المرجعيات الاسطورية والسحرية في الخطاب المسرحي

م.د. سهى طه سالم
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

المدخل

الفن نتاج تأملي يحاول الانسان فيه الوصول الى فرضيات لحقيقة الشيء، بمعنى انه يقول شيئاً ما لا تقوله الحياة في الكلمة واللون والشكل، وهي محاولة لمعرفة ذاته بتوظيف المفاهيم الاسطورية في (عملية المحاكاة (وذلك الكل الفني المتكامل)[1] أي يتجاوز المالوف "ويؤسس تعالق جديداً بصورة تجمع بين (الذات - الفرد) والتجربة الاجتماعية لتحقيق (النحن) تهدف الى توطيد واستقرار كيانه الروحي بوساطة غزيرة صنع الرمز"[2]، فالصورة في المسرح تأتي حصيلة الالفاظ الحكائية او قصة لاحداث كان يقصها الانسان على جماعته معبراً عنها بصورٍ معبرة محكي دائماً قصة مجتمع وهمومه وتطلعاته وطموحه عبر تركيب متداخل بين (المادة – الفكرة – الفعل) لظهور الدراما.

فالوظيفة المرجعية في الحكاية والقصة تمتلك وظيفة ايصالية وجمالية على وفق اسس اشتغالها الخطابي على المتلقي.. وبما ان الفن لا يقدم اصلاً لنا الواقع كما هون وانما يقدم لنا ما يتصاعد على تلمسه فانه ليس انعكاس للواقع بقدر ما هو مفهوم خطاب الانعكاس، فيبدو مستلاً من (المرجع) كوظيفة (محاثية)* فوظيفة الخطاب الفني تستند الى الوصول الى الحقيقة الثانية من الصور اللفظية، اذ تمثل الشكل الذي اصبحت التجربة فيه واعية بذاتها[3].

الفصل الاول

الحضور الاسطوري

كانت الكثير من الاشكال الفنية المجسدة، والتي تعبر عن الاسطورة فهي اشكال غير (صريحة مباشرة) فهي تحقق الكثير من السياق الاسطوري وبين المرجعيات الاجتماعية فاذا ارتبطت الاسطورة بالمجتمع تحولت الى عقد بيئي مرتبطة بالشعائر الاجتماعية لتؤسس (شفرة) معتقد اجتماعي بعد اتفاق عقدي عليه.

ولهذا فان (السحر) هو نوع خاص من القواعد الذهنية المتراكمة عبر القرون، وهو مجمع بين قانون الطبيعة واحداثها لا خارج عنها لا متعالياً عليها، فهو ممارسات اسطورية من نوع خاص، فالعمليات الذهنية التي يقوم بها عقل الانسان، تنشأ من خلال فرضيات لظروف موضوعية تنشأ منها المعرفة، ومن هنا نستطيع

---

[1] غيورغي، غاتشف، الوعي والفن، ت: نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٤٦)، الكويت، ١٩٩٠، ص١١.

[2] صبري مسلم مادي، اثر الموروث الشعبي في الرواية الحديثة، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، العدد ٧، بغداد، ١٩٧٩، ص٢٤.

* محايثة Immanence: فهي تجميع مفاهيم كثيرة في معاني هذه المفردة الملازمة والمتوالية والمحايثة والبطون والمباطنة، وقد اجتهد الكثير كلا من مطاوع الصفدي وعبد الرحمن في ترجمة هذا المفهوم وابراز معانيه (انظر عبر كوشي، اقلمه المفاهيم، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٨-٤٩.

[3] انظر: علي حداد: اثر التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث،دار الشؤون الثقافية، ط١ن بغداد، ١٩٨٦، ص٢٤٤.

استنتاج قانون حكم السحر (قانون الاتصال) فالسحر لا يشك اطلاقاً بان العلة تنتج المعلول نفسه، فالمبدأ الفكري للسحر نفسه ينحسر في اتجاهين[٤]:

الاول: المعلول يشبه علته يعرف (قانون تشابه) مثل (التعاويذ والحروز والطلاسم).

الثاني: المعلول لا يشبه علته ويعرف (قانون الاتصال) مثل اجزاء الجسم او لباسه كان تكون (قطعة قماش او ظفر او شعره او ريق)[٥]. فالممارسات السحرية تعتمد على اعتقادات واضحة بالطقوس والشعائر لدى الانسان، باعتبارها هي المكون الاساسي للاحداث التي يرغب فيها الانسان اذا كانت لجلب الخير او دفع الشر او الايقاع الشر بالاخرن وفي تغيير (مالينوفسكي) (انه القدسية التي تخلق ثقة الاطمئنان في النفس)[٦].

ان الانسان بتطبيقه المبادئ المعتقد السحري (حاول ايجاد طريقة يسيطر بها على البيئة)[٧] وهذا ما اكده (فريزر) لقد (واجه الانسان استفهاماً معقداً كالموت والحياة والولادة والوجود؟ اسئلة كبرى لم يجد لها جواباً، لذلك لجأ الى عالمه الاخر... وهكذا تكون المعتقد والاسطورة والدين، فالدين كنظام سلوكي يقوم على المعتقدات التي تمثلها العلاقات خلقية بين الناس وبين ما يعبدون ويحوي الدين في اغلب الاحوال على الاحتفالات وطقوس عبادية مقدسة مارسها الانسان منذ القدم وفي كل الحضارات فالدين يساعد من يعتنقه على تفسير المعتقدات التي تبدو بصورة ظاهرية غير قابلة للتفسير مجسداً فكرة القوة فيما وراء الطبيعة)[٨].

ولهذا نجد الاسطورة قد كونت مرجعيات مهمة سيطرت على منطق العقلي القديم.. وهي ما زالت تشكل من الضواغط المرجعيات الملحة على عقلية المتحضرين.

فالفن عمل على اعادة الاسطورة، والذي جلب معه ثورة فنية جمالية غزيرة.. فالرومانتيكيون اعتبروا الاسطورة هي اصل الفن والدين والتاريخ، ولهذا اصبحت رافداً مهماً وثرياً ومهلماتهم، ولهذا فان العمل المسرحي لا يشكل دمعه واحدة وانما هو تراكيب صورية متناصة بين الحاضر والماضي للفرد، فهو نسيج من مخيلة المجتمع والفرد والفنان، فهو يؤرخ زمن التجربة الانسانية معينة.

المرجعيات الدينية:

يلعب الدين دوراً مهم في تفسير وفك اسرار الكون والحياة من خلال التعاليم التي يتقيد بها ويتبعها الفرد.. والتي تعتبر كتشريع من خلال تنظيمه للعلاقة بين الفرد والعالم العلوي في انساق اجتماعية يؤرخ فيها من خلال الاعياد وتبين اوقاتهم وهي اسباب التقدم في شتى المجالات الحياة مثل الفنون والاداب والعلوم)[٩].

يقوم الدين بوصفه ممارسة اجتماعية مهمة يتواصل بها الفرد مع عالمه اكثر من السحر، لان السحر اغراضه فردية، فهما متلازمان يعتمد كلاً مهما على الاخر كاعتماد الكل على الجزء ، والجزء على الكل (فالدين نظام اسسته السنين الطبيعة والسحر نظام (تطبيع) الافعال الانسانية أي عد بعض الافعال وكأنها جزء ملازم لنظام السنن الطبيعة)[١٠].

واستطاع الدين ان ينقل الاسطورة من مرحلة الايديولوجية الى مرحلة النظام او المنهج الانساني اذ انتقل الصراع من خارج الانسان الى باطنه ليكون صراعاً نفسياً بما يحتمل في داخله من مشاعر واحاسيس عقل

---

[٤] ينظر: تراس السواح: مغامرة العقل الاولى، مصدر سابق، ص٨.

[٥] جيمس فريزرك النصف الذهبي ، ت: احمد ابو زيد، المطبعة الثقافية، ج١ن مصر: ١٩٧١، ص٢١٤.

[٦] شاكر، سليم مصطفى: المدخل الى الانثروبولوجيا، مطبعة العاني، ١٩٧٥، ص٧٠.

[٧] كلود ليفي شتراوس: الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، مجلة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت: ١٩٨٤، ص٣٧.

[٨] شاكر، سليم مصطفى، المدخل الى الانثربولوجيا، مصدر سابق، ص٦٨ وبعدها.

[٩] ينظر: حيمس هنري سند: تاريخ مصر من اقدم العصور حتى العصر الفارسين ط٢، القاهرة: ١٩٧٠، ص١٥.

[١٠] كلود ليفي شتراوس: الفكر البري، مصدر سابق، ص٢٦٣.

وعاطفة)[١١]، وقد اثر الدين على حياة الفرد بشكل كبير ومؤثر، (واصبحت حياة الانسان عبارة عن طقوس دينية تبدأ بالولادة وتنتهي بالوفاة. فهو بمثابة ثوة الحياة بطقوسه وشعائره التي يصبغ كل مظاهرها بصيغته)[١٢].

فكان الفن هو نتاج افكار دينية ووليد لاندماج السحر بالاسطورة في خليط متجانس وذلك باعتبار ان الاسطورة هي مدونة لطقوس السحرية ونتاجه حسب رأي (فريزر) فاستمد شكله التنظيمي من تلك الاسس الانثربولوجية ولكن في ضمن اطر رمزية تحمل فكرة الصراع.

وقد انتقلت لتشكل تمازج مع افكار القصص الشعبية ذات الجذور الميثولوجية تظهر بوضوح اشكال تعكس مظاهر الحياة في البطولة الفردية الخارقة واساسها اصلاً من سلوك الالهه وانصاف الالهه، ثم بعد ذلك انحازت الى البطولة الجماعية ولكن ضمن اطر دينية بحته وصارت بعد ذلك اكثر واقعية عندما انصهرت بالمواضيع الحياتية، وبهذا فرضت مفردات اضافية في شكلها الفني لتعامل العلم بعد الدين مع النظم الاجتماعية الاكثر حداثة وان كانت جذورها الاصلية كمرجعيات موجودة في الهيكل البنية الاجتماعية لدى الفرد.

ولهذا فان (المرجع) في المسرح يكمن في طريقة تقديمه الى الاسطورة والقصص الشعبية والمفاهيم الدينية حتى في الدين الاسلامي الحنيف ظهرت الكثير من المواضيع عبر المناهج ، من خلال تفاصيل على مستوى التركيب الفني، وسادت عصر النهضة لديه قناعة دينية لمقارعة اللاهوتية السكولاشيه*، والمناداة للعودة الى المصادر التوراتية والكنيسة المسيحية، لكن معظم اعلام القرن الخامس عشر استعانوا بالفن المسجي المبكر وبالفن الروماني المتأخر لـ (مرجع) اساسي"[١٣].

اما المسلمين فكانت حاجتهم الروحية والمجانية مرتبة بالتاريخ والادب واللغة، وكذلك فنون العمارة والزخرفة والخط.. والتي جاءت ان تعبر عن روحهم وجماليتهم والتي ساعدت على توثيق العلاقة بين الدين والحياة.

لأن الدين الاسلامي المتمثل (بالقران الكريم) بات المرجع الاساس لكل الاحاديث النبوية الشريفة كمرجع ثاني.

فالفنان المسلم، اختزل تلك العوالم واخترع جمالية متفردة ايجابية عن الروح الاسلامية في النتاجات الفنية.

المرجع الفلسفي:

هناك تنوع تحكم فيها الفنان في كل حقبة زمنية التي ظهر فيها وتحول بعد مرور الزمن الى الاسلوب وهي محاولة تحدي سلطة المرجع، بتوظيف سلطات اخرى هي السلطة الفلسفية لمكونات الخطاب الفني سواء كان لغوي او بصري عبر الافكار والمفاهيم والتصورات المعرفية لادوات العقل والاحالات المرجعية بتوظيف ذلك الخطاب (تشكيلاً بتنظيم داخل نظامين: الاول لساني والثاني دلالي براجماتي)[١٤].

ولهذا تنقلت المعرفة من مستواها النمطي المتكرر المرتبط بالحاجات وصراع البقاء الى مستوى التأمل والتصور والخيال، وما يميز الانسان بوصفه كائناً مفكراً بقطع ان يتجاوز لخلق نتاج ذهني جديد وبالتالي هو المسؤول على المنجز الفني في (المسرح) باعتباره ضمن اليه العقل ونقده في ان واحد فالتحليل والتركيب في المسرح المعاصر هو ذلك الكم الهائل من التفاعل المتبادل ما بين الاشياء والاشكال والظواهر والعلاقات والانسجة التركيبية في بنائية أي مادة او شكل او مفهوم او ظاهرة اجتماعية او تاريخية او أي ظاهرة اخرى.

"ولهذا قد حاول الباحثين ومنهم (اوربتجاغاست) و (غاي هاسك) ان يربطوا الفلكية اسلوباً بالفلسفة الظاهراتية وبشكل خاص تخليلات (هوسرل) الذي حاول ان يخلق منطلق صورياً للمعرفة من خلال العلاقة

---

[١١] ينظرك ابراهيم دردير: تراثنا في الادب المسرحي، مطابع الرياض، ١٩٨٠، ص١٨٣.

[١٢] ديتلفن نيلسف: الديانة العربية القديمةن في كتاب التاريخ العربي القديم، القاهرة: ١٩٥٨، ص٢٢٧-٢٢٨.

* السكولاستية: الفلسفة القرانية السائدة في القرون الوسطى واوائل عصر النهضة والمتسمة باخضاع اليوم الفلسفة للاهوت.

[١٣] بتر ولنيدا موري، فن عصر النهضة، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ٢٠٠١، ص١١.

[١٤] محمد سالم مسعدانن السلطة الفلسفية واثرها في تشكيل اللغة، مجلة اقلامن العدد ٥، ايلول تشرين الاولن ٢٠٠٢، ص٢١.

بين الذات (المُدركة) والموضوع (المدرك)، وهناك تقابل بين الانطباعية في التصوير والوضعية في الفلسفة فهما يتفقان على ان العالم ما هو الا احاسيس وتجارب وهذه التجارب المنفصلة الرافضة هي اساس بناء هذه الحركة وجاءت السريالية منافية للفلسفة الوجودية السارترية والمدرسة الفنية عند فرويد واريك فروم[١٥].

اما الفلسفة الماركسية التي تربط معملية تطور الفنون والمجتمعات حسب البعد النفسي الاقتصادي المتحول والمتغير والذي هو صلب التحول الاجتماعي والتي اعتبرت ان (مبدأ الروح الحزبية في الفن بشكل اساس نظرية تطور الفن في شروط الحركة الاشتراكية والثورية)[١٦]، ولهذا فان السلطة المرجعية كانت هي الايديولوجية باعتبارها من اهم النماذج السلطة التي نسخها النضال الطبقي شكل من اشكال التحيز الاجتماعي. (ان الفن يجب ان يملك محتوى فكرياً ذي مغزى وان يكون مرتبط بصورة لا تنفصم بالوجبات العملية الناجحة عن تحويل الحياة الثورية)[١٧].

الفصل الثاني

١- التحولات الثقافية ودلالاتها المسرحية

ان التحول الفكري الثوري لدى الفنانين لدى هذا الواقع كان صداه واسع في تجارب الفنانين العرب ايضاً في مواضيعهم في الستينات والسبعينيات والثمانينات من العقد المنصرم والتي واكبت الكثير من الحركات الثورية ولتقدمية، والتي جسدت الصفات الوطنية والمحلية بصورة واضحة الملامح في البيئة والتقاليد الشعبية ومجتمع الفلاحين والعمال ومواضيع الانتاج والصراعات البقية، ومحاولة صياغة الكثير من القصص والحكايات الشعبية في قالب اسطوري شعبي معاصر.

ولهذا نجد ان وسائط المرجع لكل مجتمع على حدة تختلف في شكلها المحلي وتتخذ من مضمونها وهي قضية لا تحتاج الى برهان فهي تشترك في الوضع السياسي لهذه الجماعات التي يهددها هاجس الفقر ولاشعور بالحاجة والحرية والامن والسعادة.. وقد ساهم الفنانون من خلال دراستهم للمرجع المحلي في انتقال تقنية (ألمحاكاة) الموضوعات لصيغة محلية، وهذا ما افرزته الايديولوجيات، بل يذهب الى ابعد من ذلك في البحث عن استعارات جديدة ومرجعيات جديدة من خلال عروض مسرحية لنصوص تحمل شفرة من نوع جديد في لغة العروض المسرحية.

فمجتمعنا العربي مرتبط برسوخ السلطة (ان مجتمعاتنا العربية في اصلها اما زراعية او قبلية وفي الحالتين يكون المجتمع تقليدياً ميالاً الى التقيد الحرفي بسلطة القديم والموروث والشائع والمشهور، وينظر الى التجديد على انه (بدعة) والى تحدي التقاليد على انه هرطقة وتجديف، وليس في وسع احد ان ينكر ان الانهيار التام للسلطة في المجتمعات العربي قد ولد تفككاً وانحلالاً يشكو منه المفكرون في تلك البلاد ذاتها انها مرارة الشكوى)[١٨].

فالفن تتجاذبه عوامل كثرة اسهمت في اظهار الحقائق عن ماهية الكون ومنها (التفكير العلمي) الذي اكتسب صفة مميزة اتاحت لع الوصول ما ما وصل اليه من نتائج نظرية وتطبيقية في التفكير والاستنباط، والذي جعل الفن بشكل عام لم يعش بعزلة عن جوانب الحياة بل احاط بها من خلال التحكم في القيم الروحية والدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية.

ولهذا اصبح العرض المسرحي مجمع من مظاهر روح الثقافة والحضارة او المجتمع، وذلك لا يمكن عزل الفنان عن واقعه الحيوي، فالبيئة والانسان والموهبة ذلك الثالوث المكون والذي يشكل منه الفن وتحولات

---

[١٥] ينظر: نجم عبد حيدر: التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصرن اطروحة دكتوراه غير منشورةن جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٩٦ز

[١٦] ينظر: ج. تبدو شيفينك علاقة الفن بالواقع، منشورات الفكر الجديد، نقله الى العربية د. فؤاد ايوانن د.ت)، ص٢٣.

[١٧] المصدر السابق، ص٢٠.

[١٨] ينظر: فؤاد زكريا: التفكير العلمين سلسلة عالم المعرفة، الفصل الاول، مصدر سابق، ص١٧-٥٦.

والصراعات الازلية التي تولد علاقات ورموز واشكال جديدة، يحاول الفنان البحث عنها في تلمس مادته الفنية بكل ضواغطها وارغامتها باعتبار العمل المسرحي هو ينحو نحو ميل معرفي وجمالي تأسس على المرجع ذو رؤية محددة ويحاول البحث ايضاً ان يجد ذلك الفهم المعرفي يشكل (مرجع محلي) عبر صياغات انسانية معرفية تطلق عليها (الحس الشعبي) الفلكلور على نتاجه الفني ان التغيرات الاجتماعية اصبحت اكثر تداخلاً وتشابكاً فيما بينهما.

والتي ترتبط بحياة الفرد والمجتمع والمتعلقة بالحضارة (Civilization) والثقافة (Culture) والقوانين الاجتماعية (Social Laws) والقيم (Values) وكل ما يرتبط بحياة الفرد والمجتمع.. تلك التبدلات المهمة والعامة في العلاقات والنظم الاجتماعية والقيم والمعايير والعادات الاجتماعية الثانية نسبياً، والتي تكون البناء الاجتماعي (Social Structure) نتيجة المؤثرات والعوامل الحضارية والاقتصادية وسياسية يتفاعل بعضها مع بعض[١٩].

وهي تلك التغيرات التي تطرأ على الانسان والمجتمع والثقافة عبر الحوادث التاريخية والمؤثرات البيئية، الذي يؤدي الى تغيرات في تبادل الادوار بين الناس وتغير في القيم والعادات والتقاليد في المجتمع، والتي تبقى في صراع دائم وتعايش مع الانماط القديمة والانماط الحديثة، وهناك معالم الصراع في خطي بين ثقافتين تقليدية تتمرس عقوله الاصالة والحفاظ على الموروث والتغني بالماضي والثقافة الحديثة التي تنادي بالمعاصرة تلك الازدواجية في الوعي الثقافي والاجتماعي والديني في العراق او المرتبط بالعوامل والضواغط التي سادت الفكر والتي ادت الى الانغلاق والانفتاح ضمن منظومة ثقافية تقليدية، يستطيع الفنان ان يتضمنها في فنه.

٢- التراث والمعاصرة:

يأتي الموروث الشعبي في مقدمة السمات الاساسية في تنوع وثراء اشكال ومظاهر المجتمع وملامح بيئته المتنوعة، هذا التنوع يأتي من تفاعل مع البنية والمجتمع ليكون خبرة معرفية وصور ذهنية للفرد.

فالفنان يحول هذه الجوانب عبر نظم والتي تضم التقليد المحاكاة والتنظيم الاجتماعي فتحول الى وسيط لمكونات داخلية تتفاعل مع الذات والعالم لتصبح خبرة ممثلاً اعادة الصين واليابان، (وهما افضل نموذجين للتراث الشعبي الغائرة في الذاكرة الجمعية للملايين الناس اقامة تصورها للحداثة على اعادة التشكلات مسرح النو والكابوكي الياباني المستمدة شعائره من الثقافة الشعبية اليابانية القديمة كجزء للبحث عن الهوية الوطنية المعارضة للثقافة الامبريالية الامريكية)[٢٠] تلك الفنون الشعبية اعادة الروح الشعبية للمسرح الشعبي بروح ثورية وبهذا بذلك الفنون الشعبية عينة بالرموز والميثولوجيا تبرز على السطح وتمارس دوراً وطني لتعميق هويتها في الانتاج الثقافي لتصبح سنداً لاحقاً للتيارات الحديثة في الثقافة عموماً.. (ولقد اختصر القرن العشرون تسعة عشر قرناً من الممارسة الفكرية، وجذرها في العلوم والتقنية والدرس الفلسفي والثقافي، ومن هنا نجد التنقلات القصيرة في القرن العشرين وهي تجئ كبيرة ومتعددة وسريعة)[٢١]، ولهذا نجد ان المسرح يتعرض الى تلك الفقرات السريعة والعلمية عبر مراحل تتلائم وسياق القرن بكل انواع فنونه ويتابع تلك التحولات التي طرأت على المسرح ونصوصه.

(ان زمن الحداثة زمن متجه نحو المتنقل متنامي بالتدريج لردم المسافة بين الحاضر والمنتظر الذي طغى على مصطلحاته التطور – التقدم التحرر والازمة)[٢٢].

فهذا العصر لم يستند قيمته المعيارية من العصور الماضية، بل انفتح على ذاته، فهو لم يستمد معاييريه من التراث والتقليد من الماضي فهو انطلق الى المستقبل مرتكزاً على الماضي (كمرجع) منطلقاً به الى المستقبل

[١٩] شاكر، مصطفى سليم، قاموس الانثربولوجيا، الكويت، ١٩٨١، ص٨٩٤.

[٢٠] نصير، ياسين، اسئلة عن الحداثة في المسرح، ط١، الهيئة العربية الامانة العامة، المتحدة، ٢٠١١، ص٢٦.

[٢١] المصدر نفسه، ص٢٧.

[22] Habermas, le discourse philosophique delamodernits Gallimard, 1985 p. 8.

فزمن الحداثة يتسم بالتفاصيل المتزايدة بين فضاء التجربة"، و "افق الانتظار" وهو الفاصل الذي لا يبني بتزايد باستمرار لدرجة تجعل البعد اليوتوبي مصلياً للمفهوم الحداثي للزمن.

(فقد طالت الروح الانسانية بدورها تلك التصورات الجديدة واصبحت تبلور وتدخل الحياة الانسانية وعلى راسها السياسة والدين، والذي بلورت الكثير من المفاهيم والنزعات الجديدة في استمداد السلطة ومشروعيتها من الشعب، وعبرها تطور اليات الحكم الجديدة القائمة على الانتخاب، وفصل السلطة والمشاركة الواسعة في ادارة الشؤون السياسية)[٢٣]، حتى اصبح فيها (الانسان قيمة مركزية نظرية علمية، ففي مجال المعرفة اصبحت ذاتية العقل الانساني وهي المؤسسة لموضوعية الموضوعات)[٢٤]، أي ارجاع المعرفة الى الذات الانسانية المفكرة ، إن (المفارقة الكبرى في تصور فكر الحداثة للانسان هي انه عندما يجعل الانسان مركزاً مرجعياً للنظر والعمل، وينسب اليه العقل الشفاف، والارادة الحرة، والفاعلية في المعرفة وفي التاريخ، فهو بنفس الوقت يكشف بجلاء عن مكونات التحية، ومحدداته العضوية الغزيرية والسايكولوجية)[٢٥].

فكان منهج المسرح العالمي في القرب بعد فشله في سياسية الحرب، وهي تجربة اكثر موضوعية للبحث عن طرق فنية مختلفة عبر تقليدية (ارسطو طاليس) في المسرح، وهجرة الكثير من مثقفين العالم الى امريكا ومنهم (برشت) ومواكبة الحركات المدنية الجديدة المناهضة للقرن التاسع عشر، والثورة التقنية الكبيرة التي بدأت في العالم ودخلت الى الموروث والتراث.

وهي تحمل طرائق جديدة لهذا الفن وهناك ضواغط جديدة لتحديث (اضافة الى ظهور نقيض ايديولوجي كبير وعلى مختلف الاصعدة في العالم الراسمالي، ذلك هو النظام الاشتراكي الذي فتح مجالات هائلة للابداع معتمداً على الماركسية كاعظم ثورة فكرية طورت نظريات المعرفة الانسانية في الحقول الفكرية والفلسفية والنقدية والعلمية)[٢٦].

وهي التطورات البنيوية المختلفة والتي انعكست على باقي الفنون، حيث اصبحت فيها النصوص المسرحية عبارة عن صورات سردية ودايلوكات ومنولوجات ثنائية الحوار، وبدأ فيها الممثل متماهي المشاعر والانفعالات حيث يقول حوارهُ يحمل حكايات وقصص صيغها لنفسه من خلال بيئية ومجتمعه وبسبه الاجتماعية، هذه التجديد يصبح جزءاً من المواجهة العقلية والفكرية بالنسبة الى المتلقي الذي يعاني من الجمود والركود العقائدي في العالم، كل تلك تحولات انصبت في التحديث في المسرح وجميع نواحي الحياة الانسانية التي اكتسحت المجتمع الغربي، وادت الى نزوع الطابع السحري وتفكيك التصورات التقليدية وتولد ثقافات ذات سياقات عملية في العلوم التجريبية والتي تمايزت بالبنيات الاجتماعية الجديدة وتباين المجالات الثقافية والفنية والتي تمركز حول نمط الحياة الجديدة.

مسرحية: سيدرا*
تاليف: خزعل الماجدي
اخراج: د. فاضل خليل

يمكن وصف هذا العمل بأنه تقليص للذاكرة في محاولة منه لتمزيق الوعي بان الصراع (الهاملتي) لم يعدله معنى متزامن مع وعينا وبان الشكل الدرامي لا يمكن ان يستمر في ادائه الحكائي وانما يحاول ان يخلق

[٢٣] ينظر: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الدراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠٥، ص١٦.

[24] Heidegger, Lamenace quipesesurla science in eerits politiques, Gallimard, 1995 p. 117-123.

[٢٥] محمد سبيلاك الحداثة وما بعد الحداثة، ص١٧.

[٢٦] ياسين نصير: اسئلة الحداثة في المسرح، ص٢٨.

* عرضت على مسرح الرشيد سنة ١٩٩٦.

انموذجه الشعري عندما لا توجد مادة للسرد لعدم وجود حكاية. وعليه فليست مهمة هذا العرض فسح المجال امام المنونولوج الداخلي، بل امام سيل من الصور مصدرها فضاء الذاكرة.

وفي ضوء هذا السياق سنحدد الكيفيات التي تقوم عليه المسرحية.. ومن ثم المرجعيات والمراكز الضاغطة لانتاجها.

وسنكون امام ثلاثة مستويات داخل بنية العمل، المستوى الاول يخص تفتيت الحدث واشخاص الدراما ... المستوى الثاني يظهر الاكتشاف للشخص الذي يسكنه ويمثله.. المستوى الثالث هو التناقض وتحديده.

ففي المستوى الاول: نواجه عملاً واقعياً مبنياً على فكرة الصراع ومستمداً من اسطورة الطوفان في الفكر السومري.. ويحاور شخصيات شكسبيرية: (ديموز سدرا).. ذا العمر الطويل الذي ينقذ اخاه (عمرا) من الغرق وكذلك اولاده الابن الصغير (هام) المستوحى من (هاملت) ثم (يافت).. (مكبث) و (حام) و (عطيل) و (ليلث) – (ليدي ماكبث).. وكلها شخصيات تعرض لها شكسبير ابطالاً لاحداثه..

سيدرا.. هذا الشخص الذي ينشد الخلود.. يموت فنكون امام مفارقة تكسر افق التوقع عند المتلقي.

الوجود ← الخلود ← القتل ← الموت.

ربما كانت الميزة الكبرى لكل ما تركه الانسان (التركة) في عصوره المختلفة تكمن في اعتباره سعياً للخلود.. فالحياة هي حياة لانها تقترن بالموت والاثنان يعتمدان على الالغاء (الموت).. والابقاء (الحياة)..

ثمة اقتصاد مادي ومعنوي في موضوع المسرحية في الصراع المرسوم والكائن بين طرفي الموضوع الذي تناولته.. والذي يستمر على اعتباره مركزاً للاحداث والصور. صورة لحياة تتجسد في الجسد وتستهلكه، والاستهلاك هو ذاته لغة الموت.. فثمة ولادة وابادة. قدم العرض (الولادة والانقاذ) صورةً تجسدت في سيدرا ذاته.. فكان القائد الذي يحدد مسارات الحياة..

ظهر سيدرا بملابسه التي تحيل الى البدائية الاولى ممدداً على عربة.. ومن ملامحها تبدو سومرية التركيب.. وتحيل ابتداءً الى الذاكرة المكانية والزمانية للحدث.. الذي وجد فيه سيدرا نفسه فجأةً بين مصيرين، لا قدرة له على التأثير في أي منهما في واقعه. مصيره وهو يولد (الانقاذ) ومصيره وهو يموت (القتل) ما يجدر ذكره ان هذا الانسان وداخل العرض يحاول ان يخلق مصيراً يعلو على الاثنين المذكورين وهو تعلقه بخلود يبقي على حياته دائماً بجسد قوي لا يبلى وسعادة من التفوق والقيادة لا تتوارى. لقد اراد سيدرا رسم صورة لحياة اخرى.. هي ما يريده لا ما يقع فيه.. ولعل اسطورة (دلمون)* هي العلامة الفارقة لمثل هكذا صور وتصورات..

في (دلمون) لا ينعق الغراب الاسود
ولا يصيح طير الاندو ولا يصرخ
ولا يفترس الاسد
والذئب لا يفترس الحمل..
ولا توجد ارملة
والطير في الاعالي..
وما من أرمد يتشكي ويقول (عيني مريضة).
ولا يقول الشيخ: انا شيخ طاعن في السن**.

ان سيدرا يقدم صورة لعالم اخر لكنه خيالي عندما تبدأ فكرة الغدر وتتحول الاحلام الخالدة الى جثة بلا حراك تدور حولها كل المعارك بين الباقين على قيد الحياة.. الاولاد والاخ..

قدمت المسرحية هذه الصورة بشكلها البلاغي عندما دفعت المتلقي للسؤال من قتل (سيدرا) ولماذا؟

* انه نص ادبي وجودي انساني خالد بالفعل.. في فكرته ومنشئه.. ان دلمون هي ارض الخلود التي ينشدها سيدرا ويريد ان يخلد فيها..

** ينظر: صموئيل كريكر، من الواح سومر ترجمة طه باقر، ومراجعة احمد فخري – مكتبة المثنى، بغداد، د.ت، ص٢٤٥.

وعندها تركت مجالاً منفتحاً للتأويل، ولامست فكرة الناس الاساسية عن الميراث. ان الميراث في ذاته اشكالية ازلية تحدد النوع الانساني في تناسله الاقتصادي .. هل قتل (سيدرا) انتقاماً.. ام طمعاً.. ام ماذا؟

ان فكرة الصراع والبقاء قد سادت الخطاب الكلي للمسرحية مما جعلها مسرحية تعتمد على (النص) عنصراً خطابياً اول وبما انه نصٌّ شعريٌّ فكان له ان وجد كيفيات مقطعية وحوارية سادت نمط العرض فالمسرحية مقاطع كلامية تحاول ان تتبادل المواقع بين الممثلين، في اعتمادها على الحركة الجسدية. بين احياء يلقون خطبهم وافكارهم وميت يستمع ويشاهد جنته التي افترضها. لقد تجسدت الاسطورة بواقع صوري – سمعي..

اما الانارة الضوئية فانها تنتقل مصاحبةً للكلام، فكل شخص يتكلم يصبح في الضوء اضافة الى حركته التعبيرية اما الاخرون فيتجمدون في الظلام بلا حراك..

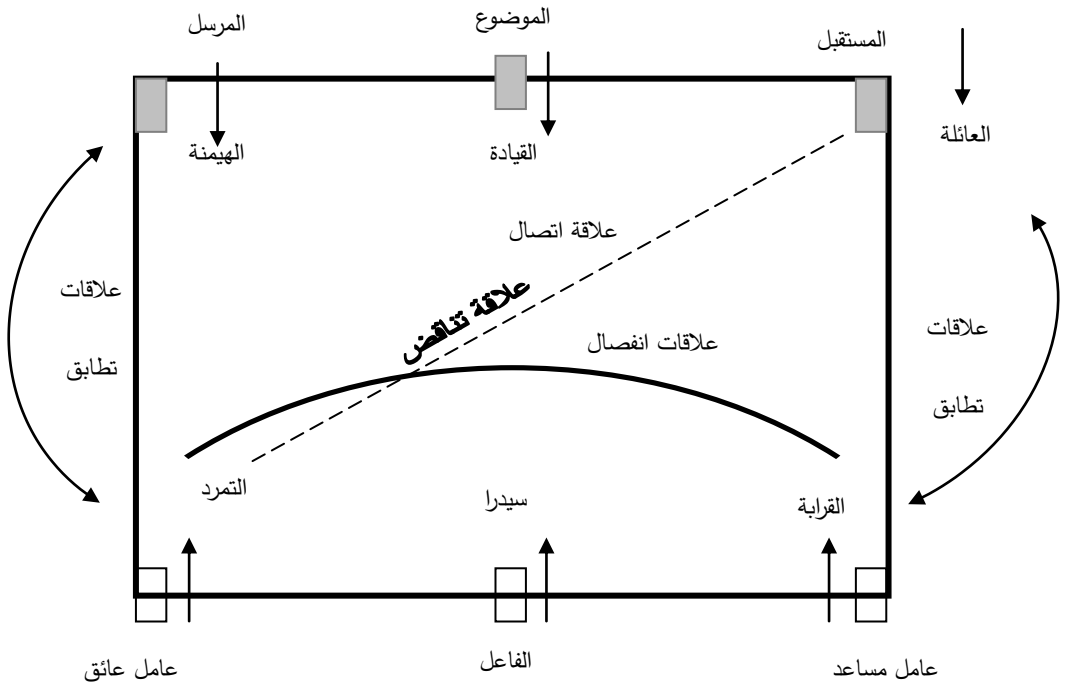
لقد انبنى العرض على احادية لونية واحادية في الازياء وكذلك الحركات. وهو بناء يقتضي ايجاد معادل للتعدد.. وهكذا كان النص ينوء بمحمولات اخلاقية تحيل الى افكار عديدة عندما يقول الابن الصغير لعمه (عمرا):

ماذا يريد هذا العم

الا يكيفيه العيش على امتصاص دمائنا.

من هذا يبدو ان التمرد بمفهومه الانساني يقبع خلف اسوار النص والعرض معاً.. كلهم تمردوا على سيدرا.. وايضاً تمرد بعضهم على بعض في فلسفة تقوم على الكسب التي وتحقيق الوجود الفردي – هذا ما جعل المسرحية مبنية على بعض المراكز المتقابلة وهي:

ومن هذا نجد ان محمولات هذه الثنائيات تتكيء على فكرتين متناقضتين في العلاقات بين اطراف المسرحية.. هما علاقات التطابق وعلاقات التناقض وهما الاساس الذي انبنت عليه كل الافعال الممسرحة ولاجل توضيح ذلك نستعير مربع (غريماس) وتقسيماته لكشف عن هذه الفكرة.



تعد العائلة التي انقذها سيدرا هي (المستقبلة) للرسائل وحولها يدور الجدل حول الموضوع وهو (القيادة)، ان سيدرا قائدٌ ومنقذٌ.. وهذه الرسالة ولدت تناقضات حادة فكان (التمرد) مفتاحاً لبداية الصراع وهو العامل

العائق في ديمومة فكرة الابوة التي تحكم بها سيدرا وسيلةُ لسلطته وهكذا كان سيدرا فاعلاً في المسرحية حتى بعد مماته وكل ذلك تحت خيمة (القرابة) التي كانت عاملاً مساعداً في كل الحكاية.. أي وابناء واخوة. لقد جسدت المسرحية كل هذه التناقضات فكانت التشكيلات ما يأتي:

الذاكرة: ملابس وعربة سومرية الشكل مع الشعر الكث للممثلين: وهي محاولة تركيب صورة تشكيلية تتبنى على فكرة الاسترجاع اضافة الى محاولة تفعيل دور الهوية التي تصبغ المسرحية وتحدد انتماءها العراقي.

الخلود: وتجسد في شخصية سيدرا ومحاولاته تفعيل الخلود من خلال الفكرة والحوار الذي ينطلق دلالياً من الاسطورة السومرية وكذلك ما هو معروف عن قصة النبي نوح في الطوفان.

الصراع: تجسد من خلال افعال الابناء وهي قصة تجد صداها في ذاكراتنا التاريخية حول (هابيل وقابيل) وكل ذلك يرتكز على محور الميراث والكسب وكانهما محطتان جدليتان..

وعليه فاننا امام منظومة تشكيلية يسودها التشابه في الملبس وفي الحركة والاداء.. مما جعل هذا التشابه معادلاً نقيضاً للصراع.. وكان التركيب التشكيلي لا يحاول محاكاة النص الشعري انما يناقصه، وهي رؤية اخراجية لانتاج صور تجعل المتلقي ينتقل بين الحوار وتركيبه الصوري الذهني الخاص به وبين صور المخرج على الخشبة.

ولهذا اختلف مدلول القراءة للنص وكذلك القراءة البصرية للفضاء المسرحي بين الفنان المخرج والقراءة التقليدية التي تعتمد الذاكرة اساساً للتفسير.. لقد كانت السينوغرافيا محددة بمفهوم الممثل والحوار لا المكان، اما المصاحبات والمؤثرات فانها مختصرة وبسيطة من حيث التقنيات وربما تعود هذه البساطة الى النزوع لتكديس الدلالة (الغائبة) في مجرى الاحداث كالبحر والماء والغرق والسفينة والطوفان.. وهي المكون الاساس في بنية النص.

اما الدلالة الحاضرة فكان مجالها في السينوغرافيا هو التركيب والتجاور بين الممثلين والنص والحركة.

نتائج البحث

١. استطاع الدين ان ينقل الاسطورة من مرحلة الاديولوجية الى مرحلة النظام او المنهج الانساني من خارج الانسان الى باطنه ليكون صراعاً نفسي بما يحتمل في داخله من مشاعر واحاسيس عقل وعاطفة.

٢. الفن هو نتاج افكار دينية ووليدة للأندماج السحر بالاسطورة خليط متجانس وذلك بإعتبار ان الاسطورة مدونة لطقوسه ونتاجه فإستمد الفن شكله التنظيمي من الاسس الانثرولوجية ولكن بإطر رمزية تحمل فكرة الصراع.

٣. المسرح قدم الاسطورة والقصص الشخصية والمفاهيم الدينية حتى في الدين الاسلامي ظهرت مناهج مختلفة في مستوى الديني والفني فكانت مناهجهم مرتبطة بالتاريخ والاب واللغة وفن العمارة والزخرفة.

٤. ان المرجع لكل لمجتمع على حدة يختلف في شكله المحلي ويتخذ من مضمونها السياسي والاجتماعي والثقافي لمحاكاة الصيغ المحلية والبحث عن استعارات جديدة ومرجعيات جديدة من خلال عروض مسرحية لنصوص تحمل شفرة من نوع جديد في العروض.

٥. استطاع الفن ان يشكل من القيم الروحية والدينية والثقافية والسياسية حقائق لإظهار ماهية الكون (التفكير العلمي) والى نتائج نظرية وتطبيقية في التفكير والاستنباط .

٦. زمن الحداثة متجه نحو ثبات بالتدريج لردم المسافة بين الحاضر والمنتظر الذي طغى على مصطلحاته التطور – التقدم التحرر و الازمة

٧. ان التطورات انعكست على الفن واصبح المسرح عبارة عن حوارات سردية وديولوجات ومونولوجات ثنائية الحوار ... والممثل بدأ يتماها المشاعر والانفعالات يحمل حكايات وقصص صاغها لنفسه من خلال بيئته ومجتمعه.

٨. ولدت ثقافات ذات سياقات عملية في العلوم التجريبية والتي تمايزت بالبيئات الاجتماعية الجديدة وتباين المجالات الثقافية والفنية والتي تتمركز حول نمط الحياة المتجددة.

المصادر:

القرآن الكريم
١. ابراهيم دردير: تراثنا في الادب المسرحي، مطابع الرياض، ١٩٨٠.
٢. بتر ولنيدا موري، فن عصر النهضة، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ٢٠٠١.
٣. تراس السواح: مغامرة العقل الاولى، مصدر سابق.
٤. ج. تبدو شيفينك علاقة الفن بالواقع، منشورات الفكر الجديد، نقله الى العربية د. فؤاد ايوانن د.ت).
٥. جيمس فريزرك النصف الذهبي ، ت: احمد ابو زيد، المطبعة الثقافية، ج١ن مصر: ١٩٧١.
٦. حيمس هنري سند: تاريخ مصر من اقدم العصور حتى العصر الفارسين ط٢، القاهرة: ١٩٧٠.
٧. ديتلفن نيلسف: الديانة العربية القديمة ن في كتاب التاريخ العربي القديم، القاهرة: ١٩٥٨.
٨. شاكر، سليم مصطفى: المدخل الى الانثروبولوجيا، مطبعة العاني، ١٩٧٥.
٩. شاكر، مصطفى سليم، قاموس الانثربولوجيا، الكويت، ١٩٨١.
١٠. صبري مسلم مادي، اثر الموروث الشعبي في الرواية الحديثة، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، العدد ٧، بغداد، ١٩٧٩.
١١. علي حداد: اثر التراث الشعبي في الشعر العراقي الحديث،دار الشؤون الثقافية، ط١ن بغداد، ١٩٨٦.
١٢. غيورغي، غاتشف، الوعي والفن، ت: نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٤٦)، الكويت، ١٩٩٠.
١٣. فؤاد زكريا: التفكير العلمين سلسلة عالم المعرفة، الفصل الاول، مصدر سابق.
١٤. كلود ليفي شتراوس: الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، مجلة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت: ١٩٨٤.
١٥. كلود ليفي شتراوس: الفكر البري، مصدر سابق، ص٢٦٣.
١٦. كوشي، اقلمه المفاهيم، ط١، ٢٠٠٢.
١٧. محمد سالم مسعدانن السلطة الفلسفية واثرها في تشكيل اللغة، مجلة اقلامن العدد ٥، ايلول تشرين الاولن ٢٠٠٢.
١٨. محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الدراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، ٢٠٠٥.
١٩. محمد سبيلاك الحداثة وما بعد الحداثة.
٢٠. نجم عبد حيدر: التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصرن اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٩٦.
٢١. نصير، ياسين، اسئلة عن الحداثة في المسرح، ط١، الهيئة العربية الامانة العامة، المتحدة، ٢٠١١.
٢٢. ياسين نصير: اسئلة الحداثة في المسرح.
المصادر الاجنبية:
٢٣. Habermas, le discourse philosophique delamodernits Gallimard, 1985.
٢٤. Heidegger, Lamenace quipesesurla science in eerits politiques, Gallimard, 1995 .