروث عمقاً دلالياً –فكرياً وجمالياً– عبر الكشف عن عناصره وأشكاله وقيم التشكيل فيه من ناحية توظيف عناصر ذلك التشكيل في : خامة اللون، الكتلة، الملموس، الشكل ...إلخ، ومن ناحية أخرى تحويل الموروث إلى أفعال خلاقة مؤثرة في العمل الفني .

لقد شهدت العروض المسرحية العراقية في مرحلة السبعينات، والمراحل الزمنية المتعاقبة مساهمات كثيرة متباينة وغير واضحة المعالم الإسلوبية إزاء مستويات توظيف المورث الشعبي في كيانها البصري عموماً وفي مناظرها المسرحية تحديداً، فمن بين تلك العروض المسرحية ما لجأت إلى تحقيق واقعية شكلية عبر نقل الموروث الشعبي بدقة تاريخية شكلاً وخواصاً ووظيفة إلى الإحتفال البصري للعرض المسرحي، فيما ذهبت عروض أخرى إلى التأكيد على دلالات معاصرة له متجاوزة بعده التاريخي وعلاماته (الأيقونية)، وعروض مسرحية أخرى إستلهمت مكونات الموروث وأشكاله الشعبية/ مادياً–روحياً/ مقدمة الغرض الجمالي فيه على الأغراض الأخرى/ كذلك تحددت عروض أخرى في ملامسة الموروث الشعبي ملامسة سطحية همشت معانية ومضامينه بحسث لايظهر أثره واضحاً في مشهدية الصورة المسرحية وفي النسيج البصري للمظهر المسرحي ووحداته . إن هذا التباين المفترض وعدم الوضوح في تحديد مفهوم (التوظيف) ومستوياته وفي مفهوم (الموروث الشعبي) وتحولاته الخلاقة في إطار تجربة المسرح العراقي، قاد إلى اجتهادات قاصرة في تناوله واستلهامه واستثمار خصائصه استثماراً خلاقاً، وإن هذا القصور في الرؤية والتطبيق وفي آليات تشغيل الموروث الشعبي وترحيله إلى المستوى البصري للعرض المسرحي العراقي، أدى إلى إشكالية فنية–مفترضة حتمت على الباحث استقصائها، من خلال إيجاد الحلول الممكنة لمشكلة بحثه المحدد بالتساؤل القائم عن مستويات توظيف الموروث الشعبي من العمل الفني .

وطبقاً لهذا التساؤل حددت الإجراءات العلمية والسياق المنهجي الذي من شأنه أن يحقق الأهداف المحددة في هذه الدراسة .

أهمية البحث :

من خلال الإجابة عن مشكلة البحث ومعرفة مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني عامة وفي فن المسرح خاصة . ورصد مكونات ذلك الموروث الشعبي وتحويلها إلى أفعال خلاقة مؤثرة من خلال رصد وإبراز ثنائية الموروث والمنظر المسرحي في إطار العرض المسرحي، ويكون البحث مفيداً لجميع العاملين في المسرح من مؤلف ومخرج وممثل وحتى الناقد المسرحي، ويفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة وطلبة الدراسات العليا فيها .

أهداف البحث:

١- التعرف على مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني .

تحديد المصطلحات

١-التوظيف

جاء في (لسان العرب) :-

الوظيفة:-أنها توظيف الشيء على نفسه، ووظفه توظيفاً يعني إلزامها إياه .

ويقال استوظف: إستوعب ذلك كله [١].

كذلك جاء في (منجد الطلاب) :

إستوظف الشيء. إستوعبه [٢]

أما (القاموس المحيط) فيأتي التوظيف :

على أنه تعين الوظيفة، والمواظفة، والمراقعة، والمؤازرة، والملازمة[٣] ويشتق مصطلح التوظيف كمفردة لغوية اصطلاحية وبحسب (معجم مقاييس اللغة) من الفعل وظف . وظف كلمة تدل على تقدير شيء، ويقال وظفت له : أي قدرت له شيء[٤] وتذهب مراجع علمية أخرى[٥] المذهب نفسه في الحكم .

---

١ إبن منظور : لسان العرب، بيروت، دراسات لسان العرب، م٣، ب ت. ص٩٤٩-٩٥٠ .
٢ فؤاد إفرام البستاني، منجد الطلاب، بيروت: الطبعة الكاثوليكية، ط٥، ١٩٦٣، ص٩٢٧ .
٣ الفيروزابادي، القاموس المحيط، القاهرة: مؤسسة فن الطباعة، ج٣، ب ت، ص ٢٠٥ .
٤ ابن زكريا أحمد بن فارس، معجم مقايس اللغة العربي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر، ج٣ ، ١٩٧٩ ، ص ١٢٢ .
٥ راجع: المنجد في اللغة والأدب والعلوم،لويس اليسوعي، ص١٠٠٦-١٠٠٧ .المعجم الوسيط.إبراهيم مصطفى وآخرون، ج٢،ص١٠٣٥ .

وقاموس وبستر (Webster's) يحدد ماهية التوظيف من خلال تعريفه له :

بأنه شكل محدود ومعقول، خاضع لقوانين عملية، ويعتمد على التدريب المسبق الناتج عن الخبرة المحلية العملية من أجل القيام بعملية التحويل من الناحية النظرية البحتة إلى قواعد عملية تتطلب ترجمة تعبر بصدق عن قلب تلك النظرية المكتوبة ولكن بشكل عملي [١].

أما الباحث فقد عرف (التوظيف) في المسرح إجرائياً وفق الإطار الآتي :

هو إعادة صياغة العناصر والأشكال المرئية والمبثوثة في الموقف البصري للعرض المسرحي من حيث أن لتلك الأشكال قيمة معرفية وسيكولوجية وتعبيرية في ذات المتلقي ومرجعياته، بما يؤجل الأخذ بوظيفتها وكيانها وتنظيمها الإجتماعي، ويمنحها عبر آلية التوظيف أبعاداً تأويلية تنسجم جمالياً وفكرياً مع المنظور العام لفلسفة التصميم المنظري للعرض المسرحي، الأمر الذي يزيد من حيويته ويدفعه إلى الوجود والمعاصرة .

٢-الموروث:

يعرفه إبن زكريا:

ورث:-هو الورث

والميراث هو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير لآخرين بنسب أو سبب [٢].

أما لويس اليسوعي فيعرفه:-

ورثه: أعقبه إياه .

توارث القوم المال والمجد: ورثه بعضهم عن بعض قدماً

الإرث والوارث والوراثة والتراث والموروث صيغ مصدرية بمعنى ما يخلفه الميت لورثته .

الموروث:-الذي ترك الميراث أو الشيء .[٣]

ويذهب جبران مسعود في تحديده لتصنيف الموروث:

هو ما ينتقل من عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون ونحوهما من جيل إلى جيل .[١]

---

[1] Webster's seventh New collegiate dictionary P.977 .

٢ أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق:عبد السلام محمد بن هارون، القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر، ج٦، ١٩٧٩، ص١٠٥ .

٣ لويس اليسوعي، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، بيروت: المطبعة الكاثوثيكية، ١٩٥٦، ص ١٩٩٠- ١٩٩١ .

ويعرف B.E.Taylor الموروث الشعبي:

إنه الجانب المأثور في الثقافة الشعبية .

وفي جانب آخر يؤكد:

إنه الممارسات والعادات والأفكار وغير ما ظل مستمر بقوة العادة في المجتمع.[٢]

ووفقاً لقاموس وبستر (Webster's) يعرف :

الموروث الشعبي (National heartache):- إنه المتأصل بشكل شائع من الناحية الفنية والذي يعتبر معبراً عن الناس والمجتمع وطريقة الحياة .وهو ليس تعبير عن موقف شخصي بل هو تعبير جماعي عفوي مترادف مع طبيعة المجتمع .[٣]

أما عبد الحميد العلوجي فيعرف الموروث الشعبي :-

كل ما تمارسه الشعوب بصورة ثابتة متمادية الوقوع سواء ما إتصل منه بشؤون الحياة اليومية-طراز العيش، العلاقات الإجتماعية، الأدوات، الملابس، الأثاث، الزينات، القواعد الفنية التي يجري عليها صنع الأشياء، أو ما يتعلق بطقوس المناسبات والمعتقدات .[٤]

والباحث يعرف الموروث الشعبي إجرائياً :

هو الجزء الشعبي من التراث، والذي يتركز في منظومة كاملة من الرؤى والأشكال والطقوس والمعتقدات والعادات الشعبية المتصلة بالحياة اليومية للناس، وقد وصلت هذه المنظومة إلى الزمن الحاضر عن طريق الذاكرة حيناً وعن طريق مشخصات البيئة الشعبية حيناً آخر، والموروث الشعبي علم مستقل تتأكد خصوصيته من خلال سماته البارزة والتي منها، العراقة، البساطة، المأثورية، المجهولية، الجماعية من حيث كونه يعبر عن فكر العامة وإبداعها.

---

١ جبران مسعود، معجم الرائد، بيروت: دار العلم للملايين، مج١، ط٤، ١٩٨١، ص ٣٨٢ .

٢ فوزي العنتيل، بين الفلوكلور والثقافة الشعبية، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٨، ص٣٥، ص١٠٦ .

[3] Webster's third international dictionary volume $\frac{١}{A-G}$. P882 .

٤ عبد الحميد العلوجي، ونوري الراوي، المدخل الى الفلكلور العراقي، بغداد: وزارة الإرشاد، ١٩٦٢، ص ٦.

مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني

إن مستويات توظيف الموروث الشعبي كأشكال وعناصر شعبية يعني توظيف معطياته بطريقة إيحائية في الحقل الإبداعي هدفها ملء زمن المتلقي ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، إعتماداً على الحقيقة الإفتراضية التي تجعل الإنسان قادراً على ((أن يخوض تجربة الممكنات كوقائع فيتحول الراهن إلى ماضي–وهو ما زال قائماً– لمستقبل لم يأت بعد)) .[١]

ومن هنا فأن التجربة الإبداعية وهي أزاء إخضاع الموروث الشعبي لموجباتها، ينبغي أن تمتلك قدرة كبيرة على الفرز والإختيار والتصرف بالأصل، وبالقدر الذي لايمسح هذا الأصل ويشوهه من جانب، ولايلتزم بها إلى عمق وإيحاءات الأصل الشعبي، وعليه (فإذا طغى العنصر التراثي بدا العمل صورة مكررة للأصل التراثي، وإذا طغى العصر ضمن العنصر التراثي، فيخرج العمل من إطار التوظيف، إذ أنه يفتقد شرطاً أساسياً من شروط ودعائم التوظيف ومستوياته وهو حضور العنصر التراثي .[٢]

ومن أهم دعائم التوظيف :

١–الفهم التام والعميق للموروث الشعبي بوصفه سجلاً لمسيرة الإنسان ولإنجازاته .

٢–إنتقاء العنصر أو الجزيئة الموحية، لاسيما أن الإختيار جزء من مهمة الفنان، وينبغي أن ينتقي الفنان العناصر الأكثر إيحاءاً وقدرة على البقاء والإستمرار فليست كل جزيئات التراث الشعبي وعناصره جديرة بأن توظف توظيفاً فنياً، بل هناك عناصر وجزيئات شعبية ذات قابلية أكبر على إستيعاب الرمز وحمل الدلالة .

٣–الموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث، بمعنى أن يتفاعل الحاضر مع الماضي تفاعلاً خلاقاً مبدعاً في إطار العمل الفني .[٣]

٤–تحويل الموروث وتفاصيله إلى أفعال خلاقة ومؤثرة .

---

١ فابريتزيو كروتشاني/ فضاء المرح/ ترجمة أماني فوزي حبيش/ مطابع المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠١/ ص؟؟؟ .

٢ ينظر: صبري مسلم، التظيف مستقبل التراث الشعبي، (أبحاث في التراث الشعبي)، بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦، ص٢٦٧.

٣ صبري مسلم، المصدر السابق نفسه، ص ٢٦٦–٢٦٧ .

والدعائم الواردة أعلاه هي بمثابة وسائل معينة للمبدع وهو أزاء عمله في إستلهام وتوظيف أشكال الموروث الشعبي، هذا التوظيف الذي يأخذ مسارات عدة ومستويات مختلفة، أهمها :

أولاً: المستوى الشكلي :

إن توظيف الموروث الشعبي وفقاً لهذا المستوى إنما ينحو بإتجاه وضع مكونات الموروث وموتيفاته الشعبية في سياقها التاريخي الممتد منذ تكونها ونشوئها، والإستغراق التام بها والإتصال الكامل بما يبثه هذا الموروث من أشكال ورؤى ومضامين . هذه المكونات هي ذاتها مكونات أي حضارة والتي تعتمد على ثلاثة أصناف من المكونات ((ويشمل الصنف الأول–العادات والأفكار والإستجابات العاطفية والملابس والعلاقات الإجتماعية، أما الصنف الثاني فيشمل الواجبات والأعمال الملقاة على عواتق الرجال وحدهم كحرف ومهارات الفنانين والأخصائيين والعمال والمهرة كالحدادين والنجارين والأطباء والقساوسة والشعراء والسحرة، أما الثالث فيضم العادات الغريبة والشاذة والمذاهب الفنية))[1] .

وعليه فأن المستوى الشكلي في منهجية التوظيف يضع الموروث الشعبي في حدود وجودة المتخفي . كما أن هذا السياق قائم أساساً على تصور معرفي يعتمل في ذهن ووجدان الوريث، هذا التصور الذي يتمحور حول ((عبادة الماضي)) وتقديس متبقياته الطقسية–المادية والروحية– التي لازالت قائمة في الزمن الحاضر، إن الحاضر يفتقر إلى الإستقرار والوضوح، فضلاً عن إفتقاره إلى عناصر حيوية لم تكن موجودة إلا في ذلك الماضي، وعليه فأن ترحيلها إلى الزمن الحاضر وتفعيلها فيه لايجري إلا عبر المحافظة على خاصيتها الشكلية والوظيفية تاريخياً .

إن التوظيف الشكلي –الستاتيكي– وخاصيته في إستيحاء مكونات الموروث الشعبي، يتخذ لأسلوبيته مبررات مضافة، ففي إطار الثقافة العربية جاء هذا التوجه إستجابة لتطلعات الفرد العربي الذي شأنه ثقافته التي تتمحور حول الماضي، حيث أن من خصائص الذهن العربي (الماضوية ويعني بها التعلق بالمعلوم ورفض المجهول، بل الخوف منه، ويستنتج من هذه الخاصية التي تفسر إيمان العربي بأن الإنسان لايقدر أن يتكيف إلا مع الأشياء والأفكار التي يستطيع خياله أن يجاريها، أما تلك التي يعجز عن تفسيرها فأنه يرفضها ولايواجهها) .[2]

---

١ ينظر د.شاكر مصطفى مسلم/ المدخل الى الانتروبولوجيا/ مطبعة العاني/ بغداد/ ١٩٧٥، ص ٨١ .

١ أمير إسكندر، مواقف في التراث، مجلة آفاق عربية، العدد الثاني، بغداد، ١٩٧٥، ص ٧٠ .

وتُعد الواقعية الأرضية الأكثر خصوبة في مجال التوظيف الشكلي من حيث كون الواقعية ترتكز في جانب من بنيتها الفكرية على مفهوم المحاكاة، حيث أن (فكرة المحاكاة بمعناها الواقعي هي التأكيد على جماليات الواقع وغناه وتوثيق تفاصيله الشعبية والإجتماعية).[١]

إن الحرص البالغ على تحقيق الواقعية من خلال الإلتزام بالدقة التاريخية حين تناول مكونات الموروث الشعبي في الحقول الفنية، إنما هو مؤشر واضح الدلالة لإعتماد هذا المنهج الفني–الواقعي– كإطار مرن ومقبول لمنهجية التوظيف الشكلي للموروث الشعبي .

إن المتابع لحركة ومسيرة المسرح العراقي، وتحديداً في الستينات والسبعينات يتضح له بجلاء المنهج الشكلي في تناول الموروث الشعبي وفي الإطار البصري–المنظر المسرحي تحديداً– للعرض المسرحي، حيث ذهب بعض المصممين إلى مسافة ملحوظة لتأكيد هذا الإتجاه فقد إستثمروا ووظفوا في عروضهم المسرحية الشعبية، حيث إستخدمت الخامات الشعبية في إنشاء الوحدات الديكورية–المنظرية– من صفائح، حصران، زورق، أكياس، شبابيك خشبية قديمة وتراثية، وإكسسوارات شعبية، والتي كانت تؤدي بتفاعلاتها مع عناصر العرض المسرحي الأخرى إلى التعبير عن الصور والأشكال والملامح الشعبية بكل خصائصها وسماتها المستقرة في الذاكرة واللاوعي الجمعي للمتلقي .

يتفاعل المنظر المسرحي واقعياً مع الضوء واللون لخلق جمالية الشكل الفني والتعبير عن الجو والبنية الفنية للأحداث لأن ((البناء الضوئي يعمل على الجمع بين عناصر متعددة ومختلفة ويعمل على تنظيمها وترتيبها معاً داخل إطار ذي وحدة واحدة ليجعل من هذه العناصر بناءاً واحداً يتميز بالوحدة والتكامل بين عناصر العمل الفني)) .[٢]

إن المنطلق الفكري لسياق التوظيف الشكلي مبرز في تلك التصميمات ومتأسس على فكرة توكيد الذات الشعبية وإستنفار حضورها، وإستشعار وجودها كون الموروث الشعبي وبطبيعة مادته، يعبر تعبيراً صادقاً عن الذات الإجتماعية لإرتباطه بالحس والوجدان والسلوك اليومي حيث أن

٢ عادل كامل، البعد الجمالي في الإتجاهات الفنية، مجلة آفاق عربية، العدد السادس، بغداد، ١٩٨٣، ص١٠٠.
٣ د.ماهر راضي/ فن الضوء/ منشورات وزارة الثقافة/ سوريا/ دمشق/ ٢٠٠٥/ ص١٢٣ .

(المفردات القديمة إذ نستحضرها ضمن أي عرض مسرحي أو أي فن إبداعي آخر إنما لنؤكد فيها أنفسنا) .[١]

إن الباحث يعتقد إن استيحاء مكونات وعناصر الموروث الشعبي استيحاءاً استاتيكياً صامتاً ومحاكاته شكلياً والوقوف عند حدود معانيه المباشرة، إنما هو سياق عمل ومنهج لايعطي ولايستكشف إلى حد كبير تفسيراً فنياً وتاريخياً له –للموروث– كما إن إعتبار الواقعية كمعادل فني لسياق التوظيف الشكلي مفهوم يفتقد إلى الوضوح والعلمية، لأن الواقعية كمنهج وطريق إنما هي إتجاه لتصوير ذلك الواقع خارجياً وملامسته سطحياً، كما لاتعني تأكيد دلالاته ومبثوثاته الفكرية والجمالية في حدودها المنظورة والثابتة .

وإذاً فأن التوظيف الشكلي ذو الخاصية الساكنة للموروث الشعبي يشكل صيغة قاصرة في حواره مع عناصر الموروث الشعبي، فضلاً عن ذلك فإنه صيغة منهجية تنطوي على تعامل ارتدادي يفضي إلى شرعية إستمرار الماضي في الحاضر بكل ثوابته وخصائصه، دونما الإلتفات إلى حركة الحياة وإيقاعها المتجدد .

ثانياً: المستوى الموضوعي :

إن فهم الماضي والوعي بمكوناته وإستيعابه إبداعياً يستدعي إستلهام روحه وجوهره، حيث إن تلمس الجوهر يقلل من توهماتنا بصدد تقييم الماضي وخزينه الشعبي .

تأسيساً على هذه الحقيقة فأن إطار الوعي الذي يحيط بالمبدع ودرجة هذا الوعي سذاجة أو عمقاً يكون توظيف ذلك الموروث في الإنتاج الإبداعي .

حيث أن الوعي المتقدم بموضوعة التراث عموماً، والتراث الشعبي تحديداً – مفهوماً وشكلاً – يرتقي به متجاوراً حدوده الثابتة إلى حدود مضافة وأبعاد جديدة لموضوعاته الى المستوى الذي يؤهله للتفاعل الحيوي مع حركة الحاضر والزمن الجديد .[٢]

إن الإطار الموضوعي لتوظيف التراث الشعبي، يتحدد بمستوى العلاقة بين الموروث والوريث، ذلك المستوى الذي يتعامل مع صيغ الموروث الشعبي وعناصره كموقف وليس كمادة

---

١ ياسين النصير، المسرح العراقي حاملاً للمأثورات الشعبية، (بحث مقدم إلى ندوة التراث الشعبي)، بغداد، نيسان، ١٩٨٦ ، ص٣ .

٢ ينظر: مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التفاصيل في المسرح العربي، مجلة الفكر، العدد الرابع ١٩٨٧، ص ٨٧ .

فحسب حيث المهم أن يحتوي بدلاً من أن يحتويا لئلا تغدو الذات جزءاً منه منساقة إليه إنسياقاً أعمى بل فصلها عنه، لأن هذا كفيل بربط العلاقة بينهما –الموروث والوريث– بشكل موضوعي رصين وبالتالي تكوين تطورات موضوعية عنه، وعليه فأن الموروث الشعبي (يتحدد من خلال علاقتنا به، فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه) .[1]

تعتمد أسس التوظيف الموضوعي وبناءه التركيبي من حيث كون بصمة الإبداع في التجربة الثقافية والفنية على عملية التركيب الجديد والنوعي لجوهر العناصر والمعطيات القديمة. أو من خلال عملية هدمه المماثل وإعادة تركيبه وإضاءته برموز جديدة إلا إن السؤال يظل قائماً على كيفية توظيف الموروث الشعبي موضوعياً في التجربة الفنية عموماً وفي التجربة المسرحية تحديداً .

ويرى الباحث بأن التوظيف الموضوعي للتجربة الفنية في الموروث الشعبي يعتمد على مايلي:–

١– التوظيف الذي يرتبط بالعادات والتقاليد الشعبية السائدة في المجتمع .

٢– التطور المادي للأشكال الشعبية والمكونات البصرية، وخاصة في البناء المنظري .

٣– التأثر الكمي والنوعي لمفردات وعناصر الموروث الشعبي ضمن الواقع المعاش .

ومن أجل تحقيق هذه الإتجاهات الموضوعية وتجسيدها فنياً في العمل الفني علينا إعتماد حالتين فنيتين هما :–

أ–فنية التزامن :–

وهي أن يتعامل الفنان مع المادة التراثية تعاملاً يختلف عن تعامل المؤرخ فهو لايعتبر الإلتزام بالتتابع الزمني أمراً ضرورياً وهذا يعطي للصورة دلالات متعددة، كما يعطي للأجواء أكثر من وجه .

إن تجاوز التسلسل الزمني أو الشكية التاريخية للمادة التراثية، إنما هو مقصود بصيغة واعية فهو شكل من التعامل مع المادة التراثية ينظر من خلاله إلى الماضي نظرة شمولية . إن هذا التعامل – التوظيف – يختلف عن تعامل السلفيين مع الموروثات الشعبية، ففي حين ينطلق اولئك من الماضي ليسحبوه إلى الحاضر وليشاهدوا فيه آفاق المستقبل، فإن الفنان المبدع يستلهمه

١ مصطفى رمضاني، المصدر نفسه ص ٨٢ .

ويتجه إليه بنظرة موضوعية، فيقوم بإعادة بنائه ومن ثم تأهيله في العملية الفنية، وهو بذلك إنما يفرض الموروث بصيغ جديدة واعية تتكيف والظروف الجديدة التي يفرضها العمل الفني .

ب–فنية التركيب:

إن الفنان هنا ليس معنياً بأخذ عناصر جاهزة، أو أجزاء من عناصر جاهزة ووضعها في ترتيب شكلي زمني محدد، وإنما معني بإعطاء هذه العناصر دلالات مختلفة أو متحررة نسبياً عن معانيها السابقة من خلال إعادة تركيب تلك العناصر وتغير بنائياتها النمطية المعتادة والمبثوثة في الحياة الشعبية إستجابة لمقتضيات الأثر الإبداعي وخصوصياته ورؤآه .

إن جوهر الفن هو الإنتماء إلى الشعب وقضاياه وإهتماماته وإبداعاته ولأن الموروث الشعبي يمثل ذاكرة الشعب وإبداعه، فكان لابد أن يكون له حضوراً واضحاً في التجربة الفنية عموماً وفي التجربة المسرحية خصوصاً، فـ(التجارب المسرحية تكون شرعية عندما يكون لها انتماء حقيقي إلى الناس) .[1] ولذلك فإن المسرح أكثر حرصاً للإتصال بالمورثات الشعبية وإستلهام معانيها وموضوعاتها ووسائل أدائها الإجتماعية، (فإذا نحن –رجال المسرح– حاولنا في أعمالنا المسرحية أن نعطي المواد التي لها علاقة بحياة الناس وتراثهم الفني والفكري ... إستطعنا أن نساعدهم على التعبير عن أنفسهم بطرق إيجابية) .[2]

وإذاً فإن حتمية حضور الموروث الشعبي –شكلاً وموضوعاً– في التجارب المسرحية ووفق المعايير الموضوعية وتركيبات فنية خلاقة، وفي الجانب الآخر سيسهم الموروث بمعناه هذا في إغناء التجربة المسرحية عموماً والتجربة التصميمية تحديداً بمادته الثرية وبخواصها الفكرية والجمالية .

وعليه فإن الإبداع المسرحي المعتمد على خاصية التوجه الموضوعي في معالجته للمواد الداخلة في نسيجه البصري –والمعتمدة على إعادة الصياغة وإعادة التركيب– ينفي عن الإبداع المسرحي –طبيعة التقليد والمحاكاة والتأثر الشكلي كما ينزع عنه الخضوع للمصطلح –المسرحي التراثي–أو–مسرح المأثورات الشعبية–، فتلك الإبداعات المسرحية سوف لن تكون تراثية بل تحوي

---

١ عبد الكريم رشيد، محاولات البحث عن هوية متميزة اشكل المسرح العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، مطبعة الآداب،١٩٨٤، ص ٤٠ .

٢ محمد أديب اللاوي، الإحتفالية في المسرح الغربي الحديث، بغداد: دار الحرية للطباعة، بت، ص١٣٢ .

التراث الشعبي في عناصرها الفنية والتقنية وتضيف إليه .[1] كما إن على المبدع المسرحي – مخرجاً، مصمماً– أن يكون حذراً من التعامل مع كيفيات الموروث وأشكاله الشعبية، وأن لايغيب عن ذهنه أن القيام بإعادة التركيب والصياغة الموضوعية يجب أن لايؤدي في النتيجة إلى طمس معالمه وإفراغه عن محتواه وتحريره من خصائصه كلياً .

وتفترض موضوعية العرض المسرحي بأن تكون العلاقة بين الموروث والوريث –المصمم والشكل التراثي– تعسقية، بل متوازنة، حيث يحتفظ المصمم بحقه في إسقاط رؤيته ومفاهيمه على الأشكال التراثية مع الإبقاء على خصوصية تلك الأشكال وخاصة الجوانب التي لازالت تتحرك بديناميكية في الزمن الحاضر، (وبمثل هذه الجدية يقف المسرح والتراث من الموقف المعاصر) .[2]

وعليه فإن الوظيفة الحقيقية والجادة للمسرح هي أن تجدد إدراكنا أزاء الأشياء والمواقف، وأن تجعلنا نكف عن رؤية ماتعودنا أن نراه في حياتنا الإجتماعية، ويتأتى ذلك من خلال الضغط على كينونة الموروث الشعبي بغية إكتشاف رموزه المخفية ونقلها إلى الإحتفال البصري .

فالشناشيل، المقهى، الشريعة، الأقواس، الحرف الشعبية كمفردات في هيكلية الموروث الشعبي تأخذ دورها وأهميتها وحقيقتها في المنظر المسرحي بعد أن تروضها طاقة المصمم التخيلية وبعد أن يوظفها موضوعياً لتنتسق مع فضاءات العرض ورؤياه الفلسفية .

والمصمم هنا يعتمد مجمل خطوات وقواعد توظيف المادة الشعبية موضوعياً :

١– إكتشاف القيم النقية الكامنة في شكلية الأشياء والمفردات الشعبية خلال الرجوع إلى المصادر والكتابات والأبحاث ذات الصلة .

٢– إعادة الإحساس بقيمة تلك الأشكال كقيم جوهرية مرتبطة ومسحوبة إلى الذاكرة الجمعية من خلال أقرب عناصر المنظر المسرحي وأكثرها مرونة لحمل دلالات تلك الأشكال .

٣– الإبتعاد بقدر كاف عن المحاكاة الحرفي ومعالجة الشكل الشعبي من روايا عدة ومجددة .

٤– إبقاء الموازنة قائمة في تناول الشكل الشهبي بين قيمتها التاريخية وقيمتها الجمالية .

---

١ ينظر . خالد محي الدين البرادي، خصوصية المسرح العربي، دمشق: دار منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٨٦، ص ٨٣ .

٢ ياسين النصير، المسرح العراقي حاملاً للمأثورات الشعبية، (بحث مقدم إلى ندوة التراث الشعبي)، بغداد، ميسان، ١٩٨٦، ص١١ .

إن الزخرفة العربية الشعبية –الأرابيسك–كمعطى تراثي شعبي والتي غالباً ما تلاحظ في الوحدات الديكورية للمسرحيات التي تستلهم التراث على وجه التحديد، فإنها تفقد خاصيتها التزينية الشكلية حينما تدخل في سياق التوظيف الموضوعي لها، ليستثمرها المصمم في تأكيد خواص معرفية أخرى تبعد عن خواصها المتواترة وعن خاصيتها في كونها صورة خلفية لتجميل الحدث المسرحي، حيث تنضغط الصورة الزخرفية هذه بفعل رؤى المصمم لتنتج معاني جديدة من حيث إشارتها مثلاً (إلى فكرة الله، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها عنه، وإليه ترجع تلك التكوينات الإشعاعية في الزخرفة–الأرابيسك– تنطلق من الجوهر الواحد وتعود للجوهر الواحد).[1]

إن الأرابيسك هنا لن يكون فناً تزينياً، ولايمكن إعتماده في المنظر المسرحي على هذا الأساس لأن هذا المعنى يسطحه ويجعله تابعاً إضافياً في التجربة التصميمية، حيث أن المعنى العميق له –الأرابيسك–هو تعبير عن جمال الوجود الظاهر وتوازنه اللانهائي فتشكل في علاقات رياضية معتمداً على خاصتين التحوير والتكرار .[2]

أما على صعيد العادات والمعتقدات الشعبية والتي تعتبر من الحقول المهمة في علم التراث الشعبي فهي أيضاً تخضع لسياقات التوظيف في إطار التجارب المسرحية القائمة– الشعبية تحديداً من خلال إستلهامها وتفكيك رموزها وشفراتها الخفية حيث يعمد الفنان المسرحي إزاءها إلى تحميلها على مجسات مرئية موظفة في الموقف البصري المتمثل بالوحدات الديكورية للعرض المسرحي، إذ أن الإتجاه إلى وساطة الأولياء هي في حد ذاتها معتقد متمركزة في الفكر الشعبي الدارج، وحين يأخذ هذا المعتقد طريقه إلى موقف العرض المسرحي توظف دلالاتها موضوعياً من خلال ؟؟؟ الموقف الفكري الفلسفي الذي ينطوي عليه المعتقد الشعبي هذا . وتفكيك رموزه المستترة كونه (إمتداد الآلية الوساطة الإجتماعية القائمة على هرمية المجتمع لقضاء الحاجة، حيث تصبح الوساطة ((الحل الشعبي)) لحصار الظروف الإجتماعية الضاغطة، وطالما أن المرسل لم يستطيع إستعادة حقوقه المهدورة من الأحياء، فلايصبح أمامه سوى إرسال شكواه إلى الموتى، فإنسداد

---

١ محمد حسين جودى، الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة آفاق عربية، العدد السابع، بغداد، تموز، ١٩٨٥ .

٢ ينظر، شاكر مصطفى، الوحدة في الفن الإسلامي، مجلة الفن المعاصر، العدد الأول، القاهرة، ١٩٨٩، ص١٠٨ .

الطريق للحصول على الحق المشروع يفضي إلى فتح الطريق الأسطوري لتعويض العجز الواقعي) [١].

والمقهى الشعبي كمكون من مكونات الموروث المبذولة في الحياة الشعبية والموحية برموز واقعية متأصلة في الذاكرة الشعبية من حيث كونه مكاناً للإجتماع والسمر والمتعة، يتحول حينما يدخل مختبر المصمم المسرحي إلى إطار إجتماعي آخر يفرز معطيات فكرية مغايرة لما هو مألوف ومتواتر عنه وخاصة حينما يكون منهج العرض تجريبياً – رمزياً، تعبيرياً ... إلخ –فيقدم ليس على أنه مقهى نسخي وإنما مقهى بإبعاد وعلاقات جديدة .

ففي مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع المقدمة سلفاً في مقهى من مقاهي الصالحية في بغداد كانت الموازنة قائمة بين معطيات الموروث الشعبي المتمثلة بمعطيات المقهى الشعبي، وبين أدوات المصمم/ المخرج القائمة على تحريرها من أدائها الوظيفي النمطي وشكلها الواقعي.

لقد إعتمد المصمم –سعدي يونس– المقهى كمكانية للعرض كونه أشد إرتباطاً بالذات العربية من بنائية المسرح كشكل معماري محض –العلبة الإيطالي– لكنه تحرر من ثبوتية المكان وفضائه التقليدي، حيث أقام مرتفعاً خشبياً وسط المقهى، فالإساس كان تأكيد القيمة الإحتفالية وهو إعطاء الحضور إلى مقهى بعده الحضاري وليس لقاء يوميا بلامعنى[٢]، وعليه فأن (خاصية المكان ليست محددة بهيئة جغرافية، وإنما بالأفكار المنبثقة عنه والصورة المتولدة فيه) .[٣]

إن تحويل المقهى من مكان مألوف ومتداول إلى فضاء دلالي شامل إنما يعتبر عاملاً أساسياً في تحويل ذهن المتلقي إلى نتابعة العرض المسرحي بعد صدمه باللامألوف البصري ومن هنا نلاحظ (أن علاقة المكان بالمتفرج والتغير الذي طرأ على هذه العلاقة تمثل إحدى خواص المسرح المعاصرة) .[٤]

وبناءاً على ماتقدم نستنتج أن إستخدام معطيات الموروث الشعبي إستخداماً فنياً ايحائياً وتوظيفياً بتكنيك موضوعي يؤدي إلى حمل أبعاد جديدة في التجربة التصميمية للعرض المسرحي

---

١ ينظر رفعت سلام، بحث عن التراث الشعبي، المصدر السابق، ص١٢٤ .

٢ ينظر عبد الكريم برشيد، محاولات البحث عن هوية متميزة لشكل المسرح العربي، المصدر السابق، ص٢٦.

٣ ياسين النصير، دلالة المكان، بغداد : دار ثقافة الأطفال، ١٩٨٢، ص٢٣ .

١ سامية سعيد الأسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، المجلد الخامس عشر، الكويت، ١٩٨٥، ص٩٠.

بما يثري فضاء العرض بالرموز والاحالات، التي ستخاطب المتلقي مخاطبة موضوعية مؤثرة تضمن وصول الرسالة والمعنى الجديد إليه بيسر .

ثالثاً: المستوى الجمالي :

يبدأ الموقف الجمالي من خلال بناء تصور جديد لمكونات الواقع ومعطياته في الماضي والحاضر، ومن ثم تنظيمه في أشكال وصور وبناء جديد ممتع .

حيث أن الفنان لايستطيع أن يلجأ إلى الأشكال والرموز نفسها التي استنفذت قيمتها ومعناها ووظيفتها، فقدت سحرها بسبب شيوعها، فيحاول إيجاد صياغات جديدة لتلك الصور والأشكال لتخلق تأثيرها الحسي والجمالي عند المتلقي .[١]

والصياغات الجديدة تعني إعادة بناء المكون الشكلي للقيم المادية للصور الإجتماعية، وبالتالي إحالتها إلى دلالات جديدة في مضمار الإنتاج الفني، وهذا عمل يصب في جوهر العملية الفنية التي هي تجديد وخلق وإبداع، حيث أن (مادة التمثيل الجمالي، سواء كان حاضراً أم ماضياً فأنه يتحول ويتبدل في هذا التمثيل) .[٢]

وعليه إذا أسلمنا أن كل عمل فني هو خلق جديد لايعتمد بقاءه أو موته على إتساقه أو أختلافه مع الواقع، توضح لنا أن الفن ليس تعبيراً عن الحياة بل إضافة وتنمية لها .[٣]

وإن البعد الجمالي الذي يحاول المبدع إسقاطه على عناصر إنتاجه الحاوي لعناصر الموروث الشعبي ومكوناته البصرية والإيحائية، إنما يعتمد على نظامه الخاص وأسسه المتفردة المتحررة تماماً من الأنسقة الإجتماعية وضرورات الواقع وإيقاعه الإجتماعي، وفي هذا الصدد يؤكد (هربرت ماركوز) على (أن العمل الفني يكون جميلاً بقدر مايعارض نظام الواقع بنظامه الخاص)[٤]، ولكون الجمال تعبيراً عن نشاط خفي ينمو ويتطور وفقاً لقانون تكوينه ونظامه، ولكون النظام يتضمن معاني التوافق والتماثل والتجدد وتوازن العلاقات وإنسجام النسب، فعليه (تحقيق الوحدة الجمالية حين تتلائم أجزاء الشيء الفني من نظام) .[٥]

---

٢ ينظر، ناثان نوبلز، حوار الروية، ت فخري خليل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧، ص٢٣٢ .

٣ هربرت ماركوز، البعد الجمالي، جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩، ص٣٠ .

٤ ينظر عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص١٧ .

١ هربرت ماركوز، المصدر نفسه، ص٨١ .

٢ ناثان نوبلز، المصدر السابق نفسه، ص٩٩ .

إن تحقق الأثر الجمالي للعمل الفني يحيلنا إلى تبني مفهوم الشكل والتأكيد على خاصية البصرية لإستبيان المفاهيم والرؤى فيه، من حيث كون الموروث الشعبي عبارة عن أشكال وصور شعبية، وعليه فلا مناص من إعتبار الشكل هو المرنكز المعول عليه لإحقاق الأثر الجمالي في التجربة المسرحية عموماً والتجربة التصميمية تحديداً، والشكل هنا يكون يكون الساحة الخصبة لدى مصمم المناظر المسرحية لتوظيف مظاهر الإرث الشعبي فيها، كما أنه الإطار الجمالي الأنسب للإلتحام بخواص الموروث الشعبي، ويتطابق هذا الموقف مع أفكار الفيلسوف الجمالي ((كروتشة)) حينما يتعاطى مشكلة الشكل في العمل الفني (فإنه لا يتردد في تتويج الشكل، فالحقيقة الجمالية شكل ولا شيء غير الشكل) .[١]

بينما يرى (شوبنهار) بأن الصور الفنية –في العمل المسرحي– تلعب دوراً جمالياً هاماً في خلق جو المسرحية الذي يسهم في تحديد مسار الأحداث .[٢]

كذلك يذهب الفيلسوف الجمالي ((سوريو)) في تأكيده على الأساس الشكلاني في التوظيف الجمالي، حيث أن الجمال في نظرته (هو علم الأشكال، إن مايشكل آفاق تذوقنا الجمالي هو طبيعة شعورنا الجمالي وخيالنا وإدراكنا للنسب والعلاقات الهارمونية فيه) .[٣]

وبذلك نستنتج أن التوظيف الجمالي لمكونات الموروث الشعبي في العمل الفني يتجقق عبر إبراز خواصها الشكلية في علاقات هارمونية ونسب ووحدات منسجمة . كما أن العناصر التشكيلية للمنظر المسرحي –الكتل، الملمس، الخامة...إلخ – تمثل مجالاً رحباً للمصمم في تحقيق الأثر الجمالي للموروث الشعبي، حيث تغدو الأشكال الشعبية هي البعد المهم الذي يتوسله المصمم المسرحي لتحقيق رؤيته الجمالية .كونها تتضمن في قوامها انفة ومتناظرات جمالية مثل الزخارف الشعبية، والأقواس، والشناشيل والمقرصنات في البناء المعماري الشعبي، وهنا تبرز الرؤية الجمالية للمصمم وتتكشف من خلال خلق تكوينات إنشائية من تلك الموتيفات الشعبية تتوافر فيها قياسات الإنسجام والتناظر والشمرية، ليتجه بكل قواه–المصمم صوب تأطير الشكل وإعتماده كمصدر باث للقيم والمعاني .

---

٣ عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، المصدر السابق نفسه، ص ٢٣ .

٤ ينظر د.سيد شحاته، علم جمال الموسيقى، مطابع الأهرام التجارية، مصر، ٢٠٠٦ .

٥ عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى الحديثة، ١٩٨٨، ص١٣ .

إن تواجد الموتيفة الشعبية في الإحتفال البصري للعرض المسرحي بأطر جمالية يخرجها من نمطيتها المألوفة شكلاً ومعنى وهنا يحقق المبدع خطوتين متتابعتين للوصول إلى وجدان المتلقي وقواه المعرفية وهي إظهار الموتيفة الشعبية بطرازية شكلية تزيينية مثيرة بصرياً وفي الوقت ذاته تحقيق معنى جديداً متآلفاً مع الإطار التصميمي الجديد لها .

وتأسيساً على ماتقدم نصل إلى نتيجة مفادها أن التوظيف الجمالي لمكونات الموروث الشعبي يتحقق عبر إستلهام وإستثمار عناصرها الشكلية ودون قطع الصلة بالمضامين والأفكار التي تنطوي عليها، حيث تذهب النظرية الجمالية إلى التأكيد على (أن الشكل لايصل منفرداً ولايظهر من أجل نفسه، قدر مايكون تجسيداً أو تعبيراً وأداة إيصال موظفة توظيفاً مفيداً) .[١]

إن المعيار الجمالي للإظهار ((بكونه يقدم سلسلة من الكلمات والصور الموحية مع ترك المتلقي يطوّر تلك الصور التي يعتبرها ملائمة... وهو الإخبار بإعتباره سرداً قصصياً . وأن أبسط وأكثر المواضيع والتركيبات المطروحة تعد مسرحاً غير شيقاً من الناحية الجمالية، بالإضافة إلى إعتباره جزءاً من الموروث عن عمل المسرح التقليدي)) .[٢]

إن السياق الجمالي في صياغة بصريات العرض المسرحي مهم جداً كونه يتوافق والإتجاهات الحديثة القائمة على ماهية خطاب العرض المسرحي برمته، وكونه يعبر عن الرؤى المتجددة التي تتناول تقنيات العرض المسرحي والتي تنحو لرفع مقام الصورة البصرية على حساب قيم العرض المسرحي الأخرى .

ولكي نستكمل دائرة المعلومة الفكرية لماهية التوظيف الجمالي لعناصر الموروث الشعبي، يتطلب الأمر تدعيم المنطلقات بشواهد تطبيقية والتي منها :-

١- يمكن توظيف (القبة) كرمز ديني شعبي، وكقيمة هندسية شكلانية في العمارة العربية الإسلامية في المنشأ التصميمي للعرض المسرحي وعبر المحافظة على شرطها الجمالي، لتظهر (كصورة للإحتواء الإلهي للكون، والإحتضان الحميم للوجود، أما القواعد التي تقوم عليها الأعمدة المنفردة والأقواس المنحنية فأنها تمثل الإتجاه البشري نحو الله .[٣]

---

١ عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، المصدر السابق، ص٤٧ .

٢ ينظر سوزان باسنت، التجريب في مسرح المرأة، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٧٨.

١ شاكر مصطفى، الوحدة في الفن الإسلامي، المصدر السابق، ص١٠٨ .

٢- الوحدات الزخرفية كعناصر مادية في قوام التراث الشعبي يمكن إستلهامها جمالياً من حيث كونها توقظ الإحساس بماديات الأشياء لأن الزخارف تسجيل للواقع تدون فيه التكرارات في نسيج متماسك حيث (يساعد التكرار والإستمرارية في الأوزان البصرية في تحقيق الوحدة الجمالية)[١]،لأن التكرار يعد قيمة جمالية فهي معيار لإيقاع ملمح فيه نوع من الحرارة المتدفقة .

٣- البيت البغدادي كشكل أصيل ونموذج في حقل الموروثات الشعبية والذي يشكل القاسم المشترك لمعظم الأعمال المسرحية الشعبية قد تم توظيفه أو توظيف جانب منه بمستويات عدة، شكلياً، موضوعياً، أما على المستوى الجمالي فيمكن توظيفه من خلال إستلهام عناصر الشكل منه .

أ- الواجهة الخشبية-الشناشيل .

ب-الزخرفة-التوريق والأشكال النباتية على الأبواب والجدران .

جـ-المقرنصات .

د-الأقواس-المدبب، المضغوط، المدور .

هـ-أعمال الزجاج التي ساعدت إضفاء جو من الشاعرية والأمان للبيت البغدادي .[٢]

إن إستلهام الموروث الشعبي وتوظيف مكوناته جمالياً تقتضيها ضرورة العرض الفني وموجباته الأنية حيث تقتضي الضرورة أحياناً الوقوف على العلاقات التشكيلية في الشكل الشعبي فحسب والتأكيد على نسقه الشكلي الجمالي .

إن الأشكال الشعبية المؤطرة بالإطار الجمالي والمحمولة في الموقف البصري للعرض المسرحي تمدنا برمز وإيحاءات من خلال إستنفار المرجعيات كما تثير فنياً إهتماماً بتنسيقها الجديد .

رابعاً: المستوى الفني :

٢ ناثان نوبلر، حوار الرؤية، المصدر السابق، ص١١٧ .

٣ ينظر زهير العطية، العناصر الفنية للبيت البغدادي، مجلة آفاق عربية العدد الرابع، بغداد، ١٩٥٧، ص١٠٩-١١٣ .

إن التجربة المسرحية (تعيد إلى جمهور المشادهين الكثير من نماذج المأثورات الشعبية بعد أن تخضعها لموجباتها أو بعد صياغتها في صيغ جديدة)[1]، حيث أن إستلهام المبدع –المصمم– لمكونات الموروث الشعبي إنما يتم عبر تعزيز وتنشيط القوة الكامنة وتثويرها لتنشيط فاعلية العرض وتسريع إيقاعه .

وعليه فأن المخرج والمصمم –كشخصيات مبدعة للعرض المسرحي–يكشفان تلك القوى الكامنة في نسيج أو الأشكال الشعبية من خلال إيحاءات النص في المرحلة الأولى –كون النص يمثل المعطى الأول لإيحاءات الموروث –وفي المراحل اللاحقة تنمي تلك القوى والإيحاءات تصورات المخرجين المصممين وبالتالي يمكن أن تعتمد كمرتكزات –مادية وروحية لتدعيم عناصر العرض المسرحي الأساسية والتي من أهمها :

أ–الشخصية .

ب–الحدث .

جـ–الجو العام .

د–البيئة المحيطة .

وعليه يتم التوظيف الفني لمكونات الموروث الشعبي في عناصر المنظر المسرحي وبأشكال متباينة منها :

١–كمعادل فني للشخصية :

حيث يتخذ الموروث الشعبي كوسيلة لتأكيد القيم في التكوين العقلي والروحي للشخصيات الشعبية .[2]

كما إن الموروث الشعبي في هذا الإطار يحقق دوره الوظيفي السبّاق في الإيحاء عن مستوى الشخصية إجتماعياً وطبقياً وفكرياً من خلال سمة التصميم المنظري المجاور للشخصية وإيحاءاته المنظورة، ليضفي ذلك الشكل الشعبي على مشاعر الشخصية ومسارها الخلقي والسلوكي مستوى يتطابق وأفكار المتلقي المستفزة في ذاكرة الجمعية .

---

١ رشدي صالح، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، الكويت، ١٩٧٢، ص٥٩

٢ عبد الإله كمال الدين،الموروث الشعبي وأثره في المسرح البصري المقاتل، مجلة التراث الشعبي، العدد الثالث، بغداد، ١٩٨٩،ص١٣٩.

إن جماليات البيئة يمكن أن تخلق من خلال (الإستمتاع الجمالي من داخل الجدران –قاعات العرض وأماكن القراءة والمشاهدة ...إلخ–إلى خارجها لكن يهتم أيضاً في الوقت نفسه بالصورة إلى الداخل –طبيعة التصميم الخاص بقاعات العرض والمشاهدة والمنازل وأماكن الحياة، والمطاعم، والمقاهي)) [١] . تلك التصاميم التي يمكن إعتبارها موتيفات شعبية أصلية .

وإعتماداً على ذلك فأن سجايا بعض الشخصيات قد توطنت من خلال الأشياء المحيطة بها، أو التي تتعامل معها، إن ((الجايجي)) يحيطه مقهاه بكل موتيفاته الشعبية الأصلية، وإن الشخصيات التي تعمل بها أو ترتادها –المقهى– ماهي إلاّ جزءاً من هويتها الإجتماعية .[٢]

كذلك الحائك، البلام، النداف، الباعة المتجولون، وغيرهم من أصحاب الحرف الشعبية التي يتطلب الأمر إرتباطها بأداة حرفية منظورة وفكرة المتلقي عنها .

إن الحرفة الشعبية والصناعات الشعبية التي تقف عليها وخلفها شخصيات شعبية حققت دوراً في تأكيد التواصل التاريخي للحضارة المادية للإنسان العربي، بإعطاء ما يحيط الإنسان داخل البيت أو خارجه جواً عربياً .[٣]

٢–كمعادل فني للحدث المسرحي :

من المعلوم أن الموروث الشعبي بأشكاله ومفرداته له أهمية في العرض المسرحي بإعتباره الإطار التشكيلي واللوني الذي يتجاوب مع أحداث المسرحية ويسهم بدور فعال في إبراز مضمونها .

إن الكثير من العروض المسرحية الشعبية يتحدد مداها وتأثيرها، كما تغدو عصية على معارف المتلقي بسبب غياب الرؤية القائدة من لدن المخرج أو المصمم التي تشكل معادلاً فنياً راشداً لإتجاه الأحداث وسياقاتها، وبالتالي الفشل في تأسيس موقف بصري يعين المتلقي لإستكشاف ماهية الحدث المسرحي وبنائيته الفكرية .

---

١ ينظر د.عقيل مهدي، السؤال الجمالي، سلسلة عشتار الثقافية، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، بغداد، ٢٠٠٧، ص١٩٨ .

٢ ياسين النصير، المسرح العراقي حاملاً للمأثورات الشعبية، المصدر السابق، ص٢٠ .

٣ ينظر، صفوت كمال، إقتراحات ووجهة نظر حول موضوع تحديث الفلوكلور العربي، مجلة التراث الشعبي، العدد الرابع، بغداد، ١٩٧٧، ص١٣٨ .

إن إعتماد الموروث الشعبي في التجربة المسرحية كمعادل للحدث الدرامي يحقق الصورة المرضية المؤثرة التي من شأنها تعميق إحساس المتلقي بما يرى على خشبة المسرح من شؤون وأحداث وبالتالي تساهم إلى حد كبير في بناء توقعات الأحداث من خلال تنشيط الذاكرة وإستجلاب معاني الأشكال الشعبية المحيطة بالحدث المسرحي ومن ثم إستقراء ماهية الحدث وتمثلاته الفكرية الفلسفية .

فحين ينشيء مصمم المناظر المسرحية تصميماً لبيت بغدادي قديم ويركز على الأعمال الزجاجية فيه فأن هذا التصميم ينطوي على موقف تعبيري يحاول به المخرج والمصمم الإيحاء بالحدث المسرحي من خلال الإيحاء بتعبيرية الأعمال الزجاجية في البيوت المحلية القديمة التي (يكتنف العلاقات بين أفراد ومجتمعات بغداد التقليدية، جو من المحافظة، مما يستوجب إحاطة المرأة بإطار من الخصوصية والعزلة من العالم الخارجي، حيث ساعد إستخدام الزجاج الملون في إفساح المجال للمرأة بأن تكون على تماس بالحياة العامة دون أن تتعرض لمشاهدة الرجال لها) .[1]

٣-كتعبير عن الجو العام:

وفي هذا الإطار يكون إستخدام الموروث الشعبي كأداة تعبيرية عن المحتوى الفكري والعاطفي للعرض المسرحي، كما يكون أداة تعبيرية مهمة عن أجواء العرض النفسية بما يبثه من إيحاءات محمولة على الوحدات الديكورية .

مما لاشك فيه أن الموروث الشعبي يصبح عنصراً مهماً في العرض المسرحي عندما يكون مهيمناً على وحدات المنظر المسرحي، وعندما يحتل مكاناً رئيسياً في التنظيم المكاني .

إن السوق الشعبي، الخان، الشريعة، كأمكنة شعبية تطبّع العرض المسرحي بطابعها حينما تشغل مسحة متوافرة في التنظيم المساحي لخشبة المسرح، كما تضفي على جو المسرحية خصائصها وميزتها وملامحها التزيينية زالنفسية والإجتماعية تتجاوب مع اللاشعور الجمعي عند المتلقي فيعم أجواء المكان الشعبي على أجواء المكان الفني للعرض المسرحي .

لقد تم إستخدام السوق البغدادي القديم بعناصره ومفرداته وايحاءاته وصوره الشعبية في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل)حيث قدم من خلاله الإسلوب العربي للحياة الإجتماعية[2]

---

١ زهير العطية، العناصر الفنية للبيت البغدادي، المصدر السابق، ص١١٣ .

١ ياسين النصير، المسرح العراقي حاملاً للمأثورات الشعبية، المصدر السابق، ص٢٠ .

كذلك تم إستثمار الشكل الديواني ذو الطبيعة العربية الإسلامية في مسرحيات عراقية عدة حيث أن (المكان الديواني أو المكان المتسع والمعتمد على الإضاءة الفيضية هو المكان الأكثر ملاءمة مع محتوى الحياة الإسلامية العربية) .[1]

أما على صعيد المسرح العربي فمن الملاحظ أن المسرح الإحتفالي يركن إلى الموروثات الشعبية لإضفاء الطابع الشعبي على عروضها، كما يستخدم الأمكنة الشعبية المألوفة لتكون إطاراً نفسياً وإجتماعياً لعروضها وتلك محاولات وتجارب (الصديقي) في هذا المضمار إذ قدم مسرحية (سيدي عبد الرحمن المجذوب) والتي هي (تظاهرة فنية إجتماعية يحييها الصديقي للناس وبالناس مع الناس في الساحات العامة والأسواق، لأن المسرح قضايا، وقضايا الناس لايمكن أن تدرس في المخابر المقفلة ولكن في الساحات العمومية والأعراس والتجمعات البشرية) .

أما على صعيد المسرح العالمي فبرز أمامنا تجربة (بيتر بروك) حين أخرج ملحمة – المهابهارتا– الهندية (حيث أن المنظر العام المحيط بحلقة العرض الترابية، هو المعبد، النهر، البركة المائية، وغيرها من عوالم وأجواء تتحرك فيها شخوص هندية .

وبذلك يتضح لنا أن الموروث الشعبي حينما يستغرق المساحة البصرية للعرض المسرحي ويطغي على وحداته المنظرية فأنه يشكل معادلاً بصرياً مؤثراً للإيحاء بالجو العام للعرض المسرحي .

نتائج البحث

١- يتفاعل المنظر المسرحي واقعياً مع الضوء واللون لخلق جمالية الشكل الفني والتعبير عن الجو والبيئة الفنية للإحداث .

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

٣- إن التوظيف الشكلي ذو الخاصية الساكنة في استنطاق الموروث الشعبي يشكل صيغة قاصرة في حواره مع عناصر الموروث الشعبي .

---

٢ ياسين النصير، المصدر نفسه، ص١٧ .

٤-إن حتمية حضور الموروث الشعبي -شكلاً وموضوعاً- في التجارب المسرحية ووفق المعايير الموضوعية في تناوله وإستلهامه وتوظيفه ستقود إلى إغناء -الموروث- برؤى ومعالجات وتركيبات فنية خلاّقة .

٥-إن الموقف الجمالي يبدأ من خلال بناء تصور جديد لمكونات الواقع ومعطياته في الماضي والحاضر، ومن ثم تنظيمه في أشكال وصور وبناء جديد ممتع . أي تحويل الموروث إلى أشكال وصور خلاقة جديدة .

٦-إن توظيف الموروث الشعبي في المساحات البصرية للعروض المسرحية توظيفاً جمالياً لايستكمل مقومات تحقيق نجاحه إلا من خلال مراعاة المتلقي وتفعيل دوره دراستها من فاعليته في الإدراك والتذوق .

٧-يتضح لنا بأن الموروث الشعبي حينما يستغرق المساحة البصرية للعرض المسرحي ويطغي على وحداته المنظرية فأنه يشكل معادلاً بصرياً مؤثراً للإيحاء بالجو العام للعرض المسرحي .

المصادر

الكتب:

١-أحمد فائق مصطفى، أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٠ .

٢-البرادعي، خالد محي الدين، خصوصية المسرح العربي، دمشق، دار منشورات إتحاد الكتاب العربي، ١٩٨٦ .

٣-برشيد، عبد الكريم، محاولات البحث عن هوية متميزة لشكل المسرح العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤ .

٤-الجراري، عباس، في الإبداع الشعبي، الرباط: مطبعة المعارف الحديثة، ط٢، ١٩٨٨ .

٥-حمودة، عبد العزيز،علم الجمال والنقد الحديث، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب ت.

٦-خورشيد، فاروق، التراث الشعبي في المسرح العربي، (ندوة التراث الشعبي والمسرح)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤ .

٧-راضي ماهر، فن الضوء، منشورات وزارة الثقافة .

٨-السلاوي، محمد أديب، الإحتفالية في المسرح المغربي الحديث، بغداد: دار الحرية للطباعة، ب ت .
٩-سوزان باسنت، التجريب في مسرح المرأة، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٧
١٠-سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ٢٠٠٦ .
١١-شكري، غالي، التراث والثورة، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ب ت.
١٢-عيد كمال،جماليات الفنون، (الموسوعة الصغيرة)، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠.
١٣-كروتشاني، فابريتزيو، فضاء المسرح، ترجمة أماني فوزي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ٢٠٠١ .
١٤-كمال، صفوت، حيوية المأثورات الشعبية، (أبحاث في التراث الشعبي)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .
١٥-ماركوز، هربرت، البعد الجمالي، ت جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩ .
١٦-مسلم صبري، التوظيف مستقبل التراث الشعبي، (أبحاث في التراث الشعبي)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .
١٧-مصطفى، شاكر مسلم، المدخل إلى الأثروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٥ .
١٨-مليكة، لويس، الديكور المسرحي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦ .
١٩-مهدي عقيل، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد: مطبعة سلمى الحديثة، ١٩٨٨ .
٢٠- ـــــــــ، السؤال الجمالي، سلسلة عشتار الثقافية، إصدار جمعية التشكيليين العراقيين، بغداد، ٢٠٠٧ .
٢١-النصير، ياسين، المسرح العراقي حاملاً للمأثورات الشعبية، (بحث مقدم إلى ندوة التراث الشعبي)، بغداد، نيسان، ١٩٨٦ .
٢٢-ـــــــــ ، اشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ .
٢٣- ـــــــــ ، دلالة المكان، بغداد، دار ثقافة الأطفال، ١٩٨٢ .
٢٤-نوبلز، ناثان، حوار الرؤية، ت فخري خليل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧ .

المجلات

٢٥-الأسعد، سامية سعيد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر: (الكويت)، العدد-٤-مجلد-١٥-١٩٨٥ .

٢٦-إسكندر، أمير، مواقف في التراث، مجلة آفاق عربية، (بغداد)، العدد-٢-، ١٩٧٥ .
٢٧-جودي، محمد حسين، الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة آفاق عربية (بغداد) العدد -٧-، تموز ١٩٨٥ .
٢٨-رمضاني، مصطفى، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، (المغرب)، العدد-٤-، ١٩٨٧ .
٢٩-سلام، وفعت، بحثاً عن التراث الشعبي العربي، مجلة المنار، العدد-٢-، شباط، بغداد ١٩٨٥ .
٣٠-صالح رشدي، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٧٢.
٣١-العطية، زهير، العناصر الفنية والعامل البغدادي، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد -٤-، ١٩٧٥ .
٣٢-كامل، عادل، البُعد الجمالي والإتجاهات الفنية، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد -٦-، ١٩٨٣ .
٣٣-كمال الدين، عبد الإله، الموروث الشعبي في المسرح البصري المقاتل، مجلة التراث الشعبي، بغداد، العدد-٣-، ١٩٨٩ .
٣٤-كمال، صفوت، إقتراحات ووجهات نظر حول موضوع تحديث الفولكلور العربي، مجلة التراث الشعبي، بغداد، العدد -٤-، ١٩٧٧ .
٣٥-مؤمن، محمد، لذة المشاهدة في المسرح -مدخل إلى دراسة إعلامية، مجلة فضاءات مسرحية(تونس)، العدد -٧-٨-، ١٩٨٦ .
٣٦-مصطفى، شاكر، الوحدة في الفن الإسلامي، مجلة الفن المعاصر، القاهرة، العدد -١-، ١٩٨٩ .
٣٧-منتصر، زينب، إستخدام التراث العربي في المسرح العراقي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد-٧-، ١٩٧٧ .