أثر الحكاية الشعبية في المسرح الكردي

أ.م.د. بلقيس علي الدوسكي
جامعة صلاح الدين – أربيل

الفصل الأول – الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

لكل الشعوب عادات وحكايات خاصة بها وربما تتداخل فيما بينها بصورة كاملة حتى تنتهي نسبة تلك الحكاية او العادة لشعب او منطقة معينة دون سواها، ومن هذه المناطق والشعوب هي الشعب الكردي والمنطقة الخاصة بسكناه. لكن تبقى بعض الخصوصية لتلك الحكايات وخاصة تلك التي ترتبط بالموروث الشعبي، حيث تأخذ الحكاية الشعبية الكردية مكانتها في الادب الشعبي ابلتأكيد على خصوصية الشعب الكردي، اذعبرت بالوانها المتعددة عن افكار المجتمع الكردي منذ عهود سحيقة وهي جزء من الابداع الشعبي الكردي اضافة الى فنون العادات والسير الشعبية والاساطير والامثال والحكم وسائروكذلك الخرافات المتداولة في طيات الحكاية الشعبية والسرديات الشعبية الكردية.

تقوم بعض الحكايات الشعبية الكردية بدور فاعل وحيوي في تحليل تفاصيل الحياة الشعبية وبنيتها ومظاهرها المتعددة، ومن خلال الوان التراث الشعبي الكردي المتعددة المتميزة في الازياء والموسيقى الشعبية والصناعات والشعر الشعبي وغيرها من اصناف الفولكلور المختلفة. تفسر حكاية شعبية كردية سبب تغريد البلبل أو صفيره (ان البلبل كان في حينه شاباً عاشقاً لفتاة بارعة الجمال فسحرهما ساحر ماكر كان هو يحب الفتاة التي رفضته ولأكثر من مرة، حيث حول الشاب العاشق الى طائر صغير الحجم عذب التغريد وحول الفتاة الى وردة جميلة ذات رائحة زكية تتفتح في فصل الربيع، فيغرد البلبل في ذلك الموسم وهو يرقب الوردة وهي تتفتح حيث يتوق الى ان يشرب من كأس الوردة قطرة ماء ليشعر بالسعادة، لكنه ما ان يصل الى الوردة وجناحاه يرفرفان حتى تسقط قطرة الماء من الوردة الى الارض بفعل حركة الهواء الناجمة عن رفة الجناحين فلا يستطيع البلبل شرب القطرة فيظل حزيناً يشدو شجوا متواصلاً شجياً يبهر السامعين وقد يؤدي ذلك الى موت البلبل حزناً، هذه الحكاية الشعبية وغيرها كثير استطاع المسرح الكردي ان يسلط الضوء

على بعضها ويحاول أن يستخلص العبر والأفكار التي تطرحها تلك الحكايات ويركز على استنباط الحكمة منها ليجعلها اقرب الى الانسان الكردي المعاصر خوفا من اندثارها في عالم العولمة واهتمام الشباب بالشبكة العنكبوتية دون ان يكون هناك وقت لسماع ما يمكن ان يقصه كبار السن في جلسات السمر من حكايات شعبية.

لقد عانى المسرح الكردي من مشكلات وتناقضات لا تعد ولا تحصى وهو المجال الثقافي الزاخر بكل ما كان له تأثير وقوة في حياة المجتمع وتطلعاته من خلال توظيفات المعاصرة واستخدام التراث الكردي والعراقي والتأثر الواضح بالمدارس العالمية كل ذلك دفع الباحثة للبحث والتقصي عن اثر الحكاية الشعبية الكردية واثرها في المسرح المعاصر.

هدف البحث:

الكشف عن اثر الحكاية الشعبية الكردية في المسرح الكردي المعاصر.

اهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في تقديم دراسة في أيجاد اثر الحكاية الشعبية في النص المسرحي في حده الاجتماعي ، وبالتالي فأن أهمية هذه الدراسة تبرز في أنها تتحرى التفاعل مع المتلقي للنص المسرحي ، وبهذا فأنه يؤكد انفتاح النص المسرحي على مسارات فكرية من شأنها أن تغني البحث العلمي والمكتبة المعرفية في الحكاية الشعبية والعلوم المسرحية، وبالتالي فهو يفيد الباحثين والدارسين في مجال العلوم المسرحية، ولا سيما المشتغلين في النقد والإخراج والتمثيل والمؤسسات الأكاديمية ذات العلاقة مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة وتسلط الضوء على بعض مفردات النص المسرحي التي تقوم على الحكاية الشعبية.

حدود البحث:

1. الحد الموضوعي: يتحدد البحث في حدود ظهور الحكاية الشعبية وتناولها في المسرحيات الكردية المعاصرة.
2. الحد الزماني: يتحدد البحث بالفترة الزمنية (النصف الثاني من القرن العشرين).
3. الحد المكاني: يتحدد البحث بمنطقة كوردستان العراق.

تحديد المصطلحات:

الحكاية الشعبية:

- الحكاية بالكسر إعادة الكلام عن الشيء. ومعنى حكاية الحال الماضية في عرف العلماء أن يفرض أن ما كان في الزمان الماضي واقع في هذا الزمان.[1]

- حكى يحكي؛ أي ماثله وحاكاه أي شابهه[2]
- الحكاية في التراث هي القصة المروية والتي قد تستند إلى المخيلة بصورة أساسية وإلى بعض الحقائق في بعض جوانبها وإلى البطولات الجبارة والقدرات الخارقة والموت والحياة والفقر والغنى والخير والشر في جوانب اخرى. ومن أشهر الحكايات الف ليلة وليلة وعلي بابا والأربعين حرامي وكذلك حكايات جحا و الملا نصر الدين أو رصين بن ثابت و(كفر احمد) بطل الطرائف الكردية. ومنها نشأت مهنة (القصخون)الذي كان يجيد سرد الحكايات أمام جمهور من العامة في المقاهي وأماكن تجمع الناس في سهراتهم.
- الحكاية الشعبيّة هي عمل أدبي يتم نقلها من جيل إلى جيل شفهياً وبذلكً فإنّه يتغير نتيجة هذا التناقل وهذا سبب تغير الحكاية من جيل لجيل و من فرد لاخر ، كنتيجة طبيعية لهذا التناقل الشفوي الدائم
- و الحكاية نص شبه ثابت ، أي أن هناك قسم ثابت و اخر متحول يتغير بحسب ظروف الراوي أو العصر الذي يعيش فيه ، قد تكون الاحداث الملقاة واقعية أو خيالية بشكل نثري أو شعري ، لجذب انتباه المستمعين أو القارئين ، لا يعرف عادة مؤلف نص الحكاية ،
- تستند الحكاية لوقائع قد حدثت بالفعل و اكتسبت نوعا من البطولة -إلقاء أحداث قد تكون واقعية أو خيالية و تكون نثرًا أو شعرًا يراعى فيها جذب اهتمام المستمعين والقارئين،
- الحكاية هي نصّ لا نعرف مؤلفه... ويتم إيصاله شفوياً .وقد تستند لوقائع حدثت بالفعل واكتسبت نوعاً من البطولة أو تكون خيالية.

التعريف الإجرائي الذي اتخذته الباحثة : الحكاية هي نصّ لا نعرف مؤلفه... اوهي عمل أدبي يتم نقلها من جيل إلى جيل شفهياً وبذلكً فإنّه يتغير نتيجة هذا التناقل، وهي نص شبه ثابت ، أي أن هناك قسم ثابت و اخر متحول يتغير بحسب ظروف الراوي أو العصر الذي يعيش فيه.

المعاصر :

يعرف المعاصر في اللغة "من (عاصر – معاصرة) إي كان في عصره وزمانه".[3]، أما بالمعنى الاصطلاحي فأنه تعني "التاريخ العصري أو الحالي أو الحاضر".[4]، أما في معجم المصطلحات العربية فالمعاصر أو المعاصرة هو "صفة للإنسان أو الحدث الذي يتفقد

وجوده مع غيره في نفس الوقت وإذا أطلق انصرف إلى الوقت الحاضر، كان يقال الرؤية المعاصرة مثلاً ".[5]، وهناك من يرى المعاصرة بأنها: "البحث المستمر عن البنيات الجديدة في الثقافة والمجتمع وبالتالي يجب خلق أنساق جمالية مغايرة لتعبر عن الحاجة الجمالية الآتية لحركة المجتمع الذوقية".[6]، ويعرف أيضا بأنه: "الفترة الحالية لأنها تعني (خاصة لنفس الفترة) و(الحالية)".[7]

إما التعريف الإجرائي للمعاصر: (هو الفترة الحالية وحركة الفكر التي تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل، كما انه يعتبر اللحظة الزمنية الانية الذي يعيد الفكر فيها تشكيل وحداته وعناصره لتأسيس منظومته الجمالية في قوالب تعبيرية للفكر الإبداعي يوظفها المؤلف بشكل جمالي يحكمها مبدأ المعاصرة، أي توظيفها لما يتناسب مع عصره وزمانه).

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

المبحث الأول : مفهوم الحكاية الشعبية

من سلوكيات الانسان وطبيعته وعاداته أن يحاول مداعبة الخيال بما يمكن ان يسهل له عملية السيطرة على المجهول او جعله بسيطا وفي متناوله متى شاء، ومن خلال محاورة الفكر الإنساني للعلاقة بين الإنسان ومكنون الطبيعة ينتج ما ندعوه بالحضور المعرفي، وتحقيقاً وكشفاً عن هدف البحث، سنكشف عنه في ورود الحكايات الشعبية في النص المسرحي. إذ لا يمكن للمجتمع أنَ يوجد أو يستمر بدون تفاعل أفراده، إي بدون علاقات اجتماعية تربط بينهم، وتساعدهم على إشباع حاجاتهم الأولية والثانوية، ولا يتم تفاعل الأفراد بعضهم ببعض بصورة عشوائية غير منتظمة، وإنما هناك ضوابط تحدد الصور التي يجب أنَ تسير عليها العلاقات الاجتماعية بين إفراد المجتمع الواحد، وكذلك بين أفراد المجتمع والغرباء، وهذه الضوابط للسلوك الاجتماعي هي ما تتمثل باصطلاح (النظم الاجتماعية)، وكلما أستمرت النظم الاجتماعية في تأدية وظائفها أستمر المجتمع، وهي من العلوم التي تدرس الإنسان ودوره الفعلي في الحياة، إي إنَّها تدرس الوجود والموجود، إذ يقول العلامة (راد كيلف براون) بهذا الشأن: "النظم الاجتماعية أساليب نمطية للسلوك الاجتماعي، ويتكون منها الجهاز الذي عن طريقهِ يستطيع البناء الاجتماعي أنَ يستقر ويستمر".[8] وهي بعض مما يمكن ان يولد من خلال التعايش والتلاقح بين الشعوب والمجتمعات، حيث تتوالد الحكاية الشعبية وتتفرع وتتشعب ويضيع بذلك مصدرها واساسها وكذلك مؤلفها.

من خلال تنوع المجتمعات وتنوع النظم الإقتصادية ومدياتها يمكن ان تختلف الرؤى حول الحفاظ على المنتج التوليفي للحكاية الشعبية، واستمرارية المجتمع تكون من خلال معرفة جل افراده نوع السلوك الذي يتوقعه منهم الآخرون، وبالمقابل هم يتوقعون من الآخر سلوكا مطابقا لما يتوقعونه هم، وبذلك يتنامى وضع ترتيب الحياة وما تؤول اليه بعض صورها الثقافية حيث ينعكس ذلك بالتاكيد على المنتج الثقافي والوجداني ومنه تلك الأقاصيص والحكايات التي يتناولها افراد المجتمع الواحد.

لقد شكل الإرث الحضاري العالمي محط اهتمام وتأثر العديد من كتاب المسرح العالمي، لما أفرزه ذلك الإرث من أشكال وتعابير وصور، زودت النص المسرحي بإبعاد خيالية وشاعرية، الذي تناولها وعالجها كقصص، أو ملامح، أو أبعاد، أو رموز، أو أنساق تداخلت في بنية النص الدرامية، وذلك عن طريق استعارة صور (الدين، السحر ومظاهره، الأسطورة، الطقوس، الخرافة ،البطل الخارق، الأرواح، الأبطال والشخصيات التاريخية والطواطم والأشكال الحيوانية الأخرى.. وغير ذلك)، التي تناولها النص وأعطاها بعداً زمنياً موازياً للزمن الذي عاصر تلك الحكاية الشعبية، مما شكل ظاهرة أو منهجاً تأليفياً تعددت فيه الأساليب تبعاً لكل كاتب مسرحي، وذلك في أزمان وعصور مختلفة، إذ يبرز لنا هنا بعض التساؤلات التي تنص عن الكيفية التي عالج بها النص المسرحي تلك الانساق أو العناصر الروائية ومدى ما أضفت هذه العناصر والشخوص الشعبية من بعد فلسفي وجمالي للنص المسرحي؟

فعلى الرغم من أنَّ المسرحيات لم تعتمد على نصوص أدبية وانما على حكايات شعبية متداولة وقد يطويها النسيان ان لم يحركها البعض إلا أنها كانت حافلة بإحداث وشخوص ذات ملامح وإبعاد أسطورية، فصور "الشياطين والمسوخ والسحرة والكهنة والقديسين كانت حاضرة في تلك (النصوص / العروض) التي كان لها أثرها العميق في نفوس الناس لما أحتوته من عناصر الإدهاش والتعجب والخيال الحر".[9]، وهذا ما يؤكد فاعلية الحكاية الشعبية وكذلك الأسطورة في الكشف عن متغيرات السلوك الانساني. ولان النص المسرحي يعد احد اهم العلامات الثقافية التي تكشف عن البنية الاجتماعية وتشكلات هذه البنى، لذلك فان النص المسرحي يحاكيها عبر رموزها وانساقها فنراه الحاضن لها ومنها وعلى الرغم من تحول النص المسرحي من استعاراته نراه يلاحق التطور الفكري للإنسان التي كان للأسطورة الحضور الطاغي ولا سيما في نصوص (شكسبير) التي تعد تمفصلاً جمالياً بين الدين والمدنية، إذ أعتمد بشكل مكثف في تشكيل بنية مسرحياته على الإرث

الثقافي العالمي، وما تضمنته من أساطير وقصص وملاحم، فضلاً عن اطلاعه على التاريخ المحلي والعالمي للشعوب، مما شكل لديه أثراً واضحاً في بناء حبكاته ورسوم شخصياته المسرحية، فنلاحظ أهمية البعد الدرامي الذي أضفته الأشكال أو النماذج اللشعبية في مسرحياته، والتي أعطت بعداً تراجيدياً للمأساة الشكسبيرية، مضافاً إليه البعد الجمالي من الحالة الحسية التي تثيرها الصورة الشعرية لديه، والتي امتزجت مكوناتها بعناصر الحكاية الشعبية التي تتحرك بالخفاء على مستوى الحدث ومستوى الرموز المتضمنة لبنيتها الدرامية للمسرحية.

مما يلفت الانتباه ان حضور االحكاية الشعبيةوانساقها كطاقات ورموز متفاعلة في مخيلة الجمع، ومتحركة في المخيلة الفنية لتتبلور كصور حية ومتداخلة مع عناصر النص المسرحي وفي عصور متتالية، ويوضح (يونغ) تلك الآلية التي ربط عملياتها التخيلية بعملية الأبداع الفني وبما أصطلح عليه بـ "اللاشعور الجمعي الذي يشترك به جميع بني الإنسان والذي تتركز فيه الصور الحلمية للأنماط الأولية للتفكير الإنساني، وهو مخزن كبير لصور ورموز أسطورية موغلة في القدم".[10]، وهنا فأن الرمز أو الصورة االشعبية المتضمنة في النص المعاصر تقترب من مفهوم (ألعجائبي والغرائبي)؛ إذ تدل كلمة أعجوبة على العجب من المتجلي والمتحقق، والأعجوبة ذات طبيعة رمزية، وهي مرتبطة بالرمز الشعبي الذي يحيل إلى عالم خيالي عجيب والمتمثل بـ(قوى الشر على تنوعها، الوجوه المتعددة الهيئات، الشيطان، إبليس، العفريت، الساحرات، ويشمل أيضا قوى الخير المتمثلة بالملائكة الطائرة، والجنيات.. الخ).[11]، أما ألغرائبي؛ فأن (فرويد) يفسره على أنَّه مجموعة من الأشياء المفزعة التي تعيدنا إلى شيء سبق أنَّ اختبرناه أو شعرنا به من قبل، أي إلى صور ونماذج غير طبيعية أو مألوفة في الواقع ولكنها موجودة في اللاشعور وقد تأتي عن طريق الأحلام أو عن طريق التخيل.[12]، وهذا ما استعان به الكتاب كتقنية تدعم نصوصهم من الناحية الفكرية والجمالية.

وكما في اعمال الكاتب الفرنسي **(جان جيرودو)** على سبيل المثال لا الحصر، اذ رفض جميع أشكال الحرب المدمرة وبكل صيغها، برغم من أنَّه عاصر فترة الحرب العالمية الثانية، إذ نجده في مسرحية **(سيجفريد)** قد حاول أنَّ يعبر عن نوع العلاقة المتوترة بين فرنسا وألمانيا بشكل مجرد من مشاعر العداء، فقد كان البطل يُعد هو بطل من أبطال الميثولوجيا الشعبية لدول الغرب الشمالي وخاصة ألمانيا والذي يقوم بإعمال بطولية منها قتله للتنين وهزم العمالقة وفي نهاية الأسطورة يخير البطل بين الحصول على الكنز، وبالتالي

موته بعد ثمان سنوات أو الحصول على فتاة أحلامه بعد أنَّ يحررها، فيختار الخيار الثاني وبذلك فهو يجمع بين الشجاعة والحكمة.[13]

والحكاية الشعبية انما هي رؤية فاعلة وفعلية لواقع المجتمع وتبيان مختلف ظروفه الحياتية والمعيشية ويمكن ان يستدل من خلالها على واقعه الثقافي كذلك، كما أن هذا الرؤية تعمد إلى دراسة الرموز والمتعالقات والصور الخيالية كرواسب ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر بالإنسان البدائي وتطوراته الحضارية وما بينهما من طقوس مشتركة موروثة، إذ أن هذه الأنماط المتعالية تشكل "أحد الأسس التي قام عليها التفسير النمطي أو التفسير الأسطوري والذي أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية في المقام الأول، فالناقد لا يكتفي بمجرد البحث عن جماليات العمل الفني ولا يقتنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الأدبي".[14]، إذ أن هذه المقولة تبين لنا مجموعة من خطوات المنهج الإجتماعي، وهي:

1- التعامل مع ظواهر النص لا كظواهر فردية بل كظواهر جماعية.
2- البحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الإبداعي.
3- تأطير النماذج العليا والأنماط البدائية التي تشكل مقولات طقسية وأسطورية.
4- تحديد شبكة الصور الفطرية والبدائية ذات الطاقة الخيالية الرمزية والأسطورية.

كما أن هذا المنهج يشغل في مقارنة النص الإبداعي كثيراً من المفاهيم الاصطلاحية التي يستعملها التحليل النفسي اليونغي الإجتماعية كاللاشعور الجمعي والعقل الباطن والنماذج العليا والنماذج البدائية والطقوس والأسطورة والشعائر والعقائدية والتابو والطوطم والأنماط العليا والرغبات في اللاوعي والاقتران المقدس والرموز والبنيات الخيالية والصور الخيالية، فضلاً عن الرؤى الأسطورية والتعويض والبدائية والإسقاط والترميز والحدس والإحيائية والإبداع الكشفي والتجارب الأولية البدائية والتجارب الأصلية والصور البدائية الفطرية وأنماط التحول والميلاد المجيد أو العبور وأيضا التفسير النمطي والأحلام والنفس البشرية والظواهر الجماعية والانا والعالم ... وغير ذلك.

المبحث الثاني : بنية الحكاية الشعبية وخصائصها الفنية.

الحكاية الشعبية احدى الاصناف الادبية التي نمت مع ظهور التجمعات البشرية المكونة للوعي الحضاري الاول للانسان ، بما يحتويه ذلك الوعي من اقامة علاقات

اجتماعية وثقافية تفرض توافر عوامل اتصال حية تمثل الحكاية الشعبية ابرز انماطها التعبيرية.

لقد كانت وسائل الاتصال تلك تعتمد اللغة الشفاهية المعبرة والتواصل الكلامي المباشر، دونما اللجوء الى الاتصال عن طريق التدوين الذي ظهر في مرحلة لاحقة من تطور الانسان. (وقد عرف العالم الحكايات الشعبية والاغاني الشعبية وما الى ذلك قبل اختراع الكتابة بزمن بعيد)[15]حتى اصبحت لكل شعب حكاياته الشعبية التي تعبر عن موروثاته الثقافية والاجتماعية والحضارية اصدق تعبير.

تم تنتقل تلك الحكايات الشعبية عبر الاقوام المختلفة لتصبح ارثاً عالمياً مشتركاً ، وتكون ذات بنية حكائية تطورت عبر مراحل حضارية مختلفة لتكوين صورتها الفنية.

وقد ساهم انتشار الحكاية الشعبية عبر البلدان في وسمها بسمات متعددة اغنت بنيتها وخصائصها الفنية، وتعدد ملامحها التي لا تبتعد كثيراً عن الاصل الذي نشأت فيه الحكاية.

وعلى الرغم من ذلك الانتشار فان تلك الحكايات (تظل مطبوعة بطابع البيئة التي تروج فيها، ويظل كل شعب يحكيها بطريقته الخاصة التي تتأثر بما ينشأ لدى الناس من مواقف ازاء حياتهم الواقعية وما يحيط بهم من ظروف)[16].

وقد اصبح لكل شعب حكاياته التي تروى بلغته القومية وعلى وفق مسمياتها التقليدية المتداولة. وترتب على ذلك ان تكون اسماء شخصيات الحكايات واحداثها نابعة من واقع البيئة التي تحكى فيها.

وفي محاولة الانسان الصراع مع الطبيعة ، ابتكر (الحكايات السحرية)[17]. ثم تعددت الحكايات وانتشرت بفضل تعدد المجتمعات واتساع الرقعة المكانية التي تعيش عليها، واصبح لكل شعب رجاله الذين يفخر بهم، فاوجد الحكايات البطولية والحكايات التاريخية[18].

ثم تطورت الحياة الاجتماعية مما اوجد حكايات شعبية تتناول الحب والزواج ومواقف المرح والتسلية التي تسود التجمعات السكانية، وابدع كذلك حكايات المطارحات الشعرية والمسابقات التي تجري لحل الالغاز . فيما ضمن حكايات اخرى تروى على لسان الحيوانات والنباتات، بل وتكلمت الجمادات ايضاً بما يشير الى خصب المخيلة الشعبية وغناها في ابتكار انواع متعددة من الحكايات الشعبية[19].

الاستهلال: تشترك معظم الحكايات الشعبية بالمفتتح الحكائي الذي يبدأ بجملة (كان يا ما كان) وهي عبارة توحي بأن الحدث وقع في زمان غائر في القدم. وتتبعها عبارات تؤكد ذلك مثل (في قديم العصر والاوان) او (في سالف العصر والزمان).

ويعود السبب في ذلك الى اسقاط نوع من التعمية المقصودة على الفترة الزمنية التي يفترض ان احداث الحكاية وقعت فيها، مما يجعل البحث عن اواصر العلاقة بين احداث الحكاية واحداث وقعت بالفعل من قبيل التقريب المجازي بمعنى ان الاحداث التي ستقع هي من بنية خيال الراوية الشعبي.

وتبدأ بعض الحكايات بأن يقول الراوي **(بسم الله الرحمن الرحيم)** او يبدأ بالاستعاذة من الشيطان الرجيم، ويتبعها بالبسملة، وهناك من يبدأ بصيغة (يا ذاكرين النبي صلوا عليه) فيرد الحاضرون **(اللهم صل وسلم على سيدنا محمد)**[20]، ويبدأ الراوي الكردي حكايته بـ **(هبو تنبو رحمة ل دي وبافة تا بو)** وهي تقابل «**كان يا ما كان**» في اللغة العربية إضافة إلى الترحم على والد المستمع.

والهدف من هذا المفتتح هو اشراك المتلقي ضمن دائرة احداث الحكاية، ليحقق عنصر الايهام بامكانية وقوع تلك الاحداث. ويدخل المستوى الثقافي لمتلقي للحكاية، بعين الاعتبار في اختيار المفتتح الحكائي لاثارة الانتباه والتشويق احياناً او للتسلية والتعليم في احيان اخرى.

وتفتتح حكايات اخرى بجملة (كان يا ما كان وعلى الله التكلان)، اما المفتتح الحكائي الذي تبدأ به حكايات الف ليلة وليلة فهو ينطلق وفق التقنية الفنية للحكايات، كون ان القاص الرئيسي هو (شهرزاد) ومقولتها الشهيرة (بلغني ايها الملك السعيد) وهي ترسم صورة الحدث المتعلق بالحكاية.

في حكاية السندباد وهي من اشهر حكايات الليالي يبدأ السرد من خارج المتن الحكائي بواسطة الراوية الذي يصف الزمن الذي تقع فيه الحكاية بقوله (كان في زمن الخليفة امير المؤمنين هرون الرشيد ببغداد رجل يقال له السندباد الحمال)[21]. وهنا يكون للسرد دور مهيمن لانه يعبر عن شخصية القائم بالحدث ذاته دونما تدخل من طرف آخر في سرد الاحداث. فالذي يسرد الحدث هنا يكون اعلم من غيره بالتفاصيل التي ينطق بها من الان مرتداً الى الماضي . زمن وقوع الاحداث عن طريق السرد باستخدام زمن الفعل الماضي حيث (تختص هذه النظرة بتفوق معرفة الراوي للاشخاص والاحداث والطبائع على معرفة كل شخص لها)[22].

ان مهمة السرد في الحكاية الشعبية تحيلنا الى قيمته الفنية في متن الحكاية من ناحية الاداء التوصيلي للفكرة (فالوجود اللفظي يولد الوجود الذهني والوجود الذهني يوصلنا الى صورة الاشياء في شكلها العيني)[23].

التلخيص: وعن طريق التلخيص الذي يرويه السارد الشعبي ويتم عبر الاسترجاع الزمني لاحداث وقعت لشخصيات الحكاية وتلك العودة تتميز باماطة اللثام عن ماضي الشخصيات الذي سيوظف في كشف ملخص للمعلومات حول شخصيات الحكاية او بطل الاحداث التي لم يتح له الحيز الحكائي بيانها[24].

ويمكن ان تكون جملة صغيرة توضح المدى الذي اختصر فيه الراوي ما سبق من قصة بطل الحكاية بعيداً عن الواقع الزماني والمكاني الذي استغرقته تلك الحكاية (أي حكاية) وما يرافقها من احداث مكتفياً بالتلميح لها وفق طريقة التلخيص.

الخاتمة: وهي المستوى الحكائي الذي تصل اليه احداث الحكاية وظروفها التي اثيرت في الاستهلال وتصاعدت درجة تعقيدها وتشابكها في الوسط، وبالتالي تصل الحكاية الى مرحلتها النهائية، أي الحل (ويفترض ان يكون الحل مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالعرض التمهيدي ونقطة الانطلاق والذروة ويرتبط معها بروابط سببية منطقية تؤدي بالضرورة الى الوصول الى هذا الحل بالذات بمعنى ان يكون الحل نابعاً عما سبقه ولا يأتي مفتعلاً او خارجياً)[25].

ومن عبارات الختام في الحكايات الشعبية (وعاشوا عيشة سعيدة حتى اتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات) وهي خاتمة حكائية كناية عن الموت.

وبناءً على ما تقدم فان السرد يوفر المبنى الحكائي الفني والجمالي لحبكة الحكاية الشعبية، من خلال الاستهلال الذي يحيل الى الزمن الماضي عبر السرد الاستذكاري، او يسقط او يحذف فترات زمنية معينة متجهاً الى المستقبل لسرد احداث قادمة ، مما يدفع بالحكاية الى الذروة وتصاعد الصراع وصولاً الى النهاية التي تكون مرتبطة بما سبقها من احداث.

احداث المفاجآت والعنف: ترتبط احداث المفاجآت في الحكاية الشعبية ارتباطاً وثيقاً بدرجة التوتر التي يصعدها الحدث المسرود وتؤدي بدورها الى التشويق، الذي يعيشه القارئ لمعرفة ما تصل اليه الاحداث. وهنا يأتي دور احداث المفاجآت التي تساهم بكسر المدرك المتوقع في ذهن المتلقي. أي عندما يكون الحدث الجديد مخالفاً لما ترتب من احداث سابقة. وهنا تحدث المفاجئة السردية.

ونجد احداث المفاجآت والعنف في اوضح صورها في حكاية (السندباد) وهي من حكايات (الف ليلة وليلة). على الرغم من سرد السندباد البحري لاحداث تبتعد عن كونها احداثاً حقيقة الا انها تحملنا على الاعتقاد بامكانية وقوعها المحتمل وتلك من الخصائص

التي تؤشر باختلاف الحكاية الشعبية عن الحكاية الخرافية حيث يؤكد بعض الباحثين ان (الحكاية الشعبية تحكي عن حادثة او امر من الامور له مغزى خاصاً بحيث تحملنا على الاعتقاد بأن ما تحكي عنه انما هو واقع تعيشه لذلك فهي تركز على الحادثة اكثر من تركيزها على اشخاص)[26] ويتسم الحدث في حكاية السندباد بالمفاجآت وان كانت من ذلك النوع الذي يمور بالتصنع ووضع الاحداث على عكس المتوقع كتسلسل سببي كما في الرحلة الاولى حينما (اجتمعت الركاب على اكل وشرب ولهو ولعب، فبينما نحن على ذلك، واذا بصاحب المركب واقف على جانبها وصاح باعلى صوته: يا ركاب السفينة اسرعوا واطلعوا الى المركب)[27]. فلم تكن تلك الجزيرة الا سمكة كبيرة رست وسط البحر وبنى عليها الرمل.

واتسام الحدث بالمفاجآت يقترن بالعنف احياناً وهو مما يدفع بالحدث الى التأزم والتعقيد. ففي السفرة الثالثة حين يخرج للسندباد وجماعته شخص هائل يقبض على رئيس المركب (مثلما يقبض الجزار على ذبيحته، ورماه على الارض ووضع رجله على رقبته وجاء بسيخ طويل فادخله في حلقه حتى اخرجه من ظهره واوقد ناراً شديدة وركب عليها السيخ المشكوك فيه الرئيس ولم يزل يقلب على الجمر حتى استوى لحمه ورفعه من على النار وحطه قدامه وفسخه كما يفسخ الرجل الفرخة وصار يقطع لحمه باظفاره ويأكل منها)[28].

ان تلك الصورة البشعة لا يمكن ان تفارق المخيلة الا بعد زمن طويل لاتسامها بالمفاجأة والعنف. ولا يتردد السندباد ان يرتكب العنف عندما يدخل القبر مع زوجته.

وبذلك فان الحدث بانواعه الثلاثة المحظور والمسحور واحداث المفاجآت والعنف يدفع بالصراع الى التصاعد والتعقيد والتنوع، وهذا مما يولد الاثارة والتشويق.

وترى الباحثة ان جميع الشخصيات في الحكاية الشعبية هي شخصيات متخيلة، وما التقسيم الا لاغراض التصنيف البحثي. وتتمثل الشخصيات المرجعية بالاحالة التاريخية التي تأخذ من الشخصيات التاريخية اسماءها وتدخلها في بنية الحكاية.

ان شخصية (هرون الرشيد) التي يتكرر ذكرها في حكايات الف ليلة وليلة لا تمت الى الشخصية التاريخية المعروفة الا بالاسم فقط. وقد اتخذ الراوي الشعبي اسلوباً آخر اكثر تحرراً بالاحالة المرجعية، حيث يذكر الصفة المرجعية للشخصية مثل (الملك) او (الامير) او (الاميرة).وهو اسلوب لا يلزم الحاكي بالاتكاء على المرجع التاريخي، وانما يسرد له ما يعن له من احداث تقوم بها تلك الشخصيات. اما الشخصيات المتخيلة فهي تلك الشخصيات التي تكون من بناة افكار المؤلف نفسه، دونما الارتكاز على مرجعيات محددة.

وتقوم هذه الشخصيات المتخيلة باسناد الشخصيات المرجعية، وتعزز دورها في الحكاية نظراً لعدم السعي وراء حقيقة وجودها او عدمه من قبل المتلقي، وبالتالي تتوافر الحرية الكافية للراوي بان يسندها بالصفات والسمات السلوكية التي يراها مناسبة للحدث الحكائي وبذلك فقد (اوجدت المخيلة الشعبية بالاضافة الى الشخصيات والمواد الخيالية التي ترجع مباشرة الى النماذج الميثولوجية اوجدت سلسلة كاملة من النماذج المجسدة للحلم كحياة يسودها العدل والرخاء)[29] تلك الحياة السعيدة التي يحلم بها شخوص الحكاية فتلجأ غالباً الى مفترضات لشخوص عجائبية تقوم بافعال خارقة لتحقق ذلك الحلم المستحيل.

وتكثر في الحكايات الشعبية شخصيات الحيوانات والشخصيات السحرية مثل شخصية الجني الذي يوضع في قمقم ويختم عليه، ولكن ذلك الجني يعد من يخرجه بتحقيق كل ما يطلبه منه مردداً العبارة المشهورة "شبيك لبيك، عبدك بين ايديك" وهي وبالتأكيد قدرة عجائبية تمتلكها تلك الشخصية.

وللشخصية في حكايات الف ليلة وليلة دور بارز في سير وقوع الاحداث وتنوعها، ويتبع ذلك التنوع في شخصيات الليالي ذاتها، لذلك (يغلب على الحكايات بوجه عام ثلاثة اصناف من الشخصيات تاريخية لتوهم المتلقي بحقيقة الحكاية. ومتخيلة عادية لتوهمه بمجرد قصصيتها وخرافية لتوهمه باسطوريتها)[30].

وقد انضوت تحت كل صنف من تلك الاصناف مجموعة مما يذكر من شخصيات ففي الصنف الاول ذكرت شخصيات (هرون الرشيد، الامين، المأمون، المتوكل) ومن الصنف الثاني (قمر الزمان، بدور، انس الوجود، السندباد البحري) فيما اختص الصنف الثالث بشخصيات (الشياطين والجن والثعابين و الحيوانات المتحولة)[31].

ويترتب على ذلك التنوع في الشخصيات تنوع في بنائها الفني وتركيبة الحد ث الذي تمارسه من خلال اقامة العلاقة بين الشخصية الانسانية كواقع عياني، وبين الشخصية الحكائية كمفترض فني.

ولا بد ان تكون الشخصية جذابة وقابلة للتصديق بحيث يؤمن القارئ بها ويهتم بما يحدث لها. مع انه لا ضرورة لان تكون الشخصية واقعية انسانية حيث تقف الشخصيات الانسانية الى جانب الحيوانات والنباتات والجمادات وهي تتكلم وتشارك الانسان في الاحداث الا ان الصفات التي تتميز بها يمكن ان تفسر كخصائص انسانية يمكن ان نلمسها ونعيشها. ومما تقدم يتضح ان تعدد وتنوع شخصيات الحكاية الشعبية يوفر تعدداً وتنوعاً في مصادر الصراع واطرافه وبالتالي يحقق عنصر الاثارة والتشويق.

المبحث الثالث: المسرح الكردي .. البدايات الأولى

يعتبر فن المسرح من الفنون الوافدة إلى منطقة كردستان بتشكلات صيرورته النهائية والمتكونة من رسالة ، نص و كتب ، ليمثل وسيطا ناقلا و مؤدين يقدمون من خلال تمثيلهم هذا النص ومتلقيا ومتفرجا يشاهد هذا النص مجسدا على خشبة المسرح ، هذا الثالوث المكون للمسرح بوصفه فنا دخل إلينا بهذه الصورة بعد أن سبقته الكثير من المحاولات (الفطرية) [32]لشعوب المنطقة كلا وفق مرتكزات لبيئته وحياته ، ولدى الشعب الكردي فنون من الأداء ذات الطابع الارتجالي ، الفطري ، وهي تشتغل ضمن نطاق هذا التشكل الدرامي متمثلة في المناسبات والأعياد القومية حيث ظهرت بوادره الأولى استجابة لحاجات اجتماعية روحية وتعبيرا دلاليا عنها ، من خلال استغلال تجمعات الناس في الأعياد والمناسبات القومية كما في عيد **(نوروز)** وهو أكثر الأعياد شعبية وهيبة لدى الكرد . حيث يتم تقديم عرض مرتجل مستوحى من أسطورة (كاوه الحداد) وكفاحه ضد الطاغية (ضحاك) وهذه الأسطورة من أشهر الأساطير التي يتداولها الكرد حتى هذا الوقت[33].

تعرف المسرح الكردي على المسرح التجريبي بتاكيده ان الفنان **(بارزان عثمان)** هو اول مجرب في المسرح الكردي، عبر انتاجه أول نص مسرحي كردي حمل مقومات (التجريبي) بعنوان **(قصة شاب)** .

اما اول عرض مسرحي تجريبي كردي فكان **(انسان طبيعي)** عام1983 من تقديم الفنان المسرحي **(مصطفى قسيم)**، في حين كانت اولى فرقة مسرحية اتخذت من المسرح التجريبي منهجا لها، هي (فرقة المسرح التجريبي في كركوك). وفي المبحث الثامن (السيينوكرافيا وتطبيقاتها في المسرح التجريبي الكردي)، فيستعرض فيه المؤلف، الاعمال المسرحية التجريبة الكردية التي احتفت كثيرا بالتشكيلات الجمالية للسينوكرافيا وماهية مرموزاتها الفكرية . يُذكر ان المؤلف **(نهاد جامي)** من المسرحيين الكُرد الناشطين في مجال المسرح التجريبي، وقد اسس (فرقة المسرح التجريبي) في كركوك ويديرها ايضا، حيث قدم عدة اعمال مسرحية تنحى منحى هذا الجانب وكانت بناية (القشلة) في مدينة كركوك، الفضاء الحاضن لتجاربه [34].

يمتلك الكُرد في أنحائهم التاريخية الأربعة نحو 300 ملحمة اجتماعية وسياسية تتداول شفهيًّا، بعضها يرددها المغنون الفطريون الجوالون على القوى الكُردية فتعلق بالذاكرة المحكية، غير أن كُرد المدن أنفسهم ومجاوريهم من العرب والأتراك والإيرانيين لم تصلهم سوى عدة ملاحم شهيرة مدونة ومنتجة باحتراف كواجهة للأدب القومي الذي يعاني الاندثار،

وأبرزها «**كاوة الحداد**» و«**مَمّ وزين**» و«**دُمْ دُمْ**»؛ لارتباطها بالمشغول السياسي والمحمول العاطفي والهم القومي، فيما تضيع الملاحم المتبقية في مغاور الجبال، رهينة اللهجات العصية على الفهم، والتي تعسّر التواصل بين الكُرد ذاتهم.

ينقسم الأدب الكردي، كما كل الآداب تقريباً، إلى أدب شعبي وأدب مدوَّن. ويَعد البعضُ ملا **أحمد جزيري (975م – 1055م)** واضعَ البداية الأولى لتدوين الثقافة الكردية. أما قبل ذلك فكان الأدب الشعبي الكردي شفهياً، ينتقل من جيل إلى جيل عبر الرواة والمغنين الذين كان لهم الفضل الأكبر في الحفاظ عليه من الضياع وتمريره للأجيال، على رغم معاناة الشعب الكردي من الأمية طويلاً، وعيشه حياةَ البداوة والترحال بين جبال كردستان وسط طبيعة وظروف مناخية صعبة. وبلا شك فإن راوي القصة (**الحكواتي أو جيروكبيج**) والمغني (**دنكبيج**) هما الرائدان في الأدب الشفهي؛ لأنهما ينقلان صورة حقيقية ومتنوعة عن بلادٍ عانت من سيطرة الطبقات الحاكمة ومن النزاعات العشائرية. وفي المجمل، كان هذا الأدب مرآة حقيقية عكست روح الشعب الكردي ومزاجه وتاريخه، وكافة المناسبات الاجتماعية كالأفراح والأتراح والحروب والانتصارات وقصص الحُب وملاحم البطولة وفصول السنة ومواسم الاصطياف.

للشعب الكردي تراثٌ فلكلوري هائلٌ لم يدوَّن منه إلا الشيء القليل، حيث ركزت معظم البحوث والدراسات التي اهتمت بالفلكلور الكردي على جانب واحد هو الأدب والشعر، وأهملت دراسة جوانب أخرى مهمة من ذلك التراث. وثمة عدد كبير من المستشرقين والرحالة ورجال الفكر الذين زاروا كردستان وقاموا بجمع تراثها أمثال **باسيل نيكيتين** و**ليسكو** و**مينورسكي** و**مارغرت رودينكو** وهذه الأخيرة الرائدة الحقيقية في مجال إحياء التراث الكردي. أما الباحثون الأكراد فعلى رأسهم **عز الدين مصطفى رسول**، صاحب دراسة «**في آداب الفولكلور الكردي**» و**علي الجزيري**، صاحب كتاب «**الأدب الشفاهي الكردي**» و**جليلي جليل**، و**صبحي جعفر**، والشاعر الكبير **جكرخوين** والباحث والشاعر **صالح حيدو**.

إلا أن هذا التراث الضخم الذي يمتلكه الشعب الكردي لم يُدرس حتى الآن دراسة ميدانية وعلمية؛ لأن الباحثين اعتمدوا على معلوماتهم الشخصية وعلى الاستفسار من بعض كبار السن دون الاضطرار إلى الإقامة في ميدان البحث. يقول الباحث الجزيري : «الفلكلور الكردي رغم ثرائه ورغم وصفه كمعينٍ لا ينضب إلا أنه مهدد بالنسيان، بسبب موت من كان لهم الفضل الكبير في حفظه في صدورهم وصيانته. ومن هنا، تتأتى ضرورة تدوينه ودراسته». وقد بذل الشاعر والباحث **صالح حيدو** جهوداً جبارة في جمع التراث والأدب

الكردي الشفاهي، حيث صدرت له مجموعة من الكتب، منها «**مجموعة من الأغاني الكردية في الفلكلور الكردي في سوريا**» في خمسة أجزاء، و«**شرح الأغاني الكردية مع النصوص الكاملة**» و«**أغاني الأطفال التراثية**» و«**مجموعة من القصص الكردية**». لقد كتب خمسة وأربعين مجلداً جمع فيها التراث الكردي الأصيل من أغانٍ فلكلورية إلى القصص والحكايات الرمزية والحقيقية التي يشتهر بها الأدب الكردي، وفي الحِكم والأمثال جمع أكثر من أربعة آلاف مَثَلٍ كردي شرحاً، وخمسمئة «حزورة» وخمسمئة قصة كردية تراثية وقصص ذات نكت ومناقب ومثالب تحكي روح الشعب وطريقة عيشه في الحياة الاجتماعية.

لا جدال حول غنى الأدب الشعبي الكردي، ويتمثل هذا الغنى في تنوع أشكاله. فالأغاني الكردية، على سبيل المثال، لا حصر لها، لأنها حاضرة في كل تفاصيل الحياة اليومية للشعب الكردي تعبِّر عن أمنياته وآماله. هناك أغاني الحب وأغاني الحرب التي تثبت بطولة الرجل الكردي في معاركه مع أعدائه، وأغاني الأطفال، وأغاني الشباب، وأغاني الحصاد والفلاحة والرعي. وطبيعة الأغنية الفلكلورية الكردية غزلية وفكاهية ودينية، لكنها لا تغفل عن أن تتحدث عن طبيعة كوردستان وجمالها. ولقد كان ازدهار الغناء مرتبطاً بالإمارات الكردية، إذ كلما كثرت الإمارات كثر المغنون، والعكس بالعكس، والسبب هو أن المغنين كانوا يكسبون رزقهم من الغناء أمام الأمراء.

دوّن الباحث **صالح حيدو** مئة وخمسين أغنية، كتابة ولحناً، لكي تنتشر في كافة أنحاء كردستان ويستفيد منها الشعب الكردي بعد أن يرى شخصيته من خلال موروثه الثقافي. وجلّ ما جمعه **حيدو** من أغانٍ إيقاعية تدل على أصالة كرديتها لتوثيق الحياة اليومية بتفاصيلها، كالحصاد والجرش والأعياد والأعراس والختان وكل ما يتعلق بمسيرة هذا الشعب عبر التاريخ. وعن الأغنية الفلكلورية الكردية يقول حيدو: «تتكون غالباً من ثلاثة مقاطع وكل مقطع من ثلاثة أسطر أو أربعة تحمل قافية واحدة، وتتغير القافية أثناء المقطع الثاني أو الثالث، وغالباً ما يكون الموضوع أحاديَّ الجانب، وتروي موضوعاً بذاته تستخدم فيه الألوان والأحجام والجمال والكلمة السلسة والمفهومة والجذابة، يفهمها الصغير والكبير وكل أفراد المجتمع وتحمل لحناً شجياً وجذاباً».

وتصنّف الأغاني الكردية وفقاً لمضمونها. فهناك القصة **(جيروك)** والأقصوصة **(جير جيروك)** اللتان يرويهما شخصٌ يدعى **(جيروكبيج)** أو الراوية، وينشدها (دنكبيج) أو المغني. وهناك ما يعرف بـ **(ديلوك)** الذي يقصد به أغاني الرقص والدبكة. أما **(شر)** التي هي أغاني الحرب أو الحماسة كما في الملاحم والأساطير فتقابلها **(لاوك)** التي هي أغاني الحب التي

تتحدث عن الفتى الخيّال وتصور شجاعته. وتتميز الأخيرة عن لحن **(حيرانوك)** الذي هو عبارة عن قصائد حب يعبَّر فيها عن الحُب الناقص غير المكتمل وكآبة الفراق. كما أن هناك فرقاً بين ما يسمى **(لاويجوك أو لاجه)** أي النشيد والترتيل الديني وبين النشيد الجماعي الكلاسيكي المعروف في الأدب الكردي بـ **(بليتيه)**. وتطول القائمة لتشمل أغاني **(بايزوك)** الحزينة التي تغنيها القبائل الكوردية في الخريف خاصة، وأغاني **(لاوج)** التي تعزف في مراسم الحداد والتعزية، وليس أخيراً الأغاني التي تهدهد بها الأمهات صغارهن.

والمغنون يتنوعون أيضاً ويقابل تنوعَ الأغنية الكردية تنوعُ المغنين، فهم على فئات. على رأس تلك الفئات يأتي **(سترانفان أو دنكبيج)** ويقصد بها المغني الذي يؤلف الأغنية ويؤديها. يليه **(جيروكبيز)** وهو راوي الحكايات، الذي يغني حيناً ويروي حيناً آخر، وأكثر ما يكون ذلك في رواية القصص القصيرة. وهناك أيضاً **(مرطب أو مطرب)** وهو الغجري الذي يغني ويرقص معاً. ويوجد بالإضافة إلى ذلك **(سازبند)** وهو الموسيقار الذي يسير مع المغني المؤلف، ثم **(بلورفان)** وهو عازف الناي. ويستطيع كل من المغني والقاص «**الحكواتي**» أن يسردا ما في جعبتهما من قصص الشعب بكل سهولة وبراعة، ملونين كلامهما بشتى أنواع السجع والطرف والحكايات والدعابات والمواعظ والعبر واللحن والصوت الشجي. كما تختلف الأمكنة التي يغنون فيها، فالديوان هو المكان الذي يُغنَّى فيه عند الأمراء والأغوات وبيوت الأغنياء، والخيمة أو خيام المصائف فعند الأغوات والقرويين، وأخيراً هناك الأعراس أو الاحتفالات التي تُقام في القرى والمدن.

طبيعة الأغنية الفلكلورية الكردية غزلية وفكاهية ودينية، لكنها لا تغفل عن أن تتحدث عن طبيعة كوردستان وجمالها، وهي لا تعدو ان تكون في كل ميادينها واهتماماتها نوعا من الإرث الشعبي كما هي الحكاية الشعبية، بالطبع لا يمكن الحديث عن الأدب الشعبي الكردي دون أن تظفر الحكاية بنصيب وافر من العرض. لقد عبَّرت الحكاية الشعبية بألوانها المتعددة عن أفكار المجتمع الكردي منذ عهود سحيقة. وتنقسم إلى أقسام، فمنها الحكاية وتسمى **(جيروك)** والحكاية القصيرة أو الأقصوصة وتسمى **(جيرجيروك)**، وهذان القسمان نثريان موزونان، يرويهما شخص يدعى **(جيروكبيج)** أو الحكواتي، وينشدها **(دنكبيج أو استرانفان)** أو المغني. وتُعد حكايات الحيوان من أبرز الحكايات الموجودة في الموروث الكردي، حيث تتصرف فيه الحيوانات كبني البشر تماماً، وتقوم بالكلام والتحرك وفقاً لذلك. وهذا الصنف الأدبي من حكاية الحيوان جنس أدبي شفاهي موجود في آداب أغلب الشعوب ومنها الشعب الكردي، وبالطبع فإن استخدام قناع الحيوان للحديث عن الإنسان هو بالتأكيد لتجنب رقابة

السلطة الحاكمة والمستبدة. ومن أبرزها في الأدب الكردي حكايات تروى للصغار ومنها **(غزالوك ودلالوك)**، وحكايات **(الديك الأبيض وحبة الرمان)** وحكاية **(الحمار والثعلب والذئب)**. وهناك حكاية شهيرة بعنوان «**شنكي بنكي قالوجنكى»**. ويبدأ الراوي الكردي حكايته بـ **(هبو تنبو رحمة ل دي وبافة تا بو)** وهي تقابل «**كان يا ما كان**» في اللغة العربية إضافة إلى الترحم على والد المستمع.

وهناك من يرى الأسطورة أنواع في النص الشعبي إما أن تكون طقسية أو تكوينية أو تعليلية أو رمزية أو إبطال مؤلهه، ومنهم من قال بأنها على تسع أنواع وهي نشوئية كونية وأخروية ولاهوتية والنبوءة والكهانة وخليقة وحربية وأساطير الحب وأساطير الغناء وأخرها أساطير الأولياء.[35]، إذ أن البعد الجمالي للأنثروبولوجيا يتعلق بتقنية توظيف الأسطورة والدين ونسق القرابة كجزء من الصور الشعرية أو البناء الشعري ككل، وذلك عبر تضمين القصيدة الشعرية أو النص الإبداعي بحكايات أو نماذج من (الجن والأشباح أو الحيوانات الخرافية أو الأرواح وصور الكهنة والسحرة...الخ)، كجزء من الموروث الأسطوري لخلق جو خيالي مشحون بأحاسيس الغرابة والرهبة والجلال، ومن هذا يتبين لنا العلاقة بين الأسطورة والخرافة هي الاخرى تعد من اهم ركائز الحكاية الشعبية وهي التي تكون ذات أثر كبير في المستمعين للراوي عند القاءه تلك الحكايات الشعبية.

ويحتل كتاب العلامة **علاء الدين سجادي (عقد اللؤلؤ)**[36] اهمية كبرى في رواية ادب الطرائف الكردية التي هي في واقع الامر حكايات شعبية مرحة أو طريفة فيها من الحكمة بقدر ما فيها من المرح والبذية المصورة للمجتمع في زمن حدوث الحكاية. وهكذا نجد ان للحكايات الشعبية الكردية انواعها –اضافة للملاحم والسير– ولها شخوصها التي تروي أو تقدم كابطال لهذه الحكايات ولها تلك الصفة التحليلية المهمة التي تعطي دوماً تفسيراً لحركة الكون والحياة.

أما عن الخرافة فتُعد هي ذات بعد واحد، كما وأنها مسطحة ذات أسلوب تجريدي، وأن الباعث للرسالة منعزل عنها، أي أنها لا ترتبط بالأرواح أو بالإلهة العلوية، كما في الأسطورة، التي تعطي أبعاداً فلسفية تتعلق بالدين والمعتقد، غير أن الحكاية الخرافية وأن كانت تعرض صور المردة والسحرة والأقزام لا تنشئ تلك العلاقة الدينية الفلسفية مع العالم والطبيعة كما أن لغتها لا تلتزم الشعر، وهي تميل للتبسيط اللغوي لضمان وصولها إلى أكبر عدد ممكن من الناس، لذلك تعرض أبطالها من البشر وليس من الإلهة مثل حكايات السندباد البحري ومغامرات أليس في بلاد العجائب.[37]، وبالرغم من أن "الحكاية الخرافية

هي وليدة الأسطورة".[38]، لذا فأن المقياس الرئيسي والحاسم مقياس القداسة، فالأسطورة تُعد "حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها أيماناً لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سردية موجهة لبني البشر، فهي تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم القدسية، أما الخرافة فأن راويها ومستمعها على حد سواء يعرفان منذ البداية أنها تقص أحداثاً لا تلتزم أحد بتصديقها أو الأيمان برسالتها".[39]

وعلى ضوء ما تقدم، فأن الباحثة ترى بما أن الخرافة جزء من الأسطورة، والأسطورة جزء من الأنثروبولوجيا التي أهتم بها النقد الأدبي وكذلك الكتاب المسرحيين والأدبين وعالجوا موضوعاتها بشكل مكثف في كتاباتهم، إذ تلتقي كل من الخرافة والأسطورة والأنثروبولوجيا في الكتابات الإبداعية عن طريق معالجة الكتاب للمواضيع والمفردات الانثروبولوجية المتمثلة بـ(نسق القرابة، ونسق الدين، وصور الأساطير، والكهنة، والسحر، والطوطم، والإلهة، والحيوانات الخرافية ..وغير ذلك)[40]، ومن ثم توظيفها أدبياً لتحقيق أثراً فكرياً وجمالياً.

الملحمة، من جهة أخرى، تشكِّل جزءاً من الأدب الشعبي عند الأكراد. والملحمة هي الحادثة أو الواقعة العظيمة التي قلما تتكرر وتخلد لأهميتها وقيمتها في أغانٍ وأناشيد تصور حجم الواقعة. وتتميز الملحمة بوجود الحوار والوصف فيها بحيث يعطيان للملحمة مظهر القصة التي يكون الإنسان المحور الرئيس فيها. وتنقسم الملاحم الكردية تقريباً إلى ملاحم البطولة وملاحم الحب. في ملاحم العشق تظهر الفوارق الاجتماعية والدينية وعدم رضا الأهل كعوائق تحول دون اكتمال قصص الحُب، بل وتظهر أحياناً الدسائس والحيل التي تضمن الانفصال الأبدي بين المتحابين. ومن ملاحم العشق الكردية ملحمة «**شيرين وفرهاد**»، و«**خجي وسيامند**» و«**زمبيل فروش**». إلا أن أعظم وأشهر ملحمة في الموروث الكردي هي ملحمة **(مم وزين)** التي صاغها الشاعر **أحمد خاني** شعراً، وهي مبنية على أصول وقواعد «**ممي آلان**» وهي الشاهد الوحيد على وقائع وأفعال المجتمع القديم، وتحمل أيضاً إلى يومنا هذا وشخصية المجتمع الكردي آنذاك. ويمكن اعتبار ملحمة **(مم وزين)** آنفة الذكر مثالاً على تعدد الرموز والموضوعات التي يتناولها الأدب الكردي الشعبي. فهناك الحلم والجن والعفاريت، والحوريات و**خوجة**، الذين يمثلون قوى الخير. وأيضاً هناك العقبات التي تعترض المحبين مثل **بكو عوان** الذي فرّق بين **مم وزين**، وهناك الحيلة والخداع والامتحان والجزاء. ويحضر الموت أيضاً باعتباره النهاية، حيث يموت كلا العاشقين في الملحمة. كما أن رمز الخاتم الذي يظهر جلياً في الملحمة نفسها، إذ تقوم الأختان **(زين وستي)** بتبديل خاتميهما بخاتمي **(مم وتاج الدين)**. وهناك أيضاً ماء الحياة أو المياه

المقدسة والرسول أو القاصد والمرأة العجوز الحكيمة التي تُصلح بين المتحابين وتصل بينهم، ومثاله العجوز **(هيلانة)**. هناك العقبات التي تعترض المحبين مثل **(بكو عوان)** الذي فرَّق بين **(مم وزين)**، وهناك الحيلة والخداع والامتحان والجزاء.

أما ملاحم البطولة فأشهرها ملحمة «**قلعة دمدم**» التي تصور بطولة **خان صاحب** الكف الذهبية واستماتته في الدفاع عن قلعة دمدم ومقاومته لجيش **(الشاه عباس الصفوي في أعوام 1608–1610م)**. وتقترب ملاحم البطولة كثيراً في شكلها من الأسطورة التي يدور الصراع فيها بين الإنسان من جهة والعفاريت والجن من جهة أخرى، يمثل الأول قوى الخير، بينما يمثل الثاني قوى الشر على الأغلب[41]. وتمثل الأفعى صورة لقوى الشر في الميثولوجيا الكردية كما في أسطورة **(عيد نوروز)** حيث نمت اثنتان من الأفاعي على كتفي **(أزدهاك)** الحاكم الظالم لشعبه. وفي المقابل تظهر شخصية **(خوجة خضر)**، باعتباره الملهم والمنقذ للآخرين، جلية واضحة في ملحمة **«ممى آلان»** الفلكلورية، حيث ظهر للأخوة الثلاثة في الملحمة وأشار عليهم بتزويج أكبرهم ليساعدهم في محنتهم. مثل ذلك نجد الجنّ الخيّر، الذي يساعد الإنسان ولا يؤذيه، حيث تقوم الجنيات الثلاث، بنات ملك الجن، بحمل **(زيني)**ووضعها إلى جوار «**ممى آلان**» النائم.

يخدم الأدب الشعبي عند الأكراد أهدافاً شتى، لكن أبرزها على الإطلاق أنه يحمل القيم الكردية ويصور الممارسات الاجتماعية اليومية حتى غدا مخزوناً هائلاً ثرياً لكل ما يتعلق بحياة الإنسان الكردي. وقد تكون إحدى الأساطير المتداولة في الأدب الشعبي خير معبِّر عن أهمية الموروث الكردي، حيث تتقصَّى الأسطورة أصل الأكراد وتحاول تقديم تصور عن نشأتهم، ومما خلصت إليه أن الأكراد أبناء الجن. بمقدار الطرفة التي تحملها هذه الأسطورة، تكون أهمية الأدب الشعبي الكردي وهو ينتقل من طور شفاهي إلى طور كتابي، مستمراً في نقل التجربة الإنسانية بشتى وجوهها وبعمق ثرائها.

ومن امثلة ذلك حكاية **(طائر الهدهد)** التي تحلل اسباب هدهدته وقت الربيع، وحكاية **(تغريد طائر كناجة)** التي تشبه حكاية **(كوكو اختي الحلية البغدادية)** حيث يبحث الطائر الفريد عن اخته المفقودة، وتحلل حكاية شعبية كردية اخرى سبب صياح الديك بالقول: (ان الديك كان يملك اول وجوده ذيلاً طويلاً زاهي الالوان استعاره منه احد الايام الطاووس ليذهب في أتم زينة الى بلاد الهند، الا أن الطاووس ذهب ولم يعد، ومنذ ذلك الحين يتذكر الديك ذيله المسروق فيصيح بعد ان يصعد الى اعلى مكان مطالباً الطاووس باعادته دون جدوى) ويورد القاص الشعبي الكردي حكاية اخرى تفسر سر الصوت السريع للطائر الذي

يسمى نقار الخشب وهو يطقطق بمنقاره فيقول القاص (ان هذا الطائر كان في زمن بعيد شيخاً زاهداً متعبداً يذكر اسم الله سبحانه وتعالى بقوله/ تاق تاق/ أي الله احد احد/ ثم تحول هذا العابد بقدرة الاله المعبود الى طائر يذكر الله ذكراً حسناً كما كان يفعل وهو شيخ متعبد). كتب **عبدالرحيم رحمي هكاري** (1919) أول مسرحية باللغة الكُردية هي مسرحية تحمل اسم "**مم آلان**"[42]، لكن لا علاقة تربطها بالملحمة الشعبية الكردية "**مم آلان**" والتي تشكّل جوهر ديوان "**مم وزين" للشاعر الكلاسيكي أحمد خاني.**

في الأصل، القصة كما أسلفنا مستمدّة من الأدب الشفاهي الكردي والتي تسرد بأشكال مختلفة أشهرها سَوق **ممو** إلى الخدمة العسكرية، لا إلى حرب الدفاع عن القدس كما في المسرحية، حيث يبدو أنّ الرواة الشعبيين قد كيّفوا القصة أو طبّقوا عليها ما يمكن تسميته بالتناصّ الأدبي الشعبي.

الدراسات السابقة :

قلة المصادر التخصصية وعدم وجود عزم حقيقي على تدوين التراث الشعبي والحفاظ عليه من الضياع والنسيان، كل ذلك ادى الى انعدام الدراسات الأكاديمية التي تختص بهذا الجانب الأدبي المهموالذي يؤكد اصالة هذا الشعب ومدى عمق تواجده التاريخي والحضاري في هذه الرقعة من الوطن. وعليه فان الباحثة لم تعثر على دراسة اكاديمية متخصصة في هذا الشان.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. أستمرار النظم الاجتماعية في تأدية وظائفها يعني أستمرارا لحياة المجتمع وبلورة افكاره.
2. تنوع المجتمعات وتنوع النظم الإقتصادية ومدياتها يمكن ان يجعل الرؤى تختلف حول الحفاظ على المنتج التوليفي للحكاية الشعبية.
3. استعارة صور (الدين، السحر ومظاهره، الأسطورة، الطقوس، الخرافة ،البطل الخارق، الأرواح، الأبطال والشخصيات التاريخية والطواطم والأشكال الحيوانية الأخرى.. وغير ذلك) شكل ظاهرة أو منهجاً تأليفياً تعددت فيه الأساليب تبعاً لكل كاتب مسرحي.
4. النص المسرحي يعد احد اهم العلامات الثقافية التي تكشف عن البنية الاجتماعية وتشكلات هذه البنى وهو يساعد على فاعلية الحكاية الشعبية وكذلك الأسطورة في الكشف عن متغيرات السلوك الانساني. ، لذلك فان النص المسرحي يحاكيها عبر رموزها وانساقها فنراه الحاضن لها .

5. حضور االحكاية الشعبيةوانساقها كطاقات ورموز متفاعلة في مخيلة الجمع، ومتحركة في المخيلة الفنية لتتبلور كصور حية ومتداخلة مع عناصر النص المسرحي وفي عصور متتالية.
6. الحكاية الشعبية انما هي رؤية فاعلة وفعلية لواقع المجتمع وتبيان مختلف ظروفه الحياتية والمعيشية ويمكن ان يستدل من خلالها على واقعه الثقافي كذلك.
7. راوي القصة **(الحكواتي أو جيروكبيج)** والمغني **(دنكبيج)** هما الرائدان في الأدب الشفاهي؛ لأنهما ينقلان صورة حقيقية ومتنوعة عن بلادٍ عانت من سيطرة الطبقات الحاكمة ومن النزاعات العشائرية.
8. ساهم عدد كبير من المستشرقين والرحالة ورجال الفكر الذين زاروا كردستان وقاموا بجمع تراثها أمثال **باسيل نيكيتين** و**ليسكو** و**مينورسكي** و**مارغرت رودينكو** وهذه الأخيرة هي التي يمكن اعتبارها الرائدة الحقيقية في مجال إحياء التراث الكردي.
9. غنى الأدب الشعبي الكردي يتمثل في تنوع أشكاله وتعدد أنواعه ولكن جميعه يخضع للنقل الشفاهي وليس التدويني مما قد يعرضه للضياع بسبب وفياة من يحفظه وكذلك يتعرض للتغيير في تركيب حبكته بسبب التناقل بين الناس والكثير منهم يجهل مسألة الحفاظ على هذا الإرث كما هو دون تحريف او زيادة او نقصان.
10. في رواية القصص القصيرة ربما يكون هناك مشهد يحتوي على الرقص او الدبكة مصاحبا بالغناء.
11. المغني والقاص يسردان ما في جعبتهما من قصص الشعب بكل سهولة وبراعة، ملونين كلامهما بشتى أنواع السجع والطرف والحكايات والدعابات والمواعظ والعبر واللحن والصوت الشجي.
12. عبَّرت الحكاية الشعبية بألوانها المتعددة عن أفكار المجتمع الكردي منذ عهود سحيقة. وتنقسم إلى أقسام، فمنها الحكاية وتسمى **(جيروك)** والحكاية القصيرة أو الأقصوصة وتسمى **(جيرجيروك)**، وهذان القسمان نثريان موزونان.
13. تشكِّل الملحمة جزءاً من الأدب الشعبي الكردي وهي الحادثة أو الواقعة العظيمة التي قلما تتكرر وتخلد لأهميتها وقيمتها في أغانٍ وأناشيد تصور حجم الواقعة.
14. يخدم الأدب الشعبي عند الأكراد أهدافاً شتى، لكن أبرزها على الإطلاق أنه يحمل القيم الكردية ويصور الممارسات الاجتماعية اليومية حتى غدا مخزوناً هائلاً ثرياً لكل ما يتعلق بحياة الإنسان الكردي.

15. تفسر بعض الحكايات وتحلل عناصر الطبيعة حسب اعتقادالناس الذين يعيشون في منطقة ما، كتفسير اصوات الحوانات وصياح البعض وتغريد البعض الآخر من الطيور.

الفصل الثالث

الإطار الإجرائي

منهج البحث :

ستعتمد الباحثة المنهج التحليلي في اتمام ما يتطلبه البحث في تحليل العينة.

أداة البحث :

ستعتمد الباحثة على ما افرزه الإطار النظري من مؤشرات واعتمادها كأداة لتحليل العينة.

مجتمع البحث :

العديد من المسرحيات التي تتناول الحكاية الشعبية كمضمون لها وتعتمد الحبكة الروائية في تكوينها.

عينة البحث :

تم اختيار مسرحية **مم آلان** التي ألفها وكتبها **عبد الرحيم رحمي هكاري** ويمكن اعتبار هذه المسرحية كاول نص مسرحي باللغة الكردية، وهي من فصلين.

اختارت الباحثة عينة بحثها قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لسبب:

توافر النص المختارعلى عناصر تتسق ومؤشرات البحث في التحليل، لذا اعتبرت ممثلة لمجتمع البحث.

تحليل عينة البحث :

في **الفصل الأول وفي المشهد الأول** من مسرحية **مم آلان**، وكما يبدو من المنظر العام الذي ترتكز عليه احداث الحكاية، بيت ريفي بسيط يمكن ان يتواجد او يكون في أي قرية من قرى كردستان، حيث الطبيعة الغناء التي تكون غالبة في تلك المنطقة، حيث يقوم **ممو** باعماله الإعتيادية اليومية حيث تساعده زوجته **غزال** وامه **جاف رش** بتلك الأعمال، واحيانا قد يرتفع صوته بالغناء تعبيرا عن سعادته بهما وقناعته بالمستوى الحياتي الذي يعيشه كشخص، ولكنه يطمح ان يحقق حياة افضل لزوجته وامه اللتان شكو حالهما وتعبهما معه وتحملهما شظف العيش دون ان تنبسا ولو بكلمة تأوه او ضجر او التشكي من التعب الذي يكاد يكسر ظهريهما. يرنو اليهما ويكلم نفسه عما يرتديانه من ملبس رث قد اكلت

بعضه السنين ولكنهما يرقعانه بما تحت ايديهما من قطع بالية هي الأخرى ولكنها تبدو جميلة عندما تجتمع بباقي القطع القماشية.

وفي **المشهد الثاني من الفصل الأول للمسرحية** يبدأ **ممو** بالتعبير عما يجول في خاطره من افكار وبما يسمى (ديالوج داخلي) صامت يستطيع الجمهور فقط سماعه دون باقي الممثلين وربما يرتفع ليصدح بالقاعة وكأنه اغنية يترنم بها ولكنها تعبير وجداني عما يكابده ويقاسيه وزوجته تعد لهم الطعام وتدور على خشبة المسرح يمينا وشمالا وكانها تعمل اعمالا اضافية مع عملها على اعداد الطعام، وامه مشغولة برتق بعض الثياب واصلاحها وهي ترمق بين الحين والآخر ممو او زوجته غزال وكأنها تتالم لما ترى من حالهما وضيق عيشهما ولكنها لا تملك للتغير سببا، والزوجة وهي مشغولة باعداد الطعام تنظر خلسة الى زوجها والى ملابسه الرثة وتتمنى خلال ديالوج داخلي ان يهبها الله القوة والإمكانية لتغيير ذلك نحو الأحسن فزوجها يستحق كل خير ولكن ليس في اليد حيلة، وعلى هذه الحال يمضي الفصل الأول من المسرحية الى ان ياتي امر امير المنطقة **هكاري** الى **ممو** للالتحاق بركب المجاهدين لينطلقوا لمحاربة الصليبيين الذين غزوا **القدس الشريف** حيث يهبّ بطل المسرحية/ **ممو**، بناء على ذلك الطلب ليلتحق بالمحاربين المتوجهينللحرب ليحارب ضدّ الصليبيين الغازين للقدس. يتمحور هذا الفصل بمجمله حول مغادرته لمنزله والحوارات التي تدور بينه وبين أمه **جاف رش** وزوجته **غزال**.

في **المشهد الأول من الفصل الثاني**، نعلم من خلال المونولوج المسرحي للزوجة **غزال**، أنّ عاما قد مضى على غياب **ممو**. تخرج أمّه "**جاف رش**" تاركة الزوجة **غزال** لوحدها في المنزل، وهنا يعود **ممو** مكتسيا لباسَ غريبٍ ويبدو وقد تغيّر قليلا خلال العام الذي أمضاه في الحرب، يطرق الباب ويدخل. **ممو** لا يعرّف غزال بنفسه وخلال الحوار يظهر اهتمامه بتفاصيل حياة **غزال** .فضوله حول حياة **غزال** ينتهي بصدام بين الرجل "**ممو**" وزوجته "**غزال**" – التي تجهل شخصيته حتى تلك اللحظة، ذلك أنّ العرف الاجتماعي لا يسمح لرجل غريب بطرح أسئلة شخصية على امرأة. حين يستوعب **ممو** أنّ زوجته لا تعرفه، يكشف لها عن شخصيته فترتمي الزوجة في حضنه.

المشهد الثاني من الفصل الثاني: بعد برهة من الزمن تعود الأم "**جاف رش**" إلى المنزل لترى منظرا لن تنساه ابدا فقد رأت زوجة ابها وهي نائمة مع شخص لم تعرفه، حيث اعتقدت أنّ النائم في فراش زوجة ابنها رجلٌ غريب، فتتناول الرمح المعلق على الجدار والذي يعود لولدها **ممو** وتغرسه في جسد الرجل النائم والذي هو ابنها الذي لا تعرفه. حين

تصحو على صرخات زوجة ابنها **غزال** وتدرك فعلتها، تنوح الزوجة والأم على **ممو** المغدور، وتسرد الأم مأساتها من خلال أغنية حزينة ما تزال متداولة بين الكُرد كأغنية شعبية.

كتب **عبدالرحيم رحمي هكاري** (1890–1958) هذه المسرحية عام 1919 لتكون بذلك أول مسرحية باللغة الكُردية ، في هذه المسرحية المكوّنة من فصلين، يقدّم الكاتب قصة من حكايات الأدب الشفاهي الكردي على شكل مسرحية. عنوان المسرحية يحمل اسم "**مم آلان**"[43]، لكن لا علاقة تربطها بالملحمة الشعبية الكردية "**مم آلان**" والتي تشكّل جوهر ديوان "**مم وزين**" **للشاعر الكلاسيكي أحمد خاني.** استخدام اسم هذه الملحمة الشعبية يثير فضولا لتبنّيها من قبل عبد الرحيم رحمي هكاري، ويدفعنا ربما لترجيح حبّه لها وشهرتها هي وديوان "مم وزين "بين الكتّاب والمثقفين الكُرد حينها. وملحمة **(مم وزين)** التي صاغها الشاعر **أحمد خاني** شعراً، وهي مبنية على أصول وقواعد «ممي آلان» وهي الشاهد الوحيد على وقائع وأفعال المجتمع القديم، وتحمل أيضاً إلى يومنا هذا وشخصية المجتمع الكردي آنذاك. ويمكن اعتبار ملحمة (مم وزين) آنفة الذكر مثالاً على تعدد الرموز والموضوعات التي يتناولها الأدب الكردي الشعبي. فهناك **الحلم والجن والعفاريت، والحوريات وخوجة،** الذين يمثلون قوى الخير. وأيضاً هناك العقبات التي تعترض المحبين مثل بكو عوان الذي فرّق بين مم وزين، وهناك الحيلة والخداع والامتحان والجزاء. ويحضر الموت أيضاً باعتباره النهاية، حيث يموت كلا العاشقين في الملحمة. كما أن رمز الخاتم الذي يظهر جلياً في الملحمة نفسها، إذ تقوم الأختان **زين وستي** بتبديل خاتميهما بخاتمي **مم وتاج الدين.** وهناك أيضاً ماء الحياة أو المياه المقدسة والرسول أو القاصد والمرأة العجوز الحكيمة التي تُصلح بين المتحابين وتصل بينهم، ومثاله العجوز **هيلانة.** وهناك العقبات التي تعترض المحبين مثل **بكو عوان** الذي فرَّق بين **مم وزين،** وهناك الحيلة والخداع والامتحان والجزاء.

تدور فكرة المسرحية الرئيسة حول قيمة اخلاقية تربوية تتمثل في الشجاعة والبطولة التي يبديها **(ممو)** وهو يحلم في منامه ويقضته عن طرق لإسعاد زوجته ووالدته ويحاول ان يسعد كل من حوله . وقد استقى المؤلف افكار هذه المسرحية من الحكايات الشعبية الغنية بالمواقف والعبروحكايات اخرى انصهرت جميعاً في الفكرة الرئيسية وكونت البنية الحكائية للنص المسرحي ونلاحظ ان قصة المسرحية جاءت بأحداث كثيرة متنوعة تتسم بالاثارة والتشويق لما سيحدث في العقدة التي تتابعت احداثها بصراع درامي مثير.

ويعتبر التشويق من العناصر التي تحبب الشخصية للمشاهد لانه مغرم بمتابعة الاحداث المثيرة التي تقع للشخصية حتى النهاية دون اي اخلال بانسيابية وتتابع وقوعها،

واللعبة الدرامية التي يستخدمها المؤلف في قطع بعض الاحداث عند لحظة التوتر ليضيف احداث اخرى، ليشد انتباه المتلقي وبالتالي يشد شوقه للسؤال عن الحدث او الموقف التالي.

ويمكن تلخيص سمات الحوار في المسرحية، بانه حوار كتب باللهجة الكردية الشعبية الدارجة، مع المحاولة في استخدام بعض الكلمات الفصحى ليعبر عن حال وسلوك الشخصيات باسلوب اتسم بالاثارة والتشويق واثارة الضحك والمرح في مواقف اخرى. مع التركيز على الجمل القصيرة ذات الكلمات المنغمة التي تشكل حواراً منغماً مع مدركات المتلقي.

وكذلك يمكن القول ان الزمان في المسرحية زمان مفترض وظف المفتتح الحكائي للحكاية الشعبية بالعودة الى الماضي لرواية احداث وقعت بزمن افتراضي اتسم بالمبالغة والاختزال للاثارة والتشويق ثم العودة للزمن الحاضر، وبذلك يمكن تسميته الزمن المدور. وكذلك فان المكان واقعي الملامح والمحتويات، وهي عملية مهمة لوضع المتلقي في دائرة الاهتمام بالاحداث التي ستجري في هذا المكان.

وقد استطاع المؤلف ان يقدم شخصيات المسرحية وفق اسلوب امتزج فيه تصور المتلقي للشخصيات الانسانية وفق طبائعها المعروفة بما يجعله هو الذي يسدي النصائح ، وهذه السمات مما تتميز به شخصيات الحكايات الشعبية من تنوع في الصفات واتساق بنية الحكي مع البنية الدرامية باحداثها المثيرة والمشوقة ، مع اعتماد عدد مناسب من الشخصيات التي تكون متابعتها يسيرة، مع التركيز على شخصية البطل باعتباره الشخصية المحورية التي تدور حولها الاحداث.

وعلى هذا المنوال، يبدو أنّ الكاتب عبد الرحيم رحمي هكاري قد واءم الحكاية الشعبية بما يناسب المناخ العام في زمانه. جوهر هذه المسرحية يكمن في استخدام الكردية في كتابتها، لا في القصة ذاتها، ذلك أنّه ماعدا مسألة استخدام الكردية كلغة لها، تبدو المسرحية أقرب إلى تجريب أدبي.

لنتائج :

1. تحويل حكايات الأدب الشفاهي الكردي الى الشكل المسرحي.
2. استخدام اسم الملحمة الشعبية المشهورة يثير فضولا لتبنّيها من قبل الكاتب ويدفعنا ربما لترجيح حبّه لها وشهرتها.
3. التاكيد على قيم اخلاقية تربوية تتمثل في الشجاعة والبطولة التي يبديها بطل الحكاية.
4. اعتماد السرد على نص مليء بالاثارة والتشويق لما سيحدث في عقدة المسرحية.

5. ظاهرة التشويق من العناصر التي تحبب الشخصية للمشاهد لانه مغرم بمتابعة الاحداث المثيرة التي تقع للشخصية حتى النهاية.
6. قطع الكاتب لبعض الاحداث عند لحظة التوتر ليضيف احداثا اخرى، ليشد انتباه المتلقي وبالتالي يشد شوقه للسؤال عن الحدث او الموقف التالي.
7. الزمان في المسرحية زمان مفترض وظفه المفتتح الحكائي للحكاية الشعبية بالعودة الى الماضي لرواية احداث وقعت بزمن افتراضي اتسم بالمبالغة والاختزال للاثارة والتشويق ثم العودة للزمن الحاضر.
8. المكان واقعي الملامح والمحتويات، وهي عملية مهمة لوضع المتلقي في دائرة الاهتمام بالاحداث التي ستجري في هذا المكان.
9. اعتماد عدد مناسب من الشخصيات التي تكون متابعتها يسيرة، مع التركيز على شخصية البطل باعتباره الشخصية المحورية التي تدور حولها الاحداث.
10. مواءمة الحكاية الشعبية بما يناسب المناخ العام في زمانها.

الإستنتاجات :

1- بعض الحكايات ذات تأثير كبير في نفوس الشعب الكردي.
2- في طريقة العرض المسرحي هناك بحث دائم عن التشويق والإثارة وذلك لجذب المشاهدين و منحهم القدرة على المشاركة في العرض المسرحي.
3- افتراضية الزمن وواقعية المكان تتيحان للعرض المسرحي ديمومة وللحكاية التي تروى بها انتشارا واسعا.
4- العدد المحدود للشخصيات في العرض المسرحي يعطي المشاهد القدرة على استيعاب الحركات والحوارات والإهتمام بالشخصية الرئيسية في المسرحية والحكاية.

التوصيات والمقترحات :

1- دراسة الملاحم والأساطير التي ترسم ملامح التاريخ للشعب الكردي.
2- الإهتمام بالأغنية الفولكلورية الكردية باعتبارها جزءا من الموروث الشعبي.
3- دراسة العادات والموروثات العينية الفولكلورية للشعب الكردي.

الهوامش:

(1) الزمخشري، أساس البلاغة ، دار التقدم ، بيروت، 1975
(2) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت،1970
(3) لؤي معلوف اليسوعي : المنجد ، (المطبعة الكاثوليكية – بيروت)، 1950 ، ص 531 .

(4) نديم مرعشلي : الصحاح في اللغة ،ج2 ، (دار الحضارة العربية – القاهرة) ، 1974 ،ص 95 .

(5) مجدي وهبة وكمال المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية و الأدب ، (مكتبة لبنان – بيروت) ،1979 ،ص207 .

(6) حسين خمري : بنية الخطاب النقدي ،ط1،(دار الشؤون الثقافية– بغداد)،1990،ص106.

(7) المصدر نفسه، ص90.

(8) RA0clife.Brown:Structure and function in primitive Society ,London , 1952 , p. 200.

(9) سعد عبد العزيز : الأسطورة في الدراما ، ط1 ،(المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة) ، 1966، ص 26 .

(10) صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، (سلسلة عالم المعرفة – 6 ، المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، مطابع الرسالة – الكويت) ، 1990 ، ص 7 .

(11) ينظر : نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، (اتحاد الكتاب العرب – دمشق) ، 2001 ، ص 21– ص 22 .

(12) المصدر نفسه، ص43.

(13) نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة المصدر نفسه، ص50.

(14) عبد الفتاح محمد احمد : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ،ط1،(دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت) ، 1987 ، ص 38 .

(15) احمد مرسي: مقدمة في الفولكلور، القاهرة (دار الثقافة للطباعة والنشر)1975، ص98.

(16) كاظم سعد الدين، الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد 14 ، بغداد (دار الرشيد للنشر) 1979،ص16.

(17) بنظر : قيس النوري: الاساطير وعلم الاجناس، ج1ج2 ، بغداد (مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل)1981،ص155.

(18) ينظر: بثينة الناصري: الحكاية الشعبية، دراسة وتحليل ، القسم الاول والثاني عن خصوصية البطل، مجلة التراث الشعبي، العدد الرابع ، السنة الثانية، بغداد (المؤسسة العامة للصحافة والطباعة)1970، ص44.

(19) ينظر : عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) 1989 ص84.

(20) ينظر: كاظم سعد الدين، مصدر سابق، ص 9.

(21) الف ليلة وليلة : حكاية السندباد.

(22) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، ليبيا، تونس (الدار العربية للكتاب)1977، ص67.

(23) رابح بوحوش: البدائل اللسانية في الابحاث السيميائية الحديثة ، في : السيميائية في النص الادبي ، الجزائر (منشورات جامعة عنابة) 1995، ص 65.

(24) صبري حمادي، داود سلوم ، القصص الشعبية العراقية، ج1 ، الدوحة ، قطر (مركز التراث الشعبي).د.ت.

(25) مجيد حميد جاسم الجبوري: الحبكة في المسرحية العربية الحديثة 1950–1990، اطروحة دكتوراه غير منشورة، البصرة (جامعة البصرة ، كلية الاداب) 1997، ص 137.

(26) احسان سركيس: الثنائية في الف ليلة وليلة، بيروت (دار الطليعة) 1979، ص160.

(27)الف ليلة وليلة: حكاية السندباد.

(28)الف ليلة وليلة، مصدر سابق، ص145.

(29)بيلنسكي: قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي، ترجمة جميل نصيف التكريتي بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) 1986، ص114.

(30)عبد الملك مرتاض، الف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، بغداد(دار الشؤون الثقافية العامة)1989،ص76.

(31)المصدر السابق نفسه.

(32) http://basrayatha.com/?p=350

(33) بشار عليوي ،قراءة استدلالية في المسرح الكردي، منشورات الجمعية الثقافية والاجتماعية في كركوك ، مطبعة روز 2009.

(34) نهاد جامي، إنطولوجيا المسرح التجريبي الكردي، إتحاد الكُتاب الكُرد في كركوك

(35) مصطفى الجوزو :الأساطير العربية و الخرافات ، دار الطليعة للطباعة و النشر – لبنات ، ط1، 1977، ص59، ص 60 .

(36) http://buhar.forumkurd.net/t275-topic

(37) ينظر : فريدريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، تر: نبيلة إبراهيم ، ط1 ، دار القلم للطباعة – بيروت ، ص 60 .

(38) المصدر نفسه ، ص 32 .

(39) فراس السواح : الأسطورة و المعنى ، دمشق (منشورات اتحاد الكتاب العرب) 1985ص 16 .

(40) سعد عبد العزيز : الأسطورة في الدراما ، ط1 ،(المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة) ، 1966،

(41) نضال الصالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، (اتحاد الكتاب العرب – دمشق) ، 2001

(42) https://www.alaraby.co.uk/culture/2017

(43) https://www.alaraby.co.uk/culture/2017

المصادر :

1. احسان سركيس: **الثنائية في الف ليلة وليلة**، بيروت (دار الطليعة) 1979،
2. احمد مرسي: **مقدمة في الفولكلور**، القاهرة (دار الثقافة للطباعة والنشر)1975.
3. ـ، **الف ليلة وليلة : حكاية السندباد**، مطابع دار الشرق العالمية، القاهرة، 1965.
4. بثينة الناصري: الحكاية الشعبية، دراسة وتحليل ، القسم الاول والثاني عن خصوصية البطل، **مجلة التراث الشعبي، العدد الرابع** ، السنة الثانية، بغداد (المؤسسة العامة للصحافة والطباعة)1970
5. بشار عليوي ،**قراءة استدلالية في المسرح الكردي**، منشورات الجمعية الثقافية والاجتماعية في كركوك ، مطبعة روز 2009.
6. بيلنسكي: **قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) 1986،
7. حسين خمري : **بنية الخطاب النقدي** ،ط1،(دار الشؤون الثقافية– بغداد)،1990.
8. حسين الواد: **البنية القصصية في رسالة الغفران**، ليبيا، تونس (الدار العربية للكتاب)1977.
9. رابح بوحوش: **البدائل اللسانية في الابحاث السيميائية الحديثة ، في : السيميائية في النص الادبي** ، الجزائر (منشورات جامعة عنابة) 1995،
10. الزمخشري، **أساس البلاغة** ، دار التقدم ، بيروت، 1975
11. سعد عبد العزيز : **الأسطورة في الدراما** ، ط1 ،(المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة) ، 1966.

12. صبري حمادي، داود سلوم، **القصص الشعبية العراقية**، ج1 ، الدوحة ، قطر (مركز التراث الشعبي). د.ت.
13. صلاح فضل : **بلاغة الخطاب و علم النص** ، (سلسلة عالم المعرفة – 6 ، المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، مطابع الرسالة – الكويت) ، 1990.
14. عبد الحميد يونس، **الحكاية الشعبية**، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) 1989.
15. عبد الفتاح محمد احمد : **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي** ،ط1،(دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت) ، 1987 .
16. عبد الملك مرتاض، **الف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد**، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة)1989،
17. فراس السواح : **الأسطورة و المعنى**، دمشق (منشورات اتحاد الكتاب العرب) 1985
18. فريدريش فون ديرلاين : **الحكاية الخرافية** ، تر: نبيلة إبراهيم ، ط1 ، دار القلم للطباعة – بيروت.
19. الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار الجيل، بيروت،1970
20. قيس النوري، **الاساطير وعلم الاجناس، ج1ج2** ، بغداد (مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر في جامعة الموصل)1981،
21. كاظم سعد الدين، **الحكاية الشعبية العراقية**، دراسة ونصوص، السلسلة الفولكلورية عدد 14 ، بغداد (دار الرشيد للنشر) 1979،
22. لؤي معلوف اليسوعي : **المنجد** ، (المطبعة الكاثوليكية – بيروت)، 1950.
23. مجدي وهبة وكمال المهندس : **معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية و الأدب** ، (مكتبة لبنان – بيروت) ،1979.
24. مجيد حميد جاسم الجبوري: **الحبكة في المسرحية العربية الحديثة 1950–1990**، اطروحة دكتوراه غير منشورة، البصرة (جامعة البصرة ، كلية الاداب) 1997،
25. مصطفى الجوزو :**الأساطير العربية و الخرافات** ، دار الطليعة للطباعة و النشر – لبنات ، ط1، 1977.
26. نديم مرعشلي : **الصحاح في اللغة** ،ج2 ، (دار الحضارة العربية – القاهرة) ، 1974.
27. نضال الصالح : **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة** ، (اتحاد الكتاب العرب – دمشق) ، 2001.
28. نهاد جامي، **إنطولوجيا المسرح التجريبي الكردي**، إتحاد الكُتاب الكُرد في كركوك.
29. .Brown: **Structure and function in primitive Society**, London, 1952.
30. **http://buhar.forumkurd.net/t275-topic**
31. **https://www.alaraby.co.uk/culture/2017**
32. **http://basrayatha.com/**

The impact of the popular story in the Kurdish theater

Introduction Research:

The story of the Kurdish people takes its place in the popular literature, emphasizing the specificity of the Kurdish people. It has expressed in many ways the ideas of the Kurdish society since ancient times. It is part of the popular Kurdish creativity, in addition to the arts of folk customs, folklore, legends, proverbs,.

The research is composed of several chapters, the first of which is the systematic framework of research: the problem of research, which the researcher pointed out in the following conclusion: The folk story is varied and many, the Kurdish theater was able to shed light on some of them and try to draw the lessons and ideas that these tales present. The contemporary Kurdish fear of extinction in the world of globalization and the interest of young people on the web without the time to hear what can be eut by the elderly in the sessions of the Samaritan folk tales. The Kurdish theater has suffered from innumerable problems and contradictions. It is the cultural field that has been influential in the life of the society and its aspirations through contemporary employment, the use of the Kurdish and Iraqi heritage and the obvious influence in international schools. This prompted the researcher to research and investigate the impact of the Kurdish folk story and its impact. Contemporary theater.

The aim of the research was to uncover the impact of the Kurdish folk tale in the contemporary Kurdish theater.

The importance of the research lies in the presentation of a study on the impact of the popular story in the theatrical text in its social unit. It is useful to researchers and scholars in the field of theatrical sciences, especially those involved in criticism, directing, representation and related academic institutions such as faculties and institutes of fine arts.

The researcher has set limits to her research objective limit: The research is determined within the limits of the emergence of the folk tale and dealt with in contemporary Kurdish plays. Time Limits: Research is determined by the time period (the second half of the twentieth century). The spatial limit: The research is determined in the Kurdistan Region of Iraq.

The researcher then defined some procedural definitions, such as: the folk tale, and the contemporary.

Then came the second chapter (theoretical framework) of the research has been combined between the three topics:

- The first topic: the concept of the folk tale.
- The second topic: the structure of the folk tale and its technical characteristics.
- The third topic: the Kurdish theater... The first beginnings.

At the end of the chapter, the researcher included the previous studies, which did not find anything related to this aspect and then extracted some of the indicators that resulted from the theoretical framework.

In the third chapter, the procedural framework, which included:

- Research Methodology
- Search tool
- research community
- The research sample: The researcher chose the play MM Allan, written and written by Abdul Rahim Rahmi Hakkari choice as a tentatively considered this play the first script in the Kurdish language. Because of the availability of abstract text, elements are consistent with the research indicators in the analysis, so they are considered representative of the research community

After conducting the analysis of the text of the play was reached the results of the research, which proved by the researcher in the fourth chapter was the most important:

1. The use of a famous popular epic name ("Allan Alman" by the classical poet Ahmed Khani) raises curiosity for adoption by the writer and perhaps pays us to sway his love for her and fame.
2. Emphasis on educational moral values represented in the courage and heroism shown by the hero of the story.
3. The thrill of the elements that favor the personality of the viewer because he is fond of following the exciting events that occur to the personality to the end.
4. The time in the play is a supposed time, and the opening of the storybook opens the story of the people back to the past to the story of events occurred at a time characterized by exaggeration and reduction of excitement and excitement and then return to the present time.
5. Place realistic profiles and contents, an important process to place the receiver in the circle of interest in events that will take place in this place.
6. Adopting an appropriate number of characters that are easy to follow, focusing on the character of the hero as the pivotal figure around which events revolve.

From the results of the researcher was able to draw some of the conclusions, which was the most important:

1. In theatrical presentation there is a constant search for suspense and excitement to attract viewers and give them the ability to participate in the play.
2 - The hypothetical time and the reality of the place allows for theatrical performance permanence and the story that is widely reported.
3 - Limited number of characters in the play gives the viewer the ability to absorb movements and dialogues and attention to the main character in the play and the story.

Then the researcher ended up with some recommendations and suggestions and completed her research by confirming the list of sources that she adopted in writing her research.