

~

الايهام واللاايهام في النص المسرحي العراقي

(قاسم محمد مثلاً)

بحث تقدمت به الطالبة

(رواء حسين عبد الرضا)

وهو جزء من متطلبات نيل درجة البكالوريوس في قسم الفنون المسرحية / الالخراج

اشراف

د. علاء عبد الكاظم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوْكِيدُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

سورة

ابراهيم، الآية ٣٧

الاهداء

إلى الرسول الأكرم محمد (صلى الله عليه و آله وسلم)
وأهل بيته عليهم السلام . حبًّا ثابتًا و يقيناً صادقاً
إلى نور عيوني ومن سهرت الليلالي ... امي العزيزة
إلى من حرم نفسه و ترك ملذات الحياة من أجلنا... أبي العزيز
إلى الدكتور (علاء عبد الكاظم) لجهوده معي

شكر وتقدير

في البداية اشكر الله عزٌّ وجلٌّ لما وفقني إليه في إداء هذا البحث
و لا يسعني في هذا المقام إلا أن نتقدم بواخر الشكر والامتنان إلى الدكتور (علاء
عبد الكاظم)
لما يذكر له من جهد معي في إتمام هذا البحث المتواضع .
واخص بالشكر والامتنان إلى رئيس قسم الفنون المسرحية...
كما نتقدم بالشكر والعرفان إلى جميع أستاذة كلية الفنون الجميلة حفظهم الله تعالى
كما ونشكر أخيراً كل الايادي البيضاء التي ساعدتنا في هذا البحث وفاتها ذكرهم

الباحثة

المقدمة

يرتبط مفهوم الإيهامي واللايهامي في المسرح بنظرية التلقي على المستويين الداخلي (النص) والخارجي (العرض) ، وان التقاء هذين المستويين يشكل بدوره علاقة تفاعلية مع المتلقي بكل (الازمان والاماكن والاعمار) وتمتد جذور تلك العلاقة الى الاحتفالات الدينية الاثنية، حيث يمكننا ملاحظة ان وجود الكورس (الجوقة) لا يرتبط بوجود اي حاجز مادي يفصل بين المؤدي والمتلقي ، وبتطور المسرح الطبيعي الذي اقام الجدار الرابع بين الخشبة والصالة ، اخذت العلاقة بين المتلقي والعروض المسرحية تتسم بنوع من السلبية ، لأنها ترك المتلقي في حالة من الإيهامية.

وستطرق ذلك في خضم بحثنا المتواضع هذا الذي قسمته على اربعة مباحث ، فكان موضوع المبحث الاول الاطار المنهجي للبحث ، اما المبحث الثاني فقد خصص في الاطار النظري ، اما المبحث الثالث فقد دار حول اجراءات البحث وخاتمة اوضحت فيها اهم الاستنتاجات والتوصيات التي توصلت اليها من خلال تناولي لمواضيع بحثي المتواضع هذا ، ولا انكر اني قد اخطأت في فقرة من فقراته فالكمال لله وحده عز وجل ، واسأل الله ان اكون قد وفقت في مادة بحثي هذا .

المبحث الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

تحمل النصوص المسرحية قيمًا فنية وفكرية متنوعة تمثل انعكاساً لطروحات العصر الذي كتبت فيه ، فالنص المسرحي بوصفه منجزاً معرفياً قائماً على أساس الفكر الذي يريد المؤلف إيصاله وعلى اللغة التي يختارها لإيصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف والشخصيات في الفعل الدرامي ، لذا كان من الضروري أن يكون لهذا النص بناءً يحمل في طياته مزيجاً متجانساً من القيم الفنية والفكرية على أن لهذا التجانس مديات وآفاق تتحدد من خلالها رصانة هذا البناء أو ضعفه ، ومن تلك المديات التي تأتي أهميتها بالدرجة الاولى في سياق هذا البحث هي القيم التربوية وعناصر البناء الدرامي .

لا شك ان الكشف عن التراث المكتوم او المسكون عنه من (موقع اجتماعي) او ((مكان اجتماعي)) مفتوح الى المجتمعات ، كالمسرح ، يتيح امكانية انتشار اعادة انتاج القيم والمعايير التي يعكسها النتاج الثقافي القائم سابقاً بمضمونه التاريخي العام، ويقبل به المجتمع ويستوعبه ، وهذا ما يؤكّد أهمية الدور الحيوي الذي يلعبه المسرح كأحد ((الموقع الاجتماعية)) في مواجهة التحديات الكبرى او التحولات السیاسیة - ثقافية التي تجيئ بعد المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومن هذا الفهم فقد جاءت مشكلة البحث بطرح تساؤل مفاده : ما هو الایهام في المسرح العراقي ؟

أهمية البحث :

~

ان الخيال هو وسيلة المبدع ((ليقص)) الحياة ويطرح رؤيته وهو ايضاً اداته للعب مع الزمن كي يصد الموت وكي لا يفقد الانسان الامل ، ومثلاً كانت ((شهرزاد)) تروي حكاياتها الخيالية على ((شهريار)) كي تصد الموت عن نفسها ، فيتراجع الموت كلما تقدم امام حكاياتها الجذابة ، التي تفصل ((شهريار)) عن العالم المنظور ، الى عالم غير منظور فتهب خياله فيرجى قتلها ، كذلك كان مبدعو المسرح العراقي بخيالهم السحري وطاقاتهم الخلقة في صياغة فضاءات ابداعهم ، يدفعون الموت والضياع والانسلاخ الثقافي عن شعبهم على الرغم من مأساوية الظروف التي عاشها مجتمعهم من حروب وحصارات واحتلالات .

نتيجة للتقدم العلمي السريع والتطور التقني (التكنولوجي) الحاصل في انحاء العالم وأثره على تطور كثير من العلوم واهدافها ، فان التربية وهي العملية الاجتماعية التي تستهدف اعداد الفرد لحياة أفضل تأثرت المفاهيم لأبعادٍ فكرية بمجمل التطورات العملية والانسانية ، وتشتمل هذه الخبرات من جمل ما تشتمله القيم والاتجاهات واساليب الحياة التي يدها المجتمع ذات قيمة في حياته .

اهداف البحث :

يهدف البحث الحالي :

١-الاطلاع على سمات الالهيام في المسرح العراقي عروض مسرحيات قاسم

محمد

٢-سمات الالهيام في المسرح العراقي عروض مسرحيات قاسم محمد .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بما يلي :

١- الحد المكاني : العراق

٢- الحد الزماني : ١٩٧٠ - ٢٠٠٤

٣- الحد الموضوعي : الايهام والايهام في النص المسرحي العراقي عروض مسرحيات قاسم محمد .

تعريف الايهام لغوياً:

مصدر أوهم ، حاول ايهامه : إيقاعه في الوهم ، الايهام في النثر او الشعر :
هو إن يأتي الكاتب او الشاعر بلفظ يوهم معنى لا يراد وانما المراد معنى آخر ،
أوهمه أوقعه في الخطأ قصد (١)

الايهام اصطلاحاً:

تدعو نظرية الايهام التي انحدرت عن تعريف ارسطو للدراما الى خداع حواس المتفرج بأن ما يشاهده ويسمعه ليس الى شريعة او صوراً متقطعة من الحياة (٢)
فعل حر قديم قدم الابداع ومطلق غير خاضع لفترة زمنية محددة ، حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحياناً لمعنى الفهم والفهم وهي مسألة عن بعض المفسرين في الالماح اليها (٣).

اللا ايهام :

(١) معجم المعاني الجامع

(٢) محاضرة الاستاذة هاجر عباس ، كلية فنون جميلة ، بابل.

(٣) محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، ص ٥٥.

~

قضية في غاية الاهمية في هذا الجانب تتعلق بكون الجمهور يدرك جيداً إن ما يجري على المسرح هو الوهم وليس الحقيقة وان المدونة المسرحية هي ترتيب الاوضاع وأزمنة قد مضت فما هو المبرر من اعادة مشاهدتها من جديد ولماذا يأتي الجمهور بنفسه الى محيط مساحة ضيقة ينحصر فيها بظلمة بعد أن ينتقل من مساحة الفضاء الواسع مليء بالأحداث والمستمرة في واقعها؟

تلك هي ابرز ما يميز التلقي في المسرح منذ نشوئه والى الان ، فالإنسان بطابعه الغريزية ميال الى لغة المشاركة الجمعية مع الآخر منذ أن نما في مجتمعات صغيرة عمد على تطوير قابلياته بالاقتراب من الآخر والنفذ من محطيه الذاتي الخاص الى محطيه الجماعي العام ، مدركاً حاجته الى الاصغاء للأخر والتحدث والمشاركة معه لإثبات وجوده من جهة ولاختبار مكامن القوة والضعف من جهة اخرى والتعايش المجتمعي يجعله قادراً على ممارسة الارادة لتبني وسائل وانماط العيش الجديدة أو العمل على تطوير أداءها أو يتعلم من اخطاء الآخرين لغة المقارنة لثبتق القناعة بتجاربه الخاصة ومن هنا تنشئ دوافع التغيير الفكري والحسي في دواخله^(١).

والمجتمع يتوازن مع العرض المسرحي على اساس المعرفة المسبقة لقوانينه ولعبته ويدرك جيداً وجود مضامين على المسرح ستعرض وتسرد امامه أما أن تكون جديدة عليه فيتبناها أو ماثلة لديه ويتأكد من قناعتها أو وجود متغيرات فيها فيعمل على تبني الاصلاح منها^(٢).

(١) داود ، جان : في مكان العرض المسرحي (سعياً الى حالة مثالية) ، بيروت نادي المسرح ، ٢٠٠١ ، ص ٤٨ .

(٢) صالح الانباري ، مصدر سابق ، ص ٤٠ .

~

النص: لغوياً:

يقال نص الشيء رفعه واظهره ، وفلان نص اي استقصى مسألة عن الشيء حتى استخرج ما عنده ، ونَصَ الحديث ينصله نصاً ، إذا رفعه ونص كل شيء منها^(١).

النص المسرحي اصطلاحاً:

يعرف النص المسرحي بأنه سلسلة الاحداث المكتوبة لتمثيلها على خشبة المسرح وربط احداثها لتكوين حكاية هادفة امام الجمهور ويشمل الاحداث ، والشخصيات ، وطبيعة الحوار بينها ، وتتعدد انواع النصوص المسرحية بتنوع الموضوعات التي تتناولها والامكنة التي تعرض عليها ، كالمسرح الثابت ، او المسرح الجوال كما يلعب شكل تقديم النص المسرحي دوراً في تصنيف نوع المسرحية ، كالمسرحية الغنائية ، او الصامتة او الحوارية بالدرجة الاولى ويقوم النص المسرحي على العديد من العناصر سنتحدث عنها في هذا المقال^(٢)

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق مجموعة من الاساتذة دار صادر ، بيروت ، ط ٣ ، ١٤١٤، ١٩٩٤ ، ج ٧، مادة (نص) ص ٤٢ .

(٢) عناصر النص المسرحي ، على الموقع الالكتروني ، <http://mawdoo3.com> ،

المبحث الثاني

الاطار النظري

الايهمي و اللا ايهمي في المسرح العالمي :

يرتبط مفهوم الايهامي واللاايهمي في المسرح بنظرية التلقي على المستويين الداخلي (النص) والخارجي (العرض) ، وان النقاء هذين المستويين يشكل بدوره علاقة تفاعلية مع المتلقي بكل (الازمان والاماكن والاعمار) وتمتد جذور تلك العلاقة الى الاحتقالات الدينية الاثنية، حيث يمكننا ملاحظة ان وجود الكورس (الجوفة) لا يرتبط بوجود اي حاجز مادي يفصل بين المؤدي والمتلقي ، وبتطور المسرح الطبيعي الذي اقام الجدار الرابع بين الخشبة والصالة ، اخذت العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحية تتسم بنوع من السلبية ، لأنها ترك المتلقي في حالة من الايهامية ، وقد عمل بعض المخرجين جاهدين لأيجاد اساليب اخراجية تسعى الى كسر الايهام ، اساليب قادرة على تأسيس منظومة بصرية تحمل دلالات سياسية وايديولوجية لكسر الحاجز التقليدي الذي يخلق الايهام عن طريق الاستغراق التخييلي للجمهور في عالم الخشبة ومنهم بريخت وبيسكاتور ومايرهولد قبل ان يبدأ المخرج في المسرح الحديث بمعادرة افكار وآراء الجدار الرابع الايهامي .

وتجرد الاشارة هنا الى ارتباط مفهوم المحاكاة بالايهمام والتظاهر ، ويكمn هذا الارتباط بين مفهومي الاستنتاج من خلال المحاكاة و دور الخيال في التظاهر والايهمام ، وهذا بدوره يقودنا الى نوع من العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح ، اي بين المتدرج وبين التجربة المسرحية ، وهذا بطبيعة الحال يتطلب من المتدرج ان يتقبل فكرة الوهم المسرحي باعتباره واقعاً اي يتقبل وبشكل ايجابي النقلة من

عالم الواقع الى عالم العرض المسرحي (عالم الوهم والاحتمال) وبالتالي فان النشاط المسرحي وفي كل الاحوال يحاول ان يعرض تجربة انسانية مسترجعة ، وفرضية احتمالية او متخيلة تقوم على صراع في اطار مسرحي مصنوع . يتعامل مع الواقع بفرض تحقيق الايهام المؤقت ، وكأنه صراع او جدال بين عالم المسرح الوهمي وعالم المتدرج الواقعي .

وإذا تقبلنا فكرة مسرحة (العرض المسرحي) الذي يهدف الى ايها المترجر ، فإننا ينبغي ان نؤمن بان كل ما يراه المترجر حقيقة او شريحة من الواقع ، بل ان المسرح يكشف للمترجر صورة الحياة من عدة زوايا ، اي بمعنى انه لا يكشف له صورة الحياة الحقيقية خارج المسرح ، بل لينبهه الى لعبة المسرح و يجعله واعياً لكل اساليب الالهام والاقناع التي تستخدمها الدراما ، على اعتبار ان المسرح لعبة وهم وليس حقيقة ، وهذا ما ذهب اليه (بتيرها ندكه) حيث اعتقد بان المسرح يجب ان لا يقدم للمترجر صورة الحياة ويوجهه بصدق تلك الصورة ، بل عليه ان يكشف له عن زيف تلك الصورة ، محاولاً اشراكه بشكل ايجابي في عملية الكشف ، كما فعل (لوجي بيراندللو) حينما رفض مبدأ الالهام المسرحي .

وبهذا فان الافتراض الفني لدى المتلقي هو منطق خاص بعلاقة (دال) فني بـ (مدلول) واقعي ، وبالتالي يتقبله المتدرج وهو في حالة من الافتراض الفني ، مما يتيح مساحة لمنطق مفترض دائمًا ، محملين على تصديق ما يعرض والوثق به بل والاقتناع به حتى لو كان خياليا . ولذلك نستطيع ان نوافق على تصديق الاسطورة من هذا المنطلق ، ومن هنا فالافتراض الفني هو المسافة التي تتحرك فيها نبضات الايهام وتستند الى حقيقتها وهو نوع المسافة الفاصلة بين المبدع والمتلقي كما لو ان حقيقة وجود كل من الايهامي واللاايهمي معاً في العمل

الفني هي التي تجعلنا لا نتوقف عند مجرد عملية مشاهدة سلبية ، وكأن الوهم المسرحي بالنسبة للمسرح وسيلة فعالة لتقديم العالم الواقعي ، ومن هنا فإن الإيمان الدرامي عملية السيطرة على شعور المتلقي عن طريق جعله يحس اثناء وجوده في المسرح بــ ما يراه هو حقيقي وواقعي وصادق الى درجة تدفعه الى الاندماج ، ومن مظاهر الإيمان في العملية المسرحية ما يعرف بالمسرح التجسيدي الذي دعا اليه ستانسلافسكي .

وبهذا نجد أن مفهوم الإيمان هو عملية الاقتاع بــ ما يعرض على خشبة المسرح هو غير حقيقي وغير واقعي وغير صادق ، وبالتالي علينا ان نفصل بين واقع ومشاعر المتلقي ، وما يعرض على الخشبة ، ليتمكن من الحكم بــ عين الناقد ، وخلاصة القول مفهوم الإيماني والــ لاــ إيماني يمكن ان يتحقق من خلال المحاكاة ، فالمحاكاة تكون ايهامية حينما تقترب من التقليد الحرفــي او الفوتوغرافي ، وتكون لاــ ايامــية حينما يحدث هناك تحوير او تغيير في مادة المحاكاة اساساً .^(١)

الإيمان والــ لاــ إيمان في المسرح (عربــياً وــ عراقيــاً) (قاسم محمد) :

لقد ساعدت عوامل كثيرة على تطور الدراما العربية وكان اكثــرها تأثيرــاً هي حركة الترجمة والسفر الى خارج القطر للدراسة التي بدورها ساعدت الكتاب العرب على الاطلاع على الاعمال الــ ادبــية الاجنبــية إذا أصبح هناك اتصــال واضح بين الحضارة العربية والــ غربية ، فهذه الحركة عملــت على تطوير الوعي العربي ثقافــياً وفكــرياً ، ويعود الفضل في ذلك الى رواد المسرح الاولــاــ وهم كل من مارون النقاــش وأبو خليل

^(١) الجبوري ، محمد ، الإيمان والــ لاــ إيمان في المسرح ، صحيفة التــآخي على الموقع الــ الــ لــ الكــتروــنــي (www.altaakhipress.com)

القبابي ويعقوب صنوع ، الذين شقوا الطريق امام الاجيال القادمة ، والذين تحملوا في سبيل ذلك الرمى بالهرطقة والزندقة والكفر والنفي والافتراء ، وهم الذين قالوا برسالة المسرح الاخلاقية والتهذيبية والتثويرية ، فجد إن (مارون النقاش)^(١) قد أخذ فن المسرح من مشاهداته لفرق المسرحية الاوربية ، سواء في ايطاليا أو في غيرها من البلدان الاوربية وقدم العرض المسرحي الأول البخيل عام ١٨٤٨ م مقتفيًا اثر المسرحي الفرنسي مولير وتحديداً مسرحيته التي تحمل العنوان نفسه ، لكنه لم يكن مجرد مقلد ، لأنه في مسرحيته لم يكتفي بتغيير المكان والجو المسرحيين وإنما اعاد صياغة الشخصيات خالعاً عليها سمات وملامح عربية ، ومقرباً ايها من الملتقى العربي ، بحيث يرى نفسه فيها . وقد استهل عرض مسرحيته بكلمة بين فيها طبيعة المسرح ووظيفته قائلاً : ((على إنني عند مروري بالاقطان الاوربية وسلوكي بالامصار الإفرنجية قد عانيت عندهم فيما بين الوسایط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطبائع ، مسارحاً يلعبون بها العاباً غربية ، ويقصون فيها قصصاً عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها ، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح)^(٢) .

فيتبين بأن النقاش اهتم بوظيفة الدراما في تهذيب الطبائع وتبحث عن الحقيقة والصلاح ، لذلك فإن وظيفة الدراما بالنسبة للنقاش هي الكشف عن العيوب الاجتماعية ، بهدف التخلص منها .

^(١) مارون النقاش : ١٨١٧-١٨٥٥ م ، ولد بمدينة (صيدا) في لبنان ، نشأ وتعلم في بيروت ، تعلم اللغة الفرنسية والاطالية ، شغل منصبأ في دائرة الكمارك في بيروت وخلال عمله زار أوروبا واطلع على المنجز الحضاري .

^(٢) نجم ، محمد يوسف ، مارون النقاش ، بيروت ، مطبع سيمما ، ١٩٦١ ، ص ١١ .

ونجد أن (مارون النقاش) لم يبقى مقيداً بعملية الاقتباس من الأدب الأوروبي ، إذ وجد في التراث العربي المجال الأوسع الذي يرده في كتابة أعماله إذ وجد من الف ليلة وليلة المنبع الأكثر عطاء له فأخذ منها قصة (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) ، وهي الحكاية الثالثة والخمسين بعد المائة وتدعى قصة (النائم واليقطان)^(١) ، والتي جاءت حافلة بالمشاهد المضحكة ولغتها كلغة السابقة ببساطة وركاكتة ، وسجعها ضعيف مصطنع وقد غلت عليها ناحية الغناء وكان فيها العمل المسرحي ضعيفاً^(٢) . فعاد مارون النقاش صياغة القصة ، ونسج حبكة تبدو معقوله ، قياساً إلى الحبكة الساذجة في القصة الأصلية ، كما أنه لا يعرب الأسماء والشخصيات ولا يخلق المعادل لأجواء وشخصيات غريبة ، وإنما يدخل في صلب الموضوع مباشرةً دون تمييز يطرق موضوعاً اثيراً لدى الملتقي العربي ، واهتم أيضاً بالحكواتي والسير الشعبية وإن كان لا يكرث بالشكل (الحكواتي الذي يروي في المقهى) المسرحي وما يمكن أن يقدمه الحكواتي من امكانات ثرية في هذا المجال .

كما ادخل في مسرحياته الشعر والنثر لما له من تقبل من قبل القارئ العربي ، أما منهج النقاش فقد اتصف بأنه منهج اصلاحي إذ حاول أن يكشف العيوب التي كانت موجودة داخل المجتمع العربي محاولاً التخلص منها ، فكان (يقدم شخصية مقنعة ، فعمق جانبها الاجتماعي النفسي وعرف كيف يوظف تداخل الحلم باليقظة ، ليخلق امكانيات درامية ، كانت القصة الخام لتوافرها)^(٣) .

^(١) ياغعي ، عبد الرحمن ، في الجهود المسرحية ، ط١ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥.

^(٢) الفاخوري ، هنا ، الموجز في الأدب العربي وتاريخه ، ج٤ ، ط١ ، بيروت ، دار الجيل ، ١٩٨٥ ، ص ١٣٧.

^(٣) محمد نديم معلا ، في المسرح - في العرض المسرحي - في النص المسرحي - قضايا نقدية ، ط١ ، مصر ، مركز الاسكندرية للكتاب ، ٢٠٠٠ ، ص ١٢٤ .

ومن مسرحياته (الحسود السليط) عام ١٨٥٣م وهي مسرحية اجتماعية عصرية تدور احداثها في بيروت بين شاب وشابة تربطهما علاقة حب .

وكان سبب لجوء النقاش الى التراث هو سهولة محاكاة القارئ من خلال تقاليده وتراثه ، أي مخاطبته من واقع معاش ، إذ وجد أن هناك صلة وثيقة بين ما قدمه وبين احساس القارئ ، إذ رأى أنهم أكثر تقبلاً (للتراث العربي) فبدلاً من أن يقص عليهم التراث الأوروبي الذي يكون بعيداً عن قيم وتقالييد القارئ العربي الى لغة يفهمونها إذ عمل على ((توظيف ذلك المخزون الشري ، الذي لا ينتهي من الحكايات والمواقف التي تحفل بها الف ليلة ولية وغيرها))^(١).

ومن هذا يتضح بان النقاش قدم لنا فناً مسرحياً وليس طقوساً ممتدة من التراث العربي ، وإنما عمل على توظيف هذا التراث بشكل مسرحي جذاب ، أن محاولة النقاش في الاعتماد على التراث إنما هي محاولة متدرجة للبحث عن البديل الأوروبي ، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، قامت في دمشق نهضة أخرى للمسرح على يد الرائد (أبي خليل القباني)^(٢) ، الذي جاء بعد النقاش بحوالي عشرين عاماً . جاء من بيئه مختلفة ، خرج من الحلقات الدينية في المساجد ، إلى المسرح ، لم يرى هذا الفن في أوروبا ، ولم يتقن لغات أجنبية (ربما عرف التركية المحكية وهو تركي الأصل لكن ليس ثمة ما يؤكّد اطلاعه على آدابها) ويشار الى أن أبي خليل القباني رأى فوائل مسرحية ، او مشاهد من مسرحيات في مدينة

^(١) المصدر السابق ، ص ١٢٥

^(٢) أبي خليل القباني ، ١٨٣٣ م - ١٩٠٣ م ، ينتمي الى اسرة تركية كانت تسكن في قونية وهاجرت الى دمشق واتخذتها موطنها لها ، تعلم القراءة ومبادئ العلوم في الكتاتيب ، ومنها انتقل الى مدرسة ابتدائية ثم احترف مهنة القبانة وكان في اثناء ذلك ينمي ميله الموسيقية والغنائية .

دمشق^(١). سواء تلك التي لها علاقة بالبعثات البشرية او تلك التي كانت تقدم في الحفلات المدرسية ، الا ان اهتمامه الفائق للغناء الموسيقي ، الذي خرج من صلب الموشحات الدينية ، دفعه الى المسرح ، لذلك جاء اهتمامه الى المسرح ومن خلال الاغلبية ومن ثم القصة وهو بذلك يتشابه مع سلفه مارون النقاش .

إن القباني استند على الأفكار الليبرالية التي وجدها في الوالي العثماني صبحي باشا عام (١٨٧١) ومدحت باشا ، إذ لم يبتعد (أبو خليل القباني) بمسرحه عن البيئة الاجتماعية آنذاك ، إذ نجده يتوجه نحو القصص الشعبية والتراجم كما فعل سلفه النقاش التي استمد منها اغلب موضوعات مسرحياته . فقدم مسرحيات (عنترة) و (سيف بن ذي يزن) و (المهلهل بن ربيعة) و (حياة امرئ القيس) و (الامير محمود) و (الشيخ وضاح)^(٢).

امتاز الحوار في مسرحياته كلها بالعربية الفصيحة ، وجاء بأسلوب اجزل وارفع مما كان عليه في مسرحيات (مارون النقاش) . فضلاً عن كون لا يتحدث اللغات الاوربية او يجيدها ويرجع ذلك الى انه قليل الاطلاع على المسرح الاوربي وهذا ما جعله يعتمد على عناصر الغناء والموسيقى والرقص (رقص السماح) أساساً في بناء مسرحياته ، بعدما كانت هذه العناصر تشكل هاماً عند سلفه المسرحيين^(٣).

^(١) كنعان ، حسني ، ابو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية ، في مجلة الرسالة ، العدد (٤ ، ٨) ، ٢٩ / ١٩٤٨ .

^(٢) احمد شمس الدين ، العرب وفن المسرح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٨٠.

^(٣) زكي ، التمثيل - المسرحية - المسرح العربي ، ط ٢ ، الكويت ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧١ ، ص ١٢٧ .

ولأن القباني مؤمن بفنه ولديه قناعة راسخة بجدوى ما يقوم به ، رحل إلى مصر ليتابع التجربة التي كان قد بدأها في دمشق ، شأنه في ذلك شأن غيره من الفنانين والكتاب الذين وجدوا في مصر البعيدة عن الاستبداد العثماني ، والتي هبت عليها رياح النهضة واتسع فيها هامش الحرية ملذاً لهم وإلبداعهم . وفي مصر بشر أبو خليل القباني بالمسرح الغنائي وتلتمذ على يديه فنانون معروفون امثال (الشيخ سلامة حجازي) ، الذي اثر بدوره في الموسيقى الشعبية و الع Becker سيد درويش وغيره كثيرون ، لم ييأس رغم الجحود والعقوق الذي واجهه في بلاده ، لذلك فقد عَدَ (محمد مندوب) القباني أول من مهد الطريق صوب المسرح الغنائي^(١).

ويقول (زكي طليمات) ((إن القباني لم يأت بجديد من حيث قالب المسرحية واقسامها ، فهو في هذا كسابقيه متبع لا مبتدع ، يصب على قالب المسرحية الغربية كما انتهت اليه اواسط القرن الماضي ، كما أن نصيب شخص مسرحياته من التحليل النفسي ضئيل ومضطرب))^(٢)، إذا كان النقاش تاجراً ، والقباني يعمل في القبان وشيخاً فإن (يعقوب صنوع)^(٣) كان متفقاً فقد واكب تلك الجهود وذلك الوعي بالمسرح في مصر.

ومما ساعد على تطور مسرح صنوع هو المناخ الثقافي والفكري الذي كان سائداً في مصر ، اضافةً إلى علاقة والده بالأسرة الحاكمة ، مما مكنته من الحصول

^(١) مندوب، محمد ، المسرح ، القاهرة ، مطباع نهضة مصر ، ١٩٨٩ ، ص ٤٠ .

^(٢) نقلًا عن : الفاخوري ، هنا ، مصدر سابق ، ص ١٤٦ .

^(٣) يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢ م) ، ولد في القاهرة ، درس في صباح التوراة والانجيل والقرآن ، أرسل في بعثة إلى إيطاليا للدراسة وبعد أن عاد من بعثته بدأ نشاطه في التعليم ونقل تحصيله المعرفي في اللغات والعلوم والفنون إلى ابناء وطنه .

على امتيازات المقربين من السلطة ، كما انه درس التوراة والانجيل والقرآن والتراجم واطلع على لغات اوربية فقرأ الآداب الإيطالية والفرنسية .

قدم (صنوع) أول اعماله المسرحية (راستور وشيخ البلد والقواص) عام ١٨٧٠ على مسرح حديقة الاذكيه وبمباركة من الخديوي اسماعيل ^(١)، وكتبت المسرحية بفصل واحد وباللهجة العامية ، واقحمت فيها الاغاني الشعبية الشائعة ^(٢).

لقب الخديوي اسماعيل صنوع بموليير مصر ، وبناءً على رغبته فقد فتح الخديوي داراً للأوبراء وأسس مسرحاً تعرض فيه الفرق الأجنبية اعمالها ، وبلغ من اعجاب خديوي به أن قال له : ((نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي فإن كوميدياتك وماسيك وغنائياتك ، فقد عرفت الشعب على الفن المسرحي فاذهب ، فإنك موليير مصر ، وسيبقى اسمك كذلك ابداً))^(٣).

وجد صنوع تسهيلاً ما كان ليحلم بها النقاش والقباني ، ووجد أيضاً ظروفاً أو شروطاً واجواءً جعلته لا يكتثر بالحكايات والسير والغناء ، فانصب اهتمامه على مواضيع اجتماعية معاصرة وسياسية قبل كل شيء ، فانتقد تعدد الزوجات في مسرحيته الشهيرة (الضرتان) اما مسرحيته الاخرى (الوطن والحرية) فجاءت لتكشف الدرك الذي وصلت اليه الاخلاق ، ثم نراه في (شيخ البلد) و (زوجة الأب) فأنه يدعو الى احترام المرأة في اختيار شريك حياتها . وكان لااهتمامه واحساسه بغبن المرأة ، مما دفعه الى تشجيعها لتعتلي خشبة المسرح ، فكان إن اقنع

^(١) غنيم ، عبد الحميد ، صنوع رائد المسرح المصري ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٤ .

^(٢) نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الادب العربي الحديث ، ط ٣ ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨٠ ، ص ٨٠ .

^(٣) المصدر السابق ، ص ٨٣ .

فتاتين فقيرتين جميلتي الخلقة والخلق تعلمت القراءة في اقل من شهر ، إذ كان لظهورهما على المسرح اثر كبير ^(١).

في عام ١٨٧١ تم اغلاق مسرح صنوع وبذلك لم يتسعى له الكتابة الا لعامين وكان سبب اغلاق مسرحه هي اعماله المسرحية التي قدمها وبالذات مسرحية (الوطن والحرية) الذي وجد فيها الخديوي مساساً لحكمه وحاشيته ، وقد قدم صنوع اثنين وثلاثين مسرحية خلال هذه الفترة ما بين كوميدية وتراجيدية بعضها مؤلفة والبعض الآخر مترجم ومنها (غندور مصر) و (زيادة) و (زوجة الاب) و (البورصة) و (البريري) و (الوطن والحرية) و (الضرتان) ولم يصلنا من هذه المسرحيات سوى مسرحية (مولير مصر وما يقاريه) ^(٢).

اما في العراق ، يعود بدء النشاط المسرحي الى المدارس المسيحية في الموصل ، إذ عني الآباء المسيحيون بالمسرح وعملوا على خلق حركة مسرحية في نطاق مدارسه الاكيليريكية والتي يعود تأسيسها الى عام ١٧٥٠ ، قصدت هذه المدارس من تقديم العروض المسرحية ، تقديم النصح والارشاد والوعظ الى طلابها المسيحيين . إذ ظهرت أول مسرحية عراقية في منتصف القرن التاسع عشر على أيدي هؤلاء الآباء المسيحيين ، حملت اسم الاب (حنا حبش) وضمت ثلاثة مسرحيات قصيرة ، هي (كوميديا ادم وحواء) و (كوميديا يوسف الحسن) و (كوميديا طوبيه) ، وقد كتبت هذه المسرحيات عام ١٨٨٠ ^(٣) ، وقد امتازت هذه المسرحيات في تلك الفترة بغلبة الطابع الديني عليها وذلك سعياً من المسيحيين في انتشار الدين

^(١) بوتيسفان، الف عام وعام على المسرح العربي ، ت : توفيق المؤذن ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ص ١٤٩.

^(٢) محمد يوسف ، مصدر سابق ، ص ٨٥.

^(٣) الطالب ، عمر ، المسرحية العربية في العراق ، بغداد ، منشورات مكتبة الاندلس ، ١٩٧١ ، ص ٦.

المسيحي وتعميقه داخل المجتمع العراقي لذلك نجد مسرحياتهم عبارة عن قيم دينية و الأخلاقية بحثة إذ حاولوا ابراز تعاليم الدين المسيحي في هذه النصوص لغرض الثقافة الدينية ، ولكن ما يؤخذ على هذه المسرحيات هو تباينها في الاساليب الفنية فجاءت الجمل في مسرحية (ادم وحواء) ذات سبك عال وأسلوب حسن بينما نجد مسرحية (كوميديا طوبيا) ضعيفة التعبير والاسلوب وشيوخ الاخطاء اللغوية ، وكان كاتبيها بعيد عن اللغة العربية ^(١).

لحقت هذه الاعمال مسرحية طويلة للخوري (هرمز نرسو الكلدانى) المدرس في مدرسة الكلدان باسم (نبوخذ نصر) عام ١٨٨٨م ^(٢)، وهي مسرحية تاريخية عراقية صرفة ولا اثر فيها للاقتباس من حيث الموضوع في الاقل إذا لم يسبقها عمل مسرحي بالاسم نفسه أو الموضوع ^(٣).

وكانت أول مسرحية عراقية هي مسرحية (لطيف وخوشابا) لـ (نعمون فتح الله سحار) والمسرحية مترجمة عن الفرنسية للكاتب الفرنسي (مدام دي بوفار) وقدمها طلاب المدرسة الاكيليركية على مسرح مدرستهم في الموصل ^(٤)، وكان موضوع المسرحية عاطفياً اجتماعياً ، فقد أحب لطيف خوشابا وتعاهدا على الزواج فواجهها بمشكلات وعقبات بسبب الخلافات العائلية والفوارق الاجتماعية ، ولكنها اصرأ على الزواج وتغلبا على المصاعب التي استهدفت الایقاع بهما وتزوجا في النهاية ، وتجمع لغة المسرحية بين العربية الضعيفة والعامية الموصلىة ، وقد هدف الكاتب في ذلك كما قال في مقدمة المسرحية ((واجتهد باستخراجها الى اللغة العربية

^(١) المصدر السابق ، ص ١٢.

^(٢) الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، ، بغداد ، مطبعة الرسالة ، ١٩٦٧ ، ص ٦٧.

^(٣) الزبيدي ، علي ، المصدر السابق ، ص ٦٧.

^(٤) الزبيدي ، علي ، المصدر السابق ، ص ٥٥.

البسيطة رجاء أن يفهمها الجميع ، وجدلت محاورة (بتو) ، و (خوشابا) ابنه و (بّحو) الفلاحين بالعربية المفسودة التي يستعملها القرويون القاطنو في كردستان عند تكلمهم بهذه اللغة^(١).

وكانت المسرحية مكونة من فصل واحد مقسمة الى اربعة وعشرين منظراً قصيراً ، وقدمت بمقدمة مختصرة حدد من وراءها المؤلف هدف المسرحية ومضمونها ، ومن ثم نشطت العروض المسرحية للمدرسة الاكليريكية ففي عام ١٩٠٨ قدمت المسرحيتين (الطبيب رغمأ عنـه) و (الثري المتـقبل) اللتان ترجمتهما القس (جرجس قندلا)^(٢) ، وفي عام ١٩١١ قدم الكاتب (حنا رسام) على مسرح المدرسة مسرحية (البريء المقتول) وقد مزج حوار المسرحية بين العربية الميسرة واللغة العامية الموصلية^(٣).

وقدمت عام ١٩١٣ مسرحية (خراب بابل) للكاتبين (انطوان زيوني) والقس (حنا حبشي) وتدور احداثها حول تامر اليهود مع الفرس لاحتلال المدينة ، ولحقتها مسرحية (الاميران الاسيران) في سنة ١٩١٥ للقس (جرجيس قندلا) والتي عالجت موضوعاً دينياً مقتبساً من الكتب الدينية .

وبعد الحرب العالمية الاولى ، ازدادت اهمية الفن المسرحي في العراق إذ أدرك المثقفون أهمية هذا الفن وما يقدمه من خدمات لقضايا عديدة منها نشر الوعي الثقافي والتحرر والاستقلال ، وفي عام ١٩٢٠ قدم الشاعر محمد مهدي البصیر

^(١) الزبيدي ، علي ، المصدر السابق ، ص ٦٦.

^(٢) الطالب ، عمر ، المصدر السابق ، ص ٢٧.

^(٣) المصدر السابق ، ص ٣٤.

بكتابه مسرحية ذات طابع سياسي هي (النعمان بن المنذر)^(١) ، وفي العام نفسه استلهم (عبد المجيد شوقي البكري) من التاريخ العربي الإسلامي موضوعاً لمسرحية (فتح عمورية) التي تدور احداثها حول فتاة عربية تقع في اسر قائد روماني فيحبها ويعرض عليها الزواج . واسلوب المسرحية ((نشر سلس عبر ، والحوار فيه قوي وهو تارة حماسي وتارة تقريري وتضم المسرحية الى جانب ذلك اشعاراً واناشيد عربية ، كما يورد المؤلف في نهايتها وعند الاحتفال بالنصر قصيدة أبي تمام في فتح عمورية))^(٢).

اما الكاتب (يحيى عبد الواحد) فقد كتب ثلاثة مسرحيات استمدت موضوعها من التاريخ العربي وهي مسرحية (فتح مصر) عام ١٩٢٤ م تدور احداثها حول فتح المسلمين لمصر وتقع في اربعة فصول^(٣)، ومسرحية (فتح الشام) عام ١٩٢٦ م و القادسية عام ١٩٢٧ م ، وقد نجح الكاتب في ترتيب الاحداث وبسطها على رقعة مسرحياته بدقة وعناية ، يقدم ويؤخر ما شاء له منه ، وينتقل الحوادث الرئيسية من حوادث التافهة التي لم يكن لها فائدة ملحة في رسم الجد او اتمام الصورة العامة للحوادث والشخصيات^(٤).

وقدم (محمود نديم) عام ١٩١٥ م مسرحية (الفتاة العراقية) التي عالجت موضوعات مشكلات المرأة بإطار اجتماعي وانساني وكتب المسرحية باللغة الفصحى ، تخللتها بعض اللافاظ السهلة التي هي اقرب الى العامية ، ولهذا جاء اسلوبها

^(١) المفرجي ، احمد فياض ، الحركة المسرحية في العراق ، ط١، بغداد ، مطبعة الشعب ، ١٩٦٥ ، ص ١٩.

^(٢) الطالب ، عمر ، المصدر السابق ، ص ٤٩.

^(٣) الطالب ، عمر ، المصدر السابق ، ص ٤٥.

^(٤) المصدر السابق ، ص ٥٨.

متبايناً يرتفع مرة الى مستوى النثر الجيد وينخفض مرة اخرى الى الضعف والركاكة
 (١).

اما مسرحية (وحيدة) لـ(موسى الشابندر) عام ١٩٢٨ م اول ((محاولة عراقية ناجحة على مستوى فني درامي جيد))^(٢). وقد نجح الكاتب في سبك احداثها ونموها وصولاً الى الذروة ، كما وفق الكاتب في اختياره للموضوع وفي تصويره للشخصيات واظهار أوجه التباين والاختلاف في افكارها وسلوكياتها وخلائقيها^(٣). فضلاً عن كونها جمعت بين العامية الدارجة واللغة العربية الفصحى^(٤). وفي مجال المسرحية التاريخية ، ظهرت اعمال المطران (سليمان الصائغ) الذي كتب مسرحيات (مشاهد الفضيلة أو يوسف الصديق) عام ١٩٣١ م و (الزياء) عام ١٩٣٢ م و (الامير الحمداني) عام ١٩٣٣ م و (يامامة نينوى) عام ١٩٤٨ ، وتميزت هذه المسرحيات على العموم بـ ((حسن سبكها من الناحية الدرامية ، وطراوة اسلوبها وتواли الحركة ، وقلة السرد وال الحوار الفردي (المونولوج)))^(٥).

لم تتضج الكتابة للدراما العربية وتبلور ملامحها الا في ستينيات هذا القرن ، اذ ظل المسرحيون في البلدان العربية اكثر من قرن ونصف ما بين الغياب والتغييب والانجرار وراء عجلة المسرح الغربي المستورد ، مغفلين دورين المظاهر المسرحية المحلية وغير منتهين لفكرة انشاء وتطوير مسرح خصوصي منفرد يرتكز الى المظاهر الاصلية واخيراً تركز انتباه الكثير من المسرحيين العرب الى الكنوز

^(١) الزبيدي ، علي ، المصدر السابق ، ص ١٣٥ .

^(٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٧ .

^(٣) الزبيدي ، علي ، المصدر السابق ، ص ١٤١ .

^(٤) الزبيدي ، حميد علي حسون ، المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

^(٥) الزبيدي ، علي ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

المتوارثة والمدفونة في الكتب ، مثل ((الف ليلة وليلة ، والمقامات ، والبخلاء ، والاغاني)) وغيرها من التراث المكتوب ، كما اعجبوا بما هو مخزن في الذاكرة الشعبية من اقوال وممارسات كمظاهر لأنشطة درامية هي القوالب والاطارات التي تنقل هذه المضامين والاحاديث والقصص ، اما عن طريق الرواية على السنة الرواية والحكواتية ، ب مختلف تسمياتهم وطرقهم ، او بإعادة تجسيدها في فعاليات تحاكي القصة او الحادثة الاصيلية ، يشتراك فيها العامة مثل (التعازي الدينية) في الرثاءات ، قديمها : في سومر ، وبابل ، ومصر القديمة وحديثاً في الحسينيات ، وايام الجمع الحزينة (العظيمة) ^(١).

ومن هؤلاء المسرحيين العرب (يوسف ادريس) فقد دعا في مطلع السبعينات الى ابتداع مسرح عربي أصيل منطلقاً من ايمانه بأن المسرح مثل الفنون الاخرى، لا يتحدد بشكل واحد ، فكل شعبٍ خصوصيته ، فهو يهدف ((من المسرح الجديد أن يعبر عن الروح المصري ، وان تكون له نكهة مصرية وهوية خاصة به))^(٢) ، الا ان هذا لا يعني أن المسرح المصري ينبغي أن يعيش بمعزل عن الدراما العالمية بل يرى (إدريس) أنه ((لا يمكن الوصول الى الانسان العالمي الا بالتعبير عن روح الانسان المصري))^(٣).

ولد قاسم محمد في بغداد عام ١٩٣٥م وهو كاتب ومعد مسرحي وممثل ومخرج (DRAMATOURG) ، بدأ قاسم محمد نشاطه المسرحي من عام ١٩٥٥م حينما كان

^(١) كونتينو ، جورج ، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ، ت : سليم طه التكريتي وبرهان عبد ، دار الرشيد للكتب المترجمة ، العدد ٦٧ وزارة الاعلام العراقية .

^(٢) فرح ، نادية رؤوف ، يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ص ١١١ .

^(٣) المصدر السابق ، ص ١١١ .

طالبًاً في قسم التمثيل والاخراج في معهد الفنون الجميلة في بغداد ، وفي عام ١٩٥٧م كان ممثلاً في فرقة المسرح الحر التي اسسها الفنان الراحل الكبير (جاسم العبودي) ومن ثم عمل في فرقة مسرح الشعلة ، وفرقة المسرح الحديث ، فالمسرح الفني الحديث وأيضاً الفرقة القومية للتمثيل وكان نشاطه فيها منذ عام ١٩٧١ وحتى ١٩٩٧م . اضافة الى كونه مدرساً في معهد الفنون الجميلة لسنوات عدة .

وتعود تجربة قاسم محمد وصلته الحميمة بالمسرح الى البيئة الاجتماعية الثقافية ، اضافة الى اسناده الى ارث واسع ومجموعة موروثات ومنجزات ادبية – تاريخية – فنية ، ويأتي اهتمامه بالتراث الى تأثير البيئة الاجتماعية الكبرى والصغرى . وفي هذا الصدد يقول الدكتور نوري جعفر ((ان طبيعة الانسان بعد التحليل الدقيق – ثمرة تفاعل متبدل بين عوامل متلاحمة منها البيئة الاجتماعية الكبرى التي يتعرض لتأثيرها بدرجات مختلفة افراد المجتمع ، مع اختلاف ايضاً بين المجتمعات ، ويتم تأثيرها في الفرد عن طريق البيئة الصغرى))^(١).

أما البيئة الصغرى ((وهي المباشرة – الخاصة بكل فرد من أفراد (أسرته ، مدرسته إن كان لها وجود ، وجميع الظواهر الاجتماعية التي تدخل في نشاطه اليومي المعتمد . عبر هذه البيئة يحصل التفاعل بين مقومات الفرد السايكولوجية الخاصة وخبرته وميله ، والقضايا التي يجنب نحوها ويركز اهتمامه فيها اكثر من غيرها ، ويبذل جهداً فكريًا وجسيماً ملحوظاً))^(٢) . ولعل ابرز مؤثرات بيئه قاسم محمد الكبرى كما يقول هي أسواق بغداد بأماكنها وأسمائها وآثارها وما يجري في هذه

^(١) نقلًا عن المشهداني ، ضياء كريم رزيق ، التجريب وأثره في تطوير العرض المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢٠.

^(٢) جعفر ، نوري، الاصللة في مجال العلم والفن ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩ ، ص ٨١.

الأسواق من سلوك وصراع ، إضافة إلى مكتبات شارع المتتبّي العتيقة والتي كانت تعرّض في واجهاتها كتب الأدب والتاريخ والتراث ، وما موجود داخل هذه الكتب من عوالم الصور والفكّر والصياغة ، وكذلك الشخصيات البغدادية ما بين كاتبه ومتّأبّة ، وقارئه لهذه المكتبات إضافة إلى تكايا المتصوفة والإعلام - الحلاج في الكرخ - الكيلاني في الرصافة - بشر الحافي في الاعظمية - الجنيد والغزالى في السهرودي ومجاميع حية من رجال دراويش ومجانين وأمخوذين يغنون ويشعرون ويهمّسون في طرقات القراء^(١).

ومن جهة أخرى وفي بيته الصغرى ، المتمثلة بأسرته ، فقد نشأ قاسم محمد منذ طفولته الباكرة في أسرة فقيرة الحال لكنها غنية في محصولها الشعبي ، فقد كانت تداول الحكايات والاساطير والشعر الشعبي وتعاطه بألفة وشفف ، فإن جدته لأمه كانت تقص على قاسم واصدقائه الحكايات وتروي لهم الشعر ، وابوه برغم اميته كان راوياً وحافظاً ومتّماً في طريق القص بصوته وتعبيرات وجهه ، وعنده حفظ قاسم الكثير الذي سحره واستهواه ، فكان يقلده عند سماع الاساطير والحكايات مثل حكاية (الف ليلة وليلة) فكان يقلد اباء ويقود الأطفال إلى سطح البيت (المسرح الاول له) ليتمثل الحكايات التي سمعها في المخبز يضفي عليها شيئاً من نسيج خياله^(٢).

ليس هذا فحسب فإن أسرة قاسم عاشت في (البارودية) أحدى محلات بغداد العريقة والمعروفة بموروثها الشعبي الأصيل ، إضافة إلى البيت البغدادي القديم ،

^(١) بدران ، نبيل ، حوار في مهرجان جرش ، جريدة آخر ساعة ، العدد ٢٦٥١ ، ١٤ أغسطس ، ١٩٨٥.

^(٢) عباس ، علي مزاحم ، رحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة ، في مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد ١٢ ، ١٩٨٧ م ، ص ١٧.

وما يجري فيه من حركة وبشر وحياة ، كان بمثابة مسرح له من خلال الألوان المتوارثة ، شكل المعماري ووظائفه ، وطقوسه الروحية ، الملابس ومناسباتها وزخارفها ، ادوات الزينة المصنوعة من نباتات البيئة واشجارها وورودها ، احداث تاريخ دقائق حياة البشر المحظيين به غائباً وحاضراً ، فقد انتقلت كل هذه الروافد لتصوغ شخصية قاسم ولتمهد له السبيل للاعطا ف نحو الثقافة الشعبية فنهل الكثير من ينابيع تراث الشعب والأمة والانسانية التقدمية ، فضلاً عن تأثير اساتذته في معهد الفنون الجميلة وخاصة (حقي الشبلي) و (ابراهيم جلال) و دراسته للمسرح على ايدي اساتذة آخرين (جعفر السعدي) و (جاسم العبوبي) و (ابراهيم الخطيب) وكان معهد الفنون يقدم المسرحيات الاجنبية بغزاره ويكون الاختبار في التقديم على المعهد على احد هذه المسرحيات^(١).

وهذا يعني إن قاسم محمد له المام بالعديد من النصوص الاجنبية وهو طالب في المعهد واشتراك بكثير من المسرحيات وشاهد الكثير منها . وهو يؤمن بأن الدراسة قد دلتة ومنذ فترة مبكرة على أنه لا يتكئ على النظرية الأجنبية لكي يصل إلى مسرحه الخاص ولا بد في رأيه أن يكون لنا مسرحنا الخاص ((لأن أوروبا بتجربتها وواقعها جعلها تصنع نظرية للمسرح لكن الواقع السياسي والاجتماعي للعالم العربي لم يعطيه الفرصة لأن يفكر بهذا الجانب))^(٢).

(١) قرأ قاسم محمد اعلاناً في الصحف عن قبول الانتساب الى معهد الفنون الجميلة ، فحفظ مشهداً من مسرحية (استاذ كلينوف) وقدم المشهد امام اللجنة للاختبار وهم : كل من الفنان الراحل (حقيق الشبلي) و(جاسم العبوبي) و (جعفر السعدي) و (صفاء مصطفى) . قبل ٣٦ طالباً من مجموع ٥٦ طالباً ، وكان الوحيد الذي اخبر مسبقاً بالقبول قبل اعلن النتائج .

(٢) بو شibli ، ماجد ، لقاء مع الفنان قاسم محمد ، في مجلة الرولة ، الشارقة ، ١٩٨٥ ، ص ٦.

ويقصد أن الأمة العربية من الاحتلال ومر عليها أنواع الاستعمار لكن شعبنا استناداً لأسرته العربية وتاريخه القديم قد اثر في العالم ولا بد أن يجد الشعب مسرحه الخاص ، وهو يعد المسرح العالمي هو معلم البشرية وهو تلميذ في هذا الفصل الكبير ، ولكن هذا التلميذ لا بد أن يتلقى درسه في هذه المدرسة الكبيرة التي هي المسرح العالمي من خلال اسلوبه الخاص .

وقد اتاحت لقاسم محمد الدراسة في موسكو الفرصة للاطلاع على الفرق المسرحية العالمية الزائرة للعاصمة الروسية ووعيه المتقدم بقدرة التراث العربي في العراق وموروثه الشعبي قديماً وحديثاً على الالسهام في البحث عن مسرحية عراقية متميزة ((وينتبه ايضاً الى المعطيات الدرامية لما انتجه الشعب العربي والعربي على وجه الخصوص من تاريخ وتأثير لأن المسرح توظيف جديد للنص ، فقد صار (قاسم محمد) يستلهم التراث من خلال الافكار والطقوس والاشكال المسرحية)^(١) .

ومنذ عودته من موسكو بدأ بمحاولات عديدة في مجال التجريب ، بدأها في التأمل بموضوع النص وكيفية تأصيله ، بانتهاج أساليب جديدة في التعامل معه وتتوزع هذه المحاولات التجريبية بين تأليف النص أو اعداده عن فنون ادبية غير مسرحية او اعداد نصوص مسرحية لكتاب اخرين الى الحد الذي يبدوا فيه النص المعد مختلفاً عن النص الاصلي ف((حتى عندما لا يكون قاسم محمد مؤلفاً للنص فإنه يبذل جهداً تأسيسها في توضيب المادة الادبية للعرض))^(٢) فشرع اثر عودته من دراسته في معهد (غيتيس) في موسكو ١٩٦٨م (النخلة والجيران) التي اعدها عن رواية للروائي العراقي غائب طعمة فرمان ، وقد اتسم هذا النص المعد بالواقعية

^(١) مهدي ، علي ، قاسم محمد يبرئ الجمهور ويتهم الفنان ، في مجلة الفباء نون ، بغداد ، ص ٥٥.

^(٢) ارشد ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، بغداد ، عالم المعرفة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧٠ .

لكونه صور المجتمع العراقي في فترة من تاريخه تصويراً واقعياً وبصورة فنية مؤثرة سواء في شخصها أو في بناء أحداث أو في ثراء أجواءها .

وبدأت أولى محاولات قاسم في الاستلهام من التراث الادبي العربي ، عام ١٩٧٤م وذلك بعدهما شاهد في دمشق مسرحية (مقامات الهمданى) للمخرج المغربي الصيب الصديقي ، فقدم لفرقة المسرح الحديث نصه المسرحي (بغداد الأزل بين الجد والهزل الذي أعده عن مصادر تراثية عدة وعلى رأسها كتاب (البخلاء) للجاحظ ، ومقامات الهمدانى ، وحاول أن يربط في معالجته بين احداث الماضي والحاضر ومعاناة الانسان العراقي ^(١) . وهكذا بدأت اعماله المسرحية اللاحقة ومنها (كان يا ما كان) ومجالس التراث ورسالة الطير وطال حزني وسروري في مقامات الحريري وغيرها الكثير حتى مسرحيته الاخير ' ، (تعلولة بغدادية قبل سفره الى دولة الامارات العربية) كما لجأ قاسم محمد الى الاثر الالمسري المعتمد على نص مألف ، أي أنه يبحث في سيرة شخصية لإنسان قد لا يعرف شيئاً عنه ، او ربما قدقرأ عنه في صحيفية يومية ومن هذا المنطلق نجد قاسم محمد يبدأ بتجهيز أو تركيب عناصر الدراما اليومية وهذا ما نجده مثلاً في نصه المسرحي (اضواء على حياة يومية) عبر حلم يتوقف الى الغوص في اعماق الاجتماعي اليومية والخروج به كما يقول من حيرة الضيق الى مجال الشامل من الحياة الانسانية .

اضافة الى الوثائق والجرائد فيقول ((تابعة خبراً صغيراً محلياً عام ١٩٧٢م عن (ديك ميسون) الامريكي المحبط المفلس العاطل الذي باع يوماً لترأً من الدم ليuntas ، ثم تحول هو نفسه الى تاجر دماء الزوج المقهورين ، والببixin العاطلين ،

^(١) ذاكرة المسرح العراقي تسترجع اعمال قاسم محمد ، جريدة الخليج ، الامارات ، العدد (٨١٦٣) الاثنين ، ٢٠٠١م.

ثم تطور الى مهرب مخدرات في جثث الجنود القتلى العائدة الى الوطن ، فتتبع ذلك الخبر لمدة عام وثمانية أشهر ((فكانت المحصلة هو نصه المسرحي المعنون (انها امريكا) عام ١٩٧٤ م ^(١) .

اضافة الى نصه المسرحي (حكاية العطش والارض والناس) عام ١٩٨١ م ، فيشير قاسم بأن هذا النص قد استمد من قبل سماعه من احد معارفه وهو يتحدث له عن شخص في مدينة البصرة تعرض بستانه بفعل قطع البلد المجاور لمياه الانهار التي تروي هذا البستان فكان إن مات نخيل البستان كله فلهول الصدمة جن الرجل (حسين) فأخذ يشتري دفاتر صغيرة واقلاماً يرسم على كل ورقة ينتزعها من الدفتر نخلة كاملة ، ويغمس الورقة - النخلة في دلو ماء - منتظراً أن تعيش النخلة ولا ينفذ صبره إلا بعد أن تتهدى الورقة فعمد إلى أخرى وأخرى منتظراً أن يساقط عليه ورق الدفاتر رطباً جنباً ، فضلاً عن المقابلات الصحفية التي اجراها قاسم محمد مع مواطنين فلاحين من سكان المدن الحدودية الذين تعرضوا منذ ستين عاماً إلى قطع الماء عن اراضيهم من البلدان المجاورة ^(٢) .

وفي عام ١٩٨١ م بدأ قاسم مشروعه في محاولة خلق مسرح عراقي بعد إن أصبح له رصيداً كبيراً من الاعمال ، كان ينظر اليه كونه تجربة في طور التمرين ، ولما اكتملت هذه التجربة سماها مسرح الفرحة ومسرح الاحتفالي تارة والمسرح المفتوح تارة أخرى لكون المسرح أساساً هو حفل يؤمه الناس وهذا الحفل يحفل بالافكار

^(١) محمد ، قاسم ، المخرج الدراميوج ، مجلة المسرح ، العدد (١) ، الشارقة ، ١٩٩٩ ، ص ٦٥.

^(٢) المصدر السابق ، ص ٦٥.

والناس والبصريات والسمعيات الكثيرة مثل الحكم والحكايا والأمثال والاغاني وأنماط الفرحة التي تجمع بين مؤدٍ ومتلقٍ^(١)

وفي عام ١٩٨٥م اكتشف قاسم عن عزمه الى تأسيس مسرح قومي تميز لا يمكن تأسيسه دون الاعتماد على المؤثرات الشعبية وهذا المسرح هو مسرح الفرجة المرتكز على دعائم من ابرزها فنون وابداعات البيئة كما اشارت لها الباحثة والتراث والتراث الروحي والادبي والتاريخي .

وفي عام ١٩٨٧م عاد قاسم محمد ليتحدث مجدداً عن الاحتفالية مؤكداً إن المسرح هو حفل يقيمه الفنان والمتألق ويحدد الزمان والمكان وحتى الموضوع ويجري هذا الطقس لغرض اعادة صياغة الحياة ، فنجد بأن (مسرحية حكاية العطش والارض والناس) قد وصفها قاسم محمد بانها احتفال مسرحي شعبي ، فضلاً عن اهتمام قاسم محمد بالشعر فأخذ يكتب بعض الشعر الشعبي والفصيح فمنها الشعر استمد قاسم من بيته الكبri والصغرى فهما بيئتا الشعر وشعراء مؤثرين ، فيقول قاسم منذ الصغر وقعت عيني وتقتحت ذاكرتي على الخالدين من شعراء العراق القدماء والمعاصرين منذ الجواهري رأيته وانا في الثانية عشر من عمري عام ١٩٤٨م يقرأ في باب المعظم أخي جعفر .. وسرت مع المشيعين للشهيد جعفر الجوهري ... ثم السياب . والذي كنت أشاهده يومياً تقريباً في بداية الخمسينات يحث الخطى عبر شارع الرشيد حاملاً دفاتره ومروجاً لدواعينه ، اضافة لمعرفته لمظفر

^(١) عباس، علي مزاحم ، التراث في مسرح قاسم محمد ، جريدة المدى الثقافي ، العدد (٢٢٩) ، الاحد ، ٢٧ تشرين الاول ، ٢٠٠٤.

النواب ، وبلند الحيدري ، وسعدي يوسف ، وعبد الرزق عبد الواحد ، ويونس الصائغ ، فقد اثر قاسم محمد بكل هؤلاء الشعراء وشعرهم ^(١).

ومن النصوص المسرحية التي اعدها قاسم محمد عن دواوين الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد نصه المسرحي (قضية الشهيد رقم الف) ، اضافة الى شعراء المقاومة الفلسطينية ومنهم : (محمود درويش ، سميح القاسم ، توفيق زياد) فقد اجز قاسم من شعرهم نصه المسرحي (انا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص) وكان ذلك في بداية السبعينات من نشاطه المسرحي ، كذلك بالنسبة الى شعر سميح القاسم الذي اعتمدته قاسم محمد في نصه (الشهادة امام بابات الاقصى) المعد عن ما يقارب ٣٠٠ قصيدة شعرية للشاعر سميح القاسم والذي اعدده عام ٢٠٠٢.

وقد اطلق على تجربته المسرحية (بالتجريبية الشعبية) وهي تجريبية مميزة حيث قدمها قائلاً من مصادر غير مسرحية ، اي استسقاها من الواقع عبر مشاهداته في البيئة المحلية ، ونتاجها الفكري ، الادبي ، التاريخي الفني ، ومبده دائمًا ينطلق من قول طاغور ((لكي تصبح عالمياً عليك أن تكون محلياً أولاً))^(٢).

ولقد كان من الدافع الاساسية لانتهاج (قاسم محمد) هذا الاسلوب ، اعتماد خشبة المسرح في العراق ولمدة طويلة على النصوص العالمية وهو امر قد يؤثر فيما يهدف اليه من خصوصية ويعبر عن ذلك بقوله : ((غياب المسرحية العراقية عن الخشبة العراقية ، جعلني أركز في البحث عن مسرحية عراقية صميمية ، ربما متأثرة

^(١) محمد ، قاسم ، مقدمة مسرحية مونولوج الخوف والرجاء عند شواطئ الجنوبي ، ١٩٩٩ ، ص ٢-٣.

^(٢) حمادي ، وطفاء ، ((مونولوج الخوف والرجاء)) نص الوجع والانكسار العربي ، صحيفة الديار ، بيروت ، السنة الثالثة ، العدد (١٥٦) ، الاحد ٢٠/١/٢٠٠١ .

بعض ظواهر وانماط المسرحية العالمية هنا وهناك ، لكن المحصلة يجب أن تظل عراقية^(١).

ومن هذا نجد ان قاسم محمد في حالة تجريب متواصل يسعى دائمًا كما يقول (الى جعل التجريب حالة يتطلبها ويقبلها البسطاء من الناس من ابناء الشعب)^(٢) ، فأن تجربة قاسم محمد ادت من ادب البيئة المحلية المعاصرة كما اشرنا المتمثلة بالرواية والقصة والشعر لكتبا وشعراء عراقيين معاصرین وعرب واجانب ، اضافة الى تراث البيئة ومن خلال رموزه مثل ابو حيان التوحيدی في ((شخص واحداث في مجالس التراث)) عام ١٩٧٥م، والجاحظ في ((بغداد الاذل بين الجد والهزل)) عام ١٩٧٣م، و ((كان يا ما كان)) عام ١٩٧٦م ، ومقامات الحريري ، وابن سينا في رسالة الطير عام ١٩٨٤ ، والحلاج اضافة الى الموروث الشعبي المتمثل بالحكايات ومقامات غنائية واغانٍ شعبية وأشكال فرجة واحتفالات شعبية ذات جذور درامية ، فكل هذا وغيره أثر في مخيلة قاسم وذاكريه ليقوده الى نصه المسرحي الممتد المتعدد.

وثمة مكان ايضاً لمسرح الطفولة وعبر البحث في الاساطير العراقية والعربية والعالمية ، كان تحقيق عدد من النصوص المسرحية وهي (طير السعد ١٩٧٠) و (الصبي الخشبي ١٩٧١) و (سر الكنز ١٩٧٦) و (رحلة الصغير في سفرة المصير ١٩٨١).

^(١) عباس ، علي مزاحم ، ((رحلة قاسم محمد مع المسرح والحياة)) ، المصدر السابق ، ص ٣٩ .

^(٢) محمد ، قاسم ، ((التجريب والتجريبية الشعبية)) ، في مجلة الطريق ، لبنان ، العدد (٥) ، ايلول ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٢ .

المبحث الثالث

اجراءات البحث

اولاً : اجراءات البحث :

- ١ - مجتمع البحث .
- ٢ - عينة البحث .
- ٣ - اداة البحث .
- ٤ - منهج البحث .

ثانياً: تحليل العينات :

اولاً: اجراءات البحث

١ - مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث الاصلي على (١) مسرحية^(١) من مسرحيات الكاتب والمعد
قاسم محمد .

جدول رقم (١)

السنة	اسم المؤلف	اسم المسرحية	ت
١٩٧١	قاسم محمد	النخلة والجيران	١
١٩٧٤	قاسم محمد	بغداد الاذل بين الجد والهزل	٢
١٩٧٦	قاسم محمد	كان يا ما كان	٣
١٩٧٨	قاسم محمد	مقامرة رأس الملوك	٤
١٩٧٦	قاسم محمد	حكايات واحاديث من مجالس التراث	٥
١٩٧٩	قاسم محمد	سر الكنز	٦
١٩٧٠	قاسم محمد	طير السعد	٧
١٩٨١	قاسم محمد	الملحمة الشعبية	٨
١٩٨٦	قاسم محمد	العودة	٩
١٩٨٧	قاسم محمد	الباب المصلب الدامي	١٠
٢٠٠٤	قاسم محمد	اصلاح الخبز علاج الفقراء	١١

- ٢ - عينة البحث :

(١) ملحق رقم (١) المجتمع الاصلي.

~

قام الباحث باختيار عينة قصدية لبعض من نصوص قاسم محمد المسرحية وفقاً لكونها تغطي الحقبة الزمنية للبحث وبالشكل الذي يمكن من خلاله استشراق مدى التطور الذي حصل في هذه المسرحيات اضافة الى شيوع النصوص المسرحية وتدالولها بيسر لطابعتها في كتب ومجلات فضلاً عن عدم تناول بعض النصوص بالتحليل.

جدول رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	سنة التأليف والاعداد
١	كان ياما كان	١٩٧٦ م
٢	الملحمة الشعبية	١٩٨١ م

٣- ادابة البحث :

اعتمد الباحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كأدلة رئيسية لتحليل عينات البحث.

٤- منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) وذلك لملائمة هدف البحث.

تحليل مسرحية كان يا ما كان :

لقد استمد قاسم محمد مسرحية (كان يا ما كان) من الحكايات الشعبية ، مادة درامية لها ، فقد تمكن من أن يوظف كل الحكايات التي اعتمدتها في هذه المسرحية وهي حكاية حسن أكال كشور الباكلة ، وسالوفة بدندر ، وحكاية قل ولا تقل، وحكاية الأم فتاة الياسمين والذهب ، وكلها منشورة في مجلة التراث ، ثم اعتمد على تحويل (البسته العراقية) وتوظيفها لمضمون النص المسرحي هدفيته وتصاعداته واحاداته ثم على تركيب المشاهد بارتباط جدي وبمحور رئيسي (حسن وبدور) ثم على الامثلة الشعبية في تضادها الايجابي ضد السلبي حتى تنتصر الأمثال الايجابية التي تغير غني المرحلة وتوجيهها .

في بداية الفصل الأول من المسرحية يطلق (قسم محمد) سرد أحداث بعض هذه الحكايات ، فنكات (تميل أبو رطبة) تستعاد عن طريق سرد احداثها وتسرد كذلك حكاية الملك وبناته الثلاثة (التي كانت مطابقة تماماً للمشهد الثاني من الفصل الأول من مسرحية الملك لير)، إذ تربط الحكايتان فالملك يغضب على ابنته الصغيرة (بدور) اثر اجابتها عن سؤالها ، أن لا فرق بين الرجل والمرأة إلا بالعقل والعمل ، فيحكم عليها بالزواج من الكسان (حسن) أكال الكشور ، جراء عنادها وتمسكها بفكرة (إن الاساس هو العقل) وينتهي الفصل الاول ببناء جسر يربط بين الملك والفقير عن طريق الابنة (بدور) التي تبرهن للملك بأنها تستطيع خلق انسان سوي منه ، من خلال عملها في حياكة السجاد الذي برعت فيه ، فيقرر تاجر جشع خطفها ، ويبقى (حسن) وحيداً يبدأ بإثارة الاسئلة والبحث عن (بدور) حتى صار يعرف الكثير ويعلم الناس من عقله وحكمه ، ويقف امام الملك يكشف سر السجادة العجيبة والرسالة التي تضمنتها نقوشها عن المكان الذي سجنت فيه (بدور) فيلقي القبض على التاجر الجشع وتعود عليه من كسل ، وفي نهاية المسرحية ثبتت بدور

للملك أن العقل اسا كل شيء فهنا أشار قاسم محمد الى قيمة (العقل والعمل) التي حددتها من خلال الفكرة الاساسية للمسرحية والتي تتلخص من خلال النص وهي (إن العقل هو اساس تعامل الانسان مع واقعه) ومن هذه الزاوية كان موضع المسرحية قريباً من الفكرة الوعظة التي ضمنها النص الدرامي بأكثر من زاوية في بنية النص ، وعلى سبيل المثال حوار (بدور) وابيها الملك .

حق الديكور بتشكيلاته غير المعقّدة ثنائية مع المعنى والاحادث عن دلالات شكالية للتصميم، اذ اراد (محمد) الوصول الى اقناع المتلقي بان ما يحدث امامه هو اداء تمثيلي محض، بعيدا عن الالهيام والتشخيص الواقعي، بل بتجريدية فنية تتلاءم مع فرضية العرض ورؤية المخرج التي اشتغلت على اليات ملحمية تعليمية، اذ كانت حركة الديكور حركة مرئية مصاحبة للتشكيل الحركي للممثلين الذي اجتهد (محمد) على ان يطابق ادائهم، فكانت حركة الممثل جزء من الفكرة ومكملة لها في محاولة جادة لشد المتلقي عن طريق تحقيق مستوى جمالي في التشكيلات الحركية للمجاميع في الفضاء المسرحي، فاراد ان يعطي بعدها انسانياً عن طريق حركات تلمح الى بيئة انسانية تعيش مجتمعه ومقيده بحركة الزمان والمكان، فكانت اغلب خطوط حركة الممثلين خطوطاً افقية ومنها الخط المستقيم الذي كثيراً ما واجه به (محمد) ممثليه للمتلقي، وهو جزء من الرؤية الفنية والجمالية لعرض اراد منه المخاطبة المباشرة الصريحية، فلم تكن هناك زيادات او منحنيات كثيرة في حركة الممثلين التي كانت جزء من الحالة التي يمررون بها، فبدت كترجمة لحالات الشخص النفسيه.

تظهر هذه التجربة ان استخدام منظر تجريدي معاصر مع نص درامي تراثي بحث قد يوفي بالغرض كون الاداء التمثيلي في هذه الحالة هو الذي يوفر فرصة تتمامي الفعل الفكري والحي عند المتلقي وهي تجربة جديدة تستحق الدراسة.

اراد (قاسم محمد) شغله ممثليه بالحركة مع الاشياء مع مفرداتهم اليومية الحياتية وتحقيق شغل مسرحي من نوع اخر يخلصهم من الاعتماد على تحريك ايديهم في الهواء بسبب ومن دون سبب فظاهر ممثل (قاسم محمد) يعتمد الحركة اكثر مما يقف ويتكلم امامه متلقيه كما هو معتاد في عروض المسرح الشعبي المحلي.

كان واضحاً المنحى الذي سماه (محمد) على انه التجريبية الشعبية في انشاء الحركة ومدلولاتها ، فاعتمد على تكوينات حركية تصيف جماليات شكالية الى فضاء العرض، مثلما حدث في مشهد (السوق) او مشهد (سؤال حسن عن الشيء الذي اوحته امه بجلبه ونساه وهو الماش)، اذ جاءت الحركة تعبيرية اكثر منها واقعية مقروءة.

ان التجريبية التي ارادها المخرج في طريقة اداء ممثليه واصواتهم، وتصميم الفضاء المسرحي (ديكور واضاءة وموسيقى) كلها مباحث في الجديد المبتكر للمشهد الشعبي المحلي.

تحليل مسرحية الملhma الشعبية :

تستقي المسرحية مادتها الدرامية من الحوادث التاريخية لعام ١٨٧٥ في بغداد خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وما اتصفـت به هذه الفترة من احتلال

العثمانيين للوطن العربي ، ومن ثم اجتياح الجنود الانكشاريين لبغداد ، فقد اعتبرت هذه الحوادث مأساوية لما صاحبته من سلب ونهب واغتصاب المماليك لولاتهم ، اضافة الى الامراض والاوبيه الفتاكة ، وما صاحب الظواهر الطبيعية من جفاف او فيضان كان له اثر كبير على الحياة والانسان ، فضلاً عن تاريخ المعاناة التي عانها الشعب في فترات مظلمة من الاحتلال الاجنبي ، ونتيجة للأوضاع التي كانت سائدة في تلك الفترة من احتلال العثمانيين للوطن العربي كان الشعب هو الضحية المأساوية الأولى والأخيرة لأحداثه التي كانت قائمة حيث تحمل الوباء الناتجة عن الاثار المدمرة للمجاعة والقتال والنهب .

بهذه الخلفية التاريخية تتأسس موضوعة مسرحية (الملحمة الشعبية) فقد وضح المؤلف نصب عينه في هذا النص الكشف الدرامي عن البون الشاسع بين النكبات التي لحقت بالشعب خلال الاحتلال العثماني وبين بلادة الاحساس لدى كل من الوالي واخوه نامق بيك ، من خلال استهانتها بالأرواح البشرية وعدم توانيهما عن تدمير الشعب وتقتيالهم في خضم الصراع القائم للحصول على ما يرغبون به ، ويريدونه في الاستيلاء على كل شيء من بيوت وبساتين واراضي .

حيث دارت احداث المسرحية في بادئ الامر حول الصراع القائم بين ابو عمران الذي يمثل أهالي الشعب وبين مختار المحلة حول (الفرس الشكره) التي كان يريدها ، فيرفض ابو عمران عن التنازل عنها ويصر على عدم اعطائها له ، لكونها تمثل ارث الاجداد ، إذ يقوم المختار بالاتفاق مع ابن ابو عمران (حقي) على

تدبير خطة سرقة الفرس من البيت مقابل توليه منصب معين ، ويتم بالفعل سرقة الفرس ، وبعدها يعود للمختار ثانية الى اهالي المحلة لمطالبتهم بترك بيوتهم الى الوالي ، فيرفض اهالي المحلة تسليم بيوتهم الى الوالي ، وبعدها يوجه المختار نداء الى اهالي المحلة بضرورة تسليم كل بيت رجاليه بظرفية ساعة الى الجندرمة ، ولكن الاباء يعملون على اخفاء اولادهم وتسليم انفسهم الى الجندرمة لحماية اولادهم من الخطر ، فيرسل المختار الى حقي كي يخره عن الاماكن التي يمكن ان يختفوا فيها الشباب ، وبالفعل يتم العثور عليهم من خلال مساعدة حقي للمختار وللضابط العثماني في الكشف عن المكان ، إذ يتم نفي جميع الرجال خارج المدينة ، وكانت جائزة حقي هي السيطرة على العلوة التي بدأ يتحكم بأسعار المواد الغذائية ، وببدأ يستغل من خلالها الناس وخاصة (نجية) التي تكون معها علاقة غير شرعية ، وبعد إن عرف اهالي المحلة طلبوا من هذه المرأة مغادرة المحلة ، وهنا بدأ حقي يهرب من أصحاب المحلة خوفاً من العقاب ، فتبدأ النساء بالبحث عن حقي ، إذ تبدأ بوارد الفيضان تظهر في المدينة ، ويحاول الكل الذهاب الى مكان آخر ، خوفاً من الفيضان لكن (ام عمران) تصر على البقاء في بيتها مهما حصل حتى ولو غرق في الفيضان ، وفي اثناء البحث عن النجاة تجد نساء المحلة شخص ميت في الفيضان وهو يرتدي على وجهه قناع الثعلب ، تأتي ام عمران فتتعرف عليه بأنه (حقي) ولدها وبعد موت حقي يبدأ الفيضان بالانحسار عن المدينة .

الخاتمة

بعد ان انتهينا من بحثنا هذا لا بد لنا من انهائة والتوصل الى نتائج مفيدة من دراستنا هذه وقد توصلت الى جملة من النتائج والتوصيات ادرجتها ادناه :

اولاًً: الاستنتاجات :

- ١ استعارت الدراما عن قاسم محمد الموروث الشعبي الحكايات بوصفها تقنيات أسلوبية تميزها عن النص المسرحي العالمي ، مما جعلها تتخذ شكل الخطاب الروائي.
- ٢ تتنوعت البنية الدرامية للمسرحيات عن قاسم محمد ، إذ استخدم تقنيات فنية متباعدة مثل استخدام شخصية الراوي ومسرحية داخل مسرحية ، او استلهما للأشكال التراثية مثل الاغاني الشعبية ، وهي جميعها محاولات تجريبية لتأسيس شكل جديد للنص المسرحي العراقي.
- ٣ لم يغادر قاسم محمد الموضوعات الانسانية بل اصر لمعالجة مشكلات الطبقات الدنيا المسحوقة في المجتمع .

ثانياً : التوصيات :

- ١-استكمال لحيثيات يجب دراسة العلاقة بين القيم الفنية وعناصر البناء الدرامي لدى الكتاب العراقيين الآخرين .
- ٢-دراسة القيم الفنية وعناصر البناء الدرامي بالنسبة للكتاب في الاقطان العربية الأخرى .
- ٣-ضرورة فهم الایهام واللاایهام من الداخل بشكل موضوعياً واجتماعياً و اقتصادياً و ثقافياً.



قائمة المصادر والمراجع

أولاً : الكتب والمجلات:

- أردىش، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، بغداد ، عالم المعرفة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧٠.
- بوتيتسفان ، الف عام وعام على المسرح العربي، ت: توفيق المؤذن ، بيروت، دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ص ١٤٩.
- بوشبلي ، ماجد ، لقاء مع الفنان قاسم محمد ، في مجلة الرولة ، الشارقة ، ١٩٨٥.
- جعفر ، نوري ، الاصالة في مجال العلم والفن ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩ ،
- الحجابي، احمد شمس الدين ، العرب وفن المسرح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٨٠.
- حمادي ، وطفاء ، مونولوج الخوف والرجاء ، نص الوجع والانكسار العربي ، صحيفه الديار ، بيروت ، السنة الثالثة، العدد ١٥٦ ، الاحد ٢٠٠١/١/٢٠ .
- حوار في مهرجان جرش ، جريدة آخر ساعة ، العدد (٢٦٥١) ١٤ ، اغسطس ، ١٩٨٥.
- داود ، جان ، في مكان العرض المسرحي ، سعيًا إلى حالة مثالية ، بيروت ، نادي المسرح ، ٢٠٠١ ، ص ٤٨.
- الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، بغداد ، مطبعة الرسالة ، ١٩٦٧.
- صالح محمد صبرى، المسرح العراقي القديم ، بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٩١.



- ١١ - الطالب ، عمر ، المسرحية العربية في العراق ، بغداد ، منشورات مكتبة الاندلس ، ١٩٧١ ، ص ٦.
- ١٢ - طليمات ، زكي ، التمثيل - المسرحية - المسرح العربي ، ط ٢ ، الكويت ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧١ ، ص ١٢٧ .
- ١٣ - عباس ، علي مزاحم ، التراث في مسرح قاسم محمد ، جريدة المدى الثقافي ، العدد (٢٢٩) ، الاحد ٢٧ تشرين الاول ، ٢٠٠٤ .
- ١٤ - غنيم ، عبد الحميد ، صنوع رائد المسرح المصري ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٤ .
- ١٥ - الفاخوري ، هنا ، الموجز في الأدب العربي وتاريخه ، ج ٤ ، ط ١ ، بيروت ، دار الجيل ، ١٩٨٥ ، ص ١٣٧ .
- ١٦ - فرح ، نادية رؤوف ، يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ .
- ١٧ - كونتينو ، جورج ، الحياة اليومية في بلاد بابل واشور ، ت: سليم طه التكريتي ، وبرهان عبد التكريتي ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩ .
- ١٨ - محمد ، قاسم ، التجريب والتجريبية الشعبية ، في مجلة الطريق ، لبنان ، العدد (٥) ، ايلول ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٢ .
- ١٩ - محمد ، قاسم ، المخرج الدراماتوج ، مجلة المسرح ، العدد ١ ، الشارقة ، ١٩٩٩ .
- ٢٠ - محمد ، قاسم ، مقدمة مسرحية مونولوج الخوف والرجاء عند شواطئ الجنوح ، ١٩٩٩ ، ص ٣-٢ .



- ٢١ - محمد ، نديم معلا ، في المسرح - في العرض المسرحي - في النص المسرحي - قضيا ندية ، ط١، مصر ، مركز الاسكندرية لكتاب ، ٢٠٠٠ ص ١٢٤.
- ٢٢ - المفرجي ، احمد فياض ، الحركة المسرحية في العراق ، ط١، بغداد ، مطبعة الشعب ، ١٩٦٥.
- ٢٣ - مندوب ، محمد ، المسرح ظن القاهرة ، مطابع نهضة مصر ، ١٩٨٩ ص ٤٠.
- ٢٤ - مهدي ، علي ، قاسم محمد يبرئ الجمهور ويتهم الفنان ، في مجلة الفباء نون ، بغداد ، ص ٥٥.
- ٢٥ - نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الادب العربي الحديث ، ط٣، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨٠ ، ص ٨٠ .
- ٢٦ - نجم ، محمد يوسف ، مارون النقاش ، بيروت ، مطبع سيماء ، ١٩٦١.
- ٢٧ - ياغمي ، عبد الرحمن ، في الجهود المسرحية ، ط١، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥ .
- ثانياً : المجلات والمواقع الالكترونية :
- ١- عناصر النص المسرحي ، على الموقع الالكتروني ، <http://mawdoo3.com>
- ٢- الجبوري ، محمد ، الايهامي واللايهامي في المسرح ، صحيفة التأخي على الموقع الالكتروني (www.altaakhipress.com)