التوظيف الميثولوجي في العرض المسرحي العراقي

اطروحة دكتوراه

مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة

جامعة بابل

من قبل

شوكت عبد الكريم مهدي البياتي

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في الاخراج المسرحي

باشراف

د. احمد سلمان عطية

استاذ مساعد

١٤٢٦ هـ ٢٠٠٥م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ

أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهُ وَأُولَئِكَ هُمْ

أُولُو الْأَلْبَابِ

صدق الله العظيم
الزمر / ١٨

الاهـــــداء

الى جميع من اسهم في انجاز هذا العمل

المتواضع

الى من كان يرجو فيه ما كان يرجوه لنفسه

من خير

راجياً به النفع لمن يشاء ان ينتفع به

ومن الله التوفيق

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ومن يقترف حسنة نزد له فيها حسناً ان الله غفور شكور

صدق الله العظيم
الشورى / ٢٣

الشكر والتقدير

من دواعي سروري ان اتقدم بالشكر والعرفان الى استاذي الفاضل الدكتور احمد سلمان عطية لما احاطني به من رعايه علمية رصينة في توجيه هذا البحث وفق الاتجاه السليم ، كما اسجل شكري وتقديري الى الدكتور فاضل خليل لجهوده المضنية في اقرار موضوع اطروحتي هذه ، وانتهز هذه الفرصة لاتوجه بشكري الى جميع من ساهم وساعد في انجازه واخص بالذكر الدكتور عباس جاسم عميد الكلية والدكتور عبد المرسل الزيدي والدكتور ضياء شمسي والدكتور سمير شاكر اللبان رئيس القسم والدكتور عقيل جعفر والدكتور محمد ابو خضير والدكتور جلال جميل لما اسدوه لي من توجيهات سديدة قومت هذا البحث ، كما واسجل شكري للدكتورة هاشمية جعفر والاستاذ جواد الدباغ واستميح اخوتي الاخرين عذراً ان لم اذكر اسماءهم بيد ان فضل الجميع يبقى في ذاكرتي لا يمحى اثره داعياً المولى القدير ان يسدد خطانا ومنه التوفيق .

الباحث

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الاول	-١-
- مشكلة البحث.	-٢-
- اهمية البحث والحاجة اليه.	-٥-
- هدف البحث .	-٥-
- حدود البحث .	-٥-
- تحديد المصطلحات .	-٥-
الفصل الثاني	-١٠-
اولاً : الاطار النظري	-١١-
المبحث الاول :	-١١-
- نشأة الميثولوجيا العالمية .	-١١-

- الميثولوجيا في حضارة وادي الرافدين .	-١٤-
- الميثولوجيا في حضارة وادي النيل .	-٢٤-
- الميثولوجيا الاغريقية .	-٣٢-
- المثيولوجيا الرومانية	-٤٤-
المبحث الثاني :	-٥٠-
- الميثولوجيا في العصور الوسطى .	-٥٠-
- الميثولوجيا في عصر النهضة .	-٥٧-
- الميثولوجيا في القرن الثامن عشر .	-٧٠-
- الميثولوجيا في الحركة الرومانسية من القرن التاسع عشر .	-٧٦-
- دلالة الميثولوجيا بين النظرية والتطبيق في الاتجاهات والحركات المسرحية الحديثة .	-٨٠-
المبحث الثالث :	-١١١-
- الميثولوجيا العربية قبل الاسلام .	-١١١-
- المعتقدات الدينية في الميثولوجيا العربية قبل الاسلام .	-١١٨-
- الميثولوجيا في العصر الاسلامي .	-١٢٨-
- الميثولوجيا في العادات والتقاليد الشعبية العربية .	-١٤٢-
- الميثولوجيا في حفلات الزار .	-١٥٥-

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
- الميثولوجيا العربية في الظاهرة الدرامية ذات الصيغة البطولية .	-١٥٨-
- الميثولوجيا في المقامة .	-١٦٢-
- الميثولوجيا في مظاهر المسرح الشعبي الارتجالي	-١٦٨-
ثانياً : الدراسات السابقة ومناقشتها	-١٧٨-
ثالثاً : ما أسفر عنها الإطار النظري	-١٨٣-
الفصل الثالث	-١٨٧-
اجراءات البحث	-١٨٨-
المبحث الاول :	-١٨٨-
١. مجتمع البحث وعينته .	-١٨٨-
٢. اداة البحث .	-١٨٩-
٣. منهج البحث .	-١٩٠-
المبحث الثاني :	-١٩١-
تحليل عينات البحث :	-١٩١-
١. عرض مسرحية المفتاح .	-١٩١-
٢. عرض مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل .	-٢١٠-
٣. عرض مسرحية رثاء أور .	-٢٢٩-
٤. عرض مسرحية سدرا .	-٢٤٣-
الفصل الرابع	-٢٥٦-
نتائج تحليل العروض المسرحية :	-٢٥٦-
١. نتائج عرض مسرحية المفتاح .	-٢٥٧-
٢. نتائج عرض مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل .	-٢٥٩-
٣. نتائج عرض مسرحية رثاء أور .	-٢٦٠-
٤. نتائج عرض مسرحية سدرا .	-٢٦١-

الفصل الخامس	-٢٦٣-
- الاستنتاجات	-٢٦٤-
- التوصيات	-٢٦٦-
- المقترحات	-٢٦٦-

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
- قائمة المراجع والمصادر	-٢٦٧-
- الملاحق	-٢٧٩-
- الملخص باللغة الانكليزية	-٢٨٢-

الخلاصة

يتناول هذا البحث توظيف المخر العراقي الجوانب الميثولوجيا في عروضه المسرحية ويقسم الى خمسة فصول .

تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والحاجة اليه – اهمية البحث – هدف البحث – حدود البحث – تحديد المصطلحات – وضم الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها .

وجاء الاطار النظري بثلاثة مباحث هي :

المبحث الاول تناول نشأة الميثولوجيا العالمية في حضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل ، وشمل الميثولوجيا الاغريقية والرومانية .

اما المبحث الثاني فقد تضمن الميثولوجيا في العصور الوسطى وفي عصر النهضة وفي القرن الثامن عشر والحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر ، ودلالة الميثولوجيا بين النظرية والتطبيق في الاتجاهات والحركات المسرحية الحديثة .

وفي المبحث الثالث تم الكشف والتعرف على الميثولوجيا العربية قبل الاسلام والميثولوجية في العصر الاسلامي والميثولوجيا في العادات والتقاليد الشعبية العربية وفي الظاهرة الدرامية ذات الصيغة البطولية وفي المقامة وكذلك الميثولوجيا في الألوان التمثيلية العربية ومظاهر المسرح الشعبي الارتجالي .

وختم الفصل بالدراسات السابقة ومناقشتها والمؤثرات التي اسفر عنها الاطار النظري

وفي الفصل الثالث تناول الباحث الاجراءات التي اتبعها في كتابة البحث ومنها مجتمع البحث وعينته ، اداة البحث وطريقة تحليل عينة البحث ، وقد اختار العروض المسرحية التي تنطوي على جوانب ميثولوجيا قدمتها جهتان انتاجيتان عراقيتان في الفترة المحصورة بين عام (١٩٦٨-٢٠٠٠م) وهي : فرقة المسرح الفني الحديث وكلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

وتضمن الفصل الثالث تحليل عينة البحث التي تكونت من اربعة عروض مسرحية هي : (المفتاح) و (بغداد الأزل بين الجد والهزل) و (رثاء أور) و (سدرا) .

وجاء الفصل الرابع متضمناً نتائج العروض المسرحية على التوالي والتي خلص الباحث اليها .

وفي الفصل الخامس والاخير خرج الباحث بعدد من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ثم ثبت قائمة تفصيلية بالمراجع والمصادر والملاحق .

واختتم البحث بخلاصة باللغة الانكليزية .

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه

- اهمية البحث .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

الفصل الاول

مشكلة البحث :

منذ ان فتح الانسان عينيه في هذا العالم حاول جدياً ان يفسر الظواهر الطبيعية على الرغم من عدم امتلاكه ادوات البحث والتفكير ليتوصل الى معرفة حقائق الوجود ، "فكانت الاساطير وسيلته الى ذلك فهي المحاولة الاولى في تاريخ الفكر الانساني لوضع مفاهيم فلسفية تهدف الى انقاذ الانسان من متاهات الجهل باسرار الطبيعة وظواهرها" [١] .

وعلى الرغم من النضوج الفكري في العصور المتقدمة فقد بقيت المثيولوجيا تحمل بين طياتها اشكال ومضامين لمجتمعها التي انعكست ومن خلال معتقداته وعاداته وتقاليده وممارساته المهرجانية واعياده الدينية والدنيوية على ثقافات الاجيال وسلوكها ومفاهيمها التي تأصلت في النفوس متنقلة من جيل لاخر متأثرة ومؤثرة في جوانبه السلوكية ، ومجسدة في ممارسات اعتقادية كالخلود والموت والحلم والحب والقدر التي غدت رموزاً للانسان في تجاربه الاولى في الحياة .

وقد لازم الانسان منذ دَرَجَ على الارض شعور اصيل وعميق ان هناك قوى علوية تسيطر على مصيره وان عاملي الخير والشر يتنازعان في اعماق ذاته وكان مثقلاً بالنضال من اجل استمرار بقائه بشكل لا يسمح له بالتعبير عن دوافع لا تخدم هذا البقاء المحفوف بالمخاطر والكوارث ، لذلك اعتقد ان كائنات خارقة هي التي تسبب له المرض والموت ، فالخوف من نتائج الحوادث الطبيعية والنظر في الامور الحياتية التي لم يستطعْ ادراكها واستعطافه الالهه لكسب رضاها او دفع اذاها او تقديم الشكر والثناء اليها لما انعمت عليه من الخير ، كل هذه الامور تظافرت على نشوء العقيدة الدينية [٢] وساهمت بجدارة في تكوينها .

فكانت ديانات هذه الاقوام التي عاشت في العصور القديمة ذات شعائر وطقوس ومراسيم ناضجة ، ولما كانت طبيعة الانسان مرنة وقابلة للتشكيل والتعبير عن خلجات نفسه وآماله ومخاوفه طبقاً للبيئة التي عاشها فقد تغيرت انماط التعابير الروحية والاجتماعية في المجتمعات والبيئات المختلفة وهذا ما يفسر لنا الفرق الواضح في الجوانب الميثولوجية سواء أكانت في الجانب الفكري ام في التطبيقي بين حضارة واخرى .

ولما كان الفن المسرحي مرآة وجدان الشعب يضم بداخله الشعائر والطقوس والممارسات الاحتفالية والظواهر التمثيلية الاستعراضية ، لذلك فهو يسلط الضوء من حين لآخر على تلك الجوانب الميثولوجيا العميقة الغور في تاريخ الانسانية .

حيث نجد ان الميثولوجيا بجوانبها الاعتقادية والتطبيقية مادة المسرح الاغريقي ومنشأ الدراما فيه ، لاسيما وانها تعود الى الشعائر الدينية والطقوس والاحتفالات الدنيوية .

ونجد ايضاً الميثولوجيا تلعب دوراً رئيساً في المسرح الشرقي (الهندي والصيني والياباني) ومسرح بالي لاسيما وان المثيولوجيا في عموم الديانات تتخللها الطقوس والممارسات الاحتفالية والشعائر الدينية التي تترجم الجوانب الفكرية للمثيولوجيا بما فيها من معتقدات وقيم وعادات وتقاليد ذات اثر بيئي ومغزى روحي واجتماعي .

ان الامثلة التي يمكن الاشارة اليها في هذا الصدد اكثر من ان تعد ، ولكن من ابرز التجسيدات لهذا الانتماء هو ما قام به (بريخت) فقد شيدت المثيولوجيا المسرح الالماني من خلال استثماره للتراث المثيولوجي ومنحه اياه الاصالة في المعالجة المثيولوجية في اعماله .

---

(١) صموئيل ، نوح كريمر : الاساطير السومرية ، ت. يوسف داود عبد القادر ، بغداد ، مطبعة المنار ، ب.ت ، ص١٤ .

(٢) ينظر : تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ ، ص٨ .

وفي الوطن العربي ولدت محاولات عديدة من رحم الميثولوجيا العربية والفنون التمثيلية الشعبية والمظاهر الدرامية بما يمكن تصنيفها تحت اسم الاحتفال الشعبي الديني والدنيوي ، وتكتسب هذه الاشكال اهميتها من ارتباطها بالمعتقدات والعادات والتقاليد والاعراف .

وجاءت دعوة المسرحيين العرب تحت اكثر من عنوان ، فاحياناً يدعون الى ايجاد شكل مسرحي جديد يعيد العلاقة بين الخشبة والصالة من خلال توظيف الجوانب الميثولوجية ، واحياناً اخر يدعون الى ايجاد هوية للمسرحية العربية .

ومن هذه الدعوات على سبيل المثال لا الحصر هي ... دعوة (توفيق الحكيم) عام ١٩٦٤ من خلال ما نشر في كتابه (قالبنا المسرحي) وهو يرى انه لتحقيق هذا القالب ، على المسرح العربي ان يعود الى مرحلة ما قبل السامر ، الى استخدام الحكواتي والمقلدين والاعتماد على التراث الشعبي بما فيه من اغان وامثال واهازيج .

اما (يوسف ادريس) فقد دعا الى خلق مسرح عربي اصيل شكلاً ومضموناً يستمد هويته ووجوده من الجوانب الميثولوجية الشعبية المتمثلة بجو السامر الشعبي ذات الشخصية الفرفورية .

وكذلك بيانات (سعد الله ونوس) بخصوص مسرح عربي جديد يرتبط بحيثيات الجوانب الميثولوجية النابعة من الواقع العربي شكلاً ومضموناً .

وفي المسرح العراقي حاول المخرج المسرحي محاولات مسرحية جادة في التأسيس ، المستند على الجوانب الميثولوجية لغرض تقديم الجديد اما على مستوى الشكل او المضمون او كلاهما معاً .

فقد قطع المخرج (قاسم محمد) شوطاً طويلاً ومنذ السبعينات من القرن المنصرم في توظيف الميثولوجيا الشعبية بوصفه كاتباً ومخرجاً وقدم اعمالاً مسرحية عديدة مثل (بغداد الازل بين الجد والهزل) و (مجالس التراث) و (كان يا ما كان) و (ولاية بعير) ... الخ ، التي اعتمد في عناصرها الاساسية الميثولوجيا الشعبية كمحرك لتكوين شكل ومضمون ذي ملامح عراقية اصيلة منطلقاً من خلالها الى وسط هذا الكم الثقافي العالمي الواسع .

ومن المجربين في هذا المجال المخرج (سامي عبد الحميد) حيث وظف الجوانب الميثولوجية لاسيما الشعبية منها في عروضه المسرحية ، كالمفتاح ، ومسرحية كلكامش ، واعتمد الحكواتي العربي في معظم اشكال عروضه .

ونجد العروض ذات الدلالات الميثولوجية عند المخرج (فاضل خليل) بما فيها من ممارسات طقسية كما في مسرحية (سدرا) او ما تنطوي عليه من ميثلوجيا شعبية كمسرحية (خيط البريسم) ... الخ .

ولا يفوتنا الا ان نذكر تجربة المخرج (عوني كرومي) في مسرحية (رثاء اور) حينما وظف هذه المثيولوجيا وعكسها على الواقع المعاشي في شكل حاول من خلاله الغاء المسافة بين الصالة والخشبة ، وكذلك مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) التي تعج بالجوانب الميثولوجية سواء في مضمونها الذي يتواءم مع شكلها ام في تفعيله لحاستي اللمس والشم من خلال الدار المعتمة والمعطرة بروائح البخور ومضاءة بالشموع وعند دخول المشاهد يبدأ رشهم بماء الورد ، وهذا واحد من التقاليد الشعبية في اماكن الصلاة والعبادة وزيادة الاضرحة المقدسة .

ان المزاوجة بين المعطيات الميثولوجية في خطابها وتكنولوجية المسرح المعاصر يمكنها ومن خلال البحث والتجريب المسرحي ان تسهم في تأسيس مسرح لديه ضرورة على التأثير والتأثر بالتجربة المسرحية العالمية ، وفي الوقت نفسه انعكاسها على المتلقي من خلال ارتباطها الشعوري لما تحمله هذه التجربة من عمق وخصوبة ودلالات ايمائية لها قدرتها لتحوير التراث الميثولوجي وجعله قادراً في الحضور لمختلف الازمنة والامكنة .

وتأسيساً على ما تقدم يمكننا ان نوجز مشكلة البحث كما يأتي :

للتعرف على كيفية توظيف المخرج المسرحي العراقي للمثيولوجيا في العروض المسرحية .

اهمية البحث والحاجة اليه :

تجلت اهمية البحث فيما يأتي :

١. تنطلق اهمية هذا البحث في فهم وادراك وظيفة الميثولوجيا وآليتها واهميتها في العرض المسرحي .
٢. القاء الضوء على خبرة المخرج العراقي في مجال توظيف الميثولوجيا في العرض المسرحي .
٣. تكوين هوية انسانية متقدمة تمتلك حركة الزمن لمسرح يستمد مادته من الميثولوجيا الانسانية والتي تمتلكها ثقافتنا وتاريخنا العراقي والعربي .
٤. افادة الباحثين والدارسين في اختصاص المسرح من هذا البحث لاسيما طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة في الوطن .

هدف البحث :

تعرف التوظيف الميثولوجي في العرض المسرحي العراقي .

حدود البحث :

١. الزمانية : من سنة ١٩٦٨ الى سنة ٢٠٠٠ .
٢. المكانية :
أ. العروض المسرحية العراقية في فرقة الفن الحديث .
ب. العروض المسرحية العراقية في كلية الفنون الجميلة .
٣. الموضوعية : الجوانب الميثولوجية في العرض المسرحي العراقي .

تحديد المصطلحات :

١. التوظيف : (Functioning)

عرفه **(ابن منظور)** "مصطلح وظف لغوياً : الوظيفة من كل شيء ما يقدر له في كل يوم من رزق او طعام ... وجمعها الوظائف والوظف ، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً الزمها اياه ، ووظف فلان يظف وظفاً اذا تبعه مأخوذ من الوظيف ، ويقال استوظف ، استوعب ذلك كله" (١) .

كما عرفه **(فؤاد البستاني)** "التوظيف يعني الوظيفة والموافقة والملازمة ، واستوظفه استوعبه (٢) ونص (قاموس اكسفورد) يعرفه بأنه "الافادة من ، او ايجاد فائدة لشيء ما" (٣)

وعرفه **(سكوت)** بأن "التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء"(٤)

ويعرفه **(الزبيدي)** وظف الشيء على نفسه وظفاً : الزمها اياه ، واستوظفه : استوعبه ومنه قول الامام الشافعي (رحمه الله) في كتاب الصيد والذبائح : "اذا ذبحت ذبيحة فاستوظف قطع الحلقوم والمريء والودجين أي استوعب ذلك كله (٥)

والتعريف الاجرائي للتوظيف الذي يحدده الباحث هو :

عملية استثمار الميثولوجيا بعد السعي بدراستها والبحث في اثارها ومدى الافادة منها بعد استيعابها من خلال رؤيا واسس ثقافية تنعكس ابداعياً على العمل المسرحي وتوظيفه لاظهار

---

(١) ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الافريقي المصري ، لسان العرب ، ج٩ ، بيروت : دار لسان العرب ، ب.ت ، ص٣٢٨ .

(٢) . فؤاد ، اقدام البستاني : المنجد ، بيروت : المطبعة الكاثولكية ، ١٩٦٣ ، ص٩٠٧.

(٣) . Horn. Y.A.S. Oxford Adranced – Learners , Dictiicnary of corrent English U.nivirsity faris London , P. .

(٤) سكوت ، ربرت جيلام : اسس التصميم، ت. محمد حمد يوسف ، القاهرة : دار النهضة ، ١٩٦٨ ، ص٧

(٥) محب الدين السيد حمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ، مادة وظف .

نكهة الابداع بما ينطوي عليه من قيم فكرية وجمالية تؤثر في خشبة المسرح والصالة ليكونا ذاتاً وحساً مشتركاً لغرض التعبير على وفق المنظور المعاصر .

٢. الميثولوجيا :

ورد تعريفها لغوياً في المعجم الأدبي **(Mytholgie)** بأنها "ثيمات واساطير وخرافات متصلة بالآلهة وانصاف الآلهة ، والابطال الخرافيين عند الشعوب القديمة وقد شاعت اللفظة للدلالة اساساً على الثيمات الكلاسيكية أي اليونانية والرومانية . ثم شملت كل ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشعوب الاخرى مثل المصريين والهنود والصينيين واليابانيين والفرس والصقالبه والاسكندنافيين ... الخ"[١] .

ويعرفها **عبد النور** "بأنها محصلات تاريخية واجتماعية وفكرية اساسية في تطور خيال الانسان وتصوراته ومدركاته قبل اهتدائه الى نور المنطق وربطه المعلولات بعللها المباشر" [٢] .

1974 9

(١) جبور عبد النور ، المعجم الادبي ، ط١ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ ، ص٢٧٤ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٢٧٥ .

وعرفها **مجدي وهبة** : "انها مجموعة من القصص الخاصة بتفسير الكون واسرار الحياة والموت عند شعب ما عن طريق تجسيد المعاني وقوى الطبيعة واحداث الحياة في قصص تتصل بالالهة وانصاف الالهة والابطال " [١] .

وعرفها **الخوري** ايضاً "انها حفريات الفكر التي تحكي لنا عن طريق الاستعارة والمجاز والرمز قصة الثقافات والحضارات السابقة ومحاولات الانسان البدائي لحل مختلف المشاكل الانسانية ، كلما تقدم العلم تفقد الاساطير الكثير من ميزتها العقائدية والدينية ، الا انها لا تنبذ كلياً ... ففي الواقع انها مازالت تجد لها مكاناً في حياة المجتمع العاطفية وفي الفن والشعر" [٢] .

ويقول **فراس السواح** : "ان الشق الاول من الكلمة (Mutho) والتي تعني حكاية تقليدية عن الالهة والابطال ، والمقطع الشق الثاني (LOGY) فيعني علم وتستخدم هذه الكلمة بكثرة في العصر الحديث ووظيفتها تتوقف في قدرتها على الاقناع والتأثير باستخدام ابلغ الاساليب لتفسير بعض الظواهر وتحليلها لنشأة الكون وحركة الافلاك وتطور العلاقات الاجتماعية ووظيفتها" [٣] .

وعرفها **جورجي زيدان** بقوله : "يمكن ترجمتها بعلم الاساطير خصوصاً وان اللفظ منحوت من لفظين اغريقيين (My Thos) أي اسطورة و (Logic) أي بحث ، وهذا العلم يتناول دراسة الوثنية التي لجأت اليها الشعوب في تصوير المعتقدات والعادات والتقاليد ... والابطال والصور والاشعار والقصص ، ويتناول علم الميثولوجيا دراسة الاساطير التي ابتكرها اهل الاديان حول ابطال العقيدة والقديسين والاولياء وكهنة البوذيين والهندوس ومن اليهم" [٤] .

وعرفتها **نبيلة ابراهيم** بأنها : "اصطلاح اجنبي يرجع اصله الى الاغريق ، لكنها اصبحت مصطلحاً عالمياً يتردد في كافة المحافل العلمية والادبية والفنية قديماً وحديثاً ، حيث ان كلمة (My Thos) اصطلاح اجنبي تعني الكلمة المنطوقة وهي ليست أي كلمة ينطق بها الانسان كما ان منطوقة لا يعني أي مجال تنطق فيه الكلمة بل ان الكلمة في هذا المجال لها شكل خاص ووظيفة خاصة ، انها كلمة سحرية ذات وظيفة سحرية تطفو فيها المشاعر فوق العقل والمنطق لتسبح في عالم مليء بالصور التي ترتبط بمكنون اللاشعور الجمعي" [٥] .

وعرفها **لوكيه (Luquet)** بقوله : "هي الايمان بقوى فوق طبيعيه او بكائنات تختلف عن البشر وتفوقهم فيما يمارسونه من اعمال تصدر عنهم مباشرة او من خلال ظواهر طبيعية"[٦] .

وعرفها **غريفزوباتاني** "قصص درامية مسكوبة في اطار ديني وجدت اما لتكريس المؤسسات والتقاليد والطقوس ، والمعتقدات القديمة في الاماكن التي ظهرت فيها او لتأكيد مفهوم التغيير" [٧] .

وقال عنها ما**لونسكي** "هي جدول عمل او ميثاق عملي ، وهي القسم المنطوق من الطقس الذي تمارسه القبيلة ، وهي احياء قصصي لواقع قطري يروي استجابات لنزعات دينية عميقة وميول اخلاقية وارتباطات اجتماعية وهي تعبر عن العقيدة التي تزكيها وتنقيها وتصون الاخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاية الطقوس" [٨] .

---

(١) مجدي وهبة ، معجم المصطلحات الادب ، بيروت : مكتبة لبنان ، ب.ت ، ص٢١٨ .
(٢) لطفي الخوري ، "المعجم الميثولوجي" ، التراث الشعبي ، (بغداد) ، (العدد ٢،١ ، للسنة الخامسة عشر ، ١٩٨٤) ص١٢٥ .
(٣) فراس السواح ، مغامرة العقل الاولى دراسة في الاسطورة ، بيروت : دار الكلمة ، ١٩٨٥ ، ص١٠ .
(٤) جورجي زيدان ، تاريخ التمدن الاسلامي ، ج٣ ، القاهرة : دار الهلال ، ب.ت ، ص١٨ .
(٥) نبيلة ابراهيم ، الاسطورة ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩ ، ص٣ .
(٦) علي الشوك ، الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة ، لندن : دار السلام ، ١٩٨٧ ، ص٦ .
(٧) المصدر نفسه ، ص٦ .
(٨) Maliowski , BK , My Thin Primitve Psychology , London , , P. .

وقد عرف الباحث الميثولوجيا تعريفاً اجرائياً بما يتفق مع مجريات البحث الحالي : انها ذاكرة جماعية موصولة بالماضي والتاريخ والارض والمستقبل ولا يمكن ان تكون الا بوجود الانسان لانه الذات والموضوع ، فهي لذلك انعكاس لضرب من السلوك الانساني والمرآة العاكسة لمعتقدات وطقوس* الانسان وشعائره المجسدة من خلال نتاجه الفكري في تفسير كل الظواهر بواسطة التشخيص والتجسيم ، ولذلك تعد كشفاً عن العلاقات الانسانية المركبة بما فيها المعتقدات والقيم والعادات* والتقاليد والاعراف** الاجتماعية .

1926 21

(*) الطقوس : مصطلح مثيولوجي ، سواء اكان تعبيرا مسرحيا اصلا ام مجازا لعديد من الطروحات والنقود والافكار والتنظيرات المسرحية في القرن العشرين خاصة ، حتى اصبحت في بعض الاحيان لازمة لتجارب مسرحية بعينها ، فصار القول بالمسرح الطقسي او الطقس المسرحي امرا شائعا في النتاج التنظيري لمسرح القرن العشرين . والطقس يدخل في باب الميثولوجيا من حيث ما يؤدي من افعال تتخذ شكل علامات او رموز في ممارسات شعائرية دينية او سحرية او في احتفالات دنيوية شعبية ، تتعلق بالعادات والتقاليد والاعراف والسنن ، وقد سجلت هذه العادات والتقاليد والالغاز ونظمت في ادب شعبي واساطير لكي تمثل السبب في الكثير من القيم والمعتقدات والعادات والتقاليد المتوارثة من لدن الجماعة ، وكذلك الامثال والنوادر والقصص ينظر : مجيد حميد عارف ، الانثريولوجيا والفلكلور ، بغداد : مطابع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٩٠ ، ص١٦ . وهو ما جعل علماء الانثروبولوجية امثال [جيمس فريزر ، ومالينوفسكي] يقولون انه : يجب ان تدرس الاسطورة من خلال ارتباطها بالجوانب الميثولوجية المتمثلة بالمعتقدات والطقوس والشعائر= = والممارسات الاحتفالية الدينية والدنيوية لانها جزء منها . ينظر : احمد زياد محيك ، "الاسطورة" ، المجلة الثقافية (الجامعة الاردنية) (العدد ٣١ ك٢ ، ١٩٩٤) ص١٠٢ .

(*) العادات : اصطلاح يشير الى اشكال التفكير والسلوك المستقر الذي يقوم به الفرد في المجتمع وصح من قال "عادة البدن لايغيرها غير الكفن" .

(**) الاعراف : مجموعة من النماذج السلوكية التي يجب الالتزام بها من قبل افراد المجتمع لما لها من اهمية تقليدية اجتماعية .

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

اولاً : الاطار النظري :-

المبحث الاول : نشأة الميثولوجيا العالمية .

- **الميثولوجيا في حضارة وادي الرافدين**
- **الميثولوجيا في حضارة وادي النيل .**
- **الميثولوجيا الاغريقية**
- **الميثولوجيا الرومانية**

المبحث الثاني : الميثولوجيا في العصور الوسطى

- **الميثولوجيا في عصر النهضة**
- **الميثولوجيا في القرن الثامن عشر**
- **الميثولوجيا في الحركة الرومانسية من القرن التاسع عشر .**
- **دلالة الميثولوجيا بين النظرية والتطبيق في الاتجاهات والحركات المسرحية الحديثة .**

المبحث الثالث :

- **الميثولوجيا العربية قبل الاسلام**
- **المعتقدات الدينية في الميثولوجيا العربية قبل الاسلام**
- **الميثولوجيا في العصر الاسلامي**
- **الميثولوجيا في القصة والقصاص في العصور الاسلامية .**
- **الميثولوجيا في العادات والتقاليد الشعبية العربية .**
- **الميثولوجيا في حفلات الزار**
- **الميثولوجيا العربية في الظاهرة الدرامية ذات الصبغة البطولية ،**
- **الميثولوجيا العربية في المقامة**
- **الميثولوجيا في مظاهر المسرح الشعبي الارتجالي .**

ثانياً : الدراسات السابقة ومناقشتها .

ثالثاً : المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

الاطار النظري

المبحث الاول

نشاة الميثولوجيا العالمية :-

الميثولوجيا وجدت منذ ان وجد الانسان القديم . وقد اتخذ هذا الانسان من "العقيدة الدينية وسيلة لتشخيص ممارساتها الفردية او الجماعية المتمثلة بالشعائر والطقوس المجسدة على شكل صور احتفالية دينية او دنيوية تتخللها لغة الحركة الجسدية والكلمة التي تثير في نفس الانسان القديم الاطمئنان" [١] ، حيث ترتبط هذه الشعائر والطقوس بحركة الظواهر الطبيعية والاحداث الكونية التي افزعته وادهشته بقوى خارقة بلورت لديه " فكرة التضرع والتقرب وتقديم النذور والقرابين محاولة منه لأرضائها بتشكيلاته المعبرة عن كوامنه ورغباته التعبيرية الفطرية الجمعية منها او الفردية " [٢].

وقد حظيت كثير من الظواهر الطبيعية بالتقديس لدى القدماء وذلك لخوفهم منها فقد رأوا رياحا تزمجر وبريقا يلمع ورعدا يجلجل وصواعق تشعل النيران وسحب تمطر ومياها تندفع كالطوفان ثم اذا بالارض بين الحين والاخر ترتجف تحت اقدامهم في زلازل تهزهم هزا فتنشق الارض وتدحرج الجبال واذا ببركان يثور هنا وهناك فلاريب انها افزعتهم لاسيما انهم لم يدركوا مغزاها فتجسدت في خيالهم قوى اكبر منه فارجعوا ذلك الى الالهة واشباه الالهة التي تمسك في اعتقادهم بمقاليد الامور وتتحكم في تلك الظواهر ومن ثم اخترعوا لكل منها إلاهاً فكان للبرق اله والمطر والرعد والخصب اله ... الخ .

وحين يعود الانسان لكهفه لينام تأتيه الرؤى والاحلام وتجعله يندهش بهذه الظواهر اعظمها دهشة فارجع ما يراه في اثناء نومه الى روحه التي تترك جسده وتتجول هائمة على حيرتها ، فقد يرى امواتاً وكأنهم قد عادوا الى الحياة ، وقد يتراءى له من بينهم انسان ربما يكون النائم قد ازهق روحه وعندئذيقوم مفزعا من نومه " [٣]، وقد يقصون الاحياء ذلك على اناسهم ويبدأ الخيال في نسيج الميثولوجيا لشرح الظاهرة الغريبة وحملت تلك التغيرات للظواهر المتباينة الصورة الجنينية لأفكار الانسان ومعتقداته واصبحت متحف الفكر البشري الذي ينبئ عن اصوله ومخافته ويكشف عوامل تكونه واعتقادهم فتكوين الناشئة في تلك المجتمعات تكوينا غريزيا يقتصر على اعدادهم اعدادا يمكنهم من ارواء حاجاتهم المادية والتي ينبعث منها تفاعل الانسان مع البيئة التي يعيش فيها ضمن ظواهر طبيعته التي اثارت مخاوفه وشحذت خياله في تفسيرات تتلائم وادراكه البسيط والتي خلقت الميثولوجيا وانتشرت ومنها انبثقت الحكايات والملاحم والسير الشعبية .

حيث كانت الكلمة المدونة على الحجر عونا كبيراً لترصين حضارة الانسان ورصد المراحل الفكرية للجنس البشري بصفة عامة ، واذا كان الحجر لم يصمد في وجه العوامل الطبيعية فالكلمة ظلت حية في ضمير التاريخ لتبقى مصدر اشعاع فكره وشعوره منذ فجر التاريخ الى يومنا هذا .

وهي تلتصق بوجدان الشعب بما تحويه من معتقدات وقيم وعادات وتقاليد مشخصة في ممارسات سلوكية وطقوس وشعائر واحتفالات دينية ودنيوية وظيفتها تخفيف القلق او الشعور بالخوف فهي لذلك تصريف للحاجة النفسية على شكل عروض فطرية او لوحات فنية او مدونات شعبية [٤]، تعمل وبطريقة لاشعورية على توجيه سلوك الفرد وتحويله لغايات مقبولة اجتماعيا

---

(١) جمال حسين الالوسي ، علم النفس العام ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨، ص٩٠.
(٢) احمد كمال زكي ، الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩ ، ص٤٦ .
(٣) عبد المحسن الصالح ، الانسان الحائر بين العلم والخرافة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩،ص٧ .
(٤) ينظر :سيجمون فرويد ، الابداع في الفن ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩، ص٧٣ .

تاخذ جوانب ميثولوجية متمثلة بممارسات وصور شعبية معبرة عن اللاشعور الجمعي او الفردي .

وبما ان الميثولوجيا جاءت نتيجة التوارث النفسي عبر عملية التطور السحيقة وبما انها تمثل اللاشعور الجمعي الانساني ايضا ، فهي لذلك لا تتقيد بشعب معين وحضارة معينة ، على الرغم من ان الجنس البشري نشأ وتفرق من مكان واحد ،فهذا لا يعني ان ميثولوجية الشعوب متشابهة في جميع جوانبها ، لاسيما وان كل امة نشأت وتطورت ميثولوجيتها وفق ظروفها البيئية والاجتماعية والاقتصادية .

ومثلما تباينت ميثولوجية الامم ، نجد تشابهاً في بعض الاشكال التعبيرية ذات الدلالات الرمزية والمرتبطة بالمعتقدات الدينية والروحية والقوى المسيطرة على الطبيعة ، فكان ومايزال " الرقص هو اللغة الجسدية والوسيلة التعبيرية الي اتخذتها الشعوب منذ القدم وحتى وقتنا المعاصر في انحاء العالم لأغراض نفسية وتربوية وفطرية ، وفي تضرعها للالهة فكانت كل حركة او اشارة او ايماءة تعني تعبيراً يقصده المؤدي لذاته او لتعبير جماعي مشترك تعطيك صوره ممسرحة ولغة تفهمها جميع جميع الشعوب" [١] ، لانها تظهر مشاعر المحبة والتقديس في صورها الثرية والتي يصاحبها احيانا الكلام الملحن كالتراتيل والغناء لتثري الاجواء الطقسية او الاحتفالية ، وهذا الثراء في تلكم الاداء ظواهر ممسرحة في دنيا الميثولوجية التي بدأت من احضان المعتقدات وجسدتها الممارسات والشعائر والطقوس وصورها التاليف الجماعي ومسرحها في ذهن المتلقي والقارئ للاساطير والحكايات الشعبية فهي لذلك معطيات مسرحية ذات قيمة فكرية وجمالية يجب دراستها ومعرفتها برؤيا وتقنية معاصرة تنعكس ومن خلالها الجوانب المثيولوجية في خطاب العرض المسرحي المعاصر .

وعلى هذا الاساس تصبح المثيولوجيا مرآة عاكسة لجوانبها الاعتقادية والادائية والتي عُدّتْ جزءاً رئيسياً من تكوين الشعب الذي ابتدعها وعاملا لفهم تاريخ أي شعب من الشعوب كما في ملاحم بلاد وادي الرافدين ومصر القديمة ومالدى الاغريق والرومان الكثير من الملاحم والحكايات التي تعد معينا لا ينضب لافكار مسرحية تاخذ من روح الماضي لتعبر عن قيم العصر على وفق اعادة صياغة الاسطورة ، "عبر موقف نقدي وجدلي منها يحتكم للحاضر وموقف للحاضر يحتكم للماضي في قضايا حاضرة ، بمعنى العودة الى الاسطوره عبر ثورة جمالية تعيد رونقها كشكل تعبيري يثري الالهام بالالتزام بمواصفات ميثولوجية تقود الى اسباب ايثولوجية [*]"[٢]، واستثمارا لشخوص اسطورية تتمتع بجلال رائع وقدرة على تحدي الزمن ولرموز عميقة في شكل الاسطورة قادرة على التأويل واعادة الصياغة الذاتية للواقع الغائر في عمق الوضع البشري في موقف يجعل من الموروث اداة لخدمة الراهن بما يحويه هذا الموروث من ميثولوجيا مدونة او منطوقة شفاها او مجسدة على شكل حركات طقسية مشخصة باجساد انسانية ناجمة عن المواجهة بين الانسان والقوى الطبيعية التي يصعب فهمها وتفسيرها واخضاعها لرغبات انسانية ومصالح ذاتية ومعبر عنها بالصلوات والادعية وتقديم النذور والقرابين للالهة ظناً بأن لتلك الآلهة والارواح العليا والقوى الاعجازية مكانة عالية تشمل اوجه الحياة اليومية والانشطة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة للميثولوجيا ، لذلك يمكن القول بان الميثولوجيا "قصة تفسر مآثر البشر حول العالم وما وراء الطبيعة والالهة والابطال والسمات والطقوس والشعائر والمعتقدات الدينية" [٣].

---

(١) الاكزاندر هجرتي كراب ، علم الفلكلور ، ترجمة رشدي صالح ، القاهرة : وزارة الثقافة مؤسسة التأليف والنشر ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ ، ص٢٣٧ .

(*) ايثلوجية : الاسباب المبررة لقيام الحدث الاسطوري .

(٢)عبد الحسين ماهود ، مسرحة الاسطورة ، دراسة مخطوطة ، ص٨ .

(٣) فوزي العنتيل ، الفلكلور ما هو ؟ القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥ ، ص١٢٩ .

مما تقدم يتضح لنا ان الميثولوجيا نظام فكري استوعب قلق الانسان ووجوده وذاكرة جمعيه توارثتها الاجيال المتعاقبة ، ووعاء وضع فيه المجتمع خلاصة فكره ومعرفته على مر السنين ، ووسيلة عبّر من خلالها عن انشطته الانسانية بما فيها الاجتماعية والدينية والاقتصادية مقترنة بالطقوس المتعلقة بالموت او التكوين والبلوغ عبر احياء قصصي لواقع فطري يأتي استجابة لنزعات دينية عميقة وميول اخلاقية وارتباطات اجتماعية تعبر عن العقيدة التي تقام على وفقها هذه الطقوس التي تمثل المستوى العملي الموازي للمستوى الفكري الذي ظهرت عليه .

الميثولوجيا في حضارة وادي الرافدين :

ان معلوماتنا عن هذا الدور الحضاري القديم هو من المصادر التي تستقي معلوماتها من الالواح التي تركوها في آثارهم على الارض والتي خلفت لنا الكثير من الوثائق المكتوبة التي تشتمل على ما في حضارة العراق القديم ومجتمعاته من احداث ووقائع وعقائد ومعاملات على شكل نتاج ادبي . وهو في حضارة وادي الرافدين له خطورة خاصة في تاريخ الآداب الانسانية لأنه يمثل لنا اولى محاولات الانسان للتعبير عن الجوانب الميثولوجية وعن الحياة وقيمها باسلوب الخيال والفن وهو لذلك مرآة تنعكس ومن خلاله الجوانب العقائدية ، فالقيم والعادات والتقاليد وممارسات المجتمع العراقي القديم والمتمثلة بالممارسات الشعائرية والطقوس الدينية وهي بمثابة جوانب تطبيقية للمجتمع والمتجسدة بنتاجات ادبية في المثيولوجيا ، والملحمة ، وادب الحكمة ، والمناظرة ، والقصة ، وان هذا النتاج الادبي القديم "جاء الينا على هيئته الاصيلة غير المحورة ، أي كما كتب ودوّن باقلام الكتبة السومريين والبابليين على الواح الطين قبل ٤٠٠٠ عام " [١].

ويرى الباحث ان لهذا النتاج الادبي القديم لبلاد ما بين النهرين جانباً كبيراً من الاهمية في تصوير ميثولوجيتهم سيما وانها موروثات زاخره لاستقراء اوجه المقومات الاساسية لمتغيرات وثوابت مفردات ميثولوجية المجتمع العراقي القديم المتمثلة بعقائد القوم الدينية حيث يتميز الفكر الديني[*] القديم لوادي الرافدين بتعدد الالهة ، حتى وضع البابليون جداول باسماء الالهة وقسموا شؤون الكون على مجموعات منها ليحكم كل قسم منه اله او مجموعة من الالهة ، كما خصص للظواهر الطبيعية وشؤون الحياة آلهة تكون بيدها نظامها واسبابها ، ولم يتوصل قدماء العراقيين الى التوحيد والإيمان بالإله الواحد ، وما يميز به الدين عند سكان العراق القديم ، "ان الارباب اتصفت عندهم بصفات البشر سواءاً كانت مادية ام معنوية ، فهي تحب وتكره وتأكل وتشرب .. الخ من صفات البشر" [٢].

فقد عزا السومريون والبابليون ان الهتهم لها ميول وعواطف وتسكن في بيوت هي المعابد المشيدة لها ، ففيها خدمها وكهنتها ، ولكل اله زوج او زوجات ومعشوقات وله بنات واولاد ، وتمتاز الالهة عن البشر بصفات خارقة ابرزها انها ، "تتصف بصفة الخلود فهي بخلاف الانسان لا تموت وان مات بعضها مثله الاله الذي يمثل فصل الربيع فانما يكون لأمد

---

(١) طه باقر ، مقدمة ملحمة كلكامش ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٥، ص٧ .

(*)الفكر الديني عبارة عن مجموعة من المعتقدات النابعة من العقيدة والمشتقة منها ، والعقيدة احساس الانسان بالارتباط بقوة اكبر منه لا يريد ان يتحرك الا من خلالها ، فهي ضرورة روحانية تنبثق من ذات الانسان في كل زمان ومكان سواء كانت في شكلها البدائي او صورتها المتطورة الراقية وهي بذلك تجلي للمطلق في اطار الفكر التصويري ، والفكر عادة يستلزم وجود ميدان تطبيقي وفعلي يتمثل بالممارسات الطقسية التي تجسدها اللغة اللفظية والحركات الجسدية . وان ما يميز الفكر الديني وممارسة الطقوس عن بقية امور الحياة خاصية القدسية فكل ما يتصل بالدين مقدس والدين في تعريفه نظام متكامل يعم البشر اجمعين لكل منهم شعور وتفكير لمعتقدات تعرفها شعائرهم وممارساتهم الطقسية التي تميزهم عن اتباع الديانات الاخرى ، والدين لذلك صلة الموصول بين الفرد والجماعة وبين الكائنات الحية . ينظر : جيمس فريزر ، الفلكلور في العهد القديم ، ج١ ، ط٢ ، ت : نبيلة ابراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ب.ت ، ص ص١١-١٣ .

(٢) المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٢٥ .

محدود ، وان رجوع الاله الميت الى الحياة امر ممكن بعكس الانسان . ومساكن الالهة الاصلية في السماء وبامكانها ان تنزل وبيدها مصير البشر على الارض" [١] ، وكانت الغاية من خلق الانسان ليعبدها ويمدها بما تحتاجه ، فعدم تحقيق هذه الغاية يعرض الانسان الى نقمة الالهة وغضبها .

ونستدل من النصوص السومرية والبابلية في النتاج الادبي والتي تحوي فكرة البعث والنشوء في حياة اخرى بعد الموت ، فكلاهما ينكران البعث والقيامة وقد وصف السومريون والبابليون العالم الاخر ، "انه عالم الظلام والرهبة وهو المكان الذي اذا ذهب اليه الانسان فلا خروج منه ابدا فقد سماه السومريون العالم السفلي الذي يحكم فيه الاله (نرجال) وينعتونه احيانا بمدينة الاموات وقد سماه البابليون (ارالو)" [٢]. والناس في هذا العالم متساوون ، حيث قال جده (اوتو – نبشتم) لكلكامش :-

" ان الموت قاسٍ لا يرحم
هل بنينا بيتا يقوم الى الابد ...
من ذا الذي يستطيع ان يميز العبد والسيد اذا وافاهما الاجل " [٣].

من ذلك نستنتج ان لا يوجد في عقائد السومرين والبابليين ما يوعد به الانسان بعد الموت وقد اثر هذا الاعتقاد في الجوانب الميثولوجيا السومرية والبابلية مما انعكس واضحا في نتاجاتهم الادبية والتي تشكل المقوم الاساس في حضارتهم وتجسدت في معتقداتهم سمة النعيم والمتعة في هذه الحياة . وكان اقرب مثال واقعي للموت عند اقوام العراق القديم هو النوم . وكان من معتقداتهم بان الميت يحتفظ بشيء من الشعور يستمر ملازماً له عند اللحظة التي يغمض فيها عينيه وكانوا يتصورون ان روح الميت تتمثل ، "في شبح سموه (ادمو) ينزل مع الميت الى العالم السفلي ويبقى معه هناك في حال دفن الميت وفق المراسيم الدينية المقررة ، واذا لم تتوفر هذه الشروط انقلب هذا الشبح روحا خبيثا يخرج من عالم الاموات ويكون ديدنة الحاق الضرر والاذى في الاحياء " [٤] ، ولاسيما اقارب الميت لذلك عنيَّ الناس عناية شديدة بدفن الميت بموجب القواعد الدينية منعا من خروج الـ(ادمو) من عالم الارواح ، والى جانب هذه المعتقدات كانت هناك معتقدات اخرى ذات تاثير واضح على الجوانب الميثولوجية ومنها معتقد [فحص الكبد] من الذبيحة بعد تقديمها كقربان الى الالهة بعد ان تجزأ بين الناس والالهة كي تندمج روح الالهة بروح القربان فيتيسر للبشر الاطلاع على روح الآلهه ، والصورة الميثولوجية في هذا المعتقد هي شكل ولون وتضخم كبد الحيوان ، فاذا كانت هذه العلامات مشينة فهي دلالة الفأل المشين والعكس هو الصحيح ، وتوعز هذه العلامات الى الالهة سيما الآلهة (شمش) الذي يسيطر على علامات التنبؤ والفأل [٥].

اما معتقد سكب الزيت في الماء الموجود في اناء واسع ومراقبة حركة الزيت ، فاذا اتجه شرقا فكان فألاً حسناً اما غير ذلك فيكون فأل شؤم . وهكذا معتقد ضرب الاقداح ، وهي سهام صغيرة محززة ، وكذلك التنجيم ورصد الاجرام السماوية ومراقبتها من حيث موقعها واشكالها ، اما زجر الطيور والمستمدة من حركة الطيور ، هي الاخرى لها تأثيرها على ميثولوجية العراق القديم وطبيعة عاداته وتقاليده واعرافه الاجتماعية التي انعكست على نتاج ادابهم من الاساطير والملاحم وادب الحكمة وغيرها من الاداب .

ومن جهة اخرى فان الفكر الديني للعراق القديم بقدر ما هو مرتبط بالجوانب الميثولوجية المتمثلة بالمعتقدات والتطبيقات لها ، فان هذا الشعور الديني يرتبط بالسحر وطقوسه ارتباطا يكاد

---

(١)احمد سوسه ، قصة الخليقة عند البابليين وعند اليهود ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨١ ، ص١٨٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٩١ .
(٣) المصدر السابق ، طه باقر ، ملحمة كلكامش ، ص١٢٩ .
(٤) طه باقر ، " عقائد سكان العراق القدماء في العالم الاخر " ، سومر (بغداد) (العدد ٧، ١٩٥٤) ص٣٩ .
(٥) ينظر : سيد محمود القمني ، دراسة في الاساطير والديانات ، افاق عربية (بغداد) (العدد ٩، ١٩٨٢) ص٣٨.

يكون وثيقا بوصفه جزءا من الافعال التطبيقية للميثولوجيا والمتجسدة في الطقوس والممارسات الدينية القديمة ، ولايزال السحر يؤثر في اعماق النفس البشرية لأعتقادنا بامكان حدوث الاشياء التي نتمناها مجرد رغبتنا الذاتية فيها .

ويعد السحر من المظاهر الروحية يلجأ اليها الانسان لمواجهة الازمات والكوارث الطبيعية التي ظلوا عاجزين امام تفسيرها ، لذلك لعب دوراً اساسياً في تكوين الفكر والفعل الميثولوجي في مجتمع العراق القديم ، لاسيما وان طقوسه تؤدى من قبل "الكهنة الى الاله (آبا) رب الحكمة عند البابليين . وتتزامن مع هذه الطقوس احراق البخور واشعال النار اثناء التعزيم ورمي البصل والتمر وجلب عنزة اثناء قراءة التعاويذ واداء الطقوس السحرية التي تُتلى معها عبارات مكملة للطقوس" [١] ، واعتقاداً منهم بان الروح الشريرة ستحل بجسم العنزة ويشفى المريض المعمول من اجله الطقس السحري .

ان علاقة السحر بالطقوس الدينية قديمة وهذا ما نجده منعكسا في الاساطير والملاحم والحكايات العراقية القديمة التي هي مرآة الواقع الميثولوجي وقتذاك لاسيما وان العالم مر بثلاث مراحل كما يرى (فريزر) من حيث "العلاقة بين الكون والانسان وهي ، مرحلة السحر ، والدين ، والعلم" [٢] ، ويرى بعض الباحثين ان السحر مشتق من الدين بينما يرى (فريزر) العكس ، ان الدين مشتق من السحر ، في حين يذهب باحث اخر ويقول "لا التاريخ ولا علم السلالات يجعلنا نجزم بوجود اية علاقة سلفية كانت بين السحر والدين ، فقد تعايش السحر والدين وسيظلان يتعايشان على الدوام " [٣].

ويرى الباحث ان السحر ارتبط بالطقوس والتي ليس بالضرورة ترتبط بالدين ولكن ضرورتها ان تتمثل بالميثولوجيا وان ترتبط وتؤثر على بعض المعتقدات والقيم والعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية ، والممارسات الاحتفالية كجانب فعلي متجسد في استعراض بعض الطقوس التي تقام في اعياد العراق القديم التي تتخللها الطقوس والشعائر والمراسيم "فاعراس تموز وعشتار والزواج المقدس التي كانت تمثل مظاهر الخصب وتكاثر الانتاج والتي تجسدت عند السومريين بالالهة (انانا) والالهة (دموزي) وعند الاكديين بالالهة (عشتار) والاله تموز" [٤] ، وتذكرنا بانسان الكهوف الذي كان في صراع دائم مع قوى الطبيعة لضمان غذائه مما حدى به ان يؤدي طقوساً سحرية قائمة على مبدأ التشبيه والمحاكاة لتوفير الصيد او تساقط المطر .

ولهذا كان العراقي القديم يمثل الخصب والتكاثر بمحاكاة زواج اله الخصب (دموزي) والهة الخصب (ريتانا) لتوفير غذائه من خلال تاثيره بتلك الطقوس في ظواهر الطبيعة بواسطة السحر والطقوس . وكذلك ظهرت طقوس الزواج المقدس المنتظم بالعقيدة واصبحت جزءاً من التعاليم والشعائر الكهنوتية واصبح تقليداً في الميثولوجيا السومرية وكانوا يعيدونه في اول يوم من السنة الجديدة التي تبدأ بشهر نيسان بزواج الالهة (دموزي وانانا) ، بعد قيام دموزي من العالم السفلي في فصل الربيع ، ويمثل الملك دور الاله والكاهنة دور الالهة والغاية التبرك بالعام الجديد وزيادة الانتاج .ويصل موكب الملك ومعه القرابين ، والناس قد احتشدت والعروس تزينت بالحلي والملابس الجميلة وبلقائهما يبدأ ترديد الاغاني العاطفية ويكون على شكل حفل كبير يتخلله الغناء والموسيقى ، واصبح في الالف الاول ق.م الزواج المقدس جزءا من احتفالات (اكيتو) البابلية في راس السنة الجديدة يحتفل الناس ببعث تموز والتقائه بزوجته عشتار ولمدة احد عشر يوما ، تجسد فيها جميع الجوانب الميثولوجية من معتقدات دينية ودنيوية تترجمها طقوس

---

(١) المصدر السابق ، نبيلة ابراهيم ، الاسطوره ، ص٣٣ .

(٢) جيمس فريزر ، الغصن الذهبي ، ترجمة احمد ابو زيد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص٤٨ .

(٣) جورج بوسيه شمار ، المسؤولية الجزائية في الاداب الاشورية البابلية ، ت: سليم الصديقي : بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١ ، ص٤١ .

(٤) المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٤٥ .

تقام خلالها الصلوات والتراتيل وتحرق البخور في تقديم القرابين وتمثل خلال هذا الاحتفال قصة الخليقة للتاكيد على انتصار قوى الخير المتمثلة بالاله (مردوخ) على قوى الشر التي تمثلها الالهة (تيامة) وتنتهي الاحتفالات في اليوم الثاني عشر [١].

ان هذه الافعال الادائية التي جسدتها الطقوس في الشعائر الدينية والممارسات الاحتفالية الدنيوية هي صورة للواقع المعاش وقتذاك ، حيث انعكست في التأليف الفردي والجماعي ، فكانت المثيولوجيا ، والملحمة ، واداب الحكمة ... وغيرها ، واصبحت هذه النتاجات الادبية والمأثورات الشعبية ، الشاهد والمشاهد التي انعكست ومن خلالهما الجوانب الفكرية والتطبيقية لميثولوجية المجتمع العراقي القديم الذي اهتم بالعلوم الاجتماعية والقانونية ، وخير دليل (مسلة حمورابي) ، وبشتى فنون الثقافة مثل (اسطورة الخليقة البابلية) و(ملحمة كلكامش) و (الامثال من ادب الحكمة) .

فنجد في (اسطورة الخليقة البابلية) او (اسطورة الخلق والنشوء) ... اصل الوجود والخليقة شغلت الفكر القديم ، والنصوص التي وجدت في الادب العراقي القديم تعبر عن اعتقادات الاقوام السومرية والبابلية والاشورية في الخليقة واصل الوجود . وملخص قصة الاسطورة البابلية والسومرية ...

ان جميع الاشياء خلقت او ولدت من العماء ، والعماء كما يعتبرها الباحثون جريا على ما ذهب اليه بعض الفلاسفة الاغريق يمثل المادة التي تكونت منها الموجودات وهي مياه البحر او المياه الازلية وهي مؤلفة من الماء العذب والمالح ، وقد جعلها البابليون (إلهاً وآلهة) وهما (ايسو) و (تيامه) وعدّوهما اصل الالهة وجميع الاشياء ، وبعد صراع بين الاله (مردوخ) والالهة [تيامه] استطاع مردوخ ان يقسم (تيامه) الى قسمين وكون من نصفيهما السماء والارض ثم خلق الكواكب والنجوم واشترك مع ابيه الإله (ايا) في خلق الانسان من دم احد الالهة [٢].

يتضح من ملخص الاسطورة جوانب ميثولوجيا متعدده في المجتمع العراقي القديم متمثلة في اعتقادهم بنشوء الخلق والكون وديمومة الحياة لاسيما وان الانسان خلق بسبب العناء الذي اصاب الآلهة جراء العمل في الارض وليكون بديلا يحمل المشقة عنها ولكي يكد ويكدح في الارض ليريح الالهة وليقدم لها الطعام [٣] . لذا كان لشعب ما بين النهرين مسيرة طويلة زخرت بالاساطير والطقوس التي عكست في الكثير من عناصرها صورا لميثولوجيا المجتمع العراقي القديم .

اما ملحمة (كلكامش) ... القصة الشعرية الطويلة التي عكست جوانب ميثولوجية ورسمت صورا تتصل بالوجود الانساني لبلاد ما بين النهرين حيث حظيت باهتمام الباحثين وذلك لشكلها المتكامل نسبيا على الرغم من قدمها ، فالانسان يتصارع فيها مع الالهة من اجل تقرير مصيره ، وتصف هذه الملحمة شخصية (كلكامش) على انه "هو الذي رأى كل شيء حتى نهايات العالم" [٤].

ان هذه الصفة تعطي للملحمة نموذجا فريدا بين الملاحم العالمية لا لقدمها فحسب ، بل لما تتضمنه من وصف لأحداثها ومغامرات ابطالها ، وخاصة كلكامش وصاحبه انكيدو .

ويرى الباحث ان هذا الوصف هو صورة لميثولوجية العراق القديم ومجتمعه بما ينطوي عليه من افكار تتضمن معتقدات دينية وقيم دنيوية وافعال تطبيقية تفسر هذه الجوانب الميثولوجية ، لاسيما وان كلكامش ثلثان منه اله وثلثه الاخر من البشر ، وكان شجاعا كثير الاهتمام بمدينته (اورك) ولكن غطرسته وقسوته اثارت حفيظة مواطنيه الذين شكوه الى الاله الاعظم (انو) فامر الاله بخلق ثور وحشي يعادل قوة كلكامش كي يستطيع تحديه ولفت انتباهه بعيداً عن بنات

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٤٥ .
(٢) ينظر : طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات ، ج١، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٧٣، ص٢٣٦ .
(٣) ينظر : فاضل عبد الواحد ، من الواح سومر الى التوراة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩ ، ص٢٤٩ .
(٤) المصدر السابق ، طه باقر ، ملحمة كلكامش ، ص٢٨.

وزوجات المحاربين اللاتي لم يكن كلكامش ليتركهن بسلام ، ولهذا فلقد صنع من الطين البطل (انكيدو) في هيئة مخلوق متوحش يعيش في السهوب بين الحيوانات المتوحشة . وفي احد الايام يشاهده بعض الصيادين ، فيذهب لاخبار كلكامش ويقرر اغواءه بان يرسل له بغياً وتقوده الى أوروك حتى يتعلم الاستحمام ويشرب الخمر ، ولما يسمع انكيدو ان كلكامش عازم على تمرين قواه الجنسية في المبغى يسارع بالتصدي له وعقب عراك بين البطلين ينتهي بتبادل كلمات الإعجاب وحلول السلام بينهما . ولكن كلكامش المتحمس في نيل الشهرة يقنع انكيدو بمرافقته في رحلة طويلة يتمكنان خلالها من قتل (خمبابا) وتعجب به عشتار فتعرض عليه الزواج الا انه يرفض ويذكرها بما فعلته بعشاقها السابقين ابتداءً بتموز الذي حكمت عليه بالبكاء سنة بعد اخرى الى الراعي المزارع الذي حولته الى ذئب . ويرميها كلكامش باقبح النعوت ، وبسبب الاهانة تطلب عشتار من (انو) ارسال ثور السماء ليغتصب اورك ولكن كلكامش يطعنه بالسيف في عنقه ويقطع فخذه الايمن ويقذفه بوجه عشتار ، لقد كانت هذه التحديات اكبر من ان تتركها الالهه تمر دون عقاب فتقرر وجوب القضاء على احد البطلين ، وهكذا يصاب انكيدو بمرض عضال يدب في جسده حتى قضى نحبه فيحزن كلكامش على فراق صديقه لمدة سبعة ايام بلياليها ، وكانت في نفسه رهبة الموت بدليل انه راح يسأل هل يختفي هو مثلما اختفى صديقه انكيدو ام هل بوسعه تخطي المصير المرعب للبشر :-

كلكامش : "خائفا من الموت اجوب السهوب
وقد افضت مصيبة اخي مضجعي
كيف استطيع السكون وكيف ابقى ساكنا
صديقي الذي احب عاد الى الطين
هل يتوجب علي انا ايضا ان ارقد مثله
كي لا استيقظ ابد الابدين" [١].

ويقرر كلكامش بعدئذٍالوصول الى (اوتو – نابشتم) الرجل الوحيد الذي بقي حيا بعد الطوفان ليحصل منه على سر الخلود ويجابه صعوبات عديدة ، منها رجال العقارب وبحر الموت ويلتقي (سيدورين) فتاة الحانة التي تخبره عن مكان اوتو- نابشتم وبعد ذلك يظفر بمقابلته ويخبره عن نبات شوكي يدعى نبات الحياة يضمن خلوده ، ينمو في اعماق المحيط ويغطس فيلتقط النبات الموعود ، ولكن حين عودته الى اوروك مع الملاح يرى ينبوع ماء فبينما هو يغتسل يسرق منه النبات الثمين من قبل افعى بعد ان تشم رائحته الزكية فيخسر كلكامش سر الخلود رغم تجشمه الصعاب ولكن هذه المرة يقرر ويقر ان الانسان لكي يخلد نفسه عليه ان يترك اثرا طيبا بعد موته فيقرر شق الطرق وبناء المدينة والمعابد ومساعدة الناس والالهة ، وهذا ما قاله كلكامش في خاتمة الملحمة حينما يخاطب الملاح الذي رافقه في رحلته من اجل الوصول الى جده الخالد عبر مياه الموت :

كلكامش :-

"اعلم يا اور [*] – شنابي وتمشى فوق اسوار اورك
وافحص قواعد اسوارها وانظر الى اجر بنائها
وتيقن اليس من الآجر المفخور ..." [٢].

وطرحت الملحمة صورا ميثولوجية منها مرحلة الانتقال التي عاناها الإنسان في سبيل ان تتبلور ملامحه الإنسانية بعد ان كان لا يعي تميزه عن الحيوان ، فقد كان انكيدو في البداية ... "لا يعرف الناس ولا البلاد ويلبس لباسا مثل سموقان[**] ، ومع الظباء يأكل العشب ... ويطيب

---

(١) المصدر السابق ، طه باقر ، ملحمة كلكامش ، ص٤١ .
(*) الملاح الذي رافق كلكامش في رحلته سعيا وراء الخلود .
(٢) المصدر السابق ، طه باقر ، ملحمة كلكامش، ص١٥١ .
(**) سموقان : اله الماشية لدى السومريين .

لبه عند ازدحام الحيوان في مورد الماء" [١]، وتمارس المرأة دورها في ترويض انكيدو والحيوان عندما كشفت له عن مفاتن جسمها فانجذب اليها وتعلق بها ، ولبث معها ستة ايام وسبع ليال ، فلما عاد بعد ذلك الى عالم الحيوان هربت منه وحوش الصحراء :-

"اضحى انكيدو خائر القوى لا يطيق العدو كما كان يفعل من قبل
ولكنه صار فطنا واسع الحس والفهم
رجع وقعد عند قدمي البغي
وصار يطيل النظر الى وجهها
ولما كلمته اصاغ باذنه اليها .....
تعال اخذك الى اوروك ذات الاسوار ..." [٢].

ان في انتقال انكيدو من مرحلة الحيوان كسلوك ودخوله الى اورك صورة لمعاناة الانسان في سبيل الوصول الى انسانيته والى رسم الواقع الميثولوجي الانساني في اوروك لاسيما وان العناصر الاسطورية تغلب احيانا في هذه الملحمة على العنصر التاريخي وتتمثل في رحلة البطل الى العالم الاخر الذي تعيش فيه الالهة والاشكال المجهولة فضلا عن احتوء مضمون الملحمة قصص متوارثة كالطوفان فقصة صراع الالهة عشتار مع البطل ، كلها صور تعكس الواقع الاعتقادي المعاش وقتذاك بما فيه مشكلة الخلود والموت وهو الموضوع الاساسي في الملحمة ، حيث لم يعتقد سكان بلاد الرافدين بالفناء المطلق ولم يتصوروا ان الحياة تنتهي بالموت وتنعدم انعداما تاما ، بل كان الموت عندهم هو انفصال الروح عن الجسد لاسيما وان مشكلة الموت كانت ولا تزال ترهب المصير الانساني فحينما رأى كلكامش صديقه انكيدو مسجى امامه لا حراك به "بكى كلكامش بكاءً مراً ، وهام على وجهه في الصحاري وصار يناجي نفسه ويقول : لقد حل الحزن والاسى بروحي ... خفت من الموت ، وها انا اهيم البوادي" [٣].

ويحاول كلكامش ان يتمرد على هذا المصير الانساني المحتوم وفي غمرة اندفاعه وذروة مغامرته من اجل الوصول الى جده الخالد (اوتو- نابشتم) كي يعرف منه سر الخلود تخاطبه (سدورين) عاملة الحانة قائلة :-

"الى اين تسعى يا كلكامش
ان الحياة التي تبغي لن تجد .....
حينما خلقت الالهه العظام البشر ،
قدرت الموت على البشرية ، واستأثرت هي بالحياة" [٤].

وهي اشارة ميثولوجية لواقع اجتماعي معاش وقتذاك يصور قدرية الموت ، بدليل قول صاحبه الحانة لكلكامش ارقص وافرح واستحم واخرج الزوجة التي بين احضانك لتبين له النصيب المادي للبشرية في الحياة الدنيا ، فضلا عن الرؤيا وتفسير الاحلام بما جاء به كلكامش الى امه قائلا لها "رأيت اني اسير مختالاً بين الابطال .. فظهرت كواكب السماء .. وقد سقطت احدها إلي فكأنه شهاب السماء أنو ..... احببته ... فجعلته نظير لي ... فاجابت امه العارفة وقالت : ان رؤيتك نظيرك كوكب السماء ... انه صاحب قوي ، يعني الصديق عند الضيق سيأتي اليك ... انه اقوى من في البلاد وذو عزم شديد ..." [٥].

ان ترجمة الجوانب الميثولوجية بما فيها الفكرية الموعزة الى الفعل الادائي في مجتمع العراق القديم عكسته مرآة ملحمة كلكامش بما تنطوي عليها من اشكال ومضامين . جسدتها الشخصيات والاحداث والمواقف بما فيها الميتافيزيقية والواقعية . ومن القطع الادبية الاخرى في

---

(١) المصدر السابق ، طه باقر ، ملحمة كلكامش ، ص٥٨.
(٢)المصدر السابق ، طه باقر ، ملحمة كلكامش ، ص٦٣ .
(٣) المصدر السابق نفسه ، ص١١٠ .
(٤) المصدر نفسه ، الملحمة ، ص١٢٠ .
(٥) المصدر نفسه ، ص١٢٥.

العراق القديم والتي انعكست من خلالها ميثولوجية [ادب الحكمة] الذي صوّر لنا المفاهيم الدينية والروحية والدنيوية . والنوع الاعم من ادب الحكمة في اللغة السومرية هو (مجاميع الامثال proverbs) ...

يعود هذا الادب في حضارة وادي الرافدين بشكله المدون الى" حقبة [لارسا] أي الحقبة مابين حكم (رم سين) ملك لارسا و(عماصدوقا) ملك بابل " [1]، فهي وليدة بيئة ما بين النهرين والتي نشأة فيها معتقداتهم وممارساتهم الطقسية وتدخل في جل القول ليخف استعماله ويسهل تداوله ، فهي من اجل الكلام وانبله وافضله لقلة الفاظها وكثرة معانيها ومن عجائبها مع ايجازها تعمل عمل الميثولوجيا فهي تحمل من الدلائل والمعاني ما لا تحمله الكلمة المستعملة في الحياة اليومية أي انها تعبر عن مكنون ومستور داخل العقل والنفس على السواء.

والمثل في العراق القديم دلالة ميثولوجية ترتبط بالواقع الانساني المعاش وتجسد باسلوبها المرمز والاستعارة ، القيم والمعتقدات والعادات والاعراف والتقاليد الاجتماعية مترجمة ذلك في شكلها ومضمونها عن صورةٍ مباشرة او غير مباشرة لواقع معاش وقتذاك .

لاسيما وان الامثال تجتمع فيها اربع خصال لاتجتمع في غيرها من الكلام "فمنها ايجاز اللفظ واصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة"[2]، ولدت الامثال استجابة لحاجة املتها ضرورات الحياة الاجتماعية والبيئية والمعاشية والسياسية ولهذا امتلكت اسباب الحياة وانعكست في ميثولوجيتها وعكستها عقول فردية بصياغة ادبية شعبية واذاعتها الجمهرة الشعبية ، ولأهميتها ورد ذكرها في القرآن الكريم لبيان العظمة والعبرة . ولما كان المثل وليد البيئة ومعبرا عن تجارب عاشتها امة من الامم فهو خلاصة لحياتهم ومعتقداتهم وثقافتهم ، وتتلاقى المثيولوجيا مع المثل في الكثير من الجوانب المهمة حيث ان العناصر التي يتكون منها المثل هو ايجاز اللفظ واصابة المعنى وحسن التشبيه أي ان المثل كناية عن شيء بطريقة غير مباشرة ، وهي الوظيفة نفسها التي يضطلع بها الرمز ومايتضمنه من معانٍ مثيولوجية ، ذلك لأن الامثال والحكم الناتجة عنها والغيبيات الممتزجة بها يمكن ردها الى طبيعة الامثال نفسها ، فالحكمة التي هي لب المثل تقترن منذ اقدم عصورها عند جميع الشعوب بالغيبيات والاسرار الخفية والافكار الغامضة المبكرة ، يتضح من ذلك أن العلاقة بين الامثال والاساطير علاقة طبيعية نشأت كل منهما في الوظائف التي تؤديها وربما يتجاوز القصاص والرواة في الامثال كما في الاساطير الى التشويق والاثارة وجلب المتعة الى النفوس . ونذكر على سبيل المثال بعضا من امثال حضارة وادي الرافدين والتي يتبين من خلالها معنى الخير والخمر " فيقال :

- ان من لايعرف الخير
- الخمرة تضفي المسرة على الدار

وهناك امثال سائدة وردت عند الاكديين وهي :-

- الملك الذي يحب الصلاح والعدل
- سوف يرفض العقوبات على الجانب المحرم
- ومن النصوص الثنائية [السومرية والاكدية] ورد هذا المثل :-
- من يقسم بانه قام بأشياء تافهة فلا يشوه الا سمعة نفسه " [3].

وهناك نماذج من الامثال اصبحت وقتذاك بمثابة قوانين اجتماعية لاحتوائها على قيم وعادات وتقاليد واعراف مجتمع العراق القديم فمنها توجه الفرد نحو عبادة الالهة واداء طقوسها وتقديم القرابين والهدايا لها فمثلا يقال ...

ايها المصلي والمتضرع بالوقار

---

(١) دبليواف باكس ، ترجمة يوسف داود عبد القادر ، " من ادب الحكمة والمأثورات الشعبية عند العراقيين القدامى" ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد الثامن، ١٩٧٧) ص٢٩ .

(٢) لطفي الخوري ، في علم التراث الشعبي ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٩، ص١١٠ .

(٣) المصدر السابق ، دبيلواف ساكس ، ص٢١ .

عليك بالصلاة كل يوم
فان اجرك سيعظم
وان القرابين تطيل الحياة
وان الصلاة تغفر الذنوب" [١].

ونستنتج من المثل قدرا من الحكمة لانه يردد خلاصة التجربة اليومية التي صارت ملكا للسواد الاعظم من الناس وجزءا لا ينفصل من سلوكها اليومي وسجلا امينا لاشكال ومضامين يسهل تداولها وتأليفها لما تتصف به من ايجاز اللفظ وسعة المعنى فهو الشاهد والمشاهد للميثلوجيا القديمة والحديثة المحلية والعالمية .

الميثولوجيا في حضارة وادي النيل :

كان للعوامل الطبيعية والبيئية [*] دور مهم في نمو الحضارة المصرية وضمان سبيل العيش في وادي النيل مما اسهم وبشكل فاعل في وجود الميثولوجيا.

لقد لاحظ الانسان المصري من ان الحبة التي بذرها نبتت واخضرت واتت ثمارها ثم زرع من تلك حبة اخرى فتكررت معجزة الحياة ، كل هذا اوحى للمصري القديم بفكرة حياة اخروية خالدة . ولاحظ ان حياته دورة قصيرة تعقبها دورة اخرى طويلة ومستمرة وهكذا اصبحت عقيدة يؤمن بها .

وما من شك في ان هذه العقيدة يُستتدل من خلالها على الجوانب الميثولوجية للمجتمع المصري القديم ، لاسيما وان المعتقدات تمثل الجانب الفكري للميثولوجيا .

ومن خلال ما امتاز به الفكر الديني المصري القديم نستقريء ايضا الجوانب الادائية المتمثلة بالطقوس والشعائر الدينية والممارسات الاحتفالية والاعياد الدينية والدنيوية ، فقد تميز الفكر الديني القديم ، " بالشرك وعبادة الطبيعة والاعتقاد بوجود الارواح في الاشياء ولهذا تعددت الالهة لدى قدماء المصريين فمنها ماكانت معبودات شريرة سميت بالجن وكان الناس يرهبونها ومنها كانت الهة طيبة نالت التقديس والاحترام "[٢]، حيث كانت هناك الهة محلية اقليمية والهة عامة ، وكانت تظهر على اشكال آدمية او حيوانية او اشكال مركبة.

وان نظرية خلق العالم في تصور المصري تلقي الضوء بشكل عام على الالهة . وقد ظهرت في مصر مذاهب متعددة في مسألة خلق العالم من اقدمها واكثرها شيوعا مذهب (عين شمس) والذي يسمى (التاسوع الالهي) وتقول الاساطير ان الاله (رع) بعد ان ظهرت في (نون) عطس فأوجد من ذلك الإلهين (شو) و (تفنوت) وهما يمثلان الهواء والرطوبة وهذان الإلهان بدورهما انجبا الاله [جب] اله الارض والالهة [توت] الهة السماء ثم تزوج [جب] من [توت] ورزقا اوزوريس وايزيس وست ونفتيس ... وهكذا بدا العالم بالاله الخالق [رع] [اتوم] ثم اربعة ازواج من خلقه .

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٤٣ .

(*) تمتاز البيئة المصرية القديمة بمميزات طبيعية خاصة ربما لا يشاركها فيها اقليم اخر ، فنهر النيل يفيض بين شهري اب وتشرين الاول فتغمر مياهه المشحونة بالغرين الاراضي الزراعية الواقعة على شاطئ الوادي وتمتد الى حافة الصحراء ، حيث يشق نهر النيل بواديه ارضا صحراويا تحيط بها التلال المختلفة الارتفاع في الشرق والغرب والى المدى الذي يصل اليه ماء النهر نجد ان الارض بما فيها من نبات واشجار وحيوان ، ووراء هذه الخضرة الرمال الصفراء وما تتصف به من جفاف . وتمتاز البيئة المصرية ايضا بالسماء الصافية والشمس الساطعة في اغلب ايام السنة= = وهي تدور في فلكها دورات منتظمة بين الشروق والغروب وهذا النظام الدوري الذي يحكم البيئة المصرية ويميزها ... من فيضان سنوي رتيب ودورة يومية وسنوية للشمس وارتباط حياة الانسان والحيوان بماء النهر وحرارة الشمس . ينظر : ابو صالح الالفي ، موجز تاريخ الفن العام ، القاهرة : دار القلم ، ١٩٦٥ ، ص٥٣ .

(٢) المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٦١ .

وهكذا نجد ان اهم الالهة المصرية العظمى ارتبطت بالظواهر الطبيعية وبالتالي انعكست وتجسدت في الميثولوجيا المصرية القديمة ، فاصبحت الهة توت او [حاتحور] للسماء والهة [جيب] للارض و[رع] للشمس ، والاله اوزيروس للخصب ، ومهما كانت طبيعة الالهة فهي على العموم تتصف بصفات بشرية من الناحية الروحية والمادية ولكنها اسمى من البشر وبيدها مصير الكون [١].

وقد اعطت الديانة المصرية على وفق معتقداتها اهمية للإله اوزيروس بوصفه محور الديانة المصرية ، وتنسب اليه كل التطورات التي تحدث على سطح الارض ، فاذا حدث الفيضان فاوزيروس هو الماء الجديد الذي ينبت الزرع ، واذا جف النبات معنى ذلك ان اوزيروس مات ، لكنه ليس موتا ابديا ، لذلك انعكست هذه المعتقدات على الميثولوجيا المصرية القديمة التي تدور في محورها الاول حول الاله [اوزيريس] اله الزرع والخصب والخير والماء والنماء ، وبسبب علاقته بالحياة والموت فقد عده المصريون في العصور التاريخية الهاً للموتى وسيدا لهم وهي من ابرز الصفات التي عرفت عنه .

واعد اوزيروس اله القمر لأنه يختفي ثم يعود وعد الشمس الغاربة والمشرقة وكان باستمرار بمثابة الحبوب الجديدة والمياه الجديدة التي تكسب الارض خصوبتها ، كان موطنه في المدينة (ددو) ومنها انتشرت عبادته الى جميع انحاء البلاد [٢]، اقترنت طقوس اوزيروس بالزراعة وخصب الارض ونظرا لمكانته السامية بين الالهة حسده اخوه سيت فقتله فحزنت عليه اخته ايزيس التي هي زوجته بالوقت نفسه وأخذت تبحث عنه فوجدته ميتا في ابيدوس فرفرفت عليه بجناحيها وهي بشكل السنونو فعاد الى الحياة بالطرق السحرية ، ولهذا كان الناس يزورون معبد ابيدوس للأشتراك في الاحتفالات التي تمثل فيها مأساة الاله في موته ثم اظهار الفرح والسرور بقيامته وعودته لبعث الحياة في الارض وظهر في هذه الاسطورة الاعتقاد بان الفرعون الذي يموت يتجسد بالاله اوزيروس وان الفرعون الجديد هو ابنه حوريس من اخته ايزيس والفرعون الجديد حوريس يرتقي العرش بعد ان يقضي على عمه سيت ويصادق الكهنة على ملوكيته [٣]، وفي عهد الملكة الوسطى عُتّ (حاتحور) زوجه لحوريس واحتفل بزواجهما سنويا في [ادفو] ، وكانت الاحتفالات تبدأ بنقل تمثال (حاتحور) من قبل الكهنة في اليوم الثاني من الشهر العاشر من معبدها في (دندرة) في زورق الى (ادفو) وفي الوقت نفسه يخرج (حوريس) من (ادفو) على رأس موكب لاستقبالها والالتقاء بها في زورقها في ليلة انتصار (حوريس) على عمه (سيت) ثم تسير الزوارق مجتمعه الى (ادفو) وعند وصولهم اليها يقضي الجميع ليلتهم بالقرب من المعبد وفي الصباح يدخلون الى المعبد لاداء الشعائر والطقوس الخاصة بانتصار حوريس ويصادق الكهنة على خلافته بعدها يدخل الجميع الى قاعة المعبد و يذبحون (تيساً وثوراً) قرباناً للآلهه ثم يتلى كتاب تقديم الولاء والطاعة الى حوريس بعد ان يثبت حقه الشرعي في الحكم ثم تقدم النذور والقرابين وتجري مراسيم تتويج (حوريس) الفرعون بالتاج الابيض والتاج الاحمر [تاج مصر السفلى والعليا] وفي اليوم الرابع من هذا العيد كانوا يحتفلون بزواج حوريس وحتحور ليولد حوريس الصغير[٤].

ان هذه الحفلات والاعياد الشعائرية ما هي الا مظاهر درامية تجسد من خلالهما الميثولوجيا للواقع الاجتماعي والروحي للمصريين القدماء لا سيما وانها ممارسات تتجلى فيها الطقوس التي توضح "نوعا من انواع السلوك الاجتماعي ، له صفة رمزية تنعكس في الشعائر والممارسات الدينية ويعبر عنها في سياق العادات والتقاليد الاجتماعية" [٥] ، هذه الممارسات

---

(١). ينظر: سليم حسن ، تاريخ الحضارة المصرية – العصر الفرعوني- ، القاهرة : دار القلم،ب.ت، ص٨٧

(٢) ينظر المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٧٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٧٢.

(٤) ينظر ، المصدر السابق ، ص٧٤ .

(٥) دينكن ميشل ، معجم الاجتماع ، ترجمة احسان محمد الحسن ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ ، ص٢٥٣.

الشعائرية التي تخللتها الطقوس المشخصة باللغة الجسدية والقولية مع مصاحبة بعض المؤثرات الصوتية ، واطلاق البخور لتحقيق تشكيل يكاد يصل الى التوحد مع الالهة والارواح والقوى الاعجازية ، ماهي الا وسيلة تعبر عن انواع الاحداث والتصرفات الاجتماعية المجسدة في الميثولوجية المصرية القديمة . وهناك امثلة عديدة لهذه الاحتفالات فضلا عن النصوص التي تتصل اغلبها باسطورة اوزويس وانتصار حوريس حيث يمكن التعرف على النص المصري القديم الذي اقترنت احتفالاته ايضا بخصوبة الارض ، فقد كانوا يحتفلون به عادة في موسم الحصاد وهو اله الاخصاب [مين] الذي كان سيد العذارى وسارق النساء . وفي هذه الشعيرة كان يمثل الاله الملك ، حيث يسير الكهنة امامه بموكب يشترك فيه عدد من رجال الجيش ، فكان الكهنة يحرقون البخور في اثناء مسير الموكب وما ان يصل الى المعبد ينزل الملك من محمله ويقف امام تمثال الاله ، ويبدأ بمباشرة اداء طقوس العبادة ، واثناء هذا التعبير الجسدي المشخص بالحركة والاشارة حيث تحرق البخور حينها ويسكب الماء المقدس لأضفاء اجواء القدسية على الطقس ، ثم تقدم القرابين الى المعبود ترافقها تراتيل تنشد لأثارة المشاعر واضفاء عنصرا اخر مكمل لهذا التشكيل . ولا يفوتنا ان نذكر الفراغ الذي يؤدى فيه الطقس وعادة ما يتطلب اعداداً ، كما قد يضل مقدسا ، فالاماكن تختلف من مجتمع الى مجتمع ومن مناسبة احتفالية الى اخرى ، فكان في هذا الاحتفال المعبد الموجود فيه المعبود . وبعد التراتيل وفي اثناءها يرفع التمثال من التابوت الى العربة التي يحملها اثنان وعشرون كاهناً والباقي يكون موزعاً في المقدمة والمؤخرة وعلى الجوانب وهم يحملون الزهور ، ويظهر في الموكب ثور ابيض تعلوه ريشتان يمثل تجسيدا للاله ، ، وترفع تماثيل الملوك ذات الحكم الجيد امثال اخناتون ، ويقف المحتفلون حول الملك بسنبلة وينشد له تمجيدا للاله والملك وينتهي الحفل ، ويأمر الملك بذبح القرابين ثم يعود بعد انتهاء الحفل الى قصره [١].

ان هذا الاحتفال الخاص بالاله (مين) يمثل جانباً من الجوانب الميثولوجية المتمثلة بظاهرة الخصب والتكاثر في صورتها المتكاملة بالطقوس والشعائر التي تعطيها صيغة الطابع الديني ، لاسيما وان المؤدين للأدوار من الكهنة ورجال الدين وعلى رأسهم ملك البلاد وهم بهذا التشكيل يعبرون عن رغباتهم وحاجاتهم الانسانية واشباعها على شكل صورة احتفالية معبرة عن الشعور واللاشعور الجمعي والفردي فانه يعرض الانسانية بكل ما تحتويه ميثولوجيته بما فيها من قوة وسمو في مواجهة القوى الاعجازية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها فضلا عن السيطرة عليها والتحكم فيها واخضاعها لرغباته ومصالحه .

ومن الجدير بالذكر ان نتعرف وبايجاز عن احتفال (فيضان النيل) لتكون قد حققنا صورة ميثولوجية لتغطية بعض من احتفالات مصر القديمة ، فهذه الاحتفالية لم تكن اكمل من غيرها في اعطائنا صورة ميثولوجية للمعتقدات والافعال التطبيقية لذلك المجتمع ، فالنيل يفيض في شهري الثاني والثالث من كل عام ، وفي هذه المناسبة يحتفل المصريون بعيد الاله (امون) فتسير القوارب في نهر النيل ، مبتدأة من معبد (اوبت) في الكرنك ، وكان مركب الاله (امون) اكبرها ، حيث يتميز بوجود راس الكبش في مقدمته ومؤخرته ، اما مركب زوجة الاله (موت) فيتميز بوجود راس سيده في مقدمته ومؤخرته ، ومركب الالهة (خوفو) بوجود راس الصقر في مؤخرته ومقدمته .

ومما يلفت النظر ان هذه المراكب بكل تشكيلاتها تحمل على الاكتاف ويطوف بها الحاملون في ساحات المعبد متخذين من الحركات الاهتزازية دلالات تعبيرية معتقدين من خلال ذلك منحهم البركة والنعم ويصاحب الحركات الجسدية قارعوا الطبول بايقاعاتهم تنسجم مع الاداء الحركي ، وتنتهي هذه المسيرة بالوقوف على شاطئ النيل بتشكيلة جميلة وكأنها معبد عائم على سطح الماء في وسط غناء النسوة وتصفيق الرجال وقرع الطبول . [٢]

---

(١) للمزيد ينظر ، المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص- ص ، ٧٦-٧٨ .
(٢) انظر : المصدر السابق ، فراس السواح ، ص٢٢ .

لم تكن الاحتفالات والاعياد وحدها هي التي جسدت الميثولوجيا عند قدماء المصريين ، بل هناك العناية الفائقة التي كانوا يبذلونها في اداء مراسيم دفن موتاهم والتي بلغت حد المغالاة ، فليس في العالم مقابر تماثل الاهرامات ولعل نشأة ذلك هو حب الاهل وذي القربى ، "والاعتقاد بالعالم الثاني والحياة بعد الموت ولهذا بذل المصريون الجهد في احتفاظ الجسد بواسطة التحنيط ووضعوا مع الموتى كل ادواتهم وتجهيزاتهم التي يحتاجونها في العالم الآخر"[١] ، لذلك ظهرت جوانب ميثولوجية تجسدت في عاداتهم وتقاليدهم لمراسيم دفن موتاهم بحيث كان يشترك في تلك المراسيم الأهل والأقارب والأصدقاء فيستأجرون نائحات لإظهار حزنهم بالصراخ والعوي ، وكانت النساء يلطمن على رؤوسهن بأيديهن ويلطخن وجوههن بالطين والصدور عارية والثياب ممزقة ، ويتصدر موكب الجنازة الكاهن ورجاله مع حاشية الميت والحمالين الذين يحملون تجهيزاته لغرض دفنها معه ، وعند شاطئ النهر ينقل النعش الى قارب صغير يجره موكب كبير يجتمع فيه المشيعون والنائحات وتستعمل مراكب اخرى لنقل الاثاث ، في الشاطئ الآخر ينتظم الموكب ويوضع النعش فوق الاكتاف يتقدمهم كاهن يرش الماء المقدس ، ثم تخرج الآلهة (حاتحور) لاستقبال القادمين ويصل الموكب الى المقبرة وتحضر الآلهة (ايزيس) ويشتد العويل واللطم ، اما الكهنة فيعدون مواداً لتبطيل مفعول التحنيط ، اعتقاداً منهم بالحياة بعد الموت وهذا ما يساعد الميت ان يستعمل اعضاءه وأطرافه من جديد لكي يرى ويتكلم ويحرك يديه وساقيه ، بعد ذلك توضع المومياء في تابوت آخر وحوله توضع الاشياء من حاجاته مع التعاويذ ، ثم يغطى بغطاء حجري [٢] . واعتقدوا أيضاً بوجود دار العقاب ودار الثواب بعد الموت "تحاكم في حضرة الأله (اوزيروس) مع وجود اثنين واربعين قاضياً وتوزن اعمالهم فاذا وجدت ناقصة حكم عليها بالعقاب وتساق الى الارض لتحل في جسم حيوان او تلقى في دار العقاب حيث النار وقد تُطهر من آثامها فيسمح لها بالعودة الى الارض والظهور في جسد الناس" [٣] وهذا دليل آخر باعتقادهم في الحياة والموت .

ومن معتقداتهم أيضاً وجود (نيل) آخر في السماء من صنع الآلهة (آتون) شبيه بما هو موجود على سطح الارض لنهر النيل ويستدل على ذلك قول المتعبد مخاطباً الآلهة (آتون) بقوله -:

"يا من تخلق النيل في العلم السفلي
انت يا من تخلق ما تحيا به الاقطار النائية
فجعلت نيلاً آخر في السماء ينزل عليهم
لعلها ترطب الحقول في مدنهم" [٤] -------

ويرى الباحث ان الماء في الميثولوجية المصرية القديمة يلعب الدور الجوهري في الشعائر الدينية لاسيما وانه مهبط عرش جميع الآلهة السامية ، وقد لعب الماء دوراً مهماً في انزال كارثة الطوفان البابلي حيث كان الماء وبالذات المطر في الميثولوجية المصرية يقرر بواسطته حتمية الثواب والعقاب اللذين يصيبان الانسان [*] .

---

(١) المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص ٩٠

(٢) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص٩٦ .

(٣) احمد سوسة ، العرب واليهود في التاريخ ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢ ، ص١٩١ .

(٤) حسين علي الجبوري ، " المطر في التفكير الميثولوجي " التراث الشعبي (بغداد) (العدد الاول لسنة ١٩٧٩)، ص٤٠ .

(*) ولهذا وجدت الشعائر الدينية والطقوس التي تتعلق باسقاط المطر منذ القدم وذلك من خلال المحاكات المشخصة في رقصة المطر بحركات تعبيرية ينتج منها ايقاع يحاكي ايقاع المطر يتزامن معه الادعية والابتهالات للآلهة والتي تعتقد انها تستطيع من وراء هذا التضرع في رقصة الاستسقاء تفيض عليها بالبركات ولا يكاد ذلك الانسان يفعل هذه الشعيره حتى ينهل المطر ، وتطورت هذه الاحتفالات والشعائر عبر الحضرات ابتغاء الاستزادة من الاطعمة النباتية . ينظر : المصدر السابق ، حسين علي الجبوري ، ص٤١ .

ولقد ساد الاعتقاد عند المصري القديم بأن السحر هو مصدر قوة الآلهة ، فان الانسان يستطيع السيطرة عليها اذا عرف تلك القوة ، والطرق المتبعة في السحر لا سيما وانه ارتبط بالدين والكهنة ارتباطاً وثيقاً .

وكذلك عُدّالسحر عملاً مشروعاً ومعترفاً به الا البعض منه ، لذلكاتسع نطاقه ، وتعذر التميز بنيه وبين الدين ، وينكشف لنا دليل تلك الاسطورة التي يتبين من خلالها علاقة الآلهة بالسحر ، فقد كان لكل الآلهه اسماء سرية تكمن فيها قدرتها الالهية ولا يعرف سر هذه الاسماء سوى صاحبها ، فكان للاله (رع) اسماء كثيرة ولكن احدهما كان سراً وحاولت (ايزيس) معرفة هذا الاسم السري فعمدت الى الحيلة والسحر فجمعت البصاق الذي يبصقه الاله وهو في دور الشيخوخة وعجنته بالتراب وصنعت منه ثعبانا ووضعته في طريق الاله بين مصر العليا ومصر السفلى ، وبينما كان الاله يسير لدغه الثعبان فتالم واخذ يصرخ من الالم فاجتمعت الالهة التسعة عنده وشكى لهم حالته لعلهم يستطيعون شفاءه بالسحر وجاء الاله (ايزيس) فطلبت منه ان يذكر اسمه لتتلوه وتعمل منه سحرا يزيل الامه فقال لها : ان اسمه (خفرع) في الصباح و(رع) عند الظهر (واتوم) عند المساء ولكن الامه لم تهدأ ، فقالت له ايزيس ان اسمه الحقيقي لم يكن بين تلك الاسماء ، فاذا اخبرها فسيشفى ، ولما ازداد المه طلب من ايزيس ان تقترب منه ، وذكر اسمه الحقيقي وهو [السحر العظيم] فاخذت تتلوه فزال عنه الالم [١].

ان هذه الاسطورة توضح لنا علاقة الدين بالسحر ومصدر قوة الالهة والمعتقدات الشعبية التي تتخللها الاسطورة والتي لها فاعلية السحر مثل بصاق الاله وعجنه بالتراب ، وهو كالعناصر الاخرى الموجودة في " معتقدات فاعلية السحر كدم الانسان ، وافرازاته وغائطه" [٢]، وهذا ما يوضح العلاقة الحميمية بين السحر وطقوسه والميثولوجية انذاك .

لقد مارس المجتمع المصري القديم السحر في معظم معاملاته الحياتية فاستخدمه لدرء الاخطار عنه من الظواهر الطبيعية كالزوابع والزلازل وحماية الافراد في الصحارى من الاسود ، وكذلك من حيوانات الماء كالتماسيح ومساعدة النساء الحوامل على الولادة والتخلص من سموم الثعابين ولدغات العقارب والشفاء من الامراض ومحاربت الموتى الذين يجلبون المكاره للاحياء اعتقادا منهم بان الموتى الاشرار يتركون قبورهم ويتربصون بالاحياء ، وكانوا يصنعون تماثيل من الشمع للالهة والبشر ويدسونها في منزل الخصوم فتشل ايديهم ، وفي عهد المملكة الحديثة حلت على المصريين الرقى السحرية محل الوصفات الطبية وكان للسحر ممثلون مختصون من الكهنة ورعاية السحر من واجبات دار الحياة او مدرسة العلم ، وكتب السحر تؤلف على وفق منهج منظم وتهتم بها الملوك وتعتبر من كتب الحكمة [٣]، وبما ان السحر يرتبط بالكهانة ، فطقوسه السحرية تنعكس بشكل او اخر على الجوانب الميثولوجية للواقع المعيش وقتذاك .لاسيما وان كلمة كاهن تعني "الذي يتعاطى الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان ويدعي معرفة الاسرار وان له تابعا من الجن يلقي اليه الاخبار ويقوم بتكليم الالهة ، والكاهن معناه الاشتقاقي (الناظر) او (الرائي) او (البصير) وهو يدل عندهم على الحكيم والنبي"[٤] ، وكان اهم وظيفة اضطلع بها الكاهن هي المشاركة الاعتقادية في الحرب خاصة وان للكاهن القدرة على تحديد من ينتصر في الحرب وهكذا نجده من يشير على القوم ناصحاً في حربهم وسلمهم بعد ان يستطلع الغيب عن طريق كلمة متيقنة .

وكان يشترط بالكاهن ان يكون شاعراً او ساحراً ، لان سند الكاهن هو كلامه الذي يذكر للناس بالافكار الميثولوجية والتي لها صلة بالجوانب الروحية والمادية والتي تنعكس في العادات

---

(١) ينظر : اودلف ارهان ، ديانة مصر القديمة ، ت: عبد المنعم ابو بكر ومحمد انور شكري ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ب ت ، ص٣٣٢ .

(٢) المصدر السابق ، الكزاندر هجرتي ، ص٤٤٦ .

(٣) ينظر : ، المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٨١ .

(٤) جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة ، القاهرة : دار الهلال ، ب ت، ص١٨٧ .

والتقاليد ، اما ممارسته للسحر فانه يعتمد على طقوس ترتبط بالجوانب الميثولوجية والتي تصاحبها حرق البخور وذبح القرابين وسكب السوائل المقدسة مع تلاوة الادعية الى الالهة التي تزامنها حركات جسدية تعبيرية ، كان لها الأثر في اعتقادهم لطرد الارواح الشريرة وان ما يفعله مفهوم عند اتباعه من قبيل استخدام الاسجاع في الكلام البليغ الذي يتعدى حدود الكلام البسيط الى شيء من التعقيد لأن الجن وحدها هي لتي تعرفه ولا يعرفه سواهم من الانس بحسب ما يعتقدون [١].

وتعد الاعمال السحرية جزءا مهما من الطقوس الدينية والتي تؤثر في الجوانب الميثولوجية المتمثلة بالمعتقدات والمجسدة في العادات والتقاليد الاجتماعية لاسيما وان معظم هذه الطقوس تمارس كواقع سلوكي اجتماعي القصد منه التخلص من شر الجن والارواح الشريرة التي يعتقدونها تتلبس في جسم الاحياء من الناس ، ولهذا كان السحر وممارسات طقوسه واسطة ضد قوى النحس والمصائب . "وقد اقترنت سلطة الكاهن بسلطة الدولة في مصر القديمة فباتت السلطة او السحر صنوان" [٢]. بحيث كان الملك في الغالب ساحرا او كاهنا في الوقت نفسه .

من هنا فقد نشأت الميثولوجيا المصرية القديمة على وفق الاعتقادات الكهنوتية .

المثيلوجيا الاغريقية :

بلاد اليونان من حيث الطبيعة ، مجموعة من الجزر وأشباه الجزر تنتشر في البحر المتوسط وطبيعة ارضها وعرة وتتألف من الجبال والهضاب والاراضي الصالحة للزراعة قليلة ، وتتميز "بموقع جعلها تسيطر على اغلب الطرق التجارية المائية ، لذلك اهتموا بالتجارة واسسوا لهم مركزاً تجارياً مهما في شمال سوريا ومصر وشمال افريقيا وفي قبرص وكريت"[٣]. وهذه النشاطات التجارية لعبت دورا مهما في التأثير والتأثر الميثولوجي المنعكس ايجابيا على جميع النشاطات الاجتماعية والفنية من والى بلاد اليونان .

لقد مر الاغريق عبر تاريخهم الطويل بعدد من انظمة الحكم التي انعكست بشكل او بآخر على صياغة الميثولوجيا الاغريقية ، فكان "النظام الملكي الذي يتم اختياره من بين اقوى رؤساء القبائل ويتولى قيادة البلاد والقيام بالواجبات الدينية ، وجاء بعده النظام الارستقراطي وبعدهم الطبقة الغنية من التجار الى ان سيطر الحكم الديمقراطي في القرن الخامس ق.م والذي ازدهرت في عهده الفنون وانتجت الروائع الفنية الاغريقية" [٤].

ان ظهور الديمقراطية بأن بوضوح على الساحة السياسية وبالذات في اثينا وكورتشه واسبارطة حيث كان (الدين) هو القاسم المشترك الذي شد بعضها الى بعض ووطد اواصرها ، فكانت الحياة اليونانية تقوم على دعامة من (الدين) الذي يمثل نظاما اجتماعيا يقوم على علاقة الانسان بكائن او كائنات او قوى فوق الطبيعة او اله يؤمن به ويعبده عن طريق وسائل يعتقد انها تمثله .

وكانت الظواهر الدينية عندهم تصنف الى نوعين : الفكر ، والفعل ... فالفكر يتمثل بالاعتقاد فمثلا مارس الاغريق "عبادة الشجرة ظنا منهم بان الارواح المقدسة تسكن الاشجار والبساتين واتخذوا من الاشجار الهة الزراعة وخصوصا التي قدست كشجرة (الصنوبر ، والزيتون)" [٥].

---

(١) ينظر : باسم عبد الحميد حمودي ، "مقدمة في تاريخ السحر قديما وحديثاً" ، التراث الشعبي (بغداد) ، (العدد ٣، ١٩٩٨) ص٦٥ .

(٢) شريف يوسف ، "السحر عند البابليين والمصريين " ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد ٦، ١٩٧٨) ، ص٤٨ .

(٣) ثامر مهدي ، من الاسطورة الى الفلسفة والعلم ، بغداد : دار الشسؤون الثقافية ، ١٩٩٠ ، ص٧٠ .

(٤) زهير صاحب ، تاريخ الفن الاغريقي القديم ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ب.ت ، ص٢ .

(٥) المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٢١٦ .

وهناك شعيرة اخرى لا زالت سائدة في بلاد اليونان وهي عبادة الافاعي واعتبروها آلهتهم وجسدوها بهيئة ترتدي الحال الفاخرة حتى انهم : "يعتقدون وجودها في البيت دليل البركة والامان لانها تمثل روح الاله الذي بسط حمايته لأهل الدار" [١].

اما الفعل فيتمثل في الطقوس ، أي الميدان التطبيقي وهي نوع من انواع السلوك الاجتماعي تتم بشكل جماعي يجسدون خلالها المعتقدات الدينية بصيغة اقوال وافعال مشخصة في شعائر وممارسات دينية تفرض نفسها بقوة على المجتمع وتجعل من افراده وحده حية متماسكة [٢] ، تحقق بذلك شعورا بالانتماء للجماعة والتجانس مما يقوي تماسكها واواصر ارتباطها الجمعي .

وعلى الصعيد الديني فانها تقرب الانسان من المعبود واستعطافه بالابتهال والتضرع وتقديم القرابين واقامة الصلوات ، وفق فعاليات روحية محددة تتم بناءا على اساليب معينة يرسمها العرض الحضاري [٣].

ان المناسبات التي تقام لاجلها الطقوس كثيرة ومتنوعة ، كالطقوس الاجتماعية وطقوس الميلاد ، والبلوغ ، والاستشفاء ، والاستسقاء ...الخ ، الا ان العدد الاكبر من الباحثين راى انها تتعلق بالجوانب الدينية والسحرية منطلقين في رؤيتهم تلك من نظرتهم الى النظم الدينية البدائية على انها " مزيج من العقائد الغيبية والمرتبطة بعبادة القوى الروحية المختلفة والممارسات والمبادئ السحرية "[٤].

وفقا لهذه الرؤيا فالطقس في عموم الديانة الطبيعية ومنها الاغريقية امتاز بوصفه ممارسة دينية تقربه من الالهة التي يعتقدون انها تسكن "جبل (الاولمب) وجعلوها على صورة البشر كما اعتقدوا ان لها عواطف وغرائز انسانية ومن اشهر الالهة الاغريقية هو الاله (زيوس) ابو الالهة والالهة (افروديت) الهة الحب والجمال والالهة (اثينا) الهة الذكاء والفطنة والاله (بوسيدون) اله البحر والمياه والزلازل والبراكين ، واله (ديمتر) اله الزراعة والحبوب و(هيرا) زوجة زيوس وكبير الالهة و(ابوللون) اله الشمس والموسيقى و(آريس) اله الحرب ... وغيرها" [٥].

وعند قراءتنا (ملحمة الالياذة) لهوميروس ، تتضح لنا المكانة العالية الرفيعة التي يكنها الاغريق لألهتهم .

اما من ناحية تعددية الالهة الاغريقية ، فكان لها ضرورتها الملحة في مثل هذه المجتمعات بسبب ما كانت تواجه من قوى الطبيعة والتي تتحاشاها ، بواسطة العبادات الطقسية التي تقربهم لها ، وعلى سبيل المثال لا الحصر .. الطقوس الخاصة بعبادة الاله (ديونيسيوس) التي عُرف بعضها من المشاهد التي رسمها الفنانون على الأواني الفخارية وعرف البعض الاخر من الاساطير وخصوصا اسطورة (طيبة) ، ومما جاء في هذه الاسطورة ان (زوس) الاولمبي تزوج (سيميل) بنت الملك (كادموس) مؤسس مدينة طيبة ، فولدت له (ديونيسوس) ويذكر ان سيميل احترقت بنار البرق فاستنجدت بزوجها فحضر (زوس) وانقذها واخفى ابنه (ديونيسوس) في فخذه خوفا من زوجته الكبرى [٦].

ولما اشتد ساعده اخذ يجوب الارض ودخل بلاد اليونان وكان له علاقة بالزراعة وخصوصا زراعة الكروم وبمختلف الحيوانات ولاسيما (الثور) ، لذلك عبده الاغريق تجسيدا

---

(١) المصدر نفسه ، ص٢٢٠ .

(٣) ينظر : حسين الحاج حسن ، علم الاجتماع الادبي ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٦ ، ص٤٩ .

(٣) قيس نوري ، الاساطير وعلم الاجناس ، بغداد : مطابع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨١، ص٩٤ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٥٩.

(٥) ابو صالح الالفي ، موجز تاريخ الفن العام ، القاهرة : دار القلم ، ١٩٦٥، ص١١٦ .

(٦) ينظر : المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٢٢٢ .

للحياة والقوى الطبيعية وبما ان الحياة تخضع للنمو والاضمحلال والموت والبعث فقد ارتبط (ديونيسوس) بهذه المظاهر ... .

فكان يختفي في العالم السفلي ويصعد الى العالم العلوي وفي وقت اختفائه وبعثه يطابق دورة جفاف النبات في الصيف ونموها في الربيع ومن هنا ظهرت الطقوس السرية الخاصة بعبادته، فالاتحاد معه كإله الموت والحياة صاغ تلك الشعائر والطقوس ويسمح للرجال والنساء بممارستها التي لم يكن لها موعد خاص ومكان معين كما هي الحال في مهرجانات للآلهه (ديمتير) الهة الزراعة والحبوب "والتي تقام على قمة جبل في الليل ويلبس المشتركون ملابس الاله ويؤدون رقصات جنونية يدورون ويتحركون على ضوء المشاعل المتحركة معهم ويضربون الارض باقدامهم ويقفزون من مكان لآخر ويغنون ويشربون الخمر الى ان تلتهب عواطفهم عند ذاك يتم اتحادهم بالاله ولم يكن شرب الخمر القصد منه السكر بل اعتقادهم حين يشربونها يدخلون في جوفهم الالهه (ديونيسوس وباخوس) بعدها تنحر القرابين من الحيوانات والطيور وتؤكل اللحوم نيئة لتساهم في دخول الالهة لجوفهم ولهذا كانت هذه الوليمة من الطقوس المقدسة " [١].

وهكذا يتحقق الاعتقاد بالاتحاد مع الإله من خلال الطرب وتناول الخمرة المقدسة وأكل اللحم المقدس فاذا تم هذا الاتحاد والتحول الى (باخوس) اله الخمر او الى مخلوق مقدس اخر اصبح انسانا كاملا وسعيدا في حياته وبعد موته.

ان المحتفلين بهذه الطقوس يتبادلون التبريكات مع بعضهم البعض ويبارك لهم الكهنة بعد ان يشتركوا معهم في الاحتفال وكانت النسوة المحتفلات يحملن رمزاً للخصب من الحجارة او الفخار في مسيرة تصحبها الاغاني والاناشيد ويظهر ان القصد من هذه المظاهرة الجنسية هو تاكيد الخصب المقدس ، فالمرأة حين تلمس هذا الرمز تامل ان يكون ابنها ابن الاله [٢].

ووجدت عندهم ايضا احتفالات ومهرجانات لعدد من الارباب تختلف عن العبادات الرسمية اذ كانت المشاركة فيها شخصية مفتوحة لمن يرغب الالتزام بقواعدها "كالتطهير وكتمان السر والصوم والمشي على القدمين مسافة طويلة في مواكب جماهيرية حاملين المشاعل يتخللها الرقص والغناء الملحن وشرب الخمرة ، وهذه العبادات لم ترتبط بالاحوال المادية بل بالاحوال المعنوية للافراد ولذلك تجاوزت حدود المدينة والعصر واتصفت بالصفة الانسانية" [٣]، فكانت علاقة المتعبد بالالهة قوية بحيث يصل حالة الاعتقاد بانه يتحد معها وهو الهدف لذي ينشده المؤمن من جميع هذه الطقوس وحين يتم هذا الاتحاد يشعر هؤلاء بزوال الحواجز بينهم وبين الاله وتنكشف لهم اسرار الحياة ويضمنون السعادة .

ويستدل من هذا كله ان العقيدة الدينية والتطبيق لها من خلال الطقوس والشعائر نشأت مع نشوء الامة الاغريقية ، لأن الدين فطرة في الطبيعة الانسانية وليست صفة تكتسبها امة دون غيرها .

وهذا ما يؤكده الباحثون على تاصيل العقيدة الدينية في الطبيعة الانسانية منذ اقدم الازمنة بل ذهب بعضهم الى القول ، "بوجود حاسة دينية تحوج الانسان الى الاعتقاد كما تحوجه الى الطعام" [٤].

اما منشأ الدراما الاغريقية فيعود الى الشعائر والطقوس الخاصة بالإله (ديونوسوس) ، لقد كانت هذه الطقوس والاحتفالات سجية من السجايا التي تجعلها نبعا ومصدرا ذا شقين ، الاول : مصدر المأساة ويعود الى الشعائر الدينية التي عالجت الحياة والموت والبعث ، والثاني :

---

(١) المصدر السابق ، ص٢٢٤ .

(٢) ينظر : شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الف سنة ، ترجمة درويني خشبة ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتاليف والنشر ، ب ت ، ص٤٥ .

(٣) المصدر السابق ، زهير صاحب ، ص٤ .

(٤) جلال العشري ، المسرح ابو الفنون ، القاهرة : دار النهضة ، ب ت، ص٩ .

مصدر الملهاة (الكوميديا) ومرده شعائر الاله نفسه التي كانت تعالج موضوعا اخر هو الخصوبة والتناسل متمثلين بالذكور . اما كلمة (تراجيديا) تعني في الاصل الاغريقي (اغنية الماعز) وتعكس مراسيم دفن (ديونوسوس) وبعثه التي كان فيها الماعز كبش الفداء ، بينما الكوميديا تعني الضحك والعربدة [١].

كانت اعياد الاله (ديونوسوس) تتم في جو احتفالات واناشيد وترانيم تدعى بالاحتفالات الديثرامبية و"(ديثرامبوس) نوع من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة بمصاحبة الناي وكانت هذه الرقصات تؤدى ارتجالا" [٢].

اما كيف تطورت هذه الاحتفالات الى الدراما بمعناها المألوف ؟ ...خاصة وانها كانت تجسد بواسطة الرقص والغناء والموسيقى وهي مصدر النشوة التي تثيرها في اعماق المشترك في الاحتفالات والمتلقي لهم لكي تكون هذه المهرجانات الدينية امتدادا لصورة الفن الشعبي الديني ، فقد تطورت الاغنية الشعائرية من ترانيم مشتركة الى حوار ثنائي بين الجوقة وقائدها ، ثم انتظمت وطورت الاغنية لعناصر قصصية سرعان ما وصلت الى مرحلة اخذ فيها الحوار الثنائي يروي بعض القصص عن الالهة بصوره بدائية وبعد ذلك ظهر قائدان بدلا من واحد وتضاءلت مكانة الجوقة حتى لم تعد لها مكانة [٣].

اما الشعر فكان له دور تاريخي في نشوء الدراما الاغريقية بشقيه التراجيدي والكوميدي وفي تطويرها ووضع الاصول التقنية لها ، فالشاعر (اريوث الكورنثي)(٦٢٥ ق.م) هو المسؤل عن الصياغة الاولى لاغاني الاحتفالات واناشيدها ، هذا من ناحية النص اما من الناحية التقنية فهو اول من فصل احد افراد الجوقة ليتلو على الجمهور القصص المتعلقة بالاله (ديونوسوس) وظلت التلاوة تتم سرداً الى ان جاء شاعر آخر هو (ثيسبس) (٥٣٥ ق.م) فوضع الاسس الاولى لمرحلة التمثيل [٤].

والظاهر ان الشاعر في هذه الفترة هو الذي يمثل وعلى لسانه جميع الادوار ، وكان المسرح افضل اداة تعبر ومن خلاله الروح اليونانية عن مجموعة من اهم مشكلات الحياة الاساسية ، كما كان تجربة يشارك فيها المجتمع باكمله وان مدينة (اثينا) قدمت للعالم وخلال قرن واحد فيما بين ٥٠٠-٤٠٠ ق.م اربعة من اكبر الكتاب المسرحيين وهم :-

اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيدس ، وارستوفان .

ان هذا التطور الذي لم يقتصر على المسرح بل شمل جميع الفنون والعلوم يعود الى الدين لاسيما وان الاغريق اتخذوا من الهتهم موقفا فيه الكثير من العوامل والتعامل الانساني ، فكان دينهم اكثر تعلقا بالدنيا منه بالاخرة ، كما انه كان يشجع ويدعو للترويح عن النفس منه الى التضيق عليها .فضلا عن التطور السياسي الذي شهده الاغريق ، كل ذلك لعب دورا مهما في ايجاد الجوانب المثيولوجية التي تجسدت من خلال المعتقدات والطقوس التطبيقية لها وبالتالي انعكست على المسرح الاغريقي .

التراجيديا الاغريقية :-

كان اسخيلوس (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) اول كاتب مسرحي عالج بمسرحياته ظروف الابطال والملوك والالهة وانه كان ثابت الاعتقاد بهم ، كبير الامل في مستقبل الانسان[٥] .

وكان المنشأ البيئي (لأسخيلوس) اثره الواضح في مسرحياته ، فهو المولود في قرية [الوسيس] قرب اثينا موطن الاسرار المقدسة ونهلهِ منها الروح الدينية العميقة التي تسيطر على

---

(١) ينظر : يوسف عبد المسيح ثروت ، الطريق والحدود ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٧ ، ص٢٨٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٨١ .

(٣) ينظر : المصدر السابق ، شلدون تشيني ، ص٤٨ .

(٤) ينظر : المصدر السابق ، يوسف عبد المسيح ثروت ، ص٢٨٢ .

(٥) ينظر : فرنك م. هواينج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ت: كامل يوسف واخرون ، القاهرة : دار المعرفة ، ب ت ، ص٢٥ .

كل ما وصلنا من اعماله وفيما نراه في مسرحياته من اهتمام بالغموض والرهبة وايمان عميق بالالهة وسيطرتها على مصير البشر ، وتروي احدى الروايات ان الاله (ديونيزيوس) ظهر (لاسخيلوس) وهو في عمر الصبا فأمره ان ينظم التراجيديا وسواء اكانت هذه الرواية حقيقة ام من نسيج الخيال فهي تدل دلالة واضحة على انه كان لاسخيلوس منزلة سامية عند قومه الاغريق ، وكانت لمساهماته في [الحرب الميدية] "التي دارت بين الفرس والاغريق ومعركة [مارثون] عام ٤٩٠ ق.م ومعركة (سلاميس) عام (٤٨٠ ق.م) اثرها في كتاباته حتى ان الرثاء المنقوش على شاهدة قبره لم يأت فيه ذكر لأي عمل من تراثه الادبي واكتفى بالاشارة الى شجاعته كجندي" [١].

لقد اثار اسخيلوس في مسرحياته بعضا من الجوانب الميثولوجية ولاسيما مسرحية (الضارعات) [*]، حيث تناول المشاكل الاجتماعية والخلقية والسياسية ، فهو يندد بالزواج القائم على الاكراه ويشيد بمبدأ حماية الضعفاء ورعاية المستجيرين ، فضلا عن انه نادى بضرورة اخذ رأي الشعب في كل امر من امور الدولة .

ومن الواضح ان المسرحية تكاد تكون خالية من شخصية البطل بالمفهوم الارسطي وكذلك خلوها من الاحداث الهامة والمشاكل المعقدة ، فالصراع الدرامي الوحيد في المسرحية هو الموقف الذي حدث بين ملك (ارجوس) ورسول مصر ، ومن المعلوم ان الضارعات اولى ثلاثية من ثلاثيات اسخيلوس فقد الجزءان الثاني والثالث منها .

اما تراجيديا (الفرس) فهي مسرحية تاريخية عالجت وبنجاح احداثاً معاصرة للشاعر اشترك فيها بنفسه ، فجاء تصويره رائعاً لمعركة (سلامين) التي وقعت عام (٤٨٠ق.م) وانتصرت فيها اثينا على جحافل الفرس بقيادة (كسركس) فتخلص الاغريق من نيران البرابرة وطغيانهم [٢] .

وكان مغزى المسرحية هو : ان النصر حليف التواضع والحكمة وان الهزيمة نتيجة محتومة للطغيان والتكبر وهذا المغزى يمثل احد الجوانب الميثولوجية الاغريقية .

اما مسرحية (سبعة ضد طيبه) [**]، تناولت نزاع الشقيقين (لايوس) و(اوديوس) على العرش وما ترتب عليه من نتائج ، والغاية بلا شك وصف اللعنات الوراثية التي حلت باسرة لايوس فقضت عليها نهائيا تحقيقا لنبوءة الاله ابولون .

ان اهم مايميز مسرحياته هو ما تحمله من جوانب ميثولوجية ذات افكار وعقائد دينية تجعل المرء يعتقد انه كان راسخ الايمان بالألهه كالثواب والعقاب والوصول الى الحكمة عن طريق الألم والعذاب والكبرياء التي تقود الى الظلال الذي يستحق الجزاء المروع الرهيب من الالهة .

سوفوكلس (٤٩٧-٤٩٤ ق.م) :-

نشأ سوفوكلس معتدلا في دينيه انسانيا في عواطفه وكان مرحا ذا روح لطيفة لن يبعده ذلك عن تأمل الجوانب المظلمة والمؤلمة في الحياة وعبر مسرحياته نجد الكثير من الجوانب الميثولوجية المعاشة وقتذاك فهي تحمل الكثير من الاجواء التي تتنفس من خلالها ازمات العصر ومنها مشكلات الاستبداد التي تعتبر الارادة الفردية ارادة عليا . لذلك لم يدع ابطاله اداة لتحقيق

---

(١) الاراديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج١ ، ت عثمان نوبه ، القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد ، ب ت، ص٢٠ .

(*) تعد مسرحية [الضارعات] [٤٩٢-٤٩١ ق.م] اقدم ما وصلنا من مسرحيات اسخيلوس ومن المسرح الاغريقي عموما لأنها من ناحية الشكل تعد اقدم طراز للتراجيديا ، فالجوقة وهي تتالف من الفتيات الضارعات تقوم بمعظم العمل ، والاحداث الدرامية محدودة . المصدر .. ينظر : المصدر السابق ، فرانك م. هوينتج ، ص٢٦ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، فرانك م. هوايتنج ، ص٢٥ .

(**) هي احدى ثلاثية اسخيلوس المكونة من لايوس واوديبوس ، فقدمها اسخيلوس عام (٤٦٧ق.م) ففازت بالجائزة الاولى .

ارادة الالهة ، بل كان يعبر عن الابطال الذين وقعوا في انشوطة القدر والحياة وانشوطة نفوسهم وهم لايتخلون عن اقتناعتهم حتى ولو دفعوا حياتهم ثمنا لها .

فمسرحية (انتكونا) [*] التي تعرض مشكلة من اهم المشاكل الاخلاقية المجسدة في المثيلوجيا الاغريقية وهي مشكلة الصراع بين الواجب الخاص والواجب العام وتلخص بالاتي: حينما ارادت انتجونا دفن اخيها واقامة الشعائر الجنائزية له رغم علمها انه خان الشعب والوطن ورغم اصدار (كريون) أمره بترك جثته في العراء ، وتصطدم انتيجونا [بكريون] بسبب هذا الموضوع فيقرر دفنها في احدى الكهوف فيعلم الفتى (هايمون) ابن كريون وخطيب انتجونا وحبيبها فيسرع الى ابيه بالعدول عن قراره دون جدوى ، وهنا يظهر العراف ويحذر كريون من المضي في طريق الهاوية ... وفعلا تقع الهاوية حينما وجد الحبيب حبيبته جثة هامدة فقتل نفسه وعندما تعلم زوجة كريون بانتحار ابنها تنتحر هي الاخرى وحين يعلم كريون بكل هذه النكبات يهيم على وجهه الى حيث لايعلم احد عن امره شيئا .

في هذه المسرحية نجد ان سوفوكلس يتعاطف مع انتجونا التي تمثل الدفاع عن القانون السماوي وقانون الالهة والعقيدة التي امنت بها وهي بمثابة قِبلة المثيلوجيا الاغريقية انذاك ، اذ يجري على لسان رئيس الجوقة في جملة من المسرحية ما يأتي :-

"ان الحكمة هي اول ينابيع السعادة ... لاينبغي
التقصير في تقوى الالهة ... ان غرور المتكبرين
الذين يخلون من الحكمة يجلب لهم الشرور ولكنهم
يتعلمون بعد فوات الاوان وتقدم السن" [١]

ولم تكن المسرحية (اوديب ملكاً) اقل روعة من (انتيگونا) فاشعارها سلسلة تعكس الجوانب الميثولوجية المعاشة وقتذاك لا سيما وانها تفيض بالوقائع والعلاقات والاحداث والسلوك الاجتماعي التي تنبض بها اشعارها المليئة بالعواطف الانسانية . كما ان العامل النفسي في بناء الشخصيات كان له دور كبير لأضفاء الميثولوجية في انعكاس الواقع الاجتماعي من خلالهما حيث ان شخصياته هي نماذج لذلك الواقع المعاش وقتذاك . وهذا ما جعل المسرحية محط اعجاب النقاد القدماء والمحدثين وعلى رأسهم (ارسطو طاليس) الذي اشاد بمواضيع الكمال والجمال في اكثر من موضع في كتابة المشهور (فن الشعر) .

وعرضت مسرحية (الكترا) عام ٤١٠ ق.م وهي تعالج نفس الموضوع الذي عالجه اسخيلوس في حاملات القرابين وهو موضوع انتقام (اورستس) واخته الكترا من امها لقتلها ابيها اجاممنون ، وتحاول الام ان تبرر قتلها لزوجها بانه عدل جزاءً لقتله ابنتيها (افجينيا) وتدافع الكترا بانه فعل ما فعل ارضاءً للألهة وقدم افجينيا قرباناً للألهة لكي تنتصر الحملة العسكرية على الاعداء [٢]، وهكذا تستمر المسرحية حتى يتم انتقام الكترا واخيها ارستس الذي توقعه في شر انتقامها ، لذلك نجد ان الميثولوجيا تلعب دوراً واضحاً في مسرحيات سوفوكلس.

<u>يوربيدس (٤٨٠ ق.م) :-</u>

كان يوربيدس جرئ في تفكيره ، لايبالي بالدين ولا التقاليد ، وقصده هو اصلاح المجتمع ومحاربة مفاسده ، فكان لا يتحرج من التعرض لبعض الجوانب الميثولوجية التي تناقض الواقع المعاش انذاك ، كما انه لم يترك أي انموذج بشري دون عرض وتحليل في دراسة سيكولوجية عميقة ، فكشف عيوب المجتمع وعرض امام المواطنين نقائضهم ، حتى جعل معاصريه يتهمونه بالالحاد وتفاهة التفكير ويتعرض من قبلهم للتهكم والسخرية .

(*) .عرضت اول مرة عام ٤٤١ ق.م .

(١) المصدر السابق ، ايليا حاوي ، ص ١٦٣ .

(٢) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص١٨٩ .

اهتم بالعديد من موضوعات الساعة في اثينا كعودة الديمقراطية بوجهها الصحيح كما انه اهتم بالقضايا واعتبر اول شاعر ثائر ، طالب بضرورة منح العبيد المساواة في الحقوق والواجبات ، ونادى باعطاء المرأة مكانها الطبيعي في المجتمع ومساواتها بالرجل [١].

اهتم يوربيدس بالجوانب الميثولوجية حيث كانت طموحاته ليست سوى افرازات للواقع المادي الذي كان يعيشه ، لذلك كانت مضامين مسرحياته لا تتخللها ارادة خارجية (القدر) تتحكم بمصائر الابطال والافراد ، فالارادة عنده نابعة من داخل البطل واذا ما تدخلت الالهة في بناء القصة او تطوير الاحداث فانها عند يوربيدس ليست سوى التاكيد على صحة تصرف ابطال المسرحية او لتفسير صحة وجهة نظرهم .

لم تكن لغته المسرحية مجرد مفردات ومصطلحات طنانة وانما لغة معاصرة تقترب الى حد كبير من لغة الشارع والسوق والبيت العادي ، فهي اذن تميل الى البساطة ، مواكبة بذلك مضامينها الواقعية النابعة من المثيلوجيا الشعبية المعاشة حينذاك [٢].

كانت معظم مسرحياته تتناول حياة شخصيات نسائية ومنها (مسرحية الكترا) : وهي اولى الشخصيات النسوية في مسرح يوربيدس وهي مثال للزوجة المخلصة لزوج اناني مفضلا موت اقرب الناس اليه على ان يموت هو كما كان مقدرا عليه فقد رحبت زوجته بالموت لأنقاذ زوجها بعد رفض ابيه وامه العجوزين ان يفعلا مايجب عليهما تجاه ابنهما الوحيد الوحيد ، وهو بذلك يكشف عن زيف العلاقات الابوية التي تشكل جانبا من الجوانب الميثولوجية في المجتمع المعاش وقتذاك .

اما (مسرحية ميديا) : فهي مأساة من مآسي الحب العنيف الذي تحول الى كراهية شديدة ، كراهية ميديا وانتقامها من زوجها في قتل اولادها منه ، حيث تجذبها عاطفتان قويتان : شهوة الانتقام وغريزة الامومة ... وهذه المسرحية دراسة عميقة لزواج غير متكافئ وبين زوجين مختلفين في كل شيء تقريبا وقد بلغ يوربيدس في تحليل شخصية ميديا حد وصف مشاعرها وتعمقه في تصوير انفعالاتها وصوّر من خلال شخصياتها جوانب ميثولوجية فردية كانت ام جماعية مثلت المجتمع الاغريقي .

وفي (مسرحية افيجينيا في اوليس)[*] : ... دخل يوربيدس الى اعماق النفس البشرية يحللها ويشرح خلجات القلوب والافئدة وصور مشاعر فتاة جيء بها الى (اوليس) على زعم انها ستزف الى (أخيل) اعظم ابطال اليونان فاذا بها تكتشف انها ستقدم ضحية الى الالهة (ارتيمبس) لتسمح للأسطول البحري اليوناني بالمغادرة الى طروادة ليعيد (هيلانه) الى زوجها (مينلاوس) الذي هجرت داره وفرت مع باديس من بريام [٣].

في هذه المسرحية نجد ان المأساة الاغريقية عموما تعالج مشاكل المجتمع لا مشاكل الافراد ، أي ان المشكلة مشتقة من المثيلوجيا النابعة والمجسدة للواقع الاجتماعي والطبيعة الانسانية والتي فيها القضاء والقدر هو اليد الخفية التي تحرك الانسان دون مشيئه ، كما هو واضح في مسرحيتي ميديا وافجينيا .

الكوميديا الاغريقية [*] :-

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، شلدون تشيني ، ص٥٤ .

(٢) ينظر : الاراديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج١ ، ت : شوقي السكري ، القاهرة : الدار المصرية للتاليف والنشر ، ١٩٦٦ ، ص٣١ .

(*) كتب يوربيدس هذه المسرحية في مقدونيا ولم يمهله القدر ليتممها ، فقد اتمها ولده وقدمها للعرض عام ٤٠٦ ق.م . المصدر : ينظر : المصدر السابق ، المسرحية العالمية ، ج١ ، ص٣٢ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، المسرحية العالمية ، ج١ ، ص٣٣ .

(*) ان كلمة كوميديا (komodia) مشتقة من اللفظ komo الذي يعني النشيد الماجن وهي اكثر الاشكال قدما كانت تتميز باستعمالها للكورس والتمثيل الإيمائي والهزل المجوني الذي يعكس صورها في الميثولوجيا المعاشة وقتذاك ، وهي فن درامي مثل التراجيديا الا انها تختلف عنها في المضمون والمعالجة والهدف ، فالتراجيديا تهدف الى محاكاة اشخاص اسمى بينما الكوميديا فتهدف الى محاكاة اشخاص ادنى مما هم عليه

ارتبطت الكوميديا الاغريقية مثلها في ذلك مثل التراجيديا بطقوس الخصب والتناسل البدائية التي كانت تقام باعياد [ديونيسيوس او باخوس] ، وتنشد بحقهم الاشعار التي تتضمن الكثير من النكات الفاضحة وكثير من الصخب والمجون .

اهتمت الكوميديا اساساً بالمشاكل الاجتماعية التي توجد نتيجة لتراكم اخطاء الافراد فهي تنظر الى المجتمع البشري ككل بما يحويه من الجوانب الميثولوجية المجسدة في سلوك الجماعة وليس الفرد .

وهدف الكوميديا التغير وليس التطهير فهي لذلك تراقب الجانب الفكه من الحياة وتعالج نقيضه بالسخرية لأن الضحك عندها اقوى من البكاء .

لقد نشأت الكوميديا من الميثولوجيا الاغريقية المجسدة في الاناشيد الماجنة التي تنشد في احتفالات واعياد الاله (ديونيسيوس) على يد مجموعة من الراقصين الذين يخرجون مع النظارة ويسخرون منهم ، وتتضمن موكبا يحمل تمثال الاله (ديونيسيوس) على عربة لتقديم الاضاحي ثم عرضاً مسرحياً لكتاب الكوميديا والذي يعرض من خلاله نقائض الافراد في الميثولوجية ومحاكاتها [1]، ليحقق من وراء ذلك عنصر الفكاهة والقصد من طرح هذه النقائض امام الجمهور كي يسخروا منها وكي يضحكوا ملء اشداقهم على المتردين فيها ، وتؤدي السخرية على المدى البعيد الى استهجان النقائض ثم نبذها .

ارستوفانيس (٤٤٥- ٣٨٥ ق.م) :-

كان اريستوفانيس محبا للسلام معاديا للحرب بسبب ما تجره من شرور ووبال ، لذا صب جام غضبه على الذين يخدعون الشعب بمعسول الكلام ويمنونهم بالأماني والوعود ، وكذلك على العسكريين الذين يستفيدون من الحروب ويحرضون على خوضها ويزينون للناس قيامها بأنه خلاص وانقاذ وهو في الحقيقة دمار وخسارة .

وكان هجاؤه منصباً على (كريون) اخطر هؤلاء الساسة في نظره واكثرهم انحرافاً وعلى السوفسطائيين كمفسدين للفكر اليوناني .

واختص من بينهم (سقراط) بالهجوم الاوفر على الرغم من انه لم يكن مثلهم في منهجه وعلى الشعراء في شخص [يوربيدس] لأنه قلب المفاهيم القديمة رأسا على عقب .

كان ارستوفانيس يؤمن بان الضحك هو اقوى سلاح عند الانسان لمهاجمة الخصوم والظواهر السلبية الموجودة في الميثولوجيا المعاشة انذاك والتي يروم محاربتها فهو في موضع المسرحية يسيل رقة ويتدفق بالغنائية الشعرية التي لاتبارى واذا به ينتقل فجأة الى منظر غارق في الشهوانية والاباحية الى حد يصدم المتعودين على الكباريهات والنوادي الليلية والمسارح الاستعراضية في القرن العشرين [2].

ومن مسرحياته الضفادع ، والزنابير ، والسحب ، وقد استمد اسماءها مما تمثله الجوقات فيها لاسيما تلك الحركات المضحكة التي تضفي البهجة والسرور على نفوس الجمهور ولا يسعنا في هذا الحديث ان نتناول الجوانب الميثولوجية لكل هذه المسرحيات سوى التعرف ومن خلال ملخص مسرحية [الضفادع] والتي تحوي على امكانيات لنقل الصورة الفكاهية والاضحاك الغير محدود من خلال تسليط الضوء على بعض الجوانب الميثولوجية للواقع المعاش وقتذاك وبشكل ساخر وتتجسد من خلال المواقف والاحداث والشخصيات التي تثير الدهشة والاعجاب لدى المتلقي .

في الواقع الاجتماعي لتحقق عنصر الفكاهة ، وفضلا عن ذلك فان الخطأ او نقيضه يبعث على الضحك ، والكوميديا نشأت على يد منشدي الاشعار التي تنطوي على الجانب الفكه من الميثولوجيا للواقع المعاش والمجسد في سلوك الجماعة ... ينظر : حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ ، ص٤٧ .

(١) ينظر : رشاد رشد ، نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ، القاهرة : المطبعة الحديثة ، ب.ت، ص٧ .

(٢) ينظر: المصدر السابق ، فرانك م. هوايتنج ، ص٢٣ .

تتلخص المسرحية في موت (سوفوكلس ويوربيدس) في العام نفسه وتبقى اثينا من دون شاعر تراجيدي كبير ، فيعزم على زيارة العالم السفلي والمطالبة بعودة (يوربيدس) ولما كان هرقل الوحيد الذي يقوم لهذه الرحلة الخطيرة فان (ديونيزيوس) يتنكر في صورته مع خادمه ، وكان موطن الاضحاك هو ما يجسد من حركات ذات دلالات مثيرة للضحك ، وما ان يصل الى باب قاضي الموتى حتى يتلقى سيلاً من الشتائم واذ به يتنازل الى خادمه ويعطيه ملابسه وفي هذه الاثناء تدخل تابعه حسناء لترحب بهما فيستغل الخادم هذا الموقف وحينما اراد الاله اعادة ملابسه وشخصيته حتى تفاجئه صاحبة المطبخ مدعية بانه لم يدفع ثمن غذائه وينتهي الامر بان يقبض الحراس عليهم لتعذيبهم ويحتج (ديونيزيوس) لهذا التعذيب بانه اله ، ولكنه يرضخ حتى يصل مع خادمه الى مملكة [بلوتو] وهناك يلتقيان (بيوربيدس واسخيلوس وسوفوكلس) وتقام مناظرة لمعرفة أي الشعراء اجدرهم بالعودة وينسحب سوفوكلس وتبقى المناظرة مستعرة بين اسخيلوس ويوربيدس حتى يفوز اسخيلوس بالعودة .

<u>الميثولوجيا الرومانية</u> :-

لم تكن الأسر الرومانية اقل وفرة في الطقوس والشعائر والاحتفالات السنوية التي كان يقيمها الاغريق ولها اثر كبير في الميثولوجيا الرومانية .

فقد كانت الديانة الرومانية في بنيتها التاسيسية تؤمن وتعتقد بوجود القوى غير المرئية التي تحكم خيرا وشرا في تفاصيل الحياة اليومية حيث اطلقوا عليها اسماء تشير وتتلاءم مع طبيعة المكان والحدث التي تمارس فيها نفوذها وعلى سبيل المثال لا الحصر ... اله الزرع ، والحدود ، واله الجمال والحب ، واله لبعض الظواهر الطبيعية ، لأرضاء كل هذه القوى كي يتجنب الرومان شرها او لتغدو عليهم خيرها ، وهم لذلك ربطوا مظاهر الحياة بالالهة ، وهي الاخرى ترتبط بالعالم الروحي وليس كما كان يفعل الاغريق بتصوير الهتهم بصورة البشر[١].

كانت الاسرة الرومانية رابطة بين الاشخاص والاشياء من جهة وبين الالهة من جهة اخرى ، وهي المركز الذي يلتف حوله الدين والاخلاق والنظام الاقتصادي وكيان الدولة باجمعها ، كما كانت هي المنبع الذي تستمد منه هذه المقومات كلها ، وكان كل مظهر من مظاهر وجودها يرتبط ارتباطا وثيقا وجديا بالعالم الروحي ، فكان الطفل يعلم منذ صغره ان نار الموقد التي لا تخمد ليست الا رمز الالهة (فستا) ، ... وانها هي الشعلة المقدسة التي ترمز الى حياة الاسرة ، ويرى ايضا فوق الموقد الصور التي تتوجها الازهار ، وكانت تلك الصور تمثل الهة الاسرة او ارواحها المقدسة التي تحمي مبانيها وحقولها ومخازنها وسعادتها ، لاسيما وان الاله (يانوس) يحوم حول عتبة الدار ولا تراه العيون ، يراقب الداخلين والخارجين .

ويفهم الطفل الروماني ان اباه هو رب الاسرة وانه رمز القوة التي لاتفنى بفناء الجسم بل يجب ان يغذى عند القبر وفي القبر [٢].

ان هذه المعتقدات المتجذرة تبرز لدى الرومان الحاجة الى ممارسة الطقوس والشعائر المتعددة والمتعلقة بتلك المعتقدات والمتمثلة بتقديم القرابين والنذور ارضاءً وتقرباً وخشيةً من عواقبها ، فكانت اعيادهم الدينية والدنيوية واحتفالاتهم ومراسيم دفن موتاهم بمثابة ممارسات طقسية باعتبارها من الاعراف الاجتماعية ، وان الاشراك الجماعي في الطقوس الروحية يعد ضرورياً لدعم القواعد الاخلاقية الخاصة بهذه الجماعات ، اذ ان الطقوس تضفي عليها طابع الشمولية وهي بحكم جمعها للافراد تعتبر عاملاً مُذكراً لهم بتلك الالتزامات والاوامر الدائمة ، ومؤكدا على نمطية العقائد وقولبتها [٣].

ولأهمية هذه المعتقدات وتاثيرها على الجانب الاجتماعي ، قامت الدولة الرومانية باستغلالها من اجل تثبيت دعائم الحكم والنظم ، فقد اهتمت ببناء مرقد اله (فنست) وجعله مرقدا

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٢٣٣ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٢٣٤ .
(٣) ينظر : المصدر السابق ، قيس نوري ، <u>الاساطير وعلم الاجناس</u> ، ص٢٠٥ .

قوميا للألهة (فستا) وعينت له طائفة من الفتيات لخدمة المرقد ، وكذلك كان الاله (جوبتير) احب الالهة الى قلوب الرومان بوصفه اله السماء ، والامطار ، والخصوبة وكانت تقدم له القرابين والنذور وتقام عنده الاحتفالات وتؤدى ايضا جميع الممارسات الطقسية والشعائر النابعة من العقيدة الدينية عند الرومان [١].

كانت هذه العبادات والطقوس والشعائر تتجسد من خلال التعابير الجسدية المتمثلة بالحركة والاشارة والإيماءة والكلام المرتل الذي يغلب عليه صورة الحركة الجسدية ذات الايقاع المنسجم على وفق ما تقتضيه الطقوس الرومانية احتفاءاً بالرب وتبجيلا للأله ، حيث يندمج في هذا النوع من الاحتفالات كل من الفن والدين والحياة اليومية ، وتتجدد المعاني الثقافية ، وتخلق من جديد على مسرح يسع المجتمع كله وهي – أي الطقوس- عند الرومانيين تطهيريه وخلاقة .

تطهيرية : لأنها تعبير صريح عن المشاعر المبهمة تجاه التراث الديني والسلطة القائمة والطبيعة الحيوانية والانسانية وتجاه الطبيعة ككل .

وخلاقة : لأنها تكشف عن الرموز كشفا خلاقا ، وتخلق ادورا جديدة للأفراد وتبين المعاني وتجدد حيوية الجماعة فالميلاد والموت والبلوغ والزواج والمرض او اتخاذ ادوارا جديدة او تحمل مسؤوليات جديدة او الدخول في حالات سايكولوجية تستدعيها الحياة ويجددها المجتمع .

كل هذه الامور كانت مناسبات للدراما الشعائرية عند الرومان ، لاسيما وانها كانت مصحوبة باناشيد من الشعر والموسيقى معبرة عن وجدان المؤدين وعاطفتهم التي تنتقل ومن خلال دلالاتها الافكار والمعاني الى الاخرين المشاركين في القداس والمتلقين وجدانياً وحسياً .

ومن هذه الطقوس ايضاً ما كان يدور حين تقديم الذبيحة كقربان للأله (جوبتير) "حيث ترش عليها الخمر وتنثر الكعكة المقدسة ، ويقوم مساعد الكاهن بذبحها وفحص احشائها وخصوصا الكبد ، فاذا وجد بشائر خيرٍ في الاحشاء وضعت الذبيحة على المذبح ويقوم الكاهن بتقديم نوع من الصلاة على شكل همهمات تردد وراءه وبصوت خافت من قبل مساعديه وقد غطى رأسه في حين يملأ الاخرون المكان بالتبخير ويغني احدهم بمصاحبة العزف على المزمار لتكوين قدرة اتصالية ذات دلاله معبرة ليسكت بها جميع اصوات الشؤم " [٢]، ويوحي اهتمام الدين بالطقوس والمراسيم ان الالهة لم تكن تجزي الشخص لصلاحه وتقواه فقط ، بل لما كان يقدمه لها من الهدايا والنذور .

وجدت في السنة الرومانية اكثر من مئة يوم مقدس منها اليوم الاول من كل شهر ، وخصصت بعض الاعياد لتقديس الموتى وارواح العالم السفلي ومن جملة الاعياد التي كانت تخصص في الايام الحادي عشر والثاني والثالث عشر من شهر مايس لأسترضاء ارواح الاموات ، ولكن معظم الاعياد كانت مناسبات للأفراح وملء البطون .

بذل الامبراطور (اغسطس) والذين جاءوا بعده الكثير من الجهد ليعيدوا الى الدين قوته من خلال تاييدهم لجميع المراسيم والطقوس الواجبة للألهة الرسمية ، وادخلوا السحر وشجعوا الشعوذة والخرافات والرقى والتفاؤل والتطير وتفسير الاحلام في نسيج الحياة الرومانية [٣]، والذي كان له اثر واضح في الميثولوجيا الرومانية .

وعلى الرغم من هذه المظاهر دب الضعف في الدين وصار تأليه الاباطرة شاهداً على قلة اجلال الرومان لألهتهم .

واخذت الفلسفة تمحو العقائد الدينية من عقول المتعلمين الذين ذهبوا من اجل الدراسات الى اثينا والاسكندرية ... وغيرهما ، وكان شعراء اليونان يسخرون من الهة الرومان ، وسرعان ماحذا الرومان حذوهم وازداد تشكك الرومان بالدين وانغماسهم في الملذات ، فقد كتب على احد شواهد القبور ... "لم يكن لي الا ما اكلت وشربت ، لقد تمتعت بحياتي ، وعلى شاهد قبر اخر

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص ٢٣٥ .
(٢) المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٢٣٧ .
(٣) ينظر ، المصدر السابق ، تقي الدباغ ، ص٢٤٠ .

كتب : لا اؤمن بشيء ما وراء القبر ، وعلى شاهد قبر اخر كتب : لا حاجة لي الآن ان اخشى الجوع او اودي الضريبة ، ولقد تحررت من وجع المفاصل على الاقل" [١].

وبمرور الزمن دخلت ديانات جديدة الى روما مع أسرى الحرب ومع الجنود العائدين من القتال ومع التجار الوافدين من اسيا الصغرى ، او تساهل الحكومة شجع انتشار الاديان الشرقية ، وازداد تسرب العقائد الجديدة الى الجوانب الميثولوجية الرومانية ، فانعكست على الشعائر والطقوس الدينية .

فجاءت من جنوب ايطاليا عقيدة الارواح الى الاجساد ، ومن سوريا عبادة الالهة (اتارغاتس) وجاءت من (بارثيا) عبادة الاله (مثرا) اله الشمس ، وكان اتباعه يعتقدون انهم جنود في الحرب الكونية العظيمة ، حرب النور على الظلام او حرب الخير على الشر ، وجاءت من الشرق الادنى عبادة الالهة (يهوه) ...[٢].

ان هذا المستوى من التاثير الميثولوجي لم يحمل فقط بين مضامينه واشكاله الجانب الفني بما فيها القيم الجمالية ، بل اعطى للرومان قدرة التحكم بالطبيعة بوصفها كائناً واعياً بسلوكه وبدلالة هذا السلوك الذي خلصته من الاستجابات الغرائزية وجعلته عنصراً واعياً يقيمه العقل الذي يعبر عنه .

وهذا ما نلاحظه في الكثافة الدلالية التي تنطوي عليها ممارساتهم الطقسية والاحتفالية الدنيوية من صراع ومحاكاة للحياة الواقعية ولإضفاء القدسية على صورة الطقوس واعطائها القيمة الجمالية بما تحمله الممارسات الدينية والدنيوية من تعابير رمزية ووظيفية تعطي لهذه الاحتفالات نكهتها في تكوين الجو العام للمثيولوجيا النابعة من نسيج المجتمع الروماني المتمثلة بمعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم التي تجسدها الجوانب التطبيقية في الطقوس الشعائرية والاحتفالات والاعياد الدنيوية ، كما جعلت من العلاقة بين الدين والمسرح والحياة اليومية علاقة بسيطة ، رغم كل هذه الطقوس والاحتفالات والاعياد التي كانت تحتفي بها روما وما تصاحبها من ممارسات سلوكية مظهرية ، حركية ، وسمعية ، وبصرية . وقد تكون بذلك قريبة الشبه بهيئة العرض المسرحي كتلك التي كانت تظهر في مدينة (أتروريا) القريبة من روما .

ان العلاقة بين الدين والمسرح في روما لم تكن الا علاقة واهية ، في فترة من الفترات ، فأن اشراك الممثلين في أمر من امور الدين حدث في هذه المدينة للمرة الأولى سنة (٣٦٤ ق.م) وذلك كمحاولة لاسترضاء الالهة التي كانت قد سلطة طاعوناً على الاهالي في تلك السنة ، وكانت صورة من صور المسرحية قد ظهرت في اقليم (اتروريا القريبة من روما) متطوراً عن الطقوس الدينية التي كان يمارسها شعب زراعي يمجد آلهة الريف في وقت الحصاد ، وقطف العنب أو احتفالهم بمناسبات الزواج والولادة [٣] ، وما الى ذلك من المناسبات وتتخلل هذه الاحتفالية ، "الرقص والارتجال والتشخيص ، ثم حدث بعد ذلك فصل الممثل ام الممثلين عن جماعة المحتفلين الاصلين" [٤]

ولعل اقدم صور (اللاتدوريين) من صور المسرحية وهي الصورة المعروفة باسم (الاناشيد الفاسينيه[*] الخليعة) (Fescennine Verses) والتي لم تزد على اكثر من اغنية ، ثم تطورت الى نوع من انواع المسرحية المضادة [**] مع اضافة الوان من الحوار والدعابة

---

(١) المصدر نفسه ، ص٢٤١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٤٢ .

(٣) ينظر : المصدر السابق شلدون تشيني ، ص١٤٤

(٤) عقيل مهدي يوسف ، نظرات في فن التمثيل ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨ ، ص ٢١ .

(*) الفاسينية : كلمة مشتقة من اسم قرية آتوروريه ، ربما نشأ فيها هذا اللون من الوان الترفيه او لعلها مشتقة من كلمة فاسينم ، وهو رمز لاعضاء الذكر ، وهي محاولات بين المنشدين يسبون بعضهم البعض لاثارة عاصفة الضحك بين المستمعين ... ينظر المصدر السابق نفسه ، شلودن تشيني ، ص١١٥

(**)المضادة : يقصد بها الرد على مسرحية لفرقة اخرى او الرد على حزب آخر .

والمزاح واللطف ، وكانت صورة من صور التسلية المسرحية الهزلية وشبه المرتجلة وهي صورة محسنة بطريقة اتفاقية غير مقصودة ، تعكس جوانب ميثولوجية عن طريق حفلات اللهو والطرب الجماعي في مراسيم احتفالات الزواج ، واصبح هذا النوع بمرور الزمن نوعاً خليعاً موغلاً في الخلاعة مما ادى الى اصدار قانون لالغائه [١] .

لقد ظهرت في المسرح الروماني عروضاً استعراضية والواناً ترفيهية انعكست ومن خلالها المضامين والاشكال التي تمثل الواقع الميثولوجي وقتذاك وكانت ذات تاثير على المتلقي لما تقدمه من هزليات مرتجلة او ما تسمى بالتمثيليات الصامتة .

فقد كانت الميموس Mimus التي لا تكاد الكلمة الانجليزية Mime تكون معادلة ومكافئة لها صورة مركبة كالرقص والإنشاد يصحبان فيها القطعة الهزلية ذات الحوار المصحوب بحركات بهلوانية (اكروباتية) لمواضيع تجسد العادات والتقاليد الوضيعة ، وظهور شخصيات فيها كالطفيليين والمحتالين (Stock- Characters ، وهذا ما يدعنا نعتبر اصل التمثيليات الصامته (Mimus) انعكاساً للميثولوجيا الرومانية آنذاك فضلاً عن ان روما كان لها الدور الكبير في ظهورها ونشأتها وتطورها[٢] .

وكان لروما الفضل في رسم شخصيات كل من الكاتب المسرحي (بلاوتوس) و (تيرانس) و (سينكا) حيث تخللت مضامين قصصهم المسرحية ، عادات وتقاليد المجتمع الروماني وقتذاك وهذا مانراه في مسرحيات (بلاوتوس ٢٥٤-١٨٤ ق.م) اول كاتب مسرحي روماني شكلت مضامينه الصور الانفة الذكر حيث كانت تفيض بالحيوية والروح الهزلية مجسدا من خلال اعماله المسرحية الاشكال والمضامين الهزلية للواقع المليء بالمعتقدات والتقاليد والعادات والاعراف للمجتمع الروماني المعاش وقتذاك ، وعلى سبيل المثال لا الحصر – مسرحية (البيت المسكون) وقد تكون حبكتها نموذجا لبعض الجوانب الميثولوجية المتمثلة بالمعتقدات والنواحي السلوكية التي يفرزها الواقع الاجتماعي ويكتسبها الافراد بالمعايشة ، ففي هذه المسرحية نجد ان احد الشباب ينتهز فرصة غياب والده فيشتري الحرية لقينة حسناء ، ثم ينطلق مبددا مال ابيه في حياة ماجنة ، وبينما هو في احدى الحفلات الداعرة تصل الانباء بعودة ابيه فيلجأ الشاب الى عبده الذكي ليتحايل على الاب العجوز بأول حيلة تطرأ على ذهنه فيخيفه من الدخول الى البيت بدعوى انه بيت مسكون بالارواح ، وما تكاد الحيلة تنطلي عليه حتى يهبط دائن يطالب بماله ، فتثور من جديد شكوك الوالد ، ولكن الابن ينقذ موقفه بكذبة جديدة بانه استدان المال من اجل ان يشتري بيتا جديدا ، ويلح الاب على ان يذهب لمعاينة البيت الجديد ، ولكن العبد يختلق حيلة جديدة فيذهب الى بيت جار لهم ويروي للمالك بان الاب اصابته لوثه تجعله يظن ان هذا البيت له ، ثم يرجون ان يماشي جنون الرجل العجوز وان يسمح له بتفقد البيت ، وتنطوي هذه الدورة من التفتيش على مواقف مضحكة ، ولكن الحيلة تنكشف اخيرا ولا ينجو الابن من الوالد الا بالاحتماء في محراب المعبد .

ان الجوانب المثيولوجية في هذا الملخص يصورها (بلوتوس) من خلال تصرفات الشاب الماجن البعيد عن السلوك الملتزم ذات التربية الاجتماعية المكتسبة البعيدة هي الاخرى عن الدين والقريبة من المعتقدات الخرافية ، والدليل على ذلك بناء المسرحية على ثيمة خرافية (البيت المسكون) ولكن هذا لايعني ان يخلو المجتمع الروماني من الالتزامات الدينية والعقائدية التي جسدها (بلوتوس) من خلال شخصية الاب على الرغم من الصياغة الهزلية لكنه اعطاها النكهة

---

(٥) ينظر فرد ب. ميليت ، جيرالدايدس بنتلي ، فن المسرحية ، ت : صدقي حطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦، ص٢٠٤

(١) ينظر فرد ب. ميليت ، جيرالدايدس بنتلي ، فن المسرحية ، ت : صدقي حطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦، ص٢٠٤

(٢) ينظر : المصدر السابق ،شلدون تشيني ، ص١١٣ .

والجو المقدس من خلال احتماء ابنه في المعبد ، فدلالة ذلك انه في اللاوعي لذات الشاب ايمانا متناغما مع وعي والده الذي يرغمه على العفو لما ارتكبه ، لأنه دخل في دار للعبادة .

اما (تيرانس ١٨٥ –١٥٩ ق.م) فقد تضمنت مسرحياته حوارات ذات عبارات واقوال لها قيمة فنية ومالية لما تحويه من امثال وحكم وهي جزء من الميثولوجيا الرومانية التي ساهمت في اثراء اللغة ، ومن اشهر اقواله "لا جديد تحت الشمس) ،(ولكل انسان ورأيه" [١].

اما (لوكيوس اتايوس سنيكا) الذي ولد حوالي (٤ ق.م وتوفي ٦٥ م). قد اظهر المهارة في الخيال بسيل من كلماته التي تغمرنا بها مآسيه لاسيما تاثره بنماذج الكاتب المسرحي الاغريقي (يوربيدس) مع تجسيد للميثولوجيا الرومانية ، وخير دليل على ذلك عناوين مسرحياته ، اوديب وفيدرا واجامنون ... الخ وماتحمله هذه المسرحيات من مضامين تتخللها شخصيات مثل الاشباح ومعتقدات مثل ظهور الارواح [٢].

وبمرور الوقت اخذ الواقع الحياتي ولاسيما في العهد الاخير لروما بالتطور الذي انعكس على الجانب الاجتماعي وهذا ما جعل الاشياء النظرية والوسائل الالية تنمو وتدخل بوصفها عنصر من العناصر المؤثرة والمثيرة في العروض المسرحية والتي ساهمت هي الاخرى في زيادة استعمال المسرحيين للميثولوجيا الرومانية وذلك من خلال ادخال الاشباح والاجسام المتطايره بوساطة الوسائل الالية التي سبق وان استعملت في المسرح اليوناني واستخدمت ايضا لأحداث بعض الظواهر الطبيعية [٣].

وهذا لا يعني انعتاق المسرح الروماني من ظاهرة الاداء الجسدي ودلالاته المثيرة للغريزة الجنسية والذي جاء انعكاسا لطبيعة اهتمام الرومان بالجسد والذي سبب في الوقت ذاته ادانة المسرح من قبل رجال الدين المسيحي واتهامه بالوثنية والفجور .

المبحث الثاني :-

المثيلوجيا في العصور الوسطى :-

سقطت الامبراطورية الرومانية عام ٤٧٦م في الغرب ، بَيدَ ان الكنيسة بقيت بوصفها قوة كبرى تسيطر على الحياة في اوربا ، وبقي تاثيرها يلعب دوراً رئيسياً وخاصة في الجوانب الميثولوجية آبان القرون الوسطى والتي انعكست على فن المسرح اذ ان الدين لا يخلو من العنصر الدرامي لأتصاله بالجوانب الميثولوجية للأنسان الذي تواجهه على الدوام "دراما من ثلاثة مناظر ، الارض ومن فوقها السماء حتى اعلى عليين ، ومن تحتها الجحيم اسفل سافلين ، فلا غرو اذا رأينا مراسيم القداس الدينية في الديانة المسيحية تصبح في العصر الوسيط المصدر الذي بعث على مدار السنين ذلك الفن التمثيلي القديم الذي حاربته الكنيسة بضعة قرون ، فاذا هي تشهد في احضانها مولده من جديد" [٤].

والقداس من المراسيم الاساسية في الديانة المسيحية وهو لا يقام الا في الكنيسة ، ولا يصح الا على مذبح خاص وبأدوات خاصة ، وبغير ذلك لا يكون صحيحاً عندهم ، والقداس الكاثوليكي من الطقوس التي تشتمل على عنصر درامي بما فيه من حركات جسدية ذات دلالات تعبيرية ، اذ ان كل حركة يقوم بها القساوسة القائمون بالقداس تمثل معنى من المعاني الدينية وترمز الى لحظة جوهرية في حياة السيد المسيح (ع) .

---

(١) المصدر السابق ، فرانك . هوايتنج ، ص٣٨ .

(٢) ينظر : لويس فارجاس ، المرشد الى فن المسرح ، ت: احمد سلامة محمد ، بغداد : دار الشؤون الثقافية لعام ، ب ت ، ص٧٠ .

(٣) ينظر : كمال عيد ، فلسفة الادب والفن ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص٢٣٩ .

(٤) عبد الرحمن صدقي ، المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٦٩ ، ص٣٦ .

ويتخلل القداس التراتيل بين النشيد الفردي والجماعي ، ولم يلبث ان يعقبه دخول الحوار على القداس في غضون القرن التاسع لدفع الملل عن ابنائها على صورة سؤال وجواب مقتبسين من الكتاب المقدس في بعض مشاهده الشائعة ، وكان القس هو الذي يتلو السؤال والجواب جميعاً ، الى ان جاء اليوم الذي رأوا فيه ان الاجمل في الانظار والاوقع في الاسماع ان يكون السائل غير المجيب فاصبح اثنان يتحاوران وتحقق بذلك وجود الحوار التمثيلي في ذلك اليوم كان مولد المسرح في الكنيسة [١].

وقد خرجت النصوص التمثيلية من الانجيل وان كان باللغة اللاتينية الا ان صورته التمثيلية بما فيها من حركة وايماءه كانت تقربه من الافهام وتجعله اكثر تاثيراً .

حتى حاولت اللغة الشعبية ان تجد لها في التمثيليات الطقوسية مكاناً الى جوار اللغة اللاتينية بوصفها لغة الشعب القومية ولاسيما ان اللغة اللاتينية يجهلها عامة الشعب وقد ساعد على تقريب الحوار الى المتلقي ، وتعميق تاثيره في نفسه هي اللغة الشعبية والحركة والايماءة ، وهذا ما دفع الحركة التمثيلية في القرن الثاني عشر الى مرحلة مهدت لها دخول مشهد الشياطين الذي يدهش ويهز الاعصاب بما يتخلله من مهازل مع بداية خروج المسرح من قلب الكنيسة وابتداء عهد التمثيل خارجها .

وأخيراً غلبت لغة الشعب (المحلية) على لغة الكنيسة (اللاتينية) واخذت العروض المسرحية تنفصل شيئا فشيئا عن النصوص الدينية ، فتولت هيئات من الشعب امرها ، يتبارى الكتاب في التاليف وعكس الواقع الميثولوجي على مضامين اعمالهم المسرحية سيما وان رجال من عامة المجتمع غير رجال الدين يجسدونها [٢].

ان فلسفة الكنيسة كانت تقوم على ان الحياة الحاضرة وادٍ من الدموع والآلام وانها مجرد تجربة نمر بها نحن في طريقنا من خلود الوجود السابق الى خلود الوجود اللاحق .

واذا كان الاغريق والرومان يرون التعبير عن الجمال في الفن من اسمى وظائف الانسان فان الكنيسة تراه نشاطا غير مستحب لأنه يتطلب اللذة والخيلاء .

واذا كان الاغريق يحرصون ان يكتشفوا اسرار الحياة والموت فان الكنيسة تصر على ان يكون الايمان هو بما انزل من هذه الاسرار [٣].

فالكنيسة اذن باتت في العصور الوسطى مرجع الناس في الامور الدنيوية والاخروية وكان لها الفضل في ميلاد الدراما بعد صنعتها من خلال ادخالها طقوس قداس الفصح بشكل تمثيلي من اربعة فصول تصور قيامة السيد المسيح في ابسط صورة درامية ممكنة تتخللها حركات تؤدى من قبل القساوسة ، حيث يرتدي القس رداءً ابيض لإضفاء الجو الطقسي على صورة التمثيلية القصيرة (قيامة السيد المسيح من اللحد) – نص من الانجيل يمثل مع القداس في عيد الفصح – والقس ذو الثوب الابيض الذي يمثل الملاك وبيده سعفة من سعف النخيل جالس بجوار المذبح حيث يغطي الصليب بملاءه بيضاء ، ويقبل ثلاثة قساوسة (يمثلون المريمات الثلاث) ، فيقول لهم القس الملاك الجالس باللاتينية : عمن تبحثن في اللحد يا خادمات المسيح ... فيجيبنه في صوت واحد :

"يسوع الناصري المصلوب ، يا سكان السماء

ويرفع القس الملاءة البيضاء ويقول :

انه ليس هنا . لقد قام كما قال : اذهبن واذعن انه قام من لحده .

وعلى اثر ذلك ترتفع الاصوات بنشيد (Tedeum)

لك الحمد يارب" [٤].

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، ص٣٧ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٤٠-٥٤ .

(٣) المصدر السابق ، فرانك م ، هوايتنج ، ص٤١ .

(٤) المصدر السابق ، عبد الرحمن صدقي ، ص ٣٩ .

وقد عثر على هذا النص المخطوط في دير الرهبان المعروف بدير القديس (جال) في سويسرا وهو أنموذج النص الأول للتمثيلية الطقوسية القصيرة كما بدأت في القرن التاسع في قلب الكنيسة ، وهذا لنص على قصره تمثيلية لا ريب فيها حيث القصة والمكان المحدد المعالم وهو اللحد ، وثمة الممثلون القس والثلاث الذين يمثلون النسوة والحوار الذي دار بينهم مع الحركة والإيماءة وهي تشكل على قصرها عناصر التمثيلية .

ويرى الباحث ان هذا يعني انه لايرجع الفضل لميلاد الدراما والعروض التمثيلية في مختلف مضامينها واشكالها في العصور الوسطى الى فرق المتجولين فحسب بل الى الكنيسة التي كانت تمثل الواجهة الدينية والتي تعبر عن حاجة الشعب وتعكس ميثولوجيتهم من خلال ما كان يمارسه رجال الدين من طقوس وشعائر جسدتها لغتي التراتيل والصلوات والحركات الجسدية ذات القوة التعبيرية داخل الكنيسة في كل انحاء اوربا لتوضح الصراع الازلي بين الخير والشر ، ولهذا فالدراما وصورها المجسدة نشأت داخل الكنيسة ، وانعكست في اشكالها ومضامينها الجوانب الميثولوجية المعاشة وقتذاك لاسيما وان الغالبية من العامة كانوا عبيدا من الناحية السياسية لأمراء الاقطاع ، وكانوا عبيدا ايضا من الناحية الفكرية والروحية لرجال الكنيسة ، وكان محرما عليهم ان تخطر ببالهم أية افكار لا يوافق عليها رجال الكنيسة الذين يشجعون على الايمان المطلق بتعاليم الكنيسة .

واصبح المسيح (عليه السلام) وامه مريم العذراء (عليها السلام) والقديسون هم المعبودين الذين يتشفعون عند العرش للأثمين وذوي الخطيئة من بني البشر المساكين [١].

وقد ظهرت في هذا العصر وخلال فترات متعاقبة انواع من المسرحيات فضلا عن المسرحية القداسية هي ... مسرحية الخوارق ، ... والمسرحية الاخلاقية ومسرحية الفواصل .. والمسرحية الفكاهية ،(العبرة ، والحماقة، والمهزلة) وهذه المسرحيات تستطيع ومن خلال التعريف الموجز بها التعرف على ما كانت تعج به الحياة المعاشة وقتذاك من متناقضات بين البلاهة والا معية وبين العزيمة والتصميم الجديد على التعلم وبين التفكير الخرافي والتفكير الحر المستقل ، بين البساطة والتأنق وبين التقوى والتهتك .

ومن ذلك التغيير التدريجي من لغة رجال الدين اللاتينية الى العدد الكبير من اللغات الدارجة ، ومن الاطناب والتفخيم الى الاساليب الادبية المسلية .

وادخال الكثير من المؤثرات المنظرية التي صممت لتدهش وتأخذ بلب المتلقي ، لقد انفصل سرد المسرحيات عن الحكاية الانجيلية او الدينية الخالصة وبدأت تدخل عناصر هزلية.

وقد ظهرت المسرحيات الانفة الذكر جنبا الى جنب مع مسرحيات الاسرار الدينية فقد كانت مسرحيات الخوارق او المعجزات :-

تعالج حياة قديس بذاته من القديسين ولذا وجدنا مسرحية القديسة (كاترين) والقديس (نيقولا) .. وهكذا كانت هذه المسرحيات تدور عادة حول حادثة اعجازية حدثت في حياة القديس [٢]، ومن الامثلة لمسرحيات الخوارق قصة القديسة ابوللونيا (الراعية الكاثوليكية ضد وجع الاسنان) وكانت القديسة احدى الشهيدات القدامى اللائي كن يبشرن بالمسيحية في الاسكندرية مما كانت نتيجة معاقبتها بالموت حرقا على يد حاكم المدينة الطاغية ، الذي لم يكن الا ولدها كما تقول بعض الروايات [٣].

والمسرحيات الاخلاقية كانت تعالج تشخيص الخصائص البشرية من رذائل وفضائل ، ان التهذيب وتاديب النفس هنا ينسجمان واسمى مايتصوره الناس عن الاخوة والاعمال الصالحة والموت وما الى ذلك .

---

(١) ينظر ، المصدر السابق ، شلدون تشيني ، ص٢٢٤ .
(٢) ينظر : المصدر السابق ، لويس فارجاس ، ص٧٨ .
(٣) ينظر : المصدر السابق ، شلدون تشيني ، ص٢٠ .

ومن المسرحيات التي مثلت هذا النوع هي (كل حي) المفعمة بالجوانب الميثولوجية وخصوصا تلك التي تحمل العقائد والقيم والعادات والتقاليد في مضامينها ودلالات حوارها واشخاصها ، وما ادل على ذلك حكايتها حيث تتلخص في بعث الاله باستدعاء (كل حي) وكان الموت هو الرسول الذي يحمل له الخبر ، ودعا (كل حي) اصدقاءه كي يرافقوه في رحلته الذين كانوا مفعمين بتوكيدات الصداقة والوئام تجاه صديقهم ولكنهم عندما يعلمون بطبيعة عمله يعتذرون على عجل ويترك وحيدا بغير صديق الا (العمل الطيب) وفي حالة من الروحانية يتشجع (كل حي) وينطلق مع (العمل الطيب) ليقابل خالقه والسلام يملأ جوانحه .

وهناك نوع اخر من انواع الدراما ظهر وتطور خلال العصور الوسطى وهو ما عرف باسم مسرحيات (الفاصل الهزلي) ...

ومن المحتمل ان تكون نشأة هذه (الفواصل) راجعة الى المسرحيات الاخلاقية او العروض التي كان يقدمها الممثلون المتجولون ، واياً كان الامر فهذه الفواصل تمثل خطوة هامة في تاريخ الكتابة المسرحية ، فقد اصبح المسرح من خلالها دنيوياً من جديد وعاد مرة اخرى الى تأدية وظيفته الاولى وهي التسلية والترفيه وعكس الجوانب الميثولوجية من خلال النقد اللاذع سواء عن طريق المضامين ام الشخصيات النمطية والتي تعكس نموذج لحالة او ظاهرة اجتماعية بالصيغة التهكمية واشهر هذه النماذج مسرحية من فرنسا اسمها (السيد بييريا ثلاين) تحكي المسرحية مغامرة من مغامرات (بيير) المحامي المحتال الذكي ، اذ جاءه في يوم رجل متهم يسرقه الخراف ليوكله عنه ، فنصحه المحامي بحيلة جريئة تضمن له البراءة ، وذلك ان يجيب بثغاء كثغاء الخراف ، فلا يرد الا قائلا (با) على كل سؤال يوجهه اليه القاضي ولكن بيير يقع في شر اعماله ويتبين ان موكله لم يكن ابله على اية حال ، فعندها يسأله ان يدفع له اتعابه لا يعطيه غير (با) ...[1].

ان هذه التمثيليات الهزلية مستمدة من الحياة والواقع والميثولوجي المعيش فهي تعكس العادات الاجتماعية الجماعية والفردية بصيغ كوميدية وقد شاعت في نهايات القرون الوسطى ثلاثة انواع من التمثيليات الفكاهية : وهي ... العبرة ... الحماقة...والمهزلية .

العبرة : تمثيلية من النوع التهذيبي على اسلوب المجاز ، واشخاصها ترمز الى الصفات الخلقية وتحمل اسماءها مثل : البخيل ، والشره ، والكذاب وهذه التمثيلية تكون جدية تارة وهازلة تارة اخرى ومنها مايقتبس من الكتب الدينية ومن الامثلة والحكايات المشهورة العامية[2]، والتي عكست الجوانب الميثولوجية المجسدة في العبرة الخلقية ومن اشهرها (الحكم على المأدبة) او (الوليمة) وهي من التمثيليات الاخلاقية المعروفة بالعبرة ، وشخصياتها رمزية لها دلالات اخلاقية تستمدها من اسم التمثيلية (العبرة) .

الحماقة : وهي تمثيلية عن الحوادث الجارية على نحو الحملات الصحفية اللاذعة الهجاء في وقت لم تكن فيه الصحافة معروفة ، تتناول الشخصيات الهامة في المجتمع وتعرضها في حالة من الهزو والسخرية ، وفي ذلك تشبه ما كان يفعله (ارسطوفان) في التعرض لرجال عصره في كوميدياته ومن ثم ما كان من استخدام تمثيليات الحماقة في الخصومات السياسية ، من اشهر مؤلفي هذه الجماعة الشاعر [جرانجوارgringoire] ومن تمثيلياته [مسرحية ، امير الحمقى والام الحمقاء] وشخصياتها :- الحمقاء العامية وهي الشعب الذي يطلب حياة السلم من امير الحمقى وهو (الملك) ولكن الام وهي (الكنيسة) متمثلة (بالبابا) تعارض ذلك وتشرح

(١) ينظر : المصدر السابق ، فرانك م. هوايتنج ، ص٤٤ .
(٢) ينظر : المصدر السابق ، عبد الرحمن صدقي ، ص١٥٣ .

لأنصارها سياستها وتخلع عليهم القلانس الحمر وتصيح الى السلاح الى السلاح ... وفي اثناء المعارك يتمزق رداء الكنيسة وهو ثوب ليس لها [١].

ويرى الباحث ان هذه التمثيليات اللاذعة الهجاء بصيغة تهكمية هازلة ،والتي تتعرض لشخصيات هامة كالملك او البابا دلالة على الديمقراطية في الجانب السياسي وتحرر النواحي الفكرية والدينية لذلك كانت صورة لجوانب ميثولوجية متعددة .

المهزلة : وكلمة (Farce) مشتقة من الكلمة اللاتينية (Farsa) ومعناها الحشو وكانت تطلق على كل تمثيلية تخلط باللغة اللاتينية اللغة الفرنسية ، ثم صارت تطلق على التمثيليات التي تتصف بالتهريج والهجاء ، فالمهزلة تمثيلية صغيرة هزلية مستمدة من الحياة اليومية وتنتزع في طريقها الى الواقعية وهي من قبيل كوميديات العادات الاجتماعية [de moeurs] ولكن على نحو من المبالغة المضحكة في ابرز النواحي الهزلية على الطريقةالكاريكاتيرية ، المراد بها إثارة الضحك الشديد والقهقهة العالية وهذا النوع كفل لنفسه الحياة وكتب له البقاء [٢].

كانت الظروف المسرحية في تغير سريع وكان هناك جنوح نحو الحرفية والخروج عن النغمة الدينية وظهور الفصول الروائية والتمثيليات القصيرة بمذاقها الهزلي تحت اسماء مؤلفيها كـ(جون هيودد) ١٥٣٣ (رواية الكبش المخصي) .

وهي مسرحية ممتعة يفشل فيها (جوبتير) بعد محاولته توفير نوع الجو الذي يرضي الجميع وتعد المسرحية السعيدة بين (جوهان) الزوج وزوجته (تيب) و (سيرجو الكاهن) عام ١٥٣٣ احسن من سابقتها . ان الحدث الرئيسي وتحليل الشخصية والحوار الذي يدور حول زوجة مشاكسة عشيقها كاهن وزوجها فأر مرتعد كل ذلك يكشف عن تقدم كبير ، لم تكن انكلترا تنتج وحدها هذه الفصول الروائية او الملاهي ، ففي المانيا كتب (هانزساتشز) عن نفس الفترة هزليات كثيرة تعالج مناظر عائلية شبيهة باسلوب ثري الاضحاك يفيض بالحيوية ، وقدمت فرنسا وايطاليا واسبانيا عملا شبيها من حيث الروح [٣].

ان هذه المسرحيات اعطت الجمهور ، ذوقاً يتذق به عملاً يتميز باستجابة دنيوية اكثر واشمل استجابة لمسرحيات راحت تعكس حياتهم وايامهم المعيشة وقتذاك بصورة أقرب وأدق ، وراح المغنون والبهلوانات والمشعوذون يتدافعون بالمناكب في سعيهم لكسب الحب الشعبي ولا شك انهم شعروا ان لهم حقاً وثيقاً في البحث لانفسهم عن مكان في المسرح حيث يتطلع جمهور النظارة المتزايد بأماني للنجاح اسمى من التوظيف في بلاط الملوك والامراء .

وقد كان من شأن هذه الجمعية ان اجتمعت للمسرح والفصول الهزلي عناصر ظهوره فهو حين قام لم يصدر في ذلك عن بواعث خارجية اجنبية عليه ، بل كان قيامه بارادة الشعب خاصة وتلبية لرغبته في التسلي والضحك بما يتفق مع ميوله .

الميثولوجيا في عصر النهضة [*] :-

---

(١) ينظر : المصدر نفسه ، عبد الرحمن صدقي ، ١٥٤ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، عبد الرحمن صدقي ، ص١٥٥ .

(٣) ينظر : المصدر السابق ، فرانك م. هوايتنج ، ص٤٩ .

(*) ان كلمة (نهضة) تعني الاحياء والبعث وتشير على وجه التخصيص الى بعث الاهتمام بحضارة الاغريق والرومان ، لذلك ادرك الناس في هذا العصر ان العصور القديمة كانت اكثر اهتماما بالحياة منهم . وعليه بدأ الانسان مرة اخرى يهتم بحياته وجوانبه الميثولوجية المعيشة في واقعه، واصبح يؤمن بما امن به الاغريق ان (الجسم السليم افضل من الجسم العليل ، والحياة يفضلها العاقل على الحياة الشقية وان حرص الانسان على اصلاح وضعه في الحياة لايعد خيلاءاً او كبراً بل فضيلةً وعملاً صالحاً) . وهذا ماجعل مثقفي عصر النهضة يسعون الى البحث والاكتشاف في الكتب والاثار

يعد عصر النهضة بداية تطور ادى في نهاية الامر الى تحقيق انتصار فكرة الحرية والعقل والاهتمام بالانسانية وبالعالم اجمع ، "ويعد الطابع اللاديني لعصر النهضة امرا مسلما به" [١].

وظل عصر النهضة يتحمل وزر هذا الوصف حتى يومنا هذا ، على الرغم من انه لم يكن في واقع الامر الا عصرا مضادا للكهنوت والروح الزاهدة والافكار الميثولوجية المتعلقة بالنجاة والعالم الاخر ، والخلاص ، والخطيئة الاولى ، والتي كانت تملأ الحياة الروحية لأنسان العصر الوسيط . ولكن لايمكن القول على الاطلاق بان الشعور الديني كان غائبا تماما في عصر النهضة .

والنهضة تعد حركةً انسانيةً لا تخلو من الشر مثلما هي لاتخلو من الخير ، ويتبين لنا ذلك من سرعة الاضطراب الذي تطورت به حياة الانسان حين اخذ الايمان القديم يتهاوى وبدأ الناس يعيدون النظر فيما تلقنوه عنها .

المثيلوجيا في المسرح الايطالي أبان عصر النهضة :-

لقد شملت النهضة ارجاء اوربا ، إلا أنَّ ايطاليا برزت قبل غيرها حيث كانت اول من نشق نسيم حب الاستطلاع الذهني . وقد تظافرت ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية جعلت الشعوب تستضيء بنور العقل وان يشعر الانسان في ايطاليا بكرامته ويصبح كائنا مبدعا خلاقا .

وقامت النهضة الايطالية بدور الانتقال من مسرح العصور الوسطى الى مسرح عصر النهضة وذلك بما صنعته من استبعاد المسرحية الدينية الخالصة ومسرحها الخاص والعودة الى الازمنة الكلاسيكية بعيدا عن قواعد السلوك المسيحي او بمعزل عن القانون والنظام اللاهوتيين [٢].

لقد افتتن الانسان الايطالي افتتاناً قوياً بكل ما كان قديماً ، وراح يجمع ويستنسخ المخطوطات القديمة ويكشف عن الاثار ويكتب الرسائل المفضلة عند القدماء ، ويحي في نفسه النزعات المفقودة التي تدفعه الى كتابة الشعر والبحث العلمي والتأمل الفلسفي ، وكان لابد لثقته بنفسه ويقينه ان يؤديا به سريعا الى عصر جديد من الكشف والى تطور الطباعة والى الاختراعات الالية التي احدثت ثورة في كافة المجالات الحياتية [٣].

ومع هذا كان هناك ضعف في الانتاج المسرحي الايطالي ، يعود الى الحالة السياسية .. "فلم تكن ايطاليا هذه هي ايطاليا المتحدة بمعنى الاتحاد الحديث فلقد كانت الحكومات والدويلات لاتزال تشن الحروب على بعضها البعض ... والحكام الاجانب يسيطرون على شبه الجزيرة تحت الحماية الاسبانية او الفرنسية او الالمانية" [٤] ، ولكن في ظل هذا الحكم الذي كان يسوده التعسف والرعب والقسوة نمت زهرة العلوم والفنون بصورة من الصور ، ثم انبعت وعادت على العالم بالخصب والتثقيف الدائمين ، لاسيما وان تحمس الاغنياء وحماة الفن بتشجيع الانبعاث لمسرحيات سينكا ، وترانس ، وبلوتس على وفق رؤيا تتوائم مع ميثولوجية عصر النهضة الايطالي ، رغم تمددها على فراش محدد من القواعد الكلاسيكية ، فقد وجدت تقدير عامة الناس لما تنطوي عليها الاعمال المسرحية من جوانب ميثولوجية تعكس النواحي الانسانية ، وكانت تجعل من أية فكرة انسانية فكرةً جذابةً دون أي اعتبار ديني.

القديمة الباقية للفنون والعلوم التي خلفها الانسان في العصور الكلاسيكية لتحسين حياته واصلاح شأنه . المصدر السابق ، فرانك م. هوايتنج ، ص٤٧ .

(١) ارنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ت : فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب.ت ، ص٣٠٤ .

(٢) ينظر : المصدر السابق شلدون تشيني ، ص٢٦٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ص٢٦٤-٢٦٥ .

(٤) المصدر السابق ، الادريس نيكول ، ج١ ، ٢٦٠ .

وشهد المسرح الايطالي في عصر النهضة ولادة ثلاثة انواع من المسرحيات هي : الكوميديا ديلارتي ، والمسرحية الريفية ، والاوبرا . وهذه الانواع الثلاثة غنية بالدلالات الميثولوجية .

الكوميديا ديلارتي :- commedia dell'Arte

وهي المسرحية المرتجلة التي كانت تحفل بنشاط مسرحي ضخم ، ولقد كانت شوارع المدن الايطالية شغوفة بتلك الملهاة الشعبية والتي اطلقا عليها (الكوميديا ديلارتي) .

وقد بدأ ازدهارها في ايطاليا على ايدي (ماكيافللي[*] ١٥٢٧) ومعاصريه (ارسيتو) و(ارتينو) ، فقد كان (ماكيافللي) ومعاصره ارتينو) يصوران حياة العصر بقسوة وصراحة غير مألوفة في ذلك الوقت ... وكان ارتينو يقول :- "اني اصور الناس كما هم لا كما يجب ان يكونوا" وكان هذا مبدأ خط درامي وصل بنا الى (اميل زولا) ومذهبه الطبيعي في المسرح.

لقد كانت هذه الملهاة الشعبية تمثيلية مسرحية ايطالية صرفة اتسمت بالخشونة والاسفاف والفجور ، وسميت بالكوميديا ديلارتي لأنها شملت عمل المسرحيين الحرفين لا عمل الهواة وممثلي البلاط وهي شكل مسرحي غير خاضع لنص مكتوب عبارة عن ادوار يحفظها الممثلون ، وعند التمثيل يكونون هم مؤلفون لأدوارهم ، انها مهارة الممثلين التي اعطتهم القدرة الجسدية للتعبير بحركات واشارات وايماءات ذات دلالات يعكسون من خلالها الواقع الميثولوجي بشكل فكه مستغلين عناصر العرض المحيطة بهم [١].

هذا الارتجال بطبيعة الحال يتطلب من الممثل القدرة على المرونة الجسدية لأداء الحركات والاشارات والايماءات المطلوبة فضلا عن ثقافة اجتماعية لميثولوجية واقعهم الاجتماعي ، يتطلب من الممثل معرفة شخصيته والشخصيات النمطية في مجتمعه والمواقف والاحداث التي تحيطه ، كي تتحول قدرته في التعبير الجسدي من المعرفة الذاتية الضيقة التي تعني تاريخ الممثل الذاتي والمعرفي الى المعرفة الكلية التي تحيط به ليكون قادرا على التواصل والتفاعل بينه وبين الممثلين الاخرين وبين جمهوره لخلق جو من المتعة يجمع بينهم.

وترجع بداية ممثلي الكوميديا ديلارتي الى التمثيليات الايمائية عبر شعراء الربابة والمنشدين في العصور الوسطى الذين حملوا لواء عملهم بصدق وثبات منذ العصور الوسطى ، فقد قدمت عروضها في المدن والارياف وفي بلاط الامراء في فلورنسا التي تعد مهد النهضة حيث ترعرعت فيها اعظم الروائع الفنية ، فقد كانت فلورنسا تضم في ذلك الوقت واحد وثلاثين قصرا داخل اسوارها ، ولم يكن سكانها يقلون عن حكامها اهتماما وحبا للثقافة والفنون ، وكانت عروضهم المسرحية نسيجا انسانيا انعكست ومن خلاله الميثولوجية للواقع الاجتماعي لعامة الناس مثلما انعكست وبثت من خلاله العادات والقيم في بلاط الامراء ، وقد غطت هذه الفرق كل ربوع ايطاليا ونفذت الى فرنسا وسرعان ما انتقلت الى كل ربوع اوربا ، ودليل انتشارهم وقوة سلطانهم هو استمرارهم بحدود المائتي عام ، وكانوا هم مصدر لألهام كتاب المسرح الذين جاءوا من بعدهم . والكوميديا ديلارتي تعد خيطاً ضرورياً في نسيج المسرح ، ونحن لا يمكن ان نكون مغالين في امر اهميتها اذ ان تاثيرها مازال باقيا معنا .

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر مسرحية (اركاديا المسحورة) لنتبين من خلالها انموذجاً من نماذج الكوميديا ديلارتي ، ولنتصور الجمهور واقفاً في الميدان الكبير بالبندقية وقد اقيمت في احد جوانب الميدان منصة للتمثيل صفَّت امامها مقاعد للمتفرجين الممتازين ومن حولها وقف في نصف دائرة واسعة جمهور متطلع متدافع . إن ممثلي الملهاة على وشك البدء في المسرحية ، ولا يوجد غير القليل من المناظر المزخرفة ، فهناك جناحان صغيران اشبه بصندوقين على جانبي المسرح ، وخلف المسرح قماش اسود نقشت عليه اشجار لتمثل الغابة ،

(*) ماكيافللي : مؤلف كتاب (الامير) والذي بين فيه اراءه في السياسة والاجتماع ، مما هو مأثور عنه المثل الشهير (الغاية تبرر الوسيلة).

(١) المصدر السابق ، لويس فارجاس ، ص٨٥ .

حيث يتقدم احد الممثلين ، يرتدي رداءً مزركشاً بعلامات فلكية ، في يده مجلد ثقيل مغلف بالجلد ، وهو يتوكأ على عصا غريبة الشكل ، انه شخصية الساحر ، وحده على المسرح يخاطب الجمهور ، يعلن بانه قد صار سيدا لهذه الجزيرة (جزيرة اركاديا) بفضل فنه ، وان سكانها من الرعاة وجنيات الاحراش ، ولكنه بفضل سحره عرف ان الغرباء يوشكون ان يقتحموا عليه وحدته .

وعندما يبرح المسرح تتغير مؤخرة المسرح ليصبح بحراً عاصفاً وترى من بعيد سفينة تتحطم ، ويسير على احد الاجنحةِ مخلوق عجيب الملبس محدب الظهر نصف مقنع ، يظهر منه انف شديد التقوس ، وجبين مغتص فقد ظهر في عدد لا يحصى من التمثيليات واسمة (يولشنيللا) وهو يخبرنا انه نجا لتوه من السفينة ، وبينما يتكلم ياتي اخر يفوق الاول غرابة في اللبس والمكياج [1] ، وهكذا يؤدون حركات على المسرح ليدرك احدهما حقيقة الاخر حتى يتعانقا ونرى في جانب اخر شخصين باغرب الملابس يتعارفان كذلك ، وكلما زاد الجمهور ضحكا من نوادرهم وحركاتهم ، اخذ الاربعة يتكلمون سوية ، ويدخلون من مشاهد ساخرة لاذعة تصورها قدرة جسدية مطواعية تصاحبها خبرة ادائية صوتية تجذب لها انظار واسماع المتلقين وتشركهم احيانا وتنتهي المسرحية بنهاية مشوقة ومسلية من وراء ذلك مشاهديها لأن موضوعاتها تنبع من الجوانب الميثولوجية المرتبطة بالمعتقدات والتقاليد العامة.

المسرحية الريفية:-

طور شعراء عصر النهضة نصوص مسرحية ذات قيمة تستحق الظهور الى الوجود على شكل قصائد وتمثيليات رعائية لتكون متنفساً للناس من معاناة الحياة وكانت موضوعاتها مستمدة من احد العصور الحالمة ومغامرات الابطال ، ليزخرف من ذلك صوراً ذات بساطة ريفية وجمال رعائي يصفها امام جماهير صالات الباليه ، ولعل نص المسرحية لم يزد على كونه اطاراً لسلسلة من الصور والرقصات والاناشيد .

ظهرت المسرحية الرعائية في الوقت الذي امكن تزيين المنصة المسرحية لاول مرة بمناظر الاحراش او حدائق المنازل ، وكان هذا النوع بحاجة الى تدعيمة بالصور ، خاصة وان قصص هذه المسرحيات تدور حول الحب ... "الحب الذي تفيض به اناشيد الرعاة في البلاد القديمة والعصور السحيقة الماضية ، قبل ان تتسم الحياة بالتعقيد والكآبة والقلق ... لله ما نجده في تلك الانشايد الخرافية من سذاجة آخاذه ويسر كانا يسودان الدنيا في زمن لم يخلق العالم فيه الا للمحبين وحدهم ، زمن كان النهار يظل فيه ابداً كهدأة الغسق او نظرة البكور الصافية ، بعد ان ينفس الفجر ، زمن لم يعرف الناس فيه الغرف او الشوارع لانه لم يكن الا ضفاف الانهار التي كانوا يضعونها على خشبة المسرح" [2] .

وقد جسد (توركواتوتاسو) هذه الصور والمضامين في تمثيلية (امنتا Aminta) مغنياً الاناشيد الرعائية بشعره الشائق وشعوره الاصيل ، وان بدت عليها مسحة من الافتعال واثارة من التكلف – كما يصفها تشيني – .

وجاء (باتسيتاجواريني) في تمثيلية (الراعي المخلص Pastor Fido) فزاد في الصنعة قوة ومادة ، وكان هذان الشاعران يتنفسان عبق الحقول الاسطورية ، لذلك العصر الذهبي الذي طالما حن اليه الشعراء الرعائيون الاصليون حنواً مخامراً محاولين احياءه من جديد وقد مثلت تمثيلية (امنتا) في مدينة (فرارا) لاول مرة عام (١٥٧٣م) وهي تحكي لنا قصة غرام الراعي (امنتا) بالعذراء (سيلفيا) والتي اصبحت احدى تابعات (ديانا) ربة الصيد ، حيث يفتتحها الشاعر باستهلال يلقيه اله الحب (كيوبيد) والذي يستخفى هنا في صورة احد الرعاة ، ثم يعرض علينا الشاعر مواقف الحب بصور رائعة وبعدها يظهر لنا الكورس – فرقة المنشدين – تلك البقية من المسرحية الكلاسيكية ، فيتغنى كورس الرعاة ، حتى يأتي الرسول بخبر وفاة حبيبته (سيلفيا)

---

(١) ينظر : الاراديس نيكولا ، ج١ ، ص٢٨٦-٢٨٧ .

(٢) المصدر السابق ، شلدون تشيني ، ص٣٠٦ .

اثناء مغامرة الصيد ، ولا يكاد (امنتا) يسمع هذا الخبر حتى يندفع ليقذف نفسه من صخرة عالية ، وتظهر (سيلفيا) لتصف كيف افلتت من الذئب ، في الوقت ذاته تسمع نبأ الراعي كيف قذف نفسه حتى تنذر (سيلفيا) بأنها لابد لاحقة به ، ويفتتح الفصل الاخير بنحوى على طريقة (القضاء والقدر) (لامنتا) وغرابة بأن تراه وهو حي [١] .

هذا الملخص نجد فيه جوانب ميثولوجية كثيرة فضلاً عن قيم الخير والحق والجمال والاخلاص والحب ، والتشويق الحقيقي في هذه الانتحارات والمخاطر التي تقوم على اساس الوهم ، وكذلك خصوبة الصورة الخارجية للتمثيلية ، وهذا ما يمتع المتلقي لاسيما وانها ... أي التمثيلية – تتخللها وفرة من الاغاني والاناشيد ، وقد عاد روح النهضة على الشعر الرعائي بنغمة مصطنعة فالشعراء يتحسرون على هذا العهد البسيط الساذج بدلاً من ان يفعموا به ... وها هي (دفينه) صديقه (سيلفيا) "تخبرنا لماذا :

ان الدنيا فيما يبدو لي تشيخ

وهي بشيخوختها تصبح كئيبة بائسة ..." [٢] .

ان المسرحية الرعائية كانت تعرض بين تركيبات وديكورات العربه المسرحية المتنقلة التي كانت في ذلك الوقت شيئاً جديداً واكثر قبولاً في قلوب الشعب .

فن الاوبرا :-

يعود الفضل الى ظهور فن الاوبرا الى مجموعة من المتحمسين في فلورنسا بزعامة (جيوفاني باردي) و (الكونت فرينو) حيث اهتموا بتنمية المسرح الموسيقي ، وكان منهم ايضاً (فسنز وجاليلي) والد (جاليلو المشهور) ، وعملوا على احياء الموسيقى التي كانت تصاحب الكورس في المسارح اليونانية القديمة في مسارح باليه الفلورنسية ، وهكذا شرع هؤلاء الهواة في احياء هذه المسرحيات الموسيقية اليونانية ، وتوصلوا الى لون جديد وان يكن لوناً مختلطاً ، من فن الاوبرا وقد اخفقوا في احياء طريقة الالقاء اليونانية لكنهم انشأوا من وراء تلك المحاولات نوعاً من المسرحية الموسيقية ... وانتشرت في العالم منذ ذلك الوقت.

ولذلك فالاوبرا تعد من ابرز ما اخرجه عصر النهضة في ايطاليا ، وقد كان للمناظر المحلاة المزدانة التي سرعان ما اقترنت بالاوبرا اثر لاستجابة اذواق الجماهير في عصر النهضة ، حتى ساعد على ان صارت الاوبرا هي التعبير المسرحي المميز .

وقد غدت (اوبرا يوريديسن) انموذجاً يقلده المقلدون ونقطة بداية للتجارب التي يقوم بها المؤلفون الموسيقيون ، حتى اصبحت الاوبرا نوعاً مسرحياً لا يزاولها الا المحترفون بعد انفصالهما عن حياة البلاط وارتباطهم بالواقع الاجتماعي وكذلك جسدوا الحكايات والقصص[٣] حيث عكسوا ومن خلالها الجوانب الميثولوجية في نسيج من الموسيقى ترافقها لوحات تعبيرية تعطي دلالاتها العاطفية والاجتماعية من خلال حركات جسدية فردية كانت او جماعية تزامنها اغاني ورقصات بصورة متناسقة ومتناسبة تعطيك في صورتها المنظرية قيماً جمالية مبهرة وفي مضامينها تحوي جوانب عاطفية واجتماعية .

الميثولوجيا في المسرح الاليزابيثي :-

ادرك عصر النهضة انكلترا كما ادرك غيرها من البلاد وانكشفت للابصار عجائب وتراث العالم اليوناني والروماني القديم ، وعرفت المسرحيات اللاتينية كما عرفت في الدول الاوربية الاخرى .

ويمكن اعتبار تشييد دار العرض في (شوردتش) اشارة البدء للتطور الدرامي وقتذاك وان الملكة اليزابيث اختارت (شوردتش) موضوعاً لدار عرض دائمية لان الوصول اليها

---

(١) ينظر : المصدر نفسه ، ص ص٣٠٨-٣٠٩ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٣١٠ .

(٣) ينظر : المصدر السابق ، الاردايس نيكول ، ج٣ ، ص٢٠١ .

ميسوراً بالقياس الى الناس القانطين بالمدينة ، ومادامت الملكة والنبلاء وبعض من التجار يرّعَون الممثلين فقد شكلت فرق مسرحية تحت عناوين مختلفة ، كرجال الملكة ، او رجال اللورد سيكس [١] .

وقد شهد حكم الملكة اليزابيث في "النصف الثاني من القرن السادس عشر ذروة عصر النهضة في انكلترا وشهدت السنوات العشرون الاخيرة من القرن مولد المسرح الانكليزي الفني ، المعروف اليوم باسم المسرح الالزابيثي ، وقد بلغ قمة النضوج والشهرة في نهاية حكم الملكة في مطلع القرن السابع عشر ، وشهد عصره الذهبي في حكم خليفتها جيمس الاول (١٦٠٣-١٦٢٥)" [٢] .

وفي الفترة السابقة لتشييد المسارح والدور المتفرقة مثل (الزهرة) و (الاوزة) و (الغلوب) و (الخط) ... وغيرها ، كان الممثلون يستخدمون ساحات الحانات في تمثيلهم لان وسائل الترفيه كانت في لندن محدودة حيث كان الاغنياء يستخدمون الموسيقيين والمغنين والممثلين والمهرجين في قصورهم ، خدماً خصوصيين للترفيه عنهم وعن ضيوفهم ، اما عامة الناس في المدينة فلم يكن امامهم من مجال للترفيه الا مشاهدة مواكب الملوك والامراء في غدوتها ومشاهدة اعدام المذنبين ، وكانت اماكن اللهو الوحيدة الى جانب الحانات هي حدائق الدببة ، حيث يشاهد المتفرجون العاباً تعتمد على تعذيب الحيوان [٣] .

وقد انعكست مشاهد العنف والقسوة هذه من الواقع الاجتماعي وجسدت في الواقع المسرحي وفي اغلب الاعمال المسرحية .

إن ابرز خصائص بناية المسرح الاليزابيثي هي :-

١. كان مسرحاً مفتوح السقف يعتمد على ضوء النهار وعلى خيال النظارة عند تقديم المناظر الليلية ، والعرض يبدأ في الساعة الثانية او الثالثة بعد الظهر .
٢. كان التمثيل يدور على منصة عالية يحيط بها النظارة من ثلاث جهات وهذا يعني انه لم يكن في المسرح فاصل وهمي او حقيقي بين الممثل والجمهور .
٣. كان المسرح خالياً من المناظر ، ويعتمد في تصوير المنظر على ما يرد في النص من وصف شاعري في كثير من الاحيان ، وعلى استعداد النظارة للتخيل والايهام ، كما يعتمد على الادوات المسرحية الخفيفة سهلة النقل كالمقاعد ، والاشجار ... الى غير ذلك مما يرمز الى طبيعة المكان ، وكلها تدخل في المسرح او ترفع عنه امام اعين النظارة .
٤. كان العرض المسرحي يعوض فقر المناظر والاضاءة بفخامة الملابس الغالية بهيجة الالوان وكان الكتاب يكثرون من مناظر المواكب والاحتفالات في المسرحيات ، وكانت الملابس تمثل اقيم ممتلكات الفرقة المسرحية – ولا ننسى مساهمة الشعر في خلق الاحساس بالجمال في نفوس النظارة [٤] .

ومن الناحية الادبية كان ذلك عصر احياء وتوسيع وترجمة واقتباس وبدأ التأليف باللغة القومية في الانتشار وشهد ما سمَّي وقتذاك بالثورة الادبية حيث ظهر عدد من الكتاب وشعراء الجامعة الى ميدان التأليف حيث كانت بداية المسرحيات المأساوية في عصر الملكة اليزابيث ومنهم وليم شكسبير ...

---

(١) ينظر : الارداييس نيكولا ، المسرحية في الادب الانكليزي ، ت. يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ ، ص ص٨٤-٨٦ .
(٢) فاطمة محمد موسى ، وليم شكسبير ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ، ص١٧ .
(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٩ .
(٤) المصدر السابق ، فاطمة محمد موسى ، ص ص٢٢-٢٥ .

وليم شكسبير (*)

تحتوي مسرحيات شكسبير على نماذج بشرية ... وطبائع ووضعيات وعصور وشعوب في غاية التنوع الميثولوجي ، وهذا ما جعل اعمال المسرحية تمتلك الديمومة بوصفها النبع الثري الذي تغترف منه الاجيال المتعاقبة في مختلف انحاء العالم . ان المآسي والمسرحيات التاريخية لشكسبير قد اثارت المتفرجين في تلك السنوات لانها تعكس جوانب ميثولوجية متحركة غير ثابتة وهي لذلك تنعكس على كل المجتمعات الانسانية ، فهي تصوير لعوالم جديدة صاخبة مليئة بالصور والانفعالات التي مزقتها التناقضات الحادة والتي أفرزتها عصرات عصر النهضة من خلال ذلك التطور الحاصل في الجوانب العلمية والصناعية والاجتماعية والاقتصادية والتي خلقت اضطرابات بالعلاقات الاجتماعية والطبيعية بين افراده وهم يستقبلون صوراً ميثولوجية جديدة انعكست ومن خلالها العادات والتقاليد والقيم الراسخة في اللا وعي الانساني والتي تظهر ومن خلال الجوانب السلوكية للإنسان في علاقاته الاجتماعية وفي مواقفه وإحداثه التي يمر بها بوصفه انموذج يمثل الواقع وهذا ما تجسده مسرحية عطيل ..... الرجل الغيور ، الذي يتدفق في شرايينه ذلك الدم الشرقي الغائر الذي يقدس طهارة العرض ويهدم الدنيا على رأس من يمس شرف زوجته او يطعن في عفتها ..... و(ياجو) ذلك الشخص الحسود الناقم الذي يصبو الى ما لا يستحقه من اعلى المناصب ويتوسل بكل ما يتوسل به أمثاله من الدس والوقيعة والإثارة والكذب وإظهار الوفاء ..... كأسلحة لترويض عطيل ، حتى يسقيه كأس حقده من خلال وشايته ... بـ(دزدمونة) وكانت وسيلته (منديل) الساحرة المصرية التي اهدته الى ام عطيل ليكون خيراً على حامله ، وشراً مستطيراً اذا ضاع منه او لم يكن معه ... وفي مسرحية (هاملت) نجد الانتقام او الثأر يتجسد من خلال شخصية (هاملت) سيما حين يرى شبح ابيه وهو يتكلم من عالم الخلود ، وفي (ماكبث) شبح اخر يلوح للقاتل ليقيمه ويقعده ويجعل الدنيا من حوله خيالاً ، وفيها ساحرات يحدثن (ماكبث) بلسان الغيب فيشكين في نفسه الوساوس ثم يلهبن فؤاده بالاطماع والمطامع المدمرة ...

وقد لاقت مسرحيات الانتقام او الثأر لدى الجمهور في عصر الملكة اليزابيث اقبالاً وتشجيعاً "كما اخذ المسرح الانكليزي من سينكا تمثيل الاشباح والمناظر الحزينة والفضائح ، وقد افاد شكسبير من كل هذا وكان له في روايات (كد Kyd) التي تكثر فيها الاشباح والدماء اسوة في (هاملت) وسواها ، ومهد السبيل لشكسبير مجموعة من الادباء لقبوا انفسهم بـ(فطناء الجامعة)" [1] .

كان شكسبير مغرماً بالجمع بين متناقضات الحياة ، فنرى لديه الحياة المترفة والحياة البائسة ، والحكيم العاقل والمأفون الاحمق في رواية واحدة ، وبذلك يعطينا صورةً عن حقيقة

(*) وليم شكسبير : ولد في مدينة سترانفورد سنة (١٥٦٤م) ودخل المدرسة وعمره سبع سنوات وتعلم اللاتينية مع الاغريقية ، ويقال انه احترف التدريس وبعضهم يقول التجارة ، تزوج ابنة مزارع غني انجب منها (سوزانا) وتوأمين هما ولد اسماه (هاملت) وبنت اسماها (جودث) ، ظهرت باكورة اعماله بهجائية احد اشراف المقاطعة التي يعيش فيها ، هاجر الى لندن حيث وجد سبيله الى المسرح هناك ، وكان اول عمل قام به (ملقن) ثم اشترك في اعادة كتابة المسرحيات القديمة بعد ذلك استقل في كتابة المسرحيات واشترك في تمثيلها ولما عظمت ثروته اشترى في بلده عقاراً ونزح من لندن الى بلدته عام (١٦١٢) ، وتوفي بها سنة (١٦١٦) ، يجمع شكسبير في مسرحياته اكثر من عقدة ثانوية فضلاً عن العقدة الاساسية ويحشد في كل مسرحية قصصاً وحكايات ينظم منها كلما تقدم الفعل عقداً رائعاً حافلاً باللآلئ انه لا يعرف وحدة المكان ولا يتقيد بوحدة الزمان فهو يذهب بماسية بالتخلي عن قانون الوحدات الثلاثة وكثيراً ما يضحك شخصياته في اشد ماسية بمهرج او = =روح شريرة وذلك للتفريغ عن اعصاب متلقيه ويجمع في شخصيات مسرحياته بين السادة وبين السفلة واحياناً يجعل السفلة يتحكمون بالسادة ، نال شكسبير شعبية في العديد من مسرحياته واتخذتها الاجيال وسيلة واداة لتوصيل رؤياهم الفنية والانسانية . المصدر : ينظر : عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت ، ص ص١٧٨-١٧٩ .

(١) المصدر السابق ، عمر الدسوقي ، ص١٨١ .

الحياة ، وقلما نجد مأساة من مآسي شكسبير تخلو من شخصية مرحة ، وهذه هي طبيعة الحياة فالرجل الحزين الذي اعتصر الأسى فؤاده لا يعدم صديقاً يخفف عنه لواعج الحزن ، ويحاول ان يرفه عنه بنكتة تنتزع الابتسامة من بين شفتيه .

وقد رأى شكسبير ان يظهر الملوك والعظماء في حالاتهم الطبيعية ، لذلك يصورهم في جدة وفي مباذلة ، ويعلم انه حين يحب يكون بشراً كسائر المخلوقات ومن اهم مميزات شكسبير سخريته من الاشياء التي لا تظهر على حقيقتها ، لذلك يعمد الى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة [١] ، ببراعة فائقة (فعطيل) مثلاً غيور ويسري في شرايينه دم الرجل الشرقي ولكن شكسبير لا يجعل هذه الطبيعة الميثولوجية تظهر على شخصية عطيل في حين انه في الواقع غيور تكاد تحرقه الغيرة ، وهنا تتجلى عظمة شكسبير في تصوير هذه الحقائق المتناقضة .

لقد تطلع شكسبير الى كل الآفات الانسانية ليصورها في شتى الوانها ممثلة في شخصيات غريبة ، كل شخصية تمثل عنصراً هاماً من هذا المجتمع الذي نعيش فيه ، على اختلاف اطباعهم وعاداتهم وتقاليدهم فمنهم الكريم ، واللئيم ، والمخادع ، والحكيم ، والغرور ، والابله ، والعليم ، والجهول ، وأولو الكفاية في كل من فنون الحياة ، ومن لا كفاية لهم في شيء من الاشياء ، وهم على اختلاف في الحالات والاطوار فمنهم ، المتفائل ، والغاضب ، والطامع ، والزاهد ، وعلى اختلاف الاعمار ، يعرض شكسبير كل هؤلاء فاذا هم يعملون كما ينبغي ان يعمل ، ويقولون كما ينبغي ان يقال ، ويفكرون كما ينبغي ان يعهد فيهم التفكير ، واذا بشكسبير يصور لك الملك في كل حالاته ، ويمثل كل انسان فلا يخالف الحقيقة ، ويجئ لك بروايات كانما هي خريطة الدنيا بجوانبها الميثولوجية وضعت لتنشأ الدنيا على خطوطها من جديد .

كان شكسبير له علم بعادات وتقاليد الجماهير والتفاته الى اطوار الجماعات واساليب الدعاة في تقليب شعورها من السكون الى الهياج ومن المودة الى العداء ولم يقتصر شكسبير على خلق الاناسي بل نراه يقتصم على الجن والاشباح والسحرة والمشعوذين والعرافين ويأتي فيه بما يجعلك تؤمن بوجود هذا العالم الحافل بالغرائب والعجائب ، وتأثير هذه المعتقدات على الجوانب الميثولوجية وهذا ما نجده في مسرحية (ماكبث) .

ففي مسرحية (ماكبث) نجد ان (ماكبث) وصديقه (بانكو) عائدين الى بلادهما اسكتلندا بعد حرب ظفرا فيها النصر العظيم فاعترضتهما ثلاثة اشباح شبيهة بالنساء ، اما الاولى فحيت (ماكبث) باسمه ، ثم زادت الثانية على تحية اختها وسمته شريف (كودر) مع انه لم يكن له في هذا اللقب مطمع ، ثم تقدمت الثالثة فحيته بقولها "مرحباً بملك المستقبل" [٢] ، ثم التفتت هذه المخلوقات الى (بانكو) وتنبأن له بأن ابناءه سيكونون ملوكاً على اسكتلندا وان لم يجلس هو على عرشها ... وما هي الا فترة وجيزة حتى جاء الى (ماكبث) رسول من الملك ينبأه انه قد خلع عليه لقب (شريف كودر) ... فأخذت الامال تجيش في صدره بان تتحقق النبوءة الثانية فيصبح ملكاً على البلاد كما تنبأت له الساحرات .

وكان لـ(ماكبث) زوجة شريرة لا تبالي أي سبيل في تحقيق طموحها ، فأخذت تحرض (ماكبث) على قتل الملك (دَنكن) اثناء زيارته لهما ... وبعد تردد قتل (ماكبث) الملك ... وفي الصباح تظاهر (ماكبث) وزوجته بالحزن الشديد فأتهما بالقتل حراس الملك ، وخلا العرش لـ(ماكبث) وتحققت النبوءة الثانية ، وبما ان (ماكبث) يعلم بأن اولاد (بانكو) سيتربعون على العرش ، فعليه ان يقتله واولاده ليبطل هذا الجزء من نبوءة الساحرات ، وقتل (بانكو) وهربَّ ولده ، وبدأ (ماكبث) يتخيل طيف (بانكو) يجلس على العرش واخذت الرؤى تنتاب (ماكبث) فذهب الى الفلاة ينشد الساحرات ليتنبأن حوادث الايام .

فأخرجن له روحاً باسمه وامره ان يحذر شريف (فايف) ، ثم اخرجن له روحاً ثانية في صورة طفل مضرج بالدماء ينبئه انه لم يكن لابن انثى قدره على ايذائه ، ثم اخرجن له روحاً

---

(١) ينظر ، المصدر السابق ، فاطمه موسى ، ص١٨ .

(٢) المصدر السابق ، فاصمه موسى ، ص٢٠ .

ثالثة في صورة طفل على رأسه تاج وفي يده شجرة فقال "انه لم يغلب على امره حتى تسير نحوه غابة (بيرتم)" [١] .

عاد (ماكبث) بعد هذه النبوءات مطمئناً ولن يغلب الا اذا تحركت نحوه غابة ، وحدث ان تجمع أعداؤه في انكلترا وانظم اليهم (شريف فايف) وسار جيش الاعداء مقتلعاً غصون الشجر ليحمي نفسه وكأنهم غابة وكان الختام ان التقى (ماكبث) بعدوه (شريف فايف) المسمى (مكدف) فما ان علم منه انه لم تلده انثى كما تلد النساء الرجال حتى خارت قواه ، وانتهى الامر بقتل (ماكبث) [٢] .

ان هذه الرواية في رأي الباحث تنطوي على الكثير من الجوانب الميثولوجية سواء في مضمونها ام في شكلها ، حيث نلاحظ ان شكسبير لم يجعل تصرف الانسان وحده هو المسؤول عن مصيره ، بل ثمة (القضاء والقدر) ويده الخفية التي تتحكم في مقدرات الانسان ، والفرق بين عنصر (القضاء والقدر) لدى شكسبير ولدى الاغريق انه في المسرحية الاغريقية قوة تتحكم في مصير الانسان وعمله لا يملك لها دفعاً ، بينما نراه عند شكسبير صدفة عمياء كما في نبوءة الساحرات لـ(ماكبث) .

ولكنه لا يقضي على أي بطل من هؤلاء الابطال ، بل نرى مصائرهم من صنع ايديهم حين نجدهم يقابلون صعوبات لا طاقة لهم بها .

فضلاً عن استخدام شكسبير للاشباح ، ... والتنبؤات ، وهذا ما يعني ان المتلقي في عصر الاليزابيث لازالت تجول في كوامنه بعض من مخلفات المعتقدات التي كانت تعيش في القرون الوسطى ، ناهيك عن (الانتقام) او (الثأر) الذي يعتبر جانباً ميثولوجياً مخلداً في الطبع الانساني هذه الجوانب وغيرها تم عرضها بأشكال استطاع شكسبير ان يخلق نوعاً من المشاركة الوجدانية بين العرض المسرحي والمتلقي وذلك من خلال ايهامه بالجانب الواقعي في استخدامه الملابس والمناظر والعناية بها واعطاء شخصياته من خلالها اللون الملحمي سيما وانه عكس مواضيع مسرحياته التاريخية على الواقع المعيش وقتذاك .

ومن مآسي شكسبير الخالدة (الملك لير) وهذه بعض مقتطفات من حوار شخصيات هذه المسرحية والتي لها بعض من الدلالات ذات التعبير الميثولوجي .

كما يقول جلوستر :

"ان نار الحب تخبو والصداقة تضمحل ، الاخ يثور على اخيه والناس في المدن والارياف تمزقهم الخلافات والقصور ، تعشعش فيها الخيانات ، وصلات الرحم التي تربط الاطفال بآبائهم تتمزق ، الابن يثور ، على ابيه والاب على ابنه والملك ينتهك قوانين الطبيعة ، لقد ولت الايام السعيدة ولم تبق الا سوى المكائد والدسائس والخيانة والخلافات المهلكة التي ستصحبنا الى القبر" [٣] .

ويرى الباحث ان حوار (جلوستر) له ابعاده الدلالية للتعبير عن الجوانب السلبية في الحياة الاجتماعية والتي باتت تمزق القيم والعادات والتقاليد المرتبطة بالجوانب الميثولوجية خاصة تلك الممارسات العقائدية المتمثلة بالعلاقات السلوكية الاجتماعية والتي بقيت تواكب عصر النهضة وهذا ما تفسره مضامين المسرحيات وشخصياتها ومواقفها الاخلاقية في معظم الاعمال المسرحية سواء عند شكسبير او من سبقه من كتاب وشعراء او عند معاصريه من المسرحين .

وما يؤكده الباحث هو ان لا تبقى قوانين الطبيعة مركنة على الرفوف ، بل يجب ان تفعل توظف وفق التطور العلمي والتجريبي وان تكون الجوانب الميثولوجية في عصر النهضة احدى القوانين الاجتماعية التي تساهم ومن خلال قيمها وعاداتها في اسراع عجلة التقدم والتي تعكسها

---

(١) المصدر السابق ، عمر الدسوقي ، ص٢٠٩ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٢١٠ .

(٣) وليم شكسبير ، مسرحية الملك لير ، ت. ابراهيم جبرا ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٨ ، ص١٠١ .

شخصية (جلوستر) بان التمزق والتناقضات ، في الوسط الاجتماعي الذي يعرضه شكسبير ومن خلال مسرحية (الملك لير) مؤكد لنا مدى امتزاج هذا التمزق مع اخلاقية المجتمع وتصرفاتهم .

ان مثل هذه المسرحيات الاخلاقية والتي تتلاشى وتتحطم فيها قيم الفضلاء مع الرذلاء والظالمين مع المظلومين لتبقى ديمومة الصراع الابدي بين الشر والخير ما يثبت قدرة شكسبير الفائقة على التبصر والنفاذ في رسم الشخصيات واعطائها المبررات ما يجعلها انسانية لها جانبها الفاجع والمضحك على حد سواء.

ولقد كان لشكسبير نماذج كثيرة تحمل جوانب ميثولوجية تعكس واقع عصر النهضة في انكلترا وبالتالي تراها صورة كل زمان ومكان لان مسرحياته فيها التعددية والشمولية للدلالات الانسانية ، فمسرحياته عالمٌ فذٌ بالطبائع البشرية ، ولم تقتصر هذه الشمولية للجوانب الميثولوجية الانسانية على المأساة بل نجدها في الكوميديا لان شكسبير افاد من (بلوتوس) في كتاباته كمسرحية (كوميديا الاخطاء) في اتخاذ الشخصيات المغلوطة مصدراً للفكاهه ، وجعل الشقيقين التوأمين عند (بلوتس) خادمين ايضاً وجعل الاخطاء التي تقع بين السادة مكررة على مستوى الخدم والطباخين .

وفي مسرحية (تاجر البندقية) تتنكر العروس (بورشيا) هي وخادمتها وتتخذ صفة محامٍ شاب لتنقذ صديق زوجها من ورطته مع اليهودي المرابي .

وفي مسرحية (الليلة الثانية عشر) يستخدم شكسبير الشخصية المغلوطة مع التنكر بطريقة مضاعفة .

ان شكسبير من الناحية الفنية حقق في كوميدياته التزاوج بين نقيضين وزاد من القيمة الدرامية للكوميديا الشكسبيرية ، ومن ناحية اخرى حاول ان يعكس ومن خلالها جوانب ميثولوجية حافلة بالمواقف والاحداث الواقعية او المصطنعة وانه قد افاد من القصص الشعبية ومأثوراتها وشخصياتها واكتسب من معاشرة الشعراء والممثلين والاحتكاك برجال البلاط من النبلاء ما يفسر قدرته على خلق عوالم رحبة تنبض بالحياة في مسرحه .

الميثولوجيا في القرن الثامن عشر :-

حفل هذا القرن بالمتناقضات بسبب ظهور فلسفات جديدة وبسبب التطورات الاجتماعية المختلفة مما كان له الاثر الواضح على الاتجاه الفكري الدرامي وتأرجحه بين العقلانية والعداء لها ، وحفلت اهدافه الفنية بالمتناقضات .

مما جعل مسرحيات هذا القرن مبالغ فيها بالنسبة لرسم الطبيعة البشرية وبالتالي انعكس على جوانبها الميثولوجية كقيم وعادات وتقاليد واعراف اجتماعية .

فالشخصيات تبدو طيبة ونبيلة اكثر من اللازم سيما وان هذا القرن يعتبر الانسان خيراً بالطبيعة ، واذا تعرض للشر فالسبب الظروف الاجتماعية او عجز الفرد على ان يستمع الى صوت قلبه ، ويتخلى عن امتدادات الجوانب الميثولوجية ، كالقضاء والقدر ، والقيم الروحية[1] .

فمثلاً اذا تعرض الانسان للشر فيعزوها للظروف الاجتماعية والمسبب يمكن اصلاحه اذا تيقضت فيه طيبته الكافية في تحمل المشاق وصموده في وجه الاغراء ، اما اظهار العواطف فهي علامة العقل السليم ، لذلك كانت تعد هذه السمات دليلاً على الطبيعة الفاضلة التي انعكست على الواقع الميثولوجي المعاش وقتذاك .

وان القيم الانسانية تدعوه ان يتألم لآلام الاخرين كي يُنعت بانسان فاضل ، ويعتقد انه بحاجة الى ان يتألم بين الحين والاخر ليشعر بالاخرين ويحافظ على طبيعته الفاضلة .

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، ارنولد هاوزر ، ج٢ ، ص١٤٠ .

ففي هذا القرن اصبحت مشاكل الفرد وعلائقه الاجتماعية بما فيها قيمة وعاداته وتقاليده واعرافه وكل ما تنطوي عليه جوانبه الميثولوجية من اشكال ومضامين معاشة موضعاً للمعالجة ، بعد ان كان الكتاب المسرحيون ينظرون اليها بوصفها مصدراً للفكاهة والتسلية .

فوجدت لذلك الوان من الدراما انعكست ومن خلالها هذه الجوانب الميثولوجية ... ومن هذه الالوان :- الكوميديا العاطفية ، التراجيديا المنزلية والعائلية ، البالاد اوبرا او الاوبرا الشعبية ، البرلسيك .

الكوميديا العاطفية : عرف هذا النوع من الدراما في فرنسا باسم (الملهاة الدامعة) حيث استجابت لتغيرات الذوق العام للعصر وعاطفته ، واصبحت تستهدف استنزال الدموع نتيجة الفرح والاستماع الهادئ بدلاً من اثارة الضحك الناتج عن النقد والتهجم .

ومن ملامح الملهاة الدامعة هي مناظرة ضاحكة ومناخ مسرف في عاطفته الشديدة ولغة شعرية وحبكة تثير شجن المتفرج وتعكس الجوانب الميثولوجية للواقع على وفق الانسجام العام لجو المسرحية [١]

ومن اشهر كتاب الكوميديا الدامعة في فرنسا (نفيل دولا شوسيه) وهو الذي تعتبر هزلياته الدامعة تمهيداً حقيقياً لهذه الدراما ، فالخيال ، وشدة الاحساس والاخلاقية تنشر في مثل هذا المسرح التمثيلي كل جمالها الذي فات عهده ، وعصرية المواضيع واستجداء الدموع وتمجيد الفضيلة قد سحرت جميعها رجال العصر [٢] .

وقد تحمس للدفاع عن هذا النوع العاطفي الجديد من الكوميديا في إنكلترا (السير ريتشارد ستيل) الذي كتب عدداً من المسرحيات التي تنتمي الى هذا اللون من المسرحيات، فعبر هذا اللون الجديد عن روح العصر وما فيه من شجون ومشاعر وعواطف رقيقة ، وخير مثال على ذلك مسرحيته (العشاق الواعون) التي كتبها عام (١٧٢٢م) وترتكز فكرتها حول رغبة بعض الشباب في الزواج على نحو لا يتفق ورغبات والديهم ، ويبدو من خلال ثيمتها ضد بعض القيم الميثولوجية القديمة كالزواج بالاكراه ، اما في مسرحية (حيلة الحب الاخير) التي تنتهي ببكاء الشخصيات الرئيسة وهما الزوج والزوجة ، ويشترك الجمهور بعد تعاطفه بالبكاء حيث يندمج مع اداء الشخصيات بما حل بهما من نهاية مأساوية والتي تبدو وكأنها تقرر إن " تلك هي الحياة كما ينبغي ان تكون" [٣] ، وهذه هي فلسفة هذا القرن .

ويرى الباحث ان هذه المسرحيات حاولت ان تثبت ان الانسان في جوهره يحمل دلالات الخير وهي قيم وفضائل ميثولوجية نابعة من الواقع وعلى اساسها تبنى العلاقات الاجتماعية ، كعلاقة الوالد بابنه او بين الانسان وبيئته بما فيها العلاقات الاعتقادية الدينية التي تمثلها صيغة الترابط الروحي بين الانسان والكنيسة والفضيلة في صورة مثالية .

التراجيديا المنزلية او العائلية : تجنبت هذه المسرحيات شخصيات الملوك والامراء واختارت ابطالها من بين الشخصيات العادية خاصة طبقة التجار نتيجة للتغير الذي حصل للكيان الاجتماعي بتحلل الطبقة الارستقراطية وظهور طبقة التجار التي رغبت الدخول الى حلقات المجتمع من خلال الزيجات والتي حطمت في واقع الامر القيود القديمة وطبيعي ان هذا القادم الجديد أثر وتأثر بالجوانب الميثولوجية للواقع الجديد ، فاهتم بما كان يتسلى به العالم الارستقراطي من قبله من مسرات ، وهذا ما وسع بالنتيجة نطاق الجمهور المسرحي كماً ونوعاً وبالتالي ربطت الدراما بحياة هذا الواقع الجديد للفرد ، وصورت جوانبه الميثولوجية بما يتعلق

---

(١) ينظر : ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١ ، ص٢٨٦ .

(٢) ينظر :ميشال ليور ، الدراما ، ت. احمد بهجت فضه ، بيروت : منشورات عويدات ، ب.ت ، ص١٧٧.

(٣) بي آيفوز ايفانز ، تاريخ الادب المسرحي الانكليزي ، ت علاء الدين حمودي ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٦٢ ، صـ١٤٨

في حياته اليومية من مصائب معتادة ، ومآسي زوجية ، وقلق الاسرة ، والانحطاط النفسي ، والنزاعات العائلية ، وهي بذلك تمثل لحظات من الحياة الانسانية التي تكشف عن خبايا الاسرة .

وكان اول من نشر التراجيديا المنزلية او العائلية هو (جورج ليلو) (١٦٩٣- ١٧٣٧م George Lilo) بمسرحيته المعروفة (تاجر لندن) حيث عالج الكاتب حياة صبي تاجر يقع تحت تأثير امرأة ساقطة فيسرق سيده ويقتل عمه ، ومن خلال احداث المسرحية يتضح لنا ان هذا الصبي التاجر لو استطاع ان يقاوم الشر لتزوج من ابنة سيده ، ويصبح هو نفسه تاجراً ثرياً [١] .

ومن الذين كتبوا عن التراجيديا المنزلية او العائلية الكاتب الفرنسي (دنيس ديدرو[*]١٧١٣- ١٧٨٤م) فكتب مسرحية (الابن غير الشرعي) و(رب العائلة) التي يظهر فيهما ان الفضيلة والطهر عظيمتان امام الرذيلة لو أن " ما يريده الكاتب المسرحي هو ان يؤثر في المشاهد وان يعلمه بطريقة مباشرة ناجحة وهو يقدم له تقليداً امينا للواقع العادي وللعادات والقيم في عصره ، فيجب عليه دراسة الحالة الاجتماعية والحركة الأيديولوجية التي ادت الى الثورة الفرنسية " [٢] .

وبهذا يؤكد (ديدرو) على ان يكون الكاتب المسرحي فيلسوفاً يفتش في عقله وروحه ، وذا معرفة بالعادات والطبائع البشرية ، دارساً للسلوك الاجتماعي ، عالماً بوظيفته واهميته ومحاسنه ومساوئه ويرى الباحث ان (ديدرو) يشير الى الجوانب الميثولوجية حيث اعتبرها ركيزة تتكون من خلالها المجتمعات السوية وما يؤكد ذلك ، ما جاء في مسرحية (رب العائلة) ركز على تأثير المركز الاجتماعي والمالي والمولد والتعليم في الجانب السلوكي والعلاقات الاجتماعية والتي تنعكس في موضوعة مسرحية من خلال الآباء حيال أبنائهم وكل مشكلة تظهر امام رب العائلة تنعكس حيال ذويه ، وبهذا حاول (ديدرو) ومن خلال الدراما ان يلمس الفرد والجماعة في ممارستها لمواهبها في شبكة علاقتها الشخصية والاجتماعية الواسعة والكثيفة وذلك في اطار تصوير الاوضاع لا الطباع وهذا لا يعني ان يضحي بالسيكولوجيا على مذبح الفتنة التصويرية ولا الالفة على مذبح المظهر بل ان ذلك يعني تفضيل الملموس على المجرد والفردي على العام والواقع على الحقيقة ، والرجال على النساء كما يعني ان نحاول احياء التعقيد على المسرح على حساب النقاوة والصفاء واحياء طعم ما عشناه بدون سحر الاحلام ، وحقق (ديدرو) حلمة من خلال اعماله المسرحية على الرغم من قلتها وتنظيراته في معالجة الجوانب الفنية المنبثقة من فلسفته في رؤياه للجوانب الميثولوجية المعاشة وانعكاسها من خلال الواقع المسرحي .

ومثلما تأثر (ديدرو) بكتاب عصره اثر ايضاً بآخرين ، ومن كتاب المسرح الفرنسي الذي اقتفى اثره في القرن الثامن عشر هو (بومارشيه) (١٧٣٢-٧٩٩م Beaumarchaisl) ومن مسرحياته ... : (حلاق اشبيليه) و(زواج فيجارو) و(الصديقان) و(تاجر ليون) ... وغيرها[٣] .

كان بومارشيه اكثر دقة من (ديدرو) في تعريف الوظيفة الاجتماعية للمسرح حيث قال "لو كانت الدراما امينة لِما يحدث في المجتمع الانساني ، فان الاهتمام الذي ينموفينا يجب ان يكون بالضرورة مرتبطا ارتباطا وثيقا باسلوبنا في ملاحظة الاشياء والحقيقة ... والعلاقة الحقيقية هي دائما بين الانسان والانسان ، وليست بين الانسان والنوع ، وكلما اقترب الرجل الذي يقاسي في الحياة من خط حياتي كلما اقترب من عطفي وتجاوبي ... ان الاعتقاد بالقضاء والقدر يحط من قدرة الانسان لأنه يسلبه حريته الشخصية [٤]، هذا القول ينطوي على جوانب ميثولوجية لأنه يبتعد عن بعض جوانبها المتمثلة بالمعتقدات الموروثة والمعتادة في العصور السابقة وهي

---

(١) ينظر المصدر السابق ، رشاد رشد ، ص،٩٩ .

(*) كاتب مسرحي وفيلسوف فرنسي الف كتاب (ثنائية الممثل) وكان يشيد بفن التمثيل الايمائي ، ويعطيك ديدرو مسرح ذو وجهين فهو يقول (دموع الممثل تسقط من عقله) مثل ما تقول (دموع تماسيح)

(٢) المصدر السابق ، حسين رامز محمد رضا ، ص١١

(٣) ينظر : المصدر السابق ، ميشال ليور ، ص٣١ .

(٤) المصدر السابق ، حسين رامز رضا ، ص١١٨ .

(القضاء والقدر) والتي يقول عنها (بومارشيه) انها تسلب وتقيد حيوية وحياة الانسان ، وهذه الصورة حاول ان يجسدها في مسرحيته (زواج فيجارو) فهو لم يكتف بنقد الفرد بل امتد نقده الى المجتمع ككل بوصفه العاكس الحقيقي للعلاقة الطيبة والحقيقية بين الانسان واخيه.

فقد كان تحريم ظهور مسرحية (زواج فيجارو) نتيجة طبيعية لأن (فيجارو) رجل ديمقراطي يهاجم امتيازات الارستقراطيين ، ولبعض احاديثه لدغ حاد ينعكس على الواقع المعاش مثلما كان لها عندما تفوه بها لأول مرة ، ومن حوارها كمثال ، "الا انك سيد عظيم تظن ان لديك موهبة عظيمة ... ، ماذا فعلت حتى تستحق كل هذه الاشياء ، تحملت العناء كي تولد ، ولا شيء اكثر من هذا" [١] ، ومهما يكن من الامر فان (بومارشيه) قد بعث الحياة في السنوات الاخيرة من القرن الثامن عشر في فرنسا ، وقد بشرت اكثر مسرحياته الفكرية بطريقةٍما يدنو الثورة التي قدر لها ان تأتي في مسافة قصيرة عددها خمس سنوات .

وفي المانيا نجد الكاتب والناقد المسرحي (جوتهولد افرايم لسينج ١٧٢٩-١٧٨١م) حيث تعد مسرحية (اميليا جالوتي) و (الآنسة ساراساميسون) من التراجيديات البرجوازية ، واما مسرحيته (ناثان الحكيم) فهي تعكس لنا جانباً اجتماعياً ميثولوجياً هو التسامح الديني .

ولا ينفرد (لسينج) بطغيان الجوانب الميثولوجية ليس في الجانب الفكري منها على المهارة الدرامية فحسب ، بل تظهر هذه السمة كذلك في اعمال معاصره (جوهان وفلجانج جوته ١٧٤٩-١٨٣٢م) ، واروع اعماله هي مسرحية (فاوست) تلك الحكاية التي جسد ومن خلالها (جوته) شخصيته بما تحمله من عوالق ميثولوجية ومعرفية وفلسفية وهي خلاصة بحثه عن الحقيقة وعن ماهية الخير والشر ، ومعنى جهاد الانسان الدائب وراء المعرفة .

ونجد ايضاً الكاتب الالماني (شيلر ١٧٥٩-١٨٠٥م) في مسرحيته (الحب والدسيسة) جوانب ميثولوجية يمثلها الاب الطاغية الذي يمنع ابنه من الزواج بفتاة فقيرة تلك النظرة اللاانسانية التي ما تزال تعاني منها معظم المجتمعات [٢] .

الاوبرابالاد او الاوبرا الشعبية : تمثل هذه الاوبرا جانباً من الجوانب الميثولوجية الشعبية خصوصاً وان موسيقى الاشعار فيها مستمدة من اغاني التراث الشعبي ، والمعروف ان الاغنية الشعبية صورة لواقع ميثولوجي شعبي كونها سجلاً امينياً ينعكس ومن خلالها معتقداته وقيمه وعاداته وتقاليده ومآثره الشعبية بما فيها الحكاية الشعبية والامثال والحكم ... وغيرها .

والاوبرا الشعبية يتخلل اغانيها الشعرية بعضاً من الحوار وفي ذلك قريبة الشبه من الكوميديا الموسيقية الحديثة ، الا ان موسيقى الاشعار فيها مستمدة من اغاني التراث الشعبي ، واشهر النماذج المتمثلة لهذا النوع (اوبرا الشحاذين) عام (١٧٢٨م) والتي كتبها (جون جاي John Gay) قصد فيها التهكم العنيف بالسياسة والاخلاق الاجتماعية [٣] .

والمهزلة البالاديه كما تدعى احياناً هي محاكاة ساخرة تضاهي الاوبرا الايطالية ، كان الهدف منها هو الاستحواذ على بعض الاهتمام الذي اختص به النمط الايطالي وقد استخدمت بغية التأثير لرفع بعض الهجمات الساخرة على الحماقات الكامنة في ذلك الشكل من الفن .

لقد اعتاد الناس على سماع قصة مغناة ذلك انهم كانوا يفرحون بسماع قصائدهم البسيطة الاثيرة لديهم ، سواءاً كانت شعبية محلية ام ايطالية ، لاسيما وان (جون غي) الكاتب والشاعر الايطالي الذي ابتكر الاوبرا – البالادية عن طريق المصادفة قدم صورة جميلة تمثلت في المسرحية الموسيقية (اوبرا الشحاذ) وعلى مسرح (لنكن ان فليدز) الصغير سنة (١٧٢٨م) وكانت ذا مضمون ميثولوجي في قصة مغناة على ارضيه ممهدة من قبل الفنانين والموسيقين امتلآت بحركات واشارات جسدية راقصة ذات دلالات تترجم مضامين كلماتها المغناة ، مصاغة

---

(١) المصدر السابق ، لويس ماراجاس ، ص١٤٩ .
(٢) ينظر : المصدر السابق ، فرانك م هوايتنج ، ص٩١ .
(٣) ينظر : المصدر السابق ، فرانك م هوايتنج ، ص٨٢ .

في عقده تروى بالانكليزية يتمكن المتلقي الذي لا يتكلم اللغة من فهمها والاستمتاع بأنغامها وتشكيلاتها الراقصة في صورها الهزلية الساخرة من الحماقات التي زامنت عصره [١] .

البرلسيك او المسرحية البرلسية [*] (Burlesque) : ظهرت في هذا القرن وهي تقليد هازل لعمل ادبي عن طريق التحريف والتشويه فمثلاً ... الموقف النبيل يتحول الى شيء مضحك ، والمضحك الى شيء جدي مفتعل ، والعاطفة الصادقة الى عاطفة تظاهر .

تتناول (البرلسيه) عادةً الاخطاء اكثر من النقائض او المعايب وتتم المعالجة في نغمه ليست صاخبة حادة ولا هجومية ضارية وذلك بقصد تحقيق الترويح والتسلية ولا بقصد تحريك مشاعر السخط والنقمة ، وهي قريبة المدلول من المحاكاة التهكمية ، لذلك تنعكس من خلالها بعض الجوانب الميثولوجية بقصد اثارة الضحك والترويح والتسلية ، واحياناً تقلد عملاً دراماياً – سبق عرضه – جزئياً او كلياً فمثلاً كـ(اوبرا الشحاذ) لـ(جون جاي) التي تعتبر محاكاة ساخرة للملحنات الجدية المعاصرة لها ، وكذلك مسرحية (الناقد ١٧٧٩م) لـ(شريدان) تقليداً ساخراً للدراما العاطفية [٢] .

ومهما يكن فأن كُتاباً آخرين واكبو مسيرتهم ساعين وراء اشكال مختلفة مفادها التفرد بصفات معينة لمشاهد تعكس بعضاً من صور الواقع الاجتماعي بصيغة ساخرة ، واذا كان هذا القرن قد شهد مسرحيات كاريكاتيرية ساخرة فأن الدافع لوجودها يماثل الدافع الذي شجع على انبثاق الالوان المسرحية الاخرى التي استلهمت مضامينها واشكالها من الواقع المثيولوجي وقتذاك ومنها الالوان الدرامية (البانتوميم) الذي يرسم صوراً مثيولوجية بواسطة اللغة الجسدية المتمثلة في حركات راقصة تتخللها محاكاة صامتة تصحبها الموسيقى ومؤثرات اخرى سيما وان بطلها يملك عصا الحرية يستطيع بها ان يغير الاماكن والاشياء والاشخاص كما يرغب[٣].

ولا يزال يمارس هذا الفن في انحاء متفرقة من العالم خاصة امريكا ، ومن الممثلين الميميين المحدثين (مارسيل ماركو) و(جان لوي بارو) ، حيث يعتقدان ان الميم اهم عصب في الفنون التمثيلية لانه يجسد بالحركة والاشارة والايماءة صوراً لجوانب ميثولوجية غير مرئية موروثة او مكتسبة قابعة في الذاكرة الانسانية .

<u>الميثولوجيا في الحركة الرومانسية [*] من القرن التاسع عشر :</u> استمد الرومانسيون موضوعاتهم من التاريخ القومي الحديث بعيداً عن المصادر التقليدية كالادب والموضوعات اليونانية والرومانية التي لا تتفق في اساطيرها وروحها مع واقع الحياة الحديثة ومواضيع اخرى من الامم المجاورة واكتسبت بهذا كتاباتهم ما يسمى باللون المحلي والتميز الخاص ، وهذا ما

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، الاراديس انيوكولا ، <u>المسرحية في الادب الانكليزي</u> ، ص١٣٣ .

(*) مسائخية او محاكاة ساخرة .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ابراهيم حمادة ، <u>معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية</u> ، ص٢٦١ .

(٣) ينظر : المصدر السابق ، رشاد رشد ، ص١٠٣ .

(*) يرجع المصطلح الى كلمة فرنسية قديمة (Romans او RomanZ) تدل في القرون الوسطى على الرواية الطويلة ، واول من استعمل كلمة رومانسي الناقد الالماني (فردريك شليجل) يشير بها الى الادب المعارض للكلاسيكية . وفي القرن التاسع عشر كان الاعتقاد السائد يجب ان يترك الانسان نفسه لغرائزه تقوده الى المشاعر والافعال السليمة ، بعد ما كان قبل هذا القرن يعتقدون بقدرة عقل الانسان على ادراك اهدافه . هذه الفلسفة ظهر تأثيرها على الجوانب الميثولوجية المتمثلة بالقيم والعادات والتقاليد والاعراف وانعكست على الدراما والادب ، وادرك الانسان الاوربي وقتذاك الكون في صورته المختلفة التي خلقها الله بدون اللجوء الى معايير محدودة ومعروفة ، وهذا ما ساهم في ظهور الحركة الرومانسية خصوصاً في المواضيع والاشكال المسرحية التي نبذت الصور والمضامين ذات القيود والقوالب الكلاسيكية واحلال محلها الاساطير والحكايات الشعبية والمواضيع التي كانت في صورها جوانب تنفيسية وترويحية وارشادية مرمزة بدلالات تطلقها من خلال شخصياتها ومواقفها واحداثها خاصة وان الرومانسية قد تكون نتيجة طبيعية لتزاوج الخيال والشعور ضد العقلانية وقد تكون تعبيراً ثورياً متفجراً عن الفرد والذاتية ضد العالمية والتجريد والموضوعية التي بشرت بها الكلاسيكية . ينظر : المصدر السابق ، لويس فارجاس ، ص ص١٥٤-١٥٦ .

يهمنا لانها ستجسد جوانب ميثولوجية متعددة ، وبالتالي سيكون لها تميز خاص بدلاً من التميز العام ، وما يؤكده هو انتاجهم الذي نبع من التجربة الشخصية والطبيعية الفطرية لهم والخيال الجامح والليالي والعاطفة الجارفة والحب العنيف ، والاطلال ، والخرافات ، والاشباح ، والاحلام ، والاجواء الشاعرية ... وما شابه ذلك .

ومثال ذلك "مسرحيات (هيجو) التي اخذت موضوعاتها من تاريخ الادب الاسباني في مسرحيتي (روى بلايس) و(هرناني) ومن انجلترا في مسرحية (كرمويل) ومن المانيا في مسرحية (البرجراف)" [١] .

وفضلاً عن هذا فقد حطم الرومانسيون كل القواعد الكلاسيكية الجديدة من حيث الالتزام بالوحدات الثلاث والاسلوب الذي لا يسمح باستعمال كلمات الحياة اليومية والتي تمثل الصورة اللغوية لكثير من الجوانب الميثولوجية ، فاللغة هي اداة للعرض الواضح للافكار حتى وانها مرمزة لها دلالاتها التعبيرية على الرغم من ان الدراما الرومانسية ذاتية اكثر منها موضوعية ، حيث ان الكاتب يتخذ من الشخصيات قناعاً لعرض عناصر شخصيته وشرح قضاياه وكان هذا هو احد الاسباب التي ادت الى موت الرومانسية بثورة الواقعية عليها ولجأ الرومانسيون ايضاً الى نبذ وحدة الحدث فزحموا مسرحياتهم بالقصص الفرعية التي تنتقل من زمان الى اخر ومن مكان الى ثانٍ ، ولم يراعوا (عظامية) الشخصيات .

فقد أصبحت العاطفة الجياشة ، واللغة الشاعرية تضم الفاظ السوقة وتقبل كلمات العشاق .

اما المنطق والمعقولية والمشاكل فقد اصبحت هي الاخرى غريبة ازاء سيادة الحالة النفسية الهوائية المسرفة في حساسيتها المريضة ، وان الرومانسية كانت طقساً نفسياً وتعبيراً عن هذا الطقس اكثر من كونها مذهب له اصول وقواعد [٢] .

ومن المسرحيات الرومانسية (فاوست) (لجوته) والتي تمثل الجوانب الاخلاقية المجسدة في الميثولوجيا وقتذاك ، حيث استلهم (جوته) فكرتها من اسطورة (فاوست) الالمانية ، الذي عقد عهداً مع الشيطان على ان يمد له حبل غوايته ، ويحقق له كل ما تصبو اليه نفسه من لذائذ ويصبح الشيطان عبداً له حتى تنعكس الآية بعد فترة من الزمن ، ويصبح (فاوست) عبداً ذلولاً للشيطان ابد الآبدين بجسمه وروحه .

ان مسرحية (فاوست) تنطوي على شخصيات ومواقف واحداث ذات دلالات ميثولوجية تجسدها شخصية (فاوست) الساحرة ومواقفه مع (ابليس) الذي يعترض على حكمة الله في خلق هذه الدنيا واذ ينكر على البشر وجود أي مثقال ذرة من الخير فيهم ، يقول له الله ان ثمة واحداً على الاقل من هؤلاء البشر يمكن ان يبرهن للشيطان على الخير الذي فيه [٣] .

ان (فاوست) على الرغم من كل خطاياه وآثامه يناضل الظلمات التي كان يشقها حتى بلغ النور .

من تلك الخلاصة السريعة يتبين لنا انها قصة اسطورية رومانسية تحمل بين طياتها جوانب اعتقادية وفكرية تنعكس على النواحي الاخلاقية والسلوكية التي يفرزها الواقع الاجتماعي آنذاك .

اما مسرحية (ناثان الحكيم) للكاتب الالماني (لسنج) فهي اشبه بمنظومة مسرحية قصصية فلسفية هدفها التسامح الديني الذي يعد احد الجوانب الميثولوجية التي تجسدها شخصية (ناثان الحكيم) حيث كان يصفه الناس "بأن الله قد اعطاه اعظم عطاياه وهي الحكمة واتفه ما يهبه لمخلوق وهي الثروة" [٤] ، وملخصها ان (ناثان) رجل اعمال يهودي يعود الى بيت المقدس بعد

---

(١) المصدر السابق ، عقيل مهدي ، ص٥٠ .
(٢) ينظر : المصدر السابق ، ابراهيم حمادة ، ص١٧٠ .
(٣) ينظر : المصدر السابق ، دريني خشبه ، اشهر المذاهب ، ص٩٢ .
(٤) المصدر نفسه ، ص٨٤ .

رحلة تجارية فيعلم ان ابنته بالتبني انقذت من حريق شب في بيته على راهب الماني ، فذهب ليشكره في مكان تعبده حول قبر سيدنا (عيسى) (عليه السلام) ، ولكن الراهب لا يقبل الشكر ويرفض هديته ، ويكتفي بأخذ الوشاح الذي لفحته النار اثناء انقاذ ابنته ، وهنا يتناول (ناثان) الوشاح وعينه تترقرق بالدموع حتى تستقر على الوشاح ، فيعجب الراهب ، لانه لم يظن ثمة يهودي صالح في اركان العالم ويجيبه (ناثان) "بل ثمة اناس صالحون في كل فج يا صديقي ، لان لشجرة الحياة افرعاً كثيرة وجذوراً لا يعقل ان اعلى فرع في هذه الشجرة هو وحده الذي نما من امنا الارض ... ونحن يا بني لم نكن الذين اخترنا لانفسنا الجنس الذي ينتمي اليه كل منا ، ان اليهود والمسلمين والمسيحيين كلهم لآدم ... وكلهم اناس – فدعني اتعشم انني وجدت فيك انساناً ..." [١] .

ولا يملك الراهب الا ان يتناول يد (ناثان) مصافحاً ... وما ان سمع (ناثان) اسم صاحبه بدا عليه العجب الا انه لا يقول شيئاً ، وحينها قابل السلطان حتى تأثر بحكمته ، وفي الوقت ذاته علم الراهب ، ان الفتاة التي انقذها مسيحية سرقها (ناثان) وهي طفلة ونشأها على انها فتاة يهودية – وتلك جريمة – وقرر الشاب ان ينقذها ، ولا يكاد يرى (ناثان) حتى يعرف حقيقة الفتاة التي توفيت امها وابيها ، وانه لم يكد يتسلم الطفلة حتى قام المسيحيون بمذبحة اهلكوا اليهود في تلك المدينة ... ومع ذلك تقبل الطفلة ، وفي نهاية المسرحية يدرك الشاب من البيانات التي توجد عند اليهودي انها اخته ، وهما اولاد شقيق السلطان ، صلاح الدين [٢] .

ومن ملخص هذه المسرحية نجد الجوانب الاعتقادية التي جسدتها شخصيات المسرحية المتمثلة بالاديان الثلاثة ، وما شخصية الراهب التي تتجلى فيها الجوانب الاخلاقية والتي مثلتها شهامته في انقاذ الفتاة من النار فضلاً عن رفضه الشكر والهدية من (ناثان) اليهودي ، كانت اشارة ميثولوجية تنطوي على صورة التطرف الديني ، ولكن بحكمة (ناثان) وكلامه المليء بالفلسفة هي بمثابة صعقة لصحوة الراهب من تطرفه ، اما القدرية فقد صورتها العاطفة الجياشة في معرفة الراهب لاخته التي انقذها من الحريق ، فظهور الحقيقة الاخرى بانهما اولاد شقيق السلطان صلاح الدين ، وكل هذه المنظومة في القصص الممسرحه تحمل في هدفها الميثولوجي فلسفة التسامح الديني .

وقد اعقب (جوته ولسنج) في كتابة المسرحية الرومانسية التي تنطوي على جوانب ميثولوجية هو الكاتب المسرحي (يوهان كرستوف فردريك فون شيللر) .

ومن مسرحياته على سبيل المثال مسرحية (دسيسة حب) حيث عالج المؤلف ومن خلالها المشاكل المعاصرة وبَيَنَ القيم والعادات والتقاليد المزيفة الارستقراطية ، والتي حطمت العلاقة العفيفة بين الفتاة الجميلة المنحدرة من طبقة فقيرة ، والشاب الارستقراطي الذي كان والده سبباً في تحطيم هذه العلاقة ، ولكن الحبيب لم يترك حبيبته بل ترك والده في غمرة اليأس مهدماً شمل عائلته وانهيار سمعة والده امام الناس ، وهي لذلك تعد من المسرحيات التي عالجت مشاكل اجتماعية عائلية .

ويأتي ايضاً بعد (جوته ولسينج وشيللر) كتاب مسرحيون حاولوا استغلال امكانيات المسرحية الرومانسية فكان حظهم ضئيلاً سيما وان مآسيهم الرومانسية كانت اقرب في موضوعاتها الى فكرة القضاء والقدر .

وهذا ما نجده في مسرحية (التاسع والعشرين من فبراير) للكاتب المسرحي (ادولف مولز) كتبها عام (١٨١٢م) وسميت هكذا لان افراد عائلة شخصية الحطاب يموتوا ببطء ، الواحد بعد الاخر ، نتيجة ارتكاب المحارم ، ويلي الضحايا نداء الموت المحتوم في السنوات الكبيسة [٣] .

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٨٤ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٨٥ .
(٣) ينظر : المصدر السابق ، الاراديس نيكول ، ج٣ ، المسرحية العالمية ، ص٤٨ .

وحظيت روسيا بالمسرحية الرومانسية من خلال اعمال (الكسندر بوشكين) و(نيقولا جوجول ١٨٠٩-١٨٥٢م) ومسرحيته (المفتش العام) وكانت هذه الملهاة تظهر صوراً لشخصيات هازلة يكشف ومن خلالها الجوانب الميثولوجية الموجودة في احدى عواصم المديريات والمجسدة في هيكلها الوظيفي الذي تتفشى فيه القيم والعادات والطبائع الوضعية ... مثل عدم الكفاءة وتفشي الرشوة وسوء السلوك .

فكان نسيج هذه الملهاة الاجتماعية قدوم شخص يُظن انه من مفتشي الحكومة [١] ، هذه الظنون تولد في المسرحية ردود افعال تنعكس ومن خلال الشخصيات والمواقف المثيرة للضحك الساخر اللاذع ذات الجانب الترويحي والتنفيسي للمتلقي .

هذه الموجة الرومانسية التي اجتاحت الادب الفرنسي على يد (فيكتور هيجو) واضرابه انحسرت بعد ان ضعف ريح الرومانسية في فرنسا ، وفي كثير من امم اوربا وامريكا ، واشتاق الناس الى ان يحدثهم الادباء والكتاب المسرحيون عن حياتهم الواقعية لتحل محلها موجة عاتية من المذهب الواقعي على ايدي (ستندال ، وبلزاك ، وفلوبير) ثم تنشق هذه الموجة من الادب الواقعي وتظهر الى جانبها موجة من الادب الطبيعي .

دلالة [*] الميثولوجيا بين النظرية والتطبيق في الاتجاهات والحركات المسرحية الحديثة :-

تعد نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين نقطة تحول للمنجزات الحضارية في العالم الحديث ، فقد هيأت تلك المنجزات العلمية والدراسية التي استهدفت الانسان ارضية خصبة لكثير من الفلسفات التي اقترنت بذهنية وتوجهات انسان العصر الحديث ومتطلباته البيئية ذات الدلالات التعبيرية التي تتلائم مع متغيرات العصر الحديث .

لاسيما وان هذه التحولات مهدت لظهور العديد من المدارس الادبية والفنية والاتجاهات والحركات المسرحية ، وساعد في ذلك ظهور دراسات وكتابات كثيرة وعلى سبيل المثال ... كتابات (اوجست كومت) صاحب الفلسفة (الوضعية) في علم الاجتماع وهو اعلى انواع المعرفة والتي سُخرت في خدمة المجتمع ، ودراسة الانسان دراسة موضوعية في نظريات الوراثة لـ(مندل) "وكتابات (دارون) في (اصل الاجناس) والمبنية على مبدأين اساسين هما :

أ. كل الاشياء تطورت ونشأت من اصل واحد .

ب. البقاء للاصلح" [٢] .

وكل هذا ساهم في الثورة على الرومانتيكية في الادب المسرحي والمسرح في اوربا الذي وقع فريسة تطور الوسائل الفنية التي ساعدت باغراق المسرح والعروض بالاطار الخارجي واحلال قيم شكلية محل القيم الموضوعية القديمة ، وكان لابد من ثورة في الفن والعودة الى وجهه المضيء فقد حلت موجة هائلة من الواقعية ، ظهرت الى جانبها موجة اخرى من الادب الطبيعي [*] على يدي (اميل زولا[**]) والطبعيون في الادب المسرحي ، وكما يدل على

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، رشاد رشد ، ص١٦٦ .

(*) الدلالة : هي العلاقة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامه) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي ، فحركة الرأس علامة على الرفض والقبول ، واحمرار العين علامة على البكاء ... الخ . (والعلامه) : ه الاشارة التي تدل على شيء اخر بالنسبة لمن يستعملها تنطوي العلامه في ذاتها على صلة تؤلف بين دال ومدلول في علامة تنتج دلالة . (المصدر) : اديث كرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفوري ، بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص٢٨٧ .

(٢) احمد جمعة قاجة : المدارس المسرحية وطرق اخراجها ، بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، ب.ت ، ص٤١ .

(*) الطبيعية : حركة ظهرت في اواخر القرن التاسع عشر في المسرح وسبقته في الادب وهدفت في المسرح الغاء التصنع وجعله يصور الحياة تصويراً مباشراً وفجاً .

اسمهم لا يعنون بالقواعد والقوانين في تصوير شخصياتهم فهم ينقلون اليك من الحياة صوراً طبيعيةً صادقةً متحلله من القواعد ، طليقة من القوانين ، غير مقيدة بالآداب والشرائع ، فمسرحياتهم تضع شخصياتهم بين يديك عارية ساخرة كأنها مقاطع طويلة او عريضة لهضبة من الهضاب اراد راسمها ان يطلعك على ما تتركب منه تلك الهضبة من طبيعة جيولوجية وكيف تظافرت القرون والاجيال على تطور هذه الطبقات حتى استقرت على هذا الحال فعملهم أعطاك صورةً لهذه المقطع ، اما ما وراء هذا فمتروك لك ان تستنتج ، وكل مهارتهم ان يصدقوا فلا يزخرفوا ولا يستنبطوا وهم في كل هذا يخالفون الكتاب المسرحيين الواقعيين امثال : (كاتوماس الابن) و(ابسن النرويجي) رائدي الواقعية اللذين كانا مغرمين بالتحليل والاستنباط... سيما وان ابسن كان شغوفاً بالافكار او مسرحيات الخواطر والصور العقلية ... وقد ابتعد الطبيعيون بذلك عن ابسن من حيث اقتربوا الى اميل زولا [١] .

وقد نهج الطبيعيون من رجال المسرح ما نهجه زولا واصحابه من قصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا ، وجوانبهم الميثولوجية المجسدة في المعتقدات والسلوك الاجتماعي للافراد ، المرتبطة بالعادات والتقاليد حيث كانت القيم والفضائل التي يضطلع بها هذه الطبقات هي اثواب النفاق والرياء في نظر الطبيعين اخترعته لهم الحضارة وترسلت به هذه المجموعة الانسانية في اطوار ضعفها لتجعله سلاحاً للضعفاء يقيهم شر الاقوياء بما يضمرونه في انفسهم تمثل في مصطلح الآداب ومتعارف التقاليد ، وقد صرح الطبيعيون بأن غرضهم من تصور الناس على هذا النحو كي يفهم المصلحون حقيقة النفس الانسانية قبل الولوج في اصلاحها ، ولهذا حصر الطبيعيون جهودهم في تصوير امراض المجتمع التي لا تتجلى صارخةً مفزعةً الا في بيئات الطبقة الدنيا من البشر .

ولقد جسد الكاتب المسرحي الطبيعي كل جزيئات البيئة التي تعيش فيها شخصياته من لغة دارجة الى الاشارات والغمزات التي يستخدمها مجتمع الطبقات الدنيا للتنويه عن الخلجات والاحاسيس مما يتفق الطبيعيون مع الرمزيون في استخدام هذا الاسلوب الايحائي بدلاً من الاسلوب الصريح ، وكانت مواضيع مسرحياتهم كما ذكرنا مستمدة من احداث العصر الذي يعيش فيه الكاتب والبيئة التي يحيا فيها ويختار دائماً اكثر المواضيع جدة واقربها الى أمزجة الجمهور [٢] .

ومن الطريف ان يعترف الطبيعيون بأن الاصلاح الذي يهدفون اليه هو من النوع الذي يتفق وطباع تلك الانفس ، أي الاصلاح الذي لا يثور على قوانين الطبيعة نفسها ، فهم لا يريدون اصلاحاً يخضع الفرد لعبودية القوانين الوضعية والاداب الموروثة التي هي من صنع المجتمع المتحضر .

والطبيعيون يعنون في كتاباتهم بأن يكون ابطال مسرحياتهم من الضعفاء السلبيين الذين يسهل قيادتهم والتأثير عليهم كما يعنون بعالم الجريمة بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والمرضية وظروف البيئة والوراثة ، تلك الظروف في رأي الطبيعيين بمثابة القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدماء ، ولذا فأن معظم الكتاب الطبيعين اقرب الى التشاؤم والنظرة السوداء الى الحياة ومستقبل الانسانية منهم الى التفاؤل والابتسام والمستقبل ... .

وكان الرد على الطبيعيين في مجال الادب من خلال موضوعات الكاتب الواقعي (هنريك ابسن) حيث كان الصرخة الواقعية التي أيقظت العالم كله للنظر في مشاكل العصر

(**) اميل زولا : ولد في باريس سنة (١٨٤٠م) من اب فرنسي كان رجلاً مولداً يجري في عروقه الدم الايطالي واليوناني مات وابنه لا يزال في مدارج الطفولة ، لذلك قاسى زولا الحياة الصعبة حيث صور في كتاباته عن الطبيعيه رذائل العصر ومخزياته من حياة اللصوص والافاقين والعاهرات وسفلة الطبقة البرجوازية . المصدر : جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ج٢ ، ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩١ ، ص٤٠٢ .

(١) ينظر : المصدر السابق ، جمعة احمد قاجة ، ص ٤٢ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، حسين رامز محمد رضا ، ص١٥٦ .

الحديث بجميع الوانها المادية والروحية والتربوية والسياسية ، وان مسرحياته كانت صادرة عن فكرة انسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم واذواقهم وتزيدهم انسانية وترهف فيهم المشاعر الفنية وتضاعف فيهم الاحساس بالجمال والحق والخير .

الدوق ساكس ماينجن :-

في المسرح كان (جورج الثاني ١٨٢٦-١٩١٤) رائد الاتجاه الواقعي والميلاد الحقيقي لفن المخرج المسرحي بمعناه المعاصر في المانيا في دوقية (ساكس ماينجن Saxe-Meiningen) مما حاول تمهيد طريق الاخراج في التدريبات المنظمة لاداء الممثل المدروس والقائم على قواعد علمية كي يتمكن من الحصول على ممثلين مدربين بشكل جيد متساوين في الاهمية والقيمة مما ساعد على الغاء فكرة الممثل البطل (النجم) التي عانى منها المسرح طويلاً ، فصار كل ممثل بامكانه ان يمثل دوراً رئيسياً في مسرحية ودوراً ثانوياً في مسرحية اخرى ، واهتم بتدريب المجاميع الرئيسية وسعى الى ان تتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية من خلال التدريبات الطويلة ، ومن اجل تحقيق الواقعية في عروضه المسرحية راح يبحث في الدراسات الدقيقة للواقع التاريخي للديكور والازياء والاكسسوار سعياً الى خلق صورةٍ واقعيةٍعلى المسرح تكون امتداداً للواقع الميثولوجي ، واصبح لذلك "الوجود الانساني الحي من خلال الممثل على خشبة المسرح هو الوحدة الاساسية للصورة المسرحية" [١] ، ولجأ الدوق الى توظيف كافة الوسائل المسرحية في تفسير النص معززاً ذلك بادخال وسائل وطرق اكثر واقعية في الديكور والاضاءة والازياء والاكسسوارات حتى راح يصمم مناظره المسرحية بنفسه ويجري التمارين المسرحية خلال وجودها ، واهتم ايضاً بالعلاقات بين المساحات والزوايا وحركة الممثلين على خشبة المسرح ليعطي لعروضه فضلاً عن واقعيتها قيمتها الجمالية ، ومن اجل تحقيق الواقعية في كشف معاناة الانسان في ظروفه الاجتماعية والسياسية وليدة الثورة الصناعية وافرازات الطبقة البرجوازية وذلك في جعل المتلقي يعي هذا الواقع ويغيره بيده .

وقد اثرت فلسفة الدوق الخاصة بالرؤية المسرحية على نظريات المحترفين في هذا المجال الفني امثال (اندريه انطوان) رائد الاخراج المسرحي الطبيعي في فرنسا .

المخرج اندريه انطوان (١٨٥٨-١٩٤٣م) :-

اندريه انطوان رائد الاخراج المسرحي الطبيعي وهو من المتأثرين بمنهج (الدوق ساكس مننجن) وذهب الى ابعد ما ذهب اليه الدوق الذي خلق الايهام الكامل على خشبة المسرح منطلقاً من المبدأ الذي طرحه (اميل زولا) رائد الحركة الادبية للاتجاه الطبيعي الذي "اصر على ان الواقعية الحقيقية (الطبيعية Naturalism على حد تعبيره) يجب ان تعطي احسن تقليد ممكن للحياة وان تجاهد في سبيل تفادي أي مظهر للبناء الصناعي او الدسائس المدبرة او الاختراع بحيث تبدو الاحداث وكأنها نابعة كنتيجة لظهور الشخصيات في القصة وكأن المؤلف لم يخلقهم ، كان ينادي بدراما مطابقة تماماً لوقائع الحياة وتسمح للناس بأن يروا انفسهم على خشبة المسرح" [٢] .

اندريه مخرج فرنسي ولد لابوين فقرين في ريف فرنسا احب المسرح وعكس هذه الجوانب البيئية بما تحمله من عادات وتقاليد وقيم ومعاناة خلال اعماله في فرقة (المسرح الحر) ، فقد صور الواقع باعماله كالصورة الفوتغرافية فالطبيعة التي "انتهجها انطوان جاءت لتوصل ما يعانيه الانسان من الاستغلال والاستلاب ليدرك هذا الجمهور كم هي مأساة انسانيته ، وراح يؤكد ان الناس البسطاء هم الذين يقودون الحياة ويصوغونها بأيديهم" [٣] ، لذلك اصبحت

---

(١) ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ص٤٣ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، حسين رامز محمد رضا ، ص١٤٨ .

(٣) بدري حسون فريد ، وسامي عبد الحميد ، مبادئ الاخراج المسرحي ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٠ ، ص٢٠ .

(الطبيعيه) في المسرح عند انطوان فكراً موجهاً الى المجتمع من اجل استثارته ، فكل مسرحية تكتب او كل عرض يقدم له علاقة بالواقع وكل ما يمت بصلة للعادات والتقاليد وجميع الجوانب الميثولوجية للمجتمع ونظامه الذي وجد فيه اما من اجل تغيره او اضافة او تثبيت قيم جديدة ، ومن اجل ذلك اسس (اندريه انطوان) (المسرح الحر) واعتمد في مواضيعه على الكتاب المسرحيين امثال – اميل زولا وابسن ... وغيرهما .

واكد على ممثليه في ادائهم الحركي والصوتي الطبيعي الواضح المعنى والتعبير مما يوصل الى المتلقي دلالات الكلمة وما ورائها وكذلك الاحداث وما تتضمنه من معانٍ يراد ايصالها الى المتفرج وهو لذلك يعتبر الممثل اداة لخدمة النص وايصاله للجمهور ، وعليه يحتاج الممثل تربية تقنية وفيزيقية تكسب جسمه ووجهه وصوته الليونة المطواعية بوصفها وسائله التعبيرية ، الفنية ، الطبيعية ، ويرى ايضاً ان ممثلي الفرقة الذين لم تسند لهم ادوار في العرض ان يشاركوا لملء مكان الكمبارس على شكل مجاميع صامتة حتى يتحاشى تشغيل عناصر غير معدة حرفياً وثقافياً وفنياً ولا صلة لها بالمسرح [١] ، وبهذا يحصل (انطوان) على حركة جماعية تضفي على الكل طبيعة حية .

واكد انطوان ايضاً على الفلسفة الطبيعية في مضامين اعماله وادواته التعبيرية في العرض المسرحي والتي تقضي بأن الانسان هو صانع قدره وليس هناك قوة خارقة ، ويهدف من وراء ذلك اظهار الواقع الاجتماعي داخل المسرح وخارجه ويؤكد للمتلقي بأن ما يراه ويعرض امامه هي حياته ممسرحة ومجسدة من خلال العرض المسرحي لذلك كان الديكور واقعياً واكثر من اطار هارموني موظف لحركة الممثل ، والديكور يجب ان يكّون البيئة التي شكلت الحياة والاحداث عند الشخصيات ، ويقول (اندريه) "وجدت من الضروري ان ابدأ عمل بابداع المنظر والبيئة لان المكان يقرر طبيعة حركة الشخصيات وليست حركة الشخصيات هي التي ستقرر المكان وعارض وجود انارة سفلى لان اتجاه اشعتها تخالف الواقع" [٢] ، ومن معاه في خلق الاجواء الطبيعية في العرض المسرحي ولاسيما الخارجية منها المؤثرات الصوتية والضوئية فاستخدم اصوات الحيوانات المعبرة عن الطيور وغيرها على وفق طبيعة العرض وحاجته لها كمؤثرات صوتية ، ووصل بطبيعته الى ادق الاستخدامات المسرحية كالاكسسوارات الحقيقية على المسرح .

حول (اندريه انطوان) المسرح الى بيئة بحث وتجربة وتطوير للاداء في كل جوانبه ولا يفوتنا ان نذكر تحديده للجدار الوهمي بعد ان توصل الى تصور كامل للمكان الذي تجري فيه الاحداث وهو الاسلوب الامثل لتقديم شريحة من الحياة ، ومن وراء كل هذا عزز ايضاً بشكل كامل (مسرح المخرج) وخطا في تعميق فكرة (المخرج المفسر) ، ولاشك ان من اهم دوافعه واهتمامه في اختيار نصوصه هو علاقتها بالواقع الميثولوجي وهذا ما يدعوه ان يبحث ما وراء الكلمة التي يطرحها النص بل يتخطى هذا الى هدف اعمق اخر لتحقيق الروابط بين الجماهير والعرض في تفسير القضايا التي تنبع من الواقع الاجتماعي للجماهير ، من خلال وسائله التعبيرية ، الممثل وعناصر العرض الاخرى كالديكور والازياء والاضاءة والاكسسوارات للكشف عن الاعماق الدفينة للنص المسرحي بما فيها النفسية والفلسفية .

ان الواقعية في الاخراج المسرحي التي بداها وطورها (جورج الثاني) دفعت (اندريه) الى الاخراج الطبيعي متجاوزاً الصدق التاريخي الخارجي الى صدق اقرب الى الحقيقة بحيث استهوت بعض المخرجين في اوربا فأسسوا المسارح الحرة وانتشرت رياح الطبيعيه في الادب وكتب لها (ابسن) و(سترندنبرج) و(جوجول) و(تولستوي) و(هاوبتمان) اعمالهم فكانت فرصة للمخرجين الطبيعيين في المانيا وروسيا .

المخرج اوتوبراهم :-

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، سعد اردش ، ص٥٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٥٢ .

مخرج مسرحي الماني اسس المسرح الحر في المانيا وسلك مسلك انطوان فبدأ باخراج الاعمال الطبيعية التي كتبت تحت مظلة هذا المنهج ، وجرب الاعمال التراثية التي عكس ومن خلالها الجوانب الميثولوجية للواقع الطبيعي والاجتماعي المعاش وقتذاك .

كان اوتوبراهم يهتم بحاستي السمع والنظر عند المتلقي كما انه اهتم بالاطار التشكيلي على انه البيئة الطبيعية التي تتحرك فيها الشخصيات كنماذج لواقعه الطبيعي والاجتماعي التي تتجسد ومن خلالها القيم والعادات والتقاليد آنذاك

وترك اوتوبراهم تصميم هذه البيئة الطبيعية لمصممي الديكور تحت اشرافه وهو يقول "ان من يريد أنْ يصور الحياة الطبيعية ويدفع بها في نص المؤلف يجب ان يكون قادراً على ادراك المناخ الانساني بما فيه من قيم وعادات وتقاليد ، والذي بنيَّ على اساسه النص وعلى تحويله الى ابداع فني عن طريق الصياغة للغة الصوتية الحركية عند الممثل وعلى توصيل ذلك الابداع الى الجماهير" [١] .

لذلك يرى ان المخرج هو الفنان الذي يحسن الاحساس بالروح الداخلية ويستطيع ان يترجمها من خلال امكانياته التقنية المتمثلة في ادائه من خلال اللغة الجسدية والصوتية التي تترجم الكوامن الداخلية في حركات واشارات وايماءات يصاحبها اداء لغوي لتوصيل ذلك الابداع الطبيعي في خطاب العرض المسرحي للجماهير .

ومن المتأثرين بمنهج (الدوق ساكس ماننجن) والحركة الطبيعية ودلالتها في المسرح الفرنسي على يد (اندريه انطوان) المخرج الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي) الذي تمحور منهجه في رد المسرح الى اصوله الانسانية واكد ضرورة ربطه بالحياة الواقعية للمجتمع الانساني متجاوزاً الحدود النقلية الخارجية للطبيعية عند (اندريه انطوان) .

والمسرح عنده واحد من ابرز واقدم النشاطات الفنية للانسان يتناول النزعات الانسانية العامة بانواعها والمنبثقة عن الواقع الميثولوجي للمجتمع المعاش والمرتبط بالعادات والثقافات التي صنعها الانسان وينطلق (ستانسلافسكي) في بحوثه المتعلقة باداء الممثل من الدلالات النفسية ومن غرض جمالي يعتمد على اعداد وصياغة علم مسرحي جديد يرتكز على اهداف ثابتة يأخذ مادته الفنية من الجوانب الميثولوجية للواقع الاجتماعي المعاش بالافادة من المعارف والعلوم الانسانية كعلم النفس والوراثة والاجتماع موظفاً هذه المعارف بما يخدم كيفية اعداد الممثل لدوره واعداده لنفسه .

بحيث يمكن الحديث عن تأسيس الهوية الجديدة للكائن الوهمي المسمى بالشخصية والتي تتطابق مع حركاتها وحوارها وتركيبها السايكلوجي والبايولوجي للوصول الى الوهم المسرحي وتأكيد ابعاده في التأثير على المتفرج وهي العنصر المشارك في العرض والداعي لتحقيق نوع من التطابق والتشابه مع تكوينات الاصل للشريحة الانسانية بما يجب بإيهام ان ما هو معروض هو واقعي ، لقد عدنا الى الواقعية الداخلية وكشفنا عن اللغة الحقيقية – هذا ما قاله ستان – واستطلعنا الحياة الحقيقية للناس وسلوكهم الحياتية [٢] ، وكل جوانبهم الميثولوجية والتي افادت (ستان) في تطوير اسلوب الاخراج والاداء . وهو بذلك يعود الى واقعية اعمق واكثر صفاء الى واقعية اكثر تعمقاً للنفس الانسانية . نتيجة لذلك ظهرت مدارس واتجاهات ودعوات فنية مناهضة للواقعية والطبيعية مثل الرمزية ، والتعبيرية ، والسريالية ، والملحمية حيث نظرت للمفهوم الميثولوجي بجوانبه العقائدية والفكرية والتطبيقية المرتبطة بالعادات والتقاليد المجسدة في الطقوس والممارسات الشعائرية والاحتفالات الدينية والدنيوية في الواقع الاجتماعي وتفاعله مع الانسان بمنظار فلسفي مغاير يتطابق مع طبيعة تلك الاتجاهات والدعوات النابعة عنها ، وبهذا

---

(١) المصدر السابق ، سعد اردش ، ص٦٤ .

(٢) ينظر : قسطنطين ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي ، القاهرة : دار النهضة مصر ، ١٩٧٣ ، ص٢١ .

سجل المسرح الحديث العديد من الاتجاهات والدعوات مثلها مخرجون مجددون جسدوها من خلال كتاباتهم المنهجية وتطبيقاتهم العملية على ضوء رؤياهم الفلسفية .

الرمـزيـة :

اعتنق عديد من المخرجين في اوربا وروسيا فلسفة جديدة تطرح كثير من المعاني التأثيرية ، كالمطلق ، والشعر الخالص ، وعالم الاصوات ، وعالم الاشكال ، وقيم ونبل واصالة وجمال وحرية .

يبدأ اصحاب هذه الدعوة الى الشعر من مسلمة واضحة ... وان الفن وليد معارف اعلى وارق واكثر سمواً من بديهات الحياة الارضية ، فهو وليد الادراكات الروحية العليا لما وراء الحقيقة المادية ...

وبهذا المعنى لا يمكن التعبير عن الفن الا من خلال الشعر ، هذا المدخل المثالي من وجهة نظر الطليعة تعبر في الهجوم عن القيم الاستهلاكية للمجتمع الصناعي ، والتي في رأيهم تهدد كل القيم الانسانية من نبل وحرية ، لهذا يلجأون الى حقيقة الاشكال المجردة ، وهم لذلك لا يربطون الحياة الارضية ومشاكلها اليومية بحضور الممثل بكيانه العضوي على المسرح ، لهذا انتقد منظري الرمزية امثال ... مالارميه Mallarme وميترلنك Maetrlink ... الحضور العضوي للممثل على المسرح لان (مالارميه) يجد فن المسرح عالماً ساحراً قد يسمح لراقصة الباليه بأشغاله لانها ستلغي الحضور الفيزيقي لجسمها عن طريق الرقص ، اما (ميترلنك) قد يسمح للممثل اذا نجح ان يجعل من نفسه على المسرح كالتمثال او الدمى ليخلص نفسه من اثقال جسمه [١] .

اما المسرح بالنسبة لدعاة الشعر والموسيقى يجب ان يقتصر على نوع من هارمونية الحركة والاشارة واللون والصوت وان يكتفي بالإيماءة والرمز ... هذا ما يطالب به ...

ريتشارد فاجنر [*] :

الذي يقف وراء الحركة المثالية الجديدة للفن التي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر والتي ساهمت في ظهورها كما ذكرنا مع الاتجاهات والحركات الفنية الاخرى تطور الثورة الصناعية وظهور علم الاجتماع (الانثروبولوجي) وتعدد الاتجاهات الفلسفية وخاصة المادية منها ... والتي جعلت من المجتمع الحديث ... على حد – قول فاجنر – ان يبتعد عن المعتقدات الدينية ووضع جل همه بالصناعة وانكاره للفن ، مما جردت الجمهور والفنانيين من الفكرة النبيلة التي يقدم عليها المسرح وفن المستقبل في نظر (فاجنر) "صورة فنية مركبة – كلمة ، نعم ، شاعر tone ، word ، Poet ... فهي حتماً ستعبر عن نفسها لانها الشكل والمضمون وهي الانسانية النقية المجردة عن كل الاقتناعات الموروثة ، ان المسرح الذي يطمح اليه (فاجنر) ومعاصروه من دعاة الرمزية والتشكيلية والشعر الخالص هو التعبير عن المطلق ، عن العالمي ، عن الانسان الداخلي لا الانسان العضوي" [٢] ، من خلال مزج كل الفنون في كل عمل فني واحد ...

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، سعد اردش ، ص٨٥ .

(*) ريتشارد فاجنز (١٨١٣-١٨٨٣م) : موسيقار للاوبرا ... استمد الرمزيون افكارهم بالنسبة للفن المسرحي منه سيما وانهم اختاروا موضوعاتهم من الماضي وتجنبوا الاقتراب او المحاولة لمعالجة المشاكل الاجتماعية ، وتؤمن الرمزية بان الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التي ندركها بحواسنا الخمسة ، كما لا يمكن الوصول اليها عن طريق العقل – على العكس فالطريق الوحيد الى الحقيقة هو الحدس الفطري ، لقد احس زعماء هذه المدرسة بفراغ روحي لما اصيبت به العقائد المسيحية من تشويه وخرافات فوجدوا انهم في حاجة الى انجيل جديد يسد هذا الفراغ ... انهم كانوا اشبه بالمتصوفة بيد ان تصوفهم هذا كان (جمالياً) لا (دينياً) قال الاديب الروسي (انطوان تشكيوف) علينا ان نرسم كائنات معقدة وبسيطة كما في الحياة ، ان الناس يتهيأون للسعادة في الوقت الذي تتحطم فيه حياتهم . المصدر : ينظر : محمد عبد الرحيم عنبر المحامي ، المسرحية بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ص٦٧-٦٨ .

(٢) المصدر السابق ، سعد اردش ، ص٨٥ .

وهو ما كان يسميه (دراما الموسيقى) ، يرى فاجنر ان الحقائق العليا لا يمكن ان يتحقق التعبير عنها بالوسائل التي تنادي بها الواقعية وهي الملاحظة والتحليل ... فالفن يستطيع التعبير عن الحقيقة فقط اذا استطاع ان يحرر الانسان من العرف والمألوف ، لذلك كان فانجر يسعى الى ان يخلص المتفرجين من حياتهم اليومية والكيان الذي تعوده عن طريق الدراما ، ويشير فانجر ... يتوجب على الشعر من اجل بلوغ مرتبة الدراما الا يعود شيئاً مطلقاً شعراً خالصاً لابد له ان يتقبل العون من الممثل الذي يحققها وفق مقاصده ، ان فن الممثل يماثل (ندى الحياة) حيث ينغمس الهدف الشعري ليعينه كما في التبدل السحري ليظهر كمرآة للحياة [١] .

فالانسان مفسر للطبيعة او مقلد لها اما الممثل فهو الذي يقلد الانسان ويفسره انه في الممثل حلقة وصل الطبيعة من خلالها تثير فينا هم الوجود ، الواقعية المطلقه ، الممثل الاعلى.

يقول فانجر "ان العمل الدرامي الالماني الوحيد الذي فيه شيء من الحيوية هو (فاوست) غوته ، ذلك ينبع من مسرح الدمى الشعبي ، غير ان الممثلين الالمان غير قادرين على تقديمه لان الشعر يجب ان يتلى بصورة طبيعية مطلقة بينما الممثل قد فقد سر النطق بالشعر على نحو طبيعي ، وهكذا لابد من تدريب الممثل ، لابد من تعليمه كيف ينطق" [٢] .

ان هذه الفلسفة الجديدة التي تطرحها هذه الحركة من المعاني الاثيرية جعلت العديد من المخرجين في اوربا وروسيا ان يعتنقوا هذه الفلسفة والتي تمخضت عن اتجاهين فرعيين داخل الاتجاه العريض ... هما :

أ. يجد إن الفن الخالص في عالم السحر والشعر ... ويتمثل هذا الاتجاه في اعمال **١. بول فورت Paul Fort ، ٢. لينيه بو Luyne Poe** [*] .

ب. الاتجاه الثاني : فيتمثل في عالم التشكيل والضوء والموسيقى ... ويتمثل في اجتهادات ودراسات ... **١. ادولف ابيا Adolphe Appia ، ٢. ادوارد كوردن كريج Adweird Gorden Craig** [**] .

ان هذه الاتجاهات في ضوء الفلسفة الجديدة والتي تمخضت عنها تتطلع الى تحقيق فن يقلع عن كل ما هو ارضي من الحقائق والاشياء ويلجأ الى حقيقة اعلا واكثر سناء ، حقيقة الاشكال المجردة Pure Forms وبوجه خاص النحت والموسيقى ومن الواضح ان تحقيق هذه الفلسفة في المسرح الدرامي (مسرح الكلمة) يصطدم بصعوبات سيما وان حضور الممثل بكيانه العضوي على خشبة المسرح لا يمكن الا ان يرسلنا الى الحياة الارضية ومشاكلها اليومية ولهذا انتقد منظري الرمزية هنا الحضور العضوي للممثل الذي يتوجب عليه ان يتخلص من اثقال جسمه ويلغي حضوره الفيزيقي من خلال حركاته الجسدية ذات الدلالة التعبيرية أي التعامل مع الجسد بذاكرته المطلقة هو الكتابة البصرية والرؤيوية الغارقة في مجاهل الاحلام والواقع اللامرئي في الان ذاته ، أي ان جسد الممثل خزيناً ميثولوجياً وتاريخياً يعني خضوع هذا الخزين

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، عقيل مهدي يوسف ، ص٦٣ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٦٤ .

(*) لينيه بو : مخرج وممثل في (المسرح الحر) تحت ادارة اندريه انطوان ، التحق (بمسرح الفن الذي يرفع راية المسرح الرمزي مسرح الشعر والسحر ، حاول تأصيل شخصية المسرح الرمزي) مستعيناً بابداعات (فورت) وذلك بجعل الممثلين خلف ستائر ملونة شفافة بقصد تخليص الممثل من ثقله الفيزيقي وتحويله الى مجرد ظل او كائن وليد خيال ، الممثل عنده يؤدي الشعر بصوت حالم غنائي واخرون بالصوت الطبيعي ليصور العالم الارضي مقاومة مع العالم الصوفي .

(**) ادوارد كوردن كريج : انكليزي الاصل سليل اسرة من المسرحين ، كان هاوياً للتمثيل في طفولته وصباه ولكنه اخذ يعد لنفسه مهنة الاخراج ، الف كتاب (عن فن المسرح ١٩٠٤) ، يرى ان جمهور المسرح يهفوا الى الرؤية اكثر من الاستماع ويلم الاحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية لا من خلال معاني الكلمات وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في اتاحة الرؤيا في العرض المسرحي المثالي وهو كما يقول (رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وفي بيئة رمزية) المصدر : ينظر : المصدر السابق ، سعد اردش ، ص ص١٠١-١٠٢ .

لتحكيم وسيطرة الذاكرة المطلقة وممثل هذا الاتجاه لا يتفاعل مع الدلالات السمعية فقط وانما مع تلك الاحداث والصور والاشياء والافكار التي تؤثر على السمع والبصر والبصيرة .

ودعا (فاجنر) الذي يقف وراء هذه الحركة المثالية العودة الى المسرح الاغريقي سيما وان الكلمة المنغمة التي اعتبرها الرمزيون الصورة السحرية للمسرح قريبة الشبه بصورة المسرح الاغريقي ذي المنشأ الديني الذي تتضمنه وتشكله الطقوس ذات الاناشيد المرتلة التي انشدوها في المسرح الرمزي ومخرجي هذه الاتجاهات في التعبير عن المطلق والانسان الداخلي لا الانسان العضوي ...

وتجسدت في اعمال مسرح الفن من خلال موهبة غضة لشاب في مدرسة (الليسية كوندورسيه) بباريس ...

بول فورت :-

المخرج والمنظر الفرنسي الذي يبحث عن وسائل تعبيرية وتطبيقية لمسرح الشعر في اطار المناخ الرمزي خاصة وانه شاعر بالسليقه وهذا ما يساهم في تسهيل مهمته كما كان شعراء الاغريق امثال سوفوكلس واسخيلوس ويوربيدس ... مع اختلاف البيئة والعصر في التطور التقني لعناصر المسرح والجوانب الميثولوجية وفق التطور الحضاري والفلسفي للواقع الاجتماعي للشاعر والمسرحي (فورت) ، الذي بدأ عمله في (مسرح الفن Theatred'art) مقدماً له اول عروضه في ٢٤/يونيو/١٨٩٠م [١].

فقرر لمسرح الفن ان يكون مسرح الشعر : كلمة ، وتصويراً ، وموسيقى ... وجمع لذلك عدداً من الشباب والموسيقين والمصورين ، ولم يكن للمسرح مكان ثابت للعرض ، وقد حاول في مسرحه ان يعرض معظم المسرحيات والملاحم والحكايات واستنباط وتوليف واعداد القصص من الكتب السماوية كالانجيل ومن حواريات افلاطون الى حواريات (رينان Renin)[*] ومن مسرحياته (مارلو Marlo) الى الدراما الصينية ومن اسكيلوس الى الاب الخالد ، كما عرض بعض الاعمال التي اعدها عن (الغربان) (لادجار الان بو) وعرض المأساة التاريخية للدكتور فاوست ، لمارلو وإن (اوسكار وايلد) كتب لهذا المسرح خصيصاً مسرحيته المشهورة (سالومي) ولكن المسرح انتهى بعد ثلاث سنوات قبل ان يعرضها[٢] .

توغل (فورت) في الاعماق السحيقة لما وراء الواقع وصبّ اهتمامه بالشعر والبناء الدرامي الرمزي والتأثيري والانطباعي وسعى من وراء كل ذلك الى مسرح يقوم على اسس وظيفية وشخصيات مثالية فوق المستوى الانساني تتحرك في ديكور مثير للعواطف والاحاسيس يتناغم سمفونياً مع الاحداث ، وهذا ما يجعله ان يرش العطور او البخور في صالة المسرح كما كانوا يفعلون في القداس وطقوسه في المعابد امعاناً في تفجير القوى السحرية ، للكلمات المنغمة او المرتلة التي يؤديها الكاهن اثناء احتفالية القداس ، وهي قريبة الشبه لما يفعله (فورت) في مسرحه حينما يثير القوى السحرية في كلمات العرض المسرحي وفي عناصره واشياءه الاخرى ، وفي الاحتفاء بالآفات الرمزية للشعر [٣] ... بحثاً عن حقيقة اعمق من الحقيقة الارضية لاسيما وان رائحة العطور والبخور دافع لتحريك الكوامن من الاحاسيس لتترجم من خلال الكلمات الشعرية المنغمة والايماءة المرمزة والمؤثرات الضوئية والمناظر والملابس البسيطة الخالية من التفاصيل الا بالقدر الذي يبرز ويؤكد افكار ومشاعر المسرحية المعروضة أي ان هذه الوسائل

---

(١) ينظر : جمس روس – ايفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ب ت ، ص٧٨ .

(*) رينان : عالم لغات ومؤرخ انكليزي المولد ، فرنسي اللغة ، كتب في اصول الدين المسيحي وفي فلسفة الدراما وفي تاريخ اللغات السامية وفي كثير من الاسرائيليات والدين اليهودي .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، سعد اردش ، ص٨٩ .

(٣) ينظر : المصدر السابق ، جميس روس – ايفانز ، ص٧٩ .

التعبيرية في العرض المسرحي عند (فورت) تحقق مهمتها عن طريق الايماءه والتلميح لا التقدير والتصريح وهو اعتقاد ينطوي عليه الفن الحديث بكل الوانه .

ادولف ابيا [*] (١٨٦٢-١٩٢٨م) :

قبل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت شخصية المخرج المسرحي ادولف ابيا مع كوردن كريج الانكليزي الاصل وهما يمثلان مرحلة من مراحل التطور الفني للاخراج المسرحي وانتقال هذا الفن الى مستوى مخاطبة الجمهور بوسائل تعبيرية فنية ترتقي الى ربط العمل الدرامي بقيمة الروحية الاصيلة .

انطلق اصحاب هذه الدعوة المذكورة الى الشعر والموسيقى من رؤيا اخراجية نابعة من فلسفة مثالية مفادها ان الفن وليد معارف ارقى من بديهيات الحياة الارضية ، ووليد الادراكات الروحية العليا لما وراء الحقيقة المادية .

لذلك كان الفن المسرحي عند ابيا هو تصوير ادراكات الحواس الطبيعية من خلال شفافية الروح وذلك بتحويل الكلمات التي تصور الجوانب الميثولوجية الى باعث يفجر في الذات عناصر الشعر المجسدة في الكلمات المنغمة كما تفعل الموسيقى يصبح في عروضه الديكور والاضاءة ضمن العناصر الرئيسية في اللغة المسرحية [١] .

فقد جسد ابيا رؤياه للجوانب الميثولوجية من خلال اهم اعماله التي نشرها في كتابه (الموسيقى والاخراج) سيما وانه وضع تفاصيل اقتراحاته لبعث الحياة في فن التصميم المنظري ، والداعي من وراء ذلك الى مسرح الجو بدلاً من مسرح المظهر ، وكان اول من اوضح ضرورة التعبير البصري للاشكال الميثولوجية عن مزاج المسرحية وجوها ، واهمية الاحياء للميثولوجيا التي تكتمل في خيال المتفرج واهمية التأثير الذي تحدثه بقعة ضوء تداهم الممثل في وسط معتم لتجسيد ومن خلال صورة لجانب ميثولوجي ، اضافة الى دلالة المكان على الخشبة وغير ذلك من الاشكال التجريبية للفن المنظري .

لقد كان ابيا السباق الى ادراك اهمية استخدام بقع الضوء بل والاسقاط المنظري الكامل .

كانت الاضاءة عند ابيا اهم رسام للمناظر تحدد وتكشف طبيعة استجابتنا الانفعالية يمكن التحكم فيها في درجة ونوع الاضاءة على الخشبة وكان ابيا يدلل على فكرته هذه بمشهد من مسرحية (روميو وجوليت) حيث يجسد احدى المآثر الانسانية الميثولوجية المتمثلة بالحب الطاهر والاخلاص التي يصورها لحظة لقائهما وتلعب اضاءة ابيا دوراً بابراز الشكل الرومانسي ، فيخفت جميع الاضواء على الخشبة وتتركز على الحبيبين ليؤكد بهذه الطريقة قوة لحظة اللقاء كما يستطيع ان يعزز ويؤكد هذه اللحظة الانسانية بالموسيقى اثارة الدافع الحسي باتجاه هذه اللحظة ، وهكذا في اوبرا فاجنر (تريستان وايزوالده) .

(*) ادولف ابيا : مخرج ومنظر سويسري اخرج بعض اوبرات فاجنز ، يعد مع كوردن كريج احد اشد انصار المسرح الرمزي اللاواقعي ، انه مصمم مسرحي ، كان تأثيره الرئيسي في مسرح عصره من خلال كتابه وبخاصة (الموسيقى والاخراج) عام (١٨٩٩) الذي دعا فيه الى مسرح الجو وليس المظاهر قائلاً ان في سيجفريد (يجب ان لا نحاول تمثيل غاية) بل يجب ان نقدم للمشاهد رجلاً في جو غابة ، ويرى ان هذا يمكن تحقيقه بتقليص دور الممثل الى دور متحرك لصورة المسرح باخراج المسرحية ايقاعياً (كان اهتمامه الرئيس منصباً على الموسيقى والمسرح الغنائي وتطورت معظم نظرياته من دراسة فاجنر) وباستعمال لا واقعي للانارة واكثر اتقاناً مما جرب احد من قبل ، رغم ان ابيا لم يكن كما يقال مراراً ، اول من استعمل اشباحاً حقيقية على المسرح تخلقها انارة منظر ثلاثي الابعاد ، كان اول من وضع نظرية كاملة للانارة المسرحية تستند الى امكانيات تأثير الجو العام للمشهد مصنوعة من كتل صماء بيض او رمادية ، وعلى خلاف (كوردن كرينج) الذي كان يشاركه افكاره ، لم يحاول ابداً ابيا فرض اخراج مسرحي لا واقعي على مسرح واقعي واقتصرت افكاره في التطبيق ، على الاوبرا ومسرحيات شكسبير ، لم تكن لنظرياته في الصناعة المسرحية سوى تأثير قليل ولكن كان لافكاره في الاضاءة تأثير عميق في الفن المسرحي الحديث . المصدر : ينظر : جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، ج١ ، ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي ، بغداد : دار الاعلام ، ١٩٩١ ، ص٣٢ .

(١) ينظر : المصدر السابق ، سعد اردش ، ص٩٨ .

اراد ابيا ان يجعل في الفصل الثاني تألق وتوهج في قلب الحبيبين لعواطفهما ليصور جوانب ميثولوجية غائرة في الكوامن الانسانية تظهرها الانارة الضوئية ، فقد اغرق الخشبة بضوء دافئ ، يبدو كما لو كان شيئاً ينتمي لعالم اخر ، وكأنه الليل في أجواءه .

وعند ابيا لم تكن الاضاءة فقط لتضيف التألق والوهج لما يحدث على الخشبة بل ايضاً لتصعيد الحالة العاطفية وهي كما يراها الباحث من اهم كوامن الجوانب الميثولوجية المتمثلة في الطباع والعادات والقيم الانسانية ، وكان هذا يحتم على ابيا وضع خطة متكاملة للاضاءة شبيهه بالنوتة الموسيقية للاوبرا [١] .

الضوء والموسيقى عند ابيا وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر التي تنطوي عليها الجوانب الميثولوجية ، في نظره ان الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعات الموسيقية فتشكيلته وسيولته وتركيزه المتقلب تمدنا بالفرصة نفسها لاثارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية الاخرى ، فكما ان الموسيقى تحرر مزاج المشاهد فان الضوء يستطيع ان يغير الموضوع من جانب ميثولوجي لاخر وان يضفي عليه كل المدلولات العاطفية ، ولهذا كانت الموسيقى اضافة الى الضوء الهامه الرئيسي ، وهي عنده وسيلة لاستنباط الصورة الداخلية للجوانب الميثولوجية المتمثلة بالقيم والعادات والطباع كالحب والكره والخداع ... الخ .

مع التسليم بادئ ذي بدء بان المؤلف قادر على التعبير عن المعاني الخبيئة للحياة ، الفن الواقعي عاجز عند التعبير عن تلك الحياة الخبيئة ولهذا فقد نادى ابيا عن الفن الحي (Art - rirant) أي المشاركة الوجدانية تماماً كما يحدث في الاحتفالية الشعبية او في المسرح القديم الذي استولى على لبه ... "ولقد كان ابيا يطرح دائماً هذا السؤال ... كيف يمكن ان نتوصل ثانية الى الفن الحي ؟ بدلاً من ان نلتقي بمجرد الاعجاب بالاعمال الفنية" [٢] .

ومن هذا السؤال نستقرئ الكيفية التي يروم الوصول اليها ابيا الى فن فيه المشاركة الوجدانية لصورة مسرحية يشترك فيها الممثل والمتفرج ضمن عملية تضمينية وترتيبية توظف كل العناصر الاحتفالية بغية خلق محصلة فنية واعادة الحياة لكل شيء ، منطلقاً من رؤيته للمسرح في نفس الاتجاه التركيبي الذي يستهدف توحيد عناصر الكلمة والموسيقى والاضاءة في تشكيل هاروني ساحر لاحتفالية يعبر ومن خلال وسائله الفنية ذات الدلالة المعبرة عن الكوامن الميثولوجية للواقع المرمز المعاش وقتذاك .

المسرح عند ابيا يقوم على عنصري الزمان والمكان وبما ان هذين العنصرين عند ابيا يستعصيان على التوحيد ... فكيف نستطيع – كما يقول ابيا – ان نبدع منهما عملاً فنياً كاملاً ؟

حقق ابيا الحل على الوجه الآتي :

أ. حركة الممثل يجب ان تخضع لقانون الموسيقى (وفاق زمان ومكان) .

ب. الفراغ المسرحي بمستويه الافقي والرأسي يجب ان تقوم الاضاءة بتحويله الى عالم حسي موحد (وفاق بين الزمان والمكان) ... توصل ابيا من وراء ذلك الى النظرية التي تحكم اعماله ، ان الاضاءة والموسيقى فقط هما اللتان تعبران عن كافة الظواهر التي تمثلتها الجوانب الميثولوجية ولهذا كان المسرح عند ابيا مكاناً يستطلع فيه حدثاً درامياً والشخصيات هي التي تمنح الحدث وتمده بالتطور ، ولكن الممثل هو العنصر الاساسي الذي يجسد من ذاته هذه الشخصيات .

فالممثل هو العامل الاساسي في الاخراج لذلك يجب ان تؤسس الصورة المسرحية على الوجود الحي للممثل بعد تخلصه من كل العوائق التي تتناقض مع هذا الوجود ، ان الممثل تشكيل لرسم صورة الجوانب الميثولوجية بلغته الجسدية المترجمة لها فهو يشغل جزءاً من الفضاء ولكنه ليس بتمثال وان كان تشكيلياً ، لان الممثل حي والتعبير عن حياته يتم بالحركة وهو لا يشغل

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، جيمس ايفانز ، ص٣٩ .

(٢) المصدر السابق ، سعد اردش ، ص١٠٧ .

الفضاء بحجمه فقط بل بحركته ايضاً ، ويجب ان تكون حركة ليست عفوية بل مدروسة وتعبر عن معنى ، ولهذا فالممثل عند ابيا لا (يحمل كلمة) بل هو عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم وحركة الديكور والاضاءة على ان تكملها الموسيقى ويشكل الفراغ المسرحي من الناحية البصرية عاملاً اساسياً يجري فيه عرض الاحداث المصوره للجوانب الميثولوجية للواقع المعاش ، فهو فراغ زمكاني يتم العرض فيه يتوافق هذين المستويين كما ذكرنا بامكانيات الموسيقى التي تخضع لقانونها حركة الممثل والاضاءة التي تحول الفراغ المسرحي بمستويه الافقي والرأسي الى عالم حسي موحد.

يعتقد ابيا ان فنان واحد يجب أن يبحث عن المعنى الداخلي النابع من المركب الشاعري ، اضاءة ، موسيقى ، حركة ، ديكور ، ازياء ، مؤثرات صوتية اخرى ، هو الفنان المؤلف المخرج (Author Director) .

وحسب ابيا لا يمكن فصل الجانبين في هذا الفنان انه القادر على تفسير العمل المسرحي المركب وهو بذلك يبعث فكرة المؤلف المخرج من جديد المسيطر على كل عنصر من عناصر الاخراج المسرحي كما هو في المسرح الاغريقي فقد كان الشاعر التراجيدي يعكس في عروضه الجوانب الميثولوجية من خلال مأساته التي يقوم بعرضها تعبيراً وتشكيلاً ، فقد تحدثت بعض المراجع عن اسكيلوس بانه كان مصمماً للرقص وسوفوكلس كان عازفاً وراقصاً ويوريدس مغنياً ، وعلى هذا الاساس يرى ابيا في الاصل لشاعر المسرح ان يجمع بين كل المعارف المسرحية ويضعها تحت امرته ، وسادت تناقضات وقتذاك بين سلطة المؤلف والمخرج خاصة اذا كان التفسيري يتعارض مع معطيات نص المؤلف ، ولعل ابيا اصر على اهمية المخرج في الدراما الشاعرية .

وسعى ابيا الى تصوير المناخ الداخلي للمكان الذي يجري فيه الحدث من خلال نظريته في استخدام الظلال على المسرح كوسيلة للتعبير ، وقد رسم من خلال الاضاءة المناظرة ، وحمل المتفرج مسؤولية تخيل المنظر من خلال دور الممثل على المسرح ، استعاض عن المناظر بستائر خلفية واحياناً يترك المسرح فارغاً الا من الممثل والضوء وهو بهذا عزز التكوين الجسدي في الفضاء المسرحي بواسطة المناظر المسرحية وهذا مشروط بالاضاءة التي تبالغ بدلاً من ان تهدم الابعاد الثلاثة للشكل الانساني ومنصة تشكيلية تقيم مواقف وحركات الممثل [1] .

ويعتقد ابيا ان العلاقة بين الخشبة والصالة ليست علاقة منفصلة بل وجدانية متألقة على اساس التجاوب الحقيقي والحيوي بين الممثل المتحرك واستجابة المتفرج في تكوين صورة ميثولوجية يجسدها هذا اللقاء الوجداني .

وابيا لذلك فتح طريقاً جديداً لمفهوم القيم الجمالية والفكرية في توظيف المكان في العرض المسرحي .

ونظر الى البناء المعماري للمسرح التقليدي من وجهة نظر نقدية ، وبهذا كان حريصاً على التخلص من الفصل القائم بين خشبة المسرح والجمهور لغرض خلق مكان للالتقاء المباشر بين الممثل والجمهور وقتل كل فعل ايهامي .

برتولد بريخت [*] :-

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، جيمس روس ايفانز ، ص٤٨ .

(*) برتولد بريخت : ولد عام (١٨٩٨م) في مدينة اوجسبرج ، يحمل توجهاً فلسفياً ورؤيا سياسية واجتماعية ونظره جماليه تظم القصائد الشعبية وكان يغنيها بمصاحبة القيثاره ، عمل (دراماتورج) في مسرح (الدوتش تياتر) في برلين (أي مراجع ومترجم ومعد نص للعرض) استوعب التراث الياباني والاسباني ، وكانت الجوقة تختتم اعمال بريخت المسرحية من اغنية تؤديها لتحدي القوانين والنظم والاعراف المغربه بضرورة التغيير سيما وان برخت بواسطتها يحقق اتصالاً مباشراً بالمشاهد وذلك بمقاطعتها للحدث والتوجه المباشر للمشاهدين وايغالاً في تحقيق التغريب ، فهي لا تكتفي في الكشف عن الاحداث اللاحقة بل تستفز بقصته المشاهد وتطلب منه ان يسترجع في ذاكرته الاحداث المتراكمة التي ساقها

كاتب مسرحي ومخرج ومنظر الماني ، وقد افاد من جميع التراث الانساني بما فيه جوانبه الميثولوجية ، ذلك لانه كان يمتلك منهجاً مادياً جدلياً في تفسير الاشياء ، وقد تبنى (بريخت) شعار زميله (جورج كايزر) الذي قال "الرأس اقوى من القلب" [١] .

ان دعوت بريخت تهدف الى التأثير الذهني بمتفرجيه دون اغراقهم بخيالات وايهامات بأن ما يقدم لهم هو الحياة بل ان المسرح الملحمي مسرح التضامن وابداء وجهات النظر لا مسرح تأثيري ولا عدوى ، وهو بذلك مثل استاذه (بسكاتور) مهتماً بابراز الطابع التعليمي للمسرح ، بحيث يرفض ان يكون الممثل في مسرحه منوماً مغناطيسياً "انه يجبر المتفرج على رؤية نفسه في مرآة الحدث ويوقظ ذهنه بحيث لا يدمجه في العرض بل يحتفظ له ببعد قليل يسمح له باتخاذ موقفاً نقدياً من الاحداث" [٢] .

والطرح البريختي حول تشخيص المسرح للحياة يعتمد على نظرية جديدة لمسألة المشاركة في العرض والذي طرحها جماليو المسرح كونها ترتبط بامتدادات دينية طقسية احتفالية خاصة بالعرض ، الا ان بريخت يرى العملية من وجهة نظر اخرى خاصة بقدرة المسرح التوليدية التي تطرح على المتفرج المواقف والافكار طالبة منه ان يحاكمها ، وبذلك تؤكد المشاركة بين الخشبة التي تروي الحدث والصالة التي تحكم عليه ، ولذلك عرف بريخت المسرح "انتاج صورة حية لاحداث حقيقية او موضوعه وقعت بين الناس وذلك بقصد التسلية وتحقيق المتعة من خلال اثارة الانفعال والعقل معاً ، ولا شيء اكثر افادة من أن يقوم المرء بفعاليته الجسدية والفكرية والنشوة تغمره" [٣] ، ولذلك يحمل بريخت توجهاً فلسفياً ورؤية سياسية واجتماعية تنطلق من رؤيته للمسرح على انه "مهمة اجتماعية ينبغي ان تؤخذ بكل جدية [٤] ، وكانت المرحلة البرختية قد شكلت محطة مهمة في التاريخ الحديث لفن المسرح وتأتي اهميتها من ان صياغة بريخت قد بلغت ما يمكن اعتباره منهجاً مسرحياً محدد المعالم ، ومن ذلك فهمه الخاص للدراما الذي ينطلق من الكيفية التي عليها مسرحه ، حيث اعتبر ان الهدف منها هو "ان تعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة" [٥] ، والطرح البرختي حول تشخيص المسرح للحياة يعتمد على نظرية جديدة استخدم فيها مصطلحات (المسرح الملحمي) و(المسرح التعليمي) ، فالمسرح الملحمي هو رواية لاحداث تاريخية او معاصرة يكشف ومن خلالها عن الجوانب الميثولوجية للوسط الاجتماعي بواسطة الممثل غير المتقمص الشخصية وعناصر الفضاء المسرحي المعلقة على الاحداث بوجهات نظر منسجمة او متناقضة لمواقف الشخصيات واقوالها مع الخلفية المستعينة بالصور والوثائق المعروضة عن طريق الشاشة واليافطات الحاملة لعنوانات سواء أكانت اقوال مأثورة ام أمثلة متعارف عليها غايتها تثير المشاهد وجعله في موقف نقدي من الاحداث من خلال تغريبها ومصادرة أي اندماج بين الصالة والخشبة [٦] ، وقد يلجأ بريخت في المسرح الملحمي لوسائل التغريب في سبيل تثوير الجماهير من خلال تعليمها وتوعيتها وكشف الحقائق العلمية المستفادة من التاريخ او من الواقع الميثولوجي لا بقصد

العرض للتدليل على شيء والبرهنة عليه . ينظر : المصدر السابق ، برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ص٢٦٢ .

(١) اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ت. يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٦ ، ص٩٣ .

(٢) رولات بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ت. سهى بشور ، بيروت : اصدارات المعهد العالي للفنون المسرحية ، ١٩٧٦ ، ص٩٣ .

(٣) برتولد برخت ، المنطق الصغير في المسرح ، ت. احمد الحمد ، الاداب الاجنبية (دمشق) ، (العدد الثاني ، تشرين الاول ، ١٩٧٥)، ص١١٣ .

(٤) قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٧٨ ، ص٨٤ .

(٥) المصدر السابق ، جيمس روس ايفانز ، ص٦٥ .

(٦) ينظر : برتولد برخت ، مقدمة مسرحية اوبرا القرش الثلاثة ، ت. يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : المطبعة الحديثه ، ١٩٧٠ ، ص١٥ .

خروجها بالحكمة من هذه الحقائق فقط بل بقصد استفزازها للثورة على الواقع الميثولوجي المفروض والسلبي والتحدي عملياً لتغيير هذا الواقع الذي اصبح يقهر الانسان ويسيطر على قيمه وتقاليده الاجتماعية الاصيلة .

ولذلك كان الممثل من الوسائل المهمة التي اعتمد عليها بريخت في تحقيق المسرح الملحمي ، فقد جاهد من اجل ممثل يساهم في الحياة الاجتماعية ويعكس جوانبها الميثولوجية من خلال ادواته التقنية المتمثلة باللغة الجسدية والصوتية ليعبر ومن خلالهما عن موقفه الاجتماعي وان وظيفة الممثل هي اظهار سلوك الناس في مواقف معينة .

الجسدية والصوتية ليعبر ومن خلالهما عن موقفه الاجتماعي ، وان وظيفة الممثل هي اظهار سلوك الناس في مواقف معينة فالممثل عند بريخت "لا يصور شخصية بل يروي قصة تلك الشخصية اثناء تمثيله ، أي لا يكتسي بجلدها ، ينظر اليها من الخارج نظرة ناقد ويكشف موقفها وتصرفاتها ويقف دون الاحتداء العاطفي الذي يُعدي المتفرج ، والممثل عنده يدرس تطور العلاقات الانسانية عموماً ، ولا يدرس الشخصية" [١] لذلك نجد ممثل بريخت ذا المام بالجوانب الميثولوجية المتمثلة بالعلاقات الانسانية ، مستوعباً من وراء ذلك التراث الانساني ، واللغة الشعبية للتعبير عن النواحي الحياتية بما فيها القيم الفكرية والجمالية والعادات والتقاليد وان المفردة اللغوية لابد لها ان تنسجم من حيث الدلالة والتدليل مع طبيعة العصر ، وهذه اللهجة تعبر عن ادق افكار الشعب .

وكانت لنظريته امتدادات تاريخية عظيمة تنتمي في جوهرها الى حضارات شرقية قديمة في اسيا ، وكان اداء الممثل يرتبط بصلة عضوية مع اقدم اشكال المسرح في الهند والصين واليابان ، حيث كان الممثل يرتدي اقنعة الحيوان والانسان في محاولة لكسر ايهام المتفرج ، ومنع اندماجه ، كما اخذ في استخدام الكورس والمجاميع وتأثرت مسرحياته باساليب المهرجين والمسرح الشعبي النمساوي والبلغاري والاليزابيثي ، ولقد اعترف بريخت بنفسه بمديونية سلسلة من التقاليد والقواعد النظرية [٢] .

وبما ان الصورة والافكار الميثولوجية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الوجدانية للمجتمع لذا يلجأ اليها المسرحيون لتوصيل الاشكال والمضامين الى المتلقي مستخدمين لذلك التقنيات المسرحية المتطورة وان بريخت استوعب خلال عمله في مسرح (الدوتش تياتر) في برلين بوظيفة (دراماتورج) استوعب خلالها الكثير من التراث المسرحي الانساني فضلاً عن تأثره المباشر بالمسرح العالمي وخصوصاً المسرح الشرقي .

لا ينبغي ان تهمل اثر نشأة بريخت في عقيدته الدينية ، فهو ثمرة زواج غير موحد ، اذ كان ابوه كاثوليكياً وامه بروتستانتية ، وهذا يعطينا جانباً من ان بريخت لم يتمسك بشيء من العقائد المسيحية ، وقد اهتم بالخلق والفضائل الاجتماعية عن نزعة شيوعية لا عن نزعة دينية على انه سئل مرة "أي ادب كان له التأثير الاقوى فيك ؟ فاجاب سائله : لا تضحك ... التوراة ، وهذه الاجابة لا يصح ان تستر حملته القاسيه على الشرائع وبخاصة المسيحية [٣] ، وتتجه (سيدة ستيزوان الفاضلة) في مسرحيته التي تحمل الاسم ذاته ، الى الالهه الصينية في صيحة يائسة يتضح فيها موقف بريخت نفسه من الديانة ، اذ تقول : "لابد ان ثمة خطأ ، في عالمكم ، فلماذا تكافأ الرذيلة ؟ ولماذا يصاب الانسان الخَّر بمثل هذه العقوبات الشديدة" [٤] ، هذه الصيحة بقايا من قراءة للتوراة ، ولكن يرى الباحث جانب السخط يتم عن تمرد المعتقد ، وهو ينتهي من جهة امه وابيه الى طبقة برجوازية ، ولكنه ابن الشعب ، تربى في المدارس العامة ، لذلك حمل

---

(١) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ط٢ ، ت. جميل نصيف ، بيروت : عالم المعرفة ، ب.ت ، ص٢٦٥ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، اريك يتنلي ، ص٣٦٠ .

(٣) محمد غنيم هلال ، في النقد المسرحي ، القاهرة : دار النهضة ، مصر للطبع والنشر ، ١٩٥٥ ، ص١٥١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص١٥٢ .

بريخت كل هموم شعبه على كاهله ، وكان ابطال شخصياته من عامة الشعب ، والبطل عنده غير موجود ، لان شخصياته نماذج من شخصيات الحياة فحسب ، واذا كانت الحياة مسرحاً ، فالانسان عند بريخت هو الممثل .

وطبيعي ان تكون السخرية العارمة محور النقد الهدام الذي عول بريخت على معوله بوجه اوربا التي قضت على ابنائها في حربين عالميتين بين نهاية الاولى وبداية الثانية ، احدى وعشرون سنة وكانت آثارها في هز الجوانب الميثولوجية من معتقدات الى هز النفوس واثارة كوامن الخواطر وشحذ الهمم لصب الغضب على الحرب ودعاتها ومموليها وكشف زيف المجتمع الذي لا يقدر على حل مشاكله الاقتصادية والسياسية بغير الحرب والتي هي تكملة للخطى السياسية ولكن باسلوب اخر – وهل اروع من محاكمة (لوكوللوس) ادانة للحرب في الادب المسرحي الالماني ، وما آلت اليه كوارث الحرب على الجوانب الميثولوجية انذاك ، وهل ابقت المكاشفة على شيء من هذه المناظرة بين الامبراطور (لوكوللوس) والمعلم الاول الذي يمثل (هتلر) الرائد الاول لحانات (ميونيخ) ويمثل الثاني سائر طبقات الشعب الالماني .

لوكوللوس : يا لكم من رومانيين ، اتقفون تحية لعدوكم ؟ انني لم اذهب الى الحرب لاجلي ، بل ذهبت تنفيذاً للاوامر ... روما هيَّ التي ارسلتني ...

المعلـم : روما ، روما ، ومن هيَّ روما ... هل ارسلك البناؤون الذين يشيدونها ؟ هل ارسلك الخبازون والصيادون والفلاحون وسائقوا الثيران ؟ وعمال البساتين الذين يقدمون لها الغذاء ؟ هل ارسلك الخياطون الذين يقدمون لها الكسا ، هل ارسلك عمال الاعمدة ؟ ام ارسلك الملاك وتجار الرقيق والبنوك التي تسرقها ؟ ام الجنود الذين ذهبوا ضحايا وقرابين وسالت دماؤهم انهاراً في سهوب الشرق الأوربي [١] .

انهم يدينون هتلر ادانة صريحة لا لبس فيها ولا ابهام ويقولون في نفس واحد ، "في رداء اللص في البزة التي اغتنمها القتلة السفاحون سقطنا صرعى نحن ابناء الشعب" [٢] .

ان قدرة بريخت في تناول الموضوعات الميثولوجية التي تمثلها الجوانب الانسانية في شتى مناحيها وارجائها ، هي التي جعلت ادبه ذا حيوية طافحة بالقيم الاجتماعية والشعور الوجداني العميق بالارادة الخيرة . وهذه صورة من مشهد في محاكمة (لوكوللوس) تعكس جانباً ميثولوجياً موضحاً آلام الأم في الواقع المتردي وقتذاك ...

لوكـوللوس : كيف يحكم على الحرب من لا يعرف شيئاً عنها ؟

بائعة السمك : انا اعرفها ... ولدي سقط في الحرب صريعاً ، كنت بائعة سمك في السوق وذات يوم قيل لنا ان السفن التي تحمل العائدين من الحرب في اسيا قد دخلت الميناء ... اسرعت ووقفت على الشاطئ ساعات عديدة حيث كانوا يفرغونها ... ولم يظهر ولدي على سطحها وفي رعشت الحمى رحت ابحث عن ولدي ... ناديت عليه يا فابر ... فكذلك كان اسمه ... فابر ولدي يا من حملته وربيته ... يا ولدي فابر ... [٣]

يرى الباحث ان افرازات الحرب تنعكس سلبياً على كافة الجوانب الميثولوجية ، المتمثلة بالقيم الانسانية والعادات والتقاليد ، وتشعر بالحرب كل الفئات الاجتماعية وخاصة المضطهدة منها وها هيَّ (الام) يصور بريخت مشاعرها بفقدان وليدها الذي كان محط ترقبها وامالها ، الا لعنة الام على الحرب وعلى من شعلها وسيرها ، ويعكس لنا بريخت جانب اعتقادي من خلال

---

(١) برتولد بريخت ، الاستثناء والقاعد ، ت. عبد الغفار مكاوي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب.ت ، ص٤١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٤٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٥٠ .

ايغال (الام) في البحث عن ولدها ... حتى فقدت وعيها او كادت تموت ... وهيَّ في مملكة الظلام تبحث عن ولدها وتتذكر اسمه .

حيث تقول : "كلما اوغلت في البحث تجمدت اعضائي ... وعندما مت جئت الى هنا في مملكة الظلام ورحت اواصل البحث عنه ... ناديت عليه ... يا فابر ..." [١].

ان هذه الانتقالة من عالم الواقع الى عالم الظلال ، بل هذه الطفرة من الحياة الى الموت اتمتها الام التي تمثل الانسانية في الميثولوجيا من خلال حنينها الى عزيزها الفقيد ، والاعظم من ذلك ان الام في الحياة الدنيا لم تتذكر اسم ابنها ، ولكنها ذكرته في عالم الخلود وجعلته لازمة من لازمات وجودها في ذلك العالم ... حيث ينظر قاضي الموت وعيني الام (المحلقة) يرد على لوكوللوس رداً مفعماً ... لا استئناف ولا ... تميز قائلاً **"قاضي الموتى :** المحكمة ترى ان ام الشهيد تعرف الحرب ... ويسدل الستار بانتصار الامومة والحق على الحرب والخراب في مملكة الظلال" [٢] .

اما الجوانب الميثولوجية في مسرحية (دائرة الطباشير القوفازية) والتي نستقرؤها من خلال غريزة الامومة التي تمثلها (جروشا) فهيَّ صورة للانسانية بواقعيتها وتحمل القارئ على المشاركة الوجدانية ومتابعة بطولتها مع طفل ليس ابنها ، بل ابن سيدتها التي فرت ونسته لانشغالها باستخلاص فساتينها والفرار بها من غضبة الثوار الذين اخذوا يقتربون من قصر زوجها الحاكم .

هذه الحكاية الصينية القديمة ، تنطوي على جوانب ميثولوجية تتمثل في قوة الامومة ، والوضع الاجتماعي الذي افرزته الحروب العالمية ، مما ادى الى تحطيم القيم والعادات والتقاليد ، فترك الأُم طفلها والهروب بفرائها دلالة تخلي الانسان عن انسانيته ، ولكن بريخت لا يعمم هذا النموذج حينما رسم الانسانية بكل جوانبها في (جروشه) ليقول سيأتي اليوم وتتغير هذه الاوضاع التي ساءت تحت ظلها القيم الاجتماعية وتعود افضل مما كانت عليه ، اما القاضي (ازدك) الغريب الاطوار الذي حكم بالطفل الى (جروشا) ، فعلى الرغم من انه مرتشي وفوضوي لكنه كان حكيماً ، هذه النقليات المستمرة في سلوكه ، هيَّ وصف لحالة الفوضى التي تتصف بها الحياة الاجتماعية وقتذاك ، انه يجرب شكلاً جديداً من العدالة في وضع انعدم فيه الحق ، وهو لا يحكم بالطفل لامرأة الحاكم انما للخادمة .

ان مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) تعكس لنا الجوانب الفكرية المستنبطة من النظرية الماركسية ومفادها ، الارض لمن يزرعها ، والطفل لمن يربيه ... والاغنية الآتية تعطي لنا هذا الجانب الفكري ...

"الاطفال ملك للامهات القادرات
حتى ينموا ويترعرعوا ...
والوادي ملك لمن يروونه ... حتى يؤتى ثماره ..." [٣]

ويلعب المغني دور المعلق والسارد والكاشف عن الاحداث ، قافزاً فوق الفجوات الفاصلة بين اجزاء القصة في الزمان والمكان من خلال الاشارة والتعليق ، ويشارك الممثلون في التعليق على الاحداث بحيث يصبح الموقف كله ملحمياً يتيح للمغني ان يصف الحرب ويذكر اسبابها ونتائجها على الواقع الاجتماعي والاقتصادي والساسي .

ويرى الباحث ان اهمية الجوانب الميثولوجية التي تعكسها مواضيع مسرحيات بريخت والمسرح الملحمي بوصفها شكلاً ومضموناً يرتبطان بواقع الحياة الاجتماعية من خلال نماذجها ، وكذلك بالتجربة الانسانية التاريخية او المعاصرة مستخلصاً منها حكمتها وخبرتها في صياغة

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٥٠ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٥٥ .
(٣) برتولد بريخت ، دائرة الطباشير القوقازية ، ت. عبد الرحمن بدوي ، القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة والنشر ، ب.ت ، ص٧٩ .

الدروس والعبر التي تسهم في جعل الحياة الانسانية المشتركة سهلة وسعيدة ، والبحث في بنية النص لا يمكن استيعاب التجربة على اساس تجزئتها وتعميم الاحكام بقدر ما ان تقدم فهماً متكاملاً عن بريخت بوصفه صاحب منهج يمثل حالة من اهم الحالات التطورية والحداثة في المسرح ، ونحن نعلم ان المسرح مؤسسة اجتماعية انسانية واخلاقية تعكس لنا الجوانب الميثولوجية على وفق فلسفات واتجاهات ورؤيا معرفية لتجارب اخراجية في تطور وتجدد دائم ومستمر .

جيرزي جروتوفسكي (*) والمسرح الفقير :-

كان مسرح كورتوفسكي مسرحاً طقسياً وتأثيراته طورت الروح الطقسية فيه والمنحى الديني عنده ليس مذهباً خاصاً استقل به عن معاصريه ، اذ هو امر شبه عام حتمه التقاطع مع الصيغة المادية التي طغت على المجتمع ، وان كان كروتوفسكي في مسرحه ركز على القوالب الطقسية وشكلت اعماله تجسيداً لرؤية طقسية للمسرح عن مذهبه الروحي المتقاطع مع النظم الدينية السائدة بمحاولاته لخلق طقس روحي علماني في المسرح ، الامر الذي يجسده قوله "انا اتكلم عن القدسية كلام انسان غير مؤمن اقصد قدسية دنيوية" (١) ، وفقاً لهذه القناعة كان كل عرض من عروضه يشكل طقساً روحياً في صورته المباشرة ، وتعبيراً عن موقفه الذاتي من الدين حيث كان يستل من الجوانب الميثولوجية العقيدة الدينية المسيحية الخاصة مظهراً من مظاهرها ويعالجه طقسياً على وفق مبدأ (الانتهاك والتدنيس) او (التألية والسخرية) ، جاعلاً من العرض المسرحي طقساً يدفع المشاركين فيه ممثلين ومشاهدين الى التشكيك في ذلك المظهر والعقيدة الدينية اجمالاً ، اتخذ كروتوفسكي من الطقس "محكاً يمارس فيه كل من الممثل والمشاهد نوعاً من التحدي والمجابهة مع الرواسب الراسخة في اللاوعي الجمعي ، فكان كل عرض مسرحي يتحول ليس فقط الى مجرد احتفاء بقدسية الانسان وانما اصبح في الوقت ذاته تحدياً وجودياً للجمهور" (٢) ، ويوضح كروتوفسكي ان العودة الى الجذور المجسدة في الاجواء الطقوسية والشعائرية هي لمجابهة الميثوولوجيا والاندماج بها ، وبتعبير اخر اثناء محاولة تجسيد الجوانب الميثولوجية المتمثلة بالطقوس والشعائر الدينية يجعلنا ندرك مشاكلنا وعلاقتها نسبياً بالجذور في ضوء تجربتنا الحاضرة .

وكان كروتوفسكي "يسعى الى خلق شكل من العبادة من خلال اقامة قداسات جديدة خاصة" (٣) .

واهتم اكثر من غيره بخلق مسارح (رهبنة) يعمل فيها مخرجون وممثلون (مقدسون) في محاولة للعودة بالمسرح الى شكله الديني ، انطلاقاً من الحالة التي وصلت اليها الحضارة الغربية

(*) جيرزي جروتوفسكي Grotovski Jerzy : ولد عام (١٩٣٣م) في بولونيا ممثل ، مخرج ، مدير مسرح ، صاحب طريقه مسرحية ومصلح مسرحي ، درس في كراكو وموسكو وفي الصين ، تعمق بدراسة مناهج دلسارت ، وديلان ، وستانسلافسكي ، وما يرهولد ، وفاختانجوف وارتو وبرخت وكذلك المسرح الياباني والصيني والهندي ، والمسرح بالنسبة له يجب ان يجد طريقاً بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود الى الاوضاع المسرحية البدائية ، الى مسرح فقير Poor Theatre ، انه يعود الى اصول المسرح والى اصول الانسان فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الاساسية في العرض المسرحي ، الممثل والمتفرج ، النص ، والمخرج ، والممثل اهداف المسرح ، اخلاقيات المسرح ، تقنيات المثل ... الخ . قام بنشر مقالاته بكتاب اسماه (المسرح الفقير) عام ١٩٦٨م . تدهورت في عصره الحضارة الرأسماليه ، وكانت الثقافة والمسرح سلاحاً ايديولوجياً واصبح من حق المواطن في الدول الاشتراكية أن ينتقد النظام والواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي بما فيه من جوانب ميثولوجية من خلال الصحف والمسرح الذي ارتبط في ذهن البولندي بالقدسيه . ينظر : المصدر السابق ، سعد اردش ، ص٣٠٩ .

(١) جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ت. كمال قاسم نادر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ب.ت ، ص٣٣ .

(٢) كريستو فرانيز ، المسرح الطليعي ، ت. سامي فكري ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، اكادمية الفنون ، ١٩٩٦ ، ص٢٩٠ .

(٣) المصدر السابق ، كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ص١١ .

من ناحية الخواء الروحي ، باعتبار ان هذا الامر قد شكل ازمة عاشتها المدنية الغربية وتأثر بها المسرح على حدٍسواء وهو الامر الذي يشير اليه (كروتوفسكي) بقوله "لا اظن ان من الممكن فصل ازمة المسرح عن ازمة معينة اخرى اخذت مجراها في الثقافة المعاصرة ان احد عناصرها الاساسية – اعني اختفاء القدسية الدينية ودورها الشعائري في المسرح – جاء نتيجة ضعف الدين بشكل جلي ولربما محتوم" [١] ، وهذا المنحنى يتجلى في اشاراته الدائمة الى الدراما الدينية البدائية واستخدامه المزدوج للاساطير ، ويتجلى ايضاً في المصطلحات التي يستخدمها في وصفه لعمله اذ تصاغ بصيغة دينية صرفة – مثل – "المعصية ، النجاسة ، الالام ، التجسد ، التجلي ، الكفارة ، الاعتراف ، والتشارك او المشاركة (Conimunion) وهو اهم مصطلحاته في هذا الباب ، حيث يعنى في الوقت ذاته (طقس المناولة(*)) [٢] .

كما يتجلى هذا المنحنى الدينية في رفع (كروتوفسكي) شعارات القدسية عنواناً لمسرحه وشغفه باقامة (مسرح مقدس) وذلك من خلال القاب القداسة الدينية في هيئتها التي اسبغها على اركان تجربته المسرحية : المخرج ، الممثل ، المشاهد ، وكل منهم (مقدس) من وجهة نظره ، يؤخذ ذلك مما اورده (كروتوفسكي) في طروحاته النظرية كقوله "العمل مع (الممثل المقدس) يفترض دور مخرج مضاعف (القدسية) أي قديس اكبر يحطم بمعرفته وبديهيته حدود وتاريخ المسرح" [٣] .

وقوله "جمع فرقة من الممثلين المقدسين هي مهمة شاقة للغاية ولكنها اسهل بكثير من العثور على مشاهد مقدس ... لانه يأتي الى المسرح للحظة وجيزة كي يحاسب نفسه" [٤] .

ويرى الباحث ان تكريس كروتوفسكي للحالات الروحية هو الذي ابعد هذا المسرح من ان يستشرف المستقبل او يتجاوز الواقع المؤلم ويتطور الى مسرح معبر فهو يؤكد الحالات الروحية والعذاب الانساني .

وقد تكون هي التي دفعته للبحث عن جوهر المسرح الفقير ، والذي يمكن ان يوجد ويعيش بدون مكياج ، وازياء ، وديكور ، واضاءة ، ومؤثرات صوتية ، لكنه لا يمكن ان يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج ، واعتماده لذلك على قابلية وقدرة الممثل في التحول واستعمال جسمه وعضلاته ودوافعه الباطنية لخلق عناصر تشكيلية .

واعتمد كروتوفسكي على تضارب اصوات الممثلين بما يجعل العرض المسرحي قطعة موسيقية ، بعد ان حذف كل موسيقى حية او مسجلة ، واستخدم في عروضه مصادر ضوء ثابتة متخلياً عن التأثيرات الضوئية ، واضاء الجمهور من باب المشاركة ، وعد الممثل مصدر (ضوء روحي) في مسرح فقير لا يحتوي على شيء سوى اثنين من المشاركين الخالقين حفلاً طقسياً في هيئة عرض مسرحي جسدتها عناصر مرئية تشكيلية يخلقها جسم الممثل المؤدي على انغام ومؤثرات صوتية موسيقية صادرة من الحبال الصوتية للمثل والنافذة الى مسامع المتفرج في صوت مجسم يحيط به من كل مكان وكأنه صدى للصورة التكوينية المليئة بالقيم الجمالية والفكرية والاجتماعية .

والممثل الطقسي ذو القدرة والقابلية في الاداء الصوتي يستطيع السيطرة على ايقاع الحركات الجسدية السريعة والبطيئة فهو لذلك يمتلك وسيلة تقنية عالية الكفاءة وصل اليها بعد تمرينات روحية وجسدية متنوعة تهدف الى ازالة العوالق التي تقف امامه بحيث يصبح جسداً روحاني يتحرك بحرية يجعله قادراً على الاتيان بافعال جسدية متميزة بحيث ينتج تكوينات بصرية يجسدها ضمن التشكيل العام لخطاب العرض ، لهذا يجب ان يكون ممثل المسرح الفقير

---

(١) المصدر نفسه ، ص٤٨ .

(*) طقس المناولة : هو العشاء الرباني او تناول العشاء الرباني وهو جزء من قداس يتم فيه تناول العشاء الرباني وفقاً للعقيدة الدينية المسيحية .

(٢) المصدر السابق ، كريستو فرانز ، ص٢٨٥ .

(٣) المصدر السابق ، كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ص٤٧ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٤٦ .

راقصاً وبهلواناً وساحراً يجيد لغة اليوغا ، ويجيد التحكم في كافة عضلات جسمه ليستجيب للدوافع النفسية دون اية مقاومة على انتاج اشارات تستخدم لتوليد معانٍ ودلالات جديدة عن طريق التمرين .

وان العودة الى الذاكرة الانفعالية باتجاه الجسم مفترضاً انها تتركز في اجزاء الجسم وليس في فصوص الدماغ وهو ما يشير اليه في قوله "توارد الخواطر وهو شيء لا ينبع من الفكر حسب بل الجسم ايضاً ، العودة الى ذكرى محددة لا تلجأ الى تحليل الذكريات تحليلاً فكرياً ، الذكريات استجابة بدنية" (١) ، وعلى ذلك يواصل توجيه ممثليه "عمن نبحث ؟ مثلاً ماذا يتوارد الى خاطري ؟ ما هي ذكرياتي الرئيسية ؟ ساتعرف على هذا ... لا بفكري بل بواسطة دوافع جسمي" (٢) ، فيوجه كروتوفسكي الى ممثليه ويقول لهم " فتشوا عن كل ما هو شخصي وصميم للطقس ، فتش عن شيء يتعلق بشخصك اكثر ... يجب ان تلتمس بين طيات ذكرياتك لحظات عزيزة لا تريد ان يشاطرك بها احد ... لحظات من النشوة الجسمية الحادة انك بالتفاصيل الدقيقة تستطيع ان تحقق كل ما هو شخصي ، وحين تحقق هذا ستكون نقياً خالياً من الذنب" (٣) .

ومن كل هذا نستنتج ان الذاكرة الانفعالية باتجاه الجسم والتي تعني تاريخ الممثل الذاتي والمعرفي ، ونستطيع القول بأن ديناميكية جسد الممثل في الفضاء وتعامل مع الاشياء وتحولاتها تفرضه قدرته على التحول من "(المعرفة الذاتية) الضيقة التي تعني تاريخ الممثل الذاتي الى (المعرفة الكلية) أي الى الذاكرة الجسدية المطلقة لاسرار الابداع الخفية والماورائية بما فيها الاسرار التعبيرية والرمزية والميثولوجية ، فيصبح الجسد المعبر والمتوهج في فضاء الطقس احد وسائل التعبير عن الاسرار" (٤) ، وعليه تكون ذاكرة الجسد الميثولوجية هي (يقظة) لجسد بروح الممثل ويشكل الشرط الاساسي للتكامل الفني ، حيث ان التعامل مع الجسد بذاكرته المطلقة هو الكتابة البصرية والرؤيوية الغارقة في مجاهل الاحلام والواقع اللامرئي في الآن ذاته ، انه الهمس والحوار الداخلي لجوانب ميثولوجية فكرية الذي يضج بين الممثل وكينونته المطلقة وبين ذاكرة جسده وبين ذاكرة الاشياء التي تخلق وجودها في الفضاء المسرحي (٥).

الامر المهم في تجربة (كروتوفسكي) هي (المجابهة) وهي جوهر المشكلة وليس النص . وينطلق من فلسفة ، تلك المجابهة والتحدي ليس مع النص فقط وانما مع الممثل والمخرج والمشاهد لأنهما يمثلان الصورة الرؤيوية للجوانب الميثولوجية اما النص فيعرفه على انه "حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي" (٦) ، ومع ذلك لا ينعكس همه المسرحي بشكل كامل في النصوص جميعها انما هو يؤثر انواعا بذاتها لاسيما النصوص التي تحتوي على "كميات كبيرة من التجارب والصور والاوهام والاساطير والحقائق البشرية التي لاتزال واقعية بالنسبة لنا في هذه الايام" (٧) ، ذلك انها تعني رسالة تستلمها من الاجيال السابقة...

فالنص بالنسبة للمخرج والممثل عبارة عن مشرط يساعدهم على الكشف عن انفسهم وعلى تجاوزها لأيجاد ماخفي في الاعماق والقيام بمجابهة الاخرين .

والهدف من وراء ذلك كما يقول كروتوفسكي "تخطي عزلتنا" (٨) ، وبناءً عليه يكون الخيار الذي يراه كروتوفسكي "اننا نحتاج اما الى نص كلاسيكي تعيد اليه حقيقته بضرب من التدنيس في ان واحد ، واما الى نص حديث قد يكون مبتذلاً وغير اصيل في محتواه الا انه

---

(١) المصدر السابق ، نحو مسرح فقير ، ص١٧٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص١٨٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص١٨٠ .
(٤) فاضل السوداني ، "ميثولوجيا الرؤيا الاخراجية في الطقس المسرحي البصري" ، الاقلام ، (بغداد) ، (العدد السادس ، لسنة ٢٠٠١) ، ص٨٦ .
(٥) ينظر : المصدر نفسه ، ص٨٧ .
(٦) المصدر السابق نفسه ، نحو مسرح فقير ، ص٥٣ .
(٧) المصدر نفسه ، ص٥٤ .
(٨) المصدر نفسه ، ص٥٥ .

متأصل في روح المجتمع" [١] ، وبهذا المنحى "تقدح في الجمهور عملية الاثارة" [٢] ، ومن جهة اخرى يقول كروتوفسكي ان المسرح يمكن ان يعيش من غير نص استنادا الى تاريخ المسرح الذي يؤكد – كما يزعم كروتوفسكي – على ان النص هو احد العناصر الاخيرة التي اضيفت الى الفن المسرحي بوحي من ضرورة اعادة احياء المسرح بالحضور الديونيزوسي .

اما بالنسبة للمكان فلم يشترط (كروتوفسكي) مكاناً خاصاً بالعرض المسرحي بل يمكن تكيف أي مكان ليكون صالحا له ويقترح ان يصمم المكان وفقا لتنوع العلاقة بين الممثل والمشاهدين فيكون لكل نتاج تصميم جديد مقصود ، يتجلى فيه شكل تلك العلاقة المباشرة بحيث يكون المشاهد جزءا من العرض المسرحي . واعتبر علم بناء المسرح يجب ان ينبع من دراسة ما يمكن ان توفره العناصر التي تخلق العلاقة لأكثر حيوية بين الناس ، وخلص الى نتيجة مفادها انه يمكن ان تكون اية صالة مكانا رائعا للأجتماع وهذا هو سر المسرح وفي فهم هذا السر تكمن الامكانية الوحيدة لتنظيميه علمياً [٣].

اما وضع العلاقة بين المسرح والجمهور يقول (كروتوفسكي ، نحن لا نقدم تسلية لشخص يذهب الى المسرح لسد حاجاته الاجتماعية ، لم يكن وجودنا لسد حاجات ثقافية ... يهمنا المشاهد الذي عنده احتياجات روحية والذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة ، ويهمنا ايضا ان لا يقف عند المرحلة الاولية من الاندماج النفسي مقتنعا باستقراره الروحي الهندسي الضيق الافق وعارفا بالضبط ما هو الصالح والطالح ولا يستطرق الشك اليه ، بل لمن يمر بعملية متواصلة من النمو النفسي لذلك الانسان الذي يكون قلقه عاما بل يتجه نحو البحث عن حقيقة نفسه وعن رسالته في الحياة لصفوة مختارة لاتقررها الخلفية الاجتماعية او الحالة المالية للمشاهد ولا حتى الدراسة ، يخضع لعملية استقضاء النفس المبدعة ، لايهمنا الجمهور ايا كان وانما جمهور خاص ، وقرر المسرح لا يحيا بغير اتصال حي ودائم مباشر بين الممثل والجمهور [٤].

هذا المسرح بما فيه من جوانب ميثولوجية فكرية وتطبيقية مجسدة في كل عناصره التشكيلية والصوتية التي يخلقها جسم الممثل بتكويناته العضلية والفسلجية سلاحاً ايديولوجياً في البلدان الاشتراكية ومن خلاله تنقد الانظمة وبالذات في المجتمع الرأسمالي من انهيارات قتالية وانهيارات قيمية ، واصبحت هذه العروض تعبيرا عن ما وصلت اليه الانسانية من معاناة تعكس ومن خلالها كافة الجوانب الميثولوجية ، فالمسرح هو المكان المقدس الذي ارتبط في ذهن المواطن البولندي بالقدسية وهو الوطن والطهارة والاصالة ، ويطلق على ممثله ومخرجه اسم مقدس ، وكل المسرح عبارة عن رهبنة في عنف داخلي يشغله ويتكيف وفق علاقة الممثل الوجدانية مع المتلقي معمارية المكان ، انهم يبحثون عن سعادتهم بهذا العالم ، انه مسرح انساني ديني يبحث عن الخلاص وتحرير النفس من الخوف ويعبر عن الازمة التي يعيشها الانسان في المجتمع الرأسمالي واغترابه عن انسانيته .

وفيما ياتي بعض من الجوانب التطبيقية لعروض المسرح الفقير وعلى سبيل المثال لا الحصر ... مسرحية (الدكتور فاوستس) لمارلو ... لم لم يغير كروتوفسكي من النص الاصلي لكنه اعاد النص على شكل مونتاج فقد حذف بعض المشاهد من الاصل ... وكانت من اخراج وتصميم المشاهد ، جيرزي كروتوفسكي ، وصمم الملابس (والديماركريكلر) ، يدعو فاوستس اصدقاءه الى العشاء الاخير قبل استشهاده الجهنمي وفي العشاء يقدم اعترافا علنيا بوقائع حياته كما قدم السيد المسيح عليه السلام جسمه ودمه ... يرحب فاوستس بضيوفه . وهم جمهور المشاهدين – لدلالة المشاركة الاحتفالية في القداس – حالة وصولهم ويطلب اليهم الجلوس الى مائدتين طويلتين على جانبي الغرفة ، والى الطاولة الثالثة الاصغر يجلس فاوستس وهو اشبه

---

(١) المصدر نفسه ، ص٤٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٤٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٧٣-٧٦ .
(٤) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص٣٨ ،٣٩ .

برئيس دير في مطعم الرهبان ، نحس كأننا في دير من اديرة القرون الوسطى ، ويبدو ان القصة تتعلق بالرهبان وضيوفهم لا غير . هذا هو النموذج الاساس للنص ، يرتدي فاوستس وكذلك الشخصيات الاخرى ملابس رهبان من مذاهب مختلفة ، فاوستس في ثياب بيضاء وميفيستوفليس في ثياب سوداء - لخلق الجو الطقسي - ويقوم بدور امراة ورجل في ان واحد – ترتدي الشخصيات الاخرى زي للرهبان الفرنيسكان ، ويجلس ممثلان الى الطاولتين مع الجمهور يرتديان ملابس عادية [١].

تقوم هذه المسرحية على موضوع ديني ، يكيد الله والشيطان للشخصية الرئيسية لهذا السبب وضعت المسرحية في دير ، ويقوم جدل بين السخرية والتمجيد .

فاوستس قديس وتتمثل قدسيته في نزعته الى الحقيقة الخالصة ..

المـــوت عاقبـــة الاثـــم اذ ادعينـــا ان لا اثـــم علينـــا ، فاننـــا نخـــدع انفســـنا ولا صـــدق فينـــا ، لامفـــر لنـــا مـــن الاثـــم ونمـــوت نتيجـــة لـــذلك نعـــم لا بـــد ان نمـــوت موتـــاً ابـــديا مهمـــا فعلنـــا – حســـنة كانـــت ام ســـيئة – فـــنحن هـــالكون هـــذا الـــرب الـــذي يوقـــع بالانســـان لا يســـتطيع ان يتخـــذه القـــديس نموذجـــا لـــه – قـــوانين هـــذا الـــرب كاذبـــة . رب يتجســـس علـــى مـــافي ارواحنـــا مـــن مخـــازي ليـــتمكن مـــن الايقـــاع بنـــا . لـــذا اذا اراد المـــرء القدســـية فـــلا ســـبيل الـــى ذلـــك الا بمعصـــية هـــذا الـــرب [٢].

ويبدأ فاوستس بحثه في ثورته على الرب ، ولكن كيف يثور ؟ وهو ما صوره كروتوفسكي في عرضه اثنا توقيع فاوستس معاهدة مع الشيطان ، لانه في الحقيقة ليس قديساً فحسب بل شهيداً ، فهو لا يرجو ثواباً لانه يعرف ان مصيره اللعنة الابدية ، خصوصاً وان افعاله في هذا العرض تتسم بالرذيلة ويسمي اتفاقه مع الشيطان فضيلة ، لانه يعود في المشهد الرابع الى الماضي لسرد قصة حياته ، وكيف تخلى عن اللاهوت وممارسة السحر آنذاك ، وما ان يأتي المشهد الخامس حتى نجد فاوستس يتكلم مع (كورنيليس وفالديس) اللذين جاءا لغرض تلقينه السحر ، فيطلعه (كورنيلس) طقوس السحر ويلقنه صيغة ، وهيَّ عبارة عن حركات جسدية ترافقها تراتيل دينية بولندية مشهورة [٣] ، يعكس ومن خلالها (كرتوفسكي) صورة مجسدة للواقع للواقع الميثولوجي لما ينطوي عليه من معتقدات دينية وافعال تطبيقية في طقوس وممارسات شعائرية واحتفالية دينية ودنيوية ، حيث يجعل (كروتوفسكي) (فاوستس) في المشهد السادس يحاكي بصوته هبوب الرياح وتساقط الاوراق وعويل الحيوانات الليلية ليجعله في العرض يردد اغنية دينية استعملها في صيغة استدعاء لزمن (منيفيستوفيليس) وعند ظهور شبحه في المشهد السابع يصور كروتوفسكي (فاوستس) وهو يركع امام شبح (مينفيتوفيليس) حيث يقف على ساق واحدة وهو يغني بصحبة جوقة ملائكية في صورة تجعل من فاوستس ان يهب روحه للشيطان مقابل اربع وعشرين سنة من العيش ضد الله ، وما ان تكبح شهوات فاوستس في المشهد الثامن من خلال عذاب الجسد حيث يدعك بالبصاق وجهه ويضرب رأسه بركبتيه ويحرق اعضاءه التناسلية في صورة تترجم حركاتها وايماءتها من خلال لغة جسدية ترافقها صرخات في تشكيلة تحمل بين طياتها قيماً فكرية لواقع ميثولوجي غلبت عليه الجوانب المادية وابعدته عن القيم والمعتقدات الدينية ، وهو ما يجسده فاوستس من خلال ردود افعاله ليصور ومن خلالها الاوضاع

---

(١) ينظر : كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ص٥٩ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٦١ .
(٣) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص٦٣ .

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للواقع الغربي وما آلت اليه بعد الحربين العالميتين وانعكست سلبياً على واقعهم الميثولوجي .

وحين يتنازل فاوستس عن روحه وقبل التوقيع يوشك على الغرق في النهر ، ويكون المشهد العاشر بمثابة تناص لصورة الطوفان حيث حاول كروتوفسكي ان يغسل ادران فاوستس ويعيده لحياة جديدة حتى تعده (ميفيستوفيليس) الانثى بتلبية كل رغباته وتبعث في فاوستس الشعور بالراحة وهي تهدهده في حجرها كـ(صورة العذراء المنتحية على جثمان المسيح (ع) ، وتتوالى المشاهد ويبدأ الشك يساور القديس الشاب بأن الشيطان ايضاً في خدمة الله حتى نجد (مفيستو) يظهر في المشهد الرابع عشر اشبه بشرطي يقوم بثلاثة ادوار ، منها يمثل نفسه ، والاخر الملاك الصالح ودور الطالح ... هنا يقدم الى فاوستس فرصة اللقاء بالله في تصرفات طقوسية تؤدي وكأنهم في دير الرهبان ، حتى يعرض (مفيستو) في المشهد ما قبل الاخير الجنة امام فاوستس لو اتبع تعاليم الله وهي اشارة ميثولوجية تحمل في معانيها الكثير من صور الواقع لاسيما وان الاعمال الطيبة مسارها الجنة كما لو ادركها فاوستس وهيَّ الدار الطيبة الخالدة ، البعيدة عن صورة جهنم التي تنتظره وهي ميتة لا حياة فيها .

فلم يبقى امام فاوستس الا دقائق قليلة يعيشها خلال المشهد الاخير من العرض في صورة يعكسها كرتوفسكي في مونولوج طويل يثير فاوستس للمرة الاخيرة سخط الله العنيف...

آه فاوست لم يبق لديك الا ساعة تعيشها

ومن ثم تقع عليك اللعنة الابدية ... [١]

ان صورة هذا المونولوج هيَّ ترجمة حقيقية لواقع ميثولوجي معاش عبر عنه كروتوفسكي في عرضه من خلال ندم فاوستس وكأنه نداء لمن باع روحه للشيطان وهو الواقع المغرب الذي يعيشه كروتوفسكي فجعله في العرض صراع عنيف ومجابهة كبير بين من يمثل القديس وبين الرب من خلال لغة جسدية صورتها الايماءات والاشارات والحركات في لغة صورية يناقش ويتضرع ويقترح من خلالها فاوستس لايجاد سبلاً قد تشفع لروحه اذا شاء الله واذا كان حقاً رحيماً قادراً على انقاذ روح في ساعة محنتها – يطلب فاوستس ان يوقف الله حركة الاجرام السماوية - الزمن- ولكن عبثا يحاول ... قفي في مكانك ايتها الاجرام السماوية الدائبة الحركة فيقف الزمن ولن ياتي منتصف الليل ابدا . ثم يخاطب الله ولكن يرد على نفسه (اه .. سأطير الى ربي ولكن من يشد بي الى الارض) ينتبه الى ظاهرة يغطي دم المسيح السماء وتكفي قطرة في ان تشفع له .. يطلب الشفاعة ...

انظر كيف يسيل دم المسيح في الساء ... قطرة واحدة .. نصف قطرة تنقذ روحي غير ان المسيح يختفي حالما يتوسل اليه ، وهذا يدفع فاوستس يقول لضيوفه (اين هو الان لقد ذهب) يريد فاوستس ان تنشق الارض وتبتلعه ....

تعالي تعالي ... واسقطي علي ياجبال وياتلول وابعديني عن غضب الله الصارم .

غير ان الارض تابى ان تسمع لدعائه فينهض صائحا – كلا لن تجيدني حين اذ تردد السماء صدى الكلمة [٢].

ويرتل الممثلون المختفون في ارجاء الغرفة الصلوات كالرهبان حينما يؤدون اناشيدهم بصيغة طقوس في المعابد او في احتفالية القداس .

وحينما تؤذن الساعة بانتصاف الليل تتحول النشوة عند فاوستس الى انفعال حيث حان الوقت والقديس مستعد للشهادة بعد ان كشف لضيوفه اللامبالاة عند الله بل والذنب ايضا وشهادته هذه تعني اللعنة الابدية . فيهتز فرحا وينتفض جسمه متشنجا ويتهدج صوته من اثر النشوة ويصبح في هذه اللحظة مجرد سلسلة من الاصوات المبهمة تثير الشفقة سيما وانها اشبه

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، ص ص ، ٦٤-٦٦ .

(٢) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص٦٨.

بصرخات حيوان في فخ ، ثم يدخل ميفستو بزي القس فيقودان فاوستس الى جهنم ، تمشي وراءه الانثى وهي تدمدم لحنا عسكريا حزينا ينقلب بعد ذلك الى اغنية دينية كئيبة ، وتنطلق من فيم القديس صرخات قوية ليست ادمية لم يعد حينها فاوستس يشبه الرجال بل هو حيوان لاهث حطام لمن كان يوماً انساناً يأن وقد فقد الكرامة ، القديس بلغ الذروة في عصيانه الله وعانى من قسوة الله وهو المنتصر خلقيا وقد دفع ثمن النصر كاملا وهو استشهاد ازلي في جهنم حيث يفقد كل شيء حتى كرامته [١].

المبحث الثالث

المثيلوجيا العربية قبل الاسلام :-

خلقت الامة العربية تراث عريق في هذه الفترة متمثل في مختلف نتاجاتهم الادبية والتي تمثل صفحة مشرقة من الخبرات والانجازات الادبية والفنية ، والتي تعد تعبيراً لصفاء ذهنهم وانصراف قرائحهم الى قرض الشعر ، يصفون وقائعهم ويبينون انسابهم او يعبرون عن عواطفهم وانفعالاتهم النفسية محاولين الاعتماد " على الادراك العقلي لفهم الوجود بدلا من اوهام الحس ، فاعرض الشعراء عن تصوير عالم الخرافة وراحوا يصورون الوجود الواقعي على نحو مايبدو لهم ويحاولون تصويره عقليا " [٢] ، فصوروا في الشعر كل ما يحيط بهم من مختلف الظواهر الطبيعية وعبروا عن قيمهم وعاداتهم وتقاليدهم من مشاعر صادقة في وصف الشجاعة والكرم ونجدة القريب والجار ، ورثاء القتلى والثأر .

وكان ما يشغل العرب انذاك هو الحرب والحب فانصرف الجانب الاكبر من شعرهم الى وصف كل مايتعلق بهما فالشعر العربي قبل الاسلام هو "مرآة اداب الناس وصحيفة اخلاقهم وديوان اخبارهم وسجل عقائدهم ، فقد دونوا فيها مشاعرهم الدينية والادبية وقد حفظت في اشعارهم عاداتهم وقيمهم وتقاليدهم ، وخصوصا من حيث العبادة والالهة وذلك طبيعي ، لأن الشعر لغة النفس تعبر به عن انفعالها وتطلب به مشتهاها لا تقدم على ذلك برهانا ولاتطلب دليلا ، والدين اكثر اعمالها حاجة الى التسليم والايمان العاطفي القلبي" [٣].

الشعر العربي : كان قبل الاسلام بديلا لبعض من الأساطير القديمة لأنه يعكس الميثولوجيا العربية لما تحويه من قيم انسانية وعقائدية وتطبيقية للجوانب الفكرية الدينية والدنيوية متمثلة في الطقوس والشعائر والاحتفالات ، في هذا وثيقة وخبرة يعتمد عليها الدارسون والباحثون في مجالات الفن والاجتماع وعلم النفس والسياسة والجمال ، سيما وان الشعر يشد العلاقات الاجتماعية ، ويزود الافراد بوسائل المشاركة في حياة المجموعة ، انه حركة التبادل بين الفرد والجمع.

ولا عجب ان تكون بلاد العرب قبل الاسلام بؤرة تجمعت فيها المعلومات ونتائج الخبرات التي اقتطفوا اشتاتها من مختلف الامصار، فلم يكونوا منقطعي الصلة بالعالم الخارجي لمجاورتهم الروم والفرس في الشمال ، والشمال الشرقي والاحباش في الجنوب الغربي ، وقوافلهم التجارية لاتنقطع عن جوب مختلف الامصار والتغلغل حتى مصر والهند وجزرها ، وهذا مادفع العرب قبل الاسلام الى ان يمحصوا معلوماتهم ومعارفهم وما اضافوا اليها ليستخلصوا منه الحقائق التي تجسدت في ميثلوجيتهم ببصيرة ثاقبة ، استمدت من بيئة الصحراء قيمها وعاداتها وتقاليدها واتساع افقها ، وانعكست في اشعارهم ومن شعرهم " استخرج الناس اخبار ايامهم ووحروبهم ووصف البلاد والجبال والاودية ، ومن اشعارهم استطلعوا اديانهم في جاهليتهم [*]، وقس على ذلك كل ماعرفوه من عاداتهم وادابهم في الضيافة والفروسية والاعراس

---

(١) ينظر : المصدر نفسه ، ص٦٩.

(٢) محمد مفيد الشوباشي ، الادب ومذاهبه ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص٢١ .

(٣) المصدر السابق ، جرجي زيدان ، تاريخ التمدن الاسلامي ، ج٣ ، ص٢٥ .

(*) الجاهلية : لا تعني التخلف وضد العلم والجهل بالقراءة والكتابة بل هي الحال التي كانت عليها العرب قبل الاسلام من الجهل بالله سبحانه وتعالى ورسوله وشرائع الدين ، والمفاخرة بالانساب والكبر والتجبر

والمآتم وغيرها" [١]، وقد بلغ من احترام العرب للشعر والشعراء انهم عمدوا الى سبع قصائد اختاروها من الشعر القديم وكتبوها بماء الذهب وعلقوها على استار الكعبة وهي ماتعرف بالمعلقات .

ولأهمية الشعر عند العرب قبل الاسلام تاثيره الواضح في مفردات الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية على وفق ما تقتضيه البلاد المجدبة من الارتزاق بالسائمة والرحيل في طلب المرعى فغلبت البداوة على الحضارة فيهم على الرغم من وجود الزراعة في مناطق الجزيرة الشمالية والجنوبية منها .

وكانت قبائل العرب تتفاوت في شاعريتها فلا تخلو قبيلة من شاعر او اكثر يحمي ديارها ويصف عواطفها ويرفع منزلة من مدحه كما فعل " الاعشى الاكبر بالمحلق اذ مدحه الاعشى بقصيدة انشدها في سوق عكاظ ، فاشتهر وخطبت بناته .

وكما فعل مسكين الدرامي في انفاق الخمر السود بعد كسادها ببيتين وصف بهما مليحة عليها خمار اسود وهما :

قل للمليحة في الخمار الاسود ... ماذا فعلت بناسك متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه ... حتى وقفت له بباب المسجد [٢].

وفي ضوء هذا التاثير الوصفي للخمار الاسود اشترى الناس ماكان عند ذلك التاجر .

وكان للشعر الدور المهم في الجوانب الميثولوجية ، وذلك انه مستودع الاخبار وخزانة الاداب والاخلاق ولذلك قيل " الشعر ديوان العرب" [٣] وبما ان الشعر ديوان العرب ومصدر فخرهم فقد كان لهم اسواق يؤمها الاف البشر من الذين استهوتهم نشوة الثقافة خاصة وان الاداب بضاعة تلك الاسواق التي يعقدون بها مجالس المناشدة للشعر ، فقد تبارى الشعراء وتناظر الخطباء في تلك الاسواق التي تستغرق عدة اسابيع ومنها على سبيل المثال لا الحصر ، سوق عكاظ والمربد ، وذو المجاز ... وغيرها .

وكان الشاعر النابغة الذبياني اذا اتى الى عكاظ " ضربوا له قبة حمراء من ادم وتاتيه الشعراء وتعرض عليه اشعارها ليحكم فيها " [٤]، وقد برز الشعراء في التاليف للجوانب الميثولوجية انذاك وفي الاداء من خلال الالقاء والتشخيص بواسطة الحركة والاشارة والايماءة ذات الدلالات التعبيرية فهم يصيبون بذلك كبد الحقيقة ويكشفون غوامض الامور ويوضحون ما استتر منها بفصاحته وادلته واسناده ، ليعطي المتلقي صورة ممسرحة من الجوانب الميثولوجية للواقع المعاش على نحو مايبدو لهم وكذلك صوروا في شعرهم كل ما يحيط بهم من مختلف الظواهر الطبيعية كوصف الليل والنجوم والقفار والجبال والوديان والابل ، والطيور ... وغير ذلك مما يقع تحت سمعهم وبصرهم .

يقول امرئ القيس في وصف الظواهر الطبيعية :-

وليل كموج البحر ارخى سدوله ... عليّ بانواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه ... واردف اعجازاً ونآء بكلكل
الا ايها الليل الطويل الا انجل ... بصبح وما الاصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه ... بكل مغار الفتل شدت بيذبل[٥]

، فقد ورد في الحديث : انك امرؤ منك جاهلية . ينظر : ابن منظور جمال الدين ابن احمد ، لسان العرب ، مجلد١، اعداد يوسف الخياط ، بيروت : دار لسان العرب .

(١) المصدر السابق ، جرجي زيدان ، ج١ ، تاريخ التمدن الاسلامي ، ج١، ص٣١ .
(٢) المصدر نفسه ، ج٣ ، ص٣٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ج٣ ، ص٣٣ .
(٤) احمد شوقي قاسم ، المسرح الاسلامي ورافده ومناهجه ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت ، ص٢٩ .
(٥) المصدر السابق ، محمد الشوباشي ، ص٢٣ .

ومن مآثر العرب قبل الاسلام هو الكرم ، وفي التراث العربي اشخاص افذاذ وصلوا الى القمة وبلغوا البطولة في مجالات اجتماعية مختلفة ، فـ(حاتم الطائي) بطل امة متميزه " تهدي لسائلها كل ما عندها ، حتى قيل لحاتم ، هل في العرب اجود منك ؟ فقال : كل العرب اجود مني " [1]، ويكفي ان تضرب مثلا اخر على ذلك عند العرب بجزء من قصيدة الحطيئة الذي واكب العصرين ما قبل الاسلام ومابعده ، حيث يقص من خلال ابيات شعره حكاية رجل وزوجته واولاده كانوا يعانون الفقر والجوع من كثرة سيرهم في الصحراء ... يقول الحطيئة:

رأى شبحاً وسط الظلام فراعه ... فلما رأى ضيفاً تشمر واهتما
وقال : هيا رباه ضيفا ولاقرى ... بحقك لاتحرمه تالليلة اللحما
فقال ابنه لما رآه بحيرة ... ايا ابتي اذبحني ويسر له طعما

وبينما هم كذلك اذ رأى سربا من البقر الوحشي اتياً من بعيد فطارده حتى يصطاد واحدة منه سمينة ، ويجهزها للضيف ويطعم منها اهله ، وتبيت العائلة سعيدة لأنهم :-

باتوا كراما قد قضوا حق ضيفهم
وبات ابوهم من بشاشته ابا
لضيفهمو والام من بشر اما ...[2].

وقد فسر عرب الجاهلية الوجود الحقيقي لحكمهم وامثالهم فوجدت الملامح الميثولوجيه في الامثال والحكم العربية قبل الاسلام .

تعد الامثال : مصدراً مهما من مصادر دراسة الجوانب الميثولوجية عند العرب لما لها اهمية كبيرة في الادب العربي وتاريخه قبل وبعد الاسلام .

والامثال ثروة ادبية عنى بجمعها ائمة البيان ونسجها الخيال العربي فهي تضيء جوانب من المعرفة الفطرية لدى العرب من جراء معايشتهم الصحراء .

والامثال ضرب من الادب لا يرقى اليه الشك ، لأنها عبرات قصيرة ترسلها البيئة وتدور على السنتها من دون ان تبدل نصوصها او تحرفها ، ولما كان المثل وليد البيئة ومعبرا عن تجارب عاشها العرب قبل الاسلام فهو خلاصة لميثولوجيتها بما تحويه من جوانب فكرية واعتقادية وثقافية وتطبيقية لأفعال متمثلة بطقوس وممارسات شعائرية واحتفالية دينية ودنيوية ، ولهذا فالامثال تحمل في شكلها ومضمونها قيماً وعادات اخلاقية وتقاليد اجتماعية تظهرها المدونات التي اهتمت بهذا الفن من فنون القول عند العرب .

والامثال هي حكمة العرب لأنها توصل الافكار والمعاني بايسر الطرق واجمل الالفاظ وهي " وشي الكلام وجوهر اللفظ والتي تخيرتها العرب وقدمتها العجم ونطق بها في كل زمان وعلى كل لسان فهي ابقى من الشعر واشرق من الخطابة ، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها ..."[3]، ولذلك جعلها العرب اكثر ادابها وما دونته من علومها بالامثال والقصص عن الامم ونطقت ببعضه على السنة الطير والوحش ، فارادوا بذلك ان يجعلوا الاخبار مقرونة بذكر عواقبها .

فالمثل هو كل ما يتصل بالعادات والتقاليد والاقوال السائدة والعبارات النادرة وهو تعبير عن خبرات الحياة ، او تعزيز قيمة اجتماعية او معتقد او تشرح موقفا معينا لايفهم الا من سياق القصة ، فمثلا من قول العرب (اطول من لبد) ، وهو يشير الى قصة حول لقمان الذي عاش عمر سبعة نسور ، وكذلك المثل القائل (جزاء سنّار) ، اطلق على رجل يزعم انه لا يعرف غيره مكان

---

(١) عماد الدين ابي الفدا اسماعيل بن عمر ابن كثير ، البداية والنهاية في التاريخ القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٩٣٢ ، ص٥٦ .

(٢) محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ص١٠٥ .

(٣) احمد بن محمد ابن عبد ربه الاندلسي ، العقد الفريد ، مج٢ ، تحقيق محمد سعيد العريان ، بيروت : دار الفكر للطباعة والنشر ، ب.ت ، ص١٠٥ .

الحجر الذي يرتكز عليه قصر الخورنق ، فاوقعه النعمان من اعلى القصر حتى يموت مع ذلك السر [١].

والامثال مادة الشعوب وموضع تداولها ، فلم توثق اسماء قائلها ، فهي ابتكار العبقرية الشعبية كقصة رمزية تنطوي على حقيقة اخلاقية في شروطها ، القصر والمقصور بالرمزية ، هنا يقال للشيء ويراد شيء اخر فاتجهوا الى الانسان تحت ستار الحيوان .

اما الخطابة : تعد من قبيل الشعر او هي شعر منثور منظوم حيث كان العرب يتملكهم الاعجاب بالقول الجميل المثير للحماس بما تحمله الكلمات والاداء من قيم فكرية وجماليه يكون وقعها على المتلقي امضى من الرماح والسيوف ، فهي عند العرب قبل الاسلام تترجم الواقع الميثولوجي بما فيه من قيم ومعتقدات وعادات وتقاليد مجسدة في صورة خطاب ميثولوجي تتخلله المفاخرة بالانساب ، والشجاعة ، والكرم والقيم والمعتقدات التي يتبناها الخطيب ، ويشارك قبيلته من خلال امكانياته الادائية المتمثلة في الصوت والالقاء والحركات والاشارات والايماءات ذات الدلالات التعبيرية التي تخلق لدى المتلقي عناصر التشويق ، وتجعله ذاتاً تراقب وذاتاً تشارك كي يستطيع الخطيب ان يبقي متلقيه مدركاً لما يسمعه ومثيرا عنده النخوه سيما وانها تحمل العظة والحكمة بين طياتها.

وكان من ابلغ خطباء العرب في زمن الجاهلية هو (قس بن ساعدة) الذي قال في احدى خطبه :

ايها الناس اسمعوا وعوا ...
من عاش مات ... ومن مات فات ... ليل داجٍ ونهار ساج
وسماء ذات ابراج ، ونجوم تزهر ، وبحارٌ تزخر ، وجبال مرساة وارض مدحاة ، وانهار مجراة ... ان في السماء لخيرا ... وان في الارض لعبرا ...
ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون ؟ ارضوا فاقاموا ؟ ...
ام تركوا فقاموا ؟ ... يامعشر اياد ، اين الاباء والاجداد ؟
واين الفراعنة الشداد ؟ لم يكونوا اكثر منكم مالاً ...
واطول آجالاً ؟
طحنهم الدهر بكلكله ، ومزقهم بتطاوله ...
في الذاهبين الاولين من القرون لنا بصائر ...
لما رأيت مواردا للموت ليس لها مصادر ...
ورأيت قومي نحوها يسعى الاصاغر والاكابر
لا يرجع الماضي الي ... ولا من الباقين غابر
ايقنت اني لامحالة حيث صار القوم صائر [٢].

ان هذه الخطبة صورة ذات مضمون لميثولوجيا العرب قبل الاسلام مما تحويه في البداية من وصف لظاهرة الموت والظواهر الطبيعية في وصف الليل والنهار والسماء والنجوم والبحار والجبال والارض وتكوينها بما فيها من عبر ، والسماء بما تحويه من مطر وخير ، ويتسائل الخطيب عن العالم الاخر ، وعن الدهر المنيه والزمان ، وكانه يناجي الاخر عما حل بهم في دار الممات ، قاصداً من وراء ذلك العضة والحكمة ليجعل من جوانبها الميثولوجية رابطة تجمع اواصر المجتمع لما فيه خيرهم .

اما الملامح الميثولوجية في الغناء والموسيقى والرقص عند العرب قبل الاسلام ...

كان يمثلها المزاج السائد في الوثنية العربية والذي يتماثل الى حدٍ ما مع مزاج بعض الاقوام غير العربية التي تغوص كل منهما في اعماق الاستمتاع الحسي ونهب اللذات الجسدية في دنيا الارقاء ، لذلك كان الغناء والموسيقى والرقص عنصرا اساسيا في الممارسات الاحتفالية

---

(١) ينظر : احمد بن محمد النيسابوري الميداني ، مجمع الامثال ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٩٣٣ ، ص١٦٧.
(٢) المصدر السابق ، احمد شوقي قاسم ، ص٢٨ .

الدنيوية ، والممارسات الشعائرية الدينية في الجوانب التطبيقية والفعلية للميثولوجيا العربية قبل الاسلام ، حيث لازم الكلام الملحن والمرتل ، والرقص التعبيري والضرب على الدفوف او الطبول الانسان العربي عبر مراحل تطوره من التعبير الفطري في تضرعه الى الالهة وتقربه منها حتى تنهيدات الامهات الى الرقصات والاغاني الجماعية في المناسبات الحياتية المختلفة .

وكان اشراف القبائل العربية قبل الاسلام يتنافسون في اقتناء العبيد والجواري اللاتي يتمتعن بمميزات نادرة من الحس والمهارة الفنية الممتعة ، كالرقص والغناء والموسيقى واتخذوها "وسيلة لأغراض واهداف تنفسية وترفيهية ، كما كانوا يتباهون بهذه الالوان الفنية الحسية بين قرع الطبول وضرب الدفوف والعزف على مختلف الالات المستجلبة من البلاد المختلفة مع العازفين" [١] .

ان ظاهرة الرقص والغناء والموسيقى عند العرب قبل الاسلام هي ترجمة امينة وصادقة لعواطف وتطلعات الناس وامالهم ، وهي لذلك مرآة عاكسة لأكثر من جانب ميثولوجي ، فلم تقتصر على فئة او طبقة معينة او مناسبة ، معتقدين " ان ممارسة الرقص والغناء المعبر يجعل الارواح تبتهج مع البشر ، او قولهم ، انه حينما يبتهج الناس ويرقصون تنمو حاصلات الطعام بوفره والعكس هو الصحيح " [٢]، وما رقصة الاستسقاء عند العرب الا دليل على ذلك ، وهي بالوقت ذاته صورة مجسدة لمعتقد ميثولوجي عربي قديم ، ولهذا تعد الميثولوجيا سجلا امينا للبيئة التي انتجتها وعليه ترتسم اكثر خصائصها اصالة واعمقها تاثيرا في مجالات الفنون كالغناء والرقص والموسيقى واداب السلوك ، ولذلك تعد ظاهرة الرقص والغناء والموسيقى احدى الوان التعبير الفني التي تتلائم مع معتقدات وحاجات الانسان للتعبير عن تلك الافكار والامال ،وهي وسيلة من وسائل البهجة عند الضيق كما انها ترتبط بمعتقدات الانسان العربي قبل الاسلام ، ولا ريب في ان العرب كانت لهم مناسباتهم العامة وشعائرهم الرئيسية التي كانت تنظم اعمال العبادة في دياناتهم الوثنية قبل الاسلام ، ونحن نعلم ان العرب كانوا يقدسون الكعبة والاوثان التي كانت قائمة فيها ، "والكعبات الاخرى التي اقاموها في غير مكة والانصاب والصخور والاشجار ، حيث كانوا يطوفون ويرقصون ويغنون ويهللون حول الهتهم المزعومة هذه " [٣].

ان هذه الظاهرة الاحتفالية ما هي الا تجسيد لأفعال تطبيقية ناتجة عن معتقدات في ميثولوجية العرب قبل الاسلام ، حيث كانت ظاهرة الغناء والرقص والموسيقى شائعة .

المعتقدات الدينية في الميثولوجيا العربية قبل الاسلام :-

ترتبط المعتقدات الدينية ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الجغرافية العربية آنذاك وبظروف الحياة الاجتماعية والمعيشية ويؤثر عليها واقع المجتمع العربي الجاهلي والمستوى الحضاري خاصة وان العرب قبل الاسلام لم يكونوا بمعزل عما حولهم من حضارات اسهمت في التأثير على ما هو موروث او متكون من المعتقدات والافعال التطبيقية وربما اضافوا اليها بعض الشيء .

ان الدراسات الجدية التي تناولت معتقدات عرب الجاهلية تبين لنا انهم لم يكونوا كلهم مشركين ولا متحمسين لعبادة الاوثان بل كان بعضهم كالاحناف مثلاً يؤمن بوحدانية الله وبانه خالق السماوات والارض وقد ورد ذلك في القرآن الكريم بقوله تعالى "ولئن سألتهم من خلق السماوات والأرض وسخر الشمس والقمر ليقولن الله فأنى يؤفكون "[٤] وان بعضهم الآخر آمن بوجود اله واحد غير انه يتعذر الوصول اليه بغير وسطاء وشفعاء فأعتقد بالارواح والجن وعبد الاصنام لتكون واسطة تقربه الى الله زلفى ، وفئة ثالثة تستخف بها الى الحد الذي تندفع فيه

---

(١) عبد اللطيف المعاضيدي ، الغناء والرقص عند العرب قبل الاسلام ، كتاب التراث الشعبي ، بغداد دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ ، ص٢٢٦ .

(٢) غازي الاحمدي ، " الموالد الدينية عند العرب " ، التراث الشعبي ، (بغداد) (العدد ٤ ، ١٩٧٦) ص٦٦ .

(٣) المصدر السابق ، مجيد حميد عارف ، الانثروبولوجيا والفلكلور ، ص١٣٧ .

(٤) القرآن الكريم ، سورة العنكبوت ، اية رقم ٦١

الى شتمها ، وفئة رابعة تؤمن بالاديان السماوية كالمسيحية [١] ، كما تاثر آخرون بعبادات مجاورة كعبادة النار والكواكب والنجوم ، وانعكست هذه المعتقدات في الجوانب الفكرية لميثولوجيتهم والتي تجسدت على شكل افعال تطبيقية لمعبوداتهم بصيغة طقوس وممارسات شعائرية ، ويصف ابن اسحق في السيرة النبوية مدى ارتباط العرب قبل الاسلام بعباداتهم الوثنية وتأثيرها على ميثولوجيتهم بقوله " واتخذ اهل كل دار في دارهم صنماً يعبدونه فاذا اراد الرجل منهم سفراً تمسح به حين يركب وكان ذلك اخر ما يضع حين يتوجه الى سفره واذا اقدم من سفره تمسح به فكان ذلك اول ما يبدأ به قبل ان يدخل على اهله " [٢]

وتنتشر المعبودات في مساحة واسعة من ارض شبه الجزيرة العربية وقد بولغ في عددها فقيل قد يصل الى (٣٦٠) على عدد ايام السنة ، مما يعني ان لهذه المعبودات علاقة بفصول السنة ، كعلاقتها بالخصب والنماء وبعضها تخصص بالظروف الجوية والبيئية أي ان المعبودات الركن الفاعل في المعتقدات وتشكل جانباً مهماً في ميثولوجية العرب آنذاك .

ولأهمية المعبودات في الميثولوجيا العربية قبل الاسلام وكثرة وتعدد هذه المعبودات من الاصنام والالهة ساهمت بتشتت الجانب الفكري والعقائدي في الميثولوجيا ، واتخذت لذلك اشكال مختلفة فمنها ما كان يسمى الصنم والوثن والنصب والحجارة ، " والصنم هو كل شيء ليس فيه روح مثل الخشبة والحجارة وهو ما اتخذ الهاً من دون الله تعالى اما الوثن فهو جثة كاملة معمولة من جواهر الارض ومن الخشب او الحجارة كصورة الآدمي تعمل وتنصب وتعبد ، اما الصنم فهو صورة بلا جثة وسميّ بالوثن لانتصابه على حالة واحدة من وثن بالمكان أي قام به فهو واثن " [٣] ، ولم يكن حي من احياء العرب الا وله صنم يعبدونه ويسمونه بانثى فلان ، والاناث كل شيء ليس فيه روح وهذا ما يؤكد قوله تعالى " إن يدعون من دونه الا إناثاً وإن يدعون الا شيطاناً مريبا [٤] .

اما النصب والانصاب فهي حجارة تنصب حول الكعبة يطوفون بها ويتعبدون عندها ويسمون الطواف بها (الدوار) "وان الرجل اذا سافر أخذ اربعة احجار فنظر الى احسنها فأتخذها رباً واذا ارتحل عنها وتركها كانت من التماثيل دعوها بالاصنام والاوثان" [٥] وقد شاعت هذه المعتقدات والعادات والتقاليد الوثنية في ميثولوجية العرب قبل الاسلام واشتهرت لذلك معبودات في الجزيرة العربية ، ففي مكة كان (هبل) او (بعل) وقد عرفته بعض الاساطير "اله السماء ، ومسؤول عن انزال المطر وإله (التنبؤ)" [٦] وهذا ما يدلل بان العرب قبل الاسلام لهم معرفة بالامور الفلكية والجوية والتي ترتبط ارتباطاً حميماً بعملية الإخصاب والإنبات ، وكانت من المعبودات "اسفا ونائلة اتخذها العرب على موضع زمزم ينحرون عندها قرابينهم ونذورهم ، وكانوا يقدسون (اللات) التي ترمز في ميثولوجيتهم الى الحصاد والنمو والثواب والعقاب وتمنحهم النعمة والمعونة والراحة والسلام والصحة والسعادة والطقس الجميل وهي القادرة على تصيب العدو بالصم والبكم والموت" [٧] و(اللات) موضع قسم العرب قبل الاسلام يقول : اوس بن حجر يقسم بها ... .

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، جواد علي ، ج٦، ص١٠٥ .
(٢) محمد ابن اسحق ، السيرة والمغازي ، تحقيق سهيل زكار ، بيروت : دار الفكر ، ١٩٧٨ ، ص١١٠ .
(٣) هشام بن محمد ابن السائب ابن الكلبي ، الاصنام ، تحقيق احمد زكي باشا ، القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩١٤ ، ص٥٣ .
(٤) القرآن الكريم ، سورة النساء اية رقم ١١٧ .
(٥) المصدر السابق ، ابن الكلبي ، ص٤٢ .
(٦) المصدر نفسه ، ص٢٨ .
(٧) سلطان المعاني ، " في حياة العرب الدينية من خلال النقوش " ، مجلة دراسات تاريخية ، (جامعة دمشق) (عددان ٤٧،٤٨، ايلول ، كانون الثاني ، ١٩٩٩) ، ص١٠٧ .

"وباللات والعزى ومن دان دينها وبالله ان الله منها اكبر" [١]

ويرى الباحث ان هذه المعتقدات المزعومة لمعبوداتهم وهذا القسم بها وبالله تعالى هي دلالة على تاثير الحياة الدينية في مجالات الحياة الاجتماعية وذلك لوجود هذه البصمات العقائدية والتطبيقية في ميثولوجيتهم فهم يرون في معبوداتهم الوسطاء للاله ومنهم لله مما يجعلهم يتجهون لعبادتها والتقرب اليها من خلال قيامهم بطقوس شعائرية مختلفة فيقدمون لها قرابينهم رغبة في كسب حضورهم ورضاها وبعض العرب قبل الاسلام كانت معبوداتهم تشكل في ميثولوجيتهم المؤثر المباشر وليس الوسيط فهي "تثيب وتعاقبوا المتقرب اليها بالنذور تعطيه رزقاً وفيراً وتبارك له في نفسه واهله وتعطيه ذرية صالحة وتنجيه من البلايا والامراض وترجعه سالما من الحروب" [٢]، وهي لذلك تتدخل في شؤون حياتهم اليومية سواء الاجتماعية ام السياسية ام الحربية منها .

وقد تكون لنتائج الحرب آثار على مستقبل الالهة وجدواها ، فقد ينصرف المغلوبون عن الهتهم الى عبادة الهة اخرى لأنها في اعتقادهم اصبحت ضعيفة وغير قادرة على الدفاع عن قبيلتها وقد يضيفون الالهة المنتصرة الى الهتهم فيزيد بذلك عدد الالهة" [٣]، والاكثر غرابة ان بعضهم يأكل إلهُهالمصنوع من التمر عند المجاعة ويؤكده " قول الشاعر :-

اكلت حنيفة ربها ٠٠٠٠ زمن التقحم والمجاعة

لم يحذروا من ربهم٠٠٠٠ سوء العواقب والتباعة" [٤]

وهناك أيضا قصة لامريء القيس عندما استقسم بقداحه لدى الصنم ونهاه عن الأخذ بثأر ابيه فجمعها وكسر وضرب بها وجه الصنم " وقال : لو ابوك قتل ماعقتني .

ويقال ايضا : ان احد العرب وصل ساحل جدة حيث يوجد الصنم (سعد) وعندما تقرب منه مع ابله نفرت منه وفرت ابله فرما الصنم بحجر وقال :-

"اتينا الى سعد ليجمع شملنا ٠٠٠٠فشتتنا سعد فلا نحن من سعد

وهل سعد الا صخرة بتنوفه ٠٠٠٠ من الارض لايدعى لغي ولارشد " [٥].

ويتضح من انصراف العرب عن الهتهم المغلوبة واضافة اخرى منتصرة وبعضهم يأكل الهته من التمر عند المجاعة والبعض الاخر ينفر من معبوده في حالة عدم استجابته لرغباتهم هي من قبيل عدم الايمان بهم والتشكيك بعقيدتهم وبالتالي تنعكس في ميثولوجيتهم المتمثلة بعدم التحمس لأداء الشعائر وطقوس العبادة لمعبوداتهم مما جعلهم مستعدين لقبول الاسلام وتبني عقائده وتعاليمه الجديدة .

ومن المعتقدات في الميثولوجيا عند العرب قبل الاسلام ...

منها : الايمان بالقضاء والقدر ، كما ان فريقاً منهم على ما يقول اهل الاخبار كان يؤمن بالبعث والحشر بالاجساد بعد الموت ويستشهدون بالعقيرة وتسمى (البليه)[*] ، ويلاحظ ان القيامة

---

(١) حسن السندوبي ، الديوان ، لأوس بن حجر– امرؤ القيس – ، القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣ ، ص٣٦ .

(٢) اسمهان سعيد الجرو ، " المبدأ الاخلاقي لحقوق الانسان في الديانة العربية القديمة " ، مجلة سبأ ، (جامعة عدن) دار جامعة عدن للطباعة والنشر ، (العدد ٩ ، لسنة ٢٠٠٠) ص٣٢ .

(٣) تركي علي الربيعي ، " دور الاسطورة في اعادة كتابة التاريخ " ، مجلة الباحث (بغداد) (العدد ٥، ٦، ١٩٨٣) ص٥٢ .

(٤) المصدر السابق ، عبد العزيز سالم ، ص٤٥٩ .

(٥) جواد علي ، مفصل تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج٦ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦٨ ، ص٢٧٤.

(*) البليه : الناقة التي كانت تعقل عند قبر صاحبها اذا مات تموت جوعا وعطشا ويقولون في المعتقدات االعربية انذاك ان الميت يحشر راكبا عليها ومن لم يفعل يحشر راجلا . ينظر : المصدر السابق ، جواد علي ، ج٦ ، ص١٢٩ .

والبعث والحشر والجنة والنار هي من الكلمات العربية التي لا يستبعد ان يكون لها مفهوم قريب من مفهومها لاسلامي عند الجاهليين " [١].

واعتقد قوم آخر من العرب في الجاهلية بالرجعة أي الرجوع الى الدنيا بعد الموت ولعل هذه العقيدة في الميثولوجيا الجاهلية هي التي حملت بعضهم على دفن الطعام ومايحتاج اليه الانسان في حياته مع الميت في قبره ظناً منهم انه سيرجع ثانية الى هذه الدنيا فيستفيد منها فلا يكون معدماً فقيراً ، واعتقد بعض الجاهلين "بالمسخ وهي تحول الانسان الى صورة اقبح او الى حيوان" [٢].

ان هذه المعتقدات لعبت هي الاخرى دورا كبيراً في ميثولوجية العرب قبل الاسلام لاسيما وإن اغلبها ارتبطت بظاهرة الموت والتي عبر عنها العربي قبل الاسلام بتعبيرات مختلفة . فتجسدت في ميثولوجيته بمعنى (المنية) واشتقاقها بمعنى ما يقدر للانسان ، والواقع ان القدرية كما اسلفنا كانت مركز الجانب الفكري للميثولوجا العربية انذاك والتي تشبه ما اتى بها الجانب الفكري الاسلامي لذا لقب الشعراء الموت باسماء متعددة مثل ... المنون ، المنية ، الدهر ، الزمان "وصوروا المنية في الهتهم (مناة) أي القادرة او الماني ، ووصفوا (الدهر) بالرامي الذي لايخطئ الرماية وصوره ساقياً يسقي الناس كأس المنون والدهريون انكروا الخالق والبعث وان توسلوا بالدهر لكنهم كثيراً ما اندفعوا يسبون ذلك القادر او المعطي وكانوا اذا وقعت لهم الكوارث يسبون الدهر ويلعنونه" [٣] ، ولعل شكهم وتذمرهم من الدهر والقيامة تؤكده الاية الكريمة " وكانوا يقولون ائذا متنا وكنا ترابا وعظاما اننا لمبعوثون" [٤].

لذلك مثل الشباب عند العرب رمزاً من رموز الحياة ولذتها وليس عنده لذة في المشيب لانه يعلم ان الشيخوخة تجلب له الشقاء والتعب وانعكست هذه المعتقدات في نتاجاتهم الادبية التي كانت مرآة لميثولوجيتهم لذا قال امية ابن ابي الصلت

"كل يعيش وان تفاوت دهرا ... حائر مرة الى ان يزولا
واجعل الموت نصب عينيك واحذر ... غولة الدهر ان للدهر غولا" [٥]

فراحوا لذلك يصورون ابطالهم في الشعر والنثر والحكاية يستسلمون فيها الى فكرة حتمية الموت واخترعوا لأنفسهم معنويات جديدة داخل الحياة نفسها والمجتمع نفسه ، ويعني هذا ان بطلهم لايمكن ان يحقق انفسه مزايا الالهة على وفق هذه الجوانب الفكرية من ميثيولوجيتهم ولذلك لم يعد الصراع الكوني في ادبياتهم مجدياً ولا البحث عن اكسير الحياة الذي كان كلكامش يبحث عنه يوصلهم الى حل لذا على البطل في ادبياتهم ان يعكس الواقع الميثولوجي بمعتقداته وتطبيقاته وان يحقق لنفسه المكاسب المعنوية والمادية المجسدة في القيم والعادات والتقاليد والمتمثلة في الكرم والشجاعة والمجد والبطولة والمروءة وجعل لحياته المادية في اثناء رحلة العمر القصيرة امتدادا لما بعد الموت وجعل من هذا بقاءه وخلوده .

اما التفاؤل والتشاؤم ...

فتعد هذه المعتقدات من المسائل النفسة التي لاتقل اهمية من غيرها فقد شغلت تفكير الانسان العربي قبل الاسلام فجاء تعليله لأسباب حدوث الاشياء ونتائجها مقرونا بما لديه من اعتقادات جزئية بهذه الاشياء وقلة التعمق بها والتي انعكست ايضا في ميثولوجيته المجسدة فيها عادات وتقاليد وقيم الطبيعة الصحراوية وما تحويه من حياة قاسية تفتقر الى الاستقرار فهي

---

(١) المصدر السابق ، جواد علي ، ج٦ ، ص١٣٦ .
(٢) المصدر نفسه ، ص١٤٣ .
(٣) شوقي عبد الحكيم ، مدخل لدراسة الفلكلور والاساطير العربية ، بيروت : دار بن خلدون ، ١٩٧٣ ، ص١٦٤.
(٤) القرآن الكريم ، سورة الانعام ، اية رقم ١٤٨ .
(٥) بهجت عبد الغفور ، اميه ابن ابي الصلت ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩١ ، ص١٠٤ .

بمثابة شعور نفسي بوجود الخطر حوله فليس في حياته القاسية وقفة انتظار وليس في هذه الطبيعة "وسائل كشف الخطر سوى ما يتماثل من اصوات الطيور وتصرف الحيوانات فهي عنده الضوء الاحمر او ناقوس الخطر في حياته" [١] ويرتبط مفهوم التشاؤم في المعتقدات العربية قبل الإسلام "بالتطير او الطيرة وهو في ميثولوجيتهم ما يتشاءم به من الفأل والرأي ... والطيرة ضد الفأل وهي فيما يكره" [٢] ، واعتبر العلماء الطير والزجر بمعنى واحد واصله ، انهم اذا أرادوا فعل أمراً وتركه زجروا الطير حتى يطير ، فإن طار يميناً كان له حكم او طار شمالاً كان له حكم اخر ... وهكذا سميت الطيره آخذاً من اسم الطير ، ودليل وجود هذا المعتقد الميثولوجي عند العرب هو مانهاه الرسول (ص) عن هذه العادة فقال " اللهم لاطير الا طيرك ولا خير الا خيرك لارب غيرك" [٣].

وتعكس لنا بعض حكايات العرب الجوانب الميثولوجية انذاك في معتقد التشاؤم وسوء العاقبة فانهم اذا شاهدوا صورة عقاب ينقض على عقاب اخر دلالة وقوع الحرب ، بين القبيلتين ورؤية الغراب عندهم نذير شؤم الذي يؤدي الى الموت ويبدو ان اسمه كما يعتقد العرب مشتق من مصطلح الغرب او الغروب التي ترتبط هي الاخرى في ميثولوجيتهم بعالم الموتى .

والفأل : فهو ضد التطير او الطير ويستعمل لما يسر وما يفرح ، والطير والزجر عكس الفأل . وكانت هذه المعتقدات تترجم من خلال سلوكهم اليومي وتضع بصماتها في العلاقات والممارسات الاجتماعية لاسيما تلك التي اتصلت باعباء الحياة وهمومها التي اثقلت كاهل الانسان العربي فجعلوا من معتقداتهم هذه سلوكاً تشاركهم بعضاً من ممارساتهم الحياتية والروحية في التقرب وتقديم النذور لمعبوداتهم وهي في نظرهم اشبه بالتعويذات التي يستدفع بها الحسد والسحر معتقدإ بان وراء معبوداته روحاً عاقلة او مدبراً يستطيع ان يغير بمشيئتها مجرى الارادة ويمنع ويضر وينفع ، وان في اعتقادهم وجود روح خفية ترمز لها معبوداتهم فيبارك من يتمسح بها ، معللين ذلك بان الارواح لا تحل فقط في الحيوان او النباتات فحسب بل في الاشياء الجامدة وهي تتصل بالناس وكل ما يحل بهم من ألم وتوفيق ومصاب يرجع الى تلك الارواح لذا اصبح الانسان ملزما لارضائها وان يتخلص من غضبها بالقرابين والنذور والاضاحي ، وما يدل على معرفة العرب بهذه الميثولوجيا هو ان ، عبد المطلب جد الرسول محمد (ص) نذر ان رزقه الله عشرة من البنين ان ينحر احدهم ، وذلك عندما اراد حفر بئر زمزم آذاه (عدي بن نوفل بن عبد مناف) قائلا له :-

يا عبد المطلب اتطيل علينا وانت لاولد لك ، فقال له عبد المطلب : أبالقلة تعيرني فوالله لئن اتاني الله عشرة من الذكور لأنحرن احدهم عند الكعبة قربانا لله تعالى ، فرزقه الله عشرة فجمعهم ثم اخبرهم بنذره ودعاهم لوفائه ، فأخذ كل منهم قدحا وكتب عليه اسمه فاستقسموا به عند (هبل) في جوف الكعبة ، فخرج القداح على عبد الله ، فمنعه قريش من ذبحه ، اولا : لمكانته بينهم وثانيا : لانه يحمل نورا في صلبه وعندها أشارت اليه عرافة الحجاز ان يضرب القدح بعشرة من الابل بينها وبين عبد الله فان خرجت على الابل نحرها وان خرجت على عبد الله اعادها فتكرر ذلك حتى بلغ عدد الابل مئة [٤] فداءً لعبد الله حامل نور المصطفى (ص) كانت ولا تزال اثمن فدية في تاريخ العرب القديم والمعاصر . ولايستغرب من صحة هذه الرواية وذلك لوجود مايشبهها قديما افتداء النبي ابراهيم (ع) ابنه اسماعيل (ع) بكبش تحقيقا للرؤيا التي امرته بذبح ابنه ، وبما ان عبد الله من نسل اسماعيل (ع) سمي لذلك (بالذبيحين) ، وجرت العادة عند العرب من خلال معتقداتهم المجسدة في ميثولوجيتهم بذبح ذبيحة عند زفاف العروس او الانتقال

---

(١) قاسم راضي مهدي ، " من رموز الفأل والطيره في الشعر " ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد١٩٨٠،٨) ص١٠٨ .

(٢) المصدر السابق ، ابن منظور ، مادة (فأل) .

(٣) ابو عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم البخاري ، صحيح البخاري ، القاهرة : المطبعة الاميرية ، ١٨٨٦، ص١٦٦ .

(٤) ينظر : المصدر السابق ، محمد ابن اسحاق ، ص٣٢ .

الى دار جديدة وكان المضحي يأكل كبد الضحية معتقدا انها معدن روحها وفيها طاقته الروحية وبأكلها تنتقل اليه الفضائل والقوى الموجودة في ذلك العضو لتقوي روح المضحي .

ونستدل من هذه الروايات التي خلفتها معتقدات العرب على عدم الاستغراب من صحتها خاصة وان العرب انذاك كانوا يجهلون اسباب الحوادث التي تقع لهم مع رغبتهم في تعليل بواعثها لهذا كثر عندهم الكهان والعرافون وتجسدت في ممارستهم اليومية . وما رؤيا نبي الله ابراهيم في افتداء ولده اسماعيل (ع) ورؤيا عبد المطلب في حفر بئر زمزم ، ورؤى الرسول الكريم وما يسبق كل هذا حديث نبي الله يوسف (ع) ورؤياه كلها امتداد للواقع اليومي ومتنفس لمكبوتات الناس ومشاعرهم ، فكان العرب بحكم تاثير البيئة بأمس الحاجة الى استنباط الادلة للكشف عما تخبئ لهم الظواهر الطبيعية وكل ما يحيط بهم من اوضاع اجتماعية ليستخلصوا من وراء ذلك حقائق تتجسد في ميثولوجيتهم .

ولا يفوتنا ونحن نستعرض الجوانب الفكرية لميثولوجيا العرب قبل الاسلام ان نذكر ان بعضا من القبائل العربية عبدت وقدست بعضا من النباتات او الحيوانات على وفق معتقداتهم الفطرية واتخذوه كطوطم (*) لهم على سبيل المثال (الحية) فكانوا يقدسونها ويتجنبون ايذائها ، وظلت المعتقدات وطقوس عبادتها القديمة تمارس بصورة او بإخرى قبل الاسلام . وقسمٌ منها تقاطع مع مجيء الدعوة المحمدية والاخر لم يتقاطع وظل مترسباً عند العرب حتى بعد الاسلام .

وتعد الطقوس والشعائر الدينية في الميثولوجيا عند العرب قبل الاسلام : هي مجموعة حركات سلوكية لصورة واضحة عن المعتقدات والقيم العربية قبل الاسلام تمثل الجوانب الفكرية والتطبيقية للميثولوجيا العربية وتكون على انواع واشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي او الجماعة للقيام بها ، وهي في الوقت ذاته وسيلة تعبيرية ذات دلالة رمزية تعبر عن انواع الاحداث والتصرفات الاجتماعية ، ان هذه الممارسات الشعائرية لها دلالة تعزيز سلطة النظام في الحياة الاجتماعية وتسيد القانون الاجتماعي وتطبيع الأنفس على التوافق الاجتماعي وتعزيز العلاقات مع بعضهم البعض ، وتتمثل هذه النظرة الاجتماعية في معتقداتهم حول طبيعة الانسان وطبيعة النظام . والطقوس على انواع منها :

الطقوس الدينية ... كانت الطقوس الدينية التي يؤديها العرب اثناء موسم الحج كالاحرام في البيت ، والطواف حوله سبعا مهللين ملبين متمسحين بالحجر الاسود ، والسعي بين الصفا والمروة والمتمسح باساف ونائلة ، والوقوف على عرفة ومزدلفة ورمي الجمار ، كانت هذه الطقوس البدايات التمثيلية لتجسيد الجوانب الميثولوجية عند العرب قبل الاسلام وكان لبعض القبائل العربية نوع من التلبية وطريقة خاصة في الاداء ، فكانت قبيلة (عك) على سبيل المثال ، "اذا خرجت للحج قدمت امامها غلامين اسودين من غلمانها يقولان : نحن غرابا عك – فتردد القبيلة بعدهما : عك اليك عافية عبادك اليمانية كيما نحج الثانية" (١).

لقد كان لدى العرب طقوس دينية يمارسونها عند الهتهم وخاصة ما تواجد منها في الكعبة وحولها قبل ظهور الاسلام حيث كان يتسم طابع طقوسهم بطابع احتفالي يقدم في اطار حركي فيه رقص وغناء وايقاع ودعاء "وقد كانوا فعلا يطوفون بالبيت عراة وهم مشبكون بين اصابعهم يصفرون ويصفقون" (٢).

(*) الطوطمية : يراد بهذا المصطلح كائنات تحترمها بعض القبائل البدائية ولكل واحد من العائلة ينتسب لهذا الطوطم وقد يكون نباتا او حيوانا وهم يعتقدون انه يحمي صاحبه كما يبعث اليه الاحلام فاذا كان حيوانا لايقتله او نباتا لايقطعه ويقدم له النذور والقرابين ويحاكونه عن طريق اداء الحركات التعبيرية لكسب رضاه . المصدر : علي عبد الواحد وافي ، الطوطمية اشهر الديانات البدائية ، القاهرة : دار المعارف الاسلامية ، ب.ت ، ص١١ .

(١) منير بعلبكي ، " المسرح العربي وبذوره في الادب العربي " ، العروة (بيروت) ،(العدد١ كانون الثاني ١٩٤٠) ، ص٤٢ .

(٢) علي عقلة عرسان ، " الظاهره المسرحية عند العرب " ، الموقف الادبي (دمشق) (العدد١٠٣ ، تشرين الثاني ، ١٩٧٩) ، ص٢١ .

وتاكيدا على ذلك قوله تعالى : "وما كان صلاتهم عند البيت الامكاء وتصديه فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون" [١] ، أي صفير وتصفيق ورقص .

وثمة اشكال اخرى من الطقوس والشعائر ذات طابع تمثيلي ترتبط بالميثولوجيا وبظروف الحياة ، كما في الاستسقاء ايام العرب ، فكانت عادة اهل مكة قبل الاسلام اذا اجدبوا او قحطوا او اشتدت بهم الحاجة " خرج من كل دار رجل يرتدي زياً يليق بهذا الطقس مغتسلين بالماء متطيبين بالعطور ، ثم يلتمس الركن ويطوف بالبيت العتيق سبعا ، ثم يرجوا ابا قبيس ، ويتقدم احدهم ويكون خيارهم ومن رجال الدين فيهم ممن يتبركون به ، فيدعو الله يستغيث طالبا الرحمة والغوث بالمتوسلين اليه" [٢] .

ان هذا الطقس المتمثل بهذه الشعيرة جاءت لاعتقاد العرب انذاك ان هذه الاستغاثة التي تقوم على المحاكاة المقترنة بالكلمات والحركات ذات الدلالات التعبيرية الرمزية على ايقاع الدفوف او ملاعق تمتزج مع اصوات المستغيثين تعطي بالاعتقاد الميثولوجي قوة خاصة تؤثر على قوة الطبيعة بحيث يصل ضجيج المستغيثين الذين يطلبون الرحمة من الله بأن يرسل اليهم المطر الى درجة الاحتجاج ، انما يعبرون عن شكواهم وحاجتهم ، لانهم يكونون على شكل جوقة يترأسها ذلك الرجل الصالح وهو يقوم بتلاوة الدعاء والاستغاثة ويردد الباقون وراءه مما يتطلب تشكيلاً جسمياً فردياً وآخر جماعياً يرافقها انفعال عاطفي صادق" [٣].

ويرى الباحث ان هذا الطقس يعكس جوانب ميثولوجية متمثلة في المعتقدات والافعال التطبيقية له ، ويقوم على الصراع بين اصوات المستغيثين التي تعطي باعتقادهم قوة خاصة تؤثر على قوة الطبيعة ، وبعتمد الطقس مكان مخصص للحدث له قدسيته ، ويدخل في اداء هذا الطقس مجموعة كبيرة من المؤدين ويجب استخدام الازياء والعطور التي تليق وقدسية الشعيرة والمكان والدور الذي يلعبه افراد الجوقة .

وهناك شعيرة كان العرب يمارسونها قبل الاسلام ويحيون من خلالها حدثا فعلاً ويقيمون لقاءاً يعتبرونه احتفالاً فهو جزء من المحتفلين ولايمكن ان يكون الا كما يريده المحتفلون ويخلقون بذلك زمناً جديداً آنذاك .

والشعيرة هي اذا تَكَ العرب في نسب احدهم ذهبوا الى (هبل) ومعهم مائة درهم وذبيحة واعطوها صاحب القداح الذي يضرب بها فيقول لهم : قربوا الذبيحة هنا واذبحوها وقربوا صاحبكم الذي تريدون ان تعرفوا امره ، فيجيبون قائلين : اما الذبيحة فها هي هدية منا لهبل الاله واما ما نريده فهو معرفة صاحبنا هذا ... أهو منا او هو ليس منا ؟ فيجيبهم صاحب القداح : اعطوا الذبيحة للغلام ليذبحها ويلطخ بدمها اقدام هبل ، ثم تعالوا إليَّ اعلمكم ما تقولون امام الهكم لتعرفوا الامر في صاحبكم ... فينادون هبل قائلين :-

يا الهنا هذا صاحبنا زيد بن عمر اردنا ان نعرف الحق فيه
اهو منا او ليس منا ؟ وقد ادخل نسبه علينا ادخالاً
فيقول لهم صاحب القداح .. اضرب القداح ، فان القداح الذي فيه
منكم كان صاحبكم منكم خالص النسب الشريف فيكم .. فان خرج
القداح الذي عليه من غيركم كان بكم حليفاً ، فأن خرج القداح
الذي عليه ملصق فهو لانسب ولا حلف ....[٤]

ويرى الباحث ان هذا الطقس المتمثل بهذه الشعيرة الميثولوجية النابعة من الواقع الاجتماعي جسدها اشخاص يعتمدون الاداء التمثيلي المتقن والمؤثر بالمتلقي وهم صاحب القداح

---

(١) القرآن الكريم ، سورة الانفال ، الاية ٣٥ .
(٢) المصدر السابق ، علي عقلة عرسان ، الظاهرة المسرحية عند العرب ، ص١٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص١٧ .
(٤) المصدر السابق ، هشام ابن محمد السائب ابن الكلبي ، الاصنام ، ص٤٢ .

والكاهن واصحاب الحاجة ، والاداء كان يجري عند الصنم (هبل) كمكان مقدس عندهم يتحقق فيه هدفهم .

ومن بين الطقوس التي كان العرب قبل الاسلام يمارسونها كذلك هي الطقوس السحرية التي تعتمد على الطلسمية ، فقد كان كهنة الاصنام وسدنتها عند العرب قبل الاسلام يقومون باعمال السحر ويطيبون الناس ويدفعون عنهم شر الارواح الخبيثة ومايؤذي البشر ، "ويسمى السحر في العبرانية (كشف) Keshef ويسمى الساحر (كيشوف) Kishuf ، وكان الساحر يقوم بعمل التاثير في الارواح كي تقوم باداء مايطلب منها" [1] ويقترن السحر ببعض الاعمال والالفاظ بعضها مفهوم واكثرها غير مفهوم يتبع ذلك اشارات يوجهها الساحر الى الجن والشياطين ، ومعظم السحرة لهم شخصية ذات تاثير كبير على الجهلة فيصدق هؤلاء باقوالهم وآرائهم ، وقد تأثر عدد كبير من الامراء بافعال السحرة فاستخدمهم في ادارة الملك وامور كثيرة .

ويرى الباحث ان الطقوس ارتبطت بالسحر مثلما ارتبطت بالشعائر الدينية والاحتفالات والاعياد وعكست هي الاخرى جانباً ميثولوجيا كان يمارس آنذاك من شخص له علاقة بما وراء الطبيعة كالكاهن او السادن ويقدم ايماءات وحركات واصوات لطرد الارواح لاسيما من المرضى والامراض المستعصية لاعتقاد الناس بان سبب المرض هو حلول ارواح شريره في الجسد . ويكون الموجودون لاداء الطقس السحري جمهوراً يدخلون في الحالة او الطقس يؤمنون به واهم اهدافها هو علاج المشاركين ، وهناك بعض الطقوس والشعائر ارتبطت بالعادات والتقاليد والاعراف مثل الزواج حيث تقام قبل الزواج حفلات طقوسية وتجري طقوس لمباركة هذه العلاقة الشرعية وبهذا تكون الطقوس ذات وظيفة اجتماعية ميثولوجية ومن هذه الطقوس الخطوبة وخاتم الزواج ، اما المستمدة من الاعراف فتاخذ على سبيل المثال تنصيب رئيس قبيلة او شيخ او ملك وتتضمن هذا التنصيب طقوساً تمثيلية اما صامتة او ترافقها حركات تعبيرية ذات دلالات تميز رئيس القبيلة او الملك واصفاً له ضرورة ادارة الحكم وفق المعايير المتعارف عليها في نظام القبيلة او المملكة .

الميثولوجيا في العصر الاسلامي :-

كان الاسلام واقعياً في نظرته للانسان والوجود والكون ، وهذه النظرة هي التي جعلت الدين الجديد يعيد النظر بالتراث ، لذلك حارب كل ما يمت بصلة الى عادات وتقاليد وقيم وطقوس المجتمع القديم .

فحينما جاء الاسلام قدم تصوراً كاملاً لفلسفة العلاقة بين الانسان العربي المسلم بربه وبالكون وبالمجتمع مكوناً جوانب ميثولوجية منطلقاً بذلك من تخطي بدائية التفكير الديني والقفز به الى مستوى العقل البشري المتحضر .

والاسلام لم ينتشر في مجتمع جاهل متخلف ولم ينزل في فراغ ، وبالتالي فان الوضع الاجتماعي والفكري للعرب قبيل الاسلام كان مهيئاً لفهم الدين الجديد ، مستعداً لهضم تعاليمه ويشكل الارض الخصبة التي نشأ فيها وترعرع سيما وان بعض الشعائر والطقوس الاسلامية لها مايقاربها او مايشابهها لدى العرب قبيل الاسلام والتي توحي بان الاسلام لم ينبت من فراغ وهذا مايفسر قول الرسول محمد (ص) "انما بعثت لأتمم مكارم الاخلاق" [2] ، ومنها مثلا عادة اهل مكة في الجاهلية "يحنثوا في شهر رمضان أي ينقطعوا للتأمل والتفكير والعبادة" [3] ، وكذلك (العمرة) التي هي بمثابة (الحج الاصغر) في الاسلام ، وكان اهل الجاهلية يقومون بادائها في شهر رجب .

---

(١) شريف حسين ، " السحر عند العرب قبل الاسلام " ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد١٩٨٧،١) ، ص٤٧ .
(٢) المصدر السابق ، جواد علي ، ج٦ ، ص٣٣٥ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٣٣٧ .

ومن عادات قريش انها "لا تنكر صلاة الضحى وتنكرها في غير هذا الوقت ، وكانت الصلاة عند المسلمين بغير اذان ثم امر به في السنة الاولى والثانية من الهجرة ، وانهم كانوا يصلون على موتاهم وكانت صلاة العرب قبيل الاسلام ان يحمل الميت على سرير ثم يقوم وليهِ فيذكر محاسنه ويثني عليه ثم يقول : عليك الرحمة من الله ثم يدفنه " [١].

ويذكر ان قريش "كانت تصوم يوم عاشوراء وان رسول الله كان يصوم عاشوراء في الجاهلية ولما قدم المدينة واظب عليه وامر الناس بصيامه حتى نزل الامر بصيام رمضان"[٢].

ومن الجوانب الميثولوجية الشبيهة او ما يقاربها في العصر الاسلامي هو مراعاة العرب قبيل الاسلام الاشهر الحرم ، وحرمة الاماكن المقدسة ، كالمسجد الحرام .

اما زيارة المعابد والحج فهي من ابرز الشعائر الدينية عند السواد الاعظم من الناس .

وحالة تفضيل الذكور على الاناث عند العرب والتي لاتزال اثارها ظاهرة الى الان فقد ذكر "عامر بن جشم بن غنم [*] قائلا : ان للذكر مثل حظ الانثيين" [٣] ، وهو حُكمْ حَكَمَ به الإسلام ، ومن ميثولوجيتهم المتشابهة فقد حرم بعض رجال الجاهلية "الخمر على أنفسهم تكريماً وصيانة لها لما وجد فيه من ضرر الابدان واضاعة المال ، واول من قطع اليد السارقة في الجاهلية ومن سن الدية مئة من الابل ومن حكم ان الوليد للفراش ثم جاء الاسلام بتقريره" [٤] .

ومن العادات والتقاليد التي كانت معروفة عند العرب واستمرت في الاسلام "محالفة القبائل عن طريق الزواج والمصاهرة كما فعل (حجر) اول ملوك كندة حيث تزوج ثلاث نساء لمحالفة القبائل بالمصاهرة " [٥] ، وفي هذا السياق يفهم قول الرسول (ص) ... انما بعثت لأتمم مكارم الاخلاق ، وبعض الآيات التي تحمل معنى التطوير نحو الافضل كقوله تعالى "لو جئتكم بأهدى مما وجدتم عليه آباءكم" [٦]. لذلك قدم الاسلام اطروحة فكرية عامة لجميع الجوانب الميثولوجية للمجتمع الجديد ، فحدد علاقة المسلم مع نفسه ومع اخيه ومع ربه ومع الظواهر الطبيعية على وفق المعتقدات التي جاءت بها الدعوة المحمدية واوجد البديل الموضوعي للتراث الجاهلي ومنها الحكاية حيث كل ما يمت بحياة وطقوس وعادات وتقاليد المجتمع العربي قبل الاسلام قد درست واستعاض عن ذلك كله بقصص القران فقد استوعب القرآن الكريم حركة التاريخ من بدء الخليقة حتى حياة محمد (ص) وكان يتضمن تراث مجتمعات ودول وحضارات سابقة ، مما اوجد فيه الانسان المسلم الكفاية بهذا التراث فقد ولدت القصة والشعر الذي عرفتا أصالته عند العرب وجاءت نظرة الاسلام اليه متفقة مع اسس الرسالة المحمدية الداعية الى الخير والآمرة بالمعروف والناهية عن المنكر ، اي الشعر الذي يتضمن جوانب ميثولوجيته تمثلها الحكمة والمعاني المستحسنة شرعاً وطبعاً ، فقد نزلت سورة (الشعراء) التي تتضمن مائتين وسبعٍ وعشرين آية ، وجاء في ختامها اربع ايات تدين الشعراء ومن يتبعهم بالغواية ، ففي قوله تعالى "والشعراء يتبعهم الغاوون * الم تر إنهم في كل وٍاديهيمون * وإنهم يقولون ما لا يفعلون * إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أيَّ منقلب ينقلبون" [٧] ، فجاء حسان بن ثابت وكعب بن مالك وابن رواحة وهم من شعراء شعراء صحابة رسول الله (ص) فقالوا "يا نبي الله : انزل الله تعالى هذه الايات (الشعراء) وهو تعالى يعلم اننا شعراء ، فقال : اقرأوا مابعدها [الا الذين امنوا] وقال : انصرفوا ولا تقولوا الا حقا

---

(١) المصدر نفسه ، ص٣٣٩ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٣٤٢ .
(*) عامر بن جشم بن غنم : أي بالجاهلية في التوريث .
(٣) المصدر السابق ، جواد علي ، ج٦ ، ص٢١٩ .
(٤) عبد العزيز سيد ، الاسطورة والدراما ، القاهرة : المطبعة العصرية الحديثة ، ١٩٦٠، ص٣١٦ .
(٥) المصدر نفسه ، ص٣١٧ .
(٦) القران الكريم ، سورة المائدة ، اية رقم ٥ .
(٧) القرآن الكريم ، سورة الشعراء ، اية رقم ٢٩ .

ولاتذكرروا الاباء والامهات" [١].وكان الرسول الكريم يستمع الى الشعر والشعراء الذين اشار اليهم في دعوته المحمدية وما قال تعالى (الا الذين آمنوا) .

حمل الشعر بين طياته مضامين واشكالا ومواضيع فيها الكثير من الجوانب الميثولوجية حيث كان الشعر في المجتمع العربي الاسلامي محور المجالس مع القصص ، فعكست هذه الاشكال الادبية الكثير من القيم والمعتقدات فضلاً عن الجوانب الترفيهية والتربوية اضافة الى كونها وسيلة اعلامية لنشر الدعوة المحمدية التي منحت العرب عقيدة واحدة وجعلتهم يغادرون دائرة التمزق الفكري ، ولعبت الجوانب الميثولوجية دورها الرئيس وذلك من خلال انعكاسها وتجسيدها بواسطة الاشكال الادبية سيما الشعر الذي ساهم مع القصة في نقل المجتمع العربي من حالة القبائل المتفرقة الى حالة الامة الواحدة المحكومة بنظرية ذات مفاهيم وقيم مستمدة من طبيعة البيئة العربية ، وجاء هذا التوحيد رداً على الاختناقات الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وبهذا المعنى ولدت حياة جديدة على اساس الحرية والديمقراطية ، فوضع الاسلام العرب امام حقيقة وجود إله واحد ، وشريعة سمحاء ، وحرم عبادة الأوثان وسَخِرَ منها في قوله تعالى "ان هي الا اسماء سميتموها انتم واباؤكم ما انزل الله بها من سلطان ان يتبعون الا الظن وما تهوى الأنفس ولقد جاءهم من ربهم الهدى" [٢] ، "فاجتنبوا الرجس من الاوثان" [٣] ، "انما تعبدون من دون الله أوثاناً وتخلفون آفكا * ان الذين تعبدون من دون الله لا يملكون لكم رزقا" [٤] ، "انما اتخذتم من دون الله أوثاناً مودة بينكم في الحياة الدنيا ثم يوم القيامة يكفر بعضكم ببعض ويلعن بعضكم بعضا" [٥] ، وما كان تحطيم ابراهيم (ع) للاصنام الا تعبيراً عن عدم جدوى عبادتها او التقرب اليها "يا ايها الذين امنوا انما الخمر والميسر والانصاب والازلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون" [٦].

ويرى الباحث ان هذه الايات مستمدة من البيئة العربية ومعتقداتها وانعكاسها من خلال هذه الايات ، وان قسما منها تدور حول قضايا ومسائل لها تماس بالواقع الميثولوجي ويعاني منها العرب ويريدون لها الحل والتوجيه منها "بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ، يسألونك عن الخمر والميسر ، قل فيها اثم كبير" [٧] ، "ويسالونك عن اليتامى" [٨] ، ويسالونك عن المحيض ، وعن الساعة أيان أيان مرساها" [٩]، "ويسالونك عن الانفال" [١٠] ، الغنائم .

وهذا ما يدل على ان الاسلام يعكس ومن خلال الآيات الكريمة حياة العرب وهمومهم الاجتماعية بأسئلة وتساؤلات تطرح الجوانب الفكرية وكانت اجاباتها هي مبررات نزولها .

ولو امعنا في لغة القرآن واسلوبه لوجدنا فيهما ما يلائم واقع الحياة ومستوى المجتمع في ذلك العصر ، أي انه رغم بلاغته واعجازه كان مفهوما لدى العرب وشديد التاثير فيهم لأنه يخاطبهم على قدر عقولهم ويأتي بالصور والتشبيهات والمفاهيم التي يقتنعون بها .

وما ان بدأت الدعوة الى الاسلام تخطوا خطواتها الاولى عن طريق الانتشار والانتصار حتى اشتد النضال بين مؤيديها ومعارضيها ، ولم ينحصر هذا النضال في ميادين القتال ولكنه تعداه الى ميادين الفكر والادب ، لأن هذه الميادين وسائل اعلامية تتجسد فيها القيم والعادات والتقاليد والمعتقدات فضلاً عن انها وسائل مؤثرة تخلق بحكم انتشارها وتماسها الانسان الجديد .

---

(١) المصدر السابق ، احمد شوقي قاسم ، ص٤٥ .
(٢) القران الكريم ، سورة النجم ، اية ٢ .
(٣) القرآن الكريم ، سورة الحج ، آية ٣٠ .
(٤) القران الكريم ، سورة العنكبوت ، اية ١٧ .
(٥) القران الكريم ، سورة العنكبوت ، اية ٢٩ .
(٦) القران الكريم ، سورة المائدة ، اية ٩٠ .
(٧) القران الكريم ، سورة الصف ، اية ١٩ .
(٨) القران الكريم ، سورة الصف ، اية ٢٠ .
(٩) القران الكريم ، سورة الصف ، اية ٢٢ .
(١٠) القران الكريم ، سورة الصف ، اية ٢٦ .

ولم يكن ينافس القصة غير الشعر الذي غلب فنون الادب الاخرى لقربه من الحس الانساني ووجدانه العربي لأنه سلاح نافذ ، وقد قيل لأصحاب الرسول (ص) "ماكنتم تتحدثون اذا خلوتم الى مجالسكم ؟ قال : كنا نناشد الشعر ونتحدث باخبار جاهليتنا" [١].

ويتميز شعرهم بالبساطة وقلة الخشونة واذا وصفوا ظاهرة او عاطفة مثلوها بطبيعتها ، فلم يكن في عباراتهم تكلف ولا مبالغة بل كان في شعرهم سموا في البلاغة وعليه مسحة من الحضارة ، وساهم في تقليب موضوعاتهم بما تحتوي عليه من جوانب ميثولوجية المعارضات الشعرية واستنباط الحجج المستمدة لدعم جدلهم وادى ذلك الى شحذ فكرهم لابتكار الطريف والمفيد من الافكار والمعاني .

ويكفي ان نذكر النماذج القليلة الاتية للدلالة على ان الشعر في صدر الاسلام كان مرآة لأدب المسلمين وصحيفة لقيمهم وأطباعهم وديوان لأخبارهم ، حيث قال (حسان بن ثابت) ساخرا من تفاخر سادة قريش بملابسهم الفاخرة وتشبههم في ذلك بالروم والفرس ، والابيات موجهة الى ضرار بن الخطاب :-

"اتفخر بالكتان لما لبسته؟ وقد تلبس الأنباط ربطا مفصرا
فلا تك كالوسنان يحلم انه بقرية كسرى او بقرية قيصرا" [٢]

وقال حسان بن ثابت قصيدة يذكر فيها فضل الايمان على المسلمين :-

"ولقد نلتم ونلنا منكم وكذاك الحرب احيانا دول
... وعلونا يوم بدر بالتقى طاعة الله وتصديق الرسل" [٣].

ومن شعر الامام علي بن ابي طالب (ع) يشيد بالدين الجديد ، وينذر الكافرين في قوله :-

"عرفت ومن يعتدل يعرف وايقنت حقاً ولم اصدق
رسائل تدرس في المؤمنين بهن اصطفى احمد المصطفى
الستم تخافون ادنى العذاب وما امن الله كالأخوف" [٤]

لعل النقائض التي تعكس لنا صورة واضحة للشعر الاسلامي في ايامه الاولى اقل خشونة من شعر الجاهلية واكثر تنويهاً بالصفات الانسانية الكريمة ، اما الحرب عندهم فكانت ضرورة للقضاء على الشرك والظلم ، ولتوطيد دعائم العدل والخير .

لم يتخلص الشعراء المسلمون من رواسب الماضي دفعة واحدة ، فكل لاحق يتولد من سابقة ويحتاج من الوقت لتستقر له الصورة الجديدة ، لذلك لم يخل الشعر الاسلامي من جوانب ميثولوجية عالقة ، كالتفاخر بالانتصارات التي حققها المسلمون والاشادة ببطولاتهم وهجو خصومهم .

اما مضامين الشعر المستجدة فهي الدعوة الى الدين الجديد ، والمناداة بالجهاد في سبيل الله والاشادة بالمثل القويمة التي جاء بها التنزيل .

ولما جاء الامويون واقاموا حكماً فردياً مطلقاً موروثاً غلبت فيه مصلحة الحكام وانصارهم على مصلحة الشعب فتغيرت الجوانب الفكرية للميثولوجيا المتمثلة في اقامة حكم ديمقراطي يعترف بحق الشعب في اختيار حكومته في عهد الرسول (ص) .

فقد فصل الامويون بين الدنيا والدين وسعوا الى ارساء اسس قوية لحكمهم وواجهوا لذلك معارضة شديدة فاستعانوا ببعث الجوانب الميثولوجية القديمة المتمثلة بالعصبية القبلية والاستعانة

---

(١) فاروق خورشيد ، في الرواية العربية ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ب.ت ، ص٥٠ .
(٢) المصدر السابق ، مفيد الشوباشي ، ص٣٧ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٣٨ .
(٤) المصدر نفسه ، ص٤٠ .

بالشعراء لتحقيق اهدافهم فاشتعلت النعرة القبلية وانقسم الشعراء بين مؤيد ومناهض ، وتفاخر كل منهم بقوة قبيلته وقدرتها فازدهرت النقائض الشعرية ، ومن اهمها نقائض الاخطل وجرير والفرزدق ، وكان التنافس بين اولئك الشعراء من اسباب هجو بعضهم لبعض ومن ذلك قول جرير في الفرزدق:-

"رأيتك لا توفي بجار اجرته ولا مستعفاً عن لئيم المطاعم
هو الرجس يا اهل المدينة فاحذروا مداخل رجس بالخبيثات عالم
لقد كان اخراج الفرزدق عنكمو طهورا لما بين المصلى وواقم" [1].

فقد عبر اولئك الشعراء في بعض قصائدهم عن اغراض خاصة عكست ومن خلالها جوانب ميثولوجية سيما وانها جزء يمثل بعضاً من الشرائح الاجتماعية ، وكان شعراء آخرون يرتبط شعرهم ارتباطاً وثيقاً بما كان يجري في معترك الحياة ، حيث استمدوا مضامينه واشكاله من واقع مجتمعهم ، فقد اكتسب شعرهم السمة الحضارية الجديدة بما فيها القيم والعادات والتقاليد التي احدثها الاسلام ، ولم يكن مجرد عقيدة بل كان ديناً وتنظيماً سياسياً وتشريعاً اجتماعياً واقتصادياً ، والى جانب ذلك هذبت بظله النفوس وشاعت مكارم الاخلاق وانعكس ذلك على الشعر فيما انعكس عليه من جوانب ميثولوجية ، تركت بصماتها على نواحي كثيرة تكللت بظهور الاحزاب المغلفة بالمعتقدات الدينية تجسدها من خلال الطقوس والشعائر الدينية .

وما إن استولى العباسيون على زمام الحكم حتى طلع على الامة العربية فجر عصر جديد ، فبلغ التقدم الاقتصادي والفكري ودب النشاط في ميداني التجارة والصناعة وفي دوائر الادب والفن ، وصاحب هذا النشاط نمو طبقة وسطى من التجار والصناع والمهنيين ، فاتسعت دائرة الرخاء فكثر عدد المشتغلين بالعلوم والاداب والفنون وتقريبا اكتملت مقومات الحضارة العربية في هذا العصر ، ووفد الى بلاد الجزيرة الموالي الفرس بعد ان اعانوا العباسيين على تولي الحكم فنبع منهم العلماء والشعراء وكتاب في ميادين العلوم الاخرى والفنون والاداب وانصهروا في بودقة المجتمع العربي فأثروا وتأثروا فيه سيما وانهم نشأوا في الدولة الاسلامية واعتنقوا دينها ونطقوا بلسان اهلها وتطبعوا بطباعهم وتاثروا بمعتقداتهم وتقاليدهم وانشأوا ادابهم بلغتهم فلا مناص ان تعكس اعمالهم الادبية ميثولوجية المجتمع العربي وتعبر عن خواطره وخوالجه ، وكانت حالة المجتمع العربي تحكمت فيه المطامع في الضمائر ، فلا عجب ان يضحي الانسان بمبادئه في سبيل المال حيث استباحوا به النفاق والغش والاحتيال والقسوة والاغتيال لحقوق الضعفاء ، وساد مبدأ البقاء للأقوى ، وانعكس هذا في ميثولوجيتهم وتمثل في اقوالهم فمثلا "(انما الدنيا لمن غلب) ، (لأن تكون مرهوبا خير من ان تكون محبوباً) ، (فاز باللذة الجسور) (انما العاجز من لا يستبد") [2] .

وهذا لا يعني وجود أدباء ذوي ضمائر حاولوا حماية الضعفاء بنشر مثل هذه الاقوال :"(العدل اساس الملك) و (رأس الحكمة مخافة الله) و(الحلم سيد الاخلاق) و(الرحمة فوق العدل) [3].

اما شعراء العصر العباسي واكثرهم كان يصور ويعكس الجوانب الميثولوجية وخاصة معتقدات الطبقة الوسطى فهذا ابو تمام يؤيد فلسفة القوة بقوله :

"السيف اصدق انباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لاسود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب" [4]

---

(١) المصدر السابق ، مفيد الشوباشي ، ص٤٢ .
(٢) المصدر السابق ، مفيد الشوباشي ، ص٥٩ .
(٣) المصدر السابق ، احمد شوقي قاسم ، ص٤٠ .
(٤) المصدر السابق ، مفيد الشوباشي ، ص٥٩ .

ويقول المتنبي :

"حتـــى رجعـــت واقلامـــي قوائـــل لـــي المجـــد للســـيف لـــيس المجـــد للقلـــم" [١]

ويبرز المتنبي تكالب الناس على متاع الدنيا واثراء بعضهم على حساب بعض بانها قضاء لا مهرب منه ... فيقول :-

"بـــذا قضـــت الايـــام مـــابين اهلهـــا مصـــائب قـــوم عنـــد قـــوم فوائـــد"[٢]

وكان الشعراء يسافرون طمعا للمال او الولاية ، فقد قصد المتنبي مصر الى ملكها (كافور) ولكنه يخيب امله بعد استجدائه من خلال هذا البيت الذليل :-

"ابـــا المســـك هـــل فـــي الكـــأس فضـــل لشـــارب
فـــــان اغنـــــى منـــــذ حـــــين ونشـــــرب" ؟[٣]

وبعد ان يخيب المتنبي رجاؤه يهجو (كافور) بقصيدته التي يقول فيها :-

"مـــن علـــم الاســـود المخصـــي مكرمـــة اقومـــــه البـــــيض ام ابـــــاؤه الصـــــيُد؟
ام اذنـــــه فـــــي يـــــد النخـــــاس داميـــــة ام قـــــدره وهـــــو بالفلســـــين مـــــردودُ؟
لا تشـــتري العبـــد الا والعصـــا معـــه ان العبيـــــدَ لانجـــــاس مناكيـــــدُ" [٤]

ويفيض مثل هذا المجتمع بعادات وقيم الوفاء والصدق وكذلك بمصداتها الكذب والنفاق ، وينعكس ذلك في ميثولوجيتهم متمثلا في سلوكهم الاجتماعي اليومي ، وقد رصد الشعراء مثل هذه الظواهر وجسدوها في شعرهم كديوان للأخلاق متمثلاً بقول ابي تمام :-

"فـــاض اللئـــام وغاضـــت الاحســـاب واجتثـــــــت العليـــــــاء والاداب
وكـــإن يـــوم البعـــث فاجـــأهم فـــلا انســـــاب بيـــــنهم ولا احســـــاب
مـــازال وساســـي لعقلـــي خادعـــاً حتـــى رجـــا مطـــراً ولـــيس ســـحاب" [٥]

وكان الشعراء يدركون عيوب مجتمعهم واحيانا يحملون على الجهر بما يعتقدون انه حق غير عابئين بما يتعرضون له من مكاره ، وهناك آخرون يعكس الشعر حياتهم التافهة التي يقضونها فمنهم من كان مهجوراً يتلهف على الحبيب الهاجر ، او موصولا يساقي حبيبه الخمر ، امثال (البحتري) الذي عاش للشعر وللهو ومغازلة الحسان ، وهناك من استسلموا للتشاؤم واليأس عندما عبست لهم الحياة وعلى رأسهم ابو العلاء المعري الذي ساءت به الحال في الشام مسقط راسه وسافر الى العراق أملاً في رزق أوفر ولكن شيئاً من اوله لم يتحقق بسبب الفساد الاجتماعي فيقول :-

"ومـــا فســـدت اخلاقنـــا باختيارنـــا ولكـــــن بـــــامر ســـــببته المقـــــادر
فقـــل للغـــراب الجـــون،ان كـــان ســـامعا أانـــت علـــى تغيـــر لونـــك قـــادر" ؟ [٦]

ولكن الشر والفساد المتفشي في المجتمع بميثولوجيته يردهُ (ابو العلاء المعري) الى الوضع الاجتماعي الذي عاشه وماشعره الا فلسفة لعصره بما يحويه من اضطرابات سياسية واجتماعية لايطمئن المرء فيه على حاله بل على حياته ، عهدٌ يشبْ فيه نزاع بين الطبقات على

---

(١) المصدر نفسه ، ص٦٠ .
(٢) المصدر السابق ، جرجي زيدان ، ج٣ ، ص١٢٠ .
(٣) المصدر السابق ، مفيد الشوباشي ، ص٦١ .
(٤) المصدر السابق ، مفيد الشوباشي ، ص٦٢ .
(٥) المصدر نفسه ، ص٦٣ .
(٦) المصدر نفسه ، ص٦٥ .

الحكم والافراد على المال والنفوذ ، واحس الفقير في هذا المعترك بالضياع بعد يأسه من رحمة الناس ومهادنة الاقدار ، وكان ابو العلاء فقيراً لا حول له ولاقوة ، فعبر عن طبقته اصدق تعبير ، وبالتالي عكس جوانبها الميثولوجية من خلال وضعها الاجتماعي فقال :-

"قضـــى الله ان الا دمـــي معـــذب الـى ان يقـول العـالمون بـه ،قضـى" [١]

ووصل به وصف مجتمعه بأنه يتاجر بالدين من اجل الحصول على المال فيقول :-

"قـــالوا : فـــلان جيـــد لصـــديقه لا يكـــذبوا مـــا فـــي البريـــة جيـــد
فـــاميرهم نـــال الإمـــارة بالخنـــا وتقيـــيهم بصـــلاته متصـــيد" [٢]

ويصف العداء الاجتماعي المتأصل بالمجتمع العربي والذي لا برء منه ، وهو اغتيال الاقوياء حقوق الفقراء ويقول :-

"تناهبـــت العـــيش النفـــوس بغـــره فان كنت تستطيع النهاب فناهب" [٣]

ان الصورة الميثولوجية التي يعكسها شعر ابي العلاء المعري وغيره من الشعراء هي ثمرة التفاوت الاجتماعي والاستهانة بكرامة الشعب ، ولم تقتصر الصور السلبية على الشعراء بل اتسعت لتنعكس ايضاً ومن خلال الفنون والحركات الشعبية كالشطار والصيادين ،حتى شهد القرن السابع الهجري سقوط بغداد على ايدي الغزاة المغول وتنتهي بسقوط بغداد سقوط حضارة عريقة انجبت رعيلاً طويلاً من الفكر والادب واعقب ذلك مرحلة الاستعمار الاوربي وبدء السيطرة العثمانية على الوطن العربي .

وتعد القصة والقصاص في مثيولوجيا العصور الاسلامية ...

غايتها التأثير على الجانب التربوي والاجتماعي والسياسي بما تحمله القصة من معانٍ وعبر وتأثير لفظي وحركي ، وبهذا تكون القصة قد طبعت بصماتها على الجوانب الميثولوجية للواقع المعاش وقتذاك ، ودليل ذلك قوله تعالى "بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ .. لقد كان في قصصهم عبره لأولي الالباب" [٤].

وقد حفل القران الكريم باخبار وقصص الانبياء والرسل والتي تخص بدء الخليقة حتى ظهور الاسلام وقال تعالى " نحن نقص عليك احسن القصص بما اوحينا اليك هذا القران وان كنت قبله من الغافلين" [٥].

جاءت القصة في صدر الاسلام بديلا عن الحكاية في الجاهلية والتي لعبت دورا مؤثراً ومتأثراً في الميثولوجيا العربية قبل الاسلام لأنها في حقيقتها تحاكي افعال الاخرين وذات مدلول مادي ملموس ، فهي لذلك تتقاطع في مضامينها واساليبها في الحكي والمعتقدات في الميثولوجيا الاسلامية والتي قدمت تصوراً كاملا للوجود والكون والعلاقات بين الناس مع بعضهم البعض وبين علاقاتهم بالله الواحد ، وبهذا فان الاسلام دين انساني وعقلاني تخطى بدائية التفكير الديني والارتقاء بالميثولوجيا وخاصة جوانبها الفكرية المتمثلة بالمعتقدات والممارسات الطقسية الى مستوى العقل البشري المتحضر ولذلك تعدى تاثيره الى غير العرب.

وخلفت المعارك التي نشرت الدعوة الاسلامية ابطالا يفتخر بهم العقل العربي فلا يزيد ويبالغ في بطولاتهم ولا يبعدها عن الواقع فهي قريبة الى التصديق ولم يجعل منهم فناً مأساوياً ولم تتحول

---

(١)المصدر السابق ، مفيد الشوباشي ، ص٦٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٦٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٦٧ .
(٤) القران الكريم ، سورة يوسف ، اية رقم ١١ .
(٥) القران الكريم ، سورة يوسف ، اية رقم ٢ .

بطـولاتهم الــى اســطورة او تظهــر بصــيغة ملحمــة او حكايــة بــل حلــت القصــة فــي العهــد

الاسلامي بديلاً عنهم ، واستثمر الاسلام القصة واعتبرها وسيلة بما تعكسه من جوانب ميثولوجية تتجسد من خلالها العقيدة الاسلامية في خلق انسان جديد بما تنطوي عليه العقيدة من عبر الانبياء وحكمهم وعظتهم المستقاة من قصصهم والاقوام في المجتمعات السابقة .ولما كان لا وجود لقصة من غير قاص فقد ظهر مفسرون ورواة لقصص القرآن يعرفون نصها ويرون تفاصيلها وفي مقدمتهم اصحاب العلم واهل الكتاب امثال (عبد الله بن سلام) ، الذي اسلم عند هجرة الرسول (ص) الى المدينة ، و(وهب بن منبه) ثم (كعب الاحبار) و(موسى بن سبار) الذي قال عنه الجاحظ "انه كان من اعاجيب الدنيا يقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها بأسلوب مشوق وبفصاحة لسان يفهم المتلقي منه دلالات ماتحكي من قصص القرآن" [١] ، وكان من سمات القصاص الذي يؤثر بجمهوره ، ان يكون من اعيان البلد ويمتلك فن الكلام ، وصوت جهوري وجسم مطواع في اداء الحركات يخلق عند متلقيه الدهشة والتشويق من خلال امكانياته المتمثلة في اللغة اللفظية والجسدية فضلا عن امتلاكه سرعة البديهة وحفظه الكثير من القصص والاحاديث والاشعار ليستشهد بها في صحة الاحداث والشخصيات وان يجيب عن اسباب نزول الايات القرانية [٢].

وكان للقصة والقصاص دور مهم في تثبيت الجوانب الايمانية في العقيدة الاسلامية والتي تمثل جانبا ميثولوجيا عند العرب بعد الاسلام ، وخير دليل على ذلك الصراع الديني بينهم وبين المشركين من قريش امثال (النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن عبد مناف) ممن آذو رسول الله (ص) ونصبوا له العداوة والبغضاء ، عندما قَدِمَ الى الحيرة وتعلم بها احاديث ملوك الفرس ورستم واسفنديار ، "فكان اذا جلس رسول الله (ص) مجلسا فذكر الله وحذّر قومه ، مما اصاب الامم من قبلهم من نقمة الله ، خلفه في مجلسه اذا قام ، ثم قال : أنا والله يا معشر قريش احسن حديثاً منه فهلموا اليَّ فانا احدثكم احسن من حديثه ، ثم يحدثهم عن ملوك فارس وسير رستم ثم يقول : بماذا محمد احسن حديثاً مني ؟ أنزل مثل ما أنزل الله" [٣].

ونستقرأ هذا التأثير لظاهرة القصاص على الجوانب الميثولوجية الاسلامية وتنديد المشركين ومضايقتهم في المجالس والمساجد من قوله تعالى "واذا تتلى عليكم آياتنا قالوا قد سمعنا * لو نشاء لقلنا مثل هذا * هذا لأساطير الاولين" [٤].

وفي عهد الخلفاء الراشدين اختلفت وتعددت الاراء في القصة والقصاص فمنهم من قال ان (تميم الداري) اول قاص في هذا العهد حيث قص في مسجد رسول الله (ص) "وانه استاذن الخليفة عمر (رض) ان يذكر الناس فأبى حتى كان آخر عهده فأذن له ان يذكر الناس في يوم الجمعة ، وفي رواية اخرى ان اول من قص تميم الداري وفي خلافة عثمان بن عفان (رض)" [٥] ، ولابن الجوزي رواية مفادها ، "ان اول من قص عبيد بن عمير في زمن عمر ، واخرى احدثوه بعد عثمان وثالثة انما كان من العهد الاموي" [٦] ، وما يهمنا من ذلك هو دراسة ظاهرة القصة والقصاص في صدر الاسلام وتأثيرها وتأثرها في الواقع الميثولوجي وقتذاك ، لاسيما وان تلك الفترة تُعدْ انتقالية مهدت السبيل لما بعدها ، فكانت مخاضاً لظهور شخصية القاص الذي اتخذ صفة المرشد والواعظ . ولأهمية القصة والقصاص آنذاك يستدل المتلقي ومن خلالهما معرفة جوانب البيئة الاجتماعية عند العرب ، وانك اذا تتبعت ميثولوجية السواد الأعظم من كل امه بما تنطوي عليه من معتقدات وعادات وتقاليد واعراف اجتماعية يسيرون عليها في علاقاتهم

---

(١) حسن الزيات ، تاريخ الادب العربي ، القاهرة : دار الهلال ، ب.ت ، ص١٠١ .
(٢) ينظر : احمد امين ، فجر الاسلام ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ، ص١٥٨ .
(٣) المصدر السابق ، احمد امين ، فجر الاسلام ، ص٦٨ .
(٤) القرآن الكريم ، سورة الانفال ، اية رقم ٣١ .
(٥) المصدر السابق ، احمد امين ، فجر الاسلام ، ص٦٨ .
(٦) جمال الدين ابي فرح عبد الرحمن بن علي الجوزي ، القصاص او المذكرين ، تحقيق مالدين سوارتز ، بيروت : دار المشرقين ، ب.ت. ، ص٢٠ .

تجدها متمثلة تمثيلاً صحيحاً في قصصهم ومآثرهم الشعبية لأنها سجل أمين ومرآة عاكسة لحالتهم الاجتماعية بصورتها الواقعية وقتذاك [١].

ولكي يكون القصاص مؤثراً في الناس ان يترك فضول العيش ولبس متوسط الثياب ليكون جزء من الواقع الاجتماعي ممثلا لشرائحه ، وقد قيل "من لم ينفعك رؤيته لاتنفعك موعظته" [٢]. وفضلاً عن ذلك ان يكون ذا معرفة بالمعتقدات الدينية وطقوسها ، وعادات المجتمع وتقاليده واعرافه واذواق متلقيه ، والكيفية التي يستطيع ان يؤثر فيهم ، لذلك برزت اهميته في الاضطرابات السياسية والاجتماعية في العهد الاموي ، فكان بمثابة وسيلة اعلامية يؤثر في مسيرة الاحداث وينقل صورها أولاً بأول . وفي هذا العهد عرفوا نوعين من القصاصين ، احدهما للعامة ، وهذا مكروه لمن فعله وسمعه وفق سياسة الدولة ، بينما قاص الخاصة كانت له مكانة متميزة لدى الخاصة من الدولة الاموية .

بعد ان اتسعت رقعة الدولة الاموية وزال الخوف من القصاص كعنصر الهاء الناس عن دينهم ، تطور فن القص وما عاد يقتصر على الجوانب الاعلامية والجدل في امور الدين بل تخطاها لأن يكون القصاص مرشداً تربوياً اجتماعياً ، ومحركا لكوامن النفوس مرفهاً ومروحاً لها[٣] ، سيما وانه يمسرح ذهن المتلقي ويجعله مشاركا في حلقة القص من خلال اساليبه الفنية المتمثلة باللغة الجسدية في الحركة والاشارة والايماءة ، واللغة اللفظية في تنوع ادائه الصوتي ويساهم وجود الشعر في القصة على انعكاس الواقع الميثولوجي وتنوع الايقاع اللفظي ليقربه من نفس المتلقي ويكون اكثر تأثيراً من الحديث المرسل .

اما الميثولوجيا في الحكاية ومحاكي (*) العصر العباسي ...

كانت نتيجة لأفول شخصية القاص وظهور المحاكي ، بعد ان نضجت العقول وتطورت معها الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية واستغنى الخليفة عن القصاص بندمائه ورواته فانقلب يسامر العامة في أعراسهم وأفراحهم حتى صار ظاهرة من ظواهر المجتمع العربي خاصة وان الثقة بدأت تتحول الى طائفة من المذكرين ويسمى مجلسهم مجلس الذكر ويقال حينها ، "ان حضور الرجل مجالس الذكر افضل من صلاته ، وصلاته افضل من حضور مجالس القصاص" [٤].

وبما ان الواقع الاجتماعي وقتذاك تطلب بفعل ضرورات الحياة وجود حكاية تلبي الحاجة الماسة ، لذلك اتسع نطاق المحاكاة وشمل المداح والمقلد والحكواتي العربي .

والعرب في هذه الفترة خصوا الحكاية بما تنطوي عليه من جوانب ميثولوجية بصيغة الالوان الهزلية الساخرة التي يراد بها الاضحاك الرامي الى غرض الناقد للوضع الاجتماعي ، وهذا اما يجعلها قريبة الشبه من فنون الكوميدية المعاصرة والتي لها الشرعية في التعبير عن الواقع الاجتماعي وانها – أي الحكاية – لسان حالهم المصوره معاناتهم والحاكي .. "لا ينسى ان يقول لجمهوره ان الحياة عرض زائل فمن أُحرِمَ في الدنيا فانه سيسعد بلقاء الله في الاخرة وبذلك يستكين المستمع العاجز عن الغنى بالوسائل المعقولة" [٥] ، هذا الايمان الذي يعد صوره

---

(١) ينظر : محمد العبطة ، الفلكلور عند العرب ، بغداد مطبعة الاسواق التجارية ، ١٩٦٣ ، ص٤٩ .

(٢) المصدر السابق ، ابن الجوزي ، القصاص والمذكرين ، ص٢٧ .

(٣) ينظر : عز الدين اسماعيل ، المكونات الاولى للثقافة العربية ، بغداد : مطبعة الاديب ، ١٩٧٢ ، ص١٣٧ .

(*) استعملت للدلالة على لفظة حكاية والشخص المؤدي لها هو المحاكي ، وتدل على المشابهة كما لو كان الشيء يحاكي آخر لشبه بينهما ، كما تقول : فلان يحكي لشيء حسناً ويحاكيها بمعنى ، وظل كلمة حكاية تعني المحاكاة والمشابهة ، والشخص المؤدي للحكاية هو المحاكي طيلة فترة العصر العباسي حتى القرن الرابع عشر . المصدر ابراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج١ ، القاهرة : مطبعة مصر ، ١٩٦٠ ، مادة حكى ، ص١٩٠ .

(٤) ادم ميتز ، الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري ، ت : احمد عبد الهادي ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ب.ت ، ص١١٢.

(٥) احمد امين ، فجر الاسلام ، ج١ ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ب.ت ، ص١٢٨ .

ميثولوجية يحاول الحاكي وبوسائل اقناعه الفنية الفطرية ان يوصل المتلقي الى بر الامان والاستقرار الذهني ، جاعلاً منه متحدياً ومواجهاً لمشاكل الحياة وصراعاتها. فالحاكي بصفاته هذه فيلسوف عصره في قدرته وقابليته في المحاكاة متخذاً من الواقع مادته واسلوبه في التفنن بما يحويه من نوادر الاخبار وغرائبها .

ان كثرة الحكائين واتخاذهم مسالك متعددة في اختيار فنهم وتاثيرهم في تأجيج الرأي العام وانجذاب العامة لهم بما يعرضونه من صور للجوانب السلبية في واقعهم "اقلقت السلطة العباسية واصدر الخليفة المعتمد امراً يحظر فيه نشاطهم وساوى بينهم وبين المنجمين والمشعوذين" [1]، وهذا ما يدلل على قدرة المحاكي في تقليد ابرز لصفات باسلوب الاثارة والمبالغة والتنشويق الذي يشد المتلقي ويصل الى مبتغاه التحريضي والترفيهي .

ومن نماذج الحكائين (ابن دبوية) الذي يقلد الطبيعة بصيغة لايريد ان يظهر براعته بل يجعل من الطبيعة موضوعاً له بقصد نقل صورتها الميثولوجية بما فيها من قيم فكرية وجمالية تثير وتشد اليها متلقيه . وفي زمن الخليفة العباسي (المهدي) ظهر محاكي صوفي زاهد اتخذ من فن المحاكاة وسيلة للعظة والعبرة والحكمة والنهي عن المنكر والامر بالمعروف .

اما (ابن المغازلي) فكان في عهد الخليفة المعتضد ذا معرفة بانواع الاخبار والنوادر المضحكة ، وفي غاية الحدق يرصد الجوانب السلبية في العادات والطبائع والتقاليد المتوارثة والمكتسبة من واقعه الاجتماعي ، ويعيد صياغتها وفق الاسلوب الفني الممتزج بسعة الخيال ، ويعكسها في محاكاته من خلال الاداء الجسدي المتمثل بالحركة والاشارة والايماءة ، واللغة اللفظية في تنويع ادائه الصوتي ، فقد وصفه القيرواني بقوله ، "خفيف الاثارة لطيف العبارة ... لبس لكل حال لباسها ... وقد استهجن الخيانة وأعلى شأن الامانة" [2].

ولم يكن ابن المغازلي ومن سبقه في اداء الحكاية وحيدي عهدهم بل هناك (ابن خالويه المكدي) و(ابو العبر) صاحب العبرات والحكاية التي تضحك وتبكي وذو الموهبة الذاتية والتتلمذ على يد الاخرين في محاكاته للجوانب الميثولوجية المعاشة .

وفي ظل الاوضاع المليئة بالمتناقضات على الصعيد الاجتماعي والسياسي والفكري اثر سقوط بغداد في (القرن السابع الهجري – الثالث عشر الميلادي) نما فن محاكي العامة وتطور حيث ظهر الشطار والعيارون ثمرة التفاوت الاجتماعي والاستهانة بكرامة الشعب ، واتسعت حركة المقاومة الشعبية لتشمل الادب الشعبي والمظاهر الدرامية لتنعكس ومن خلالهما معاناة الواقع الاجتماعي العربي بما اصابه من تصدع في جوانبه الميثولوجية على الرغم من تمسك العربي بشخصيته وقوميته .

واعقب سقوط بغداد هيمنة الاستعمار الاوربي والسيطرة العثمانية على الوطن العربي الذي اضحى مسرحاً للصراعات ، وفي خضم هذه الاحداث كانت الحكاية والظواهر الدرامية رمزاً ميثولوجياً معبراً عن مجمل الاوضاع والمعاناة الاجتماعية التي كانت الغذاء الفكري والفني لتطور مفهوم الحكاية . فقد عرفت البلاد العربية فنون واساليب الحكواتي العربي الذي عرف في العراق (بالقصاص الشعبي ا(القصخون) و(الزورخون) قارئ الروضة الحسينية) وفي مصر (بالمنشد ، والمحبظ ، والمداح ، والسامر الشعبي والمقلد) وفي الجزائر (بإبن المغازي) وفي تونس (الراوية) والمغرب (الحلقة...) وبلاد الشام (الحكواتي) واستخدم في كل البلاد العربية لنقد الاوضاع الاجتماعية والسياسية وباساليب تكاد تكون قريبة من بعضها البعض سواء في الشكل او المضمون والتي تنطوي على قيم فكرية وجمالية وترفيهية جعلت صورته انسانية اكثر من ان تكون محلية .

---

(١) المصدر السابق ، محمود العبطة ، ص٢٦ .

(٢) ابو اسحق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني ، جمع الجواهر في الملح والنوادر ، تحقيق محمد علي البيجاوي ، القاهرة : دار احياء لكتب العربية ، ١٩٥٣ ، ص٩ .

الميثولوجيا في العادات والتقاليد الشعبية العربية :-

لكل مجتمع عاداته وتقاليده يمارسها ويعتز بها فتصبح جزءاً من حياته ويصعب التخلي عنها حتى اذا اتضح له يوماً بطلانها او لامعقوليتها او منافاتها للعلم وواقع الحال ، فالعادة طبيعة ثابتة في الانسان ومن العسير على المرء التخلي عنها .

وتطلق تسمية العادة الاجتماعية لفئة من الناس على تلك الاعمال التي يمارسونها بشكل دائم ولحقبة زمنية طويلة قد تمتد اجيالا باكملها[١] ، ومن هذه العادات ما تاخذ اصلها من معتقدات او تقاليد دينية قد يحرفها الانسان فيبتعد بها عن روح الدين الذي اخذها عنه .

وينظر بعض علماء الاجتماع الى العادة "على انها سلوك يتوارث من جيل لأخر يتعلمه الفرد اجتماعيا خلال معيشته بين الجماعة ويمارسه اجتماعيا وينقله بدوره الى ابنائه ويدعم فيه ضرورة احترامه والمحافظة عليه " [٢]، وبهذا تكسب العادة سلطانا عبر الاجيال وتصبح مقدسة بفضل عراقتها وتوارثها ، لهذا فانها لاتتغير الا ببطء شديد .

اما التقليد ، فهو سلوك او نمط يتميز عن العادة بان المجتمع يتقبله عموما دون دوافع اخرى عدا التمسك بسنن الاسلاف ، ويفتقر التقليد الى قوة الجزاء التي نجدها في العادات الشعبية سيما "وان دورها لايقل اهمية عن دور القانون ولكن العقاب يظهر بطريقة غير رسمية حيث يقابل من يخرج عن العادة بالطرد او الاستهجان" [٣].

مازالت العادات تحكم الكثير من مظاهر السلوك التي يمكن ان يتحكم بها القانون ، لذلك لا يمكن ان تختفي العادات والتقاليد الشعبية والتي تعتبر من اهم ميادين الميثولوجيا الشعبية في المجتمع الحديث ، فهي حقيقة اصيلة من حقائق الوجود عند الشعوب البدائية كما هي عند الشعوب المتحضرة والعلمانية ، متخذة لنفسها اشكالاً وصوراً جديدة تناسب العصر ، فمنها ما يتعلق بالممارسات الاحتفالية في الاعياد الدينية والدنيوية ، كالفطر ، والاضحى ، ونوروز والالعاب الشعبية وباحتفالية الولادة والختان والزواج ومراسيم الوفاة واداب العائلة والسلوك الاجتماعي والطقوس والشعائر والممارسات الدينية الفردية منها والجماعية ومايتعلق بالسحر واستخداماته في الامور الغيبية والطب الشعبي .

بما ان العادات والتقاليد من الميادين المهمة للتراث الشعبي فهي دائرة معارف للجوانب لميثولوجية تعكس من خلالها الاجابات على الاسئلة لكثيرة ، والتي تتعلق بسلوك الانسان اليومي كتعامله مع الناس او احتفالاته الدينية والدنيوية او ماهية طقوسه في دفن موتاه ، وممارساته في المناسبات الخاصة والعامة وينشأ لفرد ليجد اجابات هذه الاسئلة واضحة ومحددة لا يكلف نفسه عناء التفكير في كيف يسلك وكيف يتصرف ؟ فالمجتمع يعلمه العادات والتقاليد منذ نعومة اظافره .

من ذلك نستنتج ان مايميز العادات والتقاليد ، انها سلوك جماعي مكتسب تظهر على انماط سلوكية يمكن ملاحظتها خلال عمل الجماعة ونشاطها ، كما انها لاتظهر الا لأرتباط سلوك الفرد بالاخرين ، والفرد لايبتدع العادات والتقاليد وانما يتعلمها من خلال علاقاته المتعددة بالجماعه . كما انها سلوك متوارث من جيل لأخر يتعلمه الفرد خلال عيشه مع الجماعة ، وبدوره ينقله الى ابنائه .

---

(١) ينظر : نجيب قاقو ، "من عادات وتقاليد الموصل الشعبية " ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد السابع ، اذار ، ١٩٧٠) ص٢٩ .

(٢) لويس مبير ، مقدمة في الانثروبولوجيا ، ترجمة شاكر مصطفى سليم ، بغداد : دار الحرية للطباعة ١٩٨٣ ، ص٧٤ .

(٣) محمد الجوهري ، " التراث الشعبي بين الفلكلور وعلم الاجتماع "، عالم الفكر (الكويت) (العدد الرابع (ابريل) ١٩٧٢) ،ص٦٦ .

ان العادات لاتتشابه بين المجتمعات وذلك لأختلاف البيئة والظروف السائدة ، وان تشابهت احيانا فلكل قاعدة استثناء وياتي استثناؤها هذا من خلال الاستعمار او التبادل التجاري وامور اخرى .

وخلاصة القول ان العادات والتقاليد هي العدسة المكبرة التي بدونها لاتستطيع ان ترى الجوانب الميثولوجية ولا أي شيء جدير بالاعتبار فيما يخص النواحي الفكرية والتطبيقية لها ، "واذا اردت ان تعرف ما هي عواطف السواد الاعظم في كل امة وما هي عاداتهم وتقاليدهم التي يجرون عليها وافكارهم التي يفتكرون فيها والمنازع التي ينزعون اليها فانظر في ميثولوجيتهم وادبياتهم الشعبية ، فانها هي التي تمثل لك حالتهم الاجتماعية تمثيلاً صحيحاً" [١].

ان ظواهر التغيير في المدينة – أي مدينة – لا تقضي على العادات والتقاليد لأن المجتمعات وخاصة العربية منها لابد لها ان ترتبط بقاعدة مكينة من اعراف راسخة وتقاليد عريقة ، وهذا ما يدفع الباحث الى جعل العادات والتقاليد من الاهداف الرئيسية لموضوعة بحثه ويسجل بعض ما يستطيع من عادات العرب وتقاليدهم التي التمعت فيها الجوانب الميثولوجية -:...

اولاً – تقاليد الزواج في الوطن العربي :-

الزواج من المناسبات السعيدة التي يحتفل بها الناس في كل مكان وان العادات والتقاليد في دورة الحياة المتمثلة بالميلاد والزواج والموت متشابهة في اكثر الاحايين ، حيث ان العريس في احتفاليته (الزفة) يصبح بؤرة الجماعة وملتقى طقوسها وخصوصا في البيئات الشعبية من الوطن العربي .

وقبل الولوج في طقوس الاحتفال لابد من الاشارة الى بعض العادات والتقاليد في مراسيم الزواج ومنها (المهر) الذي هو بمثابة البدل النقدي عن قيمة الفتاة المتزوجة يستلمه ولي امرها ، وقد يكون (المهر) مصوغات من الذهب ولوازم شخصية الى الفتاة ، اما عقد القران فيجتمع السيد او (الملا) مع المهنئين والمشاركين من الاهل والاحبة ، ويحضر العريس والسيد ويجلس امام وكيل الفتاة ، وتجلس في غرفة ، ويبدأ السيد بالقول "بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، سبحان الذي حلل النكاح وحرم السفاح ، قال رسول الله (ص) .. (تزوجوا ، تناكحوا ، تكاثروا لأباهي بكم الامم يوم القيامة) . وبعدها يوعز الى العروس بان تردد مايمليه عليها السيد مخاطبا بكلامه العروس فيقول : زوجتك ونكحتك نفسي فلانه بنت فلان على مهر ، قدره وبيانه (كذا) دينار على سنة الله ورسوله" [٢]، يردد بعد السيد ثلاث مرات وبعدها يأتي دور العريس فيقول "قبلت منك زواج ونكاح نفسك فلانه بنت فلان على مهر معجل قدره وبيانه (كذا) دينار وعلى سنة الله ورسوله" [٣] ، يرددها العريس ثلاث مرات وينادى بالجميع قراءة سورة الفاتحة ، وبعد هذه الاجراءات تاتي الطقوس التي تسبق الاحتفال وتكون على شكل مراحل كآلاتي ...(الحناء) هي الليلة الاولى والثانية يوم (الزفاف) ... ، وعندما يأتي العريس يبدأ الاحتفال التمجيدي بالعريسين ، وتستمر السهرة لألوان من المأثور الشعبي تتخللها المتعة والطقس الاحتفالي لتكريم العريس حيث يبدأ الشباب بالغناء والرقص على انغام الموسيقى ، وتسمى هذه الليلة (ليلة الحناء) وتطلى يد العروس بالحناء وكذلك العريس .

ومن طقوس العرس الشعبي "طقس الحمام ، وهي شعيرة تطهيرية تنزل العروس الى الحمام قبل الزفة تصحبها اقاربها .. وتقام لها الوليمة" [٤].

---

(١) محسن محمد حسن ، " الملامح التراثية للسقاية البغدادية "، التراث الشعبي (بغداد) (عدد خاص ، ب.ت) ص١٨٤ .

(٢) محمد عجاج ، "اعراف ومراسيم الزواج"، التراث الشعبي (بغداد) (العدد الاول، السنة التاسعة، ١٩٧٨) ص٢٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٤ .

(٤) احمد صالح غودل ، "عادات متشابهة بين العرب " ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد ٦ ، ١٩٧٤) ص٨ .

والطقس الذي يليه (طقس الحلاقة) "حيث يجلس العريس امام داره ويقوم الحلاق بتزيين شعره ، بينما (يشوبش) عليه اصدقاءه ويصاحب طقس الاستحمام والحلاقة احتفالية" [١] ، يعبر عنها بممارسات حركية في الجسد كدلالة فرح تزامنها مقاطع شعرية ملحنة او على شكل تهليلات واداؤها يعتمد التكرار .

ويلي هذه الطقوس الزفة ،.. وتختلف من بلد عربي لأخر في بعض الامور البسيطة ففي العراق كانت الزفة على ظهور الخيل ومقتصرة على الرجال فقط ، عدا امرأة واحدة تركب رديفة مع ابنها او اخيها لتحمل جهاز العريس ، وبعد ان شاع استعمال السيارات اصبحت الزفة بالسيارات ، اما في قرى الاردن يقوم مجموعة من الشباب بموكب غنائي يدورون بالعريس في الشوارع واصدقاؤه على الجانبين ملتفون في دائرة يؤدون حركات تعبيرية مفرحة ويستخدمون الطبل والمزمار كموسيقى ، وهناك مناطق في الوطن العربي تستخدم التصفيق والحنجلة الراقصة اثناء الصيحات المكملة لصورة الاحتفال مع التلويح بالعصا كعنصر اساسي في الرقص واللعب بالسكاكين [٢] . ولهذه الرقصات اصول سحرية طقوسية وذلك لما تحمله من جوانب ميثولوجية متمثلة بالنواحي التطبيقية الاحتفالية بالزواج والذي يعد من طوابع طقوسية كأنها استمرار لرقصات الخصوبة البدائية .

وماشبه الاحتفال العربي بالقوميات الأخرى في الوطن العربي كالآثورية في العراق مثلاً ، حيث يتم عقد الزواج في الكنيسة ويقف العريس أمام الكاهن بينما المرتلين يحملون الشموع الموقدة وتقف إلى يمين العريس عروسته والى الجانب الآخر العراب والى جانب العروس تقف مرافقتها وخلفهم الأقارب والأصدقاء ، وتبدأ مراسيم الزواج بصلاة اعتيادية مرتلة ، ويدوم الاحتفال اسبوعا حيث يتوجه العريس الى الكنيسة لحضور صلاة القداس وتناول الذبيحة المقدسة (القربان) من يد الكاهن ، يسبقه الجلوس على كرسي الاعتراف والاقرار بجميع الذنوب امام الله وعلى مسمع الكاهن – وكيل الله على الارض – بعد ذلك يسير موكب العريس والعروس مع الاصدقاء والاهل يسبقهم الطبل والمزمار في شوارع المدينة ويشارك في هذا الاحتفال كلا الجنسين ، وكأنهم فرق جوالة في موكب موسيقي تتخلله في شوارع مدينة (القوش) في العراق بعض المفارقات المرتجلة الفردية او الجماعية [٣] ، فهم لذلك جماعة تؤلف وتمثل لتؤدي مايؤلفه الجمهور بشكل فوري في اماكن وجودهم سواء كانوا سيرا ام حين يقفون لبعض الوقت ، هذا الاحتفال كما يقول احمد العشري "طرح مفاجئ بعيدا عن النمط السلوكي اليومي المعتاد ، فهو حالة وجدانية موقتة يتاح فيها الذوبان الجمعي ، تجمع بين التنوع والتكرار وبين التلقائية والتقليد" [٤] .

ويرى الباحث ان هذه الاحتفالية الطقسية تؤكد على المشاركة الجماعية في الاحتفال تجسيداً للمعتقدات الدينية التي فعلها المحتفلون في صلاة القداس اثناء تناول القربان في الكنيسة من يد الكاهن ، وكذلك المشاركة لكلا الجنسين في احتفال دنيوي تخللته الموسيقى والحركات الجسدية والمفارقات التمثيلية التلقائية المعبرة عن كوامن الفرح في سلوك طقسي مرتبط بالعادات والتقاليد التي انتجتها البيئة وعليها ترتسم اكثر خصائصها اصالة واعمقها تأثيراً ، لانها انعكاس لواقع اجتماعي ملموس متاتي من ان الشعب هو صانع الميثولوجيا وهو واضع الاسس الحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه ، ولهذا انعكست الميثولوجيا وأثرت في كل مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والنشاطات الثقافية ، كالنتاجات الادبية الرسمية والشعبية بما فيها الرقص والغناء والموسيقى واداب السلوك وشعائر المأتم واداب الضيافة والعادات المتعلقة بالولادة والاسماء والكنى .

---

(١) عبد الحميد حواس ، "العربي ملكا" ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد ٦، ١٩٧٧) ص٣٠ .
(٢) ينظر : المصدر السابق ، عبد الحميد الحواس ، ص٢٩ .
(٣) ينظر ، المصدر نفسه ، ص٣٠ .
(٤) احمد العشري ، جماعة السرادق الاحتفالية ، الكويت : اليوبيل الفضي ، ص١٠ .

ولذلك فالميثولوجيا هي تسجيل امين للبيئة .

ثانيا ـ الزيارات الشعبية ـ زيارة القبور والاولياء :-

هذه المناسبة متشابهة في الوطن العربي حيث ترى جميع اقطار الوطن العربي تحتفل شعبيا بزيارة الاولياء المشهورين وتقدم الذبائح كقرابين والنذور وما الى ذلك من طرق وطقوس تتبعها في الاحتفاء بتلك المناسبة .

وتأخذ الزيارة شكلا مهرجانيا في حضرة شخصية الولي الصالح من ذوي الحظوة عند الله ، فضلا عن كونه شخصية تنال الاحترام لعقيدته وفكره ايمانه الذي يحمله في حب الله وطاعته وحب العلم زاهداً عن الدنيا وملذاتها عارفا بامور الدنيا والدين .

هذه العاده لم تكن حصرا على الوطن العربي بل منتشرة في معظم انحاء العالم ، حيث تقدم النذور والتبرعات للكنائس او الاماكن المقدسة في حالة تحقيق حاجة الانسان او زوال شدته .

ومن اشهر الاحتفالات الشعبية ، مواسم الزيارة للأولياء او القبور ، في العراق خاصة في الاعياد والمناسبات الدينية ومن اجل ذلك يحتشد الاف الناس مقسمين افرادا وجماعات يؤدون طقوس شعائرية عند اضرحة الاولياء كل على وفق ثقافته الدينية ، فمنهم من "يشكل حلقات ويرتل وينشد ، او يطلق كلاما ملحنا وكانهم جوقة ورئيس وقه ، ومنهم من يؤدي حركات جسدية يزامنها ايقاع الموسيقى حيث يرتدي المؤدي ثوب بدون ردن ينفتح عند دورانه على نفسه ، ترمز الى دوران الكواكب السيارة حول شمسها المركزية وانجذاب المخلوقات الى خالقها" [1].

ويرى الباحث ان هذه الحركات الطقسية التي تعتمد المؤثرات الموسيقية والكلام الملحن والمرتل ترتبط بالانماط الروحية والجوانب الاعتقادية التي تمثلها النزعة البدائية كسمة كونية وجوهر الانسانية ، اضافة الى ارتداء المؤدي ازياء ذات طابع طقسي تحمل هي الاخرى دلالات ومعان روحية وان هذا الطقس يقدم بشكل جماعي وبمشاركة في اغلب الاحيان ويعتمد على عملية الحلول والغاء الذات حيث تثير هذه الطقوس المؤدات عند اضرحة الاولياء وقبورهم جميع حواس المشاركين وتفجر ذاتهم المرتبطة مع قوى مجهولة تشكل مصدرا اساسيا في اعادة وجودها ، فحالة المشاركة الوجدانية بين المؤدي والحضور تهدف الى تطهيرهم او تحريرهم .

وما يراه الباحث ان الاولياء والرجال الصالحين والقديسين اصبحوا بديلا واقعيا عن البطل المخلص والمنقذ ، فهم لذلك كانوا ملجأ لعامة الشعب وخاصة الفئات الفقيرة المضطهدة منهم وهي في اعماق تصوراتهم مرتع للراحة النفسية والخلاص والشفاء والتخلص مما يشكون من عنت وظلم واضطهاد وكان مخاض هذا ايضا ظهور ادب شعبي يزخر بالصور الميثولوجية للواقع الاجتماعي تجسده القصص والاساطير التي تنسج كرامات ومعجزات وخوارق الائمة القديسين والمنقذين ، ولهذا الأدب الأثر في التكوين الميثولوجي المتوارث عبر الاجيال علما ان ظاهرة زيارة الاولياء وعبادتها لم تكت وليدة العهود القريبة .

ومن الاحتفاليات الاخرى في زيارة وعبادة قبور الاولياء ما نجده في (القطر اليمني) الشقيق ، حيث يزور الناس قبر نبي الله هود والسيد سالم بن عمر حيث يقال لها : زيارة الشحر "والشحر مدينة كبيرة من مدن اليمن لها حضارة وتاريخ ، وكانت زيارة نبي الله هود سوقا من اسواق العرب في حضر موت ، كان يزورها العرب من مختلف الجهات" [2]، وبعد اكتشاف طرق البحر في التجارة ، والجفاف الذي حل بالمنطقة ، بقيت مقتصرة على اهالي حضر موت ، المحافظة الخامسة حاليا ، وقبل ميعاد الزيارة يقوم الاهالي بطلاء بيوتهم ، والنساء يذهبن للأسواق لشراء حاجاتهن وكذلك يتوافد الى المدينة (الشحر) افواج من البائعين المتجولين ، وتنتشر ملاعب الاطفال في الساحات العامة ،" ويعطي كل شيخ تعليماته لأفراد الحي من الرجال للأستعداد في المشاركة التعبدية بتقديم رقصة شعبية يجسدها افراد الحي لها دلالات ميثولوجية

---

(١) صادق محمود الجميلي ، "الطريقة المولوية" ، التراث الشعبي (بغداد) (العددان ٥، ٦ ، ١٩٧٦) ص٢٩ .

(٢) المصدر السابق ، احمد صالح بن غودل ، ص٢١ .

يمثلها الجانب الاعتقادي ، اما النساء فيشترين الحلي لجذب الانظار اثناء الرقص الجماعي واداء التواشيح اثناء الدوران حول الضريح" [١].

وفي اليوم الرابع عشر من شهر محرم يعمل لهذه الاحتفالية ختمة كبيرة وتقام صلاة العصر ، وبعدها ياتي الشيخ ويتصدر المجلس ممسكا بيده كتابا يحتوي مجموعة من الموشحات الدينية وقصائد التصوف وعلى يمينه وشماله يجلس ضاربوا الايقاع الخمسة ، ويبدأ الشيخ تلاوة أي من الذكر الحكيم ثم الفاتحة على روح السيد الولي تشاركه مجاميع الحاضرين في ذكر النبي (ص) واصحابه (ع) وبعد ذلك تنشد الموشحات الدينية وتضرب الايقاعات ويبدأ الشيخ في غناء الموشح يشاركه الحاضرون في ساحة الضريح ، ثم تنخفض الاصوات ويظهر صوت المنشد ، وفي هذه الاثناء يدور رجل يحمل (مبخرة) على الجالسين ويقف اخر من خدم الحضرة يرددون بين الحين والحين (صلوا على محمد واذكر النبي يا عشق النبي) ثم يختتمها بالصلاة على النبي [٢].

ويرى الباحث ان هذه التظاهرة الشعبية العامة التي تضم الآلاف من الناس وهم ينشدون بصوت واحد التواشيح المؤثرة في اثارة الانفعال الداخلي للمنشد الذي اخترق ذاته في ذات الجماعة ، فكان تعبير هذا الانفعال اداء حركي طقسي جماعي ذا ايماءات واشارات يؤديها الجمع الغفير يتناسب وحلة التقرب والتضرع لهذا الولي الصالح .

يعد هذا الاحتفال مهرجاناً لا ينقل الاحاسيس الى المتلقي فقط بل يترجم بواسطة الايماءاة والاشارة والاداء الصوتي والمؤثرات الموسيقية الجوانب الميثولوجية والمتمثلة بالنواحي الاعتقادية والتطبيقية الفعلية المجسدة من خلال الطقس ، في المشاركة الفعلية والوجدانية بين المؤدي والجمهور ، وهذا اللقاء غير المبرمج هو مشاركة حسية مع الاخرين وتطبيقية فاعلة في اداء هذه التظاهرة الشعبية الممسرحة من جانب ، ومن جانب اخر انها لاتجعل المشارك يقف خارج هذا العالم ، بل تجعله ذاتاً يلتحم بما حوله ويرتبط بهم بالزمان والمكان والموضوع ، وذاتا تفكر في الوقت نفسه بما يدور حولها في الواقع الاجتماعي المعاش .

ثالثا – مراسيم دفن الأموات واقامة المأتم :

من الميثولوجية العربية المرتبطة بالعادات والتقاليد هي مراسيم دفن الاموات منطلقين من ان ، اكرام الميت دفنه .

وتختلف بعض هذه المراسيم من مكان الى اخر وذلك باختلاف البيئة والموقع الجغرافي ولاسيما ان تأثيرهما واضح على الجوانب الميثولوجية .

ان موكب تشييع جنازة الميت من الأهل والأقارب والأصدقاء الذين يحملون التابوت مع المشاركين من عامة الناس حيث يتقدم الموكب ، كبير العائلة او شيخ العشيرة مع وجهاء المدينة يرافقهم بعض من رجال الدين ، وتؤدى كلمات ملحنة اثناء التشييع ، ويشترط من يؤديها ان يكون رجل دين ذا قدرة وقابلية على الاداء الصوتي وحفظه للآيات القرآنية ، والمقاطع والاحاديث الدينية التي يرتلها في مراسيم التشييع وان حاملي التابوت يطوفون به حول مرقد احد الاولياء الصالحين قبل نقله الى مكان دفنه .

وفي الايام الاولى من الوفاة يستأجر أهل الميت أو الأقارب (نساء نائحات) لأظهار الحزن من خلال الصراخ والعويل والندب وإيذاء الجسم بواسطة اللطم على الصدور والخدود بالأيادي وأحياناً تمزيق ثيابهن .

ويرى الباحث ان هذه العادة تمارس بقصد استرضاء ذات الاهل ومواساتهم وروح الشخص الراحل ، ولأنهم يعتقدون في بقاء الروح بعد الموت ، فانهم يقومون بهذه العادة لخلق علاقة ودية مع الميت . وبعد ممارسات التشيع والدفن تقام الفاتحة على روح الميت ، ومراسيم الفاتحة ترجمة حقيقية تنبع من الحس الانساني المشترك لمواساة اهل الميت ، حيث توزع القهوة

---

(١) المصدر نفسه ، ص٢٢ .

(٢) ينظر ، المصدر السابق ، صادق محمد الجميلي ، ص٢١ .

والسكائر لتعطي دلالة الاسى والقهوة ترمز للأنتماء العشائري واطلاع صاحب المأتم بامور الحياة .

ومن الجدير بالذكر ان معظم المشاركين والمشاركات في العزاء يدفعون لأهل المتوفي ما يستطيعون من مواد عينية او نقود كدين او ما يسمى (واجب) . وتحدث في الريف العراقي اثناء الوفاة (هوسات) من قبل اهل المتوفي او اقاربه او العشائر الاخرى وتتسم كلها بتعديد مناقب المتوفي وذكر كرمه وشجاعته ، وهوس احدهم عندما توفي شخص عزيز عليه مخاطبا صاحب السيارة ... "يافلان اتريض بيك أفه"[١]

وعند ملاقاة اهل المتوفي الجماعات المعزية من ابناء العشائر حيث يرتجلون من سيارتهم بمسافة ليس بالبعيدة باتجاه مكان الفاتحة ويطلقون هوساتهم حتى يتلاقى الجميع ويقف المهوال ليلقي الثلاثة اسطر وقبل ان يقول عجز الهوسة يردد كلمة (هاهاها) لينبه الجميع الى الردة التي سيطلقها والتي ياخذ الجميع في ترديدها في ان واحد مع اطلاق الرصاص وخشخشة رؤوس البيارغ . ومن نماذج هذه الهوسات ، ما قيل في مدح رئيس عشيرة في الغراف :-

عـــــدلت الحـــــدود وانصـــــرت للـــــدين
او ســـــبع ســـــنين جريـــــك يشـــــبه لصـــــفين
او للغـــــراف هيبـــــة صـــــرت وهـــــل ام عـــــين
وهـــــــــل البرفيـــــــــك صـــــــــافيهه[٢].

ان مراسيم الدفن والمأتم من الممارسات ذات الطقوس والمراسيم الشعبية المفعمة بالجوانب الميثولوجية العربية المتمثلة بالمعتقدات والقيم والعادات والتقاليد المجسدة بكل الوان الاداء الجسدي والصوتي ذات الدلالات التعبيرية والترجمة الصادقة لعواطف وتطلعات الناس في المجتمع العربي واحساسهم بالمشاركة والانتماء للجماعة ، وما هذه الهوسات المتصلة بحياة البسطاء من ابناء الريف والمناطق الشعبية في البلاد العربية الا دلالة على خلجات قلوبهم في الاحزان وهي الترجمة الحقيقية لانفعالات احاسيسهم ومشاركتهم احزان الاخرين من الاقارب او الصدقاء حيث تتناسق الكلمة والحركة المنغمتان في ايقاع واحد لتجسيد الانفعال الداخلي للفرد والجماعة موحية بذلك عن روح المناسبة . فهي لذلك ترتبط مع الحياة كواقع يومي بالحركة وليس كاحداث مسجلة جامدة لا روح فيها ، لذلك تمتلك شكل وروح المناسب الاحتفالية التي تخاطب احسيس الجمهرة الواسعة وشعورهم ووجدانهم .

رابعا – الطقوس والممارسات الاحتفالية في ليالي رمضان والاعياد الدينية :-

يستقبل العالم العربي والاسلامي شهر رمضان استقبالا قدسيا لأن هذا الشهر المبارك انزل فيه القرآن ، وفرض الله فيه عبادة الصيام ، وفيه ليلة القدر التي هي خير من الف شهر ، حيث تقام فيها طقوس العبادة من صلاة وادعية حتى مطلع الفجر ، تكون ليالي رمضان مصابيح تنور بالصلوات والتراويح والعوام من الناس تناغي شحارير التذكير ، وايامه كلها عبادة واوقاته مليئة بالفعاليات الاجتماعية (كالمحيبس) .. وغيرها .

وشهر رمضان بمعالمه البهيجة ومظاهره الفخمة ومراسيمه التقليدية وتقاليده الموروثة يحتفل بقدومه العالمان العربي والاسلامي احتفالا شعبيا ، فكان ولا يزال الناس يترقبون لياليه تكاد تكون متفق عليها .

ففي البصرة والكويت وقطر وبعض مناطق الخليج العربي الاخرى يكون (القريقعان) وهي نفسها (الماجينا) او (القريقشون) او (الوحوي) .

وفي ليلة الرابع عشر والخامس عشر من رمضان حيث يخرج الفتية على اشكال مواكب يحملون اكياسا ويرددون اغنية كلماتها اشبه بالدعاء ويطرقون الابواب وهم يرددون:-

---

(١) تقي مطشر ، "الهوسة" ، التراث الشعبي ، (بغداد)(العدد الثاني ، تشرين اول ، ١٩٦٩) ص ص٣٦-٣٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص٣٩ .

قريقعان وقريقعان
عادت عليكم صيام
كل سنة وكل عام
الله يخلي راعي البيت آمين
الله يخلي حمودي آمين

فتخرج ام البيت وتطلب منهم الاكثار بالدعاء قبل ان توزع عليهم الحلوى فيملؤون اكياسهم ، ولايتركون بيتاً الا ووقفوا على بابه ، ويجعلون الليل كرنفالاً جميلاً .

اما في الامارات العربية فان كرنفالها هو ليلة النصف من شعبان والطريقة لا تختلف كثيراً عما ذكرناه ، وقد تختلف الاهزوجة حيث تقول بعض كلماتها :-

اعطونه حق الله
يرضى عليكم الله
جدام بيتكم دلة ... عسى الفقر ما يدله[١].

وبهذه الطريقة الاحتفالية يحصل الاطفال على الحلوى ، والطريف في هذه الممارسة ان هناك من لايرد على الاطفال فيقومون بمعاكسته ، كما يقال في دولة الامارات العربية :-

جدام بيتكم طاسة
وعجوزكم محتاسة

اما في بغداد فيطلقون على تلك الممارسة الاحتفالية (الماجينا) واهزوجتهم هي :-

ماجينا يا ماجينا
حلي الكيس وانطينا
انطونه الله ينطيكم
بيت مكة نوديكم

واذا طال عليهم الوقوف ولم يخرج اليهم صاحب الدار يصرخون باعلى صوتهم :-

يا اهل السطوح
تنطونه لو نروح

اما اهل الشام فانهم يخرجون في الليالي الثلاث الاخيرة من رمضان مرددين اشعار اشبه بالموشح :-

الصبح بدأ من طلعته
والليل دجى من وفرته
فاق الرسول فضلاً وعلا
هادي السيل بدلالاته [٢].

وفي مصر فان احتفالاتهم من الليلة الاولى وتنتهي في الليلة الاخيرة ، حيث يتجول الاطفال في الشوارع وهم يوقدون الفوانيس في كل ليلة ويحملونها معهم ويمرون على الجيران طالبين (العادة) وينشدون اغنيتهم التراثية المعروفة :

وحوي يوحوي اياحا
وكمان وحوي اياحا

فاذا اعطاهم الجيران (العادة) انصرفوا مهللين ، اما اذا اعرضوا عنهم انقلبوا عليهم بالتشهير والتنكيت بنغمة الانشودة الشعبية نفسها [٣].

---

(١) ابراهيم سالم ، "الاغاني الشعبية والدينية في رمضان" ، بيان الثقافية (من الانترنيت) (العدد ٤٧ ، ٣ ديسمبر، ٢٠٠٠) ص٢ .
(٢) ينظر ، المصدر السابق نفسه ، ص٣ .
(٣) ينظر ، جمال بدران ، " الخلفية الاجتماعية للاعياد القاهرية " ، الفنون الشعبية (القاهرة) (العدد التاسع ، السنة الثالثة ، يونيو ، ١٩٦٩) ص٤٥ .

ويرى الباحث ان هذه الممارسات الاحتفالية فضلاً عن كونها صورة للميثولوجيا العربية والاسلامية في شهر رمضان ، فهي شعور احقية الاطفال من ابناء العامة في مشاركة اطفال الاغنياء اموالهم ، واختيار الاطفال في الاعياد الشعبية كمناسبات للمشاعر ودلالاتها المشتركة في تحقيق قدرة هذه الاحقية ، ولايعد هذا الاسلوب غريباً على تجمع بشري في تحقيق مطالبه ، مادام له الحق في الاختيار بين الثورة او الالحاح في تلبيتها .

اما الممارسات الاحتفالية في الاعياد الدينية كعيد الفطر والاضحى حيث يشترك عموم المسلمين في الوطن العربي الاسلامي باداء شعائر وطقوس هذه الاعياد بصيغة جماعية وان اليوم الاول من كل عيد له ممارساته الطقوسية بما فيها التكبير والدعوات بعد فريضة الصبح ، واخراج زكاة الفطرة قبل الصلاة في عيد الفطر ، وقد قدم الله تعالى ذكرها على الصلاة في قوله تعالى " بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ، قد افلح من تزكى ، وذكر اسم ربه فصلى " [1] .

وبعد فريضة الصلاة فأن اماسي العيد معروفة بما يقام فيها من مظاهر الود والزيارات والتبريكات ويطغي على ايام العيد الاحتفالات الدينية والدنيوية ويتنفس من خلالها المشاركون الصعداء عن مكنوناتهم لترويج الذات من هموم الحياة .

ويرى الباحث ان مثل هذه الممارسات الاحتفالية التي ترتبط بالعادات والتقاليد تساهم في تجاوز الانسان فرديته وانعزاليته وربط الانا الضيقة بالكيان الانساني المشترك لمجموع الناس في مجتمعه يجعل فرديته اجتماعية وان هذه الاحتفالية تتسم بجماعيتها حيث تندمج ذات الفرد مع الذات الجماعية الاكبر ، فيسهم الجميع في خلق شكل احتفالي يمكن توظيفه للفن من خلال مسرحته والافادة منه في هذا المجال لتاصيل المسرح العربي وفق الرؤيا المعاصرة .

خامسا – العادات والتقاليد المرتبطة بالظواهر الطبيعية ، كسوف الشمس وخسوف القمر :-

كانت الانفاس تنقبض والقلوب ترتجف والقوى تخور كلما حدث كسوف للشمس او خسوف للقمر ، وكان سبب هذا الخوف هو اعتقادهم ان الاجرام السماوية تطاردها بعض الوحوش الضارية التي توشك ان تقضي عليها ، وهي لذلك نذير شؤم لحرب او مجاعة او طاعون او وفاة رجل كبير من رجال الدولة .

ولأهل بغداد اعتقاد طريف في الكسوف والخسوف سيما المناطق الشعبية ، ان الحوت تبتلع الشمس والقمر ، لهذا كانوا يخرجون الى الشوارع افواجا وهم يضربون على الطشوت والصواني والتنكات بالجفاجير التي يحملونها بايديهم ، وعيونهم تراقب الشمس او القمر المبلوع والسنتهم تلفظ وتقول :-

يا حوتة يا منحوتة
هدي كمرنا العالي
هذا كمرنا نريده
هو علينا غالي
وان جان متهدينه
ادك لج بصينية [2]

وعلى ضفاف دجلة تقف الامهات المرضعات والازواج باتجاه القمر وتحمل كرات من الطين او خرزتين بيضاويتين من الخرز المشهور (در النجف) وكلاهما يزعم ان الطين او الخرز يتغير لونها اثناء الخسوف ويميل الى زرقة غامضة تنفع الرضيع والمرأة الحامل .

وهناك من كان يصف الكسوف والخسوف من حيث سيادة اللون وشدته فاذا كان اللون البارز اسود لشدة الكسوف ضربوا يداً بيد وقالوا :

---

(1) القرآن الكريم ، سورة الاعلى اية رقم ١٤،١٣ .

(٢) علي حيدر صالح ، " الاثار العلوية في المعتقدات العربية " ، التراث الشعبي (بغداد) (العددان ٥،٦ ، ١٩٧٣) ص٤٣ .

مرض في طريقه الينا – واذا كان اللون احمر ، قالوا : لابد من حرب تسيل فيها الدماء [١].

وفي تونس عندما يخسف القمر يشتد خوف النساء والأطفال وينتشر لفزع في كل الحارات ، يتجمع الأطفال وينضم إليهم الشبان ويصرخون بهذه الكلمات التي يرددونها طوال مسيرهم وتنقلهم من شارع الى شارع ومن حارة الى اخرى:-

الشـــفاعة ليـــك يـــا رســـول الله الشـــفاعة ليـــك يـــا رســـول الله

اما النساء فانهن ينقرن مهاريسهن ، والمهراس هو الهاون ويحدث دويا تتجاوب اصداؤه في كل حارات المدينة نواقيس في كل بيت واستغاثة في الشارع ويزغرد البعض الاخر من النساء ممن ليس بايديهن نواقيس ويولولن في الميازيب الى ان ينتهي الخسوف [٢].

ويرى الباحث ان مثل هذه التعابير والممارسات الناتجة عن معتقدات ترسبت من الميثولوجيا العربية القديمة حينما كان الانسان يعبد النجوم والشمس والقمر والرياح ، ويعبد النبات والحيوان .

ومع هذا فإن هذه الممارسات الاحتفالية تصور قيماً إنسانية ونفسية وتنفيسية ، وفي هذا وثيقة وخبرة لا يستغني عنها الدارسون والباحثون في الفن بأنواعه وعلم الاجتماع والنفس والجمال ، اضافة الى ما تعكسه من جوانب ميثولوجية متمثلة بالمعتقدات ومجسدة من خلال العبادات والتقاليد تمون وتقوي العلاقات الاجتماعية وتزود الافراد بوسائل المشاركة في حياة المجموعة ، انها حركة تبادل بين الانسان والجماعة .

---

(١) المصدر نفسه ، ص٤٤ .

(٢) ينظر ، عبد المجيد جدو ، " الفولكلور في تونس" ، التراث الشعبي ، (بغداد) (العدد السابع ، ١٩٧٧) ص١٠٢ .

الميثولوجيا في حفلات الزار :-

الزار ظاهرة اجتماعية انتشرت في المناطق الجنوبية من العراق عن طريق الزنج قبل مئات السنين وما زالت تمارس في المناطق الريفية وفي مركز قضاء ابي الخصيب بشكل خاص ويمارس ايضاً في اقطار الجزيرة العربية وفي مصر .

ان هذه الظاهرة الاجتماعية الدينية نشأت حينما حاول الانسان تفسير الظواهر الطبيعية وما ينتابها من تغير ، لذا تمثلت في ميثولوجيته لاسيما في النواحي الاعتقادية على "انه لكل موجود طبيعي روحا حتى صار يعتقد ان العالم يعج بالارواح" [١].

وقد انتقلت هذه لظاهرة عبر الاجيال حتى باتت بعض الاوساط الاجتماعية تعتقد ان للزار فائدة في شفاء الامراض العصبية في حالة عجز الطب الحديث عن شفائهم وياتي هذا الاعتقاد بالشفاء في وجود الارواح حول الارض وما يعرف بمصر "بالاسياد بمعنى العفاريت والاولياء التي تركب الناس وخاصة السيدات ، ولا هل القاهرة في هذا تعبيرات مختلة فيقول (جتته مش خالصه) ويقولون (ركبه عفريت،وعليه اسياد)" [٢]. والزار من الناحية العلمية يعتبره البعض "علاج جماعي يقوم على اساس اثارة الانفعالات المكبوتة واطلاق عقالها تحت ضغط الموسيقى الصاخبة ، والانفعالات في الزار والتشنج العصبي والعضلي الذي يصيب السيدات المستفيدات منه وما يتكبدن من اجهاد يؤدي في النهاية الى حالة الاسترخاء ، والى حالة من الراحة العصبية المؤقتة ، وهو كل ما يقدمه الزار من فائدة على انه نوع من الاحياء الذاتي يمكن الاستفادة منه خصوصا بين اصحاب الثقافة المحدودة" [٣]، وهو لذلك تفريغ انفعالي وعاطفي ونفسي وجنسي لطاقة مكبوتة واطلاق العنان لها تحت عنف دقات الزار وجو الاناشيد المفعمة برائحة البخور ووعاء الورد بهدف الوصول الى حالة التوازن النفسي العام واعادة الطمأنينة الى نفس الانسان ، وتشترك في هذه الفعالية التطبيقية الحواس الخمسة لدى الانسان مثل الذوق في تناول الحلوى والشم عن طريق البخور واللمس من المشاركة الجماعية والسمع عن طريق الاصوات واغان وتراتيل معينة وموسيقى تحقق نوعا من الاثارة النفسية هدفها التطهير الجماعي ، وهذا ما يجعل ظاهرة الزار تنطوي على جوانب ميثولوجية تمثلها النواحي الاعتقادية منه كما تجسدها الافعال التطبيقية التي ترسم صورتها الطقوس في حركات واشارات وايماءات ولغة لفظية يتنوع فيها الاداء الصوتي وفق الدلالة الطقسية .

فالزار مجموعة من الطقوس والرقصات الشعبية الاحتفالية ذي مقومات خاصة تستهدف طرد الارواح او استرضائها ، ويتسم هذا الطقس "بالرقصات ذات الايقاع الساخن السريع والعبارات التي تصاحبها دقات معينة صاخبه على الدفوف اطلاق البخور وتقديم الاضاحي والقرابين للاسياد" [٤]. ويشرف على هذه الطقوس سيدة تسمة في مصر (الكديه) حيث يتوجب في هذه الاحتفالية وجود شخصية حاذقة لبقة وسريعة البديهة ومتقنة لمهنتها واسلوبها المعالج كي تقنع المقابل بحقيقة وجود شيء غير موجودأساساً .

ويوجد نوعان من الزار : نوع يتكلم والاخر اخرس – حركات جسدية بدون كلام – وتدرج الانواع الشائعة في العراق من الزار بهذه الاسماء وعلى اساس الكلام الذي ينطق به المريض :

١- البحري : وهو من البحر ويدعى اهل الفرق – أي فرق الزار – انه جاء مع اهل الخشب أي (البوم) زورق كبير منتشر في الجنوب العربي .

---

(١) فاطمة حسين المصري ، الزار دراسة نفسية انثروبولوجية ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٤٥ ، ص٢٥ .

(٢) احمد امين ، "العادات والتقاليد في القاهرة " ، الفنون الشعبية (القاهرة) (عدد٩، يونيو١٩٦٩) ص٣٨ .

(٣) فوزية حافظ ، "الزار" ، مجلة الصحة المصرية (القاهرة) (العدد ١٩٧٢،١١) ص٢٣ .

(٤) عادل العليمي ، الزار ومسرح الطقوس ، القاهرة : الهيئة المصرية ، ١٩٩٢ ، ص٩ .

٢- السماوي : نسبة الى الهواء .
٣- السادة : وهو من سيد احمد الرفاعي ويلقبونهم بالرفاعية .
٤- لهندي : من الهند ، جاء عن طريق التجارة وهو كالهواء كما يدعون .
٥- النيلي : جاء من سواحل الخليج وافريقيا .
٦- الجيبتي : من بلاد الهند الصينية عن طريق التجارة [١].

وحفل الزار في العراق وبالذات في البصرة حيث تكثر فرقه والتي تسمى (العده) وتترأس الفرقة امرأة وهي المسؤولة عن القصيدة وادارة (العده) مثل .. عدة ام عالية في الفاو ، وعدة ام لازم في العشار ، وعدة ام بدور في قضاء ابي الخصيب ... وغيرها.

وطريقة اداء حفل الزار ، "وذلك عن ترك سلعة تعود الى المريض ليلة كاملة عند صاحبة العدة وفي اليوم التالي تصف له الدواء وهي ما تسمى بـ(دك الكهو) وهناك حفل اخر مدته سبعة ايام يتخللها ذبح كبش ذي قرون كبيرة يصعد على ظهره المريض قبل ذبحه ويرقص عليه ، وبعد اكمال هذه المراسيم يصبح المريض ابن الفرقة ، ويقوم بخدمة صاحبة الفرقة ويقدم لها الهدايا والنقود يضاف الى ذلك الطاعة العمياء لجميع الاوامر ويسمى هذا الحفل دك السفرة" [٢].

ويختلف حفل الزار من مكان الى اخر ، ففي مصر يقام في اماكن محدودة وفي فضاء يتلاءم مع الطبقة الاجتماعية التي يقام من اجلها وذلك من خلال حفل لطرد الارواح الخبيثة التي تمس اجسام بعض الناس وحسب زعمهم ، فهناك "زار يقام في البحر (النيل) لأسياد لبحر ، وهناك زار يقام في الجبل لاسياد الجبل ، وزار البيوت لأسياد البيوت والفيصل في قيام الزار او ذلك ، يتوقف على نوع الاسياد الذين يقام لهم الزار" [٣] ، ويصف احمد امين حفل الزار ي مصر فيقول:-

تقوم الكديه المشرفة على الزار في وضع كرسي وسط المجلس وتجلس عليه صاحبة المنزل الذي اقيم لها الزار ، وتحضر فرختين وديكاً ثم تضع الديك على رأسها والفرختين على اكتافها ثم تتلو قراءات معهودة وتنشد اناشيد وجميع الحاضرات يتلن دستور يا اسيادي – مدد اهل الله يا اسيادي – والكديه واعوانها يضربون بالدف وينشدن الاناشيد على نغمات مختلفة ثم يقربن من صاحبة المنزل ويسرعن في الدق وصاحبة المنزل تركع امام الضاربات ثم تجيء احداهن ومعها عباءة مزركشة بالقصب وطربوش مكلل باللؤلؤ وسيف وخنجر ملبسان بالفضة فتتقلد السيف وتمسك الخنجر بيدها وتقف متمايلة امام ذلك الجمع ، والآلات تضرب والاناشيد تنشد ثم تقول صاحبة المنزل – السلام عليكم – يقال لها – اهلا وسهلا من انت ؟ تقول هي انا الشيخ – مثلا تضرب على ذلك نغمات تسمى الشيخ [*] فترقص صاحبة المنزل رقصا يناسب الشيخ – حتى اذ فرغ الدور قامت الكديه وكبت صاحبة المنزل فينصرف الشيخ – الى حاله ثم تدعي صاحبة المنزل انه قد لبستها زوجة الشيخ – فتقول بصوت رفيع السلام عليكم يا ستات فيحضرون لها ملابس نسائية تناسب

---

(١) مطيع يوسف الياس ، " الزار بين الرقص الشعبي والخرافة " ، التراث الشعبي (بغداد) (العدد الحادي عشر ، ١٩٧٧) ص٥٣ .
(٢) المصدر السبق نفسه ، مطيع يوسف الياس ، ص٥٤ .
(٣) المصدر السابق ، عادل العلمي ، ص١٨ .
(*) نغمات الشيخ : لكل سيد من الأسياد نغمة خاصة وملابس خاصة واغان تناسب لغته ورقصات تناسب امته ودقات على الدف تناسب رقصته .

زوجة الشيخ كبدلة من الحرير ولها لون خاص وخواتم واساور
ثم يضربن لها الضربات التي تناسب الشيخ وكل ذلك وهم في وهم [١].

ويرى الباحث ان احتفالية الزار تنطوي على جوانب ميثولوجية شعبية لا تزال قائمة في بعض الاقطار العربية من حيث جوانبها الاعتقادية في شفاء الامراض النفسية من خلال صورتها التطبيقية المتمثلة بالطقوس التي تعتمد لغة خاصة تجسدها الحركة والاشارة والايماءة والرقص على انغام واصوات موسيقية تتناغم مع شكل الطقس والوان الملابس وتصميمها وفق ما يقتضيه الطقس والشخصية في تلبسها للأسياد ، لذلك يكون للكلمة فعل واضح من الحركة الغالبه في الموسيقى ، ويعتمد طقس الزار على التعاويذ والتمائم كجزء من اللغة السحرية لأحتفالية الزار .

وفضلاً عن احتواء الزار لجوانب ميثولوجية فهو ينطوي على نواح تربوية وارشادية ووعظية للمجتمع الذي يعتقد به ويمارسه حيث تتخلله الاحاديث النبوية والتهلّيل والتكبير وذكر سير الاولياء ومدحهم في خلق جو طقسي من الاقوال والافعال المجسدة بالدلالات الحركية والصوتية في انتشار رائحة البخور والاضاءة المؤثرة على الجانب النفسي ، كل هذه العناصر مجتمعة تخلق اجواء تبعد الانسان عن متاعب الحياة وتهيء له جانب الاطمئنان والراحة والتطهير النفسي .

الميثولوجيا العربية في الظاهرة الدرامية ذات الصيغة البطولية :-

لم تظهر الاسطورة او الملحمة البطولية في العصر الاسلامي وذلك لأن البطولة كانت معاشة ولم تكن حلما يتحلم به العربي فضلا عن ان العقل العربي كان يقص ويسجل البطولات ولايبعدها عن الواقع الميثولوجي المعاش .

ولما بدأت عوامل انهيار واضمحلال لحضارة العربية حين واجه العرب الغزو الاوربي المسمى بالحروب الصليبية ثم تلاه الغزو التتري الذي دمر الخلافة العباسية وغير معالمها ، وبعد ان كنا نرى "بعض الفرسان العرب في الإطار العام للمجتمع العربي رأينا وجه الفارس يتغير ولا يمت للأرض بصلة من الصلات ، كانوا مماليك وهم بذلك اشبه بالفرسان المرتزقة" [٢].

وبانهيار الغزو التتري وعودة الصليبين الى بلادهم بدأ التفكك بالمجتمع العربي يظهر واضحاً وان استطاع المماليك ان يبقوه مستقلاً الا انهم كانوا السبب في ضياع استقلال البلد وتسليم أرضه الى الاتراك .

وكان رد فعل هذا الضياع والتدهور واضحاً في الميثولوجيا العربية متمثلاً بنواحيها الاجتماعية والثقافية ، حيث تفشت الفوضى وأزداد الظلم والاضطهاد والامية وكانت فكرة القدرة للخلاص من هذا الوضع غير واردة في اذهان العرب لعجزهم عن مواجهة القوة الحاكمة مواجهة منظمة ، فلجأوا الى الحلم وكانت احلامهم منصبة حول البطل المخلص واتخذوا لذلك مظاهر فنية عدة منها :-

أولاً – الظاهرة الفنية الغنائية :-

وهي لون من الوان الفنون الشعبية اقرب ما تكون الى طريقة الانشاد والتي يعتمدون فيها على براعة "التوقيع وحسن التقسيم اكثر مما يعتمدون على نداوة الصوت وطرب التنغيم ولهم في ضبط الايقاع على نقرات الدف الاداة الوحيدة التي يعتمدونها" [٣] ، في المدح والتوسل بالرسول (ص) ويرجوه الخلاص من الواقع واعبائه المعاشة وهم لذلك مرآة يعكسون ومن خلال فنهم الشعبي النواحي الميثولوجية للمجتمع العربي وقتذاك .

---

(١) احمد امين ، العادات والتقاليد في القاهرة ، القاهرة : لجنة التأليف والنشر ، ب. ت ، ص٩٥ .
(٢) احمد شمس الدين الحجاجي ، العرب وفن المسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص٤٨
(٣) محمد فهمي عبد اللطيف ، الوان من الفن الشعبي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٤ ، ص١٢ .

وكانت مواضيع المداحين هي قصص من فيض البيئة الاسلامية تعكس من خلال قصصها المواعظ والعبر لتعزز الميثولوجيا العربية في جوانبها الفكرية والعقائدية حيث تثير عند السماع كوامن الانفعال والارتياح وعلى سبيل المثال لا الحصر قصة نبي الله ايوب (ع) ، وهي تمتلئ بدلالات الصبر على ما قدر الله من البلاء والصبر . وتأتي مطابقة ومنسجمة مع بلاء المجتمع العربي وقتذاك خاصة وانها سفر من اسفار العهد القديم ومذكورة في القرآن الكريم ، والاصل فيها موقف الانسان من القضاء والقدر ، وكان المداح يصب في القصة روحه وحسه وحسن أمته ويقدم من خلالها صور لميثولوجيا معاشة كما يتحسسها ويرسم احداثها لانه جزء من هذه البيئة المعاشة فهم يسردونها على نمط مؤثر كيف أبتلى ايوب بعد العز ، فصبر على بلواه سبع سنين ولم يبق على الوفاء له الا زوجته التي جزت شعرها الغالي مقابل قرصين من الشعير وحين عادت وجدت رجلاً معافى مكان نبي الله أيوب ، فسألها هل تقبليننني زوجاً بدلاً منه ، لكنها ترفض وينهض أيوب يعانقها ويخبرها ان الله انعم عليه بنبات (الرعراع) فأغتسل به فشفي لساعته فيتضرع الإثنان الشكر لله على ما انعم ، وفي هذه القصة ينشد المادحون الجوانب الميثولوجية العربية المتمثلة بالمعتقدات والقيم منها الصبر ، والوفاء كما يقولون :-

"يا ما ينول الصابرين بصبرهم
اللي صبر نال المنى والمغفرة
ويختم المداح كلامه
واختم كلامي بالصلاة على المصطفى
يكون لنا شفيع في الآخرة" [1]

وتوجد قصص كثيرة تعكس لنا صوراً نابضة بالحياة الجياشة بالمشاعر الانسانية لانها نابعة من الحس الشعبي ولأنها غذاؤه الوجداني حيث ينقلها المداح بغنائه على نقرات الدف يزامنها حركاته التعبيرية الى المتلقي من خلال مسرحة ذهنه في رسم صورة حسية تعكس له جوانب ميثولوجية ماثلة امامه في الواقع المعاش وترجوه الخلاص منه .

ثانياً – فن السيرة [*] :

وهي الظاهرة الدرامية التي اتجهت نحو البطل الفرد المخلص وكان شكلها الفني الذي عبرت به وجدانها . وفي السيرة لم يتجهوا نحو ابطال تاريخهم الاسلامي امثال خالد بن الوليد ، وعقبة بن نافع – وغيرهم من الابطال الفاتحين وإنما اتجهوا الى ابطال ذكر اسمهم في التاريخ دون سند دقيق وقوي لأحداث حياتهم والمروي عنها اقرب الى قصص البطولة منها الى التاريخ مثل – قصة سيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد والمهلهل وأبي زيد الهلالي سلامة وذات الهمة وأبي حمزة البهلوان .

والمهم ان هذه السير جسدت الميثولوجيا العربية وقتذاك بما فيها احلام الناس في البطل المخلص وما يحتاجه عامة الناس من العدل والخلاص من الظلم والطغيان فسيرة (سيف بن ذي يزن) "الذي توجب عليه ان يحقق السيادة للعرب على غيرهم من الشعوب ، فكان الحق والعدل ميزان سيف الذي يزن به الامور" [2] ، وهي قيم ميثولوجيا عربية اذ لم تكن سيادة العرب مبنية على الظلم والطغيان وانما على الحق والعدل وهما ليس سيفاً على رقاب الناس وانما كانت العدالة بجناحيها الرحمة والحب ، هذه الصورة التي عكستها سيرة سيف بن ذي يزن يرفع فكرة العروبة ويجسد جوانبها الميثولوجية والمتمثلة بقيمها الأصيلة ويقضي بذلك على ضياعها ويعيد العدل الى نصابه ، سيما وان السيرة الشعبية هي التعبير الطبيعي عما يعتمل في نفوس الجماهير

([1]) المصدر السابق ، محمد فهمي عبد اللطيف ، ص٢٢ .

(*) السيرة معناها في الاصطلاح تاريخ حياة أي Biographies أو بعبارة اخرى انها حياة انسان منذ ولد الى ان مات ، وانسان عظيم تستحق حياته التسجيل بنوع خاص او انسان تنفرد حياته بسمات تستحق عن سائر الاناس ، المصدر : صبري مسلم حمادي ، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠ ، ص ٦٣ .

(٢) المصدر السابق ، احمد شمس الدين الحجاجي ، ص٥٢ .

من احلام وامنيات عظيمة لا سبيل الى تحقيقها واقعياً لما تعانيه الامة العربية من ضياع وتمزق فسيرة عنترة بن شداد تصور صراع العرب ضد الشعوبيين ومؤمراتهم ، وسيرة الاميرة ذات الهمة وسير الظاهر بيبرس كلها انعكاس للصراع الطويل الذي دار بين العرب من ناحية وبين اعدائهم الاجانب المعتدين من روم واحباش وصليبين وغيرهم من ناحية ثانية .

واما سيرة علي الزيبق فهي سيرة "الثورة على النظام الفاسد وتقوم على التسلح بنفس سلاح الخصم ، فالمهارة والشجاعة والاحتيال ليست وقفا على اصحاب السلطة من المماليك وحدهم وانما هي نهب لكل من يستطيع ان يمر فيها ويكرس نفسه لها" [1] ، وتقوم هذه السيرة كلها على الايهام بعالم خيالي يتحقق فيه النصر للأمة العربية وهذا النصر يرتبط تحقيقه بوجود بطل فذ خارق قد سخرت قوى خفية لمعاونته ، فاستطاع ان يخلص الشعب المحروم من مأزقه داخليا وخارجياً وان ينشر في ربوع البلاد الامن والعدالة والاستقرار ويبعد عن الامه العربية الغزو العسكري والثقافي الذي ينعكس سلبا على الجوانب الميثولوجيه في نواحيها العقائدية والتطبيقية المتمثلة بالعادات والتقاليد والقيم العربية ، ويعني هذا كله ان السيرة الشعبية كانت تستهدف غايات عدة منها عكس الميثولوجيا العربية وتعزيز قيمها الاصيلة من خلال العبر والدروس المستنبطة من الاحداث والشخصيات في السيرة بما تحمله من قيم وعادات وتقاليد في مضامينها النثرية المضمنة ضروب الشعر المختلفة للضرورة الفنية وفي تحقيق الموعظة الخلقية وقد تظافرت هذه العوامل كلها في خلق الايهام بعالم واقعي بحيث كان المتلقي العربي وقتذاك يصدق ما ينشده القصاص او يقوله ، وكان الراوية يضفي على النص حيوية تزيد من تصديق الجمهور ومن ايمانهم بان مايسمعونه قد حدث فعلا وتتجلى اهمية الرواية الجمع في ادائه بين الكلمة والحركة والصلة الحميمية التي تقوم بينه وبين الجمهور او بين افراد الجمهور انفسهم .

السيرة الشعبية وغيرها من المأثورات هي مادة عمل الراوية الذي يماثل الممثل في تجسيده الخطاب الميثولوجي المتمثل بالسيرة الشعبية حيث كان يجهد نفسه في مسرحه احداث السيرة وتقريبها الى اذهان العامة وتصوراتهم لذلك يلجأ الى اسلوب التلوين الصوتي حسب المواقف المختلفة كما استعان بالانشاد والحركات الجسدية ذات الدلالات التعبيرية المشخصة بالاشارة والايماءة كي يكسر نمط الايقاع الرتيب الممل .

---

(١) فاروق خورشيد ، اضواء على السيرة الشعبية ، القاهرة : المكتبة الثقافية العدد ١٠١ ، ١٩٦٤ ، ص١٤٩ .

الميثولوجيا في المقامة [*] :-

المقامة بقدر ماكتنت ظاهرة درامية فهي انعكاس للميثولوجيا العربية المتأثرة بالبيئة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي نشأت بين جنباتها .

لقد جرت العادة عند مؤرخي الادب العربي ان يتصوروا المقامة قد يسردها قصاص وقد يدونها اديب ليتذوقها جمهور القراء ، والواقع انها ادب شعبي تؤثر بالمتلقي وتعكس له الجوانب الميثولوجية العربية الاصيلة ، وامتزجت المقامة بالسرد القصصي ، وتطورت في العصر الاسلامي الى مواقف يؤديها الزهاد ، واصبحت بعد ذلك في مجالس العلماء اشبه ماتكون بمحاضرات الأساتذة اليوم حتى جاء بديع الزمان الهمذاني فتحول بالمقامة الى الادب القصصي العربي وسار الحريري على نهج بديع الزمان ، وان كانت مقاماته تتسم بوحدة موصولة الى جانب وحدة البطل ورواية الاحداث ، وهذا الطور الادبي تتضح الجوانب الميثولوجية المجسدة فيه مظاهر درامية على الرغم من التدوين والاعتماد على القراءة [١].

ويهمنا من المقامة الميثولوجيا العربية ، فمن خلالها نستقريء الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع وقتذاك وان جوهر شخصية ابي الفتح الاسكندري عند الهمذاني تنطوي على اكثر من مغزى فهي ترمز للهمذاني كما يرمز ابي زيد السروجي الى الحريري ازاء تصرفاتهم التي تعبر عن الشائع والمستهجن في علاقات الناس ، واطلاعهم الواسع على الشؤون العامة وتلوين شخصياتهم وتذبذب سلوكهم المتدني بالمقاييس الاجتماعية الرفيعة في ذلك الزمان تعبر بصدق عن رغبة الهمذاني والحريري في اثارة مشاعر المقت والشجب عند الناس ازاء ذلك السلوك في استثارة همهم للترفع عن الانزلاق في منحدره وهذا واضح في مواقع عيسى بن هشام ، والحارث بن همام اللذين تقمصا شخصية الهمذاني والحريري .

كان بديع الزمان الهمذاني "عربي مضري تغلبي يستوحي نتاجه الفني من نتاجات من سبقه خاصة وان القرنين الثالث والرابع الهجريين شهدا ظهور كتابات عنيت بالطبقات الاجتماعية ووصف ميثولوجيتها فقد استثمرها الهمذاني في مقاماته" [٢] فجاءت صوراً حية من صور التناقضات الاجتماعية وقتذاك فضلا عن انتشار الكديه في القرن الرابع الهجري والتي ساهمت هي الاخرى في صناعة المقامات فبرزت الكدية من اول اغراض مقامات الهمذاني ، فقد جسدتهم المقامة حيث ياتي المكدي الى المسجد فيقول "انا من مدينة مصر وابن فلان التاجر ، وجئت للتجارة ومعي عشرة الاف درهم ، فقطع علي الطريق وتركت على هذه الحال ولست احسن صناعة ، وانا ابن نعمة وقد بقيت ابن حاجة" [٣].

ومن القاب المكديين (الحاجور) و (العواء) الذي يسأل بين المغرب والعشاء ويطرب بصوته ، وغيرهم من الاصناف .

(*) المقامة : كالمقام اسم مكان من قام بالمكان أي قام فيه ، وكان هذا معناه قبل الاسلام وانها القيام في دار الندوة في ذلك العصر ، وكانت تمثيلا مباشرا متواصلا يقوم به ممثل فرد وتعتمد على جمهور يحضر العرض في اماكن السمر المختلفة ، وكان المؤدي للمقامة يؤدي دورا دراميا حيث يقف امام متلقيه او في وسطهم ليجسد الاحداث والمواقف في حوار تتخلله عواطف متباينة . وفي العصر الاسلامي نجد كلمة (المقامة) تستعمل بمعنى المجلس يقوم فيه شخص بين يدي خليفة ويتحدث وعظا بذلك يدخل في معناها الحديث الذي يصاحبها ، ثم نتقدم اكثر من ذلك فنجدها تستعمل بمعنى المحاضرة ، وعلى هذا الاساس تعفى الكلمة من معنى القيام وتصبح دالة على حديث الشخص في المجلس سواءا كان قائما ام جالسا ، وبهذا المعنى استعملها بديع الزمان الهمذاني في المقامة الوعضيه ويصوغها بشكل حكايات قصيرة ، تروى على لسان احدهم ، وبطلها رجل يوصف بالدهاء ، قصر همه على تحصيل الطفيف من الرزق . المصدر : ينظر : شوقي حنيف ، المقامة ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤ ، ص ص٧-٩ .

(١) ينظر : عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٥ ، ص٦٠ .

(٢) شوقي ضيف ، تاريخ الادب العربي ، ج١ ، القاهرة : دار المعرفة ، ب .ت ، ص٥٢٥ .

(٣) مصطفى الشكعة ، بديع الزمان الهمذاني ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥ ، ص٣٢٤ .

وامعن العرب في تحقيرهم حيث ياتيك المكدي وهو يمتلك موهبة نظرية في "التفنن بالكدية باصطناع عاهة جسمية ويمتلك لساناً ذلقاً يتقن صنعة الكلام وهؤلاء يحفظون الشعر وذو بديهة سريعة وذكاء حاد وخبث وحب للمغامرات والايقاع بالناس والتشرد والترحال" [١] ، وهي الصفات التي تلتقي جميعها في محاكي الهمذاني وبطله الرئيسي ابو الفتح الاسكندري وقد نجد بعضها في شخصية الراوي عيسى بن هشام ، ولاتخلو المقامات من اسقاطات مستله من شخصية المؤلف ذاته سيما وانه جزء من المجتمع وهذا دليل على ان مقامات الهمذاني هي انعكاس للميثولوجيا العربية انذاك وهي في الوقت ذاته تعبير صادق في اثارة غضب جمهوره وعامة الناس بامقات وشجب السلوك للواقع الفاسد التي تعكسها الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية المتردية .

ولنقتبس شطرا من المقامة البغدادية والتي تؤكد مقدرة الهمذاني الادبية في التسلية والاضحاك ونقل بعض الجوانب الميثولوجية لعامة الناس ، يدخل ابن هشام (ممثلا) :-

> حدثنا عيسى بن هشام ، وقال : اشتهيت الأزاد وانا ببغداد وليس معي عقد على نقد ، فخرجت انتهز محاله حتى احلني الكرخ فاذا انا بسوادي يسوق بالجهد حماره ، ويطرق بالعقد ازاره فقلت ظفرنا والله بصيد وحياك الله ابا زيد ، من اين اقبلت ؟ واين نزلت ؟ ومتى وافيت ؟ وهلم الى البيت ، فقال السوادي لست بابي زيد ولكني ابو عبيد . قال : فقلت نعم ، لعن الله الشيطان انسانيك طول العهد .. فكيف حال ابيك ؟ فقال فقد بنت الربيع على دمنته ، وارجو ان يصيره الله الى جنته [٢].

كما يتخذ ابن هشام صنعة (الراوي) في المقامة (البشرية) والمعلق على احداث لها دلالة على تردي القيم الاجتماعية والتي هي جزء من صورة ميثولوجية ، اذ يقول :

"حدثنا عيسى بن هشام ، قال : كان بشر بن عوانه العبدي صعلوكا من صعالكة العرب فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة ، فخلا بها ، فلما اعجبه حسنها ، وملأه عشقها قال لها : هل رأيت احسن منك ؟ فقالت :-

اعجب بشرا حور في عيني وساعد ابيض كاللجين

فقال بشر : ويحك فمن عنيت ؟ فقالت : بنت عمك فاطمة ؟" [٣].

من هذا نستدل على ان الهمذاني من خلال ابن هشام لايستقر على صفة ميثولوجية واحدة ، فهو فضلا على دخوله بالفعل ممثلا ويخرج منه معلقا وواصفا ومقدما فانه يحمل صفات الواقع المعاش وقتذاك ، وكانت شخصية المحاكي المتمثلة في ابي الفتح الاسكندري الذي يتلبس كل الشخوص وينطق بالسنتهم وحركاتهم واتخاذ المحاكاة وسيلة للتكسب ، الا انه لايتورع عن تشخيص الصفات الذميمة في النواحي الميثولوجية العربية المجسدة في الخداع والكذب والاحتيال في سبيل بلوغ مراميه ، الا ان مظهره لايعكس حقيقة قابلياته " فهو اذا انطلق في الحديث بدأ منطقيا وحكيما واديبا ومسامرا ومغامرا وعارفا بالبلاد والحصون وان شخصيته تدعو الى الكثير من العجب والاعجاب ، فهو بطل في مضمار الحياة والادب "[٤]، وهذا ما نكتشفه في مقامات عديدة ، وعلى سبيل المثال لا الحصر المقامة (الازادية) ... ويظهر فيها ابو الفتح شاكيا قسوة لعيش نتيجة الظروف القاسية التي يعيشها المجتمع العربي ، حدثنا عيسى بن هشام قال :-

---

(١) سلمان قطاية ، المسرح العربي من اين الى اين ؟ ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٢ ، ص٥٣ .

(٢) مصطفى الشكعه ، الادب في موكب الحضارة الاسلامية ، ج٢ ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٤ ، ص٥٨٩ .

(٣) المصدر السابق نفسه ، ص٥٦٧ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٣٤٥ .

"اخذت عيناي رجلاً قد لف راسه ببرقع حياءً ونصب جسدهُ ، وبسط يده واحتضن عياله .. وهو يقول :

ويلي على كفين من سويق او شحمه تضرب بالدقيق ...
يقيمنا عن منهج الطريق يا رازق الثروة بعد الضيق .

ثم يميط لثامه فاذا به الإسكندري " [1].

اما المقامة الاصفهانية يتنكر فيها ابو الفتح بزي امام جامع ويغالي في صلاته وغايته من ذلك السخرية من المتحذلقين الذين يتصدون لأمامة الناس ويطيلون في الركوع والسجود وحتى يجعل المصلين زاهدين في الصلاة ، وهذه الصورة الميثولوجية افرزتها الظروف الغير مستقرة نتيجة لتدهور الخلافة العباسية ... حيث يقول :- حدثنا عيسى بن هشام قال :-
نودي للصلاة نداء سمعته وتعين فرض الاجابة ، فصرت الى اول الصفوف ، وتقدم الامام الى المحراب ، فقرأ فاتحة الكتاب .. حتى قوسه الركوع .. وضرب من الخضوع حتى ما شككت انه قد نام حتى كبر للقعود .. وقال ابن الزانية الى الركعة الثانية .. قام رجل وقال رأيته (ص) في المنام .. يسير والنجوم تتبعه ثم علمني دعاء واوصاني ان اعلم ذلك امته فكتبه على هذه الاوراق .. فمن رد عليَّ ثمن القرطاس اخذته قال عيسى فلقد انهالت عليه الدراهم .. فتبعته ونظرت اليه فاذا هو ابو الفتح الاسكندري ، فقلت كيف اهتديت الى هذه الحيلة فتبسم وانشأ يقول :-

الناس حمر فجور وابرز عليهم بروز
حتى اذا نلت منهم ما تشتهيه ضفروز(*) [2].

وهكذا في كل مقامة يظهر ابو الفتح الاسكندري ليعطينا صفة او جانباً ميثولوجيا التي تمثلها القيم والعادات والتقاليد او المعتقدات السائدة في البيئة العربية او الدخيلة او العادات التي خلقتها الظروف الاجتماعية المتهدورة وشجبها من خلال شخصية الاسكندري الذي يتلبس لها اللباس اللائق متنكرا في زيه وحركاته وصوته حتى لا يكاد يتعرف عليه صاحبه عيسى بن هشام الا بعد ان يزيح تنكره ، وشخصيته هذه قد نفخ فيها الهمذاني من روحه ليقدم بادواره النواحي الميثولوجية في المجتمع العربي وقتذاك ، ويلتقط صورها من الواقع ويعكسها من خان الى قصر ملك وان الاسكندري هو الهمذاني الممتزج بافكاره وحاجاته العامة في مجتمعه فهي تؤدي دورها من المجتمع واليه .

اما مقامام الحريري التي ظهرت في القرن الخامس الهجري ما هي الا انعكاس للظروف الاجتماعية المتردية التي عاشها منذ بداية القرن الحادي عشر حيث اصبح الاستقرار السياسي مفقوداً وبدأ الناس يشعرون بالتمزق والضياع ويعود الى "تدهور الخلافة العباسية الامر الذي ادى الى تمرد الامراء وانفصالهم عن جسم الدولة الواحدة وتكوينهم دويلات متعددة كما حصل اثناء فترة الحكم البويهي والسلاجقة وهو العهد الذي عاش فيه الحريري وشهد بداية الحروب الصليبية" [3]، هذه الصراعات تنعش الجوانب الميثولوجية لاسيما المتمثلة بالقيم والعادات والتقاليد المجسدة في السلوك الاجتماعي كالسماحة ، والمروءة ، والشهامة ، والنخوة ، وفي ظل هذه الظروف انتعش ونضج فن المقامة الذي يعكس الجوانب الميثولوجية للمجتمع ويؤثر فيه كنتاج ادبي شعبي .

ويروى عن "ابي محمد القاسم بن علي الحريري المولود في البصرة كان اديباً ملتزماً من الناحية الاجتماعية والفكرية ومن ناحية استهجان الظلم والاضطهاد وملتزما في علاقاته

---

(١) محمد عبده ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، القاهرة : دار الشروق ، ب. ت ، ص١١ .
(*) ضفروز : أي تقودها واحداً واحداً .
(٢) المصدر السابق ، مصطفى الشكعة ، الادب في موكب الحضارة الاسلامية ، ص٥٨٨ .
(٣) نوري جعفر ، مع الحريري في مقاماته ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ ، ص٣١ .

الاجتماعية وتصرفاته ، وكان يشجب كل ما هو قبيح في سلوك مجتمعه "[١]، فقد ظهرت في مواقف (الحارث بن همام) الذي رسم صورته الحريري ازاء تصرفات (ابي زيد السروجي) الذي تنطوي شخصيته عن رغبة ومن خلالها في اثارة مشاعر الغضب والاستهجان ازاء الظروف والسلوك الاجتماعي واثارة همم الناس للترفع عن الضياع في ظل الظروف المتدهورة انذاك .

وجاءت مقامات الحريري لتعبر عن واقع ملموس وقد اتخذ مؤلفها الكديه والاستجداء موضوعا رئيسيا ووسيلة لأستدلال القارئ والمتلقي على الجوانب الميثولوجية وفي الوقت نفسه وسيلة للوعظ والاستثارة تجاه الوضع الاجتماعي القائم .

وعرفت مقاماته بخفة الاسلوب ورشاقة العبارة وضمن مقاماته الامثال والالغاز والاشعار الى جانب تصويره الواقع الاجتماعي وميثولوجيته .

واختار الحريري لنقل ذلك الواقع بطلين احدهما راوية واسمه (الحارث بن همام) وثانيهما المحاكي (ابو زيد السروجي) وهو شيخ شحاذ حقيقة كان او وهماً فهو كمحاكي ينتقل في انحاء البلاد ويعكس لنا الصور الميثولوجية لها بحيلة او بمهارة حذقة ، وكثيراً ما نراه يحتال على الولاة والقضاء بدعاوي مزيفة . وعلى سبيل المثال المقامة (البغدادية) .. يتراءى ابو زيد كانه امراة عجوز يتبعها اطفال تستجدي لهم بصفة يتامى ، نادبة حظها وباكية اهلها ، وتقدم على الحارث لتلقي على مسامعه كلاما جميلا وبليغا في الكدية فيعجب بها السامعون ، فتصف لهم حالها .. وتقول : "لأرينكم اولاً شعارى ثم لأروينكم اشعاري فابرزت ركن درع دريس وبرزت برزه عجوز دردبس وانشأت تقول :-

اشكوا الى الله اشتكاء المريض ريب الزمان المتعدي البغيض
يا قوم اني من اناس غنوا دهراً وجفى الدهر عنهم غضيض" [٢].

وكانت العجوز تشهدهم الى نهاية القصيدة جوانب ميثولوجية تصور من خلال ابياتها الواقع الاجتماعي ، فصدعت في تشخيصها اعشار القلوب واستخرجت خبايا الجيوب ، وبعد ذلك يكشف امره الحارث حيث يستلقي ابو زيد على الارض وينشد :

اصطاد قوما يوعظ واخرين بشعر
وتارةً انا صخر وتارةً اخت صخر[٣].

وفي المقامة الصعيدية "يدخل ابو زيد على قاض جالس للأسجال على هيئة شيخ بالي الرياش بادي الارتعاش يصف ولده بالعقوق والولد ينكر" [٤].

إن قدرة الحريري تظهر جليةً من خلال تصرفات الحارث بن همام ازاء الموقف ومعرفته بكل طرائق الحياة وجوانبها الميثولوجية ، وهذا يدل على المام الحريري بالثقافة الاجتماعية الموسوعية ، كما قالها في المقامة الثانية والاربعين وعلى لسان الحارث بن همام " قال ترامت بيَّ مرامي النوى ومساري الهوى الى ان صرت ابن كل تربة واخا كل غربة ، الا اني لم اكن اقطع وادياً ولا اشهد نادباً الا لاقتباس الادب المسلي عن الاشجان المعلى قيمة الانسان" [٥].

وتستنتج من فن المقامة عند الهمذني والحريري مؤلفين يرويان ويمثلان مواقف واحداث وشخصيات مقاماتهما ويضيفن عليهما من ثقافتهما الاجتماعية ويعكسان الجوانب الميثولوجية لعصريهما حيث دعا كل منهما ومن خلال هذا الفن الى الموعظة الحسنة والتحلي بالاخلاق واستثارة الهمم ومقت الواقع الفاسد فقد طرح كلاهما سلبيات مجتمعه ساخرا منها بصيغة لاذعة

---

(١) طه هاشم ، "المقامات واثرها في تراثنا العربي"، التراث الشعبي ، (بغداد) (العددان ١١، ١٢ ، ١٩٧٦) ، ص١٥ .
(٢) صبيح صادق ، " بغداد من خلال المقامات "، المورد (بغداد) ، (العدد٤ ، شتاء ، ١٩٧٩) ص٥٧٩ .
(٣) المصدر السابق ، مصطفى الشكعة ، بديع الزمان الهمذاني ، ص٤٢٠ .
(٤) المصدر السابق ، نوري جعفر ، ص١٦٠ .
(٥) المصدر نفسه ، ص٧٤ .

ذات صورة تهكمية ، وان شخصيتي الحاكي والمحاكي في مقاماتهما انما هما رمزان للهمذاني والحريري ويعبران عن موقف وكوامن الكاتبين من الواقع الاجتماعي بما يتضمنه من جوانب ميثولوجية فعلتها الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتردية انذاك .

المثيلوجيا في مظاهر المسرح الشعبي الارتجالي :-

ان ابرز ما يميز المسرح الارتجالي الشعبي العربي عن الفنون التمثيلية الغير مباشرة هو وجود الممثل البشري الذي يقدم بالاداء الصوتي والحركي معاً .

ويمكن تعريف المسرح الارتجالي الشعبي "بأنه اساس تمثيل مضحك وناقد بذيء ومرتجل ويتكون من مجموعة بسيطة وموقف اجمالي واعمال مستمدة من الحياة اليومية ، يتصرف فيها ممثلون يستخدمون الكلام والايماءه وحركة الوجه ، في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور" (١) .

ان اهمية الممثل ومكانته في هذا الفن تتمثل بتقديم انماط من الشخصيات الفكاهية ويقصد من ورائها جذب انتباه الجمهور للتسلية والترفيه المبطن بالنقد اللاذع والساخر من خلال ذلك للوضع السياسي والاجتماعي ويعتمد الممثل عنصر الضحك في تصوير وتجسيد سلوك الشخصيات النمطية مع الاخرين او ابراز لهجتها الغريبة واحوالها غير المألوفة في المجتمع .

وفي احايين اخرى تعرض في هذا الفن الارتجالي شخصيات ذات سمات ايجابية بما تحمله من قيم ميثولوجية عربية اصيلة تتمثل بالشهامة والبطولة والصدق والسمات الترفيهية الاخرى كالاسمار والنوادر وجوامع الكلم ونظم الشعر وحفظ الامثال والحكم البليغة عن طريق الحكايات والسير الشعبية والمتمثلة بشخصيات ابن البلد ، والذين يعدون في بعض العواصم العربية امتداداً للظرفاء ، اما النمط الثاني فهو الشخصية المجسدة للوجدان الوطني او القومي في مقابل الحاكم الدخيل او هو "الصورة المجسمة للشعب في نظر نفسه واهله امام الدخلاء الذين ضيقوا الخناق عليه وعلى مجتمعه في مسالك الحياة ولقد بدأت هذه الصورة مع العياق والشطار والزعر وهم اصل الفتوة" (٢) .

ومن هنا نشأ غياب التبرير المنطقي للاحداث في النص المرتجل ، كما عرف في اعراضه عن الاهتمام بمعقولية الاحداث ومواقفها لمقتضيات العقل والواقع .

ومن مظاهر المسرح الشعبي الارتجالي في الوطن العربي ... العراق ، مصر ، المغرب ، اليمن .

ففي العراق (الاخباري) هو لون من التمثيل الارتجالي استخدم كوسيلة للتعبير عن الذات العراقية لما تعانيه من شظف العيش أبان الاحتلال العثماني والذي جاء امتداداً للاحتلال التتري والجلائري والصفوي على بغداد مما ادى الى تدهور الوضع الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي ردحاً من الزمن في العراق وانعكس التواجد الاستعماري على طبيعة الجوانب الميثولوجية فيه مما ادى الى نشاط الفنون الشعبية ومنها ذات الاعمال والافعال التمثيلية والتي يطلق عليها اسم (الاخباري) واكتسى هذا الفن الشعبي الاصالة من صدق العاطفة ومن الهام الفطرة

ويبدو ان هذا الشكل التمثيلي عفوي ، ابن الفطرة الانسانية فلا عجب ان نجد مثيلاً له في شعوب اخرى .

والاخباري ذو شكل شعبي محض وهذا الشكل منتشر في العراق وفحواه "ان شاعراً او فناناً يأتي مع زميل له ، احدهم رئيس والباقي له تبع فيقفان في ساحة البلد ويجتمع حولهما الناس

---

(١) نادية رؤوف فرج : يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥ ، ص٦٠ .

(٢) عبد الحميد يونس : "ابن البلد وشخصيته واخلاقه في الحكايات الشعبية" ، الفنون الشعبية ، (القاهرة) ، (العدد ٩ ، يونيو ، ١٩٦٩) ، ص٤ .

على شكل حلقة فيسردان خبراً ثم يبدآن التعليق نثراً وشعراً مقلدين اصحاب الخبر وابطاله" [١] ، وانهم يتبادلون فيه النكات التي تعتمد على التهكم والسخرية والوصف المضحك الذي يواجهه المتحاورون لبعضهم البعض ولم "يخل بعضها عن موضوع استمده الاخباري من الواقع الاجتماعي المعاش وصاغه بلون النقد الاجتماعي الساخر وجسده بالكلمة والتلوين الصوتي المعبر مع الايماءة والحركة الجسدية المثيرة للضحك" [٢] وقد يتبادل الممثلون النكات والتعليقات مع الجمهور بمثابة مشاركة فعلية ووجدانية ووسيلة للتعبير والتفريج عن النفس لما كان يعاني منه العراقيون آنذاك .

والمواضيع التي يجسدها الاخباري مستمدة من الواقع الاجتماعي وغالباً ما تكون شكل حكاية تنطوي على جوانب ميثولوجية متمثلة بالقيم والعادات والتقاليد ولهذا لابد ان يتصف الاخباري بقدرة خاصة على الملاحظة والتقاط كل ما من شأنه التأثير في المتلقي ، وان يتمتع بمهارة جسدية وصوتية من حيث الاداء في محاكاة ابطال الحكاية بحركات جسدية وتلوين صوتي معبراً عن دلالات الحركة والكلمة الناتجة عن الموهبة الذاتية والقدرة على الارتجال والتقليب ، فضلاً عن تمتع الاخباري بسرعة البديهة وملكوت الشعر والامثال والحكم وموهبة الغناء .

ومن مشاهير الاخبارين آنذاك "رجل يدعى (ابن الحجامة) واسمه الحاج جاسم ، حيث كان يقدم عروضه في مقاهي بغداد ، وتشتمل على مواقف هزلية ضاحكة ، وناقداً خلالها الوضع القائم ، ويرتدي لذلك الاداء زياً مزركشاً وتشاركه النساء في العرض احياناً" [٣] .

وممن اشتهر ايضاً بهذا الضرب من الفن بين الحربين العالميتين الاولى والثانية رجل اسمه (لقلق زادة) وكان يتصف بمواهب وملكات تضحك الثكالى .

وتكمن قيمة فن الاخباري بما يعكسه من جوانب ميثولوجية اثرت وتأثرت بالاحتلال العثماني ، فكان الاخباري بقدرته على جذب الجمهور بمثابة وسيلة تعبيرية تفريجية وتنفيسية ، فضلاً عن غرس روح المواطنة والارتباط بجذور الامة والتعامل مع الآمال للخلاص والحفاظ على الاعراف والتقاليد العربية .

ومما يلفت النظر ان هذا الفن بقي قائماً في العراق حيث عرفته منطقة الزبير في البصرة ، في اواخر الثلاثينات من القرن العشرين وبالتحديد في منطقة السدير وفيها ظهر فن الاخباري اشباعاً لحاجة اجتماعية ترفيهية حيث "ينصب مسرح على شكل دكه مستطيلة ترتفع قليلاً عن الارض المفروشة بالحصران ويجلس المتفرجون على شكل صفوف ويضاء المسرح في الليل بمصابيح (اللوكسات) وتتخلل العروض الاغاني والموسيقى ، ويؤدي المؤلف وظيفة المخرج ويقوم باقتراح موضوع معين ويوزع الادوار وتلي ذلك عملية تدريب يوماً كاملاً ، يرتجل كل ممثل الحوار المناسب لقصة المؤلف وتجري بعض الاضافات والتغيرات" [٤] ، وكان التمثيل الارتجالي يعتمد على المبالغة في الحركة وتلوين الصوت وفي تصوير الشخصية كاطالة اللحية والشاربين وتضخيم البدن وقد يغادر الممثل مكانه الى حيث يجلس المتفرجون ليخاطبهم ويردون عليه بالتعليق او المشاركة بالاشارة او الضحك المتبادل .

وكانت موضوعات العروض قضايا اجتماعية مشتقاة من احداث وحكايات وشخصيات شعبية تعايشهم الواقع الاجتماعي بما ينطوي عليه من جوانب ميثولوجية ، او مواضيع قديمة متداولة يعكسون افعالها واحداثها على واقعهم او يبتكرون بعض الشخصيات مثل الطبيب

---

(١) المصدر السابق ، سلمان قطاية ، ص٦٦ .

(٢) علي الزبيدي : المسرحية العربية في العراق ، بغداد : مطبعة الرسالة ، ١٩٦٦ ، ص٢٧ .

(٣) محمد رؤوف السيد طه الشيخلي : مداخل الحياة في الفترة المظلمة وما بعدها ، ج١ ، بصرة ، مطبعة البصرة : ١٩٧٢ ، ص١٠٣ .

(٤) حسن زبون موسى : "مسرح الكوميديا الارتجالي الشعبي" ، التراث الشعبي ، (بغداد) ، (العدد ٢٨ ، آب ، ١٩٧٧) ، ص٩٣-٩٤ .

المجنون ... وغيرها من النماذج التي تتضمن نقداً اجتماعياً لاذعاً وسخرية مقصودة باللهجة العامية ، لهجة الخليج والجزيرة العربية .

وفي مصر (المحبظ)الممثل الارتجالي الذي يستمد مواضيعه من الميثولوجيا المتمثلة بالقيم والعادات والتقاليد المجسدة من الحياة اليومية في الطرقات ، وتنطوي مواضيعهم على الهجاء والنقد اللاذع الساخر للحياة الاجتماعية والسياسية ، وكانت عروضهم تقدم في الاحتفالات العامة والخاصة او حيث يتجمع الناس في النوادي والشوارع بمهاراتهم البدنية ومطواعيتها في اداء الحركات الجسدية ذات الدلالة التعبيرية المثيرة لحفيظة الضحك ، "ومهارتهم الادبية في حفظ واداء الشعر والنكات والامثال والحكم" [١] ، وفي التلاعب التلوين في مطواعية الاداء الكلامي المتوافق والمتزامن مع الاداء الجسدي والذي يثير حواس المتلقي الوجدانية فيخلق عنده الدهشة والتشويق مما يثير موضوع تمثيلهم الهزلي الضحك والسخرية لجموع المتفرجين المستمعين المتحلقين حول المؤدين من المحبظين .

يتبادل المحبظون النكات والتعليقات مع بعضهم البعض ومع الجمهور مؤكدين في ذلك على ان الحفل ما هو الا مشاركة وجدانية عفوية فالتعليقات تصدر ارتجالاً وعن حضور بديهة ، وان كان بعضها يعد سلفاً ، ويرتجل بعضها الاخر اثناء التمثيل ، ويؤدي الدور اكثر من محبط وهو في الوقت ذاته مؤلفاً لهيكلة الموضوع ، والممثلون رجالاً يقومون بادوار النساء وموضوعها اخلاقي وانتقادي ساخر ، يعالج الفساد الاداري لحياة الضرائب مثلاً ، وكثير ما يصاحب هذه الهزليات الغناء والرقص من العوالم والغوازي .

ويرى الباحث ان المحبظين بما يؤدوه من تمثيل ارتجالي يثير الضحك الساخر الناقد فهو مظهر من مظاهر المسرح الشعبي ونتاج البيئة والعلاقات والسلوك الاجتماعية بما فيها القيم والعادات والتقاليد التي تمثلها الميثولوجيا العربية ، ونجد ايضاً (الفصل المضحك) او السامر الشعبي وغيرهما من الفنون الشعبية التي تنطوي على اشكال مثيولوجية متعدد لواقع معاش وقتذاك .

أما مظاهر المسرح الشعبي الارتجالي في المغرب ...

كان كباقي الدول العربية يعتمد السرد والمحاكاة والارتجال في التمثيل والهيكلية في الحبكات المستمدة من الجوانب الميثولوجية والمتمثلة في السلوك والعلاقات الاجتماعية اليومية والمرتبطة بالقيم والعادات والتقاليد العربية . فهي نتاج لممارسات شعبية اجتمعت لديهم من خلال معاناة أفرزتها الاوضاع المتدهورة الاجتماعية والسياسية السائدة هناك والمتمثلة بالاحتلال والصراعات الداخلية والمنعكسة سلباً وايجاباً على الحياة اليومية فضلاً عن تأثير المغاربة " بالقرطاجيين ، والرومان ، فمارسوا في عهد الملك (يوبا الثاني) فن التمثيل القائم على الاناشيد والحركات الراقصة التي ترمز الى التوسل والتضرع بالآلهة والظواهر الطبيعية وبين فنون حملها الفاتحون العرب في نهاية القرن السادس عشر الميلادي " [٢] .

ومن هذا كله تتجلى الميثولوجيا العربية بشكلها الواضح التي اتخذت اشكالاً عديدة " كالرقص الجماعي في جبال الاطلس المتوسط ، والغناء المتعدد الاصوات الرجالية والنسائية في الواحات الصحراوية ، وحلقات المداحين في الاسواق بمدن فاس ، ومراكش ، ومكناس " [٣] ومواكب الصوفية في العديد من الاضرحة والمواكب في اعياد المولد والاضحى والفطر ، وايام الجفاف ، والاحتفالات الاجتماعية الخاصة والعامة الدنيوية والدينية التي تقام بمناسبة عاشوراء ،

---

(١) علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٨٠ ، ص٣٥ .

(٢) محمد اديب السلاوي ، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، بغداد : منشورات دائرة الشؤون والثقافة ، ١٩٨٢ ، ص٤٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٥٠ .

وعيد الوردة ، وعيد الحب ، وعيد حب الملوك ، مناسبات تتصف بالغناء والرقص والايحاء الجماعي ، اضافة الى العديد من المظاهر الاجتماعي الاخرى التي تطبع الحياة الدينية والاجتماعية والفنية في المغرب وتعتبر مظاهر احتفالية وطنية اصيلة من النماذج الاحتفالية الشعبية في المغرب والتي تتجلى فيها جوانب ميثولوجيا عربية ولها قابلية للتمسرح او للتوظف في الاعمال المسرحية هي ...

الحلقة : وهي لقاء يتشكل من خلال الاجساد البشرية ويشكل حلقة بداخلها يقف "الراوي والمساعد اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات والاساطير والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية تجمع بين التشخيص المباشر والايماءه" [١]، وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر .

وقد اشتهرت ساحات معينة في المغرب بالحلقة مثل "(جامع الفنا) و(باب منصور العلج) بمكناس و(باب المكينه) بفاس" [٢] و التي يحج اليها الان السياح كل سنه من مختلف انحاء المعمورة لمشاهدة هذا النوع الفريد من مظاهر المسرح الاحتفالي .

وتتكون الحلقة "دائما حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات التي تنعكس من خلالها الجوانب الميثولوجية العربية ويكون بينهم الموسيقيون والمغنون واصحاب المونولوج والبهلوانيون ، واحيانا يدعي بعض المتفرجين الى توسيع او تضييق الحلقة" [٣] مما كان يخلق من وراء ذلك نوعا من الاحساس بالمشاركة يجدها المتفرج ازاء العرض .

وامام هذه الدائرة التي تزداد اتساعا لحظة بعد اخرى يقف جموع من الرجال والنساء والاطفال يركزون انتباههم حول حكايات ومحاكاة المنشد الذي "ينشد ويؤدي حركات ايمائية شديدة التعبير واحيانا يرافقه عازف المزمار او المنشد المساعد ويروي بلغة مثيرة المطاردات البطولية والمعارك المخيفة المأساوية والحب المسحور الذي ينصرف في نهايته العفة والفضيلة والايمان" [٤].

والحلقة مادة خام غنية بالاشكال والمضامين ذات الدلالات التعبيرية وانها تشكل منطلقا مهما لنقد الاوضاع الاجتماعية والسياسية حيث اننا نجد انفسنا امام فن لم يخلق من اجل الشعب وترفيهه فحسب بل خلق ايضا بمعنى ما ، بواسطة الشعب وما افرزته الجوانب الميثولوجية المعاشة في المغرب ، ومن الجائز ان تكون جذور هذه الفنون التمثيلية عميقة الغور في التاريخ العربي وبقيت تتناقل عبر الاجيال وتتطور وفق تطور العصور وكان له ممثلون محترفون ولكنهم كانوا في الوقت نفسه شعبيين منتمين الى مجتمعهم ومرتبطين بميثولوجيته ويشاركونه همومه واذواقه وهم لذلك يستفيدون من احاسيس جزيئات مجتمعهم لذلك كان تجسيدهم واقعيا وانعكاس ما يرتبط من عادات وتقاليد بحيث لم تكن التسلية والترفيه هدفهم الاول فحسب بل التاكيد على الجوانب الميثولوجية حتى تثير بالمتلقي الاحساس بالدهشة وتكون مدخلا للتساؤل ، وقد يكون هذا التساؤل حافزاً للتفكير والتغير ، ومن عادة العقل لاينشط ويشتغل الا عندما يلمس التناقض في الاشياء والغرابة والتفكك ، فالعادي يريح العقل ولايتعبه ، فاكتشاف غرابة الاشياء مدخل اساس للتفكير والبحث عنها .

ويرى الباحث ان هذه الممارسات التمثيلية الشعبية الارتجالية منها والحبكات المستمدة من الميثولوجيا المغربية او من الحكايات والسير الشعبية هي ابداع ما ضوى من انتاج الوجدان الشعبي ، واذا التفتنا الى (الحلقة) وجدنا انها في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة فهي تتميز بحليتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات وتتميز ايضا بنوعية جمهورها الذي يمتلك مقدرة كبيرة في التخيل من مسرحة ذهنه من قبل الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق التلوين

---

(١) المصدر السابق ، محمد اديب السلاوي ، الاحتفالية في المسرح المغربي ، ص٥٢ .
(٢) محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، بيروت دار الهلال ، ب ت ، ص٦١ .
(٣) المصدر السابق ، علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص٤٠ .
(٤) المصدر السابق ، محمد اديب السيلاوي ، الاحتفالية ، الموسوعة الصغير العدد ١٣٤، ص٥٣ .

الصوتي في تضخيم الابطال الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفيا باعتبارها المثل الاعلى للمتلقي بما يكسوه من جوانب ميثولوجية عربية اصيلة .

وظهرت في القطر المغربي اشكال تمثيلية شعبية اخرى ترتبط بشكل او بأخر بالجوانب الميثولوجية سواء في المعتقدات ام في الافعال التطبيقية المتمثلة بالعادات والتقاليد المجسدة من خلال الممارسات الاحتفالية الدينية والدنيوية وتبني علاقتها مع الجمهور بما تملكه من لغات غنية وموحية مثل الرقص والموسيقى الشعبية والغناء والنكتة السياسية والامثال والحكم والحكايات المتجذرة بالميثولوجيا العربية والاحتجاج باللغة الكلامية والتلوين الصوتي لترجمة الدلالات الموحية ذات الايماءة والاشارة والحركة الجسدية ومنها :-

البساط : وهي ممارسات تمثيلية على شكل فرق (جوالة) تقدم حفلاتها في ساحات المدن والقرى ، فيقوم "منادٍبدعوة الناس الذين يحضرون ويجلسون على الارض في شكل حلقات ، ويقوم الفنان بمد البساط على الارض ومنه الاسم . ويبدأون بالاعيبهم واقاصيصهم واشعارهم وقد وجد هذا المسرح في المغرب منذ القرن السابع عشر ، ثم ازدهر بعد ذلك ويقال ان السلاطين يرغبون في رؤيته" [١] ، لأنه وسيلة تسلية شعبية ، وتقوم بالتمثيل شخصية "تعرف (بالبوهو) كبطل وكبير المجموعة وهو يرتدي جلد كبش الصيد في يوم عيد الأضحى مصحوبا بأهل الطرب حيث ينقرون على التعريجات والدفوف وتسير الجماعة عبر الأزقة إلى ساحات عمومية معتمدين على التمثيل والفكاهة والمرح" [٢].

وتستنتج من إن هذه المظاهر المسرحية (كالبساط) تعتمد على الرقص والغناء والفكاهة واللهو القائم على الارتجال في الحوار والأداء ، وان مهمة البساط تكاد تنحصر في عرض القضايا الشعبية أمام السلطان بمناسبة أحد الأعياد الوطنية أو الدينية حتى يتمكن من الفصل فيها والحث على البت فيها ، من خلال الطريقة الكاريكاتيرية التي يطرحون مشاكلهم بواسطتها في موضوع يحمل بجوانبه عادات وتقاليد تعكسه حكايات بسيطة نابعة من الواقع الاجتماعي .

سيد الكتفي : وهو شكل من الأشكال التمثيلية في المغرب ، ومجموعة التمثيل تتألف من اثني عشر شخصاً وعلى راسهم المقدم الذي يختار خليفة لمساعدته على التنظيم ويجري عادةً التمثيل في بيت احد الاعيان ، ويدخل الافراد على المقدم واحد تلو الاخر للسلام عليه وهو يعطيهم وصايا الاحتفال ، ومنها ان يكون مؤدي الدور مسترخيا اثناء الاداء ومتقمصا الشخصية ببعدها المطلوب ، ومبتعدا عن الضحك ، منذرا اياهم بانزال العقاب فيما اذا خالفوا وصاياه [٣].

ان هذا اللون انفردت به مدينة الرباط ، ومواضيعه تبدو للباحث خاصة ببعض المشاهد الاجتماعية النابعة من الجوانب الميثولوجية والمتمثلة بالمعتقدات الدينية لاسيما وان افعالها التطبيقية تقوم على شكل طقوس لشعائر دينية على غرار الفرق الصوفية .

العريفات : فهي ممارسات تمثيلية ارتجالية شعبية حيث يخرجن الفتيات في تشخيص ادوارهن على شكل مواكب جماعية ايام الجفاف لطلب الغيث ، وقد رفعن ملعقة كبيرة من الخشب علقت عليها صورة من القماش الملون ، يطفن بها الشوارع ويرددن انشادات شعرية كلها تضرعات وتوسلات الى الرب الاعلى في الخلاص او رحمة الارض بالمطر [٤].

---

(١) المصدر السابق ، سلمان قطاية ، ص٦٤ .

(٢) فرات محمد ، " نشأت المسرح المغربي واسهامات الطيب الصديقي"، الاقلام (بغداد) ، (العدد ٦ ، اذار ، ١٩٨٠) ص٥ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص٦٠ .

(٤) ينظر : المصدر السابق ، محمد اديب السلاوي ، الاحتفالية في المسرح المغربي ، ص٦٠ .

وهنا لابد من الاشارة بان هذه الشعيرة عميقة الغور في الميثولوجيا العربية القديمة حيث كان العرب قبل ظهور الاسلام يتسم طابع طقوسهم بطابع احتفالي يقدم في اطار حركي فيه رقص وغناء وايقاع ودعاء كما في (الاستسقاء) .

ان ممارسة طقوس العريفات في بلاد المغرب ما هي الا شعيرة من شعائر الغوث والتضرع الى الله (سبحانه وتعالى) لأنزال المطر ايام الجذب او المحل وتغور بجذورها العميقة بالميثولوجيا العربية القديمة والمنتشرة في انحاء الوطن العربي والتي اتخذت اشكالا عديدة ذات طابع طقسي ديني واحتفالي ، وهي وان تشابهت فقد اختلفت احيانا بالممارسة وذلك باختلاف البيئة العربية وتأثيرها على الجوانب التطبيقية من الميثولوجيا العربية وذلك انها تلتقي وتشترك بالجوانب الاعتقادية منها .

المولوية : في المغرب هي احتفال ديني بمناسبة عيد المولد النبوي في المساجد ، والدور ، ويعتمد على جماعة من المنشدين والمرددين والرواة ، يقوم كل واحد منهم باداء دوره على انفراد في سرد سيرة مولد الرسول مع ترديد الاناشيد الجماعية كمقاطع تفصل بين الرواية والاخرى ، ويمتاز احتفال (المولوية) بتنسيق الحوار وتوزيع الادوار على المنشدين والرواة ، ومازالت هذه الاحتفالات تجد سوقا رائجة في الاعياد ، والافراح والمآتم على السواء [١].

ويرى الباحث ان الميثولوجيا العربية الاسلامية كما هو معروف لدينا في جوانبها العقائدية والتطبيقية والمتمثلة في الفروض الدينية الاسلامية كالشهادة والصيام والصلاة والزكاة والحج ، وهي فروض تؤدى جماعيا وما يصاحب هذه الفروض هي احتفالات نجد جذورها في تقديس الانبياء والاولياء الصالحين كما هي في (المولودية) في المغرب ، على شكل استعراضات جماعية يقوم بها الطرقيون باعلامهم وادواتهم في الازقة والشوارع امام جماهير غفيرة يرددون الاناشيد بشكل تشخيص تزامنها رقصات جماعية مصحوبة بتراتيل دينية [٢].

ان هذه المظاهر المسرحية التي تضمنتها طقوس دينية واشكال مسرحية ذات حركات راقصة تعبيرية تصاحبها اغانٍ وموسيقى ونكات لاذعة ناقدة ، تنطوي على روح الاحتفال والمشاركة الوجدانية سواء في التعبير عن حالات الفرج ام الغبطة والمرح او في الاعراب عن حالات الحزن والاكتئاب ، فهي جزء من تراثنا الشعبي الذي له امتداد عريق في تاريخنا الثقافي والحضاري وهو احد سمات الوجود للأمة العربية .

وفي اليمن ... كان المسرح الشعبي يعكس همومه وآماله وتطلعاته الوطنية والاجتماعية وما هو انساني عام يهم الانسان في اية بقعة من هذا العالم لأن اليمن ومجتمعها جزء من هذا العالم تتاثر بكل احداثه سلبا وايجابا فلابد ان تتحول هذه القضايا والهموم الى اعمال فنية او بالاصح يتم انعكاسها بطرق فنية ومنها مظاهر المسرح الشعبي والممارسات التمثيلية في خلق المتعة والتنفيس ولتوعية المجتمع بصورة مباشرة وغير مباشرة للأوضاع الاجتماعية والسياسية وبلورة رؤيته لكافة القضايا الوطنية والعربية والانسانية ولايمكننا الوصول الى هذه الاهداف وغيرها من الجوانب الميثولوجية ذات القيم الانسانية الا بالمساهمة التطبيقية والفعلية عن طريق مظاهر المسرح الشعبي في اليمن وخاصة القابلة للتمسرح او للتوظيف في الاعمال المسرحية التي تنشد التجديد والتاميل ومن هذه الممارسات هي :-

الاحتمال : وهي حالة تأتي لبعض الناس عندما يرقص على الطبول او على الناي وتكون على اشكال وانواع من السلوك الاجتماعي له صفة رمزية طقسية تنعكس في الشعائر والممارسات الدينية ويعبر عنها في سياق العادات والتقاليد الاجتماعية ، حيث تعتري الراقص على ايقاع الطبل او اشجان الناي حالة هيجان ويبدأ في حركات غريبة وهلوسه واثناء ذلك يقدمون له كمية من شجر الريحان باكملها ويلتهم بعض الشرر الناري ويبدأ يتكلم بلسان الموتى ، فيقول مثلا ،

---

(١) المصدر نفسه ، ص٥٨ .

(٢) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص٥٩ .

فلان يشتكي من عدم الصدقة على روحه وفلان يطلب من فلان ان يصالح فلانا اذا كان بينهم خصومة [١].

ومن هنا نستنتج ان الطقوس في هذه الممارسة التمثيلية الشعبية الموجودة في المناطق الساحلية من اليمن هي ليست نوعا من الحدث وانما وسيلة اعلامية عبرت عن انواع التصرفات الاجتماعية النابعة من الجوانب الميثولوجية لاسيما تلك التي تمثلها المعتقدات وتجسدها العادات والتقاليد والممارسات الدينية والدنيوية .

والعبدي : هي ممارسة تمثيلية شعبية راقصة يمارسها سكان اليمن الجنوبيون والذين يطلق عليهم بالعبيد ، ويقوم المقدم على الراقصين ويسمى (الامير) بارتداء اسمال بالية ويضع على وجهه مكياجا من الفحم ويطلي جسمه بالحليب الحامض ويغير لهجته ويدير اللعبة التي تتم بالرقص على الطبول يصاحبها مشاجرة تمثيلية بالعصا على شكل حركات جسدية تتوافق مع ايقاع الطبل بحيث تثير هذه الحركات المبالغ فيها عنصر الاندهاش والاثارة لحفيظة الضحك عند المتلقي لخلق المتعة والتسلية من خلال مشاهد مضحكة ، واحيانا فيها جانب انتقادي على تصرفات الاسياد [٢]...

ومما تقدم يستنتج الباحث ان السمات الاساسية لمظاهر المسرح الشعبي الارتجالي في الوطن العربيي هي :-

١- المباشر والارتجال .
٢- الحبكات فيه مستمدة من الواقع الميثولوجي للحياة المعاشة في المجتمع العربي انذاك ، والمتمثلة بالقيم والعادات والتقاليد .
٣- ان حبكات مواضيع هذا الفن تتصف بالمرونة الفائقة التي تتيح للممثل الارتجال والخلق الفوري وفق مقتضيات الظروف والحاجة ووفق مشاركة الجمهور وتجاوبه الذي يجري معه بالتعليق والاعجاب المسموع ، وهي فرصة عظيمة لا تقيدها الا قدرات الممثل الذاتية وهذا يتطلب :-

أ. بداهة ان يمتلك الممثل قدراً معيناً من المهارة الادبية .
ب. ان يتزود الممثل برصيد معقول من الشعر الحماسي ومن شعر الحكم والامثال والمواعظ ومن الشعر الهازل ، ومن النكات وسرعة البديهة .
ج- ان يتمتع الممثل المرتجل بمهارة بدنية تتيح له اداء الحركات الهازلة والمضحكة وكافة الاشارات والايماءات ذات الدلالات التعبيرية .
د- القدرة على تلوين صوته على وفق مقتضيات الدور التمثيلي .
هـ- ان يكون الممثل الارتجالي في المسرح الشعبي ذا معرفة بالغناء والموسيقى لأنهما وسيلتان تزامنه في الاداء وتضفي على عروضه الاجواء التي يجذب ويدهش من خلالها الجمهور .
و- ان يكون ذا دراية ودراسة ميدانية لمجتمعه بما ينطوي عليه من جوانب ميثولوجية .

---

(١) ينظر : عبد الرحمن حسن الاهدل ، " قراء في صحيفة المسرح العربي وبدايات المسرح اليمني " ، الحكمة (اليمن) (العدد ١١٠٧ ، تشرين الثاني ، ١٩٨٥) ص٣٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٣٨ .

ثانياً/ الدراسات السابقة ومناقشتها :-

لم يجد الباحث إلا النزر اليسير من الباحثين ممن القوا الضوء على هذا الموضوع . وللتعرف على ما حققه هؤلاء الباحثون في دراساتهم ، رأى الباحث ضرورة تسليط بعض الضوء عليها :-

١- دراسة التميمي (١٩٨٩) (*)

" توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر " .

أ- اهداف الدراسة :-

حدد الباحث اهداف الدراسة بالنقاط الآتية :-

١- دراسة ومعرفة الاساطير والحكايات العالمية من منظور خصوصياتنا القومية والمحلية باسلوب يلائم حاجاتنا المعرفية المتشابهة مع بقية الامم .
٢- منح الاساطير والحكايات حركة العصور وروح المستقبل مع استلهام التراث الحضاري للامة العربية وتوظيفه توظيفاً معاصراً في حركة المسرح العراقي والعربي .
٣- تخطيط الدراسات المعاصرة في الاسطورة والحكاية والموروث بنوية كانت او نفسية وصفية او تاريخية .

ب- منهج البحث :

اعتمد الباحث على اكثر من منهج بحث لضرورات فرضها الموضوع نفسه ، حيث انتهج الباحث اسلوب المنهج التاريخي لايجاد المعيار ، ثم انتهج ما هو تاريخي وصفي في تناول عينات البحث من المسرحيات العراقية والعربية والعالمية .

ج- نتائج البحث :

قسم الباحث نتائج دراسته على قسمين هما :

اولاً / الاستنتاجات :

اهمها:-

١- يرى الباحث ان الواقع العربي وحضارته غنيان بمفردات تراثية عظيمة ، وكذلك حضارة وادي الرافدين وتراثها غني بمساحات مضيئة مشرقة تمتلك دلالات يمكن توظيفها لتكوين وتأسيس معمارية لبنية مسرحية تحاكي الواقع ومعاصرته ، وتمتلك فعل الحاضر وحركة المستقبل .
٢- ان التجارب المسرحية في العراق وفي اقطار عربية اخرى في مرحلة البحث عن اشكال ومضامين متجذرة في عمق حضارتنا العربية والاسلامية تبحث عن منطلقات جمالية واسس فكرية تحاكي الواقع المعاصر وهذه بدورها تعطي وتضيف فاعلة متفاعلة مع حركة المسرح العالمي المعاصر .
٣- اننا ورثة فكر وحضارة عربية مضيئة ذات تراث غني ثري .
٤- ان اسلوب تعامل الكتاب والمخرجين مع الموروث كان مختلفاً من مكان الى اخرى .
٥- وجد الباحث ان الدراما العراقية قد وظفت الملاحم والحكايات وكل ما جاء بالموروث الشعبي لنماذج مسرحية متقدمة .

ثانياً / التوصيات :- ومنها :-

١- يوصي الباحث ، لكي نجد هوية وخصوصية للمسرح العراقي مؤثرة في حركة المسرح العالمي لابد ان ننطلق من الخزين الذي تمتلكه امتنا العربية .
٢- ان مسؤلية بحث الموروث الشعبي تمثل جزءاً من وجودنا .

(*) صفاء الدين حسين جمعة التميمي ، توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .

٣- ضرورة تأسيس مركز وثائقي فعال يبعد حركة الروتين عن مهمة توثيق الموروث والحكايات والامثال العراقية والعربية .
٤- يوصي الباحث باقامة الندوات والمهرجانات ويدعى اليها ابرز نقاد المسرح في الوطن العربي .
٥- ضرورة ان تكتب كافة الاعمال باللغة العربية الفصحى .

٢- دراسة الريموني (٢٠٠١) (*)

" آليات توظيف الطقوس في العروض المسرحية العربية "

أ- اهداف الدراسة :

حدد الباحث اهداف الدراسة بالنقاط الآتية :-
١- فهم وادراك وظيفة الطقس واهميته في العرض المسرحي .
٢- رصد وتحليل الكيفيات التي استمر المسرح الحديث الطقسي في العرض المسرحي .
٣- المظاهر الطقسية في العرض المسرحي العربي .

ب- منهج الدراسة :

اعتمد الباحث في الاطار النظري على المنهج التاريخي لايجاد المعيار ، ثم انتهج ما هو وصفي وتحليلي في تناول عينات البحث من المخرجين العراقيين والعرب .

ج- نتائج البحث :

قسم الباحث نتائج دراسته على عدد من الاقسام هي :-

اولاً : الاستنتاجات وكانت اهمها :-

١- ان الطقوس مواضيع عالجت خلق الانسان والكون والوجود ومواسم الخصب .
٢- ان الشخصيات الطقسية فوقية .
٣- يقوم الطقس على المشاركة الوجدانية بين المؤدي والحضور .
٤- تعتمد الطقوس على الحركات والايماءات والاصوات والمؤثرات .
٥- استخدام القناع او الرسم على الوجه من اجل نزع الصفة الفردية عن الخطاب .
٦- يقدم الطقس بشكل كورس .
٧- يقوم المشاركون بالطقس على الايمان المطلق به .

٣ - دراسة السوداني (٢٠٠١) (*)

"ميثولوجية الرؤيا الاخراجية في الطقس المسرحي البصري "

تناول وبايجاز مؤثرات في رسم بياني دائري سماها دائرة (اللحظة الابداعية) حيث وضح ومن خلالها الذاكرة المطلقة والخزين الميثولوجي للمثل ، وعملية انعكاسه على اللغة الجسدية اثناء ادائه للدور المعين .

وبذلك تقترب دراسة السوداني بعض الشيء من مفاهيم (ارتو ، وكروتوفسكي ، ومايرهولد وبيتر بروك ، والامريكي روبرت ولسن واريان منوشكين ويوجين باربا) لا سيما وان هؤلاء المخرجين تعاملوا مع الممثل كجسد له ذاكرة وبعد ميثولوجي بصري ينتج لغة بصرية تتواصل مع الجمهور .

وقد اشار السوداني ان النص ومن خلال هذه الدراسة هو الآخر بصري وأعدها دراسة لمسرح ما بعد الحداثة ، والذي يشكل تيار المسرح البصري او المرئي ، أي طغيان الشكل على

(*) فراس خالد الريموني ، آليات توظيف الطقوس في العروض المسرحية العربية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ .

(*) ينظر : فاضل السوداني ، " مثيلوجية الرؤيا الاخراجية في الطقس المسرحي البصري " ، الاقلام ، (بغداد) (العدد السادس ، ٢٠٠١) ص ص ، ٨٤ – ٨٨ .

المضمون ، والقيام بتجزئة النص ان وجد والابتعاد عن تسلسل الاحداث ، بمعنى اعتماد السببية والنتيجة في التحليل ، اما الزمان والمكان فهما غير محددين ولهما سلطة الاحلام .

ويرى الباحث ان هذه الدراسة تقترب بعض الشيء من البحث لاسيما وان هذه الدراسة تناولت المثيولوجيا من خلال اداء الممثل في العرض الطقسي .

مناقشة الدراسات السابقة :

١ـ من حيث الاهداف :

اختلف الهدف الاساسي لدراسة (التميمي) [١] والتي تتضمن دراسة الاساطير والحكايات العالمية ومنحها حركة العصر وروح المستقبل وتاسيس دراسة معاصرة في الاسطورة والحكاية والموروث ، عن هدف هذه الدراسة التي تهدف الى تعرض التوظيف الميثولوجي في العرض المسرحي العراقي .

كما اختلفت دراسة (الريموني) [٢] والتي سعت الى فهم وادراك وظيفة الطقس واهميته في العرض المسرحي ، وجاء هذا الاختلاف من حيث السياق العام والاهداف وطريقة تناول موضوعة الطقس والذي يعد في هذه الدراسة جزءا من كل الميثولوجية وهذا الاختلاف ينعكس ايضاً على طريقة معالجة موضوع بحثه والعينات التحليلية ومكانها وحدود البحث الا انها تقترب بعض الشيء في الفصل الثاني وبالذات في المبحث الثاني منه .

واختلف ايضا مع دراسة (السوداني) [٣] والتي سعت الى تفعيل الخزين المثيلوجي لدى الممثل وانعكاسه على اللغة الجسدية ، وهي تقترب من تيار المسرح البصري .

٢ـ من حيث منهجية البحث :

اعتمدت دراسة (التميمي) على اكثر من منهج لضرورات فرضها الموضوع نفسه حيث انتهج اسلوب المنهج التاريخي لايجاد المعيار ، ثم انتهج ما هو وصفي وتحليلي في تناول عينات البحث من المسرحيات العراقية والعربية والعالمية .

اما دراسة (الريموني) فهي الاخرى اعتمدت اكثر من منهج وكان اسلوب المنهج التاريخي هو اساس ايجاد المعيار ، ثم انتهج ما هو وصفي وتحليلي في تناول عينات البحث من المخرجين العراقيين والعرب .

٣ـ من حيث الجانب النظري:-

تناولت دراسة (التميمي) الاطار النظري بالتعريف التاريخي الاستطرادي وليس عبر المراحل الموروث الشعبي ، والاسطورة وانواعها ، والحكاية الشعبية وانواعها ، وابراز العناصر الدرامية فيها ، في حين تناولت دراسة (الريموني) التعريف الاستطرادي ايضا للطقس وعلاقته بالانثروبولوجيا وخصص المبحث الثاني من الاطار النظري للتعريف بالطقوس الدينية عند العرب وبصيغة استطرادية وليس تتبعية لتطوره او لتعدد اشكاله عبر التاريخ والتطور الميثولوجي للواقع الاجتماعي .

وفضلا عن ذلك فان هذه الدراسة التي يعدها الباحث فيها الشيء القليل من التقارب خاصة في مبحثها الثاني من الاطار النظري الكثير من النقاط المهمة وهي :-

١- التعريف بالميثولوجيا وبجوانبها الاعتقادية والتطبيقية ، والتي تعد الطقوس جزءا من الممارسات الفعلية لترجمة الجوانب الفكرية والاعتقادية الدينية للميثولوجيا .

---

(١) ينظر : صفاء الدين حسين جمعة التميمي ، توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ما جستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .

(٢) ينظر : فراس خالد الريموني ، اليات توظيف الطقوس في العروض المسرحية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ .

(٣) فاضل السوداني ، " مثيلوجية الرؤيا الاخراجية في الطقس المسرحي البصري "، الاقلام (بغداد) (العدد السادس ٢٠٠١) ص٨٤-٨٨ .

٢- لم يتعرض الباحث الى التطور التاريخي للجوانب الميثولوجية سواء في حضارة وادي الرافدين وتطورها وصولا للمعاصر وكذلك حضارة وادي النيل والحضارة الاغريقية والتطور الميثولوجي عبر الحضارات وصولا للتجارب المسرحية في توظيفها لها .
٣- لم يتعرض الباحث الى الفروض الدينية والاجتماعية ، في حين ان هذه الفروض هي الاساس في نتاج الصور والمضامين للعرض الطقسي .
٤- لم يتعرض الباحث للظواهر الدرامية والاشكال التمثيلية عند العرب وفق تطورها التاريخي والميثولوجي لاسيما وانها نتاج الجوانب الميثولوجية للسواد الاعظم من الناس.
٥- اقتصرت دراسة (الريموني) على صور طقسية متفرقة .
٦- لم يتعرض الى المسرح الشرقي الا بنزر يسير في حين انه نبع الطقوس في الميثولوجيا الشرقية .
٧- ولم يتعرض ايضا الى التجارب العالمية في المسرح التي اعتمدت الجوانب الميثولوجية امثال المؤلف والمخرج الالماني (برتولد بريخت) والبولندي المخرج ومدرس المسرح (جروتوفسكي) والمخرج والمنظر (ارتو) ، وبيتر بروك ... وغيرهم من المخرجيين المعاصرين .

ثالثا : ما اسفر عنه الاطار النظري :-

١- وجدت الميثولوجيا قبل الاسطورة منذ ان وطأت اقدام الانسان هذه الارض ، واتخذ من العقيدة الدينية وسيلة لتشخيص ممارساته الفردية والجماعية .
٢- لاتختص الميثولوجيا بشعب او حضارة معينة ، لأنها تمثل اللاشعور الجمعي الانساني .
٣- الميثولوجيا رؤيا معينة لزمانها ومكانها وكفيلة بان تحمل جدليتها لزمن طويل ، لانها تنبع من رغبة الانسان في قهر الطبيعة والكون لأغراضه الحياتية والاجتماعية .
٤- كان للدين الاثر الكبير على الميثولوجيا في حضارة وادي الرافدين لما اتسم به الجانب الايماني بالشرك ، أي تعدد الالهة ، ولم يتوصلوا عبر تاريخهم الى التوحيد ، معتقدين بان الالهة تنظم شؤون الكون والحياة والارض .

ولذلك كان تاثير الكاهن الكبير على ميثولوجيتهم واضحا لانه يمثل الرئيس الروحي لهم ، بما يقدمه مع بعض الكهنة من ممارسات وطقوس تتعلق بالسحر والعرافة والتنبؤ وتفسير الاحلام والرقى والعزائم وحرق البخور وتقديم النذور ومعرفة طالع الانسان وشفائه من الامراض ، انعكست هذه الجوانب الميثولوجية في نتاجاتهم الادبية التي مثلتها ، الاسطورة ، والملحمة ، وادب المناظرة .

٥- تمثلت الجوانب الميثولوجية عند الفراعنة بتميز الفكر الديني المصري القديم بالشرك وعبادة الطبيعة والاعتقاد بوجود الارواح في الاشياء ، وفكرة حياة آخروية خالدة اعطت للديانة محورا رئيسيا انعكس وفق معتقداتها على الجوانب الميثولوجية .
٦- اقترنت الجوانب الميثولوجية عند الاغريق بالظواهر الدينية التي كانت تصنف الى فكر وفعل وتقربهم من الالهة التي يعتقدون انها تسكن جبال الاولمب ، وجعلوها على صورة بشر ، واعتقدوا ان لها غرائز انسانية كالإله (زيوس) و (افروديت) وانعكست بالتالي على حياة الفرد والمجتمع .
٧- تمثلت الجوانب الميثولوجية عند الرومان بربط مظاهر الحياة بالالهة ، والتي ارتبطت هي الاخرى بالعالم الروحي وان الرومان كانوا يعتقدون بوجود قوى غير مرئية تتحكم في تفاصيل الحياة اليومية .

وبما انهم يعتقدون بان الروح لاتفنى بفناء الجسم ، لذلك برزت الحاجة الى ممارسة الطقوس والشعائر والسنن الدينية المتعلقة بمعتقداتهم لأهميتها في حياتهم اليومية ومنها تقديم القرابين عند القبور .

٨- ارتبط المسرح الروماني بظاهرة الاداء الجسدي ودلالاته المثيرة للغريزة الجنسية ، حيث جاء انعكاسا لطبيعة اهتمام الرومان بالجسد .
٩- استمد المسرح الشرقي حضوره من الطقوس الدينية والروحية وتقاليد الشرق ومن كنوز الملاحم والاساطير التي كانت مرآة لميثولوجيتهم .
١٠- لعبت الكنيسة دوراً هاماً في القرون الوسطى وذلك من خلال تاثيرها على الحياة اليومية ، وبالتالي تجسد ذلك في ميثولوجيتهم وانعكس على فن المسرح شكلا ومضمونا حيث ان الدين لا يخلو من العنصر الدرامي فقد شهدت الكنيسة ميلاد الفن التمثيلي في احضانها من جديد ، والفضل يعود الى القداس والطقوس والمراسيم الاساسية للديانة المسيحية .
١١- في عصر النهضة استشرى الطابع اللاديني ، واثر في الواقع الاجتماعي وانعكس في ميثولوجيتهم وان هذا الطابع ضد الكهنوت والروح الزاهدة والمعتقدات المتعلقة بالنجاة والعالم الاخر ، والخلاص من الخطيئة .
١٢- ان ظهور الفلسفات في القرن الثامن كان له الاثر الواضح على الميثولوجية والمتمثل بالاتجاه الفكري وتأرجحه بين العقلانية والعداء لها ، وهذا ما انعكس في النصوص المسرحية ، فقد صوروا الشخصيات طيبة اكثر من اللازم ، لان ميثولوجية هذا العصر تعتبر الانسان خيرا بالطبيعة ، فاذا تعرض للشر فالسبب هي الظروف الاجتماعية او عجز الفرد عن ان يسمع الى صوت قلبه ويتخلى عن معتقدات العصور الاخرى ، في القضاء والقدر ، فاذا تعرض للشر سببها ظروف اجتماعية يمكن اصلاحه ، واظهار العواطف علامة العقل السليم ودليل الطبيعة الفاضلة ، وهذا ما جسد في الواقع الاجتماعي حيث القيم الانسانية تدعو الفرد ان يتالم لألام الاخرين .
١٣- في القرن التاسع عشر استمد الرومانسيون موضوعاتهم من قصص وأساطير وحكايات عكسوها على الواقع بصيغة رومانسية بحيث ابدلوا القدر في مصير ابطال الكلاسيكية بالعاطفة الجياشة واللغة الشاعرية بعيدا عن المنطق والمعقولية في سير الاحداث ، فكانت نتاجاتهم المسرحية نابعة من التجربة الشخصية ، والطبيعة الفطرية لهم والخيال الجامح والعاطفة الجارفة والحب العنيف والاطلال والخرافات والاشباح والاحلام.
١٤- وفي نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وصولا الى التجارب المعاصرة ، لم تعد المعايير والضوابط السائدة في المجتمع تحقق للانسان ذاته ، سيما المجتمع ذو الفلسفة المادية ، التي عملت على الغاء كينونة الذات مما انعكس على الجوانب الميثولوجية المتمثلة بالطقوس والمتعلقة بالشعائر الدينية والسحرية حيث كان للشأن الغيبي حضور غالب .
١٥- حاولت التجارب المسرحية تجاوز المنطق النظري السائد في المعالجة الاخراجية وادخال التجربة في آهاب من الغموض والإيهام وإيثار المفردات الرمزية متوخياً كل ما يمكن ان تحققه الميثولوجيا بما تشتمل عليه من جوانب اعتقادية وتطبيقية بما يجعلها معينا في تحقيق تلك الغاية ، كما تشكل الميثولوجيا ركيزة من الركائز التي يستدعيها توغل المسرحيين في عالم الماورائيات حيث اللامنطق وغياب العقلانية واستبعاد النفعية في النزعة المسرحية الحديثة .
١٦- معظم التجارب المسرحية الحديثة تتوخى توافر الشروط النفسية ، حيث يقتضي اقتحام الحياة الداخلية ، حياة الروح ، والتغلغل فيها يتطلب جهدا تتمخض عنه حالات انفعالية غير محسوبة تبلغ بالمشارك حالة من التطهير تتجسد في الدراسات الانثروبولوجية التي تمتثلها الجوانب الميثولوجية العقائدية والادائية بما يشبه الممارسات في الطرق الصوفية.
١٧- انعكست الميثولوجيا العربية قبل الاسلام في النتاجات الادبية الاتية :-

أ) الشعر : صور الشعراء قيمهم وعاداتهم وتقاليدهم ، وانصرف بعضهم في وصف الظواهر الطبيعية وربطها بالقيم والمعتقدات العربية فكان الشعر قبل الاسلام بديلا عن الاساطير القديمة لانه وثيقة وخبرة .

ب) الامثال والحكم : مصادر مهمة لدراسة الميثولوجيا العربية قبل الاسلام ، لانها عبارات قصيرة ترسلها البيئة وهي وليدتها ومعبرة عن خلاصة ميثولوجيتها بما تنطوي عليه من جوانب اعتقادية وتطبيقية .

فالامثال تحمل في شكلها ومضمونها قيما وعادات وتقاليد اجتماعية وكما يقال (حكمة العرب) توصل المعاني بايسر الطرق واجمل الالفاظ .

ج) الخطابة : هي الكلمات ذات معانٍ واعجاب في الاداء القولي يرافقها اشارات وايماءات يكون وقعها على المتلقي امضى من الرماح والسيوف ، لذلك فهي تترجم الواقع الميثولوجي وتؤثر فيه ، لما تنطوي عليه من قيم وعادات وتقاليد يمسرحها الخطيب في ذهن المتلقي .

د) الرقص والغناء والموسيقى عند العرب : وهي ترجمة صادقة لعواطف وتطلعات السواد الاعظم لما تعكسه هذه الظاهرة من جوانب ميثولوجية ، لانها سجل امين للبيئة التي انتجتها .

١٨- كانت الميثولوجيا في العصر الاسلامي انعكاسا لما قدمه الاسلام للمجتمع الجديد من تطور كامل لفلسفة العلاقات بين الانسان وربه وما يحيط به من كون ومجتمع ، منطلقا من تخطي بدائية التفكير والقفز الى مستوى العقل البشري المتحضر .

فقد استعاض الانسان المسلم عن كل ما يمت بحياة وطقوس وعادات وتقاليد المجتمع العربي قبل الاسلام لاسيما تلك التي تتقاطع مع الدين الجديد ، واستعاض عن ذلك (بقصص القران الكريم) التي استوعبت حركة التاريخ من بدء الخليقة حتى حياة النبي محمد صلى الله عليه واله وسلم .

وولد الشعر الذي يعد محور المجالس والمنتديات والاسواق العربية وانعكست في قصائده الكثير من القيم والعادات والتقاليد فضلا عن الجوانب التربوية والترفيهية ووسيلة لنشر الدعوة المحمدية .

اما القصة في (صدر الاسلام) فقد طبعت بصماتها على الميثولوجيا وكانت بديلا للحكاية ، حيث استثمرها الاسلام كوسيلة لنشر العقيدة الاسلامية وخلق انسان جديد .

ففي العهد (الاموي) كان القصاص ذا معرفة بالمجتمع وعاداته وتقاليده وحافظا للقرآن ومؤثرا في اذواق متلقيه .

وبعد افول شخصية القاص في العصر (العباسي) وظهور الحكاية والمحاكي الذي استطاع بامكانياته الثقافية والادائية اللغوية والجسدية ان يعكس صورة المجتمع العامة وميثولوجيته ، وجدنا فيهم المداح والمنشد والمقلد والحكواتي ، وهو يمتلك الشرعية في التعبير عن الواقع الميثولوجي فكان لسان حال المجتمع في التعبير عن معاناته .

١٩- تجسدت الميثولوجيا في الظواهر الدرامية والفنون التمثيلية العربية كالمقامة وصندوق الدنيا وخيال الظل والقرقوز وحفلات الزار في مصر واقطار الجزيرة العربية ، باشكال انطوت على مضامين لأدب شعبي جسدت ومن خلالهما صور لواقع اجتماعي استشرت فيه المعاناة في استباحة قيمه وعاداته وتقاليده ، وكان لكل ظاهرة دور في التأثير والتأثر على ميثولوجية المجتمع العربي سيما وان حفلات الزار كانت طقوسها قائمة على اساس اثارة الانفعالات المكبوتة واطلاق عقالها تحت ضغط الموسيقى الصاخبة التي تؤدي في النهاية الى حالة الاسترخاء ، والعلاج معتقدين بوجود الارواح حول الارض ، وهذه الاحتفالية تستهدف طردها واسترضاءها واعادة الطمأنينة الى نفس الانسان .

الفصل الثالث

اجراءات البحث :-

المبحث الاول :

١. مجتمع البحث وعينته .

٢. اداة البحث .

٣. منهج البحث .

المبحث الثاني : تحليل عينات البحث

١. عرض مسرحية المفتاح .

٢. عرض مسرحية بغداد الازل بين الجد والهزل .

٣. عرض مسرحية رثاء اور .

٤. عرض مسرحية سدرا .

<u>اجراءات البحث :</u>

مجتمع البحث وعينته :

يشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية المقدمة من سنة (١٩٦٨) ولغاية (٢٠٠٠) وللجهات الانتاجية الاتية :

١. فرقة المسرح الفني الحديث .
٢. كلية الفنون الجميلة / بغداد .

وقد اعتمد الباحث العينة اللازمة للتحليل وبما يتفق وهدف البحث ، بعد ان استبعد العروض التي ليست لها علاقة بهدف وحدود البحث فظهرت اعدادها (٦٧) عرضاً مسرحياً وكما هو مبين في ملحق رقم (١) .

وبما ان العروض المسرحية غير متجانسة في استثمارها للجوانب الميثولوجية على وجه التحديد ، لذا لجأ الباحث الى الطريقة القصدية في اختيار العينات انطلاقاً من المبررات الآتية :

١. توفر المصادر الارشيفية عن العروض المسرحية عينة البحث .

٢. تسنى للباحث مشاهدة العروض المسرحية المختارة .
٣. شارك الباحث في بعض عروض عينة البحث كممثل .

وبناءً على ما تقدم تم اختيار اربعة عروض مسرحية عراقية لتكون نموذجاً ممثلاً لمجتمع البحث وهي :

١. مسرحية (المفتاح) تأليف : يوسف العاني ، واخراج : سامي عبد الحميد .
٢. مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) تأليف واعداد واخراج قاسم محمد
٣. مسرحية (رثاء اور) ترجمة واخراج : عوني كرومي .
٤. مسرحية (سدرا) تأليف : خزعل الماجدي ، واخراج د. فاضل خليل .

اداة البحث :

اعتمد الباحث في عملية بناء الاداة عدداً من الخطوات لغرض الوصول الى مؤثرات تصلح ان تمثل جوانب يمكن الركون اليها في طريقة التحليل لمحتوى العروض المسرحية المختارة وبما يتفق وهدف البحث :

أ. الاعتماد على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري وتمثلت بالآتي :

١. استخدام المعتقدات الدينية بوصفها احد الجوانب الميثولوجية .
٢. استخدام السحر بوصفه من الجوانب الميثولوجية .
٣. استخدام الجوانب التطبيقية والفعلية المترجمة للجوانب الاعتقادية الدينية والدنيوية في الميثولوجيا .
٤. استخدام الطقوس في اعطاء الجسد فلسفة خاصة في الرقص والاداء التمثيلي ، ويقدم في اغلب الاحيان بشكل جماعي كاداة توصيل وتفجير للذات للوصول الى المشاركة الوجدانية .
٥. استخدام مفردات كالبخور ، والشموع ، والعصي ، والمشاعل بوصفها احدى الجوانب الميثولوجية .
٦. استخدام الرقى والانماط الروحية ، مثل التنجيم والتعاويذ والقرابين والشعوذة بوصفها احدى الجوانب الميثولوجية .
٧. استخدام المفردات الرمزية والمعاني الروحية للدلالة على الجوانب الميثولوجية .
٨. استخدام الشعر بوصفه بديلاً عن الاساطير القديمة .
٩. استخدام الامثال العربية بوصفها معبرة عن خلاصة الميثولوجيا .
١٠. استخدام الخطابة بوصفها مترجم للواقع الميثولوجي ومؤثر فيه .
١١. استخدام الرقص والغناء والموسيقى ، والتراتيل الدينية لما تعكسه من جوانب ميثولوجية .
١٢. الشخصيات الميثولوجية كانت بعضها ميتافيزيقية (آلهة ، انصاف آلهة ، ارواح ، شر) وهي رموز تتمثل في مضمون انساني ، وفي بعضها الاخر نماذج واقعية تمثل شرائح اجتماعية لواقع معاش .
١٣. استخدام القصاص او الحكواتي او المداح او المنشد او الروزخون او المقلد .
١٤. استخدام القيم والعادات والتقاليد والاعراف بوصفها احدى الجوانب الميثولوجية .

١٥.استخدام فن المقامة .
١٦.استخدام صندوق الدنيا .
١٧.استخدام خيال الظل .
١٨.استخدام حفلات الزار .
١٩.استخدام الازياء بوصفها تحمل المعاني الروحية والدلالات الميثولوجية .
٢٠.استخدام الاكسوارات التي تحمل جوانب ميثولوجية .
٢١.استخدام المكياج الشعبي البسيط مثل (الحنة) و (الوشم) على الوجه واليد .

ب. الملاحظة المنتظمة من قبل الباحث للعروض المسرحية (عينة البحث) .

ت. الافادة من المقابلات الشخصية واراء ذوي الاختصاص والخبرة .

منهج البحث :

انتهج الباحث المنهج التاريخي الوصفي التحليلي في تحليل العينات .

تحليل العينات

مسرحية المفتاح

تأليف يوسف العاني اخراج : د. سامي عبد الحميد

وظف العاني حكاية هذه المسرحية التي عكستها الاغنية الشعبية التي تحكي للصغار قصصاً الهدف منها التسلية والامتاع ، بعد ان طور الاغنية وغير حركة الشخوص ونمو الاحداث .

فالمسرحية تاخذ من الاغنية الملامح الميثولوجية والتي تجسدت من خلال ابطالها وهمومهم في البحث عن الثوب والكعكة ، ثم يتعرض هؤلاء الابطال لصياغة فكرية حياتية احتفظوا بها ملامحهم الشعبية التي جعلتهم قريباً من البطل الشعبي (ابن البلد) الذي يعيش الحب والحنين والعذاب والبعد والفقر والكبرياء والتواصل ونقائها العفوي ووطنيتها وطيبتها حيث نجد

العاني ينتقل في مسرحيته من عناصر البيئة الشعبية وميثولوجيتها الانسانية التي تنبع من طبيعة هموم واقعهم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ليبحث في هموم شخصياته الشعبية.

واستخدم العاني الاغنية الشعبية كمادة ملهمة ليس لابتكار شكل فني جديد ، وانما من اجل تطوير مضمونها الاساس واكسابها ابعاد جديدة باخضاعها كموضوعات وقضايا معاصرة ، خالقاً علاقة وطيدة بين الاغنية الشعبية وحياة الانسان المعاصر بكل تعقيداتها . فمن الافراح الطفولية في الثوب والكعكة ومن الصناديق واسرارها التي تبحث عن مفاتيح ، ومن تعليق المصائر بقطرة ماء (مطر) ، ينتقل المؤلف في مسرحيته الى موضوعات وقضايا النضال وحق الشعوب التي لا بد لها ان تنتصر .

وتبدأ المسرحية بمقدمة استهلالية حيث يجلس (الراويه) خلف منضدة وامامه كتاب مفتوح وتكون الشخصيات التي تؤدي ادوارها (حيران ، حيره ، نوار) شرائح من واقع اجتماعي لها امتداداتها في اعماق طفولة المتلقي العراقي وهو ما جعلها قريبة منه سيما وان ملامحها شعبية عفوية ذات امتداد ميثولوجي وهذا ما يقوله الراوي:

"الراوي : ... كان ياما كان في سالف العصر وحاضر الزمان ان وقعة احداث قصة المفتاح ، كالوهم او الحلم اذا ما الظلام انجلى وانزاح ...

المفتاح تعتمد على احدوثة شعبية عرفناها وحكاية طريفة حفظناها" [1]

ويظهر على خشبة المسرح مجموعة من الاطفال يتأرجحون وهو المقصود في الاغنية الاحتفالية الشعبية حيث شوهد في وسط المسرح مهداً – بلا طفل – وهو دلالة رمزية ترتبط به عملية البحث عن الولادة الجديدة التي تمثلها الاغنية الشعبية الآتية :

يا خشيبة نودي نودي
وّيني على جدودي
جدودي بطارف عكة
يعطوني ثوب وكعكة
والكعكة وين اضمها
اضمها بصنيديكي
صنيديكي يريد المفتاح
والمفتاح عند الحداد
والحداد يريد فلوس
والفلوس عند العروس
والعروس بالحمام
والحمام يريد قنديل
والقنديل واكع بالبير
والبير يريد حبل
والحبل بكرون الثور
والثور يريد حشيش
والحشيش بالبستان
والبستان يريد مطر
والمطر عند الله
لا اله إلا الله لا اله إلا الله [2]

---

(١) يوسف العاني : مسرحية المفتاح ، من كتاب ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ صـ٣٢١ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ص ٣٢٢ – ٣٢٣ .

وفي (السفر) من المسرحية ، يفتتح المؤلف مقدمة استهلالية بوجود راويته وشخصياته المواجه للجمهور حيث يقص علينا الحكاية سرداً معتمداً على اغنية شعبية رددها الاطفال ، فكان كل مقطع منها يعكس لنا صورة ميثولوجية تمسرح من خلال شخصياتها المؤدية ذهن المتلقي ، والراوي جسد اسلوب الحكواتي العربي الذي يحكي ويحاكي الاحدوثة بما تنطوي عليه من قيم جمالية وفكرية وترفيهية .

ان المؤلف ظفر بالميثولوجيا الشعبية التي تترجمها مقاطع الاغنية وتجسدها نماذج الشخصيات متمثله بـ(حيران الزوج وحيرة الزوجة ونوار الاخ الاصغر للزوج) وهي اسماء مرمزة تحمل دلالاتها في ذات معنى الاسم قبل ان تكون اسماء مجردة. تشير بتأثيراتها على التكوين النفسي والاجتماعي لجوانب ميثولوجيا ، فحيره وحيران حائران في مشكلة يتخبطان وراء البحث لحلها لا سيما وانها واقعة بين الخرافة والعرف المتوارث ، فحيرة تريد انجاب طفل (تتقدم الى الجمهور) وتدل على المشاركة الوجدانية بين الخشبة والصالة ، حيث تقول : "يا ناس يا عالم أيوجد زوج لا يريد طفلاً !! . بينما يدعو حيران في قوله : حيره تريد طفلاً .. وأنا اقول لا...لا...لا" [١] وحيران في رفضه هذا يستند الى منطق يقول فيه : "أريد ضماناً لابني ..... حتى يصبح شيخاً يتوكأ على عصاه" [٢] ويجد المؤلف الضمان المطلوب في نهاية المسرحية لهذا المولود والرمز هو العمل المتواصل وحب الوطن ، واما نوار فلعل اسمه خير دليل لشخصيته كونه متفائل جاد مؤمن بالانسان والتقدم داعيا لموقف جديد ومؤمنا بتطور الانسان المبني على اساس العلم والمنطق المنعكس على الجوانب الميثولوجية بالمجتمع وهو لذلك يقول : "ان حق الشعوب لابد ان تنتصر" [٣]. غير ان (حيره) لايهمها منطق (حيران) ولا اهتمامات (نوار) فهي وسط هذا العالم تبحث عن حقها حيث تقول : "اين حقي اذن ؟ اليس من حقي ان يكون لي طفلاً" [٤] ، والذي يمثل في الميثولوجية ، العطاء ، التواصل ، عصراً جديداً ويرمز في المسرحية الأمل ، القوة ، المفتاح الذي يديم الحياة ، انه الولادة التي يخشاها ويرفضها – حيران- ، اما حيرة فتنظر لهذه الولادة من خلال المهد الصغير الذي تحركه ليرد عليها في انسها وحشة العقم فتردد مع الحركة الراقصة ، الاغنية الشعبية : ياخشيبة نودي نودي ... وتكرر المقاطع الاخرى فيتعالى صوتها مع اصداء المجموعة في ارجاء المسرح ليكون صدى لصوت – حيره – لاسيما وان غناء المجموعة وصدى حيره يرسمان صورة احتفالية تسلط الضوء على طبيعة العلائق الانسانية الجماعية .

ان المؤلف في استنطاقه للاغنية الشعبية التي ساهمت بتشكيل الخطاب الميثولوجي واسقاطه على الواقع المعاش اعاد خلق ميثولوجيه في ضوء جديد واخضاع طاقتها الفكرية والجمالية لتعبر عن تجربة الانسان المعاصر ، سيما وان اغنيتها الشعبية تساندها المأثورات الشعبية من الامثال والاهازيج النابعة من السواد الاعظم ، وهي العمود الفقري لمسرحيته كونها تترجم معتقدات وتقاليد وعادات واقع الحال . وان امكانية العاني في تطوير احدوثة الاغنية وجعل شخصياتها الثلاث تواصل معا الفعل والحركة لذات الهدف في البحث عن (الثوب والكعكة) معتقدين انهما الضمانة خصوصاً الثوب لا يتمزق الى ابد الآبدين وفي ظنهم ان الكعكة ستقي ولدهم العوز . وحين يخبر احدهما الاخر (حيره وحيران) بالحل ، يوافقان الراي ويأخذان (نوار) معهما في عملية البحث ، على وفق ايقاع الاغنية بترتيبها للاحداث ، فكان رحيلاً الياً وعفوياً يخالفهما فيه نوار ومع ذلك ياتي معهما ، ليس ايماناً بمنطوق الاحدوثة التي استندا عليها وانما مشاركة منه لايجاد حل للمشكلة . وبعد ان يصلوا الى عكا منطقة الاجداد ، يظهرون من فوق رابية يرتدون ملابس بيضاء وبايديهم عصي يضربون بها الارض ضربة رجل واحد

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٢٥ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٢٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٢٧ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٢٨ .

اخرهم رجل يحمل لوحة كتب عليها ، سابع ظهر ، أي الجد السابع ، وهي اشارة ميثولوجية . لأن العدد (٧) كما نعلم ومضاعفاته له قدسية خاصة في نفوس العرب منذ القدم ، فعدد ايام الاسبوع ٧ ، وسني الشدة والرفاه سبع ، وسبع سماوات طباقاً ، ولجهنم سبعة ابواب . والعصا دلالة للتوكئ والافادة منها لاحداث الايقاع الالي . اما الثياب البيض رمز الكفن وفي تجسيد اصرارهم على انه ليس بالامكان احسن مما كان ، خاصة وان الاجداد يمثلون الماضي برجعيته بما ينطوي عليه من معتقدات وعادات وتقاليد بعيدة عن واقع – حيره وحيران ونوار – وما يؤكده الجد السابع بقوله : "المرأة لاتسأل ولاتجيب اذا كان زوجها حاضرا . الجدود : (يؤيدون قوله)" [١] ، اما نوار الذي يؤمن بالتغيير والتطور يناقش الاجداد ويقول عن المراة ... نوار : " ... اصبحت نائبة المجلس ورئيسة وزراء ورائدة فضاء ..." [٢] وتتدخل – حيرة – لتعلن لاجدادها سبب قدومهم وتقول بانها وزوجها جاءا لطلب المشورة والمعونة ، اذ انهما تزوجا منذ اربعة عشر شهرا ولم يرزقا طفلا ، لأن – حيران- يخاف على المولود يريد ضمانات حمايته، وبعد تشاور الاجداد يعلنون عن ابداء المساعدة ، فيقول الجد السابع : " سنعطيكم ثوبا وكعكة ... ثوبا ... و...

حيره : كعكة ...

الجد الثالث : لان الحكاية تقول هكذا ... اتعرفون الحكاية ؟

حيره : نعم" [٣] .

وتعود حيره بصحبة حيران ونوار مرددين الاغنية وصداها يتعالى في المسرح املا منهم بوجود الضمان الذي اشترط بقفل الصندوق بالمفتاح . وتتساءل المسرحية عن ماهية المفتاح – الرمز- ويكتسب التساؤل قيمته في المطالبة بفتح كل الطرق التي توصلنا لاملنا (الحقيقة) في اكمال رحلة السفر هدف الميلاد ومعه هذا المفتاح الذي نستطيع به فتح جميع الابواب المغلقة الباحثة لضوء المستقبل . لاسيما وان المسرحية ليست قصة الزوجين العقيمين اللذين عجزا عن الانجاب فانساقا وراءهم الاجداد ، بل هي حكاية الزمن الاعجف الذي اصبح فيه كل شيء منتهيا الى جفاف ، فما كان على المؤلف الا ان يبحث عن الخلاص في اغنيته الشعبية النابعة من الواقع التي تحمل صور الميثولجية العديدة بما فيها من هموم – رجل وامرأه – لا يريان ما يحيطهما املاً في الاستمرار ببحثهما متجهين الى العدم وليس بعدهما من يرث وليحلا هذه العقدة ، جلبا حصان الماضي وكل ما اتصل به من جوانب ميثولوجية ، ونراهما يعودان (بالصرة) التي تحيل لغز العقم الى ثمرة كما يعتقدان ، فيضعان – الكعكة والثوب - في الصندوق - وتغلقه (حيرة) وتصرخ : "ليس عندنا مفتاح" [٤] . وتبدأ حكاية البحث عن المفتاح حيث يقول (حيران) : "ومن اين ناتي بالمفتاح ؟ (يتساءل عدة مرات)

نوار : المفتاح عند الحداد" [٥] .

ان صورة الحداد التي تعكسها الاغنية الشعبية تمثل رمز القوة ، فهو الذي يحول الحديد الى وسائل تفيد الناس يصنعون منها سيوفاً والات يستعملها انسان ظالم واخر خيّر او يصنعون مفاتيح تفتح بها الابواب وهم الذين يغلقونها ، وفي الحالتين تبحث عنها حيرة وتقول للحداد ... " حيره : ... ياعم ، نحن نريد مفتاحا وينتبه اليهم الحداد ويقول ... ماذا ؟ الحداد : مفتاح باب ؟ ... مفتاح صندوق ؟ حيره : نعم مفتاح صندوق" [٦] .

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٣٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٣٤ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٣٧ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٤٠ .
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٤١ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٣٤١ .

ويبقى الحوار بين الحداد وحيره حول شكل ونوع المفتاح حتى ينتهي بقبول الحداد صنع المفتاح مقابل ثمنه (فلوس) . وهنا يندهش حيران ويقول ... ليس معنا فلوس والحكاية لم تشر الى الفلوس ، ولكن الحداد قال لهم اين وصلتم بالحكاية ؟ ترد عليه حيره : وصلنا الى .... .

"الصندوق يريد المفتاح
والمفتاح عند الحداد

الحداد : (مكملا) والحداد يريد فلوس
والفلوس عند العروس

حيران : العروس ؟

الحداد : نعم العروس ! التي تسكن في القلعة الكبيرة ... بعيدا عن هذا المكان" [١].

وتتواصل رحلة البحث ، حيث يذهب (حيران وحيره ونوار) الى القلعة وما ان يصلوا حتى تتعالى اغان ورقصات وموسيقى لاحتفالية موكب عروس يحمل ادوات الحمام لاداء طقس الاستحمام الذي يسبق ليلة الزفاف ، وهو من العادات والتقاليد الموروثة ، فتجتمع هذا اليوم اقارب واحباب العروس من النساء لاداء هذا الطقس الذي تتخلله اغان ورقصات تضفي على الجو الاحتفالي صورة الفرح والابتهاج الذي يعم الجميع وهم ينشدون :

"هلهلوا وافرحوا
ارقصوا وامرحوا
اليوم يوم الفرح
يوم السعاده والمرح ...
..... نعيماً حمامك
حمامك بالعافية (زغاريد)" [٢].

هنا يبحث الزوجان في خضم هذه الاحتفالية وهم في حيرة من امرهما عن العروس اذ لا احد يعرفانه في الحفل ليسألاه عنها حتى تنتبه لهما – الوصيفة – والتي يثير اهتمامها – نوار – الشاب الوسيم ، فتسألهما وهي في نشوة الاحتفالية فتقول لهما :

الوصيفة : "(تتحدث بغنج ودلال) لماذا جئتم الى هنا ؟" [٣]

بما ان تلك الوصيفة ليس لها امرا بما جاءت به حيره ، بقدر ما كان همها الوصول الى الشاب حيث تقول له ... انك وسيم جميل ، وتضيف بان الفلوس لا تعطيها العروس ، لأن هذا اليوم حمامها والحمام يريد قنديلاً ، فاذا لم تأتوا به لم تعطكم الفلوس والقنديل واقع بالبير ، فاذا كنتم شطاراً ، فاجلبوا القنديل من البير ... [٤] .

ويواصل الثلاث الرحلة الى البير والاعياء بإدعليهم وان البير يعني كما يقول الرواي : " ... السر .. خبايا الصدور .. امالاً مكبوته .. حقائق ضائعة ، في البير خبر وعبر ، احداث مطموره ..." [٥] ، فالبير كما جاء في المسرحية ما هو الا خزين للميثولوجيه بما يحتويه من موروثات ذات علاقات بدورة الحياة وطقوسها ، وهذا الكم الهائل من المعرفة هو الذي اتى بـ(حيران وحيره ونوار) طالبين منه القنديل مشيرا عليهم بقوله : " ... القنديل محفوظ للناس الذين يحتاجون اليه ، الناس الذين يعيشون في الظلام ..." [٦].

وبعد جدال بين البئر والثلاث يعطيهم القنتديل بشرط ان يجلبوا الحبل وذلك كما تقول الاغنية ويرددها البئر :

"القنديل واكع بالبير

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٢٤ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٤٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٤٥ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٤٩ .
(٥) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٥٠ .
(٦) المصدر نفسه ، ص ٣٥٢ .

والبير يريد الحبل
والحبل بكرون الثور
اذهبوا واجلبوا من قرون الثور لتأخذوا القنديل ...." [١]

وفي خضم هذه الصراعات ، يواصل الثلاث الرحلة ، حتى يصلوا بستان صاحب الثيران (الراعي) علماً ان الثور في الميثولوجية يعني القوة ودلالة رمزية للديمومة في الاخصاب والبقاء والنماء ، وحينما وصلوا الى الراعي قال له حيران : (ياعم باختصار) الحبل بكرون الثور ، ونحن نريد الحبل حتى نحصل على القنديل ، فيجيبهم صاحب الثيران (الراعي) قائلا : انا لا استطيع ان اخذ الحبل الا اذا قدمت له الحشيش ، فاذهبوا الى البستان ، واجلبوا الحشيش [٢].

ومثلما تقول الحكاية ينتقل الثلاث في رحلتهم من مكان لأخر بحثا عن الحشيش حتى يصلوا بستان يشكو الظمأ وينتظر زخة مطر ، وتصر حيره بانتظار المطر للوصول الى غايتها . وهو في الميثولوجية دلاله اعتقادية يصور كوامن الانسان في انتظار المنقذ من الحيرة وبالاساليب التي تتواءم مع حل مشكلته ، فـ(حيره) تطلب ربها وخالقها – المطر- فتقول : "يارب مطرها .. يردد حيران الاغنية الشعبية : مطر مطر عاصي طول شعر راسي .

حيره : (وهي تتضرع وتتوسل الى خالقها) وتقول : ياربي مطرها ... ياربي مطرها ... مطرها .

حيره وحيران (يصرخان يرقصان ويغنيان) مطر ... مطر ... نزل المطر [٣] .

هذه الصورة الراقصة تحمل دلالة الايمان الفطري بالخالق والمعتقدات الدينية مما جعلتهم يحاكون ومن خلال اللغتين الجسدية واللفظية السماء لانزال المطر بشكل وبصورة تشبه الطقس الاحتفالي لاستسقاء المطر ، وهي صورة ميثولوجية كانت ولاتزال معاشه ليومنا هذا . وفي (الرجوع) من الجزء الثاني بالمسرحية والذي يبدأ باغنية شعبية يؤديها (حيره وحيران ونوار) وبايديهم – الحشيش- مرددين كلماتها الاتية : ..

"جبنا الحشيش
اخف من الريش ... ...
واحد نصة وواحد عله
واحد رخص وواحد غله
واحد هلك وواحد ملك
هذا الزمن جرخي فلك" [٤].

وهذه اغنيه شعبية فيها اشارات ميثولوجية واضحة تصور معاناة الواقع الاجتماعي المادي المعاش .

وبعد انتهائهم من ترديد اغنيتهم ، يصل ثلاثتهم الى مكان صاحب الثيران ، فبدا لهم المكان خرباً محروقاً ويخرج الراعي من الحطام هائجاً معه عصاه واثار الحروق على وجهه صارخاً بعد سماعه اصوات من الخارج ، ظنهم المخربون قائلا : اين اختفيتم ايها المجرمون ... ايها القتلة ، لن تنجون مني ابداً مازالت حواسي الاربعة يقظة ، وهنا يتدارك الثلاث ويجيبونه ... عماه نحن جلبنا الحشيش حينها يجلس الراعي منهكا قائلا ... تذكرت حشيش الثيران ، اين هي ؟ كل شيء سرق وتهدم ، وتتعاطف معه حيره وتقول له : ياعم لماذا لاتاتي معنا !! لكنه يرفض ان يترك ارضه ويعطيهم الحبل مقابل الحشيش قائلاً سأبدأ من جديد .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٥٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٥٥ .
(٣) المصدر السابق نفسه ، ص٣٦١ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٦٤ .

ان وجود الراعي في هذا المشهد دلالة النموذج الانساني للقدرة والايمان بالتغلب على مصاعب الحياة لاسيما فقدان بصره ، لم يفقده ايمانه بالخالق وقيمة ، وفي رحلة الرجوع يصل الثلاث الى البئر المطلوب فيقول له نوار :

"اتينا بالحبل ، ويسألهم عن حال الراعي ... وبعد ذلك يعطيهم القنديل وتردد حيره : اللهم صل على محمد (وتزغرد)" [١]

وتبرز بهذه الترديده اشارة ميثولوجية معبرة عن روح الفرح والفوز بنيل (القنديل) الذي ادخل السرور في صدورهم .

مما جعلهم يسرعون في مغادرة المكان متجهين الى القلعة حيث توجد العروس وهم يرددون كلمات اغنيتهم :

"ماجينه يا ماجينه
حلي الكيس وانطينه
انطينه فلوس المفتاح
بيه نتهنا بيه نرتاح ... .

حيره : (لوحدها) وينكم وينكم الله يكثر خيركم

حيران : ربما غيرو رايهم

حيره : يا اهل السطوح تعطونا لو تروح ... .

جاون على جاون تعطونا لو نتكاون" [٢].

هذه الاغنية التي يؤديها الاطفال الان بشهر رمضان في البلاد العربية والاسلامية تعكس لنا بعضا من الصور الميثولوجية التي تؤهلها تجاوز مرابع لعب الاطفال للبحث عن المساواة في التمايز الطبقي .

وبعد اداء الاغنية والانتظار تظهر الوصيفة مؤشرة لهم اضفاء جو الهدوء بسبب كون العروس (حامل) واصبح في القلعة ما يثير اعصابها ممنوعا املا من العاني ان يظهر لنا صورة المقارنة بين التفاوت الطبقي لمجتمعهم منطلقا من شغيلتهم – الخادمة – التي تحاول اقناع نوار العيش معها في القلعة تاركا عائلته وراءه ، بيد انه يرفض العيش بدون قيم وكرامة رافضا عرضها بعصبية قائلا : "اخرسي هؤلاء اهلي ، اصلي ، اذا انقطعت وتخليت منهم اضيع ، لا مكان يحتويني ولا انسان يحميني غيرهم .... فاني لم اجد مكاني وجذوري الا عندهم" [٣].

فيعطينا صورة واضحة (لأبن البلد) الذي يرفض المتعة مقابل الضياع ، وهذه هي الميثولوجية الاصيله في المجتمع .

وايقاعا لنوار بالشباك لرفضه ما طلبت منه ، وشت به وباهله باللصوصية ، فرجعوا يجرون اذيال الخيبة الى الحداد ليحصلوا على المفتاح دون مقابل . وكان هو الاخر ضاع منه كل شيء بسبب ضيق العيش ومع ذلك ينتخي لهم ويصنع المفتاح بايديهم مما يجعل حيران يردد المثل " لو خليت قلبت" [٤]، وهذا المثل الشعبي على قلة كلماته ينطوي على صور ومعان ذات دلالات مثيولوجية ينعكس ومن خلالها الجانب الانساني المعاش كقيمة في مفردات السلوك الاجتماعي .

وبعد اخذهم المفتاح ، يواصل الثلاثة رحلتهم بالرجوع الى ارضهم وهم فرحين منشدين الاغاني وكلماتها المرددة مع صدى الجموع :

"بيتنا ونلعب بيه شلها غرض بينا الناس" [٥] .

---

(١) ينظر : المصدر السابق نفسه ص ، ٣٦٥-٣٦٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ص ٣٧٣-٣٧٤ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٧٨ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص٣٨٧ .
(٥) المصدر نفسه ، ص٣٨٧ .

يشيرون باغنيتهم الى دلالة ميثولوجية يمثلها البيت (الوطن) البيئة المؤثرة على المعتقدات الدينية والعلاقات الاجتماعية . وعندما تدخل حيرة وتضع صندوقها وسط المسرح لاعطائه دلالة الاهمية القصوى فضلاً عن اهميته في رحلة الاحداث والاغاني المنشودة ، وحينما يريد حيران فتح هذا الصندوق ليرى ما بداخله لا يجد شيئاً يصرخ قائلاً :

لا يوجد شيء في الصندوق ، لا الثوب ولا الكعكة .

حيره : غير معقول .....

نوار : (يضحك)

حيران : يا من تعب يا من شقى ..... يا من على الحاضر لقه ..... (يلتفت الى نوار) لماذا تضحك ؟

نوار : تعبنا لم يكن في مكانه ..... سرنا بطريق مسدود ، الحكاية حولت الخيال الى حقيقة ، الى واقع ، لكن كان وهماً ، حيران ، العبرة ليس بالتعب .

حيران : بأي شيء اذن

نوار : بالهدف الذي نتعب من اجله

حيران : كيف ؟ .....

نوار : يجب البداية من جديد ، نبدأ بانفسنا ، ان نتغير من الداخل لا ان نظل متمسكين بالحكاية ، نسير على هداها ونصدق بها ونظل ندور وندور بالوهم فقط [1] .

لا يبقى حيران في حيرة من امره وقد انهكه تعب البحث ولائمه نوار حول اوهام الحكاية ورفضه للطفل لكنه يفاجأ بعد ان تقول له :

حيره : حيران الطفل موجود

حيران : (يلتفت اليها)

حيره : الطفل هنا (تؤشر على بطنها)

حيران : (متى) ؟

حيره : عندما كنت في البستان ..... أحسست به

حيران : ولماذا لم تقولي ؟

حيرة : اردت ان اقول لك ، لكن المطر هطل فأخذتني الفرحة وقلت لن اكشف السر إلا حينما انقفل الصندوق ... لكن .. (تهم بالبكاء) [2]

إن تزامن احساس حيره بوجود الطفل في بطنها مع تساقط المطر في نهاية الفصل الاول دلالة الاخصاب والنمو فكلاهما صنوان لا يفترقان ، وفيهما تكمن ديمومة الحياة ويفعلان الجوانب الميثولوجية ويجسدانها بالعلاقة العطائية بين الجنين والمطر بولادة جديدة . بعد ان يسمع نوار خبر الجنين ، يتحرك من مكانه وكأنه يركض ، كذلك حيران لا يدري ماذا يفعل وهو يشاهد نوار يتحرك فيلتفت حيران قائلاً : "ماذا بك ؟ يجيب نوار يجب ان اتحرك ، ان اركض ، سيخلق جيل جديد ، ... يجب ان نركض كلنا اتركوا الحكاية ، انسوا الصندوق ، اركضوا لتلحقوا بالذين غلبوكم لتحصلوا على المفتاح الحقيقي ... هّيا ... (يبدأ الجميع بالركض عدا الوصيفة التي تضل جامدة بلا حراك)" [3]

وتنتهي المسرحية والكل يركض ما عدا الوصيفة التي لا تنتمي الى المستقبل رافضين بذلك الاتكالية التي حاولت الاغنية زرعها بالنفوس سيما وان المصير الانساني المتعلق بالجهد المقترن بضرورة وعي الهدق لا بقطرة ماء تنتظر ، فالتواصل مع العالم يضيء حياتهم مستقبلهم دون ان تضلهم صعوبات الرحلة .

([1]) المصدر نفسه ص ص٣٨٨-٣٨٩ .

(٢) المصدر السابق نفسه ص ٣٩٠ .

(٣) المصدر نفسه ص٣٩١ .

اما بالنسبة للمخرج (سامي عبد الحميد) فقد اعتمد في صياغة ادواته الفنية لعرض هذه المسرحية على معايشة ودراسة العادات والتقاليد الشعبية المرتبطة بالميثولوجيا وذلك من اجل استخلاص مجموعة من الاشكال والصور ذات القيمة الفكرية والجمالية تتناسب وتتناسق مع المضمون وقريبة من اذواق ومفاهيم الجمهور ، لاسيما وهذه الدعوة الجديدة للمخرج لا تفهم الا بارتباطها العضوي وهي البيئة الشعبية التي حاول ان يرسم سينيوغرافيتها من خلال تصميم الفنان الراحل (كاظم حيدر) الاكثر قرباً لرؤى المخرج ، "فقد اعتبر عمل مصمم الديكور مكملاً لعمله المسرحي واعتبر خيال المصمم مفتاح لافاق جديدة في خياله" [١] ، واثبتت تصاميم (كاظم حيدر) على توافق العناصر الدراماتيكية مع العناصر الجمالية كما هو الحال في مسرحية المفتاح ، حيث جعل المخرج من العرض ديواناً جامعاً لكل الفنون والاداب والرقص والغناء الشعبي والموسيقى والامثال والاهازيج .

وكانت النكهة الميثولوجية الشعبية لملابس الممثلين وادواتهم وفي حركتهم على خشبة المسرح التي يعدها المخرج منصة لوضع الممثل في حيز محدود وليس مكاناً تعيش فيه الشخصية [٢] ، وتحديده لمهمة خشبة المسرح بهذا الشكل يدفع المخرج الى التعامل مع الديكور المسرحي تعامل ينطق من فهم خاص لوظيفة الخشبة والتي كانت على شكل حدوة حصان تدور حولها احداث وافعال الشخصيات ، سيما وان المخرج كان يكثف في مفردات الديكور ويركز على ما هو ضروري محاولة منه للتقليل من حجم الواقع وثقله المباشر كضرورة فنية تمليه طبيعته الاخراجية ، فالواقعية الفنية تحل في عرض المسرحية محل الواقعية الفوتوغرافية ، والديكور في هذا العرض مع اداء الممثلين يلعب دوراً مهماً في خلق صورة ذات نكهة ميثولوجية شعبية توضح قيمتها الفكرية والجمالية .

واستطاع المخرج ان يخلق تنوعاً واسعاً في اشكال الديكور رغم اختصاره له ، ومع هذا "كما يقول (سامي عبد الحميد) جاء الديكور ومفرداته مناسباً للاجواء الميثولوجية المعتمدة على المعتقدات الشعبية والغيبات ومع الحس الشعبي من حيث العادات" [٣] .

ومن المتممات الاخرى للعرض والتي اضفت عليه جواً من الميثولوجيا الشعبية استغلال المخرج الغناء والرقص والموسيقى الشعبية واستخدامه وسائل التوعية السياسية مثل اللوحات التي انتشرت في الصالة وعلى خشبة المسرح وكذلك الافلام الوثائقية لقضية فلسطين وحرب فيتنام ، وقد استعاد المخرج في هذا العرض من اساليب وشخصية الحكواتي العربي ذات الجذور العميقة في الميثولوجية ، فهو ابن البلد في اخلاقه وقيمة ، وهو التقنية التي يستطيع ومن خلالها المخرج ان يجد مفاهيم واشكالاً جديدة للعلاقة بين الخشبة والصالة في مشاركة فعلية او وجدانية ، وهذا ما تجده في المشهد الاستهلالي من العرض ، حيث يجلس الراوية خلف منضدة وامامه كتاب مفتوح يقرأ فيه حكايته التي يقول فيها :

"الراوية : كان يا ما كان في سالف العصر وحاضر الزمان
ان وقعت احداثه ، قضية المفتاح .....
المفتاح ، تعتمد على احدوثه شعبية عرفناها ... وحكاية
طريفة حفظناها ..." [٤]

اعتماد المؤلف في بنية المسرحية على شخصية الراوي ، مهد السبيل للمخرج ان يخلق عرضاً شعبياً قريب الشبه من عروض الحكواتيه ، وفي محاولته هذه اراد ان يكسر ومن خلالها الايهام ويلغي الجدار الرابع والتقمص لدى الممثل والاندماج عند المتلقي في صورة عرض قائمة

---

(١) علي حسين ، مخرجون عراقيون ، سامي عبد الحميد ، بغداد : دار القادسية ، ١٩٨٣ ، ص٢٨ .
(٢) مقابلة شخصية مع الفنان سامي عبد الحميد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم المسرح ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٤/١٠/١٧ .
(٣) المصدر السابق نفسه ، ص٢٩ .
(٤) المصدر السابق ، المسرحية ، يوسف العاني ، ص٣١٠ .

على معطيات ميثولوجية في رؤية اخراجية عصرية منطلقة من المحلية الى العالمية بعيداً عن استلاب نكهة الميثولوجية العراقية الشعبية الاصيلة .

بما ان المخرج ينظر الى المسرح "بانه ظاهرة اجتماعية يشارك فيها المخرج والممثل والجمهور" [1] ، فهو يشير الى ان الدراما حالة تمسرح او مشاركة جماعية وباساليب متعددة ، يعد الممثل فيها العنصر الاساس ، اما العناصر الاخرى في العرض فاستخدمت من اجل ابراز الشخصية ، فالممثل عنده عماد الجانبين البصري والسمعي معاً وهذا ما لمسناه في العرض ، ولتجسيد حركة الممثل واظهارها بشكل مقبول بعيداً عن الرتابة ، فقد رفض المخرج الارضية المستوية واستخدم المستويات الاخرى المتباينة في الارتفاع والخطوط المتكسرة في تصميم الديكور وجعله في خدمة الممثل ، وقد انار مسرحه على المجموعة من الاطفال موزعين على شكل نصف حلقة منتشرين على مستويين مرددين اغنية شعبية ، وقد وضع وسط المسرح مهداً صغيراً (بلا طفل) ويتكئ على جانبيه حيران ونوار تتوسطها حيرة وراء المهد محركة اياه بصيغة (الهدهده) مرددة الاغنية الشعبية ..... يا خشيبه نودي نودي ... الخ ، وقد مثلت الشخصيات الثلاث في هذا العرض كل من الفنانين (يوسف العاني وناهد الرماح وروميو يوسف) وكانوا يوحون للمتلقي بالعفوية والبساطة الشعبية وكأنهم نماذج لامتدادات اجتماعية تعبر من خلال ادائها الجسدي واللفظي بلهجة عامّية تكملها ما ترسمه صور المكياج والملابس والاضاءة ومناظر توحي بيئتهم الشعبية على الرغم من بساطة هذه الصورة ، تدلل على قيمتها الفكرية ، فاستطاع كل منهم ان ينقل المحتوى الفكري والجمالي ليجعله قريباً من اذواق المتفرجين ، فقد طوع المخرج اللغة الجسدية واللفظية التي كانوا يتمتع بها الممثلون المجسدون للشخصيات في تحريك بواطن العقل للمتلقي باتجاه التغيير الذي ينطلق من الذات الى الواقع الاجتماعي لاغياً في سبيل ذلك ، صيغة المسرح التقليدي وابقاء متلقيه يقظين متابعين ما يحدثه من تأثير الفعل المنبعث من خشبته الى القاعة ، وان المخرج رسم من وجود الممثلين لشخصيات حيره وحيران ونوار قرب المهد الصغير وسط المسرح صوراً ذات دلالات رمزية ليعودوا من خلالها ترديد الاغنية وعلى لسان حيره حينما تبدأ التقرب من المهد محاولاً – المخرج – تصعيد الفعل لاداء كلا اللغتين كلما اقتربت حيره من المهد مرددة المقطع الاول من الاغنية لتملأ بها الخشبة والصالة وهي تغني ... يا خشيبة نودي نودي .

ويسمع صدى صوتها وكأنها منبعثة من ارجاء الصالة خاصة وان المخرج استخدم المجاميع وحاول اضفاء امتدادات الصالة وكأنها جزء فاعل في الحدث تدفعه الى الامام ، فتقوم المجاميع تعميم افكارها وارائها على جمهور المشاهدين وهي في الوقت نفسه اراء الكاتب وافكاره ، تحاول الحيلولة دون اندماج المشاهد في العرض ، منشطة من ملكته النقدية من خلال دفعه للاهتمام باسباب الحدث ودوافع الشخصيات في سياق الاطار التاريخي واثارة الاسئلة عن ازمة الانسان في عالمنا المعاصر وفي هذا المنظر من العرض وعلى ايقاع صدى الاغنية يقوم الثلاثة (حيره حيران نوار) في البحث للضمانات التي يرومونها للطفل المرتقب ، فيذهبون الى (عكا) وهي معتقدهم الميثولوجي وكأن هذا الطريق يوصل صاحب الحاجة لهدفه وان (عكا) في اصل الاغنية – مكة – وحين وصولهم منطقة الاجداد ، يظهر لهم وهم وقوفاً على مستويات غطت رؤوسهم الملابس البيضاء يمسكون بايديهم العصي ليشكلوا من الجد الاول الى السابع نصف دائرة يبعثون في هذه الصورة الكثير من الدلالات الميثولوجية ، ففيها عودة الماضي بكل ما يحتويه من معتقدات وتقاليد وعادات بعفويتها مقارنة مع التطور الميثولوجي لواقعنا الحاضر ، علماً ان ملابسهم البيضاء التي يرتدونها تدل على عالمهم السفلي بصفاته ونقائه وما يدلل ذلك قول **الجد السابع** "لحيران : كيف تجرؤ حرمتك ... زوجتك ... على الكلام بحضورك ؟

---

(١) المصدر السابق ، علي حسين ، ص٤٠ .

حيران : جدي المرأة في عصرنا تتكلم مع الرجل وهي التي تسير قبله ... وتعمل معه حيث اصبحت طبيبة ومعلمة و ..." [١] .

بالاضافة الى ذلك يوافقهم حيره وحيران اللذان يمثلان الوجه الصادق بفطرته ، علماً ان نوار يؤمن بشكل واضح بأن العالم بما فيه من ميثولوجية قد تغير فيقول بهذا الصدد ، "(**نوار**) : ... في ارضنا نازية حديثة ... هيئة امم غافية ، يشرب نخب فواجع السلاح المدمر ... وبربرية القرن المعاصر ... ونساء في بلد اسمه فيتنام ، يحرثن الارض بيد ويحملن البندقية في اليد الاخرى ..." [٢] .

واستطاع المخرج ان يجسد كلام نوار للاجداد خلال الاداء الحركي واللفظي مستعيناً بافلام وثائقية كشهادة تصديق قوله واثارة المتلقي لحتمية تغيير الواقع المعاش ، مع العلم ان اجدادهم لم يفهموا كلام (نوار) فراحوا يؤمنون لحفيدهم الثوب والكعكة لطيبهم وعفوية واقعهم الذي زامنهم والمشبع بالقيم الانسانية وهم يقولون لسلفهم :

"**الاجداد** : ان الكعكة راح تكفيكم ولد الولد .

والثوب يبقة عندكم ابداً الآبدين (ولكنهم يشترطون وضع هذه الصرة في الصندوق ويقفل بالمفتاح)" [٣] .

وفي المنظر الثالث والرابع يبدأ البحث ، حيث تجري الاحداث المتتابعة قرب دكان الحداد (خلف) لانه صانع المفتاح ، حيث تتوحد هذه الشخصيات النابعة من شريحة واحدة في صورة واضحة تعطي دلالتها معنى الحوار العائد للحداد الذي يتوسط حيره وحيران الحائران من امرهما وكأن نهاية مطاف العالم مرهون لدى الحداد مستدلين بقوله :

"**الحداد** : ... انا اصنع المفتاح الذي يفتح الابواب ليدخل منها النور ..." [٤]

واوصلنا هذا المشهد حسب تسلسل احداث الاغنية الشعبية التي وردت بان الحداد يريد فلوس ، والفلوس عند العروس ، وبما إنَّ العروس تسكن في القلعة ، بعيداً عن هذا المكان ، فيطل علينا المنظر الخامس على جانب من مكان يوحي للمتلقي صورة الفوارق الطبقية حيث تسكن العروس ، ويشاهد موكبها في صورة طقسية يتخللها حركات راقصة مصحوبة بالغناء الشعبي على ايقاع نغمي دلالة طقس الاستحمام والذي يمارس لحد الآن كتقليد عرفي اجتماعي تجرى في المدن العراقية والعربية ، وهذا ما يسبق ليلة الزفاف (الحنة) ، وينطوي على جوانب اعتقادية بأن عملية الاستحمام لازالة الادران الذاتية قبل الجسدية لتصبح ثمرة جماعهما نقية صافية .

ووفق تسلسلية الاغنية ، ورد في المنظر السادس ظهور الوصيفة – التي تمثل الجانب السلبي من الميثولوجية – فترشد الثلاثة من الشخصيات المجسدة بأن العروس بالحمام ، والحمام يريد قنديل ، والقنديل واكَع بالبير ... وهذا ما يجعلهم في سفر اخر فيصلون بمسيرة آلية على الخشبة ، يوحون وبشكلهم الصامت ، قد اعياهم السفر حتى وصولهم البئر ذو الدلالة الرمزية للتراث بما يحتويه من حقائق واحداث مطمورة ، وتستمر الاغنية بعد محاورة البئر الصورية التي وضعها المخرج في مستواها العالي في حدوة الحصان المشكل لديكوره لاعطائه القيمة التراثية والفكرية والجمالية معاً للعرض .

وفي المنظر السابع حيث يحتاج الممثلون الثلاث لحبل يخرجون به القنديل من البير والحبل بقرون الثور كما جاء في سرد الاغنية حتى توصلهم بعد مشاق العمل الى البستان المهجور بحثاً عن الحشيش للثور ، واعطى المخرج دلالة البيئة الريفية للبستان المهجور في اعلى المسرح وحاول توحيد هذه الصورة مع اصداء اصوات المجاميع والتي امتلأت بها الصالة والخشبة معاً وهي قائلة :

---

(١) المصدر السابق ، المسرحية ، ص٣٣٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٣٣٥ .
(٣) المصدر السابق نفسه ، ص٣٣٨ .
(٤) المصدر نفسه ، ص٣٤١ .

"الحشيش ينبت اذا نزل المطر ...
اذا نزل المطر ... المطر ... المطر" [١]

وهنا يعود المخرج – كفعل المؤلف – بتمثيل معتقداتهم في محاكاة ظاهرة الاستسقاء محاولاً رسم طقوسها من خلال امكانات الممثلين الجسدية في الحركة والاشارة التي ترافقها اللغة اللفظية في ترديد ترنيمة (المطر) بصيغة ملحنة تفسر ايقاع الحركات اراد من خلالها المخرج ان يحاكي الظاهرة لاضفاء صورة طقس نزول المطر على المسرح بمشاركة وجدانية فاعلية تجري بين الخشبة والصالة لاسيما يسبق الرقص والغناء الشعبية حركات تضرعية دُعائية لخالقهم يمثلها قول **حيره** :

"**حيره** : يا رَبي ... يا رَبي مطرها
على عناد العلوجي ..... يا ربي مطرها" [٢]

ويضيف المخرج صدى المجاميع لصوت حيره في ترديد الدعاء والتضرع واداء الاغنية الشعبية

"**المجاميع** : طلعت الشميسه
على قبر عيشه
عيشه بنت الباشه
تلعب بالخرخاشه ... الخ" [٣]

وتبقى صورتهم فاعلة بحركات واصوات حتى تستجيب لهم السماء مطراً كما يوحينا المخرج من خلال المؤثرات الضوئية والصوتية المرافقة بقدوم رياح عاتية وبرق خاطف يملآن المسرح دلالة هطولة ، فيبدأ الجميع الدوران حول حلقة دائرية تتوسطها الشخصيات الثلاث صارخين بصيغة الفرح : مطر مطر عاصي ... طوّل شعر راسي .

وهذه الصورة التي ظهرت على المسرح بمجاميعها العديدة ، اضفت قيمة جمالية رائعة عبروا من خلالها عن هموم وقضايا عامة مميزة بطابعها الشعبي .

والجزء الاخر من مناظر العرض والتي سماها العاني (الرجوع) حاول المخرج ان يوائمها في بناء تشكيل صور حركية لفظية تفسر ما يريد قوله وايصاله لذهن المتلقي باسلوب اخراجي قريب من الحس الشعبي في توظيف مفرداته ، لاسيما وان الشخصيات الثلاث في العرض تشكل حركات ذات دلالات راقصة معبرة باغانٍ شعبية ابتهاجاً بنمو الحشيش وستكون البداية للرجوع في الحصول على ضمانة الولادة الجديدة ، فكان الثلاث يرددون الاغنية :

"..... نزل المطر نبت الحشيش ....." [٤]

ويستمرون على هذا الحال ، حتى يصلوا الى (الراعي) الذي يصف لهم بدوره الفاجعة التي حلت به وبارضه ، واستخدم المخرج صوراً ذات توعية سياسية تزامن حوار الراعي تمثلت في اللوحات والافلام التي عرضت معاناة الشعب في حرب حزيران وفيتنام ، في صورة اصرار الراعي باخذ ثأره ما دام فيه متنفس الحياة وهي مفرده ميثولوجية لقيمة انسانية لا ترتبط بزمان او مكان ، وعلى الرغم من ذلك ، سلمهم الحبل مقابل الحشيش الذي سيكون منطلق اعمار بستانه من جديد ، ويكمل المسار في الرجوع وصولاً للبئر ويأخذوا القنديل ليذهبوا به الى القلعة حيث توجد العروس ويقف (حيره وحيران) قربها يواجههما نوار في الطرف الاخر لاداء اغان شعبية مرددين بها .....

ما جينه يا ما جينه
حلّي الكيس واعطينا .....

---

(١) المصدر السابق ، المسرحية ، ص٣٥٨ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٣٥٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٣٦٣ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص٣٦٣ .

جبنالك قنديل الثور .....
لا مغشوش ولا مسحور .....
..... حيره : (لوحدها) .....
يا اهل السطوح تنطونا لو نروح ..... [١]

حاول المخرج وانسجاماً مع هذه الارجوزه الشعبية ان يسلط الضوء على الواقع الاجتماعي العراقي بما تحتويه هذه الارجوزه من قيم فكرية وجمالية تبين الفوارق الطبقية ، ويبقى الثلاث يرددون اغنيتهم على القلعة حتى تظهر لهم الوصيفة التي يعرضها المخرج بهيئة الغاوية البعيده عن الجانب الانساني جاعله (نوار) الشاب الوسيم هدفاً لاطفاء شهواتها مقابل عيشه الرغيد بصحبتها وتركه لاهله ، لكنه يرفض بإباء بيع نفسه للشيطان الغاوي ، المتمثل بالوصيفة القائلة له:

"**الوصيفة** : ...
ماذا يعني الشرف الكرامة التي تتحدثون عنها منذ زمن بعيد ...
وكتبنا بدلاً عنها المتعة واغتنام الفرص" [٢]

وبعد ان يئس الثلاث من نيل (الفلوس) التي في ظنهم الحصول عليها من العروس من خلال وصيفتها يعودون ادراجهم خائبين لو كان الحداد (خلف) فيرسمهم المخرج بصورة توحي بالمشاركة الغنائية الجماعية خشبة وصالة مفعّلاً صداهم هادفاً من وراء ذلك بان المشكلة لا تمس (حيره وحيران) لوحدهما بل تتجاوزهم جميعاً ، فيوحي بذلك للمتلقين بانه والاخرين هم اصحاب المشكلة الحقيقية بدليل ترديدهم الاغنية الشعبية :

"... يا عروس حلّي الكيس ...
مو مالكم مال الناس ... " [٣]

وتعاد مقاطع الاغنية مصحوبة بصداها الى ان تتلاشا ، ويظهر الثلاث امام دكان الحداد فيجدون يافطة كتب عليها ، الدكان مغلق يجعل المخرج من الراوية واصفاً سبب اغلاق الدكان ، لعدم دفع المدعى عليه (خلف بن عبود الحداد) ايجار الدكان الذي كان يشغله . التوقيع – القاضي – اسفل اليافطة .

هذا الامر جعل المخرج مصوراً ردود افعال حيره في استغراقها النواح والبكاء راسماً هذه الصورة الميثولوجية التي اعتاد رؤيتها المجتمع العراقي في مجالس التعازي ، فشكلت حيره في ادائها اللفظي والحركي صورة (الملاية) التي تؤدي طقوس تعازي النساء للفواتح والشعائر الدينية ، بالاضافة الى تصويرها من قبل المخرج نادبة حظّها لاعتقادها ان الحظ والنصيب يلعبان دوراً هاماً للوصول الى مبتغاة واستدلالاً لذلك قولها :

حيره : ما ادري زماني ضم لي هاي
ودرت البراري على قفاي
الماحظا باول حياته
وزرعة يبس والوقت فاته
والمازرع والناس تزرع
تالي الزرع ما عاد ينفع ..... [٤]

فقد جمعتهم (حيره وحيران) مع الحداد ظروف الطبقة المعدمة سوية بالرغم من اختلاف وسائل العيش ، فكلاهما يعكسان الصورة الميثولوجية لشريحته لما تضمه من قيم وعادات وتقاليد

---

(١) المصدر نفسه ، ص٣٧٣ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٣٧٩ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٣٨٠ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص٣٨٢ .

، فالحداد حينما يعطي المفتاح لحيره دون مقابل ممثلاً بذلك صورة ابن البلد وهو صوّره المخرج كذلك لما يوحيه الحوار الآتي :

"الحداد : لعن الله الفلوس ، لتنم عليها العروس .....

نوار : (الى الجمهور) جلبنا القنديل للعروس لم تعطينا فلوس ، اتينا للحداد بلا فلوس ، سيصنع لنا المفتاح .

حيران : (يردد مع نفسه) لو خليت قلبت" [١]

وفي المنظر الاخير يشكل المخرج من شخصياتهم الثلاث – حيره وحيران نوار – نصف حلقة دائرية يوحي للمتلقي بانهم يسيرون للاستدلال على شيء يجهلونه ، فيظهر لهم جزء من بيت حيره – دالاً وصولهم – الى البيت والاهل تتخلله حركات راقصة وموسيقى شعبية ترافقها صدى المجاميع ، وبعد ان تتلاشى هذه الحركات الراقصة مع الاغاني المصاحبة ، تجلب حيره الصندوق حاضنة له مهدهدة وكأنها تحمل رضيعاً بين ذراعيها حتى تضعه وسط المسرح في محاولة (لحيران) تجريب فتح الصندوق فيجده خالياً ، وفي هذا المشهد حاول المخرج تصوير ردود افعالهما وانبهارهما لصورة بنيت للاشيء سوى معتقدات خلفها الاجداد بعفويتهم في الوقت الذي يُفعل الصورة من قبل الطرف الاخر الممثلة بـ(نوار) غارقاً بضحكة اشارة لمسيرتهم العابثة مستدلين ذلك في قوله : تعبنا لم يكن في مكانه.

وبذات الوقت كان باعثاً فيهم الروح للبداية من جديد ، وهو ما جسده المخرج – سامي عبد الحميد – جاعلاً منه صوره توحي للمتلقي انه بدأ بالركض مشيراً لـ(حيره وحيران) ليركضا معه وينسيا حكاية الصندوق ليحصلا على المفتاح الحقيقي ، وبذلك جعلهم المخرج في تشكيله جماعية توحي بالركض وراء المستقبل ما عدا الوصيفة التي لا تنتمي لهذا المستقبل . وتتعالى المؤثرات الموسيقية ، والاضاءة الفيضية دورها في تفعيل عملية الركض بالاتجاه الصحيح لمن هم على المسرح في مشاركة وجدانية للجمهور في هذه الصورة المستقبلية .

مسرحية - بغداد الازل بين الجد والهزل[*]

اعداد واخراج : قاسم محمد

ان فكرة المسرحية ومغزاها الحقيقي هو مايردده العيار "لاخير في مال يكون للخاصة دون العامة" [٢] . وما يؤكده الحيقطان الحكيم قوله : "لاخير في الشيء اذا كان للخاصة دون العامة" [٣]. ويبدو بان المعد اولاهما اهمية كبيرة حتى تكررت في اكثر من مقوله او موقف بصيغة او اخرى ، وهو مارداده العيارون "احذروا صولة الكريم اذا جاع واللئيم اذا شبع" [٤] ، فالمادة المسرحية التي استمد موضوعها – قاسم محمد – في اعداد مسرحيته مستقاة من الجوانب المثيولوجية العربية التي افرزتها بطون المراجع والمصادر بما فيها من احداث ومواقف وشخصيات عكستها بصيغة درامية واخلاقية من خلال توليفها ، حيث اعتمد قاسم محمد على عدة مراجع [**] ، ساهمت في انفتاح المسرحية على حقبة متباينة من الزمن ، فكانت بمثابة سفره بين بطون الكتب التراثية لاستلهام صور ميثولوجية عديدة جسدتها مواقف درامية اعدت من خلال

---

(١) المصدر نفسه ، ص٣٨٦ .

(*) قدمتها فرقة الفن الحديث عام ١٩٧٤ .

(٢) قاسم محمد ، بغداد الازل بين الجد والهزل ، مسرحية مطبوعة بالالة الكاتبة ، ص٥١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٧٤ .

(٤) المصدر نفسه ، ص١٨ .

(**) منها (الحيوان ، البخلاء ، فخر السودان على البيضان للجاحظ) و (المقامة للهمذاني والحريري) و (العامة في بغداد لبدري) و (الظرفاء والشحاذين) د. صلاح الدين المنجد .

رؤية وتقنية معاصرة مثلتها شخصيات لشرائح اجتماعية متعددة تعكس ومن خلالها اشكالاً لجوانب ميثولوجية مرسومة تتالف المسرحية من قسمين ، وتدور احداثها منذ بدايتها وحتى نهايتها في سوق بغداد في الفترة العباسية حيث تجتمع كل فئات المجتمع البغدادي باختلاف طبقاتهم واطيافهم من الشحاذين والمتطفلين والباعة والتجار والصعاليك والبخلاء وغيرهم بما يحملون من صفات ميثولوجية مختلفة . ويكون هذا السوق البغدادي هو البطل الحقيقي للمسرحية يجمع بين الشكل والمضمون .

فالسوق كشكل يحوي مضامين افرزتها تناقضات اجتماعية وصراعات طبقية بين الفقراء الذين يمثلهم الشحاذون والباعة المتجولون والمحتالون على الزمن لكسب قوتهم كالمتطفلين وعلى رأسهم (اشعب) . وفي الجانب الاخر الاغنياء الممثَّلين بالامراء والتجار والاقطاعيون واصحاب العقارات ، فكانوا وجها من اوجه تركيز الثروة عند الخاصة دون العامة . والفقراء الموفورو الحيل والابتكارات لكسب عيشهم ، وجها آخر من اوجه انتشار الظلم ، وهذا ماجعل فكرة المسرحية بمثابة كشفٍ لميثولوجية المجتمع العربي ، ولاظهار مكانة الفقراء والبخلاء الاجتماعية والنفسية ، هذه الصور المتناقضة المجتمعة على ارض الواقع في السوق العباسي عن بخيل مكتنز للاموال وتاجر محتال وسيد جاهل وامير متسلط في مجتمع فقير متناقض غير متجانس هو الاخر يمثله صناع الشعر و (المكدين) والحكماء السود والعيارين ومناهضوا السلطة ، جميعهم صور اعطت للمعد إمكانية خلق دراما متعددة الابعاد شكلت في تضاعيفها قيما معاصرة اضافت الى قدرات المشاهد الحاضر بعضا من صور الصراع الذي كان يخوضه فقراء المجتمع ومفكروه ضد مستلبيهم . لذلك كان هذا السوق مصوراً لنا فئتين سارت بالمسرحين بخطين متوازيين كل منهما يحمل بين ثناياه جوانب ميثولوجية فرضتها ظروف البيئة بما انطوت عليه من فوارق اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية متمثلة في الخط الاول بالبخيل المتمكن والتاجر المحتال واحمد بن عبد الوهاب الجاهل والخط الاخر المعارض يمثله جابر الذي اغتيل وزوجته والحقيطان الاسود الحكيم وابو الشمقمق شاعر الفقراء واشعب المتطفل ، والعيار المناضل وغيرهم من الفقراء . فكانت مشاهد المسرحية تؤكد على مبدأ الوفرة في النماذج دون التركيز على شخصية واحدة او حدث من الاحداث . فنجد في بدايتها ، يطل علينا سوق بغدادي قديم يجمع المفارقات والمتناقضات من "بائع طعام وحواة يمارسون العابهم السحرية مع جمع كبير من الناس .... مرقص دب ، يرقص الدب وهو نفسه يتشقلب ، ضارب دف يرقص قرد ... قارئ كف ومحضر الارواح يحمل حقيبه كتب عليها العالم الروحاني ، المنوم المغناصيسي ... علقت في السوق وبشكل ظاهر شعارات – الشعار الاول (الثروة مقياس الرجال) والشعار الثاني (المال .. المال وماسواه محال) ، في السوق عدد من الشحاذين والصعاليك واللصوص والطفيلين"[1].

لقد عمد قاسم محمد ادخال شخصية (القاص الشعبي) مستفيدا من اسلوبه الفني في الحكي والمحاكاة خالقاً شكلاً جديداً للمسرحية المحلية متوخيا كسر الوهم المسرحي وان هذا القاص الشعبي اثناء توجيهه حديثة المباشر للجمهور يتولى مهمة التعليق والتوضيح وتجسيد بعض المشاهد بوسائله الفنية الخاصة كاللغة الجسدية واللفظية لاغيا بذلك الحاجز التقليدي الذي يعزل خشبة المسرح عن كل ماخارجه من حيث الواقع الاجتماعي (الزمن الوهمي ، تقمص الشخصيات) . ومن ناحية المكان (الكواليس ، الديكور ، خدعة الاضاءة) .

حاول قاسم محمد ان يضع الجمهور نصب عينيه ، فحولهم من حالة ساكنة في التلقي الى حالة حركية فاعلة تتيح فرصة المشاركة في العمل المسرحي ، لذلك وظف القاص الشعبي وهو صورة (ابن البلد) بما يتصف به من سمات اخلاقية وقيم اجتماعية رفيعة ، فالقاص الشعبي في المسرحية اخذ بيد المتلقي المعاصر الى التعرف على المثيولوجية الموروثة الاعتقادية والتطبيقية . وهذا ما نجده مؤكداً في قول "القاص : (يجعل جمهور القاعة بمثابة جمهوره .... وهو من

---

(١) المصدر السابق ، قاسم محمد ، المسرحية ، ص٦ .

قصاصي بغداد القدماء ، يقص حكاية لجمع من الناس ويقوم بحركات من يديه ورجليه) .... فلم ادع حكاية اعرابي ولانحوي ولاخادم الا سردتها ، ولانادرة ولا حكاية الا احضرتها واتيت بها ...

حَدَّثَ عيسى بن هاشم فقال : اشتهيت الازاد وانا ببغداد وليس معي عقد . فخرجت انتهز محالة ..." [١]

ان هذه الصورة التي تعكسها المقامة البغدادية التي يجسدها القاص الشعبي هي جزء من النماذج المتناقضة في السوق البغدادي المتواجد في الشحاذ وصاحب القرد المتباكي على ما حل بهذا القرد المسحور الذي "كان من احسن الشباب شبابا ، لكن زوجة والده ادركتها الغيره منه ، فسحرته ومسخته قردا .. فسألناها بجميع الملوك ان تعيده بشرا سويا كما كان .. فادعت ان عليه مائة الف دينار ، فجمعنا له تسعين الفا وقد تخلف عليه عشرة الاف دينار ، فمن يساعده ! ، من يساعده ؟ اخوكم في الانسانيه ايها الناس ... ساعدوه ... ساعدوه ... والله لايضيع اجر من احسن عملاً ..." [٢] .

ان حديث القراد يحتوي على جوانب اعتقادية بما فيها عملية المسخ للقرد وهي اشارة ميثولوجية فضلا انها طريقة التحايل في كسب الرزق وكلاهما صورة ميثولوجية لواقع معاش . ويستمر القاص الشعبي في رسم صورة للواقع لاسيما وهو الذاكرة الشعبية التي تقص للناس القصص والحكايات وكما "يقول **الممثل الثاني** : القاص هو الذي كان اثناء كلامه اما ان يجلس على كرسي او يبقى واقفا .

الممثلة : (تواصل) ان القصاصة انتشروا .. وقد اشتهر منهم .. ابن دلان وابن العطار ، وابن المغازلي .

وكانت مجالسهم عامرة بالعامة ...

الممثل الثاني (مواصلا) : وكان القاص يستعمل طرق مختلفة لجلب انتباه المستمعين .. منها..

الممثل الاول : ينشدون الاشعار ، او يأتون بحركات تنسجم وقراءتهم الملحنة التي تشبه الغناء.

الممثلة : او قد يصفقون بايديهم او يعملون ايقاعاً بارجلهم" [٣]

ان هذا الوصف للقاص هو لاعطاء المتلقي انطباعا مزدوجا للقاص التاريخي والشعبي المعاصر ، سيما وان قاسم محمد بشير اليه من خلال حوار الممثل الاول لأنه يحكي لعامة الناس في بغداد عن الجد والهزل ، ومن حوار الممثلة حيث "تقول: ... حكاية القاص هي كحكايتنا هذا اليوم .. لكن الفرق بين الحكايتين الف عام ..." [٤] ، وبعد ذلك يشير اليه المعد من خلال الممثل الاول ويعلن "بقوله : القاص البغدادي الشعبي المعروف .. ابن المغازلي"[٥].

كان المعد يحاول بتأكيده على توظيف القاص الشعبي ، فضلاً عن اساليبه الفنية التي افاد منها ، فهو يريد خلق متعة عند متلقيه وجعله يقظاً منتبهاً دائماً لما يجري امامه وما هذا الا تمثيل .

لقد حاول قاسم محمد بتجربته هذه ان يحطم شكلية المنطق التي تفرض عدم وجود اشخاص متعددين ومن ازمنة وامكنة متعددة بمكان وزمان واحد ، وان هدفه ليس عرضاً تاريخياً فحسب ولا تقديم شخصية تاريخية واحدة ، فالشخصيات مثل (ابو الشمقمق) و (اشعب ، وبنان) ... وعلى الرغم من ازمنتهم المتباينة (فنياً) جمعهم لاعطاء الظاهرة الاجتماعية التي تمثلها الجوانب الميثولوجية تأثيراً اقوى وعمقاً اشمل ، فيبدو ان المعد قد جمع صور كل هذه النماذج بغية اسقاطها على الواقع المعاش وخلق صراع مشوق ينتج منه عرضاً شعبياً يعتمد الميثولوجية في

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٨ .
(٣) المصدر نفسه ، ص١١ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص١٢ .
(٥) المصدر نفسه ، ص١٢ .

الاساس ويمثلها عنصر الحكاية بما فيها من احداث استطرادية تربطها خيوط لثيمه محوريه يجسدها القاص او المكان الذي يستوعب احداثها مثل سوق بغداد الازل .

لم تقتصر المسرحية على عرض احداث ونماذج مهنية مختلفة ، بل تجاوزتها الى عرض مفاهيم في صور ميثولوجية للواقع الاجتماعي المعاش وقتذاك من خلال الشعر ، فكان الشاعر (مروان بن محمد) الملقب بـ(ابو الشمقمق) هو من يمثل الطبقة الفقيرة كونه اكثرهم تعبيراً عن الفقر وتسجيلاً لصور الجماعات من العامة ، فيسأله احدهم من المارة عن حالة قائلاً :

"**الرجل** : ... كيف حالك انت ؟

ابو الشمقمق : انا ؟

ولقد هزلت حتى محت الشمس خيالي

ولقد أفلست حتى حل اكلي لعيالي ..." [١]

وفي مشهد اخر ورد في القسم الاول من المسرحية ، فيدور حوار بين (الحارث بن همام) والشخص المتنكر الذي يحاكي ما يرويه الحارث ، يعبر عن المعاني التي تعكسها ابيات شعره ، وحينما يمعن الحارث بالصورة التي يرسمها في شعره ويجسدها من خلال الدلالات الحركية واللفظية بما تتناسب والشكل العام للاداء ، فاذا هو بعد رفع غطاء تنكره (ابو الشمقمق) قائلاً :

"**ابو الشمقمق** : انا هو من انت ؟

الحارث : انا الحارث بن همام .

ابو الشمقمق : نسيتك والله .

الحارث : ولكن كيف ادعيت الغزل وما مثلك من هزل

ابو الشمقمق : تعارجت لا رغبة في العرج

ولكن لاقرع باب الفرج

والقي حبلي على غاربي

واسلك مسلك من قد مرج

فان لامني القوم قلت اعذروا

فليس على اعرج من حرج ..." [٢]

بعد ان يترجم الشاعر الواقع المعاش الذي دعاه سلوك طريق الاحتيال باتخاذه صورة الاعرج الذي لا يستطيع العمل لانه كما جاء في سياق شعره (ليس على اعرج من حرج) وهي اشاره لسلوك اجتماعي معتمداً الحيلة في كسب عيشه وعائلته ، فيتطور الفعل من خلال سؤال (الحارث) لـ(ابي الشمقمق) عن سبب شيب لحيته وجعل الحارث يجهل معرفة ذلك ، فيتنهد الشاعر وينشد ابيات من الشعر تدلل سبب ذلك بقوله :

"**ابو الشمقمق** : وقع الشوائب شيب

والدهر بالناس قلب ان دن ومالشخص

ففي غِديتغلــب فلا تثق بوميض

من برقة فهو قلب ..." [٣]

وهذه صورة اخرى عرضت على شكل شعر ، صور ومن خلال كلمات ابياته معاناة ضيق العيش وقلة الثقة بالاخرين وهذا هو الوجه الاخر السلبي والذي افرزته الحالة الاجتماعية والاقتصادية المتدهورة انذاك ، وبعد سرد هذه الابيات ينقده الحارث (ديناراً) فينبري له ابو الشمقمق وينشد في الحال واصفاً (الدينار) وتأثيره على الافراد والواقع فيقول :

"اكرم به اصفر راقت صفرته

---

(١) المصدر نفسه ، ص١٤ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٤٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٤٢ .

... مأثوره سمعته وشهرته
قد اودعت سر الغنى اسرته
وقارنت نجح المساعي خطرته
وحببت الى الانام غرّته
كم امر به استتبت امرته ..." [١]
يعطيه الحارث درهماً اخر طالباً منه ذم الدينار فينشد :
"تباً له من مخادع مماذق
اصفر ذو وجهين كالمنافق
... وحبه عند ذوي الحقائق
يدعو الى ارتكاب سخط الخالق
لولاه لم تقطع يمين سارق
ولا بدت مظلمة من فاسق ..." [٢]

ونرى شاعر الفقراء في سرده لمدح وذم (الدينار) يعكس جوانب ميثولوجية متعددة فرضتها الظروف المعاشية القاسية وجردت الفرد من قيمه وسلوكه الاجتماعي نتيجة تأثير الجانب المادي الذي جعلته ينحرف عن المسار الانساني الصحيح .

فقد انساه الجانب المادي هذا – كما يصفه ابو الشمقمق – مكارم اخلاقه وخالقه واضعاً (الدينارين) بطريقة استنكارية واحتقارية قائلا :

"... كافي عاد !...اشكد تعذبت من وراكم ... ؟
اشكد انذليت من اجلكم ... اشكد جعت ... اشكد تنكرت ... اشكد ... اشكد" [٣]

هذه الصورة التي رسمها لنا الشاعر تشكل الوصف التأثيري على الجانب النفسي نتيجة البحث عن وسائل العيش والذي يوصل بالانسان احياناً لأرتكاب المعاصي لديمومة الحياة.

وفي مشهد اخر ، تدور احداثه بين الجارية (رشا) والطفيلي (اشعب) حاول المعد ان يرسم صورة ميثولوجية يبين من خلالها المعادلة غير الموضوعية بين الجانب الانساني المتمثل بغريزة الحب والجوع والتي يتحايل اشعب من اجل اشباعها في تمثيله دور الحبيب المغرم بـ(رشا) والتي يجد عندها مايسد حاجته من الغذاء تاركا الحب وراء ظهره وهذا مما دعا رشا ان تقول له ، **رشا** : "ان كنت تبغي الوداد منا فالود في بيتنا قراضُ

- اشعب يتطلع في نواحي البيت ويشم بانفه – اشو دا اتشمشم مثل هر المطابخ ...!
اشعب : اكول ... أ ... الاكل .. اشو ما اله ذكر ولا وجود ... اشعجب ؟
رشا : لكن صدك انت ماتستحي ... انت جاي علي لو على الاكل ..." [٤]

ويبدا (اشعب) بالتحايل واطلاق العنان التي لاتصدر من ذات صادقة وانما من بطن خاوية من الاكل وهو يصور هذا من خلال مايردده من ابيات الشعر ، فيقول :

"اشعب : اذا في بطني طعام ذكرتها
وان جعت يوما لم تكن على ذكري
ويزداد حبي اذا شبعت مجددا
وان جعت غابت عن فؤادي وعن فكري ..." [٥]

وفي زحمة المشاهد في سوق بغداد القديم ، يسأل احد الرجال (لصا) يقتاد خروفا كتب عليه قطعة تحمل اسم (شاة) في حين هو (خروف) ولكن اصرار اللص بانه شاة جعلت الرجل

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٤٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٤٤ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٤٥ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص٤٦.
(٥) المصدر نفسه ، ص٤٧ .

يرتاب منه ويتنحى جانباً مع غيره من المتواجدين في السوق وهي اشارة رمزية تدلل على ان السارق فضلاً عن سلوكه السلبي ، فهو جاهل لايوزن الامور ، والتنحي عنه لم يكن بسبب سعره بل احساسا للاخرين بانه مسروق والتنحي في هذه الحالة وضمن صور المتناقضات دليل على سيران العفة والايمان في المجتمع على الرغم من المعاناة وضنك العيش الذي يصوره ابو الشمقمق عندما يسأل من احدهم :"كيف نجدك يا ابا الشمقمق . **ابو الشمقمق** : اجدني .. اجد مالا اشتهي .. واشتهي مالا اجد .. وانا في زمان من جاد لم يجد ومن وجد لم يجد ..." [1] ، وهذه الصورة الميثولوجية التي يرسمها الشاعر الفقير تدعو العيارين يرددون في اكثر من مشهد في السوق قولهم : "احذروا صولة الكريم اذا جاع واللئيم اذا شبع" .هذه الدعوة تدلل على ان الحياة البغدادية انذاك لم تكن حكرا على التجار المخادعين الطفيليين والشحاذين والسراق ، بل هناك وجه اخر غير منظور من الفقراء لم يتصعلكوا ولم يتطفلوا ، وانما تمردوا واثاروا وراحوا يبشرون ويدعون الى نشر الفضيلة في تغيير الواقع واستخلاص حقوق الفقراء من البخلاء الجشعين والتجار المخادعين الذين يدعون على العيارين بانهم لصوص وهو ما يردده احد التجار مخاطبا الاخر بشجار بينهما شاتماً له فيرده العيار قائلا : "لست ناهباً .. ايها التاجر الجشع ... بل انت اللص الذي ينهب ... اما نحن فاصحاب مبادئ نتمسك بها وندافع عنها ..." [2] .

وتدب الحياة تارة اخرى الى سوق بغداد العباسي في القسم الثاني من المسرحية حيث نتحرك فيها الصور المثيولوجية التي تجسدها النماذج المتناقضة من بائع ملابس مستعملة يروج لبضاعته بطريقته الخاصة لباعة اخرين .

ففي المشهد الاول من هذا القسم ، يقدم لنا القاص الشعبي شخوص السوق معلقا عليها وذاكرا اسماء مصادرها ومعرفاً احياناً الشخوص المجسدة للحكاية كما في حوار القاص الاتي :

"كان الفقراء يلتجؤن الى الكدية ...

شحاذ : لأن المكدي خفيف الظهر من كل حق ... لا يلزمه اداء الزكاة ، ولا تتوجه عليه قوائل النائبات ، ولا يطمع فيه الاهل والجيران ... ولا يدفع ضرائب ... المال ... مال الله

القاص : المصدر من فضلك

الشحاذ : المصدر ... رسائل الخوارزمي ص٩٠" [3] .

ترى في هذا المشهد فضلاً عن جوانبه الفنية في الحكي وذكر المصدر ، هناك دلالات ينطوي عليها حوار الشحاذ بوجود الزكاة والتي تعد واحدة من المعتقدات الواجبة في الميثولوجية الاسلامية وذكره الطمع والحسد من الاهل والجيران هي اشارتان اخريان لاعتقادهم في التفاؤل والتطير . اما بخصوص الضرائب التي وردت ، هي دلاله ثقلها التسلطي من قبل النظام القائم حينئذ وبفرضها بصيغة غير عادلة ، تشكل احدى المظالم التي يعاني منها السواد الاعظم من الناس .

ويظهر في مشهد اخر وصول التاجر ممتطيا هودجا صمم على شكل سيارة حديثة ، يحمله عدد من العبيد ومظهره من الخارج يدلل على ثرائه وجشعه وهذا مايدعو الشحاذين ومن على شاكلتهم من شعراء وقرادون اعلان وصول التاجر والاستعداد للتوسل والتضرع له بوسائل عديدة في سبيل اعطائهم بعض من النقود . وما تؤكد ذلك ، الصورة الاتية ...- يجتمع الشحاذون حوله –

"**الشحاذون** : الله يوفقك ... الله يعافيك ... ويخليك ... ويعليك .. ماينصيك (التاجر ينزل من السيارة – هودج)

التاجر : لك هاي شنو ..؟ ما تستحون

الشحاذون : لا ....

---

(١) المصدر نفسه ، ص٥٠ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ٥٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٥٤ .

التاجر : لك هسه الغريب ...لوالسايح اليجي ويشوفكم ...ياالله شيكول ؟
الشحاذون : راح يعرف ... منو سبب المجاعة ..." [١].

وبعد ان يدور الجميع حول التاجر يطلبون المساعدة من مال الله والسخي حبيب الله ، كلمات تخفي وراء صانعيها صوراً تدل على الوضع الاقتصادي والاجتماعي المنهار ، ومن بين هذه الحلقة للشحاذين والتاجر ، يظهر الشاعر المداح الذي يتوسل بشعره كسب قوته ، فهو يقف امامهم بحماس كاذب ويتلو باداء يشوبه التمثيل المفتعل المشوب باثارة العاطفة الجياشة بتلوين طبقات صوته ليثير التاجر شهامته (ان وجدت) ليمنحه بعض النقود قائلاً :

"**الشاعر** : الناس تحتك اقدام وانت لهم
رأس ... فكيف يسوى الرأس والقدم
إنا لنعلم ما بقيت لنا
فيك السماح وفيك الجود والكرم

الجميع : الله ...
التاجر : اعطه ... عشرة آلاف درهم ..." [٢]

ان سلوك الشاعر والذي تترجمه ابياته بكلمات تزخر بالتملق ، تضيف الى السوق صورة اخرى تمثلها شريحة الشعراء في تسخير موهبتهم بهذا الكسب الرخيص الذي فرض عليه من واقع اقتصادي صعب ، وان التاجر يبقى يزيد في الجائزة والشاعر يُستطار من شدة الفرح حتى يكاد يُغمى عليه لانه لا يستطيع ان يكمل جملة الجائزة التي وصلت الى اربعين الف درهم ، وفي ذروة هذا المشهد ومن لحظة ذهول الجميع ودهشتهم من سخاء الجائزة ، يعود التاجر ليستهزئ بالشاعر "قائلاً : لا بالله ... ؟ من كل عقلك ... ليش انا مخبل مو احنة اثنينة ناس عقّال ... اشوا انت ماشاء الله شاعر ... واني تاجر ...

الشاعر : (يلتفت في الوجوه وحوله) أي ... وشنو يعني
التاجر : يعني معقولة اشتري جم حجاية كذب ... باربعين الف درهم" [٣]

ويستمر الشجار بين الشاعر الكاذب والتاجر المخادع حتى يقرب المؤلف الصورة بين الاثنين مع الفارق الطبقي ، فكلاهما كاذب ومخادع ، فالشاعر سلعته المعروضة الكلام المعسول ، والتاجر بضاعته المادة المغشوشة فهما لذلك نتاج طبيعي لواقع فاسد .

ومرة اخرى يتحلق الشحاذون من حول التاجر للاستجداء ، بيد انه يضع شرط مقابل العون اليهم ، وهو ان يستعرض كل منهم مهنته بإتقان ، فيتهيأ الشحاذ لتقديم عروضهم في فن الشحاذة ، وهي اشكال تمثل شرائح معاشه في سوق بغداد العباسي ، كما يقدمه "**القاص** : ... فهذا هو الشحاذ المخطراني ... يتقدم المخطراني ويمثل وصف القاص ... والمخطراني يأتيك في زي ناسك ... ويفتح فاه ... كما يصنع من يتثاءب فلا ترى له لساناً البته ... ارحموه يرحمكم الله

التاجر : زين ... كافي ... روح ليغاد ... اشوف غيركم ... يمكن احسن منكم
القاص : وهذا الكاغاني ... الذي يتجنن ويتصارع حتى لا يشك احد انه مجنون لا دواء له ..." [٤]

ويستمر القاص بتقديم هذه النماذج من صور الكَدية وهو يروي وهم يحاكونه افعال الشخصيات المراد تجسيدها والتفنن من خلالها لاضفاء القيمة الجمالية فضلاً عن قيمتها الفكرية بما يستعرضه من نماذج تمثل شرائح تعكس جوانب ميثولوجية في صور مفرزة نتيجة الصراعات والتناقضات بحيث اهّلتها ان تمتهن الشحاذة وباساليب وصيغ متنوعة تلعب فيها الامكانات والقدرات الجسدية واللفظية دوراً مهماً ، فهي فضلاً عمّا تعكسه من معاناة وصور

---

(١) المصدر السابق ، نفسه ، ص٦٠ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٦٠ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٦٢ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص٦٤ .

ميثولوجية لواقع معاش تكون ظواهر تمثيلية شعبية تحتوي بعضاً من عناصر العرض التمثيلي ، وينتهي هذا المشهد بعد ان يهز التاجر رأسه ويضحك على المؤدين لادوارهم ضحكاً عالياً ، بإضافة شروط وذلك بان يوجه السب والشتيمة احدهم للاخر ، ومن يكون اجدر شتماً لصاحبه ، يستحق العطاء ، وينصرف التاجر ضاحكاً تاركاً الضغينة تغلي في نفوس الشحاذين حتى يأتي صوت العيّار من خارج المسرح "قائلاً : احذروا صولة الكريم اذا جاع واللئيم اذا شبع"[١].

وفي مشهد جديد ، حاول قاسم محمد ان يعمق التناقضات في سوقه ويجعل من الفوارق العنصرية بين السود والبيض محاولاً ازالتها من خلال اسقاطها على الواقع المعاش كحالة مضافة للفوارق الطبقية والاجتماعية فيه ، حيث يروي

"**القاص** : ... ذكر ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ... في كتابه الشهير – فخر السودان على البيضان - يذكر الجاحظ ... من السودان سعيد جبير الذي قتله الحجاج بن يوسف الثقفي ويوم قتله كان الناس يقولون كلنا محتاج اليه ، ومنهم لقمان الحكيم ، وبلال الحبشي ومنهم ايضاً ... الحيقطان ... الشاعر الحكيم الانسان الذي كان يفضل في رأيه وعقله ... **الحيقطان** : (في جمع من الناس) ثلاثة لا تعرفوهم الا عند ثلاثة ... الحليم عند الغضب ، والشجاع عند الخوف ، والاخ عند حاجتك ..." [٢] .

ان هذه الصورة تترجم من خلال المآثر الشعبية المتمثلة بالحكيم صاحب الامثال (الحيقطان) العلاقات بين الناس وفق معايير خاصة اعتمدت في ركائزها القيم والعادات والتقاليد والاعراف العربية الاصيلة ، ويستمر تفعيل هذا المشهد من خلال جلب المعد من بطون مراجعه ومصادره التراثية الشخصية المعروفة ، احمد بن عبد الوهاب في كتاب (التربيع والتدوير) للجاحظ ، ليؤكد المعد على النماذج التي تدعي العلم والادب والمعرفة ، وفي حقيقة الامر خواء وهو ما يجعل الحكيم (الحيقطان) مخاطباً (احمد بن عبد الوهاب) قائلاً:

"**الحيقطان** : انك قليل السماع ، غُمر ... وصحفي غُفل ... لا تنطق عن فكر ... تُعدد اسماء الكتب ولا تفهم معانيها ..." [٣]

وهناك تظهر صورة اخرى في السوق البغدادي لبيت (الكندي) البخيل امامه (بنان) وهو بانتظار (اشعب) الذي طلب منه ان يؤدي دور المستأجر لغرفة من بيت الكندي مقابل وجبة غذاء يقدمها اكراماً لسمسرته ، ويرسم المعد بُخل الكندي من خلال تأنيب ولده وزجره على تبذير (فلس واحد) فقط .

وحينما يلتقي الكندي البخيل بكل من اشعب وبنان امام الدار ، ويعلم سبب مجيئهما ، يبقى واصفاً الغرفة المراد استئجارها له ، في حين نجد (اشعب وبنان) يتضوران جوعاً ، حتى يقولا "... العشاء ... اهل الرحم ..." [٤] ويماطل في إحضار العشاء لهما بحجة ادائه الصلاة التي جعل في حركاتها البطيئة وسيلة مضافة لتأخيرها والتي احضرها مجبراً بعد طول انتظار ، وبعد الانتهاء من تناولها ، يفرض الكندي شروطه على بنان في ايجار الغرفة له ، ويبقى تحت طوعه متقمصاً دور المستأجر بناء على طلب اشعب .

هذه الصورة الميثولوجية التي تتحلى بها شريحة البخلاء ، بما تحويه من علاقات اجتماعية مبنية على اساس الربح المادي وعلى حساب الاخرين ، وتسمع في السوق اصوات – كما يصفها المعد – "جابو ... جابو ... العيار ..." [٥] .

---

(١) المصدر نفسه ، ص٧٢ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٧٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٧٤ .
(٤) المصدر نفسه ، ص٨٣ .
(٥) المصدر السابق نفسه ، ص١٠١ .

ويظهر في السوق احد العيارين مقيد بين اربعة حراس وكل من هناك يتجاهل معرفته ويبتعد عنه اثناء مناداتهم لإثارة روح المواجهة والتحدي فيهم ولم يبق الا ابو الشمقمق والحيقطان وابن ابي الشمقمق ، كونهم يمتلكون روح الثورة ، ويمتلئ حوار العيّار بالدلالات المعبره مباشرة او غير مباشرة راسماً من خلالها صورة الظلم والفساد وسوء توزيع الثروة التي انعكست على واقعهم الاجتماعي ، وهذا ما يجسده قول العيار : "... لو مات الظلم بهذه الارض ... لو تضرب بصدر الباغين بسيف الحق ... (ابن ابي الشمقمق الصغير ينتبه لكلام العيار فيقترب منه ويستمع اليه بانتباه وتركيز) الشر يُدحرج بين الارجل يعدو مثل الناس ... لكن الخير يُرى مثل الطفل الباكي سُلبَ اللعبة ... إحرس لؤلؤة القلب حتى لا تظلم ... فأنت ان مات النور ... تموت" [١] .

وفي هذا المشهد يتمنى العيار ان يُغّير الواقع بما فيه من معاناة الى نور وحق وعدالة ، ويظهر له في الجانب الاخر من السوق ابو الشمقمق ليحيل تلك الاماني الى يأس ويبدو ان هذا التغيير الذي ينشده العيار ، يتقاطع مع ما يتمناه ابو الشمقمق موجهاً كلامه للعيار :

"ابو الشمقمق : ... كلمات ... كلمات ... ما اكثر هذه الكلمات ... هذا زمان مشؤوم ... الحس فيه مليح ... والعقل عيب ولوم ... والمال طيف ولكن حول اللئام يحوم ...

العيار : افتح من قبل الاذنين ، القلب ... العقل ... انظر حولك ... هل تلقى غير المظلومين ... افتح من قبل الاذنين ، افتح لزمن العقل .

ابو الشمقمق : اين هذا الزمان الرحوم ؟

العيار : هو موجود بين الناس ... في قلب الناس ... وغداً يظهر ...
في الكف اليمنى منه الشمس
في الكف اليسرى منه العدل ..." [٢]

ان ما يحمله العيار من معتقدات دينية ومبادئ واهداف نابعة من واقع اجتماعي ، يؤمن بحتمية مجيء المنتظر ، وهي شخصية الخلاص من الظلم - كما يراها العيار – تحمل في الكف اليمنى الشمس وفي الكف اليسرى العدل ، هذا المعتقد الديني الميثولوجي الذي دعا اليه العيار حيث يصفه بقوله : "زمن لو تعلمون ... رحوم ... آتٍ لا ريب" [٣] . وهو ما يردده الصبي في السوق بكلمات هادئة في نهاية المسرحية ، فتتجمد الحركة كما لو كانت في بدايتها ويبقى الصبي يدور ويردد بقوله : "... هو موجود بين الناس ... في قلب الناس ... وغداً يظهر ... من يبحث عنه فليس يضل ... من يدركه يعرف زمن هذا الزمن" [٤] .

اما من ناحية العرض ، فقد تجسدت امكانية المخرج (قاسم محمد) في عرض مسرحيته (بغداد الازل بين الجد والهزل) من خلال استعراضه للاوجه التي تمثلها نماذج تاريخية متعددة المشارب والافكار محاولاً خلالها ان يشكل طيفاً من الفوارق الطبقية والاجتماعية في رؤية فكرية واضحة ، حيث جمعها في سوق بغدادي قديم كشكل ومضمون لها ينطوي على جوانب ميثولوجية متعددة من خلال الوفرة في الحالات والصور الاجتماعية والتي مكنته من خلق دراما وصور متعددة الابعاد شكلت في تضاعيفها قيماً معاصرة ، بحيث استطاع ان يوظفه من هذه التراكمات صوراً شكلت مادة اساسية للعرض المسرحي المنشود ، محاولاً خلق تجربة لنموذج معاصر يضيف لقدرات المشاهد الحاضر بعض اوضاع واشكال الصراع الذي كان يخوضه فقراء المجتمع آنذاك ، لهذا وجد الشكل المسرحي الذي مثله السوق البغدادي اقبالاً لدى المشاهد المشارك في اللعبة المسرحية حيث دارت فيه معظم احداث العرض ، فكان السوق الذي وضع ابعاده الشكلية والفكرية المخرج واحاطة المصمم (كاظم حيدر) بديكوره حتى لتحسب ان النص

---

(١) المصدر نفسه ، ص١٠٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص١٠٢-١٠٣ .
(٣) المصدر السابق نفسه ، ص١٠٣ .
(٤) المصدر نفسه ، ص١٠٥ .

بلا هذا الديكور لا قيمة درامية كبيرة له فشكل بهذه الابعاد المختلفة والالوان المعتمة والبيضاء واعماقه وسطوحه سداة للموقف من التراث واستطاع ان يحيل حركة الممثل المعاصر الى شكل تراثي بعد ان اصبح اقترانها بابعاد الديكور مهمة اساسية [١] .

وحاول المخرج والمصمم ان يعطيا الديكور نكهته الشعبية مستفيدين من اشكال الاحتفالية الشعبية متوخين من وراء ذلك الغاء الحاجز الوهمي الذي يعزل خشبة المسرح عن القاعة وجعل خشبتها تمتد لتشمل القاعة كلها .

فقد مُدّت الستائر فوق رؤوس المشاهدين لتوحي بسعة السوق ووجود الصلة الجدلية بين الحاضر والماضي والمؤدي والمتلقي وتحويل هذا العرض لشكل جديد للمسرحية المحلية ، وساهمت الازياء في ترصين الصورة الميثولوجية للنماذج المعاشه في ذلك الوقت المجسدة من خلال شخوصها التي اكسبتها الملابس بالوانها وتصميمها صفات خارجية اول الامر ثم تأكدت بعد ممارستها الفعلية لتكشف عن الجوانب السيكولوجية للشخصيات ودلالاتها لما تختزنه من قيم جمالية وفكرية ، فاستخدمت (الجراوية) لغطاء رأس القاص الشعبي ، والبسه المخرج كل ما هو من شأنه يضفي عليه صورة الحكواتي العربي ، وألبس العيار الملابس المميزة له باللون الاحمر مشيراً لافكاره الثوريه وانتمائه لفقراء المدينة اما ملابس التاجر المزكرشه فلها دلالة الثراء ... الى ملابس زوجة جابر السوداء اللون ذات الدلالة الاعتقادية لصورة الحزن والاسى التي تشكل امتداداً لصورة الموروث الميثولوجي .

اما الانارة فقد استخدم المخرج الفيضيه منها مقترباً في ذلك من اساليب اضاءة فنون الحكواتية التي تقترب من الاتجاه الملحمي في الاخراج لاسيما وان المخرج اراد ان يجعل من مسرحه والقاعة كتلة واحدة في مكان واحد ، واحياناً عندما يدور الحدث بين شخصيتين او اكثر في جانب من جوانب السوق ، كانت تسلط اضاءة مركزة على مكان الحدث من باب التأكيد على الشخصيات المشاركة حصراً في هذا الحدث .

واعتمد المخرج كثيراً على الممثل رغم اهتمامه بالعناصر الاخرى ، فهو عنده القيمة العليا في تفسير ومعالجة الجانب الاكبر من العرض المسرحي ، وازاء هذا الموقف اصبح اختيار الممثلين واعدادهم لادوارهم عملية في غاية الاهمية تلعب فيها الذاكره الانفعالية للممثل دوراً مهماً في تفعيله للغة الجسدية لما تمتلكه من دلالات تجسدها الحركة والاشارة والايماءه ، وان طريقة المخرج (قاسم محمد) في اعداد الممثل مبنية على أن يتعرف على الممثل من الداخل اولاً ومن ثم تعريف الممثل على نفسه بما فيها من قدرات فنية وحالته النفسية ، ويأتي هذا التعريف من خلال التجارب والتمارين التي تمكن المخرج من العمل مع الممثل من داخله ليدله على اعماق الحقيقيه ، والهدف من ذلك كله اضاءة الاماكن المعتمة في العالم الداخلي للممثل والشخصية في آن واحد ، لذلك نجد الممثل لديه يتسلح اولاً بما يعتمل في داخله وهذا يعني اثارة حواسه ومشاعره وافكاره وتحريك كوامنه بما تحويه من جوانب ميثولوجية موروثة او مكتسبة من الواقع الاجتماعي [٢] .

فنجد ان تركيز المخرج منصباً لاظهار القوى الكامنة في اداء الممثل وسيلة للتعبير وصولاً الى تفجير اكبر قدر من الرؤية البصرية في المفردة المؤداة نثراً او شعراً .

لقد حاول المخرج ان يحث الممثل الى استحضار الخزين الميثولوجي في ذاكرته الانفعالية باتجاه اللغة الجسدية من اجل ان يمنحه امكانات عالية في تشكيل الصور فضلاً عن جعلها ظهير اللغة اللفظية في تجسيد الشخصية .

فشخصية القاص الشعبي الممثلة بابن المغازلي والتي اداها (سامي عبد الحميد) تنطوي على جوانب ميثولوجية متعددة سواء في الشكل او المضمون وانها امتداد للممارسات والمجالس

---

(١) ينظر : ياسين النصير ، وجهاً لوجه ، بغداد : مطبعة دار الساعة ، ١٩٧٦ ، ص١٦٥ .

(٢) ينظر : احمد سلمان عطية ، "دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر" ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، ١٩٧٨ ، ص٢٦٨ .

الاحتفالية الدينية والدنيوية لانها صوره من فن الحكواتيه بما فيها امتدادات الحياة والحيوية جعلتها مستمرة الى الوقت الحاضر .

وقد عمد المخرج الى ادخال هذه الشخصية ليحوّل العرض الى شكل جديد شعبي من خلال القاص الذي يوجه حديثه المباشر لجمهوره اثناء التعليق والتوضيح مساهماً مع الديكور والعناصر الاخرى في ترصين الصلة الجدلية بين الخشبة والقاعة .

ولابد ان قاسم محمد حاول ومن خلال هذه المشاركة ان يحوّل المشاهد من حالة ساكنة في التلقي الى حاله فاعلة يرسم من خلالها صورة الفرجة في العرض المسرحي ويعود بنا الى اصول الظواهر التمثيلية العربية حيث المكان الذي يحوي كل اطراف اللعبة بما يعكسه من قيم فكرية وجمالية ، وبهذا يكون المخرج قد صاغ من الجوانب الميثولوجية الشعبية مشروعه الفني ليحدث لدى المشاهد الدهشة والتساؤل .

كما سعى المخرج الى تحرير شخصية القاص من نمطيتها النصية وصولاً الى طابعها البغدادي الشعبي الاصيل فاستخدم كل ما من شأنه اضفاء الحياة والحيوية عليها ليجعلها قريبة من حواس المشاهد .

وقد اعتمد ممثل شخصية القاص الاداء اللفظي على استثمار طريقة الانشاد او ما يمكن أن نسميه النغمه الملحنه بغية كسر الايقاع الرتيب والوصول لتحريك مشاعر المشاهد دون اندماجها مع الاداء ، مستخدماً لذلك احدى وسائل فن الحكواتية ، كالتغيير في نغمة الاداء الصوتي والجسدي من خلال محاكاة بعض الصور او التوجه لمخاطبة الجمهور مباشرة او اطلاق بعض الكلمات غير المألوفة يبغي من وراء ذلك تحريك ساكن المتلقي وأن يرى شخصيته وهويته ، فضلاً عن المتعة المختلفة عنده ، فمثلاً ما يؤديه القاص اثناء ادائه اللفظي قائلاً ...

"القاص : (يجعل جمهور القاعة بمثابة جمهوره)

يا أخابر الذخائر وبشائر العشائر ، عمّوا مساءً

وانعموا اصطباحاً ، يا سامعي الاكرم والاجل ... حكاية بغداد الازل بين الجد والهزل ... حكاية لا تنتهي ..." [1]

جعل المخرج من شخصية القاص محايدة ، حيث وضعها وسط الاحداث وفي منطقة تتوسط خشبة المسرح بعد ان قسم خشبته الى ثلاثة اقسام رئيسية واقتصر دورها في التعليق والتنبيه لما سيحدث دون التأثير عما يجري .

وشخصية العيار كنموذج ثوري رافض متمرد (ابن البلد) والتي قام بادائها (فاروق فياض) تحمل في كوامنها كل القيم الانسانية والتي تنطوي عليها الميثولوجية العربية الاسلامية ، وهي بمثابة الضياء للمحرومين والفقراء وان المخرج جعلها تظهر بين الحين والاخر في معظم المشاهد مرددة "احذروا صولة الكريم اذا جاع واللئيم اذا شبع" [2] ، وقد منحها امكانية التواصل في الحاضر بما تحمله من قيم ميثولوجية جسدتها لغته اللفظية والجسدية والتي ساهمت مع توجيهات المخرج ابتعادها عن نمطيتها في النص ، وعلى هذا الاساس فان شخصيات العرض وافكارها تجاوزت اطارها التأريخي القديم وانسلخت منه لتعيش مع المشاهد في الحاضر وتفكر كتفكيره ، وهذا الانسلاخ لم يأت من فراغ وقد لعب المخرج دوره الاساس من خلال رؤيته الابداعية في مساهمة عناصر العرض المسرحي التي جعلت المشاهد يشعر فارقاً واضحاً بين النص والعرض في قيمه الفكرية والجمالية .

اما الممثل (**يوسف العاني**) الذي لعب دور (**اشعب**) فقد عمد الى التلوين في طبقات صوته وفي اداء حركات جسده اثناء ادائه لبعض من المفردات والابيات الشعرية المعبرة عن الجوع لا غريزة الحب ، خاصة في المشهد الذي كان يصوّر اشعب وعلاقته مع المرأة التي احبها ، فيقوم اشعب بالتطلع نحو نواحي بيت (**رشا**) ويتشمم بأنفه مشيراً الى الاماكن التي تبعث

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص١٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٧٢ .

منها روائح الاكل وكأنه لم يأت لزيارة الحبيب بل لاقتناص وجبة غذاء ، وهو ما يؤكده في شعره لحبيبته رشا قائلاً :

"اذا كان في بطني طعام ذكرتها .
وان جعت يوماً لم تكن على ذكر
ويزداد حبي اذا شبعت مجدداً
وان جعت غابت عن فؤادي وعن فكري" [١]

واعتمد العاني في ايصال هذه الشخصية على خزينه من الواقع الشعبي والتي طالما صادفته في حياته اليومية ، فحول هذه الشخصية من جائعة كغريزة الى فاضحة للنظام ولمجتمع الوفرة ومكتنزي الاموال والثروات مجسداً ذلك فضلاً عن لغاته الادائية بقوله :

"يا مانع الماعون ... يا سنة الطاعون
يا بغي العبيد ...
يا دودة الكنيف ..." [٢]

اما شخصية الشاعر المتسول (ابو الشمقمق) والذي جسد دورها (عدنان نعمة) فقد خرجت هذه الشخصية في صورة العرض من مألوفيتها النصية من خلال استثمار المخرج مرونة العرض ، بحيث منح ابي الشمقمق والعيار وزوجة جابر الكرخي وابنه امكانية التحرك على نطاق اوسع في السوق والتأثير والتأثر بما فيه من اشكال ومضامين شعبية حيث كانت هذه الشخصيات مع غيرهم من الطبقات الدنيا رافضة للفوارق الاجتماعية وهو ما استطاع ان يجسد ابو الشمقمق هذه الصورة الدرامية من خلال ادائه الجسدي واللفظي في سحق (الدينارين) بقدميه وكل مَن كان في السوق اليه بصمت ودهشة ، حتى اسرعت مجموعة من الشحاذين نحو الدينارين لالتقاطهما فيوقفهم ابو الشمقمق بصيحة : "اوكفوا ... هذين الدينارين ... اريدها تبقه هنا ... بالكاع ... ويه التراب والزبل ... (ثم يتقدم اليها كالمنتصر ويقف على الدينارين واضعاً كل قدم على دينار) ... اريدها هنا جوة رجلي ... جوة رجلي (ثم يبدأ الضرب عليهما برجليه متشفياً) كافي عاد ؟ اشكد تعذبت من وراكم ... اشكد ..." [٣] ، يبقى يضرب الدينارين بقوة تبلغ به حد الهستيرية فيتعب ويلهث ويتركها نازلاً عنها وهو يتململ من التعب لشدة تأثير ردود الفعل لديه .

شخصية ابي الشمقمق تمثل الرجل الداعي الى الحق والعدالة والغضب باتجاه الواقع بما يبثه من خلال صوره الشعرية لاسيما وان المخرج حاول ومن خلالها مع العيار وزوجة جابر نماذج ترّمز لامتدادات ثورية معاصرة ، فقد امتدت اصواتهم الملأى بالغضب والاحتجاج الى كل مَن كان في السوق وليمتد تأثيرها الى المشاهدين ، سواء في اثارة غضبهم او كسب عواطفهم والتحايل على كل ما هو موجود في السوق او القاعة مقابل بعضاً من الدراهم وكان المخرج يبغي من وراء التفعيل رسم صوره حيّة لواقع مجتمعهم مضافاً الى العرض طقساً ميثولوجياً شعبياً تساهم فيه كافة عناصر العرض المسرحي .

ونجد في سوق بغداد العباسي شخصية العواء التي ادى دورها (عبد الجبار عباس) ، فقد ساهم مع المخرج في تحرير الشخصية من نمطيتها ، وكان جهد الممثل واضحاً في العرض بما يمكله من قدرات فنية مثلتها مطواعية الاداء بالحركات الجسدية واللفظية ، خاصة وان العواء كان ينادي بين المغرب والعشاء ، راسماً صورة تجسد طرق (الكَدية) ، علماً بأن الفقراء وقتذاك ليسوا هواة تسول ، بل فرضتها الظروف عليهم .

اما شخصية البخيل التي جسد دورها (**خليل شوقي**) في صورة يكتنز بها المال على حساب سحق الفقراء ، حيث استطاع المخرج والممثل ان يرسما نموذجاً طبقياً امتهن الاموال والناس من خلال ما يمتلكه الممثل من الامكانات الصوتية وقدره تنويع طبقاته وفق ما تمليه

---

(١) المصدر نفسه ، ص٤٧ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٧٠ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ص٤٤-٤٥ .

ضرورة الدور في تناغم مع مطواعية الامكانات الجسدية بالحركة والاشارة والايماءة لدلالة معبرة مكملة رسم شكل ومضمون صورة البخيل وايصالها مع ما اضاف عليها المخرج الى المشاهد بما تنطوي عليه هذه الشخصية من جوانب سلبية تجسد صورة الواقع .

ونرى شخصية الحيقطان ، اختار المخرج لها الممثل (سامي عبد الحميد) الذي كان يؤدي دور القاص الشعبي في المسرحية ذاتها (*) .

وقد حاول الممثل ان يحرر شخصية الحيقطان من جلدها النصي وصولاً الى طابعها الشعبي بما تنطوي عليه شكلها ومضمونها من حكمة ومعرفة تعكس من خلال الامكانيات الجسدية والصوتية التي يمتلكها سامي عبد الحميد في تجسيد جوانبها الميثولوجية ، بعد ان اضفى عليها المخرج الحياة والحيوية خلق منها صورة مصغرة للواقع ، وبالتالي جعل هذه الشخصية تأخذ مساحة واسعة في سوق بغداد وقريبة من المشاهد المشارك وجدانياً في العرض واعتمد في ذلك استثمار طريقة الحوار المنغم في كسر الايقاع الرتيب ليصل الى عقل المشاهد وهو يقول :

الحيقطان : "لا خير في الشيء اذا كان للخاصة دون العامة" (١)

كان العرض المسرحي الشعبي المستلهم للموروث بما فيه من جوانب ميثولوجية فكرية او تطبيقية تلمسه من خلال التنوع والوفره في الصور وتفعيلها داخل السوق كنماذج وحالات بشرية تتخللها التناقضات وانعدام العدالة .

ولابد من الاشارة الى استخدام المعد والمخرج (قاسم محمد) اللغة العربية التراثية المنقولة حرفياً ومزجها مع اللهجة الدارجة التي يتعامل بها الناس يومياً ، ويبدو للناظر والسامع ان مزج هذين الخطين من قاسم محمد محاولة لمزاوجة عصرين ولجعل العمل المسرحي مقبولاً لدى المشاهد .

ولم يقتصر العرض على تقديم شخوص واحداث لا يجمع بينهما سوى المكان ، بل تجاوزها المخرج الى عرض مفاهيم مسرحية تختلف في بنائها من حيث الشكل والمضمون عن عروض المسرحية التقليدية وهو ما اضفى عليها النكهة الشعبية وان العرض قدم بين اطيافه اشكال عديدة للظواهر التمثيلية العربية القديمة (كالكرج) او (الحكواتية) بكل فنونها مما جعل الملامح الميثولوجية تتواجد وتنعكس من خلال المكان والشخوص سواء في اداء الممثل او دلالات حواره فيما تخفيه او تعلنه لبعضٍ من ابيات اشعارهم ومفرداتهم النثرية في المقامة او في حوارهم العامي فضلاً عن ما تضفيه العناصر الاخرى المكونة للعرض كالملابس والاضاءة والديكور والاكسسوار التي لا يثقل بها العرض حيث جعلها المخرج موحية غير مجسدة للزمان وللمكان تضفي عليها شكلها الشعبي بما فيها من ارتباط روحي بين استخدام الفضاء واستخدام المادة كتشكيله ، ولهذا فالمخرج قاسم محمد يقول : "أنا اعتمد على الجانب الروحي في الفضاء المسرحي اكثر من الشكلي ، أنا دائماً اعتمد على الروح المحلية لأني اعتقد ان وصولنا الى العالمية لا يأتي إلا من التركيز على المحلية" (٢) .

ويمكن ان تتلمس هذا واضحاً في عرض بغداد الأزل ... المعتمدة في اعدادها على التراث والموروث والتي استمد صورتها من بيئته المحلية ساعياً من ورائه الى خلق مسرح شعبي اصيل قريب الشبه من اشكال واساليب فنون الحكواتية معتمداً في اكسائها وبلغة فنية شكلاً مسرحياً جديداً في رؤية معاصرة ، ومخاطباً مشاهديه العصر بصيغة فنية ورثوها وتسربت الى اعماقهم من خلال طقوس الفروض الدينية والاجتماعية التي اعتادوها وادهشتهم هذه الصورة الفنية بما تحمله من قيم جديدة ايقضت في لاوعيهم الجوانب الميثولوجية ، وهو ما يشير له المعد

(*) اشار قاسم محمد في مقدمة المسرحية الى امكانية اداء الممثل باكثر من دور واحد في عرضها .

(١) المصدر السابق نفسه ، المسرحية ، ص٧٤ .

(٢) المصدر السابق ، احمد سلمان عطية ، ص١١١ .

والمخرج قاسم محمد من خلال ما تقوله الممثلة في المسرحية : "حكاية القاص هذه ، هي حكايتنا هذه الايام لكن الفرق بين الحكايتين الف عام" [١]

مسرحية رثاء اور [*]:
ترجمة واخراج د. عوني كرومي

تكشف لنا مقدمة مسرحية (رثاء اور) ومن خلال الجوقة ورئيسها عن الصور المأساوية والدمار الذي حل بمدينة اور وبمقدساتها وطرد شعبها من اراضيه بالقوة ، ولمعرفة ابعاد النص الفكرية وماينطوي عليه من جوانب ميثولوجية لابد من استقراء الخلفية التاريخية للنص وان احداثه تدور في حكم السلالة الثالثة لمدينة اور ، اذ هوجمت المملكة السومرية من قبل العيلاميين والبدو البرابرة واسروا ملكها ونتيجة لذلك ضعفت سلطة الملك ولم يعد الامراء يقدمون القمح فضلاً عن تكاليف الحروب وما رافقها مما كان سببا في تمزيق الحالة الداخلية وانعكاسها على الجوانب الميثولوجية للمجتمع وقتذاك ، حيث انفصل احد الامراء عن السلطة المركزية لمدينة اور وهو الذي حررها [٢].

وعلى هذا الاساس ان اسم النص يحمل بذاته الدلالة المعبرة عن معاناة المجتمع في مدينة اور بعد الدمار الذي حل بهم معتقدين انها نتيجة التناقضات والصراعات الناجمة بين الهتهم والتي كانت سببا في تدمير مدينتهم .

ويأتي هذا الاعتقاد الميثولوجي من التصورات الدينية عند السومرين والتي اتسمت بتعدد الالهة ومن خلال هذا الاعتقاد كانوا يشخصون لكل ظاهرة اله وكانت هذه الالهة تلعب دورا اساسيا في حياتهم . ومن هنا كانت الجوقة التي تصور شعب اور تلعب مع رئيسها دورا فاعلا في المسرحية ، فهي تنشد ، وتعلق ، وتدخل الفعل المسرحي مع من يقودها من رئيس ورئيسه اللذين يعقبان ويصفان باستمرار ما يحدث من خلال فعل الالهة وهي بذلك مرآة تعكس الصور الميثولوجية للواقع الاجتماعي وتجسده خلال ما تمتلكه القيادة وافراد الجوقة من قدرة ادائية مطواعية في اللغة الجسدية من حركة واشارة وايماءة وتنويع في اللغة اللفظية من خلال طبقات الصوت وقوتها المتنوعة .

رئيس الجوقة : عن معاقله وخلف اسواره توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات ...
.....
رئيس الجوقة : سيد البلدان عن معاقله وخلف اسواره توارى
الجوقة : والعاصفة تزمجر في المدارات .....
رئيس الجوقة : الاله عن اسوارمعبدها كيور توارى .....
رئيس الجوقة : زوجة الاله ننكال خلف الاسوار توارت
جوقة النساء :والعاصفة تزمجر عاتية في المدارات ...
رئيسة الجوقة : الاله ننكال معبد اينونكوك توارى ....[٣]

---

(١) المصدر السابق ، قاسم محمد ، المسرحية ، ص١٢ .

(*) نص مترجم عن الالمانية من قبل د.عوني كرومي حيث يعود تاريخها الى (٣٠٠٠) سنة ق.م ، وهي جزء من اطروحة الدكتوراه والموسومة (اطروحة في المسرح العراقي القديم) ، حاول ومن خلال العرض لهذه المسرحية ان يقطع الفرضية باليقين وأن يؤكد صحة دراسته وفرضياتها ، علماً قام باخراجها عام (١٩٧٤م) على مسرح اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد .

(٢) ينظر : عوني كرومي ، " اطروحة في المسرح العراقي القديم " ، الاقلام (بغداد) (العدد السادس، اذار ، ١٩٧٩) ص٥ .

(٣) نص مسرحية ، رثاء اور ، ترجمة د. عوني كرومي ، مكتوب على الاله الطابعة ، ص١ .

يرى الباحث ان الجوانب الميثولوجية في العراق القديم اقترنت بما تميز به الفكر الديني وهو ماجعلهم يعتبرون من المدن المقدسة لديهم بما فيها من كثرة المعابد والمقدسات فضلا عن كثرة خيراتها الزراعية وهذا مادفع الجوقة وقيادتها ان يصفوا وبرثاء الصور المأساوية التي الت على المدينة وشعبها وبذلك يعكس الشكل الميثولوجي لطرفي النزاع وخاصة الطامعون في المدينة وخوائهم من الجانب الانساني والايماني وهذا مادفعهم بتوسيع رقعة ملذاتهم المادية على حساب اور وشعبها الضحية .

وفي المشهد الاول من المسرحية نجد وصفا اكثر تفصيلا بما جاءت به مقدمة النص في صور لرثاء مناطق مقدسة للمدن السومرية بصيغة دلالات مرمزة من معتقدات دينية جاثمة في كوامن شعب اور الذي عكسه هذا الخراب والدمار في نفوسهم وعلاقاتهم الاجتماعية لاسيما وان العاصفة الهوجاء بعثرت من دون تمييز بين منازل النبلاء والعامة وجعلتهم في العراء .

رئيس الجوقة : البقرة التي تحس العاصفة هجرت حضيرتها
ومنازل النبلاء مبعثرة في العراء (تصاحبها الألحان)
.....
الجوقة : البكاء مرير على خرائب المدن
البكاء مرير على اور الدمار
نانار: بكاؤك مرير ... إلآمَ يرثيك سيدك الحزين
بمر البكاء ، إلآمَ يبكيك نانار الحزين عظيم البكاء...[1].

ويستمر الرثاء من قبل قيادة الجوقة في انعكاس صورة الواقع الاجتماعي نتيجة العواصف المدمرة في انتزاع جانب الاعتقاد الديني والوطني من شعب اور من خلال تدمير مدينتهم ومعابدهم المقدسة والتي تشكل اهم جوانب ميثولوجيتهم بصورتيها الفكرية والتطبيقية كما وانها تعتبر اماكن التضرع واداء الطقوس لشعائرهم من خلال تقديم النذور والقرابين للالهة . وهاهي رئيسة الجوقة ترثي في قولها ويجيبها رئيسها .....

رئيسة الجوقة : ايتها المدينة التي حملت اسم الهها
وانتزعت معه من الارض
اواه ايتها المدينة تلك اسوارك التي حمتك طويلاً
ورفعت الهك ... هاهي تنتزع من الارض
رئيس الجوقة : اواه يامدينتي انت نعجة حزينة
سلب حملها ...
اواه ايتها المدينة تهاوت مقدساتك
المتلألئة واستحالت ضيعاتك فيما بينها اعداء ...[2].

ومن الناحية الدلالية يكون ذلك الشاهد والمجني عليه في ان واحد الجوقة من الرجال والنساء وقيادتهم يمثلون جموع شعب اور . ومن ناحية الفنية نجد الجوقة هذه لا تختلف عن الجوقة الاغريقية وقريبة الشبه من اسلوب بنية فنون الحكواتي العربي ، لانها تعكس بواسطة اللغة اللفظية المنغمة والجسدية المطواعية ، الصور الميثولوجية المتمثلة في طقوس الشعائر الدينية خصوصا في العراق بمناسبات التعازي حيث يسمى المؤدي (الرادود) او (الروزخون) والمؤدية في مجالس تعازي النساء (الرادودة) او (الملاية) وهذا ماسيظهر جليا عند التطبيق الفعلي عندما يمتلك مقوماته المادية اثناء العرض المسرحي .

وفي المشهد الثاني يطل علينا رئيس الجوقة ويصف خرائب المدن التي خلفها الدمار (ترافقها في هذا الوصف الالحان على الة الناي) .

---

(١) المصدر نفسه ، نص المسرحية ، ص١ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٢ .

والجدير بالذكر ان هذه الاله الموسيقية (الناي) من موروثات حضارة وادي الرافدين حيث كانت تستخدم ولحد الان في الطقوس الرثائية والدينية وطقوس دورة حياة الانسان حيث تثير هذه الاله مشاعر الحزن عند المتلقي فضلا عن ترجمة احاسيس المؤدي فيها وعليها ، وكلاهما تجسد الجوانب الميثولوجية التي تخلقها آلام الحزن والبؤس والفقر والجوع ..

رئيس الجوقة : أليم البكاء ضارب على خرائب المدن ، فاجع البكاء ضارب على اور الدمار ... (ترافقها الالحان)

.....

المعلق : هاهي ننكال تقترب من المدينة تبكيها
مر البكاء وعند سيد المعبد الخرب تتدفق نواحها المرير
تبكي معبد مدينة الدمار
السيدة تضع اله النواح على الارض وتاخذ في الصراخ ...[١].

يرى الباحث ان اسهامة آلة الناي الموسيقية والتي اطلق عليها المعلق اسم (آلة النواح) جاءت لتكمل صورة الحزن وتعطي تأثير واندهاش لتضيف حالة الغرابة بالاداء وعدم المألوفية لصورة الرثاء لغرض ابقاء سامعيها من المتلقين غير مندمجين مراقبين يقظين لما يدور امامهم من احداث ، وان شخصياتها مدركة بحيث يستطيع المتلقي التجادل معها باتجاه التغيير والمواجهه لما يحققه الهدف الاجتماعي والفكر الانساني المطروح في النص .

ننكال : (بعد ان تضع آلة الناي على الارض وتأخذ في الصراخ)
شردني عويل العاصفة انا التي يؤجج داخلي اعصار الرياح ....
وفي اتونها اكتشف الصراع والكفاح
لا ... لا قوة تسلبني ارادة النضال
شردة من بلدي لكني ارفض الانحلال
الفقر والبؤس اجتاحا بلدي كالطاعون
وانا اجهد كبقرة ترضع وليدها خلف الاسوار
لا .. ولن اسلم بلدي الى الطغاة ...
... وانا كطائر فوق مدينتي يخفق في السماء
وفي الصحراء صرخت بها غضبي
الى الوراء ايتها العاصفة الى الوراء ...[٢].

ان هذه الصورة التي ترسمها (الالهة ننكال) في بقائها كطائر فوق عشه يخفق في السماء لحماية مكانه مما ناله من قدرية الموقف التي رسمته الالهة رفضها للاحتلال هو تجسيد عال للروح الوطنية لدى العراقيين القدماء المتمثلة بالتحدي والمواجهة والتضحية في سبيل الوطن وابعاد الخطر عنه .

وما تؤكد قوله في المشهد الثالث حيث لايثنيها في الدفاع عن اور حتى وان سكبت الدموع من خلال التضرع والتوسل للاهة (انليل) في قولها .....

ننكال : ------
وامام اورسكبت الدموع
توسلت الى انليل الاله
قلت لهم مدينتي لم يمسها الخراب
.....
شعبي لن تقهره الرياح ...
لكن انو لم يوقف الاخطار ..

---

(١) المصدر السابق نفسه ، نص المسرحية ، ص٢ .
(٢) المصدر نفسه ، نص المسرحية ، ص٢ .

ولم يستطيع انليل والهته ..
ان يشفوا قلبي من الحزن المرير
وثانية في الاجتماع في المكان العالي الرفيع
جلس آنو مهيمنا يؤدي الواجب الالهي
بسطت ساقي وذراعي ممدودة شاكية هكذا ... [١].

ان هذه الدلالات المعبرة التي تحملها كلمات (ننكال) ما هي الا صورة لواقع الصراع الميثولوجي بين الالهة نتيجة التناقضات والخلافات التي تنعكس سلبا على الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لسكان العراق القديم ، وان تأثير الالهة على الجوانب الميثولوجية واضح من خلال من يمثلها في ادارة النظام من الملوك والامراء على الارض ، حيث يعتقد بان الالهة تسكن في المكان العالي الرفيع البعيد عن الواقع المادي (الارض) ومن هذا المكان تصدر اوامرها لمن يمثلها على الارض .

لذلك بسطت (ننكال) ساقيها ومدت ذراعيها شاكية متضرعة لتستجيب لها قريناتها من الالهة (انليل وانو) في ايقاف الاعصار ولكن العاصفة التي تسوقها جيوش العيلاميين والبدو البرابرة في تدمير المدينة وهي قرار الهي – لا يغير قراراتها الا بقرار الهي مثيل له ، وهي اشارة ميثولوجية اعتقادية لما يكنه (اهل اور) من ادران في علاقات بعضهم البعض واتجاه الالهة المقدسة التي ما لبثت ان ارسلت عليهم هذا الطوفان والتي لم تستطع مواجهته حتى الهة اور نفسها الا بقرار من الالهة نفسها المسببة لهذا الدمار ، حيث تصف رئيسة الجوقة حال المدينة بعد ان اكتسحها الدمار قائلة .....

رئيسة الجوقة : الريح تعصف بالشعب ذي الرؤوس السوداء
وعلى سومر يهجمون بالعصي الغليظة
حجزوا الشعب داخل الاسوار الشاهقة
انقضوا عليهم يلتهمونه ..... [٢].

وتستمر الجوقة في وصف الوقائع ونتائجها على المدينة حيث وقف شعبها برجالهم ونسائهم امام الهجمة العاتية بصمود شامخ ولكن حصار العيلاميين والبرابرة سحق الضعفاء من الاطفال والنساء والشيوخ ، فقد هدوا البيوت على رؤوسهم وقتلوا الاطفال وهم باحضان امهاتهم حتى اشاحت الام وجهها عنهم وهرب الاباء ومرغت الازواج بالتراب وانتهكت الاعراض وسلبت الديار وهرعت الناس خائفة مذعورة تبحث عن مأوى تلجأ اليه [٣] ، وهذه هي الصورة المأساوية للواقع في اور وماجاورها من المدن السومرية بما خلفه هجوم العيلاميين والبدو البرابرة من انتهاكات رسمت صورتها في المشهد الرابع .

وقد اكده المعلق في المشهد الخامس بقوله :

المعلق : العيلاميون والبرابرة حصلوا على ثلاثين قطعة نقود جزاء وحشية الافعال [٤]

وفي المشهد السادس تظهر صورة ننكال وهي ترثي وتنوح بصراخ الثكالى وهي حزينة غارقة الدموع لـ (نانار)

ننكال ----------
آه يا نانار شعب اور قتيل وشريد
آه يا نانار مدينة اور في دمار [٥]

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٣ .
(٣) ينظر : المصدر السابق نفسه ص٤ .
(٤) المصدر نفسه ص٤
(٥) المصدر نفسه ص٤

وفي ذات المشهد ترتسم صورة لنساء اور وهن يتحلقن خلف البيوت والاسوار ينحن على ما فتك بالمدينة وما اصابها من هوان ولفقدانهم المال والبنين والمأوى ويصاغ نياحهن باسلوب منغم قريبة الشبه اليوم في العراق بما يؤدى في طقوس الشعائر الدينية المعروفة (التعازي) وهي صورة مترجمة عن المعتقدات والعادات والتقاليد في العراق القديم جسدتها اللغة اللفظية والدلالات الحركية والايمائية لتؤسس حضوراً احتفالياً طقسياً على المستويين الصوتي والحركي .

ولم يكن هذا الرثاء والنواح مقتصراً على الجوقة النسائية والرجالية اللذين يمثلون شعب اور المغلوب على امره بل تعداه الى الاله (ننكال) في رثائها لتدمير اور ومقدساتها التي حطمتها نيران الاعداء وانتهاكاتهم وهي تنوح وتقول ..

ننكال : سلط آنو اللعنة على مدينتي وحل الخراب ...
انليل اغتصب معبدي
وسلط الدمار [1]

وفي المشهد السابع تنشد الجوقة رثاء لاور ومعبدها وبدخول الاله انليل وآنو والآلهة الاخرى المساندة في غضبها على مدينة اور حسب اعتقاد اهلها ، تصبح راعية للمدينة في اعادة بنائها وتعمير معابدها وهذا مما دعا الاله نانار ان يطلب من ننكال العودة لمدينتها ولشعبها الذي ناضل من اجل اعادة مكانته اور في تجديد بنائها بعد ان هدّها الطوفان فضلاً عن اعادة اعمار معبد (ننكال) تفوح فيه رائحة البخور وتؤدى فيها الشعائر الدينية بما تحويها من طقوس تقديم النذور والقرابين ، في الوقت الذي يهبط فيه الاله الاكبر (انليل) من مكانه المرتفع ليظهر اهتمامه بالمدينة وآلهتها ويصبح ملزماً مع الاله (آنو) في حماية المدينة ومعابدها واعادة سلطانها من جديد فيقول :

الاله الاكبر : انت معنا كبقرة في حضيرتك القديمة .

انك قديسة في معبدك القدير .
بانتزاع قناعة الرجوع
انليل ملك البلاد ملزم ان يقرر المصير
مدينتك الشرعية الشامخة يعود الاله
اليها في سلطانه العظيم [2]...

ويفتتح المشهد الثامن بدلالة معبرة على انهاء الاحتلال واعادة البلاد هيبتها وسلطانها ، حيث يقول المعلق "لقد تغير قدري" [3]. بعد ان طالت المدينة يد الغدر والخيانة بنهب القوت والغلال واجهضوا الطيب في البلاد وتجاهلوا مكانة الاباء ورابطة الزواج وقتلوا براءة الاطفال في عقر دارها حتى وصل بهم الامر الى تجاهل بؤس الفقراء وسمو العقلاء وزرعوا البغيض من الافعال في قلوب اهل اور ، فتغير الحال وشمل بناؤها واعمارها واعادة الحياة لجميع مرافقها الحيوية وبلغت اوج شموخها بفضل صمود اهلها وصبرهم وهو ماجاء في المشهد التاسع وعلى لسان الجوقة ورئيسها لما يرددونه بصيغة اناشيد في قولهم :

رئيس الجوقة : العواصف التي دنست المقدسات مسعورة كالكلاب
الجوقة : دحرها شعب البلاد (اناشيد)
رئيس الجوقة : العواصف التي تجهل قدسية الامهات
الجوقة : دحرها شعب البلاد [4]...

---

(1) المصدر نفسه ، ص٤
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٦ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٦ .
(٤)المصدر نفسه ، ص٧ .

وصورة رد الفعل في دحر الشعب البلاد للبلية التي اصابته وتغلبه عليها بفعل المواجهة والتحدي تشير الى دلالة تمسك العراقيين القدماء بميثولوجيتهم بما تنطوي عليه من معتقدات وقيم وعادات وتقاليد جسدتها روح التضحية والصمود وصولا بمجتمعهم بما يغلفه روح انسانيته وسموها التي اوصلته لبر الامان .

كما يقول **السيد** : .....

السيد : ايها الاب نانار
تحطيم العواصف الهوجاء حتمي كالضياء
وتوقف تشريد شعبك ذوي الرؤوس السوداء
وتمنع هبوب العواصف كمطر من السماء
وليعم الحب السماوي على الشعب
ولتنزل احداث الحزن
في تلك الايام
وتغلقها كبوابات الليل الكبيرة
ويجب اهمال ذلك الضرب من الايام
وتعليقها على خطاف خارج البيت
انليل الجليل [١].

ونجد في المشهد العاشر الاخير ان الجوقة تنشد كلمات لها معنى لوصف صورة عاصفة مريرة مرت وولت عن البلاد بلا رجعة والمستقبل ات لاريب فيه للنصر وان هذه الاناشيد لها دلالات ميثولوجية يراد من ورائها ايضاح معاني الاصالة لمجتمع عريق في قيمه وصوره المتمثلة بالحب والوفاء والولاء والكرم والشجاعة ترسمها صورة الجماعة بصيغة ممارسات احتفالية لتعكس العلائق الاجتماعية التي يلعب فيها الدور الكبير الجانب الثقافي والديني لمجتمع وادي الرافدين والمتمثل في اور العراق القديم وهو ما قالته الجوقة في هذا المشهد :

الجوقة : .....اه يا نانار
المدينة المشيدة
تعود اليك الان شامخة ساطعة
تقترن بك بشكل ازلي [٢].

وعندما انتهى المعد من تشكيل طقوسه الحوارية للنص ، عاد ليجسد فرضيته من خلال اخراجه المسرحيه . فقد رسم المخرج (عوني كرومي) في عرض مسرحية (رثاء اور) معالم الميثولوجيا والتي مثلتها الصور الطقسية من خلال التكونيات الجسدية التي بنتها الكتل البشرية بتداخلاتها والتي جسدتها مجاميع من طلاب وطالبات اكاديمية الفنون الجميلة والذين يشخصون الجوقة ورئيسها وبتداخلاتهم بثوا طقسا رمزيا ، فكل دلالة اعتمدت دالا له مفهوم رمزي عند المتلقي النخبة .

وبما ان المخرج يتعامل مع الجسد بوصفه صورة بصرية لذلك احال الصوره الى مناسبة للطقوس المحلية عبر اللغة اللفظية المنغمة واللغة الجسدية المطواعه المترجمة لدلالات اللغة اللفظية والمتحركة بمخيله منتجة .

وقد سعى من وراء ذلك الى ترويض بنيات النص محاولاً ابتكار علاقات مسرحية تندمج في السياق الاجتماعي عبر عدد من اللغات الادائية للممثل سيما وان العرض المسرحي بالنسبة للمخرج هو "لعبة يتشارك فيها المشاهد بحواسه الخمسة ويدركها من خلال تجربته الذاتية

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٧ .

والحياتية المعاشة والمكتسبه" [1]. وهو بذلك يهدف الى تجريب كل الوسائل والطرق التي توصله الى المتلقي . ويستعمل كل ما يمكنه من اجل خلق حالة التغريب عند المتلقي ، والمقصود بها جعله ينظر الى ما يقدم اليه وكانه يراه لاول مرة ، ويكتشف ان ما يراه في المسرح قد شاهده وعايشه في الحياة التي يعيشها ، لهذا يسعى الى استخدام الميثولوجية في جوانبها التطبيقية والتي جسدها في عرض مسرحية (رثاء اور) كما في عدد من مسرحياته ومنها مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) [*] .

فعرض مسرحية - رثاء اور – عبارة عن صورة صنعت من روح الطقس والمخرج لا يحاكي اشكال الطقوس المحلية ، بل هو يبدع تكوينا فنيا من مختلف الاشكال المؤثرة في اللاوعي الجمعي وانه صاغ العرض على اساس مفردات صوتية وصورية مخزونة في وعي الجماعة (البيئة) .

فالمخرج فضلا عن محاولته رسم علاقة جديدة مع المتلقي في تجربته المسرحية هذه اراد ان يجسد ومن خلال الجوانب الميثولوية في تراث العراق القديم صوره طقسية لعرض مسرحي تبرز قدرته الذاتية على ابتكار اثر جمالي بصري وسمعي لذا لجأ لعدة اجراءات مؤشراً فيها بعضاً من الملامح الميثولوجية منها ...

اختياره شكل المسرح الذي تعرض عليه مسرحية (رثاء اور) فقد جاء تواصلا مع الصورة الذهنية للمعمار المرتبط بالمفهوم الميثولوجي للمسرح الشعبي البعيد عن المسرح التقليدي ، وهو بذلك يحقق ذات الانسان وان شكل هذا المسرح يتناسب مع الأسس الفنية والقيم الجمالية والفكرية للمسرح بما إنها من الموروث العراقي القديم .

وقد حاول المخرج في هذا العرض ان يغير معمارية المسرح وذلك لخلق فضاءات جديدة بحيث اصبح المشاهد جزء من العرض المسرحي فقد دمج المخرج خشبة المسرح بالقاعة ، فمد لساناً لحركة الممثلين من مكان الخشبة الى نهاية القاعة حيث الباب الخلفية الصغيرة والتي وظفها لدخول الممثلين للقاعة ، وبلك انقسمت القاعة الى نصفين اجلس فيهما الحضور . ومن جانب اخر انزل من خشبة المسرح وعلى جانبي القاعة عدداً من المستويات تصل الى مقاعد الجهور وفي اعلى المسرح وضع مستويان ترتفع على وفق القيمة الروحية لمكانة الالهة في المعتقدات الميثولوجية ، حيث كانت الالهة تؤدي دورها من هذه المستويات بما فيهم كبيرهم .

يرى الباحث ان المخرج في معماره هذا وضع المتلقي في صميم اللعبة والغى الحواجز الوهمية بينه وبين المؤدي في سبيل خلق عنصر المشاركة في العرض محاولا خلق التكامل بين الحدث والمتلقي والمحيط به قاتلا بذلك اعتياديته وترفه المسرحي . لذلك فالمعمار المسرحي هنا ليس كتلة جامدة بل هو فعل عياني رمزي يحيل المتلقي الى جوهر الصورة الطقسية بفعل قربه وتماسه من المؤدي ، وان هذا الفضاء يعده المخرج مجالاً للحركة وللرؤية لتأخذ صورة المسرحية الابعاد المعبرة والايحائية والرمزية وخلق التتابع الشعوري الذي يتم بمشاركة المتلقي عقلياً وروحياً ونفسياً وجعله مشاركاً في اللعبة المسرحية .

فالاشكال المسرحية التي قدمها لا يعدها ديكوراً مسرحياً بقدر ما يعده (سينوغرافية العرض) ولم يعد دور المتلقي يقتصر على مشاهده الممثل بل مراقبة اقرانه من المتفرجين والتعرف بجلاء عما يراه من تقلب في مشاعرهم ومن ثم اضطراه لمراقبة نفسه باستمرار والبقاء

---

(١) عوني كرومي في الاخراج المسرحي وعناصر العرض ، محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا (الماجستير) في كلية الفنون الجميلة ببغداد ، عام ١٩٨٩.

(*) في مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) للمؤلف (فاروق محمد) اقام المخرج تجمع طقسي اقرب الى روح العرض واكثر تأثيراً في وجدان المتلقي من خلال تقديمه هذا العرض في معمار بغدادي وتكاملت الصورة المرئية لهذا الطقس من خلال بقية العناصر التي تكون صوره شمية ولمسية ، فالدار معتمة ومعطرة بروائح البخور ومضاءة بالشموع ، وعند دخول المشاهد يبدأ رشهم بماء الورد ، وهذا واحد من التقاليد الشعبية في اماكن الصلاة والعبادة وزيارة الاضرحة المقدسة .

في حالة تيقظ [1] ، تماماً كما كان يفعل المخرج المسرحي (كروتوفسكي) وبهذا حاول المخرج ان يربط المفهوم الميثولوجي المتمثل بالصورة الطقسية للعرض بمعمارية المسرح استناداً الى خصائص النص وقدرات وامكانات الممثلين العاملين في العرض وبذلك حاول ان ينوع العلاقات القائمة بين المتفرجين والممثلين .

ولابد من الاشارة ان الفضاء المسرحي للعرض كان فقيراً فلابد من ديكورات مميزة يمكن الاشارة اليها الا بعضاً من المستويات ، وهو بذلك قريب الشبه باسلوب فنون الحكواتية التي تعتمد على ابسط قنوات الاتصال بين المتلقي والمؤدي وتفعيلها واخضاع كل العناصر الاخرى في سبيل خلق عنصر المشاركة في العرض ، ومن الناحية الاخرى فقد اهتم المخرج بالممثل واعداده للوصول الى الممثل الطقسي المؤمن بحالة المسرحية الطقسية التي يقدمها ، فكان يعمل على تحرير الذات عند الممثل للافصاح عن المخزون الميثولوجي في ذاكرته الانفعالية ليجسده من خلال اللغة الجسدية واللفظية وصولاً الى عقل المتلقي وتحريك وجدانه ، خاصة وان الممثل عند المخرج يعتبر الاداة الظاهرة في عرض المسرحية المترجمة للفعل الدرامي امام المتلقي .

ولكي يصل بالممثل في عرضه الطقسي الى ارقى درجات الجمال يجب ان يكون ممثله واعياً مثقفا مؤمناً فيما يقوم به حتى يستطيع المخرج ان يستفز كل مكنوناته ولا يكون هذا الا اذا تبنى الممثل ادق تفاصيل العرض وبالتالي آمن به ، ومن هنا نجد ان "الايمان الشرط الاساسي للممثل عند المخرج لكي يستطيع ان يتعمق الشخصية للوصول الى حالة التجلي المطلوبة في العرض المسرحي الطقسي" [2] ، وهذا ماكان يرتكز عليه المشاركون في الطقوس البدائية لوصول الى حالة التطهير.

وعلى هذا الاساس عمل المخرج في عرض مسرحية (رثاء اور) مع ممثلين جدد هواة لم يتحولوا الى انماط ثابتة في العمل أي انهم لا زالوا يمتلكون المرونة المراد تشكيلها من قبل المخرج ، ومع هذا فهو لم يلقن الممثل الطريقة التي يمثل بها ، بل كان على الممثل التوصل الى الشخصية من خلال استغلال قدراته الطبيعية والمكتشفة عبر العمل المختبري .

فالمخرج في عرض (رثاء اور) كان يبحث عن القدرات الجسدية العالية المستوى والقدرة الصوتية على اعطاء مختلف التاثيرات والمهمات والطبقات الصوتية لاظهار العناصر الموسيقية النص ، ولاظهار التناغمات الصوتية فضلاً عن البحث في التوافق النفسي والجسدي لدى الممثل وقدرته على التجريب وامكاناته الثقافية وبالتالي التزامه وايمانه بالعرض واهداف المسرحية . ومن يتتبع عرض المسرحية يدرك مدى اهمية الممثل عند المخرج والمساحة الكبيرة التي يأخذها في آلية تشغيل جسده وادائه الصوتي المنغم وروحه في العرض المسرحي ، فالقيمة الجمالية والتوصيلية للاداء التمثيلي كانت لشخصيات العرض سواء على مستوى الجوقة او رئيسها (عزيز خيون) ورئيستها (بديعة) فضلاً عن الاله ننكال ونانار وكبير الالهة ... وغيرهم من الشخصيات الثانوية الاخرى والتي استطاع مؤدوها ان يجسدوا الثقافة الميثولوجية للواقع الاجتماعي المعاش في العراق القديم واسقاطه على الواقع الاجتماعي المعاصر من خلال ادائهم الجسدي واللفظي الذي ترجم صورة الآلام لدمار شعب (اور) ومقدساتها والذي اضفى على العرض صورة طقسية وجمالية ذات قيمة فكرية لما تمتلكه مسرحية (رثاء اور) من مساحة درامية وفلسفية واسعة .

ونظرا لاهمية الجوقة في عرض مسرحية (رثاء اور) ، فقد ركز عليها المخرج بوعي اجتماعي تخيلي . حيث جعل اماكن تواجدها قريباً من المتلقي بحيث يستطيع ان يشم رائحة افرادها ويلمسهم ليحدث تأثيراً اكثر قوة . واهتم المخرج بالاوضاع التشكيلية للجوقة التي اوحت

---

(١) ينظر : عوني كرومي "تجربتي في المسرح" ، الاقلام (بغداد) (العدد٦،اذار،١٩٨٠) ص٢٠١.
(٢) عوني كرومي "اشكالية التجريب مع الفضاء المسرحي" ، البحرين الثقافية (البحرين) (العدد ١٩، يناير،١٩٩٩) ص٥٥ .

بانها جزء لا يتجزأ من القاعة حيث يسمع المتلقي آهاتها ويرى عن كثب اشاراتها وايماءاتها . ولأهميتها في عرض مسرحية (رثاء اور) فقد تباينت وظيفتها في هذا العرض ، فهي تتحدث وتصف الوقائع التي اثرت بشكل واضح على الجوانب الميثولوجية ، وتسلط الضوء على الاحداث ومستقبلها وتعلق على مستقبل الشخصيات .

ان كل حركة او اداء لفظي للجوقة مرتل او مُذَ مَّهي صورة رمزية للوجدان الانساني . فاصوات الجوقة بما فيها صوت رئيسها التي اعطاها المخرج النغمة المحلية (العراقية) وهي تنطق الحوار بصوت جماعي هارموني ، كانت تعبيراً عن تعقيد وثراء الحياة الجمعية للانسان والتي تنعكس سلباً او ايجاباً على الجوانب الميثولوجية للمجتمع ، ومن هنا عمد المخرج لجمع العناصر الطقسية المعبره من خلال اللغة اللفظية والجسدية السائدة في مجتمعنا لوحدة عضوية اضفى عليها الاجواء الطقسية من خلال اداء رئيس الجوقة اللفظي الذي تزاوج مع اللغة الجسدية لتحويل صورتها الساكنة لصورة مدركة حسياً من خلال الاداء والذي يصطلح عليه عندنا (التعازي) ويسمى صاحبه (الرادود) او (الروزخون) بالنسبة الى الرجال ، وعند النساء تدعى (الملاية) بصحبة صانعاتها اللواتي يُ شَكِّلَ ن صورة جوقة ورئيستها .

ويرى الباحث ان هذا الاداء المنغم الذي كان يؤديه (الفنان عزيز خيون) صوره حسية خفية داخل الانسان يثيرها الممثل في المتلقي لا ليدمجه بل ليغربه وسط هذه الممارسات الطقسية والمتطابقة بعض الشيء مع طقوس الشعائر الدينية العراقية ولكنها أيضاً تتحمل التغريب واللامألوف وان مخرجها عمد لوضع هذا الاداء في دائرة الغرابة حين جرده من واقعية الاداء واعاد تاسيس هذه الصورة الادائية اللفظية والجسدية فوضعها في المناخ الشعائري الطقسي ، ومنحها مع صورتها المعمارة والمكان والاشياء والافراد ومجمل العلاقات النفسية بصوره موحدة واحدة .

والجوقة في عرض مسرحية (رثاء اور) كانت امتداداً لجمهور الصاله وانها جزء عضوي في حبكة النص وفاعل في الحدث تدفعه الى الامام في حين تعي آلام ازمتها الذاتية ، فتجدها تؤدي فضلاً عن وظائفها الاخرى تعميق الصراع في ذات الإله (ننكال) وتكثيفه وتوجيه الصراع وجهته الصحيحة من خلال تطوير وعي الاله (نانار) على اساس التناقض والصراعات الحاصلة بينهم وبين الالهه (انليل وآنو) وهو تناقض في الوعي فتقوم الجوقة بتصحيح الاراء والمشاعر لحد يلغي هذا التناقض القائم بينهما وتتغير لذلك مواقع الشخصيات.

ومن خلال ماتقدم يمكن القول بان الجوقة في العرض تكون مجموعة من الاصوات المنشدة والمنغمة التي تؤسس حضوراً طقسياً لشخصيات رئيسية او ثانوية تركوا شخصياتهم ليعودوا لها ثانية بعد الانضمام الى الجوقة او هم مجموعة من الممثلين اعدوا اصلاً لذلك .

ان الاسلوب الفني الذي اعتمده المخرج في توظيف الجوقة في العرض المسرحي يتماثل مع المسرح الملحمي وله شبه قريب من اسلوب فنون الحكواتي العربي المتمثل بالسامر الشعبي ، والروزخون ، وابن المغازي ، والحلقة وغيرها من الفنون التمثيلية الشعبية التي تعكس الجوانب الميثولوجية للواقع الاجتماعي المعاش .

اما الموسيقى فقد حاول المخرج ان لا يخضعها لشرط الدقة التاريخية ولا يجعلها عنصراً يسعى وراء ابراز المغزى الاجتماعي للحبكة ، لذلك كانت الموسيقى عنصرا فنيا يدخل في بناء حبكة العرض بوصفه وحده من وحداتها العضوية ويسهم في ابراز مضمون العرض ، وبمعنى اخر نجد الموسيقى في عرض مسرحية (رثاء اور) لم تعد مؤثراً صوتياً لخلق جو على المسرح يأتي منسجما والجو الذي يفرضه الحدث المسرحي كالرثاء ، والقلق ، والفزع ، والحزن ... الخ . وبذلك اراد المخرج الا يغلب عنصر الاندماج بين المؤدي والمتلقي بقدر ما كان يسعى للمشاركة وجعل العلاقة بين الاثنين مبنية على اللااندماج واليقضة والترقب وهو بذلك يسعى الى اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والاساس لمجمل علاقات الجوانب الميثولوجية في رسمها للحدث المسرحي ، والموسيقى في رثاء اور اقتربت بالعرض المسرحي من المنوعات وخففت من ثقل الدراما ، وانها عملت احياناً على مقاطعة الحدث لمنع اندماج المتلقي بالعرض ، فهو

يقترب من المسرح الملحمي ولا يبتعد عن الاسلوب الفني في استخدام الموسيقى لعروض الظواهر التمثيلية العربية واسلوب فنون الحكواتية في قطع الاندماج من خلال الاصوات الموسيقية التي تصاغ بادائهم الصوتي .

اما الاضاءه فكانت بسيطة ومعبرة استطاعت ان تحقق رؤيه جيدة لنقل الحالة فقد استخدم الاضاءه الفيضية في معظم المشاهد كي لا يصبح تأثيرها عاطفياً ، فاراد منها ان تسهم مع عناصر العرض المسرحي الاخرى في مشاركة المتلقي ايماناً في استثمار كل العناصر والموجودات لخلق فضاءات جديدة يكون المتلقي جزء منها مع الممثل فضلاً عن ان المخرج حاول ان يحقق بالاضاءة الفيضية مراقبة المتلقي للممثل ولاقرانه من المتلقين ، والجدير بالذكر ان المخرج في هذا العرض لم يستخدم الالوان إلا لاظهار المعنى الجمعي لدلالات الصورة الطقسية التي رسمتها احداث المسرحية فضلاً عن ابراز الالهة وجعلها تتناغم مع عناصر الفضاء المسرحي لتعطي الفكرة التي يراد التعبير عنها .

اما الازياء فهي الاخرى بسيطة ايحائيه تلتزم بعضها من الدقة التاريخية ، وهي بذلك تكمل الايحاء الذي يحققه الممثل لان الجوقة ترتدي ازياء بسيطة توحي بدلالتها الى العصور السومرية ، فملابس الرجال كانت شبه عارية تظهر اجزاء من الصدر والظهر ، كذلك ملابس رئيسها الذي كان يلف الشال على رقبته لدلاله التمييز وفعلّه بمثابة العصا عند الحكواتي العربي في اسلوبه اثناء الحكي والمحاكاة جاعلا من الشال اشكالا متعددة اثناء ادائه للشخصية ، فالملابس ومكملاتها ، كالاشرطة التي تشد على المحزم بشكل ضفيرة متدلية لرجال الجوقة ورئيسها ، اضفت دلالات شاخصة وحركت الحياة والحيوية في خلقها لاكثر من دلالة في الصورة الطقسية .

اما ملابس الالهه فكانت ايحائية تدل على سمو صاحبها وقدسية منزلته في المعتقدات الميثولوجية السومرية .

وكان المكياج يرمز الى اشكال ايحائية بسيطة اعتمدت بعضاً من المساحيق الاساسية لتأكيد مجازية الشخصية وعموميتها ، ولقد تم الاهتمام وبشكل محدود للغاية في استعمال مكياج بسيط لشخصيتي قائدي الجوقة فضلا عن شخصيات الالهه لاضفاء قدسيتهم .

مسرحية سدرا (*)

تأليف : خزعل الماجدي **اخراج : د. فاضل خليل**

يتناول النص المسرحي لمسرحية (سدرا) جوانب ميثولوجية متعددة يستلهم من خلالها جوهر القيم الانسانية القائمة في ذاتنا لانها نسيج المجتمع الانساني بشكل عام والعراقي بشكل خاص .

وهي بمثابة قانون اخلاقي اجتماعي يخاطبه المؤلف وبرؤيا معاصرة بما تنطوي عليه هذه الاسطورة من جوانب ميثولوجية تتخللها قيم فكرية وجمالية ، فقد اخذ المؤلف فكرة هذه المسرحية عن اسطورة (ديموزي سدرا) وهي اسطورة سومرية تعني صاحب العمر الطويل

(*) قدمت مسرحية (سدار) على مسرح الرشيد ابتداء من تاريخ ١٩٩٩/٣/٣١ والايام التالية وهي من انتاج كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد .

الذي كتب له الخلود وهو بطل اسطورة (الطوفان) ، ولكن (زيو سدرا) الذي تقول عنه الاسطورة السومرية ان الخلود كتب له ، يقتل في المسرحية بعد تقسيم مملكته بين ابنائه .

صور المؤلف من خلال قصة الطوفان السومرية جزءاً من حياة (سدرا) بعد انحسار الماء واستقراره على الارض مع الناجين من الغرق والذين كانوا يشكون ضعف علاقاتهم ووحدتهم ، وينتهي الطوفان وتبزغ الشمس فيقوم (زيو سدرا) بنحر الذبائح وتقديم القرابين للآلهة التي كافأته بمنحه الخلود واسكنته في بلد على البحر شرق دلمون (**) ، وكان (سدرا) يرى بأن ماء الطوفان سيعالج ضعف وحدة اولاده (حام ، هام ، يافث) الذين نجوا معه من الغرق فضلاً عن عمهم – شقيق والدهم – (عمرا) و (ليليث) وهي امرأة (سدرا) ، بيد انه سرعان ما يكتشف بأن الماء نفسه غير قادر على غسل ادرانهم وعلاجهم وهو لذلك يقول ... "**سدرا** : مازال الشر على هذه الارض ، مازالت الخطيئة ... لم يغير الطوفان شيئاً ... لم يمس الطوفان النفوس ، ارى نجوماً سوداء ماكرة ، لن اتنبأ لكم الا بشرور عظيمة وخراب"(١).

ولهذا فالمسرحية دعوة لان تقوم الساعة ويعم البشرية طوفان الدم ، لان الفساد والظلم سادا العالم ، وان الانسان في زمننا هذا يداس وتزهق انفاسه اعتباطاً وما من احد يثأر له بفعل الخوف والتردد واللامبالاة ، وكل من يأتي يريد ان يلغي من قبله ويبدأ من جديد ، وكل امة تلعن اختها ... ويستمر هذا الصراع على اوجه وليس من رابح ، وهنا تكمن خطورة ما يجري .

وقد وضع المؤلف مدلولات ذلك الصراع في صفحات غائرة من ثنايا التاريخ المتمثل بالاب الشيخ الطاعن في السن (سدرا) وابنائه الثلاثة ليدخلهم المؤلف في كنف صراع درامي دامٍ بين اهواء هؤلاء الاشقاء وعمهم (عمرا) بعد مقتل الاب (سدرا) تشفياً او طمعاً للاستحواذ على ممتلكاته وحكمته ومعرفته ، ليكشف ذلك الفعل عن دوافع اكثر حذقاً وخسة في تعطيل دور القيم الانسانية وبدء روح الفرقة والعداء المتمثل بضعف علاقات الاخوة ووحدتهم ، وتدخل الشر في حياتهم ممثلاً في (ليليث) امرأة (سدرا) الشيطانه التي مارست شتى انواع الخداع والنميمة والاغواء والسحر والمكر ارضاء لرغباتها الاستحواذية والانتقامية العدوانية وبث عوامل الشك والضعف عند النفوس المتصارعة ، ثم وضوح اثار اللعنة والعقاب اللذين اصابا ابطال تلك المسرحية من خلال القتل والجنون والجهل والعمى انتقاماً لهذا الجرم الكوني الانساني الفادح .

ونستدل من وراء ذلك ان في النص رموزا ودلالات حاول المؤلف ان يؤكد من خلالها على الملامح الميثولوجية والتي تستقرؤها منذ المشهد الاول من المسرحية ، فقد رست سفينة النجاة بعد اربعين يوماً وليلة على سفح الجبل من جهة الشرق ، والشرق في المثيولوجية دلالة الخير والعطاء ، لذلك كان ولا زال الناس في دلمون يدفنون موتاهم في الشرق من التلال جرياً على العادات والتقاليد الموروثة ، كما يؤكد المؤلف على احد الملامح الميثولوجية وهي عادة (التطير والتشاؤم) من رؤية بعض الحيوانات في قول **سدرا** : "هذه ساعة مباركة لا ارى نسراً او غراباً فوقنا ، ثقلت اقدامي وتمطى الدم في عروقي ... وها قد غسل الرب ادران العالم في اربعين يوم وليلة لقد ذهب الشر من نفس الانسان وغسل الماء ما على الارض من بقاياه" (٢) .

ولكن الطوفان لن يستطيع ان ينظف الارض من ادرانها ومن اشكاليات البشر اللااخلاقية عليها ، وهذا ما يؤكده ابناء سدرا في محاورة تساؤلية مع ابيهم حيث يطرح ومن خلالها المؤلف بعضاً من التساؤلات منها قول **هام** : "ندفن مَن ؟ ونبكي مَن ؟ سلالة من العاطلين ، ندفن عقداً من الخرافات ... ندفن شريط الابجدية كله ..." (٣) .

(**) البحرين حالياً .

(١) خزعل الماجدي : نص مسرحية سدرا ، مطبوع على الآلة الكاتبة ، ص٤ .

(٢) المصدر السابق ، المسرحية ، ص١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص١ .

وفي هذا المشهد يحاور (حام) اباه (سدرا) في محاولة منه لايصال شكواه بما آلت اليه عقوبته وانعكاس (المسخ) على كوامنه النفسية وسلوكه ازاء الواقع الجديد مما جعله ان يقول (لسدرا) ...

حام : "ليتك اكملت غضبك فأزلتني من الوجود ...
... الم يخطئ اخي (يام) فتركته نهب امواج الطوفان ، لماذا لا تدفع بي معه ...
سدرا : لقد تركته يغرق في عاصفة الطوفان حتى نقول ان هناك درجتين من العقاب : الموت والمسخ
حام : الموت افضل" [١]

ان عقاب سدرا في مسخ حام ، لم يأت اعتباطاً وانما جاء نتيجة معتقد مثيولوجي عند السومريين فحواه ، ان مَن ينظر الى الاله وهو عارٍ يعاقب على وفق ما يرتأيه الاله وهذا ما جرى مع حام ، فسدرا في الاساطير السومرية – كما يقول فاضل خليل – هو نبي الله نوح (عليه السلام) ، وكان حام ينظر اليه وهو عارٍ مع (ليليث) التي تمثل ام البشرية قبل (حواء) ، ولما ادرك سدرا ذلك ، عاقبه بالمسخ ، لاسيما وان حواء تلت (ليليث) بعد ان غادرت لاسباب العقوبة من (آدم) فاستغنى عنها ليكسر ضلعاً يصنع منه حواء [٢] .

وفي المشهد الثاني يتكلم سدرا لوحده ليصف الاخيار المنتخبين الذين تأمل منهم ان يضع الاساس الاجتماعي الصالح لارض بكر ، فهو يعتقد ان الطوفان غسل ادران الارض ، لذلك لم ينقذ ابنه (يام) وتركه يغرق لانه نطفة الشر التي لم يستطع الطوفان غسلها – كما يعتقد – ومسخ (حام) لان ذاته تهتز بين الخير والشر ، والتوى عقل (يافث) باتجاه الطمع والملك ، وتوترت نفس (هام) ، فهام على وجهه ، وهنا تكمن خطورة ما يدور في الخفاء وان سدرا في موقف لا يعرف مَن معه ممّن انقذهم في سفينته ومَن هو ضده ومن هو رأس الفتنة ، هل هم ابناءه ؟ ام اخيه (عمرا) ؟ ام امرأته (ليليث) ؟ وعليه لابد من بداية جديدة ، وقيام الساعة في زمن كما يقول **سدرا** : "رأيت اخشاب السفينة تهرب في ماء البحر وعلى كل منها مخلوقات عجيبة تضحك وتبكي ... ورأيت ... بوم يقبض على عصفور ، ويقبض صقر على عنزاته ، ويجن الرجل من العطش وهو وسط المياه ... هذا هو حلمي ..." [٣] .

ان رؤيا سدرا لما فيها من دلالات وصور ميثولوجية دعوة واضحة لقيام الساعة في زمن يجن الرجل من العطش والمياه تحيطه والفساد والهرج والمرج تعم البشرية وما يؤكد ذلك حديث الرسول الاعظم محمد (ص) "لا تقوم الساعة حتى يقبض العلم وتكثر الزلازل وتظهر الفتن ويكثر الهرج" [*] [٤] ، والعلم في المسرحية يمثله كتاب المعرفة لسدرا يصفه (**هام**) بقوله : "كتاب ابي المحفوظ الواحه السرية ... ففيها كل ما حصل وما سيحصل ..." [٥] و (زيو سدرا) الذي تقول عنه الاسطورة السومرية – ان الخلود كتب له ، يقتل في نهاية المشهد الثاني بعد تفسير اولاده لرؤياه ابتداءً من **حام** الذي قال له : "ارى ان حلمك يعني انتهاء تجوالك وتجوالنا في الماء ، فسفينتك التي تحطمت ، ستزهر على الارض بيوتاً وقرى ومدن ... وكتابك هو الواح المعرفة التي نظمت بها المياه والكائنات" [٦] ، ويستمر حام في وصف رؤيا (سدرا) بطريقته فيها شيء من النفاق في سبيل الحصول على مغنمة ، وكذلك (يافث) يتقرب لابيه من خلال تفسيره

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص٢ .
(٢) مقابلة شخصية مع د. فاضل خليل ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، جامعة بغداد ، في ٢٠٠٤/١٠/١٥ .
(٣) المصدر السابق : خزعل الماجدي ، المسرحية ، ص٣ .
(*) الهرج : هو القتل اعتباطاً .
(٤) صالح الجوهر ، ضياء الصالحين ، طهران : دار الفقه للطباعة والنشر ، ب.ت ، ص٤٧١ .
(٥) المصدر السابق ، خزعل الماجدي ، ص١٠ .
(٦) المصدر نفسه ، ص٣ .

لرؤياه ، فيصفه كما يقول **سدرا** : "تصف ما اتمناه لك ، اعالي الارض ... اكبر الاقسام وابردها ..." [١] .

وبعد ذلك يلتفت سدرا الى هام ليستنبط رأيه في الحلم حيث يقول :

"سدرا : ماذا يقول هام ؟ ...

هام : لا شيء .

سدرا : ماذا تعني بـ(لا شيء) ؟

هام : لا اريد ان انافقك" [٢] .

صورة هذا المشهد والذي يدور حواره بين سدرا وابنائه في تقسيم مملكته عليهم وحرمان هام لا شيء بقدر انه لا يريد ان ينافق او يتملق كما نافق اخوته من قبله في تفسير الرؤيا والتقرب من خلاله لسدرا ، وهي اشارة ميثولوجية يجدها المتلقي عند معظم الناس ، وبعد توزيع سدرا لمملكته وحرمان هام باعطائه قسماً من الصحراء داعياً عليه ولاعناً له بأن تكون خراباً ، وبعدئذٍ يسود المسرح (فوضى ، وظلام ... يطعن سدرا) وهنا تظهر جوانب ميثولوجية جديدة جسدتها حالة الغدر والخيانة والقتل غدراً لسدرا وهي عناصر وقيم مناوئه لجانب الخير والفضيلة ، التي جعلها المؤلف في صراع لم تتمكن كل القوانين ان تمنع زحفها باتجاه الطوفان ، لاسيما وان الخارطة الجديدة للعالم التي تنبأ سدرا بها قبل غدره ، هي كارثة تحل بالبشرية من خلال ظاهرة طبيعية او مرض سارٍ يخيم على هذا العالم .

وها هم ابناء سدرا في المشهد الثالث يتهم بعضهم البعض الاخر باقتراف جريمة قتل والدهم ويوجه حام ويافث اصبع الاتهام لاخيهم هام ، حيث يقول **يافث**: "أي فجر اسود هذا بعدك ، لماذا فعلت هذا يا هام ؟ هل يعادل ثلث هذا المستنقع روح اب انقذنا من الموت" ؟ [٣] ، ويدب النزاع بين الاخوة الثلاثة على اشّه ويأتي صوت **سدرا** كأنه صدى ليقول :

"من فعل هذا ؟

هام : كلاكما طامع وكذاب ..." [٤] .

وبعد ان يرمي كل منهم التهمة على الاخر ، يدب الشك بينهم ويصورهم المؤلف اخوة متفرقين ، لا تجمعهم كلمة ، توحدهم الاطماع المادية ، وهي بالوقت ذاته سبب تمزقهم ، وهنا يتدخل الشر في حياة الاخوة ممثلاً في شخصية (ليليث) الالهة التي تغوي الانسان ، وهي اشارة ميثولوجية لوجود مثل هذا المعتقد الذي يقف وراء تحرك جانب الشر في الانسان وهي قيمة سلبية ضمّنها المؤلف (شخصية ليليث) وتمثل صورة لشريحة اجتماعية تتمكن من اغواء الاخوة في كل زمان ومكان موحياً لهم ارتكاب المعاصي .

لقد حاول المؤلف من خلال شخصية ليليث في هذا المشهد ان يكشف لنا دورها في تعطيل القيم الانسانية وبث روح العداء بين الاخوة لتفريق وحدتهم ، هذه المرأة الشيطان التي مارست وسائل الخداع لاشباع رغبتها العدوانية وبث عوامل الشك والضعف في النفوس المتصارعة بعد مقتل سدرا وكانت النتائج اصابة ابطال المسرحية باللعنة المستديمة عقاباً على فعلتهم الشنعاء اللاانسانية وهو ما نجده في قول **ليليث** : "لنعد الى مراسيم الدفن ... في هذا الغيم وفي ذلك الغروب لي عينان مكحلتان ، اوسع من عيون الاخرين ، عندما اريد ان ارى السفينة لا يراني البحر ، وعندما اريد ان ارى هام فلا يراني حام او يافث يختفون امامي لكني اراهم واظهر امامهم فلا يروني ... عيونهم طيور اهش عليها وامسكها ... اغازلها ... ادغدغها ... عيونهم لي

---

(١) المصدر نفسه ، ص٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٤ .

(٣) المصدر السابق نفسه ، ص٥ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٦ .

عيونهم اسيرة اصابعي ... اغوي الرجال التائهين في الليل ... اغوي الرجال الشبقين الاحقهم واحداً واحداً ..." [١] .

هذه الصورة التي يجسدها حوار ليليث تنطوي على اشارات ميثولوجية من معتقدات سحرية حينما ترى الاخرين ولا يرونها وتجعل من عيونهم طيوراً تهش عليها وتمسكها وتغازلها وتدغدغها بحيث توقع الرجال في شباك حقدها وتظهر لهم غير ما تخفيه من عدوانية لذلك جعلها المؤلف اساس النسل الشرير على الارض .

وفي المشهد الرابع يدخل (عمرا) على ليليث وتمارس معه شتى وسائل خداعها لتوحي له انه ارتكب معاصي عديدة من ضمنها قتل اخيه ، وبعد هذه تبث روح الشك والضعف في نفسه محاولة الخداع من خلال الاغراء تارة واثارة الحسد في نفسه على اخيه سدرا تارة اخرى لما كان يمتلكه من سطوة على ظهر السفينة .

هذه الممارسات لليليث مع عمرا هي اشارات ميثولوجية تعكس الواقع البيئي المعاش لهذه النخبة المؤسسة للمجتمع البشري بعد الطوفان ، وها هي (ليليث) تداعب بكلماتها المسعورة المنمقة والمهيجة للكوامن الغريزية والشهوانية لـ(عمرا) حيث تخاطبه : "تعال ... كم انت رائع ، وانت في السفينة ، كانت رجولتك تسطع في عيوني ولن استطيع ان اواري ذلك عن سدرا ..." [٢] .

اما صورة الحسد ، فقد خلقت وراءها الغدر والخيانة ، وهي اشارة ميثولوجية سلبية كانت ولا تزال في صراع مقيت مع قيم الخير والفضيلة ، وما قول عمرا الا دليل ناصع على ذلك ... **عمرا** : "كنت احسده على كل هذه الغلالة التي احطت بها" [٣] .

مثلما طرحت المسرحية فكرة الوجود والطوفان والضعف الانساني ، تطرح تساؤلاً فلسفياً يحوي اشارات ميثولوجية استنبطها المؤلف من خلال الاسطورة ليعكسها ثانية على الواقع المعاصر ، والتساؤل الفلسفي هو :

هل كان سدرا على حق في انقاذ مَن اراد انقاذه في سفينته ! سيما وانه ترك مئات وآلاف من الناس يلقون حتفهم غرقاً ؟ وهو ما تشير به الدلالات من خلال قول **عمرا** : ... "رأيتهم ... نعم رأيتهم ... الناس يركضون صوب السفينة لكي يتخلصوا من غضب المياه لكنه اغلق السفينة في وجوههم ، لقد انتخب الابناء ... الاقرباء ... الاصدقاء وخرج بهم ، كان سدرا يخوض في الدم الى ركبتيه وكان يرينا الدم على انه ماء ... لكننا كنا ندور في فكيه" [٤] .

ويتحول هذا الصراع الدرامي ليشمل ابناء سدرا مع عمهم ، فكل منهم يرمي تهمة قتل (سدرا) الى ساحة الاخر مع التلويح الى ما يخفيه عمهم من سر قتل ابيهم حتى يخاطبه :

"يافث : فيك الم عميق مثل شجرة دفلا

عمرا : حزناً على موت اخي

يافث : فلماذا ازهارك جميلة بهذا الشكل ؟

عمرا : حتى لا يفرح عدوّي بمصابي ..." [٥]

ان تلويح ابناء سدرا لعمهم في قتل ابيهم وتشبيه المه بشجرة الدفلة التي تحمل ورود زاهية ولكن مرارتها تفوق اية مرارة في الدنيا اشارة ميثولوجية قريبة الشبه الى الامثال ، وعمرا يبرر هذا الزهو الذي يبطن بالمرارة حتى لا يفرح عدوه بمصيبته ، وفضلاً عن هذا نجد في هذا المشهد صورة اخرى قريبة الشبه من صورة – هاملت – وهو يكلم شبح ابيه في مسرحية (هاملت لشكسبير) عن الكيفية التي قتل بها ، لاسيما وان (هام) هو (هاملت) كما يوحى للباحث

---

(١) المصدر نفسه ، ص٦ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٧ .
(٣) المصدر نفسه ، ص٧ .
(٤) المصدر نفسه ، ص٨ .
(٥) المصدر السابق نفسه ، ص٩ .

من تشابه الاسماء وبعض المواقف مع وجود تناقض بين الشخصيتين ، فـ(**هام**) يكلم نفسه: "كيف يمكن لملك ان يطوف شبحاً في هذه الخرائب وبهذا الجلال ، لا يحق له ان يقول شيئاً عن قاتله ... من قتلك ؟ ما اسرارك ؟ اين وضعتها ؟ ... الواح المعرفة ، الرسوم الغريبة التي تركتها ... من تكون ؟ هل نحن ابناءك حقاً ؟ اصحيح انك عقيم ؟ اذن من اين اتينا ؟ من عمي ! ..." [١] .

ان ظهور الاشباح وتوظيفها في هذه المسرحية ، كظل للشخصية او صدى لصوتها في سبيل الوصول الى هدف يراد تحقيقه وهي اشارة ميثولوجية اعتقادية وان معظم الناس يعتقدون بأن الارواح التي زهقت ظلماً لا تستقر في قبرها الا اذا اخذ بثأرها ، ومن جانب اخر كان حديث هام مع شبح ابيه يومئ بالشك في انتسابه واخوته الى ابيهم خصوصاً بعد الحوار الذي دار بينه وبين ليليث ، وهذا الشك لم يظهر عند هام فحسب بل عند اخوته ايضاً نتيجة للمواقف السلوكية المتضادة بينهم ، فضلاً عن وجود (ليليث) المرأة الشيطان المحرك الرئيس لذلك في تحين الفرص للايقاع بهم تباعاً بهدف استحواذها على المملكة والحصول على كتاب المعرفة في محاولة شريرة منها لاستلاب ارادة هام التواق للمعرفة ، فهي تغويه بحركاتها وكلامها المعسول وتوهمه بانه القاتل لابيه وهي بذلك في بعث مستمر لاحلال صفات الغدر والخيانة والاغواء والسحر والانتقام ، وبعد ان تنتهي (ليليث) من غواية (هام) ، يلتفت في رمي شباك غوايتها على اخيه يافث باحثة عن منفذ للدخول الى كوامنه وتغير ذاته باتجاه ما تصبوا اليه مخاطبة "اياه ... : انت هو الكنز" [٢] .

وبهذه العبارة ذات المعاني العديدة وما وراءها ، تحيل (يافث) الى طفل مدلل يرمي برأسه في احضان (ليليث) ويقول لها : "... اجلسي قربي ... واخرجي من رأسي هذا الولد الطامح القمل وادخلي في رأسه الشهوات ... اخرجي حشرات وادخلي حشرات" [٣] .

وتستمر ليليث في اغوائها من خلال اثارة غرائزه وتقربها منه ، بعد ان تقوم له بطقوس التضحية وتدعي من جراء ذلك انها رأت واثناء محاكاتها خرائط سحرها بأن يافث هو الملك المنشود في قولها له : "لقد اقمت لك طقس التضحية فرأيت ما رأيت بين عظامي وابخرتي وخرائط السحر انك الملك المتوج القادم ...

"يافث : السحر فقط !

ليليث : تعال وانظر الى هذا القلب جززته من اجل مسعاك ... سأساعدك بما املك ولكن ازح من يقف بوجهك ..." [٤]

ان ممارسة ليليث لطقوس السحر في صور ذات دلالات معبرة بتصاعد الابخرة والدخان لتضفي على اجوائها السحرية اشارة محاكاة فعل ما والتأثير عليه وهذه صورة ميثولوجية كانت ولا تزال تمارس عند معظم العامة من الناس .

ان ايحاءها لـ(يافث) في جلوسه على العرش تبغي من ورائه بجعله يعتقد بانه قاتل ابيه وبهذه الطريقة تستطيع ان تستحوذ عليه وتثير فيه عملية قتل من ينافسه لنيل العرش .

وفي المشهد السادس تكون ليليث وسط جو سحري اخر فيه رعد وبرق يوحيان بالشيطانية من خلال حركات وارشارات وايماءات تتوحد فيها ثلاث ساحرات ويتوسط هذا المشهد – كما يقول المؤلف – سرير كبير وشجرة كرم وكؤوس وجرار ، وهذه الصورة الطقسية التي تؤديها ليليث بصيغة مشهد (البونتوميم) بطريقة توحيد عمل الساحرات فيها لتصاغ من شكلهن وحدة واحدة ، اما دلالة السرير الكبير الذي وضعه المؤلف مع العناصر الاخرى وسط المشهد ليترجم هذا المكان صورة اغوائية شهوانية خاصة وان ليليث تعترف بأن الاغواء لم يكن صعباً عليها ويظهر ذلك بجلاء من خلال الابن الاكبر لسدرا (حام) اسير هذه الشباك ، كما وقع

---

(١) المصدر نفسه ، ص١٠ .
(٢) المصدر نفسه ، ص١٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص١٣ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص١٣ .

اخوه من قبل فيها وهو يشكو الضعف في شخصيته نتيجة توجيه عقوبة (المسخ) من ابيه اليه ، ونجده يناجي نفسه محاوراً شبح ابيه قائلاً :

"حام : لماذا ..لماذا يا ابي تركتني دون اشارة واحدة لذهاب العقاب عني"[١]

ان هذه الصورة تدل على ضعف حام ودهاء ليليث في استغلال مشاعره في الاتجاه الذي تريده بحيث تتمكن متى تشاء ان توحي له ، كما اوحت لاخوته من قبل بأنه قاتل ابيه ، فضلاً عن انها تحاول اثارة غرائزه الجنسية بحركات جسدها وتجريده من معتقداته بتشويه صورة ابيه من اجل الاستحواذ على ما هو كائن او سيكون على اليابسة ويتضح ذلك عند قولها لـ(حام)

ليليث : الا تعرفني يا حام ؟

حام : ليليث خليلة ابي سدرا .

ليليث : جئت اذن في الوقت الذي تحتاجني فيه .

حام : لم اطلبك .

ليليث : بل طلبت .

حام : كيف ؟

ليليث : عندما اعطيتني هذا (تخرج منديل) .

حام : متى ؟

ليليث : قرب جسد ابيك المسجى .

حام : منديل امي .

ليليث : نعم .

حام : قماشه التوت التي سترتها ... هذا المنديل كان ورقة في شجرة الجنة وكان يرف على سارية سفينة سدرا دليلاً لاتجاه الريح ، هذا المنديل نقشت عليه الاوفاق السحرية وخرائط العالم [٢] .

ان هذه الصورة الحوارية تنطوي على كوامن اغوائية وتهديدية تعيد الى البال كما يراها الباحث منديل عطيل في مسرحية (عطيل) لشكسبير التي اعطته اياه واهداه لحبيبته (دزدمونه) وكان سبباً في خلق الشك عند عطيل ونعتها بالخيانة ، وهي كذلك في هذا المشهد كاشارة ميثولوجية تنطوي على اغراض اعتقادية كونها قطعة جنة نقشت عليها رموز ودلالات ظاهرة تكوين الوجود قبل ان يطرد آدم وحواء من الفردوس .

وتبقى عمليات الاغواء والخيانة والغدر سمات مستديمة عند (ليليث) بعد ان تسقط اولاد سدرا على التوالي محققة اهدافها التي كانت ترنوا اليها .

ويظهر شبح سدرا في نهاية المسرحية وهو يدق مساميره في جزء ظاهر من سفينة في اشارة اعتقادية لاستحضارات طوفان جديد مخاطباً في قوله ... **شبح سدرا** : "اقوامك باعوا انفسهم للشيطان وباعوك وباعوا النور ، اقوامك باعوا الانسان ... قم يا سدرا ... قم ثانية وابن سفينتك ... فالطوفان وشيك والارض ستغرق ... وسيغسلها من ادران البشر ... سنغسلها من ادران البشر الكاره للانسان ، قم وابن سفينتك واحكمها ، سنغسل هذه الارض من الانسان الشرير ... قم يا سدرا ... قم" [٣] .

وتأتي القراءة الاخراجية في عرض النص للفنان د.فاضل خليل عبر اشارات سمعية وبصرية يصوغ بها شكل مسرحيته باتجاه واقعي ، خيالي ، افتراضي في كل تفاصيله ، قد تبدو الحكاية بعيدة عن الواقع ولكنه عند التروي في تفسيرها لوجدها المتلقي انها الواقع بكل تفاصيله منذ العصر السومري الى اليوم ، حيث التشتت والقتل والخيانة والضياع .

---

(١) المصدر نفسه ، ص١٥ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص١٥ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٢٠ .

يظهر العرض طقساً مسرحياً ينبئ بالخراب وسط كائنات بدائية ذات ارواح تهيمن عليها سلطة (سدرا) مسكونة بمشاعر الكراهية والتعاسة والاحقاد وتبحث عن احلام الطمأنينة ضمن اجواء تعج بغاويات الشك القاتلة .

وكان ذلك الفضاء الموبوء بما يعج به لعلامات بصرية وسمعية تبحث حضور الانسان الاول وهو يهيمن على مختلف مشاهد العرض وتستغرق لذلك الرؤية الاخراجية في الاشتغال على اداء الممثل والذي ترجمه من خلال مطواعية جسده في الحركة والاشارة والايماءه الى مدلولات ووسائل عرض يزامنها اللغة الصوتية ذات القدرة في التنويع والتنغيم على وفق الدلالة التعبيرية للغة الجسدية والحوارية ، والممثل عند المخرج له اهمية كبيرة حيث العنصر الاساس والواعي بين عناصر العرض الاخرى ، وكذلك اعتمد عليه في الجو الطقسي للمسرحية ، وهذا ما دعى المخرج ان يكون دقيقاً في تحريك ممثيليه وتحضير ذاكرتهم الانفعالية المتوجهه لاثارة طاقاتهم الروحية والجسدية لرسم لوحاته الميثولوجية الطقسية في فضاءات المسرح الذي يعج بالاجواء السحرية .

ونستدل على ذلك ما يشير اليه العرض الذي يُفعّل وسط الجمهور في مسرح كل ما فيه من ديكور يمثله سرير كبير ، صوره المخرج على شكل عربة يوحي ومن خلالها للمتلقي بأن ما يراه هي السفينة التي انقذت سدرا القابع في وسط العربة ومن معه من ابنائه الذين يشكلون الاركان الرئيسية لها ، ونجد في المسرح عمود كبير يرمز لشجرة العنب وانه يصور جانباً ميثولوجياً ممثلاً له المعادل الموضوعي لكل اولاد (سدرا) وانانيتهم وانتصابهم الفارغ ، كما ان المخرج وضع عربة يجلس عليها سدرا في وسط المسرح واحاطه اولاده بحيث يكون كل منهم هو المركز عندما يأتي دوره ، وهذا المنظر المسرحي البسيط المصنوع من الخشب الخشن ، ساهم في اضفاء روح الجمالية والاجواء الطقسية وبالذات شكل العربة والصور التكوينية التي كانت تحمل كل الجينات والاجواء الميثولوجية لتضعها بعد الايحاء للارساء على بر الامان ، وذلك لتبدأ رحلة الطوفان من حيث انتهت ولكن البداية هذه لم تكن في الاصل الا امتداد لكل الصفات الموروثة والمكتسبة للجوانب الميثولوجية .

ويرى الباحث ان المنظر المسرحي على الرغم من بساطته وكثرة دلالاته التعبيرية عندما يكون هو المعادل المرئي للنص ، نكون قد توصلنا الى اول شكل من اشكال العلاقة بين الجوانب الميثولوجية التي تنطوي عليها دلالات المنظر المسرحي في ترجمة الخطاب الميثولوجي من قبل المخرج وفق رؤيا ابداعية معاصرة مع مصمم المناظر المسرحية ، وان المعالجة الاخراجية تركز خصوصية العمل المسرحي بمضمونه التكافلي عندما تجعل من النص مضموناً يبحث عن شكله .

وقد سعى المخرج جاهداً الى خلق شكل طقسي يمثل الجانب التطبيقي من الميثولوجيا ، وحاول من خلاله كسر ما هو مألوف في علاقة النص المسرحي الذي ينطوي هو الاخر على ملامح ميثولوجية تلتقي مع شكل يقودنا الى تعددية التفاسير والمعالجات ، سيما وان سدرا ارتبط بالانسان وواقعها الانساني الميثولوجي حيث منحه المخرج هوية الانتماء الممتدة من الواقع السومري والى الان عبر اسلوبه الخاص في تفسير روح النص والامساك بلحظات منه وتفجيرها بشكل مسرحي معاصر ، ولهذا اختار المخرج دلالات تعبق بالطقوسية عبر مستوياتها الرمزية واضافت تصاميم لملابس الشخوص تأثيراً دلالياً ، على الرغم من تجريدها بعض الزخارف ، واعدت في حضورها واحده من اوجهها الحضارية المتعددة وشكلاً من اشكال التعبير للمنحى الفلسفي والخط الفكري والتكوين الاجتماعي والتطور الجمالي ، فضلاً عن وظيفتها الخاصة بوصفها تعبير ميثولوجي يترجم مناخات البيئة العديدة ، فالازياء في مسرحية سدرا شكلت لزي فترة من الفترات التاريخية مع دلالاتها الرمزية التي تظهر من خلالها المعتقدات الدينية والاجتماعية على الرغم من انها غير مخاطة ، لكنها كانت بمثابت صورة ميثولوجية تقدم لعة مرئية عمقت اجواء الاحداث بانتمائها الى العصور القديمة وقريبة الشبه بأزياء المقاتل القديم .

اما الاكسسوارات فكانت ذات طابع تأريخي تحتوي على دلالات رمزية مكملة في حضورها البناء البصري والذي يؤكد انتماءها الى معتقدات وقيم شعبية تمثل مفرداتها الكثير من الجوانب الميثولوجية ، فمثلاً السيف والرمح يرمزان للقوة والصراع والشجاعة ، جاءت لتقدم قيماً رمزية عمقت اغراض العرض الذي جسدت حركاته وايماءاته واجواءه السحرية المليئة بالممارسات الطقسية للصراع والخيانة والاغواء والاغراء والسحر بفعل متناغم مع ما جاءت به السلاسل بأصواتها الحزينة تجر (هام) المقيد .

فالملابس والاكسسوارات عمقت الفكرة الفلسفية واوحت بالاجواء الميثولوجية ، وخاصةً الطقسية منها ذات الاصول البدائية ، اما الموسيقى والمؤثرات الصوتية ، فقد جسدها المخرج من خلال جوانبها الميثولوجية باستثمار آلة (الناي) التي اوحت للمتلقي بدلالات تحملها هي ذاتها وتعمق السمة الميثولوجية التي تمثلها القوة الروحية السحرية التي تعطيها دفعاً للعرض المسرحي لاسيما وان آلة الناي الخشبية لم تكن حديثة العهد لاستخدامها في ترجمة المعتقدات الدينية والروحية ، وقد استخدم الناي في العصور القديمة خصوصاً عند ممارستهم الشعائر الدينية والطقسية ، وانتقلت عبر الاجيال لاجرائها لنفس الاغراض الاحتفالية الدينية منها والدنيوية .

واستطاع (فاضل خليل) ان يخلق صورة مسرحية من خلال السيطرة على حضور الممثل الدائم على المسرح على الرغم من ضيق المكان الذي يمثل بيئة الخواء الروحي لدى الشخصيات والتناقضات التي تحملها في دواخلها والصراع المرير بين الخير والشر ، وتميز الممثلون في هذا العرض من خلال اللغة الجسدية التي تحيي العرض ولا تكرره بأن يشكلوا لغة بصرية نابعة من ذاكرة وخزين ميثولوجي خصوصاً وان جسد الممثل يمتلك طاقة ابداعية تعبيرية يمكن اطلاقها خلال الحركة والاشارة والإيماءة لتشكل جواً طقسياً يصبح الجسد المعبر والمتوهج في فضائه ، احد وسائل التعبير عن الاسرار والوحدة المشتركة مع وجدان المتلقي بصدق دون اللجوء الى الحيل والتصنع .

بما ان المتلقي في هذا العرض لا يتفاعل مع الدلالات البصرية فقط ، وانما مع تلك الاصوات الجميلة والقوية حيث انعكست من خلالها جوانب ميثولوجية ذات تأثير بيئي ومتمثلة بالطابع الطقسي في الاداء المنغم ذو السمة التلوينية لطبقات الصوت وفق ما تقضيه الشخصية ، والاحداث والمواقف في الرؤية الاخراجية وفي الاشتغال باداء الممثل الذي حمل مدلولات ووسائل العرض اساساً ، وبذلك نسجت الاحداث حول حكاية ابناء سدرا وعمهم والمرأة الشيطان خليلة سدرا (ليليث) واشخاص اخرين لتؤثر تلك الاحداث والصور والاشياء والافكار على سمع وبصر وبصيرة المتلقي ، وقد استطاع المخرج ان ينتزع افضل الاداء لدى ممثليه وبالتالي تمكنوا من رسم لوحات ميثولوجية رائعة في عرض طقسي جميل ومتناسق على الخشبة دون ان يتركوا فراغاً ملحوظاً ، وان الممثل عند المخرج استخدم اللغة اللفظية والجسدية على اساس كونهما ذاكرة ميثولوجية لبلوغ مرحلة المعرفة المطلقة لاسراره وللفضاء الذي يبدع فيه ، وبلوغه ذلك يعني رفع عصّابة الوهم عن عينيه وعن الجمهور فيحوله من متلقٍ الى متفاعل ويدخل معه مملكة الابداع في فضاء الطقس المسرحي ، وبذلك يكون هذا الجمهور متفاعلاً مع الدلالات السمعية والبصرية معاً .

وتنتهي الاحداث في المشهد الاخير كما بدأت في المشهد الافتتاحي وذلك بعد ان تسلطت وهيمنت (ليليث) على كل الشخصيات الاخرى ليخرج من طرف المسرح شخصان هائمان بارجاء الخراب الذي بدأت به المسرحية لتتوالى جدلية الانسان بما يحمله من تناقضات روحية وهكذا تكون نتيجة محاكمة الانسان عبر هذه المسرحية ، فيكون هناك خسران في القيم والمعتقدات التي تمثل الوجه الفكري الايجابي للميثولوجية بما تنطوي عليه من جوانب انسانية ونشوء قيم ومعتقدات وعادات وتقاليد سلبية اخرى تحكم على الانسانية بالفناء ، واخيراً لقد حاول المخرج ان يخلق صورة فريدة لعرضه المسرحي لا تلغي المؤلف ، بل تقرأه بشكل يمنحه الوجود من خلال دلالاته الميثولوجية المرتبطة بزمن متحرك تترجم فلسفة العصر وتعكس شواغله واهتماماته ويغذي اماله واحلامه ، وبهذه المحاولة يرى الباحث ان المخرج يهتم بروح

الجماعة من خلال توظيف الجوانب الميثولوجية بما تحمله من طقوس وممارسات شعائرية وهو بذلك يحقق عن طريق الدعوة الى مسرح (الحلقة) المستنبط من التراث العربي خصوصاً في العرض الهرجاني الذي اقيم في الاردن حيث كانت المسرحية تؤدى على مسرح دائري وبذلك حقق المخرج اشراك الجمهور في التلاقي بهدف كسر معمار المسرح الاوربي الحديث عودة الى صياغة الميثولوجيا لما تنطوي عليه من جوانب فكرية واعتقادية وادائية طقسية تتلاءم وواقع الجماهير العربية وتكتسب تجربة الفنان د.فاضل خليل عمقها لا من مجرد اعتمادها على الاشكال الميثولوجية العربية ذات الظواهر التمثيلية كمسرح الحلبة او الحلقة والممارسات الطقسية في المعتقدات والشعائر الدينية او السحر ، وهي الاشكال التي تقف عند حده والاطار الذي يحطم به الجدار التقليدي بين المسرح والصالة ، وانما جاوز ذلك الى الاعتماد على الميثولوجية العراقية باعتبارها الارهاصة الاولى لفن الدراما عند العراقيين القدامى والبنية الحقيقية الشرعية لخلق دراما وعرض عراقي اصيل ومتميز .

ومن هذين البعدين معاً – النص والعرض – استطاع المخرج ان يجعل من خطاب العرض المسرحي لسدرا مرآة تعكس وتنتمي الى عصرنا بمقدار ما تنتمي الى عصرها الاصلي ليكشف ومن خلال ذلك وعياً عن معادلة الجمع بين الاصالة والمعاصرة .

الفصل الرابع

نتائج تحليل العروض المسرحية

١. **نتائج عرض مسرحية المفتاح .**
٢. **نتائج عرض مسرحية بغداد الازل بين الجد والهزل .**
٣. **نتائج عرض مسرحية رثاء اور .**
٤. **نتائج عرض مسرحية سدرا .**

نتائج عرض مسرحية المفتاح :-

١. استخدم العرض الاغنية الشعبية بوصفها دلالة ميثولوجية بما تنطوي عليها من قيم فكرية وجمالية مثلتها المعتقدات والعادات والتقاليد وجسدتها الطقوس والممارسات الاحتفالية الدينية والدنيوية .
٢. اعتمد العرض على صورة البطل الشعبي في الميثولوجيا العربية المتمثلة بالسيرة الشعبية وفي ابن البلد .
٣. استخدام العرض صورة القصخون (القاص الشعبي) وهو موروث ميثولوجي شرقي لا يزال يمارس في طقوس الشعائر الدينية بصورة (الروزخون) .
٤. اسماء الشخصيات في العرض (حيره ، حيران ، نوار) مرموزة تحمل دلالاتها الميثولوجية في ذات معنى الاسم قبل ان تكون مجردة ، سيما وان الاسماء في الميثولوجيا العربية تتأثر وتؤثر بالطابع البيئية والاجتماعية والنفسية .

٥. جاء في العرض مفردات تحمل دلالات ميثولوجية عربية في معناها المباشر وغير المباشر مثل – (الضمان ، الميلاد ، المفتاح) ففي الاولى قيمة ميثولوجية تجسدها افعال الجماعة في التحدي والمواجهة والثانية العطاء والمواصلة ، والثالثة هي الأمل والقوة لما يخشاه (حيران) وتنظر اليه (حيره) ليرد عليها في انستها وحشة العقم .
٦. استخدم العرض المثل الشعبي ذا الدلالات الميثولوجية .
٧. استخدم العرض الاهازيج وفيها دلالات ميثولوجية تمثل القيم والعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية .
٨. استخدم العرض الاشعار الشعبية المغناة ، الملحنة والمؤلفة من السواد الاعظم من الناس فهي لذلك صورة لجوانبهم الميثولوجية .
٩. منطقة (عكا) الواردة في الاغنية الشعبية دلالة ميثولوجية لانها كلمة لها جذور في الحضارة الاموية والكنعانية وتعني (الارض ذات الحجارة) .
١٠. الجدود ودلالاتهم العددية بالرقم سبعة اشارة ميثولوجية للعدد سبعة ومضاعفاته فله قدسية خاصة في نفوس العراقيين القدامى حيث ان ايام الاسبوع سبعة وسنين الشدة والرفاه سبع وهناك سبع سماوات طباقاً ولجهنم سبع ابواب .
١١. الطقوس في العرض مؤشر ميثولوجي خاصة وانه الجانب التطبيقي لها .
١٢. الحداد ، اشارة لنموذج العامل الذي يحمل في علاقاته الاجتماعية كل الدلالات الميثولوجية الايجابية .
١٣. الراعي ، هو الاخر نموذج انساني يمثل في اصراره بالدفاع عن ارضه وعرضه ، على الرغم من فقدان بصره الجانب الايماني المشرق في الميثولوجيا العربية .
١٤. البئر في العرض دلالة ميثولوجية للخزين الفكري والمعرفي للامة .
١٥. الثور يمثل في الدلالات الميثولوجية العربية القوة والاخصاب .
١٦. استخدم العرض اللغة العامية وهي لغة الحياة اليومية اللاهثة وراء عكس وترجمة الصور الميثولوجية بحكم ارتباطها بحياة الانسان اليومية .
١٧. اعتمد العرض على الغناء والرقص الشعبي اللذين يعكسان الميثولوجية ، فالاغنية في كلماتها والحانها وليدة الجماعة الشعبية فضلاً عن انها لغة تترجم ومن خلال حركاتها وانغامها الدلالية معتقدات دينية ودنيوية .
١٨. اعتمد المخرج على الممثل وعده عنصراً اساسياً بما يؤسسه من حضورٍ احتفالي في المستوى الصوتي الدلالي وحضورٍ استعراضي في المستوى الجسدي الحركي الدلالي لما فيه من ملامح ميثولوجية في اعادة المسرح لاصوله الاولية .
١٩. كانت الملحقات المسرحية ذات دلالات ميثولوجية محلية بسيطة ومطابقة لمفهومها الذهني كاستخدامه الارجوحة ، والقنديل ، والمهد ، والحبل ... وغيره من الملحقات .
٢٠. حملت الازياء في تصميمها ملامح ميثولوجية شعبية مثل (الجراوية) ، و(العباءة الرجالية) ... و(الصاية) للقاص الشعبي ، والازياء الشعبية المحلية لحيره وحيران ، وارتداء (نوار) القميص والبنطلون فيه اشارة ميثولوجية لربط صورة الماضي بالحاضر ، اما ازياء (الوصيفة) المزركشة فهي دلالة النفاق ، واللون الابيض لازياء الجدود السبعة اشارة الى العالم السفلي البعيد عن الواقع المادي المعاش ، ولاظهار صورة الشبح وتشخيصها في المعتقدات من خلال اللون الابيض ، وهكذا ازياء باقي الشخصيات والاطفال التي تضفي عليها المحلية بما فيها من حياة وحيوية في توافقها مع عناصر العرض الاخرى لاعطاء صورة ذات دلالة ميثولوجية شعبية .
٢١. الاضاءة كانت مختزلة وبسيطة ولعبت دوراً اساسياً في خلق الاجواء الشعبية البعيدة عن الإثارة العاطفية .
٢٢. الموسيقى المرافقة للاغاني والرقصات الشعبية كانت تؤكد مع تغريبها بعض الشيء عن نكهة الاجواء الشعبية ، فضلاً عن المؤثرات الصوتية الحية الناتجة عن التصفيق

الجماعي لاحداث ايقاعات راقصة معبرة عن روح الجماعة ، وكذلك نتيجة استخدام العصي في مشهد الجدود السبعة لاحداث ايقاع شبيه بالآلي لاظهار الدلالات الميثولوجية فيه .

٢٣. الطقوس في العرض بما يتخللها من لغة جسدية ولفظية متمثلة في الرقص الشعبي الجماعي والغناء الذي يملأ صداه المسرح والقاعة ، هي صور ميثولوجية لمشاركة جماعية تشير بما ترسمه من تشكيلات الى العلائق الاجتماعية والانسانية والعودة الى روح الجماعة .

نتائج عروض مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) :

١. اعتمد العرض المسرحي في مكان احداثه على العمارة الخاصة للسوق البغدادي القديم الذي ازدحم بالملامح الميثولوجية المنعكسة عن الواقع المعاش آنذاك ، بما فيه من قيم فكرية ومعتقدات تعكسها الوفرة من الشرائح الاجتماعية .
٢. استخدم العرض المسرحي الالعاب الشعبية وتقاليد الاحتفالات المختلفة والعديدة مثل حواة يمارسون العابهم السحرية ، مرقص دب يرقص ويتشقلب ، ضارب دف يرقص قرداً ... وهي جزء من الملامح الميثولوجية الشعبية .
٣. اكد المخرج على طريقة مناداة الباعة في ترويج بضائعهم في السوق والتي تحمل ملامح ميثولوجية في كيفية كسب المشتري وتصريف البضاعة .
٤. استخدم العرض المقامة الدينارية (لبديع الزمان الهمداني) والمقامة الثالثة الدينارية (للحريري) ووظفها بما تنطوي عليه من ملامح ميثولوجية .
٥. استخدم العرض المناظرات والمطاردات الشعرية والنثرية والتي تحمل صوراً ميثولوجية عكست الواقع الثقافي والعلاقات الاجتماعية لتلك المرحلة ، فمثلاً شاعر الفقراء ابو الشمقمق ، وما جاء على لسان الطفيلي اشعب ، سيما في وصف الجوع ومقارنته بغريزة الحب ، وكلها صورة من المعاناة لواقع يرفض او يتحايل على الحس الروحي من اجل اشباع غائلة الجوع .
٦. استخدم العرض الامثال والاقوال لبعض الحكماء مثل (الحيقطان) .
٧. اظهر العرض شخصية العيار التي تجسدت فيها جوانب ميثولوجية تمثلت في الشجاعة والتضحية وحب الوطن والشرف والروح الثورية وما تمثله الصورة المشرقة لـ(ابن البلد) .
٨. اظهر العرض العادات والتقاليد التي ظهرت من خلال سلوك الشخصيات لنماذج الوفرة من الفقراء والشحاذين .
٩. اكد العرض على فكرة (الانتظار) وهي معتقد ديني وانساني واجتماعي موجود في الميثولوجيا الانسانية وبالذات العربية الاسلامية .
١٠. ساهمت الازياء في تجسيد الجوانب الميثولوجية وفي مقدمتها الفوارق الطبقية والفكرية فقد كانت ملابس العيار مميزة باللون الاحمر ، وفقراء المدينة كانت ملابسهم ممزقة ، اما ملابس التاجر فكانت فاخرة ومزخرفة وغالية الثمن ، وجاءت ملابس زوجة جابر ذات لون اسود وهي دلالة ميثولوجية تصور حالة الحزن والاسى في الميثولوجيا العربية الاسلامية .
١١. عُلق داخل السوق بعض من اشكال القناديل ، وهي دلالة ميثولوجية عن القناديل التي كانت تعلق في اسواق بغداد وشوارعها ، او في اماكن تواجد القصاص في المقاهي او المناطق الشعبية ، فضلاً عن استخدامها اضاءة فيضية لانارة العرض .
١٢. اكد المخرج على الخزين الميثولوجي الذي يمتلكه الممثل ليتحول الى لغة جسدية ولفظية يمنح العرض امكانات اضافية عالية في تشكيل صورة العرض .

نتائج عرض مسرحية رثاء اور :

١. استخدم العرض المسرحي اللغة العربية الفصيحة ، المنسجمة مع البناء الفني للمسرحية ، فهي الغلاف المادي للقيم الفكرية في الميثولوجيا ، واقصر الطرق للافصاح والتعبير عما تنطوي عليه الجوانب الميثولوجية من معتقدات وقيم وعادات وتقاليد ، وكانت مفرداتها المرمزة ترسم صوراً لميثولوجيا مستقبلية تثير يقظة الجمهور في العرض.
٢. اعتمد العرض المسرحي على امكانات الممثل اللفظية والجسدية في الاداء الصوتي المنغم ، والحركة الدلالية النابعة من الميثولوجيا في جوانبها التطبيقية الموروثة والتي مازالت تمارس في بعض الشعائر الدينية ومناسبات دورة الحياة (الميلاد ، الختان ، الزواج ، الموت) وجعلها غريبة اولاً مألوفة لدى الحضور من خلال اعادة صياغتها على وفق الاسلوب الفني للتغريب والرؤيا المعاصرة للمخرج .
٣. استخدم العرض الطقوس الدينية التي تمثلت بحركات الجوقة النسائية والرجالية وشخصيات الآلهة والملك وهي من الملامح الميثولوجية للعراق القديم .
٤. تكمن الملامح الميثولوجية في مكان العرض من خلال تحويل وتغيير خشبة المسرح من شكلها التقليدي الى شكل الصليب كدلالة لقدسية المكان .
٥. خلا المنظر المسرحي من قطع الديكور ، محاولة من المخرج في التعبير عن الزهد الصوفي ، اما شخصيات العرض فهم من الآلهة والملوك ، وهم في عرف المعتقد الميثولوجي السومري يسكنون – كما تقول (الآله تنكال) – في المكان العالي الرفيع ، للهيمنة والتأمل في المطلق ، فضلاً عن الاماكن الخالية التي لها دلالة ميثولوجية عن مفارقة الواقع وتوقاً الى اللامكان .
٦. ابرزت الاضاءة بعضاً من الملامح الميثولوجية في العرض المسرحي المركزة منها والفيضية ، فقد ساهمت الالوان المعتمة والمركزة في اظهار المعنى الرمزي للاحداث النابع من القيمة الميثولوجية والمتمثل في المواجهة والتحدي والشجاعة للآلهة نتكال وشعب اور ، كما ساهمت الاضاءة الفيضية في تعزيز الحس المشترك والتأكيد على العلائق الاجتماعية الموجودة في الميثولوجيا .
٧. كان للازياء في العرض المسرحي ملامح ميثولوجية ايحائية ، فألوانها البيضاء المائلة الى الصفرة وقماشها الخشن والذي لم تستكمل خياطته كلياً ، عمقت من اجواء الرثاء ، على الرغم من غرابتها وبعدها عن الصورة الطقسية الناتجة عن تعبير يؤشر الى واقع اجتماعي يعاني ويلات الحرب وبالاخص ازياء الجوقة .
٨. استخدم العرض آلة موسيقية هي (الناي) التي كان يطلق عليها اسم (آلة النواح) في اكثر من مشهد مسرحي من قبل (الآلة تنكال) اثناء ادائها لطقس رثاء اور ، وهذه الآلة الموسيقية فضلاً عن دلالاتها الميثولوجية من خلال استخدامها لطقوس الرثاء او الشعائر الدينية فهي امتداد موروث لحضارة العراق القديم .

نتائج عرض مسرحية سدرا :

١. اعتمد العرض على فكرة اسطورة (ديموزي سدرا) وهي اسطورة سومرية تعني صاحب العمر الطويل .
٢. استخدم العرض مراسيم طقوس الشكر للآلهة ونحر الذبائح وتقديم القرابين وسط جو طقسي احتفالي يُحرق فيه البخور بوصفه دلالة اعتقادية لاستكمال الصورة المرئية والمسموعة والشمية واللمسية .
٣. ربط العرض بين الماضي والحاضر من خلال اشارة ميثولوجية اعتقادية وهي قيام الساعة ويعم البشر طوفان الدم .
٤. اعتمد العرض على (السحر) الذي تمارسه (ليليث) امرأة (سدرا) وهو من المعتقدات والاشكال الميثولوجية .
٥. استخدم العرض الحركات الجسدية بصيغة البانتومايم الذي تقدمه (ليليث) مع اجواء السحر يتخللها الرعد والبرق في مشهد تتوحد فيه ثلاث ساحرات مع (ليليث) يتوسط

المشهد سرير كبير وشجرة عنب دلالة الخمر مع الكؤوس والجرار وهي اشارات ميثولوجية واضحة .

٦. استخدم العرض طقوس دفن الموتى تلك التي ارتبطت بالعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية وهي جوانب ميثولوجية معروفة .

٧. طرح العرض مفاهيم وفعاليات انسانية لا تخلو من الاشكال والمضامين الميثولوجية كالحب والخيانة والغدر والقتل والغواية .

٨. استخدم العرض (التفاؤل والتطير) وهما شكل من الاشكال الميثولوجية متمثلات بطائري الحمامة والغراب .

٩. استخدم العرض موضوع الثأر ، فقد قرر (هام) احد اولاد سدرا ان يثأر لابيه وهي اشارة ميثولوجية تصب في العادات والتقاليد الموروثة .

١٠. ورد في العرض موضوع (التشفي بمصائب الاخرين) وهي اشارة ميثولوجية وردت على لسان (عمرا) اخ (سدرا) بعد مقتل اخيه .

١١. ظهور شبح (سدرا) لابنه (هام) يمثل معتقداً ميثولوجياً قديماً يقول بأن الجسد فاني والارواح باقية وخصوصاً المقتولة غدراً ، ولا تستقر في العالم السفلي الا بعد الاخذ بثارها .

١٢. كتاب المعرفة الذي ورد ذكره في العرض ، اشارة ميثولوجية للكتب السماوية بما يحتويه من علوم ومعارف في الخلق والخليقة .

١٣. استخدم العرض الموسيقى الحية من خلال آلة (الناي) التي عزف عليها احد الممثلين حيث اعطت قوة روحية وسحرية نابعة من الدلالات الميثولوجية التي تنطوي عليها هذه الآلة من تعميق للدلالات الطقسية .

١٤. اوحت الازياء بانتمائها الميثولوجي الى عصور الانسان القديم وكان تأثيرها اساسياً في حضورها ضمن البناء البصري ، كما انها كانت خشنة الملمس غير مخاطة ، فعكست اجواء الزهد والتصوف والابتعاد عن الواقع المادي فضلاً عن بدائية الانسان .

١٥. ظهرت مفردة الاكسسوارات لتوحي بانتمائها الميثولوجي فالسيف والرمح يمثلان القوة والشجاعة .

الفصل الخامس

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

قائمة المراجع والمصادر

الملاحق

الملخص باللغة الانكليزية

الاستنتاجات :

١. ساهمت الميثولوجيا في بناء مضمون وشكل جديد من خلال ما تختزنه من جوانب اعتقادية وفكرية تتعلق بفروضها الدينية والاجتماعية ، تمثلها القيم والعادات والتقاليد وتجسدها الطقوس الدينية والممارسات الاحتفالية في لغة جسدية ولفظية .
٢. ساهمت الميثولوجيا في تفعيل العلاقة الجدلية في العرض بين المؤدي والمتلقي وجعله مشاركاً في اللعبة المسرحية لاغياً المسافة الوهمية بينهما في دعوة المغادرة هيكلية النظام التقليدي لعناصر العرض المسرحي السابق .
٣. ساهمت الميثولوجيا في تفعيل دور الممثل في العرض من خلال سعي المخرج الى تفجير قدراته الابداعية والتجريبية المخزونة بكل ما تنطوي عليها من قيم وعادات وتقاليد مكتسبة وموروثة وانعكاسها على ما ترسمه اللغة الجسدية بكل عفويتها وما

يساهم به الاداء اللفظي بمصداقيته محاولاً ان يكون هذا المخزون عوناً للممثل في الابداع عن معنى دوره ووظيفة الشخصية التي يؤديها .

٤. كانت بعضاً من العروض الاربعة قريبة الشبه من فنون الحكواتي ابتداء من المشاهد الاستهلالية مروراً بالراوية او القاص الشعبي او الجوقة او المجموعة فكلها يصف ويعقب ويشرح ويحكي وتحاكي ويقطع التعاطف في الاندماج وفق الاسلوب الفني الخاص بها ، وبذلك خلقوا ثورة ذهنية تساؤلية عند المتفرج .

٥. استخدموا في عروضهم التراث والموروث الميثولوجي العراقي ، وخلقوا الترابط بين الاصالة والمعاصرة في اسقاط مضامين عروضهم على الواقع المعاش في تقنية ذات تقدم تكنلوجي معاصر ساهمت في خلق عرض تجريبي جديد ، والانتقال بها من المحلية الى العالمية فضلاً عن تأصيلهم للمسرح العراقي بشكل خاص والعربي بشكل عام ، ويؤكدوا على وجود الفعل الدرامي في التراث والموروث العراقي .

٦. حاول المخرجون في هذه العروض ان يستفيدوا من تقنيات الاحتفالات الشعبية الدينية والدنيوية .

٧. حاولوا توظيف شكل ومعمارية مكان العرض بما يتناسب ورؤياهم الاخراجية التجريبية اخذين بنظر الاعتبار العلاقة الجدلية بين المؤدي والمتلقي ومجال الرؤية للعرض المسرحي ، جاعلين من المكان تجمع حيوي وحياتي ، لينطوي على قيمة جمالية في شكله بما يحويه من تناقضات واحداث وصراعات ، مكثفين من الديكورات بحيث لاتجد في بعضها الا ما يدلل او يوصي الى شكل او حالة معينة وهم بذلك يقتربون من مكان عروضهم الفقيرة الى المسرح الفقير وهو ما كان عليه ايضاً مسرح الحكواتي العربي الذي يعتمد في تشكيلاته وتكويناته على جسد الممثل المطواع .

٨. جعلوا من مسرحياتهم صورةً واقعية لديوان يجمع كل الفنون والادب والرقص والغناء والموسيقى الشعبية والسحر والالعاب البهلوانية والشعر والمقامة والامثال والانشاد الديني .

٩. توظيف فكرة الجماعة بدلاً من البطل الفرد في عروضهم لقيادة الفعل الدرامي او الاحداث التي يجمعها الرابط الفكري للحبكة وهي محاولة اخرى مضافة للاقتراب من اسلوب فنون الحكواتي سواء اكان ذلك في الشكل ام في المضمون كما هو في السيرة الشعبية .

١٠. الانطباع والتأثير البيئي على المخرج انعكس ايجابياً على تجاربهم المسرحية بما تجده من جوانب ميثولوجية اعتقادية وتطبقية مجسدة في عناصر عروضهم المسرحية سواء في الشكل ام المضمون ومن خلال تأثيرهم بالفروض الدينية والاجتماعية المتمثلة بالصور الطقسية والعادات والتقاليد .

١١. استخدمت في العروض اللغة العامية كما هيَّ في مسرحية (المفتاح) ، والعامية والفصحى في مسرحية (بغداد الازل ...) و (رثاء اور) و(سدرا) وهذه اللهجات هي لغة الانتاج والتعامل اليومي ، وهي فضلاً عن كونها الغلاف الخارجي لمعنى الكلمة لكنها الوسيلة البسيطة التي يستطيع المؤلف والمخرج والممثل رسم الصورة المراد ايصالها مع الدلالة الفكرية للمتلقي .

١٢. استخدم المخرجون اللامألوف بوصفه وسيلة من الوسائل الفنية في المسرح .

١٣. حاول المخرجون (سامي وقاسم وعوني وفاضل) ومن خلال قناعتهم الايدلوجية ان يتعاملوا مع الفئة الشعبية بما فيها من جوانب ميثولوجية تمثلها المعتقدات الدينية والعادات والتقاليد الاجتماعية كافراد يمثلون شرائح ينتمون لواقع اجتماعي معاش ، وهم بهذا الاعتبار لا يملكون تغيير الواقع الا باندماجهم مع الجماعة ، منطلقين من قيمهم الفكرية الداعية لا احد يستطيع ان يحرر نفسه او يحرر الاخرين ، الناس يتحررون جماعياً .

١٤. كانت فكرة (الانتظار) في العروض المسرحية الاربعة صورة مصغرة للميثولوجيا العربية الاسلامية متمثلة في جوانبها الاعتقادية الدينية وفي الفروض الاجتماعية كردود فعل للتدهور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، مثلت في عروضهم عدة مظاهر ففي (بغداد الازل ...) قيمة جمالية فكرية حالمة بانتظار البطل المخلص ، وفي (المفتاح) فروض دينية ودنيوية جسدتها الرقصات والاغاني الشعبية في صورة طقسية لمحاكاة سقوط المطر ، وفي (رثاء اور) شخصتها الآله نتكال مع الجوقة في طقوس تضرعية للآلهة (انليل) و(انو) ، اما في عرض مسرحية (سدرا) فكانت صورة شبح (سدرا) مع صدى صوت المجاميع على ايقاع دق مساميره في جزء واضح من سفينة الانقاذ لطوفان منتظر .

التوصيات :

١. لابد للمخرج من الاطلاع على الميثولوجيا من خلال منظور حضاري وثقافي يعني بالحاضر والمستقبل وبوصفها مصدراً ملهماً لافكاره .
٢. ضرورة المام المخرج بكل الاشارات والايماءات والحركات الجسدية المعبرة عن الميثولوجيا لانها مليئة بتلك التعابير الجسدية فهي اللغة الاولى التي عرفها الانسان وتضرع من خلالها للآلهة في محاكاته للظواهر الطبيعية .
٣. ضرورة المام المخرج بالتقنيات المعاصرة والمتعلقة بالظواهر البصرية التشكيلية والسمعية الدلالية ، لاسيما وان العروض التي تتخللها صور طقسية مطالبة بفضاءات مليئة بالصور والاصوات الدلالية الممسرحة لتضفي جواً سحرياً على متفرجيها .
٤. ضرورة معرفة اصول الازياء والمكياج والاكسوارات التي تعبر عن الميثولوجيا والتعرف على ابعادها الاجتماعية والنفسية .
٥. ضرورة المام المخرج والمصمم بتقنيات الاضاءة وقيمها الفيزيائية المتعلقة بالجوانب النفسية خاصة وان الخطاب الميثولوجي في العرض المسرحي بمثابة مجهر محلل ومفسر للحاضر وبتقنية معاصرة .
٦. تسخير كافة وسائل الاتصال لتفعيل الخطاب الميثولوجي وديمومته في ذاكرة الاجيال.
٧. تعميق الاهتمام في تدريس مفردات الميثولوجيا العربية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة ، والكليات الانسانية الاخرى لما تنطوي عليه فروضها الدينية والاجتماعية من مضامين واشكال درامية .
٨. اقامة المهرجانات المسرحية ذات المضامين والاشكال الميثولوجية .

المقترحات :

يقترح الباحث القيام بالدراسات الآتية استكمالاً لمجال البحث العلمي :

١. الملامح الميثولوجية في النص المسرحي العراقي .
٢. الملامح الميثولوجية في النص المسرحي العربي .

المصادر والمراجع :

المصادر التراثية :

١. القرآن الكريم : سورة العنكبوت ، النساء ، الانعام ، الانفال ، المائدة ، الشعراء ، النجم ، الصف ، يوسف ، الاعلى .
٢. الاندلسي (احمد بن محمد ابن عبد ربه) . العقد الفريد ، مج٢ ، تحقيق محمد سعيد ريان ، بيروت : دار الفكر للطباعة والنشر ، ب.ت .
٣. البخاري (ابو عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم) . صحيح البخاري ، القاهرة : المطبعة الاميرية ، ١٨٨٦ .

٤. ابن الجوزي (جمال الدين ابو الفرج عبد الرحمن بن علم) . القصاص والمذكرين ، تحقيق مالرين سوارتز ، بيروت : دار المشرقين ، ب.ت .
٥. الجوهرجي (صالح) . ضياء الصالحين ، طهران : دار الفقه للطباعة والنشر ، ب.ت .
٦. السندوبي (حسن) . الديوان ، اوس بن حجر ، امرؤ القيس ، القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣ .
٧. القيرواني (ابو اسحق ابراهيم بن علي الحصري) . جمع الملح والنوادر ، تحقيق محمد علي البيجاوي ، القاهرة : دار احياء الكتب العربية ، ١٩٥٣.
٨. ابن كثير (عماد الدين ابي الفدا اسماعيل بن عمر) . البداية والنهاية في التاريخ ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٩٣٢ .
٩. ابن الكلبي (هشام بن محمد السائب) . الاصنام ، تحقيق احمد زكي باشا ، القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٨٨٦ .
١٠. الميداني (احمد بن حمد النيسابوري) . مجمع الامثال ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٩٣٣ .

المراجع الحديثة :

١. ابراهيم (نبيلة) . الاسطورة ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩ .
٢. اردش (سعد) . المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٣. ارهان (ادولف) . ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم ابو بكر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ب.ت. .
٤. اسحق (ابن محمد) . السيرة والغازي ، بيروت : دار الفكر ، ١٩٧٨ .
٥. الالفي (ابو صالح) . موجز تاريخ الفن ، القاهرة : دار القلم ، ١٩٦٥ .
٦. الآلوسي (جمال حسين) . علم النفس العام ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨ .
٧. امين (احمد) . ضحى الاسلام ، ج١ ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ب.ت .
٨. . العادات والتقاليد في القاهرة ، القاهرة : لجنة التأليف والنشر ، ب.ت .
٩. . فجر الاسلام ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .
١٠. ايفانز (بي ايفوز) : تاريخ الادب المسرحي الانكليزي ، ترجمة علاء الدين حمودي ، بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٦٢ .
١١. اديث كرزويل . عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفوري ، بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥ .
١٢. بارت (رولات) . مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة نهى بشور ، بيروت : اصدارات المعهد العالي للنشر والترجمة ، ١٩٧٦ .
١٣. باقر (طه) . مقدمة في تاريخ الحضارات ، ج١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٧٣ .
١٤. . ملحة كلكامش ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٥ .
١٥. بريخت (برتولد) . نظرية المسرح الملحمي ، ط٢ ، ترجمة جميل نصيف ، بيروت : عالم المعرفة ، ب.ت. .
١٦. بنتلي (اريك) . نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٦ .
١٧. تشيني (شلدون) . تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ب.ت. . .

١٨. ثروت (يوسف عبد المسيح) . الطريق والحدود ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٧ .
١٩. جعفر (نوري) . مع الحريري في مقاماته ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ .
٢٠. الحاوي (ايليا) . سوفوكلس والتراجيديا الاغريقية ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠ .
٢١. الحجاجي (احمد شمس الدين) . العرب وفن المسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .
٢٢. حسن (الحاج حسين) . علم الاجتماع الادبي ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦ .
٢٣. حسن (سليم) . تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعوني ، القاهرة : دار القلم ، ب.ت. .
٢٤. حسين (علي) . مخرجرون عراقيون ، سامي عبد الحميد ، بغداد : دار القادسية للطباعة ، ١٩٨٣ .
٢٥. حكيم (شوقي) . اساطير وفلكلور الوطن العربي ، القاهرة : مطابع روز ليوسف ، ١٩٧٤ .
٢٦. حمادة (ابراهيم) . خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ب.ت. .
٢٧. حمادي (صبري مسلم) . اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ .
٢٨. خشبة (دريني) . اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد ، ب.ت. .
٢٩. خورشيد (فاروق) . اضواء على السيرة الشعبية ، القاهرة : المكتبة الثقافية ، ١٩٦٤.
٣٠. . في الرواية العربية ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ب.ت..
٣١. خوري (لطفي) . في علم التراث الشعبي ، بغداد : المنشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٣٢. الدباغ (تقي) . الفكر الديني القديم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العام ، ١٩٩٢ .
٣٣. الدسوقي (عمر) . المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت. .
٣٤. الراعي (علي) . المسرح في الوطن العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٠ .
٣٥. رشد (رشاد) . نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ، القاهرة : المطبعة الحديثة ، ب.ت. .
٣٦. روبرت (سكوت) . اسس التصميم ، ترجمة محمد حميد يوسف ، القاهرة : دار النهضة ، ١٩٦٨ .
٣٧. روس (جيمس ايفانز) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٩
٣٨. الزبيدي (قيس) . مسرح التغير ، بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٧٨ .
٣٩. زكي (احمد كمال) . الاساطير دراسة حضارية مقارنة ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩ .
٤٠. الزيات (حسن) . تاريخ الادب العربي ، القاهرة : دار الهلال ، ب.ت. .
٤١. زيدان (جرجي) . تاريخ اداب اللغة ، القاهرة : دار الهلال ، ب.ت.
٤٢. زيدان (جرجي) . تاريخ التمدن الاسلامي ، ج١ ، ج٣ ، القاهرة : دار الهلال ، ١٩٥٨ .

٤٣. ستانسلافسكي (قسطنطين) . اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي ، القاهرة : دار النهضة ، مصر ، ١٩٧٣ .
٤٤. السلاوي (محمد اديب) . الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، بغداد : منشورات دائرة الشؤون الثقافية ، ١٩٨٢ .
٤٥. السواح (فراس) . مغامرة العقل الاولى ودراسة في الاسطورة ، بيروت : دار الكلمة ، ١٩٨٥ .
٤٦. سوسة (احمد) . العرب واليهود في التاريخ ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢ .
٤٧. . قصة الخليقة عند البابليين واليهود ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨١ .
٤٨. سعد (عبد العزيز) . الاسطورة والدراما ، القاهرة : المطبعة المصرية الحديثة ، ١٩٦٠ .
٤٩. الشابشتي (ابو الحسن علي بن محمد) . الديارات ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٦٦.
٥٠. شحار (جورج يوسيه) . المسؤولية الجزئية في الاداب الاسطورية والبابلية ، ترجمة سليم صدقي ، بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨١ .
٥١. الشكعة (مصطفى) . الادب في موكب الحضارة الاسلامية ، ج٢ ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٤ .
٥٢. . بديع الزمان الهمداني ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥ .
٥٣. الشوك (علي) . الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة ، لندن : دار السلام ، ١٩٨٧ .
٥٤. الشيخلي (محمد رؤوف سيد طه) . مراحل الحياة في الفترة المظلمة وما بعدها ، بصرة : مطبعة البصرة ، ١٩٧٢ .
٥٥. صاحب (زهير) . تاريخ الفن الاغريقي القديم ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ب.ت. .
٥٦. صالح (عبد المحسن) . الانسان الحائر بين العلم والخرافة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٥٧. صدقي (عبد الرحمن) . المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٩ .
٥٨. ضيف (شوقي) . تاريخ الادب العربي ، ج١ ، القاهرة : دار المعرفة ، ب.ت. .
٥٩. . المقامة ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤.
٦٠. عارف (مجيد حميد) . الانثريولوجيا والفلكلور ، بغداد : مطابع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٩٠ .
٦١. عبد الحكيم (شوقي) . مدخل الدراسة الفلكلور والاساطير العربية ، بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٧٣ .
٦٢. عبد الغفور (بهجت) . اميه بن ابي الصلت ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩١ .
٦٣. عبد الواحد (فاضل) . من الواح سومر الى التوراة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩ .
٦٤. عبده (محمد) . مقامات بديع الزمان الهمداني ، القاهرة : دار الشروق ، ب.ت. .
٦٥. العبطه (محمد) . الفلكلور عند العرب ، بغداد : مطبعة الاسواق التجارية ، ١٩٦٣ .
٦٦. عزيزة (محمد) . الاسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصيان ، بيروت : دار الهلال ، ب.ت. .
٦٧. العشري (جلال) . المسرح ابو الفنون ، القاهرة : دار النهضة ، ب.ت. .
٦٨. علي (جواد) . مفصل تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج٦ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦٨ .
٦٩. العليمي (عادل) . الزار مسرح الطقوس ، القاهرة : الهيئة المصرية ، ١٩٩٢ .
٧٠. العنتيل (فوزي) . الفلكلور ما هو ؟ ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥ .

٧١. عيد (كمال) . فلسفة الادب والفن ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٢ .
٧٢. فارجاس (لويس) . المرشد الى فن المسرح ، ترجمة احمد سلامة محمد ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت. .
٧٣. فرانيز (كريستو) . المسرح الطليعي ، ترجمة سامي فكري ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٦ .
٧٤. فرج (نادية رؤوف) . يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥ .
٧٥. فرويد (سيجموند) . الابداع في الفن ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٧٦. فريد (بدري حسون) وسامي عبد الحميد . مبادئ الاخراج المسرحي ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٠ .
٧٧. فريزر (جيمس) . الغصن الذهبي ، ترجمة احمد ابو زيد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
٧٨. . الفلكلور في العهد القديم ، ج١ ، ط٢ ، ترجمة نبيلة ابراهيم ، القاهرة : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨١ .
٧٩. قاسم (احمد شوقي) . المسرح الاسلامي وروافده ومناهجه ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت. .
٨٠. كراب (الكزاندرهجرتي) . علم الفلكلور ، ترجمة رشدي صالح ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مؤسسة التأليف والنشر دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
٨١. كروزيل (آيفوز) . تاريخ الادب المسرحي الانكليزي ، ترجمة علاء الدين حمودي ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٦٢ .
٨٢. كروتوفسكي (جرزي) . نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم نادر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت. .
٨٣. كريمر (صموئيل نوح) . الاساطير السومرية ، ترجمة يوسف داود عبد القادر ، بغداد : مطبعة المنار ، ب.ت. .
٨٤. كمال الدين (محمد) . العرب والمسرح ، القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧٥ .
٨٥. ليور (ميشال) . الدراما ، ترجمة بهجت فضة ، بيروت : منشورات عويدات ، ب.ت. .
٨٦. المحامي (محمد عبد الرحيم عنبر) . المسرحية بين النظرية والتطبيق ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .
٨٧. محمد رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ .
٨٨. المصري (فاطمة حسين) . الزار دراسة نفسية انثربولوجية ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٤٥ .
٨٩. المعاضيدي (عبد اللطيف) . الغناء والرقص عند العرب قبل الاسلام ، بغداد : كتاب التراث الشعبي ، من دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ .
٩٠. مندور (محمد) . المسرح النثري ، القاهرة : دار النهضة المصرية للطباعة والنشر ، ب.ت. .
٩١. مهدي (ثامر) . من الاسطورة الى الفلسفة والعلم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠ .
٩٢. ميتز (آدم) . الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري ، ترجمة احمد عبد الهادي ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ب.ت. .
٩٣. ميليت (فرد -ب-) وجير الديداس بنتلي . فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ .

٩٤. ميير (لويس) . مقدمة في الانثريولوجيا ، ترجمة شاكر مصطفى سليم ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ .
٩٥. النصير (ياسين) : وجهاً لوجه ، بغداد مطبعة دار الساعة ، ١٩٧٦.
٩٦. نيكولا (الاراديس) . المسرحية العالمية ، ج١ ، ج٢ ، ج٣ ، ترجمة شوقي السكري ، نوري الشريف ، عبد الله عبد الحافظ ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ .
٩٧. . المسرحية في الادب الانكليزي ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .
٩٨. هلال (محمد غنيم) . في النقد المسرحي ، القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٥٥ .
٩٩. وافي (علي عبد الواحد) . الطوطمية اشهر الديانات البدائية ، القاهرة : دار المعارف الاسلامي ، ب.ت. .
١٠٠. يوسف (عقيل مهدي) . نظرات في فن التمثيل ، بغداد : مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨ .

المعاجم :

١. البستاني (فؤاد افرام) . المنجد ، بيروت : المطبعة الكاثولكية ، ١٩٦٧ .
٢. حمادة (ابراهيم) . معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١ .
٣. الزبيدي (محب الدين السيد محمد مرتضى) . تاج العروس من جواهر القاموس ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .
٤. عبد النور (جبور) . المعجم الادبي ، ط١ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ .
٥. ابن منظور (جمال الدين ابن محمد) . لسان العرب ، مجلد ١ ، اعداد يوسف الخياط ، بيروت : دار لسان العرب ، ب.ت. .
٦. ميشيل (دنكن) . معجم علم الاجتماع ، ترجمة احسان محمد الحسين ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .
٧. وهبة (مجدي) : معجم مصطلحات الادب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ب.ت.

المسرحيات :

١. ادريس (يوسف) . الفرافير ، القاهرة : دار غريب للطباعة ، ب.ت. .
٢. بريخت (برتولد) . الاستثناء والقاعدة ، ترجمة عبد الغفار مكاوي ، القاهرة : الهيئة المصرية للطباعة ، ب.ت. .
٣. . اوبرا القروش الثلاثة ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : مطبعة السعدي ، ١٩٧٠ .
٤. . دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة ، ب.ت. .
٥. شكسبير (وليم) . مسرحية الملك لير ، ترجمة ابراهيم جبرا ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٨ .
٦. العاني (يوسف) . المفتاح ، من كتاب ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ .
٧. الماجدي (خزعل) . سدرا ، مطبوعة بالآلة الكاتبة .
٨. محمد (قاسم) . بغداد الازل بين الجد والهزل ، مطبوعة بالآلة الكاتبة .
٩. ... . رثاء اور ، ترجمة عوني كرومي ، مطبوعة بالآلة الكاتبة .

الدوريات :

المجلات :

١. الاحمدي (غازي) . "الموالد الدينية عند العرب" ، التراث الشعبي (بغداد) . العدد ٢٤ ، ١٩٧٦.
٢. امين (احمد) . "العادات والتقاليد في القاهرة" ، الفنون الشعبية (القاهرة) . العدد ٩ ، يونيو ١٩٦٩ .
٣. الأهدل (عبد الرحمن حسن) . "قراءة في صحيفة المسرح العربي وبدايات المسرح اليمني" ، الحكمة (اليمن) ، العدد ١١،٧ ، تشرين الثاني ، ١٩٨٥
٤. باقر (طه) : "عقائد سكان العراق القدماء في العالم الاخر" ، سومر (بغداد) . العدد ٧ ، ١٩٥٤ .
٥. بدران (جمال) "الخليقة الاجتماعية للاعياد القاهرية" ، الفنون الشعبية (القاهرة) . العدد التاسع ، السنة الثالثة ، يونيو ، ١٩٦٩ .
٦. بريخت (برتولد) . "المنطق الصغير في المسرح" ، ترجمة احمد الحمد ، الاداب الاجنبية (دمشق) . العدد الثاني ، تشرين اول ، ١٩٧٥ .
٧. بعلبكي (منير) . "المسرح العربي وبذوره في الادب العربي" ، العروة (بيروت) ، العدد ١ ، كانون الثاني ، ١٩٤٠ .
٨. جدو (عبد المجيد) . "الفلكلور في تونس" ، التراث الشعبي (بغداد) . العدد السابع ، ١٩٧٧ .
٩. الجرو (اسمهان سعيد) . "المبدأ الاخلاقي لحقوق الانسان في الديانة العربية القديمة" ، سبأ (جامعة عدن) ، العدد ٩ ، لسنة ٢٠٠٠ .
١٠. الجميلي (صادق محمد) . "الطريقة المولوية" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ٥-٦ ، ١٩٧٦ .
١١. الجوهري (محمد) . "التراث الشعبي بين الفلكلور وعلم الاجتماع" ، عالم الفكر (الكويت) ، العدد الرابع ، ابريل ، ١٩٧٢ .
١٢. حافظ (فوزية) . "الزار" ، الصحة المصرية (القاهرة) ، العدد ١١ ، ١٩٧٢ .
١٣. حسن (محسن محمد) . "الملامح التراثية للسقاة البغدادية" ، التراث الشعبي (بغداد) ، عدد خاص ، تشرين الاول ، ١٩٦٩ .
١٤. حسين (شريف) . "السحر عند العرب قبل الاسلام" ، التراث الشعبي (بغداد) العدد ١ ، ١٩٨٧ .
١٥. حمودي (باسم عبد الحميد) . "مقدمة في تاريخ السحر قديماً وحديثاً" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ٣ ، ١٩٩٨ .
١٦. حواس (عبد الحميد) . "العربي ملكاً" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ٦ ، ١٩٧٧ .
١٧. خوري (لطفي) . "المعجم الميثولوجي" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ١-٢ ، للسنة الخامسة عشر ، ١٩٨٤ .
١٨. الربيعي (تركي علي) : "دور الاسطورة في اعادة كتابة التاريخ" ، الباحث (بغداد) ، العددان ٥-٦ ، ١٩٨٣ .
١٩. ساكس (دبليواف) . "من ادب الحكمة والمأثورات الشعبية عند العراقيين القدامى" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد الثامن ، ١٩٧٧ .
٢٠. السالم (ابراهيم) . "الاغاني الشعبية والدينية في رمضان" ، البيان (الكويت) من الانترنيت ، العددان ٤٧-٢٣ ، ديسمبر ، ٢٠٠٠ .
٢١. السوداني (فاضل) . "ميثولوجيا الرؤيا الاخراجية في الطقس المسرحي البصري" ، الاقلام (بغداد) ، العدد السادس ، لسنة ٢٠٠١ .
٢٢. صادق (صبيح) . "بغداد من خلال المقامات" ، المورد (بغداد) ، العدد ٤ ، شتاء ١٩٧٩ .

٢٣. صالح (علي حيدر) . "الاثار العلوية في المعتقدات الدينية" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ٥-٦ ، ١٩٧٣ .
٢٤. عجاج (محمد) . "اعراف ومراسيم الزواج" ، التراث الشعبي (بغداد) العدد الاول ، السنة التاسعة ، ١٩٧٨ .
٢٥. عرسان (علي عقله) . "الظاهره المسرحية عند العرب" ، الموقف الادبي (دمشق) ، العدد ١٠٣ ، يونيو ، ١٩٦٤ .
٢٦. عيد (كمال) . "مدرسة الاخراج عند ستانسلافسكي" ، المسرح (القاهرة) ، العدد الاول ، السنة التاسعة ، ١٩٧٨ .
٢٧. غودل (احمد صالح) . "عادات متشابه بين العرب" ، التراث الشعبي (بغداد) ، عدد ٦ ، ١٩٧٤ .
٢٨. قاقو (نجيب) . "من عادات وتقاليد الموصل الشعبية" التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ١١ ، اذار ١٩٧٠ .
٢٩. القمني (سيد محمود) . "دراسة في الاساطير والديانات" ، افاق عربية (بغداد) ، العدد ٩ ، ١٩٨٢ .
٣٠. كرومي (عوني) . "اطروحة في المسرح العراقي القديم" ، الاقلام (بغداد) ، العدد السادس ، اذار ١٩٧٩ .
٣١. محبك (احمد زياد) . "الاسطورة" ، المجلة الثقافية (الاردن) ، العدد ٣١ ، كانون الثاني ، ١٩٩٤ .
٣٢. محمد (خراف) . "نشأة المسرح واسهامات الطيب الصديقي" ، الاقلام (بغداد) ، العدد ٦ ، اذار ١٩٨٠ .
٣٣. مطشر (تقي) . "الهوسه" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد الثاني ، تشرين اول ١٩٦٩ .
٣٤. مهدي (قاسم راضي) . "من رموز الفأل والطيره في الشعر" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ٨ ، ١٩٨٠ .
٣٥. موسى (حسن زبون) . "مسرح الكوميديا الارتجالي الشعبي" ، التراث الشعبي (بغداد) . العدد ٢٨ ، آب ١٩٧٧ .
٣٦. هاشم (طه) : "المقامات واثرها في تراثنا العربي" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ١١-١٢ ، ١٩٧٦ .
٣٧. يونس (عبد الحميد) . "ابن البلد" ، الفنون الشعبية (القاهرة) ، العدد التاسع ، ١٩٦٩ .
٣٨. . "ابن البلد شخصيته واخلاقه في الحكايات الشعبية" ، الفنون الشعبية (القاهرة) ، العدد التاسع ، ١٩٦٩ .

الرسائل والاطاريح والبحوث :

١. التميمي (صفاء الدين حسين جمعة) . توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
٢. الريموني (فراس خالد) . آليات توظيف الطقوس في العروض المسرحية العربية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ .
٣. العشري (احمد) . جماعة السرادق الاحتفالية ، الكويت ، اليوبيل الفضي ، بحث مكتوب على الآلة الطابعة .
٤. عطية (احمد سلمان) . دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٧٨ .
٥. كرومي (عوني) . في الاخراج المسرحي وعناصر العرض ، بحث القيه على طلبة الدراسات العليا (الماجستير) في كلية الفنون الجميلة ببغداد ، ١٩٨٩ .

المقابلات الشخصية :

١. مقابلة شخصية مكتوبة اجراها الباحث مع المخرج سامي عبد الحميد في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٤/١٠/١٧ .
٢. مقابلة شخصية مكتوبة اجراها الباحث مع المخرج فاضل خليل في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٤/١٠/١٠ .

المصادر الاجنبية :

١. Horny. A.S.OX ford Advanced – Learners . Dicticnary of Correct English University paris London , ١٩٧٤ .
٢. Maliowski. Bk. Myth in Primitive Psychology , London , ١٩٢٦ .

الملاحق

ملحق رقم (١)

العروض المسرحية لفرقة الفن الحديث منذ عام ١٩٦٨-٢٠٠٠م

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
١.	المفتاح	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٦٨
٢.	تموز يقرع الناقوس	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	١٩٦٩
٣.	الخرابه	يوسف العاني	سامي عبد الحميد وقاسم محمد	١٩٧٠
٤.	الخيط	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	١٩٧٠
٥.	قرندل	طه سالم	سامي عبد الحميد	١٩٧١
٦.	ولايه وبعير	سعد الله ونوس	عبد الواحد طه	١٩٧١
٧.	الشريعة	يوسف العاني	قاسم محمد	١٩٧١
٨.	لويش؟ شلون؟ المن؟	اعداد يوسف العاني	روميو يوسف	١٩٧٢
٩.	انا ضمير المتكلم	سيناريو قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٢
١٠.	نفوس	اعداد قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٢
١١.	الطوفان	عادل كاظم	ابراهيم جلال	١٩٧٢
١٢.	بغداد الازل بين الجد والهزل	اعداد قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٤
١٣.	جد عنواناً لهذه التمثيلية	جليل القيسي	سامي عبد الحميد	١٩٧٤
١٤.	الحلم	اعداد قاسم محمد	خليل شوقي	١٩٧٥
١٥.	القربان	اعداد ياسين النصير وسامي عبد الحميد	فاروق الفياض	١٩٧٥
١٦.	ما معقولة	طه سالم	سامي عبد الحميد	١٩٧٥
١٧.	الخان	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٧٦
١٨.	شخوص واحداث من مجالس التراث	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٦
١٩.	النصيحة	اعداد قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٨

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
٢٠.	اضواء على حياة يومية	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٨
٢١.	الملحمة الشعبية	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٨٣
٢٢.	طال حزني وسروري في مقامات الحريري	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٨٣
٢٣.	الرهن	اعداد عبد الامير شمخي	سامي عبد الحميد	١٩٨٤
٢٤.	عشاق ضائعون وغرباء	اعداد واخراج	قاسم محمد	١٩٧٨
٢٥.	الباب القديم	خليل شوقي	فاضل خليل	١٩٨٨
٢٦.	عمارة ابو سعيد	مجيد حميد	حامد خضر	١٩٨٨
٢٧.	حكاية صديقين	محي الدين زنكنه	سامي عبد الحميد	١٩٨٨
٢٨.	الذيب	عبد الامير شمخي	عبد الامير شمخي	١٩٨٩
٢٩.	نجمة	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٨٩
٣٠.	كفالة	عبد الكريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩٤
٣١.	ابو سبعة وسبعين	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٥
٣٢.	المجنون	جبران خليل جبران	اعداد /قاسم محمد	١٩٩٦
٣٣.	فضيحة اضطهاد الدجاج الامريكي	محمد عطا الله	سامي عبد الحميد	١٩٩٩-٢٠٠٠

العروض المسرحية لكلية الفنون الجميلة

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
١.	الغريب	نور الدين فارس	داود سلمان	١٩٦٨
٢.	ثورة الزنج	معين بسيسو	صلاح القصب	١٩٦٩
٣.	ثورة الزنج	معين بسيسو	سامي عبد الحميد	١٩٧٢-١٩٧٣
٤.	ستره توصاه	اعداد جعفر علي	صلاح القصب	١٩٧٢
٥.	رثاء اور	ترجمة عوني كرومي	عوني كرومي	١٩٧٤-١٩٧٥
٦.	كلكامش	ترجمة طه باقر	سامي عبد الحميد	١٩٧٦-١٩٧٧
٧.	كيف فسرت معنى الخلود عند كلكامش	اعداد واخراج	صلاح القصب	١٩٧٧

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
٨.	الباص القديم عنتر	اعداد سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٧٧-١٩٧٨
٩.	الملك هو الملك	سعد الله ونوس	فاضل خليل	١٩٧٩
١٠.	الخندق الواحد بيت المنتصرين	اعداد واخراج	عبد المطلب السنيد	١٩٨٢
١١.	الشهيد ماجد	اعداد واخراج	عقيل مهدي	١٩٨٣
١٢.	يوسف العاني يغني	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٣
١٣.	الخليقة البابلية	ثامر عبد الكريم	صلاح القصب	١٩٨٣
١٤.	كلكامش	ترجمة طه باقر	سامي عبد الحميد	١٩٨٣
١٥.	ماجد الدمشقي	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٣
١٦.	من يهوى القصائد	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٤
١٧.	الصبي كلكامش	اعداد واخراج	عقيل مهدي	١٩٨٤
١٨.	صلاح الدين الايوبي	عبد الرحمن الشرقاوي	سامي عبد الحميد	١٩٨٤
١٩.	تساؤلات مسرحية	اعداد واخراج	عوني كرومي	١٩٨٥
٢٠.	كليوباترا	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٨٥
٢١.	حلاق بغداد	الفريد فرج	فاضل خليل	١٩٨٧
٢٢.	فرحة مسرحية	كريم جمعة	فاضل خليل	١٩٨٧
٢٣.	رحلة السندباد	اعداد كريم جمعة	سامي عبد الحميد	١٩٨٧
٢٤.	الليالي	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٨
٢٥.	يقضة الحواس	كريم العراقي	حسين الانصاري	١٩٨٩
٢٦.	الحنين الموت والحب	كريم جمعة	محمد ابو هاشم	١٩٨٩
٢٧.	رقصة النار	محمد صبري	محمد صبري	١٩٨٩
٢٨.	الخيب الاعرج	عبد العباس حرابي	سامي عبد الحميد	١٩٨٩
٢٩.	الحبر على الورق	اعداد واخراج	جلال جميل	١٩٩٢
٣٠.	نشيد الاخطاء	رعد فاضل	جلال جميل	١٩٩٣
٣١.	القردوح	محمد صبري	محمد صبري	١٩٩٤
٣٢.	عطيل في المطبخ	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٩٥
٣٣.	سدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	١٩٩٩-٢٠٠٠

ABSTRACT

This research deals with the Iraqi director's application of the my thological sides in his theatrical shows .

It is divided in to five chapters :

Chapter one contains the problem of the research , it's singnificance , its aim , its limits and its idioms .

Chapter two contains the theoretical frame work the previous studies and their discussion .

It is sub-divided in to three themes :

The first theme deals with the evolution of world mytheology in Mesopotamia and Egypt civilizations .

It also covers the Greek and Roman mytheology .

The second theme covers the Medieval Mythology , the Renaissance Mythology and the ١٨th century Mythology , It also covers the ١٩th century Romanticism . the theoretical and practical reference of Mythology in the modern theatrical movements and trends , In the third theme the researcher has discovered and recognized the Arabic Mythology during the per-Islam era , the Islamic Mythology , the Mythology in the Arabic Customs and traditions , the theatrical phenomenon of heroism , lyries and the Mythology in the popular theatrical phenomenon .

This chapter has ended with the discussion of the previous studies and the results coming out of the theoretical frame work.

Chapter three deals with the procedures used by the researcher : The Sample of the research , its tool and the sample – analysis technique – The researcher has chosen the theatrical shows with mythological features presented by two Iraqi production offices during the period ١٩٦٨-٢٠٠٠ .

The modern theatre Iraqi company and the college of fine Arts , Baghdad University .

The chapter contains an analylis of the sample wich consisted of four theatrica shoes : (Thekey) . (Baghdad of Eternity between fun and Seriousness) , (Lamenting Ur) and (Cidra) .

Chapter four contains the results of the theatrical shows that the researcher has concluded .

Chapter five contains the conclusions , recommendations , suggestions and lists of references and appendixes .

الفصل الرابع

نتائج تحليل العروض المسرحية

١. **نتائج عرض مسرحية المفتاح .**

٢. **نتائج عرض مسرحية بغداد الازل بين الجد والهزل .**

٣. **نتائج عرض مسرحية رثاء اور .**

٤. **نتائج عرض مسرحية سدرا .**

نتائج عرض مسرحية المفتاح :-

١. استخدم العرض الاغنية الشعبية بوصفها دلالة ميثولوجية بما تنطوي عليها من قيم فكرية وجمالية مثلتها المعتقدات والعادات والتقاليد وجسدتها الطقوس والممارسات الاحتفالية الدينية والدنيوية .
٢. اعتمد العرض على صورة البطل الشعبي في الميثولوجيا العربية المتمثلة بالسيرة الشعبية وفي ابن البلد .
٣. استخدام العرض صورة القصخون (القاص الشعبي) وهو موروث ميثولوجي شرقي لا يزال يمارس في طقوس الشعائر الدينية بصورة (الروزخون) .
٤. اسماء الشخصيات في العرض (حيره ، حيران ، نوار) مرموزة تحمل دلالاتها الميثولوجية في ذات معنى الاسم قبل ان تكون مجردة ، سيما وان الاسماء في الميثولوجيا العربية تتأثر وتؤثر بالطابع البيئية والاجتماعية والنفسية .

٥. جاء في العرض مفردات تحمل دلالات ميثولوجية عربية في معناها المباشر وغير المباشر مثل – (الضمان ، الميلاد ، المفتاح) ففي الاولى قيمة ميثولوجية تجسدها افعال الجماعة في التحدي والمواجهة والثانية العطاء والمواصلة ، والثالثة هي الأمل والقوة لما يخشاه (حيران) وتنظر اليه (حيره) ليرد عليها في انستها وحشة العقم .
٦. استخدم العرض المثل الشعبي ذا الدلالات الميثولوجية .
٧. استخدم العرض الاهازيج وفيها دلالات ميثولوجية تمثل القيم والعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية .
٨. استخدم العرض الاشعار الشعبية المغناة ، الملحنة والمؤلفة من السواد الاعظم من الناس فهي لذلك صورة لجوانبهم الميثولوجية .
٩. منطقة (عكا) الواردة في الاغنية الشعبية دلالة ميثولوجية لانها في الاصل (مكة) .
١٠. الجدود ودلالاتهم العددية بالرقم سبعة اشارة ميثولوجية للعدد سبعة ومضاعفاته فله قدسية خاصة في نفوس العراقيين القدامى حيث ان ايام الاسبوع سبعة وسنين الشدة والرفاه سبع وهناك سبع سماوات طباقاً ولجهنم سبع ابواب .
١١. الطقوس في العرض مؤشر ميثولوجي خاصة وانه الجانب التطبيقي لها .
١٢. الحداد ، اشارة لنموذج العامل الذي يحمل في علاقاته الاجتماعية كل الدلالات الميثولوجية الايجابية .
١٣. الراعي ، هو الاخر نموذج انساني يمثل في اصراره بالدفاع عن ارضه وعرضه ، على الرغم من فقدان بصره الجانب الايماني المشرق في الميثولوجيا العربية .
١٤. البئر في العرض دلالة ميثولوجية للخزين الفكري والمعرفي للامة .
١٥. الثور يمثل في الدلالات الميثولوجية العربية القوة والاخصاب ، وفضلاً عن ذلك له علاقة غريبة مع الانسان حيث يقال في الامثال العربية الشعبية عن الشخص البليد (ثور الله بأرض الله) .
١٦. استخدم العرض اللغة العامية وهي لغة الحياة اليومية اللاهثة وراء عكس وترجمة الصور الميثولوجية بحكم ارتباطها بحياة الانسان اليومية .
١٧. اعتمد العرض على الغناء والرقص الشعبي اللذين يعكسان الميثولوجية ، فالاغنية في كلماتها والحانها وليدة الجماعة الشعبية فضلاً عن انها لغة تترجم ومن خلال حركاتها وانغامها الدلالية معتقدات دينية ودنيوية .
١٨. اعتمد المخرج على الممثل وعده عنصراً اساسياً بما يؤسسه من حضورٍ احتفالي في المستوى الصوتي الدلالي وحضورٍ استعراضي في المستوى الجسدي الحركي الدلالي لما فيه من ملامح ميثولوجية في اعادة المسرح لاصوله الاولية .
١٩. كانت الملحقات المسرحية ذات دلالات ميثولوجية محلية بسيطة ومطابقة لمفهومها الذهني كاستخدامه الارجوحة ، والقنديل ، والمهد ، والحبل ... وغيره من الملحقات .
٢٠. استخدم المخرج الملصقات والصور في المسرح والقاعة والتي تعرض حالات لواقع اجتماعي معاش ، وهو اسلوب فني لمسرحة ذهن المتلقي في تغريبه عن المألوف في العروض المسرحية ، وهي دلالة ميثولوجية تشير الى الطقوس والشعائر الدينية .
٢١. حملت الازياء في تصميمها ملامح ميثولوجية شعبية مثل (الجراوية) ، و(العباءة الرجالية) ... و(الصاية) للقاص الشعبي ، والازياء الشعبية المحلية لحيره وحيران ، وارتداء (نوار) القميص والبنطلون فيه اشارة ميثولوجية لربط صورة الماضي بالحاضر ، اما ازياء (الوصيفة) المزركشة فهي دلالة النفاق ، واللون الابيض لازياء الجدود السبعة اشارة الى العالم السفلي البعيد عن الواقع المادي المعاش ، ولاظهار صورة الشبح وتشخيصها في المعتقدات من خلال اللون الابيض ، وهكذا ازياء باقي الشخصيات والاطفال التي تضفي عليها المحلية بما فيها من حياة وحيوية في توافقها مع عناصر العرض الاخرى لاعطاء صورة ذات دلالة ميثولوجية شعبية .

٢٢. الاضاءة كانت مختزلة وبسيطة ولعبت دوراً اساسياً في خلق الاجواء الشعبية البعيدة عن الإثارة العاطفية .
٢٣. الموسيقى المرافقة للاغاني والرقصات الشعبية كانت تؤكد مع تغريبها بعض الشيء عن نكهة الاجواء الشعبية ، فضلاً عن المؤثرات الصوتية الحية الناتجة عن التصفيق الجماعي لاحداث ايقاعات راقصة معبرة عن روح الجماعة ، وكذلك نتيجة استخدام العصي في مشهد الجدود السبعة لاحداث ايقاع شبيه بالآلي لاظهار الدلالات الميثولوجية فيه .
٢٤. الطقوس في العرض بما يتخللها من لغة جسدية ولفظية متمثلة في الرقص الشعبي الجماعي والغناء الذي يملأ صداه المسرح والقاعة ، هي صور ميثولوجية لمشاركة جماعية تشير بما ترسمه من تشكيلات الى العلائق الاجتماعية والانسانية والعودة الى روح الجماعة .

نتائج عروض مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) :

١. اعتمد العرض المسرحي في مكان احداثه على السوق البغدادي القديم الذي ازدحم بالملامح الميثولوجية المنعكسة عن الواقع المعاش آنذاك ، بما فيه من قيم فكرية ومعتقدات تعكسها الوفرة من الشرائح الاجتماعية .
٢. استخدم العرض المسرحي الالعاب الشعبية وتقاليد الاحتفالات المختلفة والعديدة مثل حواة يمارسون العابهم السحرية ، مرقص دب يرقص ويتشقلب ، ضارب دف يرقص قرداً ... وهي جزء من الملامح الميثولوجية الشعبية .
٣. اكد المخرج على طريقة مناداة الباعة في ترويج بضائعهم في السوق والتي تحمل ملامح ميثولوجية في كيفية كسب المشتري وتصريف البضاعة .
٤. استخدم العرض المقامة الدينارية (لبديع الزمان الهمداني) والمقامة الثالثة الدينارية (للحريري) ووظفها بما تنطوي عليه من ملامح ميثولوجية .
٥. استخدم العرض المناظرات والمطاردات الشعرية والنثرية والتي تحمل صوراً ميثولوجية عكست الواقع الثقافي والعلاقات الاجتماعية لتلك المرحلة ، فمثلاً شاعر الفقراء ابو الشمقمق ، وما جاء على لسان الطفيلي اشعب ، سيما في وصف الجوع

ومقارنته بغريزة الحب ، وكلها صورة من المعاناة لواقع يرفض او يتحايل على الحس الروحي من اجل اشباع غائلة الجوع .

٦. استخدم العرض الامثال والاقوال لبعض الحكماء مثل (الحيقطان) .

٧. اظهر العرض شخصية العيار التي تجسدت فيها جوانب ميثولوجية تمثلت في الشجاعة والتضحية وحب الوطن والشرف والروح الثورية وما تمثله الصورة المشرقة لـ(ابن البلد) .

٨. اظهر العرض العادات والتقاليد التي ظهرت من خلال سلوك الشخصيات لنماذج الوفرة من الفقراء والشحاذين .

٩. اكد العرض على فكرة (الانتظار) وهي معتقد ديني وانساني واجتماعي موجود في الميثولوجيا الانسانية وبالذات العربية الاسلامية .

١٠. استخدم العرض القصة الشعبية التي تحتوي على الكثير من الملامح الميثولوجية .

١١. ساهمت الازياء في تجسيد الجوانب الميثولوجية وفي مقدمتها الفوارق الطبقية والفكرية فقد كانت ملابس العيار مميزة باللون الاحمر ، وفقراء المدينة كانت ملابسهم ممزقة ، اما ملابس التاجر فكانت فاخرة ومزخرفة وغالية الثمن ، وجاءت ملابس زوجة جابر ذات لون اسود وهي دلالة ميثولوجية تصور حالة الحزن والاسى في الميثولوجيا العربية الاسلامية .

١٢. عُلق داخل السوق بعض من اشكال القناديل ، وهي دلالة ميثولوجية عن القناديل التي كانت تعلق في اسواق بغداد وشوارعها ، او في اماكن تواجد القصاص في المقاهي او المناطق الشعبية ، فضلاً عن استخدامها اضاءة فيضية لانارة العرض .

١٣. اكد المخرج على الخزين الميثولوجي الذي يمتلكه الممثل والقابع في الذاكرة الانفعالية ليتحول الى لغة جسدية ولفظية يمنح العرض امكانات اضافية عالية في تشكيل صورة العرض .

نتائج عرض مسرحية رثاء اور :

١. استخدم العرض المسرحي اللغة العربية الفصيحة والقريبة من لغة الصحف ، والمنسجمة مع البناء الفني للمسرحية ، فهي الغلاف المادي للقيم الفكرية في الميثولوجيا ، واقصر الطرق للافصاح والتعبير عما تنطوي عليه الجوانب الميثولوجية من معتقدات وقيم وعادات وتقاليد ، وكانت مفرداتها المرمزة ترسم صوراً لميثولوجيا مستقبلية تثير يقظة الجمهور في العرض.
٢. اعتمد العرض المسرحي على امكانات الممثل اللفظية والجسدية في الاداء الصوتي المنغم ، والحركة الدلالية النابعة من الميثولوجيا في جوانبها التطبيقية الموروثة والتي مازالت تمارس في بعض الشعائر الدينية ومناسبات دورة الحياة (الميلاد ، الختان ، الزواج ، الموت) وجعلها غريبة اولاً مألوفة لدى الحضور من خلال اعادة صياغتها على وفق الاسلوب الفني للتغريب والرؤيا المعاصرة للمخرج .
٣. استخدم العرض الطقوس الدينية التي تمثلت بحركات الجوقة النسائية والرجالية وشخصيات الآلهة والملك وهي من الملامح الميثولوجية للعراق القديم .
٤. تكمن الملامح الميثولوجية في مكان العرض من خلال تحويل وتغيير خشبة المسرح من شكلها التقليدي الى شكل الصليب كدلالة لقدسية المكان .
٥. خلا المنظر المسرحي من قطع الديكور ، محاولة من المخرج في التعبير عن الزهد الصوفي الرافض لماديات الواقع الارضي ، اما شخصيات العرض فهم من الآلهة والملوك ، وهم في عرف المعتقد الميثولوجي السومري يسكنون – كما تقول (الآله تنكال) – في المكان العالي الرفيع ، للهيمنة والتأمل في المطلق ، فضلاً عن الاماكن الخالية التي لها دلالة ميثولوجية عن مفارقة الواقع وتوقاً الى اللامكان .
٦. ابرزت الاضاءة بعضاً من الملامح الميثولوجية في العرض المسرحي المركزة منها والفيضية ، فقد ساهمت الالوان المعتمة والمركزة في اظهار المعنى الرمزي للاحداث النابع من القيمة الميثولوجية والمتمثل في المواجهة والتحدي والشجاعة للآلهة نتكال وشعب اور ، كما ساهمت الاضاءة الفيضية في تعزيز الحس المشترك والتأكيد على العلائق الاجتماعية الموجودة في الميثولوجيا .
٧. كان للازياء في العرض المسرحي ملامح ميثولوجية ايحائية ، فألوانها البيضاء المائلة الى الصفرة وقماشها الخشن والذي لم تستكمل خياطته كلياً ، عمقت من اجواء الرثاء ، على الرغم من غرابتها وبعدها عن الصورة الطقسية الناتجة عن تعبير يؤشر الى واقع اجتماعي يعاني ويلات الحرب وبالاخص ازياء الجوقة .
٨. استخدم العرض آلة موسيقية هي (الناي) التي كان يطلق عليها اسم (آلة النواح) في اكثر من مشهد مسرحي من قبل (الآلة تنكال) اثناء ادائها لطقس رثاء اور ، وهذه الآلة الموسيقية فضلاً عن دلالاتها الميثولوجية من خلال استخدامها لطقوس الرثاء او الشعائر الدينية فهي امتداد موروث لحضارة العراق القديم .

نتائج عرض مسرحية سدرا :

١. اعتمد العرض على فكرة اسطورة (ديموزي سدرا) وهي اسطورة سومرية تعني صاحب العمر الطويل .
٢. استخدم العرض مراسيم طقوس الشكر للآلهة ونحر الذبائح وتقديم القرابين وسط جو طقسي احتفالي يُحرق فيه البخور بوصفه دلالة اعتقادية لاستكمال الصورة المرئية والمسموعة والشمية واللمسية .
٣. ربط العرض بين الماضي والحاضر من خلال اشارة ميثولوجية اعتقادية وهي قيام الساعة ويعم البشر طوفان الدم .
٤. اعتمد العرض على (السحر) الذي تمارسه (ليليث) امرأة (سدرا) وهو من المعتقدات والاشكال الميثولوجية .
٥. استخدم العرض الحركات الجسدية بصيغة البانتومايم الذي تقدمه (ليليث) مع اجواء السحر يتخللها الرعد والبرق في مشهد تتوحد فيه ثلاث ساحرات مع (ليليث) يتوسط المشهد سرير كبير وشجرة عنب دلالة الخمر مع الكؤوس والجرار وهي اشارات ميثولوجية واضحة .
٦. استخدم العرض طقوس دفن الوتى تلك التي ارتبطت بالعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية وهي جوانب ميثولوجية معروفة .
٧. طرح العرض مفاهيم وفعاليات انسانية لا تخلو من الاشكال والمضامين الميثولوجية كالحب والخيانة والغدر والقتل والغواية .
٨. استخدم العرض (التفاؤل والتطير) وهما شكل من الاشكال الميثولوجية متمثلات بطائري الحمامة والغراب .
٩. كشف لنا العرض صورة العلاقات الاجتماعية المبينة على اساس الخواء المادي وهي تعد في الميثولوجيا العربية قيماً سلبية تعطل دور القيم الانسانية السامية .
١٠. استخدم العرض موضوع الثأر ، فقد قرر (هام) احد اولاد سدرا ان يثأر لابيه وهي اشارة ميثولوجية تصب في العادات والتقاليد الموروثة .
١١. ورد في العرض موضوع (التشفي بمصائب الاخرين) وهي اشارة ميثولوجية وردت على لسان (عمرا) اخ (سدرا) بعد مقتل اخيه .

١٢. ظهور شبح (سدرا) لابنه (هام) يمثل معتقداً ميثولوجياً قديماً يقول بأن الجسد فاني والارواح باقية وخصوصاً المقتولة غدراً ، ولا تستقر في العالم السفلي الا بعد الاخذ بثارها .
١٣. كتاب المعرفة الذي ورد ذكره في العرض ، اشارة ميثولوجية للكتب السماوية بما يحتويه من علوم ومعارف في الخلق والخليقة .
١٤. استخدم العرض الموسيقى الحية من خلال آلة (الناي) التي عزف عليها احد الممثلين حيث اعطت قوة روحية وسحرية نابعة من الدلالات الميثولوجية التي تنطوي عليها هذه الآلة من تعميق للدلالات الطقسية .
١٥. اوحت الازياء بانتمائها الميثولوجي الى عصور الانسان القديم وكان تأثيرها اساسياً في حضورها ضمن البناء البصري ، كما انها كانت خشنة الملمس غير مخاطة ، فعكست اجواء الزهد والتصوف والابتعاد عن الواقع المادي فضلاً عن بدائية الانسان .
١٦. ظهرت مفردة الاكسسوارات لتوحي بانتمائها الميثولوجي فالسيف والرمح يمثلان القوة والشجاعة .

الفصل الخامس

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

قائمة المراجع والمصادر

الملاحق

الملخص باللغة الانكليزية

الاستنتاجات :

١. ساهمت الميثولوجيا في بناء مضمون وشكل جديد من خلال ما تختزنه من جوانب اعتقادية وفكرية تتعلق بفروضها الدينية والاجتماعية ، تمثلها القيم والعادات والتقاليد وتجسدها الطقوس الدينية والممارسات الاحتفالية في لغة جسدية ولفظية .
٢. ساهمت الميثولوجيا في تفعيل العلاقة الجدلية في العرض بين المؤدي والمتلقي وجعله مشاركاً في اللعبة المسرحية لاغياً المسافة الوهمية بينهما في دعوة المغادرة هيكلية النظام التقليدي لعناصر العرض المسرحي السابق .
٣. ساهمت الميثولوجيا في تفعيل دور الممثل في العرض من خلال سعي المخرج الى تفجير قدراته الابداعية والتجريبية المخزونة بكل ما تنطوي عليها من قيم وعادات وتقاليد مكتسبة وموروثة وانعكاسها على ما ترسمه اللغة الجسدية بكل عفويتها وما يتساهم به الاداء اللفظي بمصداقيته محاولاً ان يكون هذا المخزون عوناً للممثل في الابداع عن معنى دوره ووظيفة الشخصية التي يؤديها .
٤. كانت العروض الاربعة قريبة الشبه من فنون الحكواتي ابتداء من المشاهد الاستهلالية مروراً بالراوية او القاص الشعبي او الجوقة او المجموعة فكلها يصف ويعقب ويشرح ويحكي وتحاكي ويقطع التعاطف في الاندماج وفق الاسلوب الفني الخاص بها ، وبذلك خلقوا ثورة ذهنية تساؤلية عند المتفرج .
٥. استخدموا في عروضهم التراث والموروث الميثولوجي العراقي ، وخلقوا الترابط بين الاصالة والمعاصرة في اسقاط مضامين عروضهم على الواقع المعاش في تقنية ذات تقدم تكنلوجي معاصر ساهمت في خلق عرض تجريبي جديد ، والانتقال بها من المحلية الى العالمية فضلاً عن تأصيلهم للمسرح العراقي بشكل خاص والعربي بشكل عام ، ويؤكدوا على وجود الفعل الدرامي في التراث والموروث العراقي .
٦. حاول المخرجون في هذه العروض ان يستفيدوا من تقنيات الاحتفالات الشعبية الدينية والدنيوية .
٧. حاولوا توظيف شكل ومعمارية مكان العرض بما يتناسب ورؤياهم الاخراجية التجريبية اخذين بنظر الاعتبار العلاقة الجدلية بين المؤدي والمتلقي ومجال الرؤية للعرض

المسرحي ، جاعلين من المكان تجمع حيوي وحياتي ، لينطوي على قيمة جمالية في شكله بما يحويه من تناقضات واحداث وصراعات ، مكثفين من الديكورات بحيث لاتجد في بعضها الا ما يدلل او يوصي الى شكل او حالة معينة وهم بذلك يقتربون من مكان عروضهم الفقيرة الى المسرح الفقير وهو ما كان عليه ايضاً مسرح الحكواتي العربي الذي يعتمد في تشكيلاته وتكويناته على جسد الممثل المطواع .

٨. جعلوا من مسرحياتهم صورةً واقعية لديوان يجمع كل الفنون والادب والرقص والغناء والموسيقى الشعبية والسحر والالعاب البهلوانية والشعر والمقامة والامثال والانشاد الديني .

٩. توظيف فكرة الجماعة بدلاً من البطل الفرد في عروضهم لقيادة الفعل الدرامي او الاحداث التي يجمعها الرابط الفكري للحبكة وهي محاولة اخرى مضافة للاقتراب من المسرح الملحمي والتأثير في اسلوب فنون الحكواتي سواء اكان ذلك في الشكل ام في المضمون كما هو في السيرة الشعبية .

١٠. الانطباع والتأثير البيئي على المخرج انعكس ايجابياً على تجاربهم المسرحية بما تجده من جوانب ميثولوجية اعتقادية وتطبقية مجسدة في عناصر عروضهم المسرحية سواء في الشكل ام المضمون ومن خلال تأثيرهم بالفروض الدينية والاجتماعية المتمثلة بالصور الطقسية والعادات والتقاليد .

١١. استخدمت في العروض اللغة العامية كما هيَّ في مسرحية (المفتاح) ، والعامية والفصحى في مسرحية (بغداد الازل ...) والفصحى القريبة من لغة الصحف في (رثاء اور) و(سدرا) وهذه اللهجات هي لغة الانتاج والتعامل اليومي ، وهي فضلاً عن كونها الغلاف الخارجي لمعنى الكلمة لكنها الوسيلة البسيطة التي يستطيع المؤلف والمخرج والممثل رسم الصورة المراد ايصالها مع الدلالة الفكرية للمتلقي .

١٢. استخدم المخرجون (التغريب) او اللامألوف بوصفه وسيلة من الوسائل الفنية في المسرح .

١٣. حاول المخرجون (سامي وقاسم وعوني وفاضل) ومن خلال قناعتهم الايدلوجية ان يتعاملوا مع الفئة الشعبية بما فيها من جوانب ميثولوجية تمثلها المعتقدات الدينية والعادات والتقاليد الاجتماعية كافراد يمثلون شرائح ينتمون لواقع اجتماعي معاش ، وهم بهذا الاعتبار لا يملكون تغيير الواقع الا باندماجهم مع الجماعة ، منطلقين من قيمهم الفكرية الداعية لا احد يستطيع ان يحرر نفسه او يحرر الاخرين ، الناس يتحررون جماعياً .

١٤. كانت فكرة (الانتظار) في العروض المسرحية الاربعة صورة مصغرة للميثولوجيا العربية الاسلامية متمثلة في جوانبها الاعتقادية الدينية وفي الفروض الاجتماعية كردود فعل للتدهور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، مثلت في عروضهم عدة مظاهر ففي (بغداد الازل ...) قيمة جمالية فكرية حالمة بانتظار البطل المخلص ، وفي (المفتاح) فروض دينية ودنيوية جسدتها الرقصات والاغاني الشعبية في صورة طقسية لمحاكاة سقوط المطر ، وفي (رثاء اور) شخصتها الآله نتكال مع الجوقة في طقوس تضرعية للآلهة (انليل) و(انو) ، اما في عرض مسرحية (سدرا) فكانت صورة شبح (سدرا) مع صدى صوت المجاميع على ايقاع دق مساميره في جزء واضح من سفينة الانقاذ لطوفان منتظر .

التوصيات :

١. لابد للمخرج من الاطلاع على الميثولوجيا من خلال منظور حضاري وثقافي يعني بالحاضر والمستقبل وبوصفها مصدراً ملهماً لافكاره .
٢. ضرورة المام المخرج بكل الاشارات والايماءات والحركات الجسدية المعبرة عن الميثولوجيا لانها مليئة بتلك التعابير الجسدية فهي اللغة الاولى التي عرفها الانسان وتضرع من خلالها للآلهة في محاكاته للظواهر الطبيعية .
٣. ضرورة المام المخرج بالتقنيات المعاصرة والمتعلقة بالظواهر البصرية التشكيلية والسمعية الدلالية ، لاسيما وان العروض التي تتخللها صور طقسية مطالبة بفضاءات مليئة بالصور والاصوات الدلالية الممسرحة لتضفي جواً سحرياً على متفرجيها .
٤. ضرورة معرفة اصول الازياء والمكياج والاكسوارات التي تعبر عن الميثولوجيا والتعرف على ابعادها الاجتماعية والنفسية .
٥. ضرورة المام المخرج والمصمم بتقنيات الاضاءة وقيمها الفيزيائية المتعلقة بالجوانب النفسية خاصة وان الخطاب الميثولوجي في العرض المسرحي بمثابة مجهر محلل ومفسر للحاضر وبتقنية معاصرة .
٦. ضرورة تعرف المخرج على نبض السواد الاعظم من الناس ، لان خطاب العرض الميثولوجي نابع من المجتمع سواء باختيار الموضوع او الشكل ، وذلك بمعالجة القضايا التي تهم المتفرج معالجة فنية وخلق المشاركة الفاعلة بواسطة الاساليب الفنية التي تجسدها الجوانب الميثولوجية المختلفة.
٧. تسخير كافة وسائل الاتصال لتفعيل الخطاب الميثولوجي وديمومته في ذاكرة الاجيال.
٨. تعميق الاهتمام في تدريس مفردات الميثولوجيا العربية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة ، والكليات الانسانية الاخرى لما تنطوي عليه فروضها الدينية والاجتماعية من مضامين واشكال درامية .
٩. اقامة المهرجانات المسرحية ذات المضامين والاشكال الميثولوجية .

المقترحات :

يقترح الباحث القيام بالدراسات الآتية استكمالاً لمجال البحث العلمي :

١. الملامح الميثولوجية في النص المسرحي العراقي .
٢. الملامح الميثولوجية في النص المسرحي العربي .

المصادر والمراجع :

المصادر التراثية :

١. القرآن الكريم : سورة العنكبوت ، النساء ، الانعام ، الانفال ، المائدة ، الشعراء ، النجم ، الصف ، يوسف ، الاعلى .
٢. الاندلسي (احمد بن محمد ابن عبد ربه) . العقد الفريد ، مج٢ ، تحقيق محمد سعيد ريان ، بيروت : دار الفكر للطباعة والنشر ، ب.ت .
٣. البخاري (ابو عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم) . صحيح البخاري ، القاهرة : المطبعة الاميرية ، ١٨٨٦ .
٤. ابن الجوزي (جمال الدين ابو الفرج عبد الرحمن بن علم) . القصاص والمذكرين ، تحقيق مالرين سوارتز ، بيروت : دار المشرقين ، ب.ت .
٥. الجوهرجي (صالح) . ضياء الصالحين ، طهران : دار الفقه للطباعة والنشر ، ب.ت .
٦. السندوبي (حسن) . الديوان ، اوس بن حجر ، امرؤ القيس ، القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣ .
٧. القيرواني (ابو اسحق ابراهيم بن علي الحصري) . جمع الملح والنوادر ، تحقيق محمد علي البيجاوي ، القاهرة : دار احياء الكتب العربية ، ١٩٥٣.
٨. ابن كثير (عماد الدين ابي الفدا اسماعيل بن عمر) . البداية والنهاية في التاريخ ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٩٣٢ .
٩. ابن الكلبي (هشام بن محمد السائب) . الاصنام ، تحقيق احمد زكي باشا ، القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٨٨٦ .
١٠. الميداني (احمد بن حمد النيسابوري) . مجمع الامثال ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٩٣٣ .

المراجع الحديثة :

١. ابراهيم (نبيلة) . الاسطورة ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩ .
٢. اردش (سعد) . المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٣. ارهان (ادولف) . ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم ابو بكر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ب.ت. .
٤. اسحق (ابن محمد) . السيرة والغازي ، بيروت : دار الفكر ، ١٩٧٨ .

٥. الالفي (ابو صالح) . موجز تاريخ الفن ، القاهرة : دار القلم ، ١٩٦٥ .
٦. الآلوسي (جمال حسين) . علم النفس العام ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨ .
٧. امين (احمد) . ضحى الاسلام ، ج١ ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ب.ت .
٨. امين (احمد) . العادات والتقاليد في القاهرة ، القاهرة : لجنة التأليف والنشر ، ب.ت .
٩. امين (احمد) . فجر الاسلام ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .
١٠. ايفانز (بي ايفوز) : تاريخ الادب المسرحي الانكليزي ، ترجمة علاء الدين حمودي ، بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٦٢ .
١١. بارت (اولات) . مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة نهى بشور ، بيروت : اصدارات المعهد العالي للنشر والترجمة ، ١٩٧٦ .
١٢. باقر (طه) . مقدمة في تاريخ الحضارات ، ج١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٧٣ .
١٣. باقر (طه) . ملحة كلكامش ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٥ .
١٤. بريخت (برتولد) . نظرية المسرح الملحمي ، ط٢ ، ترجمة جميل نصيف ، بيروت : عالم المعرفة ، ب.ت. .
١٥. بنتلي (اريك) . نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٦ .
١٦. تشيني (شلدون) . تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ب.ت. .
١٧. ادث كيرزويل . عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفوري ، بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥ .
١٨. ثروت (يوسف عبد المسيح) . الطريق والحدود ، بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٧ .
١٩. جعفر (نوري) . مع الحريري في مقاماته ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ .
٢٠. الحاوي (ايليا) . سوفوكلس والتراجيديا الاغريقية ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠ .
٢١. الحجاجي (احمد شمس الدين) . العرب وفن المسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .
٢٢. حسن (الحاج حسين) . علم الاجتماع الادبي ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦ .
٢٣. حسن (سليم) . تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعوني ، القاهرة : دار القلم ، ب.ت. .
٢٤. حسين (علي) . مخرجرون عراقيون ، سامي عبد الحميد ، بغداد : دار القادسية للطباعة ، ١٩٨٣ .
٢٥. حكيم (شوقي) . اساطير وفلكلور الوطن العربي ، القاهرة : مطابع روز ليوسف ، ١٩٧٤ .
٢٦. حمادة (ابراهيم) . خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ب.ت. .
٢٧. حمادي (صبري مسلم) . اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ .
٢٨. خشبة (دريني) . اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد ، ب.ت. .
٢٩. خورشيد (فاروق) . اضواء على السيرة الشعبية ، القاهرة : المكتبة الثقافية ، ١٩٦٤ .

٣٠. خورشيد (فاروق) . في الرواية العراقية ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ب.ت.
.
٣١. خوري (لطفي) . في علم التراث الشعبي ، بغداد : المنشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٣٢. الدباغ (تقي) . الفكر الديني القديم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العام ، ١٩٩٢ .
٣٣. الدسوقي (عمر) . المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت. .
٣٤. الراعي (علي) . المسرح في الوطن العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٠ .
٣٥. رشد (رشاد) . نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ، القاهرة : المطبعة الحديثة ، ب.ت.
.
٣٦. روبرت (سكوت) . اسس التعميم ، ترجمة محمد حميد يوسف ، القاهرة : دار النهضة ، ١٩٦٨ .
٣٧. روس (جيمس ايفانز) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٩
٣٨. الزبيدي (قيس) . مسرح التغير ، بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٧٨ .
٣٩. زكي (احمد كمال) . الاساطير دراسة حضارية مقارنة ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٩
.
٤٠. الزيات (حسن) . تاريخ الادب العربي ، القاهرة : دار الهلال ، ب.ت. .
٤١. زيدان (جرجي) . تاريخ اداب اللغة ، القاهرة : دار الهلال ، ب.ت.
٤٢. زيدان (جرجي) . تاريخ التمدن الاسلامي ، ج١ ، ج٣ ، القاهرة : دار الهلال ، ١٩٥٨ .
٤٣. ستانسلافسكي (قسطنطين) . اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي ، القاهرة : دار النهضة ، مصر ، ١٩٧٣ .
٤٤. السلاوي (محمد اديب) . الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، بغداد : منشورات دائرة الشؤون ، ١٩٨٢ .
٤٥. السواح (فراس) . مغامرة العقل الاولى ودراسة في الاسطورة ، بيروت : دار الكلمة ، ١٩٨٥ .
٤٦. سوسة (احمد) . العرب واليهود في التاريخ ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢ .
٤٧. سوسة (احمد) . قصة الخليقة عند البابليين واليهود ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨١ .
٤٨. سيد (عبد العزيز) . الاسطورة والدراما ، القاهرة : المطبعة المصرية الحديثة ، ١٩٦٠
.
٤٩. الشابشتي (ابو الحسن علي بن محمد) . الديارات ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٦٦ .
٥٠. شحار (جورج يوسيه) . المسؤولية الجزئية في الاداب الاسطورية والبابلية ، ترجمة سليم صدقي ، بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨١ .
٥١. الشكعة (مصطفى) . الادب في موكب الحضارة الاسلامية ، ج٢ ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٤ .
٥٢. الشكعة (مصطفى) . بديع الزمان الهمداني ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥
.
٥٣. الشوك (علي) . الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة ، لندن : دار السلام ، ١٩٨٧ .
٥٤. الشيخلي (محمد رؤوف سيد طه) . مراحل الحياة في الفترة المظلمة وما بعدها ، بصرة : مطبعة البصرة ، ١٩٧٢ .

٥٥. صاحب (زهير) . تاريخ الفن الاغريقي القديم ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ب.ت. .
٥٦. صالح (عبد المحسن) . الانسان الحائر بين العلم والخرافة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٥٧. صدقي (عبد الواحد) . المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٩ .
٥٨. ضيف (شوقي) . تاريخ الادب العربي ، ج١ ، القاهرة : دار المعرفة ، ب.ت. .
٥٩. ضيف (شوقي) . المقامة ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤.
٦٠. عارف (مجيد حميد) . الانثريولوجيا والفلكلور ، بغداد : مطابع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٩٠ .
٦١. عبد الحكيم (شوقي) . مدخل الدراسة الفلكلور والاساطير العربية ، بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٧٣ .
٦٢. عبد الغفور (بهجت) . اميه بن ابي الصلت ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩١ .
٦٣. عبد الواحد (فاضل) . من الواح سومر الى التوراة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩ .
٦٤. عبده (محمد) . مقامات بديع الزمان الهمداني ، القاهرة : دار الشروق ، ب.ت. .
٦٥. العبطه (محمد) . الفلكلور عند العرب ، بغداد : مطبعة الاسواق التجارية ، ١٩٦٣ .
٦٦. عزيزة (محمد) . الاسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصيان ، بيروت : دار الهلال ، ب.ت. .
٦٧. العشري (جلال) . المسرح ابو الفنون ، القاهرة : دار النهضة ، ب.ت. .
٦٨. علي (جواد) . مفصل تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج٦ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦٨ .
٦٩. العليلمي (عادل) . الزار مسرح الطقوس ، القاهرة : الهيئة المصرية ، ١٩٩٢ .
٧٠. العنتيل (فوزي) . الفلكلور ما هو ؟ ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥ .
٧١. عيد (كمال) . فلسفة الادب والفن ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٢ .
٧٢. فارجاس (لويس) . المرشد الى فن المسرح ، ترجمة احمد سلامة محمد ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت. .
٧٣. فرانيز (كريستو) . المسرح الطليعي ، ترجمة سامي فكري ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٦ .
٧٤. فرج (نادية رؤوف) . يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٥ .
٧٥. فرويد (سيجموند) . الابداع في الفن ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ .
٧٦. فريد (بدري حسون) وسامي عبد الحميد . مبادئ الاخراج المسرحي ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٠ .
٧٧. فريزر (جيمس) . الغصن الذهبي ، ترجمة احمد ابو زيد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .
٧٨. فريزر (جيمس) . الفلكلور في العهد القديم ، ج١ ، ط٢ ، ترجمة نبيلة ابراهيم ، القاهرة : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨١ .
٧٩. قاسم (احمد شوقي) . المسرح الاسلامي وروافده ومناهجه ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت. .
٨٠. كراب (الكزاندرهجرتي) . علم الفلكلور ، ترجمة رشدي صالح ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مؤسسة التأليف والنشر دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .

٨١. كروزيل (آيفوز) . تاريخ الادب المسرحي الانكليزي ، ترجمة علاء الدين حمودي ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٦٢ .
٨٢. كروتوفسكي (جرزي) . نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم نادر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب.ت. .
٨٣. كريمر (صموئيل نوح) . الاساطير السومرية ، ترجمة يوسف داود عبد القادر ، بغداد : مطبعة المنار ، ب.ت. .
٨٤. كمال الدين (محمد) . العرب والمسرح ، القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧٥ .
٨٥. ليور (ميشال) . الدراما ، ترجمة بهجت فضة ، بيروت : منشورات عويدات ، ب.ت. .
٨٦. المحامي (محمد عبد الرحيم عنبر) . المسرحية بين النظرية والتطبيق ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .
٨٧. محمد رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢ .
٨٨. المصري (فاطمة حسين) . الزار دراسة نفسية انثربولوجية ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٤٥ .
٨٩. المعاضيدي (عبد اللطيف) . الغناء والرقص عند العرب قبل الاسلام ، بغداد : كتاب التراث الشعبي ، من دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ .
٩٠. مندور (محمد) . المسرح النثري ، القاهرة : دار النهضة المصرية للطباعة والنشر ، ب.ت. .
٩١. مهدي (ثامر) . من الاسطورة الى الفلسفة والعلم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠ .
٩٢. ميتز (آدم) . الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري ، ترجمة احمد عبد الهادي ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ب.ت. .
٩٣. ميليت (فرد -ب-) وجير الديداس بنتلي . فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ .
٩٤. مبير (لويس) . مقدمة في الانثريولوجيا ، ترجمة شاكر مصطفى سليم ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ .
٩٥. النصير (ياسين) : وجهاً لوجه ، بغداد مطبعة دار الساعة ، ١٩٧٦.
٩٦. نيكولا (الاراديس) . المسرحية العالمية ، ج١ ، ج٢ ، ج٣ ، ترجمة شوقي السكري ، نوري الشريف ، عبد الله عبد الحافظ ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ .
٩٧. نيكولا (الاراديس) . المسرحية في الادب الانكليزي ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .
٩٨. هلال (محمد غنيم) . في النقد المسرحي ، القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٥٥ .
٩٩. وافي (علي عبد الواحد) . الطوطمية اشهر الديانات البدائية ، القاهرة : دار المعارف الاسلامي ، ب.ت. .
١٠٠. يوسف (عقيل مهدي) . نظرات في فن التمثيل ، بغداد : مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨٨ .

المعاجم :

١. البستاني (فؤاد افرام) . المنجد ، بيروت : المطبعة الكاثولكية ، ١٩٦٧ .

٢. حمادة (ابراهيم) . معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١ .
٣. الزبيدي (محب الدين السيد محمد مرتضى) . تاج العروس من جواهر القاموس ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .
٤. عبد النور (جبور) . المعجم الادبي ، ط١ ، بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ .
٥. ابن منظور (جمال الدين ابن محمد) . لسان العرب ، مجلد ١ ، اعداد يوسف الخياط ، بيروت : دار لسان العرب ، ب.ت. .
٦. ميشيل (دنكن) . معجم علم الاجتماع ، ترجمة احسان محمد الحسين ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .
٧. وهبة (مجدي) : معجم مصطلحات الادب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ب.ت.

المسرحيات :

١. ادريس (يوسف) . الفرافير ، القاهرة : دار غريب للطباعة ، ب.ت. .
٢. بريخت (برتولد) . الاستثناء والقاعدة ، ترجمة عبد الغفار مكاوي ، القاهرة : الهيئة المصرية للطباعة ، ب.ت. .
٣. بريخت (برتولد) . اوبرا القروش الثلاثة ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : مطبعة السعدي ، ١٩٧٠ .
٤. بريخت (برتولد) . دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة ، ب.ت. .
٥. شكسبير (وليم) . مسرحية الملك لير ، ترجمة ابراهيم جبرا ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٨ .
٦. العاني (يوسف) . المفتاح ، من كتاب ١٠ مسرحيات من يوسف العاني ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ .
٧. الماجدي (خزعل) . سدرا ، مطبوعة بالآلة الكاتبة .
٨. محمد (قاسم) . بغداد الازل بين الجد والهزل ، مطبوعة بالآلة الكاتبة .
٩. ... . رثاء اور ، ترجمة عوني كرومي ، مطبوعة بالآلة الكاتبة .

الدوريات :

المجلات :

١. الاحمدي (غازي) . "الموالد الدينية عند العرب" ، التراث الشعبي (بغداد) . العدد ٢٤ ، ١٩٧٦.
٢. امين (احمد) . "العادات والتقاليد في القاهرة" ، الفنون الشعبية (القاهرة) . العدد ٩ ، يونيو ١٩٦٩ .
٣. الأهدل (عبد الرحمن حسن) . "قراءة في صحيفة المسرح العربي وبدايات المسرح اليمني" ، الحكمة (اليمن) ، العدد ١١،٧ ، تشرين الثاني ، ١٩٨٥
٤. باقر (طه) : "عقائد سكان العراق القدماء في العالم الاخر" ، سومر (بغداد) . العدد ٧ ، ١٩٥٤ .
٥. بدران (جمال) "الخليقة الاجتماعية للاعياد القاهرية" ، الفنون الشعبية (القاهرة) . العدد التاسع ، السنة الثالثة ، يونيو ، ١٩٦٩ .

٦. بريخت (برتولد) . "المنطق الصغير في المسرح" ، ترجمة احمد الحمد ، الاداب اتلاجنبية (دمشق) . العدد الثاني ، تشرين اول ، ١٩٧٥ .
٧. بعلبكي (منير) . "المسرح العربي وبذوره في الادب العربي" ، العروة (بيروت) ، العدد ١ ، كانون الثاني ، ١٩٤٠ .
٨. جدو (عبد المجيد) . "الفلكلور في تونس" ، التراث الشعبي (بغداد) . العدد السابع ، ١٩٧٧ .
٩. الجرو (اسمهان سعيد) . "المبدأ الاخلاقي لحقوق الانسان في الديانة العربية القديمة" ، سبأ (جامعة عدن) ، العدد ٩ ، لسنة ٢٠٠٠ .
١٠. الجميلي (صادق محمد) . "الطريقة المولوية" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ٥-٦ ، ١٩٧٦ .
١١. الجوهري (محمد) . "التراث الشعبي بين الفلكلور وعلم الاجتماع" ، عالم الفكر (الكويت) ، العدد الرابع ، ابريل ، ١٩٧٢ .
١٢. حافظ (فوزية) . "الزار" ، الصحة المصرية (القاهرة) ، العدد ١١ ، ١٩٧٢ .
١٣. حسن (محسن محمد) . "الملامح التراثية للسقاة البغدادية" ، التراث الشعبي (بغداد) ، عدد خاص ، تشرين الاول ، ١٩٦٩ .
١٤. حسين (شريف) . "السحر عند العرب قبل الاسلام" ، التراث الشعبي (بغداد) العدد ١ ، ١٩٨٧ .
١٥. حمودي (باسم عبد الحميد) . "مقدمة في تاريخ السحر قديماً وحديثاً" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ٣ ، ١٩٩٨ .
١٦. حواس (عبد الحميد) . "العربي ملكاً" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ٦ ، ١٩٧٧ .
١٧. خوري (لطفي) . "المعجم الميثولوجي" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ١-٢ ، للسنة الخامسة عشر ، ١٩٨٤ .
١٨. الربيعي (تركي علي) : "دور الاسطورة في اعادة كتابة التاريخ" ، الباحث (بغداد) ، العددان ٥-٦ ، ١٩٨٣ .
١٩. ساكس (دبليواف) . "من ادب الحكمة والمأثورات الشعبية عند العراقيين القدامى" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد الثامن ، ١٩٧٧ .
٢٠. السالم (ابراهيم) . "الاغاني الشعبية والدينية في رمضان" ، البيان (الكويت) من الانترنيت ، العددان ٤٧-٢٣ ، ديسمبر ، ٢٠٠٠ .
٢١. السوداني (فاضل) . "ميثولوجيا الرؤيا الاخراجية في الطقس المسرحي البصري" ، الاقلام (بغداد) ، العدد السادس ، لسنة ٢٠٠١ .
٢٢. صادق (صبيح) . "بغداد من خلال المقامات" ، المورد (بغداد) ، العدد ٤ ، شتاء ١٩٧٩ .
٢٣. صالح (علي حيدر) . "الاثار العلوية في المعتقدات الدينية" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ٥-٦ ، ١٩٧٣ .
٢٤. عجاج (محمد) . "اعراف ومراسيم الزواج" ، التراث الشعبي (بغداد) العدد الاول ، السنة التاسعة ، ١٩٧٨ .
٢٥. عرسان (علي عقله) . "الظاهره المسرحية عند العرب" ، الموقف الادبي (دمشق) ، العدد ١٠٣ ، يونيو ، ١٩٦٤ .
٢٦. عيد (كمال) . "مدرسة الاخراج عند ستانسلافسكي" ، المسرح (القاهرة) ، العدد الاول ، السنة التاسعة ، ١٩٧٨ .
٢٧. غودل (احمد صالح) . "عادات متشابه بين العرب" ، التراث الشعبي (بغداد) ، عدد ٦ ، ١٩٧٤ .

٢٨. قاقو (نجيب) . "من عادات وتقاليد الموصل الشعبية" التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ١١ ، اذار ١٩٧٠ .
٢٩. القمشي (سيد محمود) . "دراسة في الاساطير والديانات" ، افاق عربية (بغداد) ، العدد ٩ ، ١٩٨٢ .
٣٠. كرومي (عوني) . "اطروحة في المسرح العراقي القديم" ، الاقلام (بغداد) ، العدد السادس ، اذار ١٩٧٩ .
٣١. محبك (احمد زياد) . "الاسطورة" ، المجلة الثقافية (الاردن) ، العدد ٣١ ، كانون الثاني ، ١٩٩٤ .
٣٢. محمد (خراف) . "نشأة المسرح واسهامات الطيب الصديقي" ، الاقلام (بغداد) ، العدد ٦ ، اذار ١٩٨٠ .
٣٣. مطشر (تقي) . "الهوسه" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد الثاني ، تشرين اول ١٩٦٩ .
٣٤. مهدي (قاسم راضي) . "من رموز الفأل والطيره في الشعر" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العدد ٨ ، ١٩٨٠ .
٣٥. موسى (حسن زبون) . "مسرح الكوميديا الارتجالي الشعبي" ، التراث الشعبي (بغداد) . العدد ٢٨ ، آب ١٩٧٧ .
٣٦. هاشم (طه) : "المقامات واثرها في تراثنا العربي" ، التراث الشعبي (بغداد) ، العددان ١١-١٢ ، ١٩٧٦ .
٣٧. يونس (عبد الحميد) . "ابن البلد" ، الفنون الشعبية (القاهرة) ، العدد التاسع ، ١٩٦٩ .
٣٨. يونس (عبد الحميد) . "ابن البلد شخصيته واخلاقه في الحكايات الشعبية" ، الفنون الشعبية (القاهرة) ، العدد التاسع ، ١٩٦٩ .

الرسائل والاطاريح والبحوث :

١. التميمي (صفاء الدين حسين جمعة) . توظيف الاسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
٢. الريموني (فراس خالد) . آليات توظيف الطقوس في العروض المسرحية العربية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ .
٣. العشري (احمد) . جماعة السرادق الاحتفالية ، الكويت ، اليوبيل الفضي ، بحث مكتوب على الآلة الطابعة .
٤. عطية (احمد سلمان) . دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٧٨ .
٥. كرومي (عوني) . في الاخراج المسرحي وعناصر العرض ، بحث القيه على طلبة الدراسات العليا (الماجستير) في كلية الفنون الجميلة ببغداد ، ١٩٨٩ .
٦. ماهود (عبد الحسين) . مسرحة الاسطورة ، دراسة مخطوطة .

المقابلات الشخصية :

١. مقابلة شخصية مكتوبة اجراها الباحث مع المخرج سامي عبد الحميد في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٤/١٠/١٧ .
٢. مقابلة شخصية مكتوبة اجراها الباحث مع المخرج فاضل خليل في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٤/١٠/١٠ .

المصادر الاجنبية :

١. Horny. A.S.OX ford Advanced – Learners . Dicticnary of Correct English University paris London , ١٩٧٤ .
٢. Maliowski. Bk. Myth in Primitive Psychology , London , ١٩٢٦ .

الملاحق

ملحق رقم (١)

العروض المسرحية لفرقة الفن الحديث منذ عام ١٩٦٨-٢٠٠٠م

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
١.	المفتاح	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٦٨
٢.	تموز يقرع الناقوس	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	١٩٦٩
٣.	الخرابه	يوسف العاني	سامي عبد الحميد وقاسم محمد	١٩٧٠
٤.	الخيط	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	١٩٧٠
٥.	قرندل	طه سالم	سامي عبد الحميد	١٩٧١
٦.	ولايه وبعير	سعد الله ونوس	عبد الواحد طه	١٩٧١
٧.	الشريعة	يوسف العاني	قاسم محمد	١٩٧١
٨.	لويش؟ شلون؟ المن؟	اعداد يوسف العاني	روميو يوسف	١٩٧٢
٩.	انا ضمير المتكلم	سيناريو قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٢
١٠.	نفوس	اعداد قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٢
١١.	الطوفان	عادل كاظم	ابراهيم جلال	١٩٧٢
١٢.	بغداد الازل بين الجد والهزل	اعداد قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٤
١٣.	جد عنواناً لهذه التمثيلية	جليل القيسي	سامي عبد الحميد	١٩٧٤
١٤.	الحلم	اعداد قاسم محمد	خليل شوقي	١٩٧٥
١٥.	القربان	اعداد ياسين النصير وسامي عبد الحميد	فاروق الفياض	١٩٧٥
١٦.	ما معقولة	طه سالم	سامي عبد الحميد	١٩٧٥
١٧.	الخان	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٧٦
١٨.	شخوص واحداث من مجالس التراث	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٦
١٩.	مقامات ابي الورد	عادل كاظم	ابراهيم جلال	١٩٧٧
٢٠.	النصيحة	اعداد قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٨

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
٢١.	اضواء على حياة يومية	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٧٨
٢٢.	ابو الطيب المتنبي	عادل كاظم	ابراهيم جلال	١٩٧٨
٢٣.	ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٨٢
٢٤.	الملحمة الشعبية	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٨٣
٢٥.	فرمان الوالي والعريس الغالي	اعداد واخراج	محسن العزاوي	١٩٨٣
٢٦.	طال حزني وسروري في مقامات الحريري	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٨٣
٢٧.	الرهن	اعداد عبد الامير شمخي	سامي عبد الحميد	١٩٨٤
٢٨.	عشاق ضائعون وغرباء	اعداد واخراج	قاسم محمد	١٩٧٨
٢٩.	الباب القديم	خليل شوقي	فاضل خليل	١٩٨٨
٣٠.	عمارة ابو سعيد	مجيد حميد	حامد خضر	١٩٨٨
٣١.	حكاية صديقين	محي الدين زنكنه	سامي عبد الحميد	١٩٨٨
٣٢.	الذيب	عبد الامير شمخي	عبد الامير شمخي	١٩٨٩
٣٣.	نجمة	يوسف العاني	سامي عبد الحميد	١٩٨٩
٣٤.	كفالة	عبد الكريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩٤
٣٥.	ابو سبعة وسبعين	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٥
٣٦.	المجنون	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٦
٣٧.	احتفالية الشياطين على انقاض القرن العشرين	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٩٦
٣٨.	الزيارة	سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٩٧
٣٩.	شكراً لساعي البريد	عادل كاظم	سامي عبد الحميد	١٩٩٨-١٩٩٩
٤٠.	سبع عيون	حنين مانع	حنين مانع	١٩٩٩
٤١.	طقوس النوم والدم	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٩٩-٢٠٠٠
٤٢.	فضيحة اضطهاد الدجاج الامريكي	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٩٩-٢٠٠٠

العروض المسرحية لكلية الفنون الجميلة

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
١.	الغريب	نور الدين فارس	داود سلمان	١٩٦٨
٢.	ثورة الزنج	معين بسيسو	صلاح القصب	١٩٦٩
٣.	ثورة الزنج	معين بسيسو	سامي عبد الحميد	١٩٧٢-١٩٧٣
٤.	ستره توصاه	اعداد جعفر علي	صلاح القصب	١٩٧٢
٥.	رثاء اور	ترجمة عوني كرومي	عوني كرومي	١٩٧٤-١٩٧٥
٦.	كلكامش	ترجمة طه باقر	سامي عبد الحميد	١٩٧٦-١٩٧٧
٧.	كيف فسرت معنى الخلود عند كلكامش	اعداد واخراج	صلاح القصب	١٩٧٧
٨.	الباص القديم عنتر	اعداد سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٧٧-١٩٧٨
٩.	الملك هو الملك	سعد الله ونوس	فاضل خليل	١٩٧٩
١٠.	الخندق الواحد بيت المنتصرين	اعداد واخراج	عبد المطلب السنيد	١٩٨٢

١١.	الشهيد ماجد	اعداد واخراج	عقيل مهدي	١٩٨٣
١٢.	يوسف العاني يغني	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٣
١٣.	الخليقة البابلية	ثامر عبد الكريم	صلاح القصب	١٩٨٣
١٤.	كلكامش	ترجمة طه باقر	سامي عبد الحميد	١٩٨٣
١٥.	ماجد الدمشقي	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٣
١٦.	من يهوى القصائد	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٤
١٧.	الصبي كلكامش	اعداد واخراج	عقيل مهدي	١٩٨٤
١٨.	صلاح الدين الايوبي	عبد الرحمن الايوبي	سامي عبد الحميد	١٩٨٤
١٩.	تساؤلات مسرحية	اعداد واخراج	عوني كرومي	١٩٨٥
٢٠.	كليوباترا	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٨٥
٢١.	حلاق بغداد	الفريد فرج	فاضل خليل	١٩٨٧
٢٢.	فرحة مسرحية	كريم جمعة	فاضل خليل	١٩٨٧
٢٣.	رحلة السندباد	اعداد كريم جمعة	سامي عبد الحميد	١٩٨٧
٢٤.	الليالي	عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٨٨
٢٥.	يقضة الحواس	كريم العراقي	حسين الانصاري	١٩٨٩
ت	**اسم المسرحية**	**المؤلف**	**المخرج**	**سنة العرض**
٢٦.	الحنين الموت والحب	كريم جمعة	محمد ابو هاشم	١٩٨٩
٢٧.	رقصة النار	محمد صبري	محمد صبري	١٩٨٩
٢٨.	الخيب الاعرج	عبد العباس حرابي	سامي عبد الحميد	١٩٨٩
٢٩.	الحبر على الورق	اعداد واخراج	جلال جميل	١٩٩٢
٣٠.	نشيد الاخطاء	رعد فاضل	جلال جميل	١٩٩٣
٣١.	القردوح	محمد صبري	محمد صبري	١٩٩٤
٣٢.	عطيل في المطبخ	اعداد واخراج	سامي عبد الحميد	١٩٩٥
٣٣.	في اعالي الحب	فلاح شاكر	فاضل خليل	١٩٩٧
٣٤.	سدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	١٩٩٩-٢٠٠٠

ABSTRACT

This research deals with the Iraqi director's application of the my thological sides in his theatrical shows .

It is divided in to five chapters :

Chapter one contains the problem of the research , it's singnificance , its aim , its limits and its idioms .

Chapter two contains the theoretical frame work the previous studies and their discussion .

It is sub-divided in to three themes :

The first theme deals with the evolution of world mytheology in Mesopotamia and Egypt civilizations .

It also covers the Greek and Roman mytheology .

The second theme covers the Medieval Mythology , the Renaissance Mythology and the ١٨th century Mythology , It also covers the ١٩th century Romanticism . the theoretical and practical reference of Mythology in the modern theatrical movements and trends , In the third theme the researcher has discovered and recognized the Arabic Mythology during the per-Islam era , the Islamic Mythology , the Mythology in the Arabic Customs and traditions , the theatrical phenomenon of heroism , lyries and the Mythology in the popular theatrical phenomenon .

This chapter has ended with the discussion of the previous studies and the results coming out of the theoretical frame work.

Chapter three deals with the procedures used by the researcher : The Sample of the research , its tool and the sample – analysis technique – The researcher has chosen the theatrical shows with mythological features presented by two Iraqi production offices during the period ١٩٦٨-٢٠٠٠ .

The modern theatre Iraqi company and the college of fine Arts , Baghdad University .

The chapter contains an analylis of the sample wich consisted of four theatrica shoes : (Thekey) . (Baghdad of Eternity between fun and Seriousness) , (Lamenting Ur) and (Cidra) .

Chapter four contains the results of the theatrical shows that the researcher has concluded .

Chapter five contains the conclusions , recommendations , suggestions and lists of references and appendixes .