# العلامة الاسطورية وتحولاتها في المسرح العراقي المعاصر
# The legendary sign and its transformations in contemporary Iraqi theater

أمير نعمه محمد
كلية الفنون الجميلة \ جامعة بغداد / العراق
محمد علي ابراهيم الاسدي
كلية الفنون الجميلة \ جامعة بغداد / العراق
Amir Nehme Muhammad
College of Fine Arts / University of Baghdad / Iraq.
Muhammad Ali Ibrahim Al-Asadi
College of Fine Arts / University of Baghdad / Iraq.
Redrose.asadi@gmail.com

**المستخلص :**
قضية العلامة الاسطورية وتحولاتها في الخطاب الجمالي والابداعي قد تشكل جدلاً مسرحياً ، عن طريق المتغيرات الحاصلة في المنظومة الفكرية والاجتماعية والنفسية والفنية ، والتي أفرزت تجارب فنية لم نألفها من قبل ، وفي مجالات تعبيراته التي تشكل إفرازاً لمخاضات وصراعات وتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي إزاحة بدورها مستوى الرؤيا والذائقة عند التلقي في المسرح.
وقد تضمن البحث أربعة فصول: الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ، الذي يتناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، وهدف البحث الحالي المتمثلة بـ: تعرف على العلامة الاسطورية في النص المسرحي العراقي. فضلاً عن حدود البحث وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات الواردة في موضوع البحث .
وشمل الفصل الثاني : مبحثين، المبحث الأول: العلامة الاسطورية . فيما شمل المبحث الثاني: العلامة الاسطوري في النص المسرحي ، لينتهي الفصل بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة، أما الفصل الثالث : فقد اشتمل على اجراءات البحث ، من خلال تحديد مجتمع البحث إذ اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري وكانت النموذج مسرحية (سيدرا)، للكاتب المسرحي خزعل الماجدي، كما ضم الفصل الرابع عدداً من النتائج والاستنتاجات ،وتوصيات ومقترحات فضلاً عن المصادر والمراجع .
**كلمات مفتاحية:** العلامة، الاسطورة، التحول، المسرح، العراق، المعاصر.

**Abstract**:
The issue of the mythical mark and its transformations in the aesthetic and creative discourse may constitute a theatrical debate, through the changes taking place in the intellectual, social, psychological and artistic system, which have produced artistic experiences that we have not been familiar with, and in the areas of its expressions that constitute the release of political, economic and social pitfalls and transformations that in turn displace the level of vision And the taste when receiving in the theater.
The research included four chapters: The first chapter deals with the methodological framework of the research, which deals with the problem of research, its importance and the need for it, and the aim of the current research represented by: Knowing the mythical mark in the Iraqi theatrical text. In addition to the limits of the research, the first chapter ended with defining the most important terms mentioned in the research topic.
The second chapter included: two topics, the first topic: the mythical sign. While the second topic included: the legendary scholar in the theatrical text, to end the chapter with the

indicators of the theoretical framework and previous studies, and the third chapter: it included research procedures, by defining the research community as the researcher relied on the indicators of the theoretical framework and the model was a play (Sidra), by the playwright Khazal Majidi, and the fourth chapter included a number of findings and conclusions, recommendations and proposals as well as sources and references.

Key words: the sign, myth, transformation, theater, Iraq, the contemporary.

## الفصل الاول (الاطار المنهجي)

**مشكلة البحث والحاجة إليه:**

يمتلك الخطاب المسرحي انواع وأساليب مختلفة تشتغل على كم كبير من العلامات البصرية والسمعية و تتداخل الحواس الإنسانية التي تشترك بحضورها الفعلي، لما يضمه ذلك الخطاب (الاسطوري) من مفاهيم ورؤى وثقافات، بالإضافة إلى الجانب الجمالي، إذ يطرح النص المسرحي فكرته عبر جملة من العلامات الايقونية والاشارية والرمزية المحملة بالدلالات المباشرة من هذه العلامات تبنى على انساق ونظم دلالية تحتمل آلية التأويل والتواصل، ولذلك فان الخطاب المسرحي السيميائي ذات أثر كبير على أنواع الخطابات المسرحية الاخرى لقدره على إرسال تعددية المعاني لتوافره على الإشارة والرمز وقدرة فائقة على إنشاء المعنى وانتاجة من خلال سيميائية النص المسرحي (الاسطوري).

وعلى هذا الأساس يكون الخطاب المسرحي الاسطوري واحدا من بين أنواع الخطابات المسرحية سيميائي ذات اثر في انتاج المعنى، وما يمكن أن يقدمه الكاتب المسرحي من طرائق متعددة في إنتاج المعنى خلال تعامله مع مفردات الخطاب ومجوداته ، فضلا عن آليات تجريد ذاتية الشخصية (المؤلف) لينتج ذتية سيميائيا (فعاعة ومحدثة) العديد من الأفكار والمعاني... هذا الأسلوب في النص يقوم على إرسال العديد من الرسائل العلاماتية على وفق انساق دلالية تصارع قراءات التلقي، وبذلك يكون النص الاسطوري بسميائيته اختباراً لمرجعيات المتلقي المستندة الى التلقي وإمكانياته الجمالية.

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 الاسطورية العميقة الغور في تاريخ الانسانية .

حيث نجد ان الاساطير بجوانبها الاعتقادية والتطبيقية مادة المسرح الاغريقي ومنشأ الدراما فيه ، لاسيما وانها تعود الى الشعائر الدينية والطقوس والاحتفالات الدنيوية . ونجد ايضاً الاساطير تلعب دوراً رئيساً في المسرح الشرقي (الهندي والصيني والياباني) ومسرح بالي لاسيما وان الاساطير في عموم الديانات تتخللها الطقوس والممارسات الاحتفالية والشعائر الدينية التي تترجم الجوانب الفكرية للاساطير بما فيها من معتقدات وقيم وعادات وتقاليد ذات اثر بيئي ومغزى روحي واجتماعي .

وفي الوطن العربي ولدت محاولات عديدة من رحم الاساطير العربية والفنون 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 الماضي والحاضر من خلال توظيف الجوانب الاسطورية ، واحياناً اخر يدعون الى ايجاد هوية للمسرحية العربية، وفي المسرح العراقي حاول المؤلفين المسرحي محاولات مسرحية جادة في التأسيس ، المستند على الجوانب الاسطورية لغرض تقديم الجديد اما على مستوى الشكل او المضمون او كلاهما معاً .فيسوق الباحث مشكلة بحث حول التساؤل الاتي:

**ماهي اشكالية العلامة الاسطورية وتحولاتها في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر ؟**

**اهمية البحث:**

تجلت اهمية البحث فيما يأتي :

١. تنطلق اهمية هذا البحث في فهم وادراك وظيفة العلامة الاسطورية وآليتها واهميتها في النص المسرحي .
٢. القاء الضوء على خبرة المؤلف العراقي في مجال توظيف الاسطورة في النص المسرحي .
٣. تكوين معرف في شكل التحول العلاماتي من خلال حركة الزمن لمسرحي. ولما يستمد مادته من الاساطير الانسانية التي تمتلكها ثقافتنا وتاريخنا العراقي .
٤. افادة الباحثين والدارسين في اختصاص المسرح من هذا البحث لاسيما طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة في الوطن .

**هدف البحث :**


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

تعرف على العلامة الاسطورية في النص المسرحي العراقي .

**حدود البحث :**

١. الزمانية : من سنة ١٩٩٥.
٢. المكانية : بغداد/ جمهورية العراق .
٣. الموضوعية : العلامة الاسطورية في النص (سيدرا) للكاتب خزعل الماجدي.

**تحديد المصطلحات :**

العلامة الاسطورية

اصطلاحا:

هي كل موضوع خطابي يتحول عبر مخزونه الإيحائي الدلالي، الذي يدرج هذه الخطابات ضمن رهانات او الدلالة ألاسطورة ، أي إلا شكل من أشكال الخطاب الذي يطمح إلى توليد دلالات جديدة تحمل تحولا في الفهم والتفسير يحمل من الاصل(الاسطوري) الشي الواقعي ويحمل في كلتى حقيقتين الخاصتين معن (معنى) يحمل في داخلة ترويجن لهما، على أن العلامة الاسطورية هي صلب الحقيقية وعين الواقع المتجدد في كل زمان ومكان.

٣. التحول

لغوياً :

اشتق مصطلح التحول من الفعل (حول) وجاء في مختار الصحاح "حالت القوس و (استحالت) أي انقلبت عن حالها واعوجت . و (حال) لونه أي تغير واسود.. وحال الى مكان اخر يحول (حولاً)، (حولا) أي تحول والتحول التنقل من موضع الى موضع والاسم (الحول) [١]

قوله تعالى (خالدين فيها لا يبغون عنها حولا)[٢]

وقوله تعالى : (فلن تجد لسنة الله تبديلاً ولن تجد لسنة الله تحويلاً )[٣]. والتحول هو "تغير يلحق الاشخاص،او الاشياء، وهو قسمان: تحول في الجوهر، تحول في الاعراض. فالتحول في الجوهر حدود صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، كانقلاب الحي بعد الموت الى جثة هامدة..والتحول في الاعراض، تغيّر في الكم (كزيادة ابعاد الجسم النامي)، او في الكيف" كتسخين الماء) ، او في الفعل (كانتقال الشخص من موضع الى اخر)"[٤]

- أصطلاحاً:

تحول وتفيد الكلمة انعكاس الشيء المكاني بحيث يصبح عاليه اسفله مثلا، او تدل على تحول مفاجئ الى الضد، ويرى البدري "ان التحول نظام متغير النسيج ومن ثم فهو حركة فاعلية فيها مخاض ، تؤسس بعمليات ، وان اساس التحول هو الانتقال من ثوابت متحققة في الوعي الى مخاضات فاعلة بعمليات تؤدي الى تحقيق متغير في نظام الثوابت المنطلق منها التحول ذات"[٥].

ففي الفلسفة اليونانية رأى ارسطو ان التحول "هو تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه " [٦]. ويأتي تأكيد ارسطو على" الحس والمحسوس ومتغيرات العالم الحسي قد قاده حتما الى تأكيد المتغير والمتحول بفعل الادراك والتلقي بهذه المحسوسات وصولا الى تحقيق نوع من التطور في ذات المادة الحسية والتي هي مفردة فاعلة حتما عند الفنان عموما والتشكيلي خاصة".[٧]

" ويرى برجسون ان التحول صفة اساسية للحياة وانها تسير بحركة ديناميكية ولا يفقد الجسم مسيرته الشمولية والتطورية الا بفقدانه قابلية الحياة وحتى اذا كانت الرؤيا البصرية لجسم ثابت فالجسم يبقى كما هو وربما ننظر اليه من الجانب نفسه ومع ذلك فالرؤية الاتية تختلف عن الرؤية السابقة لها وذلك بفعل الزمن، فالرؤية الحالية هي تحولية بالنسبة لما قبلها-الثابت –لاكتساب العقل خبرة من المشهد بفعل الزمن".[٨]

---

١) الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨١، ص١٦٣.
٢) الكهف/الاية ١٠٨.
٣) فاطر/الاية ٤٣.
٤) جميل صليبيا ،المعجم الفلسفي،ط١،دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١،ص٢٥٩.
٥) عاصم فرمان صيوان البدري، المتحول في الفن العراقي المعاصر. ص١٩٩٩،٩، اطروحة دكتوراه.
٦) ارسطو،فن الشعر،ترجمة وتعليق وتقديم د. ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، ص١٢٢.
٧)عاصم فرمان البدري، المتحول في الفن العراقي المعاصر،١٩٩٩،ص٢٢.
٨) عبد الله عمر العمر، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ،الكويت،١٩٧٨،ص١٠٧.



ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

**المبحث الاول/ العلامة الاسطورية:**

ان (العلامة) تعني بالفكر والأخلاق والعلاقات والشخصية وزمانها ومكانها، ومهمتها الكشف عن الحقيقة ومعناها "فالعلامة على الدوام هي تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال المعنى"[٩]، وإذا أردنا التوسع بربط العلامة بالشفرة فإننا سوف نعطيها بعدا اكبر من ايقونيتها وسلوكها السهل في إيصال المعنى، فالسيمياء مسؤولة عن صناعة وحمل وايصال(العلامة) ومن ثم المعنى الدلالي لها عبر نظام علاماتي فيه طرفان الأول باث والأخر يتسلم، وقد تحتوي هذه العلامة على الشفرة التي على الطرف الثاني حلها او تأويلها وقد تخلو من تلك الشفرة في حالتها الايقونية البسيطة المجردة، هذا التنوع في فهم العلامة ومعناها الدلالي مرتبط باللغة وفلكلور هذا البلد او ذاك ونمط عيشه وفهمه الديني والتراثي، لذا فهي من الثوابت الثقافية والاجتماعية المتعارف عليها داخل بنية المجتمع " ان مفهوم العلامات ودلالاتها في الفكر السيميائي يحيل الباحث الى التركيز على مفهوم العلامة عند العالم اللغوي بيرس " (خلف، ٢٠١٥، ص٢٢)، اذ يعد " عدم تحديد هوية المكان المستخدم في النص ويخضع لحركة الانتقال التي تعيشها الشخصية بالتالي فان المكان متعدد ومرتبط بحركة الشخصية من فضاء مكاني الى آخر حسب مقتضى سير الشخصية في الحكاية " ( مصطفى ، ٢٠١٦ ، ص ١٩٧ ).

ان تصنيف العلامات تصنف السيمياء العلامة على أساسين-الاول (تعريفي) الخاص بهوية الفرد وانتمائه وعلاقاته السلوكية والأدبية في المجتمع، والثاني متعلق بالفرد وحواسه العلاماتية(شم، لمس، تذوق، سمع، مشاهدة) وتاثيره الدلالي في محيطه الاجتماعي، فالسيمياء تصنف العلامة في قسمها الأول الى نوعين هما (علاماتي) و (سنني) فالأول فيه:

١. "العلامات الدالة على الهوية: وتشمل الشارات والشعارات وهي علامات تشير الى انتماء الشخص الى جماعة اجتماعية واقتصادية (نباله، برجوازية، سوقية) او مؤسسية(جيش، كنيسة، جامعة) او جماعة مهنية (جزارون، طباخون، بناؤن، جمعية رياضية ، فرقة موسيقية) كذلك الوشام ومظاهر الزينة والاسماء والالقاب".[١٠]

وننتقل بالعلامة من الحالة الوسمية الى الحالة السلوكية فتميز بنوع جديد منها:

٢. "علامات الاداب: وتشمل اشكال التحية وصيغ الاداب، وكذلك الشتائم المقابل السلبي للتحية وعلامات العداء وتعابير الوجه والايماء والرقص ونبرة الصوت(حميمية) او (موقرة) او (ساخرة) او (امره)"[١١]، نترك علامات الاداب وننتقل الى اخرى تتصل بالسلوك الاجتماعي او العرف الذي يحد هوية المجتمع والافراد الاخلاقية.

٣. "العلامات الاجتماعية: ومن رموزها الميزان والسيف الدالين على العدالة الانحناء أو تقبيل اليد الدالين على الولاء والإجلال".[١٢]

أما النوع الثاني من العلامات فهي:

السنن وتشمل:

١. البروتوكولات: وتشمل الأسماء والألقاب والشارات والشعارات والأسلحة والأسماء والأزياء.
٢. الطقوس والشعائر: وتمثل المواثيق والاتفاقيات والتحالفات والاحتفالات والتتويج وطقوس الجنازة.
٣. الموضوات: وهي تتصل بكيفية عيش الجماعة أي بلباسها وغذائها وسكنها.[١٣]

وخلاصة ماسبق أن بنية العلامة الأسطورية في الحقيقة النهائية ماهي الا فرعا من (علم العلامات)، الذي بدء به (دي سوسير) منذ أكثر من أربعين سنة، تحمل عنوان يطلق عليها بـ(السيميولوجيا)، وكانت تلك التي لم تظهر إلى حيز الوجود، إلا كقسم من الدراسات والبحوث المعاصرة التي يصب أهتمامها الجوهري بمشكلة (المعنى والدلالة) ، فالسيميولوجيا هي علم يهتم بالأشكال كونها تكرس دراستها للعلامات بغض النظر عن مضمونها النهائي. يطبق بارت النظام الدلالي على نظام الأساطير المعاصر الذي يختلف عن معنى الأسطورة القديم، ويرى أن المظاهر الثقافية التي تقابل البشر آليوم تخفي وراءها مجموعة من البنى الأسطورية الدلالية التي تعكس أفكار المجتمع أو الطبقة التي تنتج هذه المظاهر. يحدد بارت معنى الأسطورة بصورة بعيدة عن المألوف، فهي في مفهومه آلام . .[١٤]

فالعلامة الأسطورية هي نظام سيميولوجي ، وكل نظام من هذا النوع يفرض علاقة بين مصطلحين هما(دال ومدلول) ولكن كما يرى (بارت)، علينا أن نتعامل مع كل نظام سيميائي ليس على أساس مصطلحين ، بل على أساس ثلاثة

---

٩)بيار غيرو، السيمياء، تر: انطوان ابو زيد، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤، ص ٣١.
١٠)بيير غيرو ، سيميائيات التواصل الاجتماعي، تر: محمد ألعماري، في: مجلة علامات، العدد(١١٢)، مكناس، ١٩٩٤، ص ص ٤٥-٤٦.
١١) بيير غيرو ،سيميائيات التواصل الاجتماعي، تر: محمد ألعماري ،المصدر السابق، ص ٤٧.
١٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٥٠.
١٣) ينظر: المصدر نفسه، ص ص ٥٠-٥٢.
٤) رولان بارت، أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري،، حلب، ١٩٩٦،ص٢٤٧.


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

مصطلحات ، وما يجب أن نوليه اهتماماً ، هو كيفية ارتباط الدال بالمدلول لتشكيل الوحدة الكلية أي (العلامة) فالأسطورة تنتمي إلى السيميولوجيا باعتبارها علما شكليا ، والميثولوجيا موضوعها الأفكار في صيغة أشكال. (١٥)
يعالج بارت الأساطير آما في النظام اللغوي العام وفق منظور ثلاثي يقوم على الدال والمدلول والعلامة الناشئة عن اجتماعهما. وتغدو العلامات الثقافية بدورها "بنية نظام أولي تفضي إلى بنية نظام ثانية " (١٦) فيعتبر كل من الدال والمدلول والعلامة هذه المصطلحات الثلاثة هي شكلية خالصة ونجدها بأبعادها الثلاثة وفق الخطاطة الآتية:

| | | |
|---|---|---|
| اللغة | ١.الدال | ٢.المدلول |
| | ٣.العلامة | |
| الاسطورة | ١. الدال | المدلول |
| | ٣.العلامة | |

اذ يمكن أن تكون لها مفردات وغايات ومضامين مختلفة ، ولما تحملة من أهمية كبرى في تشكيل دراسة العلامات اللأسطورية بمخطط سيميولوجي ، وما يؤكد أن ثمة تناولاً مختلفاً لهذا الشكل الصرف لحدود الدال والمدلول والعلامة، تناولاً يختلف باختلاف المرجعيات العلمية، فالدال عند سوسير هو" صورة سمعية ، والمدلول هو مفهوم (ذهنيا) ،أما العلامة فهي العلاقة بين الدال والمدلول وتتمثل في الكلمة مثلا ". (١٧)
وعند (سيجموند فرويد) "الدال هو المعنى الظاهر للسلوك، والمدلول معناه الباطن أو معناه الخاص، وأما العلامة فهي الحلم في كليته أو العصاب" (١٨)
وبالنسبة لـ (جون بول سارتر ("الدال هو الأدب ، باعتباره خطابا والمدلول هو الأزمة الأصلية للذات ، وأما العلامة فهي ذلك العمل الإبداعي بدلالة خطابه الأدبي والفني". (١٩)
وفي السياق نفسه ، يضيف بارت قائلا " في الأسطورة نجد المخطط ثلاثي الأبعاد كما وصفه وتحدث عنه( الدال، المدلول والعلامة)، فالأسطورة هي منظومة خاصة وتتأسس بناء على نسق سيميولوجي يوجد قبلها. فالأسطورة هي نظام سيميولوجي ثاني، والعلامة التي هي المجموع الكلي الرابط بين الصورة والمفهوم في النظام السيميائي الأول، تصبح مجرد دال بسيط في النظام الثاني". (٢٠)
فبارت يعالج الأساطير كما في النظام اللغوي العام ،وفق منظور ثلاثي يقوم على الدال والمدلول والعلامة الناشئة عن اجتماعهما ، وتغدو العلامات الثقافية بدورها بنية نظام أولي تفضي إلى بنية نظام ثانية، وهذه البنية الثانية هي الأسطورة ، ومثلا باقة الورد التي يطلق عليها اسم علامة ناتجة عن اتحاد الدال والمدلول ، ومختلفة عن باقة الورد كدال أي بوصفها منتجا زراعيا نباتيا ، فهو يميز بين باقة الورد كدال وباقة الورد كعلامة مشبعة بالدلالة ، والمثال الثاني الذي ساقه بارت لإيضاح البنية الأسطورية المعاصرة ،هو صورة غلاف مجلة (باري ماتش) الفرنسية ،التي تظهر جندياً فرنسياً زنجياً ،يرتدي الزي العسكري ويؤدي التحية العسكرية للعلم الفرنسي. (٢١)
في المستوى الأول، تعبر الصورة عن دال ينقل مدلولا مباشرا: "هو أن فرنسا امبراطورية عظيمة ،وبأن أبناءها وبدون أي تمييز على أساس الألوان يخدموا بإخلاص، ولا يوجد أفضل من حماسة هذا الجندي ، للرد على الذين ينتقدون الاستعمار المزعوم" . (٢٢)
وفي المستوى الثاني، أي الاسطوري، يتحول الدال والمدلول إلى دال ثان يطلق عليه اسم الشكل، والمدلول الناتج في هذا المستوى يسميه المفهوم ،ويسمي العلاقة القائمة بينهما بالدلالة، وهي تقوم مقام العلامة في المنظومة اللغوية، في هذا النظام الأسطوري، يستطيع المرء أن يميز بين الدلالة الأولى، والدلالة الأسطورية. فإذا كانت الأولى تثبت ولاء جميع

١٥) ينظر: نصيرة عيسى مبرك، فلسفة العلامة عند رولان بارت الاسطورة والنسق الزي أنموذجا، كلية الاداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج الخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١١، ص ٧٦.
١٦) رولان بارت، أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، المصدر السابق ، ٢٤٨.
١٧) رولان بارت ، أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، المصدر السابق، ص ٧٦.
١٨) نصيرة عيسى مبرك، المصدر السابق ، ص٧٦
١٩) ينظر: المصدر نفسة ، ص٧٦،
٢٠) ينظر: رولان بارت،، درس السيميولوجيا، ترجمة ع.بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ٢٠٠٨، ط٣، ص ١٩٩.
٢١) ينظر : وائل بركات : السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، ص ٦٨.
٢٢) المصدر نفسة ، ٦٩.


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

أبناء الوطن وإخلاصهم له، ودفاعهم عنه على اختلاف ألوانهما ومعتقداتهما، فإن الثانية تظهر الهيمنة الفرنسية والجانب الاستعماري لهذه الرمزية العسكرية الفرنسية.[٢٣]

ففي الأسطورة نظامان سيميولوجيان يتداخل الواحد منهما مع الآخر، فالنسق الأول هو المسمى (باللغة – الموضوع)، والذي تبني الأسطورة عليه نظامها الخاص ،أو الأسطورة ذاتها والمسمى بـ(الميتالغة) أو اللغة الثانية، سواء تعلق الأمر باللغة نفسها أو بالتصوير، الرسم، الملصقات، الطقوس، وما إلى ذلك، وطالما يتم السيطرة عليها من طرف الأسطورة تتحول إلى وظيفة دلالية محضة. فالأسطورة لا ترى فيها سوى مجرد علامة شاملة ،أو المصطلح الأخير لنظام سيميولوجي أول ستصبح مصطلحا أولياً أو جزئياً، في نظام أكبر ينبني على النظام لأول.[٢٤]

فالمضمون الظاهر يماثل الكلام ،في حين أن المضمون الكامن يمثل البنية التي تشكل الأساس الذي يقوم عليه الخطاب ،ويمكن طرح افتراض مفاده أنَّ هذه البنية الكامنة معادلة للإيديولوجيا، تشكل نوعا من البنية الخفية في كل خطاب ، وهي تنقل وتستقبل مغلفة في الشكل الخارجي، وقد ميز بارت على هذا المستوى الثاني الخفي بوصفه الميتالغة ، في مقابل اللغة الإعتيادية أو اللغة-الموضوع .وتبنى (غريماس) شيئا مماثلا، تحت مصطلح المستوى العلمي التطبيقي للغة الأساسية ،والمستوى الأسطوري للغة الثانوية أو الميتالغة بتعبير بارت. [٢٥]

ومن وحي فكرة اللغة والميتالغة، تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن (هيدغر) أولى هو الآخر لهذه الثنائية اهتماما في معرض حديثه عن الفهم والتأويل ويظهر ذلك من خلال قوله "بأن يستلزم أن يتحول موضوع الفهم من اللغة إلى الميتالغة، ومن علاقة التواصل الخطية، إلى فضاء عمقي يخرج بالدلالة، من ثنائية الدال والمدلول، إلى البحث في مدلول الدال ومدلول المدلول، وعند ذلك يتولد تاريخ جدلية للتأويل، بحيث يتؤول الميتالغوي ضمن إستراتيجية فكر فلسفي جديد".[٢٦]

فأن الحديث عن الأسطورة لا يكتمل إلا برؤية شاملة لمظاهر الحياة العامة ،التي سطرها بارت ليؤكد صحة نظريته ،فهو ينتقي أمثلة من المصارعة والسينما والدعاية والطعام ،والخمر وسباق الدرجات وغيرها من نماذج الحياة اليومية ، ولا ضير من الوقوف عند أنموذج يتعلق بالمصارعة حيث يقتبس بارت من (بودلير) جملة تنطبق على موضوعه يقول فيها الحقيقة التفخيمية للحركة في ظروف الحياة الكبرى، محاولا بذلك تأكيد مسألة الإنحراف في الأسطورة . وللربط بين مشهدية المصارعة والأسطورة، يستند بارت إلى مفهوم الإنحراف حيث يعتبر التفخيم أحد أنواع الانحراف عن الحقيقة والواقع إن الميزة التي تمتازبها المصارعة ،هي كونها مشهدها فيه مبالغة، فنحن نلمس في مشاهد المصارعة تفخيما له علاقة بالمسرح القديم، كما أنَّ حفلة المصارعة تقام في الهواء الطَّلق. [٢٧]

فما يجعل المصارعة أسطورة مستمرة، هو أنها تجنح للمبالغة وتقيم علاقة تناصية بالمسرح القديم، من خلال حلبة المصارعة التي تساوي منصة المسرح، وإشتراكهما بحضور الجمهور. هذه الوظيفة التفخيمية هي وظيفة المسرح القديم نفسها، الذي تتعاضد فيه القوة مع اللّغة والملحقات (الأقنعة، والأحذية المسرحية) ، ومن أجل تقديم تفسير، تتضح المبالغة فيه لضرورة معينة. وبذلك تتحول المصارعة إلى مشهدية أسطورية، وبالتالي إلى علامة سيميولوجية، تبدأ ببث إنحرافاتها الدلالية، وهي بوصفها علامة تتوزع على محورين: دال وهو أجساد المصارعين، ومدلول هو المبالغات الجسدية للمصارعين، يشكل جسد المصارع المفتاح الأول للصراع، فهو بوصفه دالاً يبث مدلوله في سياق أسطورة المصارعة، ومن خلال الجسد والحركات يكون المشاهدون (المؤولون) المدلول.[٢٨]

وقراءة مقال بارت (عالم المصارعة) يوضح بصورة جلية توظيفه أمرين" توظيف مفهوم الإنحراف والمبالغة في تحويل المصارعة إلى أسطورة، وتوظيف فكرة العلامة السيميولوجية في مشهد المصارعة بوصفها أسطورة ،ولذلك درس بارت شكلها لا مضمونها أو درسها بوصفها منظومة اتصال".[٢٩]

أولا. الدال الأسطوري:

إن الدال الأسطوري يتمظهر بشكل غامض، فهو يمثل معنى وشكلا في الوقت نفسه، و هو ممتلئ من جهة وفارغ من جهة أخرى، باعتباره معنى. فالدال يتطلب قراءة ويمتلك حقيقة حسية، على عكس الدال اللغوي الذي هو من طبيعة نفسية خالصة ، فهو يمتلك وفرة وغنى. أما المعنى الأسطوري فباعتباره مجموعة من العلامات اللغوية، فإن لهذا المعنى قيمة

٢٣) ينظر: المصدر نفسه، ص، ٦٩.
٢٤) ينظر : نصيرة عيسى مبرك، المصدر السابق ، ص ٧٨.
٢٥))http://www.alsabaah.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=86500.
٢٦) دليل محمد بوزيان، وأخرون ، اللغة والمعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،ط١ ، ٢٠١٠،ص٢١٨.
٢٧) ينظر : نصيرة عيسى مبرك، المصدر السابق ، ص ٧٩.
٢٨) ينظر : المصدر نفسه، ص ٧٩.
٢٩) وائل بركات: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت ، المصدر السابق ، ص ٧٠.


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

خاصة ،فهو جزء من التاريخ، فالمعنى عندما يكون كاملا فإنه يفرض وجود: معرفة، ماض و ذاكرة، وعندما يصبح المعنى شكلا يترك وراءه تغيراته ،يصبح فارغا أو أكثر فقرتها، فلا تبقى إلا الرسالة.

فالمعنى الأسطوري يحتوي على نظام من القيم التاريخية الجغرافية، والأخلاقية والأدبية ... إلخ، لكن الشكل الأسطوري قد يبعد كل هذا الثراء ،فيفقر المعنى ويفرغه وهذا ما يستدعي الدلالة لتقوم بملئه، ويرى بارت أن النقطة الجوهرية في كل هذا أن الشكل لا يلغي المعنى بل يفقره ويبعده، أي يجعله تحت تصرفه. وهنا يعتقد بـأنَّ المعنى سيموت، لكنه موت مع الحفاظ على الحياة ،حيث يفقد المعنى قيمته لكنه يحافظ على حياته، حيث أن الشكل الأسطوري يتغذى منه ،واذا سيكون المعنى بالنسبة للشكل كمخزون مؤقت للتاريخ.(٣٠)

ويرى بارت أنه إذا كان المعنى يظهر ويتخفى بنوع من التناوب السريع، فإن الشكل يجب أن يتجذر باستمرار في المعنى ويتغذى طبيعيا منه، فهو يتخفى فيه فلعبة الاستخفاء بين المعنى والشكل هي التي تعرف الأسطورة. فشكل الأسطورة ليس عبارة عن رمز، فالزنجي الذي يحيي العلم ليس رمزا للإمبراطورية الفرنسية، لكن لديه حضور كبير. فيها فهو يظهر كصورة معيشة ،بريئة وعفوية، لا جدال فيها لكن في الوقت نفسه فإن هذا الحضور مخضع، مبعد ،محول إلى شيء شفاف، ينحسر بعض الشيء ليصبح شريكا للمفهوم، المتمثّل في الإمبريالية الفرنسية والذي يأتي مجهزا. (٣١)

وعليه، فالدال الأسطوري له جانبان: المعنى والشكل؛ فالمعنى هو دائما هنا ليمثل الشكل، والشكل بدوره يعطي للمعنى الامتداد، ولا يوجد أي تناقض ما بين المعنى والشكل .وعلى هذا الأساس فلو كنت على متن سيارة ،كما يقول بارت، وأنت تنظر إلى مشهد من خلال النافذة، لا يسعك إلا أن تركز إما على المشهد أو زجاج النافذة، فمرة يتراءى لك زجاج النافذة ومسافة المنظر الطبيعي، ومرة وعلى العكس يشد انتباهك شفافية الزجاج وعمق المشهد. لكن نتيجة لهذا التناوب المستمر، فالزجاج هو في آن واحد حاضر ومفرغ ،والمنظر في الوقت نفسه غير واقعي وممتلئ ،وهو الشيء نفسه بالنسبة للدال الأسطوري :الشكل فيه مفرغ لكنه حاضر، والمعنى فيه غائب رغم أنه ممتلئ.(٣٢)

ثانيا: المدلول الأسطوري.

أما بالنسبة للمدلول وفق وجهة النظر البارتية، فهو التاريخ الذي يترف ،هو المفهوم. إنه بالنسبة إلى الشكل محدد، تاريخي وقصدي في الوقت نفسه، فهو الذي يدفع بالأسطورة إلى الكلام. فالإمبريالية مثلا في أسطورة الزنجي المحيي، هي الدافع المشكل لهذه الأسطورة. فالمفهوم يعيد إنشاء سلسلة من الدوافع والمقاصد خلافا للشكل، وهو ليس بأي شكل من الأشكال مجردا ،فهو ممتلئ بالمواقف، هو تاريخ جديد مزروع في الأسطورة، ففي مثال الزنجي المحيي كشكل، فالمعنى فيه منعزل، مفقر، لكن كمفهوم للإمبريالية الفرنسية ،فهو مرتبط بكل العالم وبالتاريخ العام لفرنسا. ويرى بارت أن المفهوم ذو طابع مفتوح؛ فهو ليس جوهرا مجردا، فالطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو كونه خاصا ،وهنا يعطي لنا بارت مثالا بالـ(فرويدية)* فالمدلول الخاص اذا النظام السيميولوجي هو المصطلح الثاني للنظام، هو المعنى الكامن وراء الفعل الناقص أو الإضطرابات. كما أن كل مدلول يمكن أن يكون له عدة دوال ،وهذا هو الحاصل فعلا بالنسبة للمدلول اللغوي ، ومدلول التحليل النفسي .وهذا هو الحال بالنسبة للمفهوم الأسطوري، حيث يوجد تحت تصرفه كتلة غير محدودة من الدوال، فيمكن أن نجد ألف صورة تعبر عن الإمبريالية الفرنسية ، وهذا يعني بكل وضوح أن المفهوم أكثر فقرا من الدال، كما أن تكرار المفهوم من خلال أشكال مختلفة أمر قيم عند الميتولوجي، فهو يسمح لـه بفك رموز الأسطورة.(٣٣)

ويعتقد بارت أنه لا توجد نسبة ثابتة بين حجم المدلول وحجم الدال، وإن كان هناك تناسب بينهما في اللغة ففي الأسطورة يحدث العكس ،حيث أن المفهوم يمكن أن يمتد باتساع كبير جدا على الدال ،فعلى سبيل المثال قد نجعل من كتاب كامل دالا ذا مفهوم واحد ،على العكس من ذلك، فكلمة أو حركة يمكن أن تكون دالا لمفهوم مضخم (ممتلئ). ويضيف بارت في ذات السياق، قوله بأن المفاهيم الأسطورية ليس لها ثبات، فيمكن أن تخرج إلى حيز الوجود وتتغير وتتفكك وتختفي تماما، لأنها على وجه التحديد تاريخية فالتاريخ يستطيع قمعها بسهولة. كما أنَّ المفهوم يظهر بشكل شامل فهو سديمي، ليس له امتداد بل له عمق، والعلاقة التي توحد المفهوم

بالمعنى هي أساسا علاقة تشويه. كما هو الحال في التحليل النفسي لدى فرويد ،فالمعنى غير الظاهر للسلوك يشوه معناه الظاهر (الواضح) ، أما في نظام سيميائي بسيط كاللغة فالمدلول ليس بإمكانه أن يشوه أي شيء على الإطلاق، لأنَّ الدال

---

٣٠) ينظر: وائل بركات: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت ، المصدر السابق ، ص ٧١.
٣١) ينظر : نصيرة عيسى مبرك، المصدر السابق ، ص ٨١.
٣٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٢.
*) الفرويدية :Freudisme نسبة إلى فرويد و هي مرتبطة بمصطلح التحليل النفسي و هو اصطلاح حديث أطلقه فرويد على إحدى طرق البحث و العلاج في علم النفس المرضي و قد انتشر هذا الاصطلاح في علم النفس الحديث حتى أصبح يطلق على جميع التقنيات المستعملة في دراسة الأفعال النفسية شعورية كانت أو لا شعورية).انظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج ،٢ص.
٣٣) ينظر: نصيرة عيسى مبرك ، المصدر السابق ، ص ٨٢.


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

فارغ واعتباطي ولا يبدي أي مقاومة. وتتحدد دلالة الأسطورة ضمن إطار هذا التضايف التشويهي، بين (المفهوم) و(المعنى) فإذا كان المدلول في النسق اللساني لا يستطيع تشويه أي شيء، وذلك نظرا لضعف مقاومة الدال المفرغ والاعتباطي في الوقت نفسه،فإن الدال الأسطوري يتجلى ضمن مظهرين: مظهر معبأ هو المعنى ومظهر مفرغ هو الشكل، على أن يعمل المفهوم على تشويه الوجه المعبأ أي (المعنى) عبر تحويله من سياق إلى سياق آخر، من دون فسخ أو إبطال لوجوده، وبين شكل فارغ حاضر ومعنى غائب معبأ يتحدد الدال الأسطوري. وخلافا للعلامة اللسانية فإن العلامة الأسطورية تحقق بعدها الدلالي، ضمن العلاقة التماثلية المعلّلة للمعنى والشكل، فالشكل يجد تعليله في فراغه فلا أسطورة من دون شكل معلّل ،ويجد المعنى تعليله في تعبئته، لذلك تراهن الأسطورة بشكل عام على تلك الصور العامة التي تفتقر للشحن الدلالي، لتقحمها في غياهب الموروث الأنتروبولوجي.[٣٤]

فأن الأسطورة باعتبارها شكلا فهي تنتمي إلى علم العلامات، باعتباره علما يهتم بدراسة الأشكال، فهي لا تخرج في الأخير عن كونها نسقا سيميولوجيا يتأسس بناء على نظام سيميولوجي أول، يوجد قبلها وإذا كان النظام الأول يمثل المستوى التقريري فإن النظام الثاني أي (الأسطوري) يشكل المستوى الإيحائي أو الإيديولوجي.أما بالنسبة لوحدات العلامة الأسطورية ،أي دالها ومدلولها ،فإن الدال الأسطوري هو معنى وشكل في حد ذاته ،ممتلئ من جهة ،ومفرغ من جهة أخرى ،أما المدلول الأسطوري فهو المفهوم الممتلئ بالدلالات والمقاصد.

ثالثا : اللغة الاسطورية

يعتقد بارت أن الأسطورة هي سرقة للغة ،بمعنى أنها تحول المعنى إلى شكل من الأشكال ،فهذا التحويل يعتبر من أبرز سمات الأسطورة، فكل اللغات الأساسية هي فريسة للأسطورة ،حيث يكون المعنى دائما مهدد بها بالأسر، من قبل الشكل، فالأسطورة بإمكانها أن تصنع نسقها أو نظامها الثاني من خلال أي معنى كان، حتى وإن لم يكن يوجد أي معنى. لكن تختلف اللغات في درجة مقاومتها للأسطورة، فاللغة التي هي في أغلب الأحيان الأكثر سرقة من قبل الأسطورة، تتيح مقاومة ضعيفة فهي تتضمن في حد ذاتها بعض الأشكال الأسطورية ،وفي هذا يعتقد بارت بأنه حتى المعاني المتخفية ،والتي لا تمثل أبدا الدرجة الصفر بإمكان الأسطورة أن تستحوذ وتهيمن عليها ،وتقدم لها على سبيل المثال الدلالة التهكمية الساخرة للسريالية.

فالدرجة الصفر للمعنى،هي فقط التي تستطيع أن تقاوم الأسطورة ،فاللغة إذا تنتسب إلى الأسطورة بأي طريقة كانت ،ذلك لأنها من النادر جدا أن تفرض معنى كاملا منذ البداية ،وغير قابلة للتشويه ،وهذا يأتي من طابعها التجريدي، فعلى سبيل المثال كلمة "شجرة" لها مفهوم واسع وغامض ،وتبقى هناك دائما هالة افتراضية تحوم حول معناها الحقيقي، حيث تطفو معاني أخرى ممكنة، فالمعنى يمكن أن يكون على الدوام مؤولا. وبناء على هذا فبارت يعتقد بأن اللغة تفرض على الأسطورة معنى مفرغا ،يمكن للأسطورة بسهولة أن تتسلل وتمتد وتتضخم عبره، وهذه العملية تشبه السطو أو الاستعمار والاحتلال، وإذا كان المعنى الذي تمنحه اللغة جد ممتلئ بحيث تستطيع الأسطورة أن تغمره، فإنها في هذه الحالة ستقبله كليا. أما بالنسبة للغة الرياضة فهي لغة لا تقبل التشويه ،لأنها تأخذ كل الاحتياطات الممكنة ضد التأويل، فلا يمكن لأي دلالة متطفلة أن تسلل إليها.[٣٥]

ومن وجهة نظر بارتية، فإن هناك لغة أخرى ،والتي تحاول أن تقاوم الأسطورة قدر الإمكان وهي اللغة الشعرية، فإذا كانت الأسطورة دف إلى تكوين دلالة فائقة، وتوسيع النظام الأول، فإن الشعر على العكس من ذلك يحاول أن يجد دلالة تحتية ،تمثل حالة السيميولوجيا الأولى للغة، أي أنه يحاول تحويل العلامة إلى معنى فغايته في اية المطاف ،ليست الوصول إلى معاني الكلمات بل الوصول معاني الأشياء ذاتها.

وهذا هو السبب الذي يجعل اللغة تضطرب مما يزيد في تجريدية المفهوم ،واعتباطية العلامة. ويمتد هذا إلى حدود العلاقة التي تربط الدال بالمدلول، فالبنية هنا تطفو على المفهوم وتستثمره وتستغله إلى أقصى حد، فالشعر يحتل الوضعية العكسية للأسطورة، فالأسطورة هي نظام سيميائي يطمح لتجاوز ذلك ليصبح نظاما واقعيا. أما الشعر حسب بارت ،هو نظام سيميولوجي يطمح إلى أن يتقلص كي يصبح مجرد نظام أساسي، لكن هنا مرة اخرى كما هو الحال بالنسبة للغة الرياضية، فالمقاومة التي يبديها الشعر للأسطورة هي التي تجعله فريسة مثالية لها ،فعدم ترتيب العلامات في الشعر هو وجه من الوجوه الشعرية الأساسية، التي تستولي عليها الأسطورة و تحولها إلى دال فارغ يستخدم للدلالة على الشعر.

فالشعر بقدرما يرفض الأسطورة بشدة ويقاومها ،فهو في النهاية يستسلم وينقاد لها كليا أو بتعبير بارت : يستسلم لها مقيد اليدين والرجلين ، فهذه هي حالة الشعر الحديث على عكس الأدب الكلاسيكي ،الذي قبل الأسطورة طواعية، حيث شكل

٣٤) ينظر: بارت، رولان: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب ،(د . ط) ،١٩٨٦، ص ٢٠٤_ ٢٠٥.

٣٥) ينظر: بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر: ع. بنعبد العالي ، المصدر السابق،ص ٢١٧ _ ٢١٨.



ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

هذا الأدب نظاما أسطورا داله الخطاب نفسه كشكل أو كتابة ،ومدلوله هو مفهوم الأدب وثمة الدلالة و هي الخطاب الأدبي.
وقد أوضح بارت هذا في كتابه (الكتابة في الدرجة الصفر) والذي ما هو إلا ميتولوجيا للغة الأدبية. يظهر إذا أنه حسب معتقد بارت، من الصعب جدا إخضاع أو هزيمة الأسطورة من الداخل، لأن هذه الحركة اذ انها التي تقوم من أجل الهروب منها، ستصبح هي الأخرى بدورها فريسة للأسطورة، فالأسطورة بإمكانها دائما وكملاذ أخير أن تدل على المقاومة الممارسة ضدها.[٣٦]

فأنَّ الاسطورة تقوم بعملية سرقة لكل اللغات ،أي أنها ذا المعنى تعمل على تحويل المعاني إلى مجرد أشكال، وبعبارة أخرى فهي تقوم بتشويه الأشياء والمواضيع، مهما كانت اللغة الحاملة للمعنى أو المعبر بها عن تلك المواضيع.

رابعا : الرمز الاسطوري.

يرى بارت أن تلقي الأسطورة يعني بالضرورة القيام بعملية قراءة للدال، والذي يصفه بارت بأنه، دال مخادع ، وعلى اعتبار أن الدال الأسطوري هو معنى وشكل في الوقت نفسه فإن فك رموزه يكشف عن ثلاثة أنواع من القراءة بحسب الجانب الذي يتم التركيز عليه، إما المعنى، أو الشكل أو كلاهما معا.

١: إذا كانت القراءة ترتكز على الدال الفارغ ،فهذا سيسمح للمفهوم بملئ شكل الأسطورة دون غموض أو لبس ،وسنجد أنفسنا أمام نظام بسيط، حيث تصبح الدلالة حرفية من جديد، فالزنجي ،على سبيل المثال، الذي يؤدي التحية العسكرية ، سيصبح في هذه الحالة مثالا للإمبريالية الفرنسية، فهو رمز لذلك، فالتركيز في هذا الإطار ينطبق على منتج الأسطورة كالصحفي الذي ينطلق من المفهوم ليبحث له عن شكل.

٢: إذا كان التركيز موجها نحو دال ممتلئ، والذي نميز فيه بوضوح المعنى عن الشكل وبالتالي التشويه الذي يلحقه أحدهما بالآخر، فإننا، في الحالة هذه، نفكك دلالة الأسطورة وسيتم تلقي الدال على أنه شئ زائف ومخادع، هذا النوع من التركيز هو الخاص بالميتولوجي، وهو يقوم بفك الأسطورة فهو سيدرك أو يتعرف على التوشيه ،فالزنجي في هذه الحالة على سبيل المثال يصبح ذريعة للإمبريالية.

٣: وأخيرا إذا كان التركيز على الدال الأسطوري ،على النحو الذي ينفصم فيه كليا عن المعنى والشكل، سيتم تلقي دلالة غامضة ،وفي هذه الحالة ،بإمكان أي واحد منا أن يصبح قارئا للأسطورة ،وعندها فالزنجي لن يبقى مجرد رمز أو مثال أو ذريعة، فهو سيشكل ،والحالة هذه، الحضور ذاته للإمبريالية الفرنسية.

النوعان الأول ان من التلقي والقراءة ،كما يرى بارت، هما من طبيعة ثابتة وتحليلية، فهما يحطمان الأسطورة إما عن طريق الكشف عن غاياتها ومقاصدها، أو عن طريق إزالة القناع عنها وتعريتها، فالقراءة الاولى كمية ساخرة أما الثانية فهي مبددة لغموض الأسطورة، أما القراءة الثالثة فهي ديناميكية، تستهلك فيها الأسطورة وفق الغايات النهائية ذانها لبنيتها، فالقارئ هنا يعيش الأسطورة ،بوصفها قصة حقيقية وغير واقعية في آن احد. وبصرف النظر عن هاته الأصناف الثلاثة للقراءة، يتحدث بارت على نوعين آخرين من القراءة و ذلك من خلال تساؤله عن كيفية تلقي الأسطورة في عالمنا المعاصر: فإذا تلقيناها على نحو بريء فأي فائدة سنتحصل عليها منها، وإذا قرأناها بطريقة تأملية ،شأننا في ذلك شأن الميتولوجي فما هي الذريعة التي نقدمها؟[٣٧]

فأنَّ مبدأ الأسطورة، يكمن في تحويلها التاريخ إلى أسطورة ،والأسطورة عندها لا تخفي شيئا ولا تبدي شيئا، بل تقوم بعملية تشويه، وأنَّ ما يتيح في الواقع للقارئ بأن يستهلك الأسطورة ببراءة، هو أن لا يعتبرها نظاما سيميولوجيا ،بل نظاما استقرائيا، لا يوجد فيه سوى تكافؤ ،حيث لا يرى عندها إلا نوعا من عملية إجرائية ،سببية بين الدال والمدلول، ذلك أن كل نظام سيميولوجي هو نظام من القيم، فمستهلك الأسطورة يعتبر الدلالة كنظام من الوقائع والحوادث، فالأسطورة تقرأ على أنها نظام واقعي في حين أنها مجرد نظام سيميولوجي.[٣٨]، وإذا كان بارت قد انتهى إلى أن الأسطورة تعمل على تحويل التاريخ فهي في النهاية يجب أن تقرأ كمجرد نظام سيميائي لا كنظام واقعي فإن هذا الطرح قد يجد ما يبرره في قول فراس السواح : "من خلال الأسطورة عمل الإنسان على تحويل وموضعة تجربته الانفعالية مع الكون والنفس الداخلية والإنسان، وفي ترميزه الأسطوري لهذه التجربة لا يلجأ إلى التحليل أو التعليل الخطي المنظم، بل إلى إنتاج بنية أدبية تحاول من خلال تمثيلاها وصورها الحركية، إعادة إنتاج العالم على مستوى الرمز، وذلك في وحدات أدبية رمزية تعمل على اختزاله وتقديمه مجددا إلى الوعي " [٣٩]

٣٦) ينظر : نصيرة عيسى مبرك ، المصدر السابق ، ص٨٧.
٣٧) ينظر : نصيرة عيسى مبرك، المصدر السابق ، ص ٨٨ _ ٨٩.
٣٨) ينظر : المصدر نفسه، ص ٨٨ _ ٨٩
٣٩) ينظر : المصدر نفسة ، ص ٨٩ _ ٩٠.


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

وخلاصة القول هنا أن: قراءة أو تلقي الأسطورة كنظام رمزي سيميولوجي، يعني بالدرجة الأولى القيام بقراءة للدال الأسطوري، وعلى اعتبار أن هذا الأخير مشكل من جانبين هما: المعنى والشكل، فإن ما يمكن قراءته سيكون حسب الجانب الذي يتم التركيز عليه، فتختلف الدلالات المقروءة حسب الجهة التي يتم التركيز عليها أثناء التلقي .

**المبحث الثاني: العلامة الاسطورية في النص المسرحي:**

النص المسرحي منذ بداياته الاولى كان متشكل من الثوابت والمفاهيم المحدد من معاير أسطورية التي تحمل في داخلاها صراع مع الوجود الانساني والخلود والسيطرة الآلهة على جميع تلك المفاهيم . فالمسرح الاغريقي قد في كتابات المسرحية على يد ثلاثة كتاب في الفن المسرحي من خلال أولهم (اسخيلوس) (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) اول كاتب مسرحي عالج بمسرحياته ظروف الابطال والملوك والالهة وانه كان ثابت الاعتقاد بهم ، كبير الامل في مستقبل الانسان.

لقد اثار اسخيلوس في مسرحياته بعضا من الجوانب الاسطورية ولاسيما مسرحية (الضارعات)،، وان اهم مايميز مسرحياته(اسخليوس) هو ما تحمله من جوانب العلامة الاسطورية ذات افكار وعقائد دينية تجعل المرء يعتقد انه كان راسخ الايمان بالألهه كان تكون المدلول الاسطوري كالثواب والعقاب والوصول الى الحكمة عن طريق الألم والعذاب والكبرياء التي تقود الى الظلال الذي يستحق الجزاء المروع الرهيب من الالهة، أما سوفوكلس (٤٩٧-٤٩٤ ق.م) فمسرحية (انتكونا) التي تعرض مشكلة من اهم المشاكل الاخلاقية المجسدة في الاسطورة الاغريقية وهي مشكلة الصراع بين الواجب الخاص والواجب العام، فهي 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 [٤٠]. وهكذا تستمر المسرحية حتى يتم انتقام الكترا واخيها ارستس الذي توقعه في شر انتقامها ، لذلك نجد ان الاسطورة تلعب دوراً واضحاً في مسرحيات سوفوكلس، ومن جان اخر اهتمام يوربيدس(٤٨٠ ق.م) بالجوانب الاسطورية، اذ 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، فالمأساة الاغريقية عموما تعالج مشاكل المجتمع لا مشاكل الافراد ، أي ان المشكلة مشتقة من الاساطير النابعة والمجسدة للواقع الاجتماعي والطبيعة الانسانية والتي فيها القضاء والقدر هو اليد الخفية التي تحرك الانسان دون مشيئه.

الاساطير الرومانية قامت الدولة الرومانية باستغلالها من اجل تثبيت دعائم الحكم والنظم ، فقد اهتمت ببناء مرقد اله (فنست) وجعله مرقدا 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 .[٤١]

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)، مسرحية (البيت المسكون) وقد تكون حبكتها نموذجا لبعض الجوانب الاسطورية 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 .[٤٢]

٤٠) ينظر : ايليا الحاوي ، سوفوكلس والتراجيديا الاغريقية ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠، ص١٨٩
٤١) ينظر : تقي الدباغ، الفكر الديني القديم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العام ، ١٩٩٢ ، ص ٢٣٥ .
٤٢) ينظر : شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتاليف والنشر ، ب ت ، ١١٣.


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

ان الجوانب الاسطورية عند (بلوتوس) تتصور ن طريق 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 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 .

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 للاساطير الرومانية وذلك من خلال ادخال الاشباح والاجسام المتطايره بوساطة الوسائل الالية التي سبق وان استعملت في المسرح اليوناني واستخدمت ايضا لأحداث بعض الظواهر الطبيعية .[٤٣]

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 .

الاسطورة في عصر النهضة 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" .[٤٤]

وظل عصر النهضة يتحمل وزر هذا الوصف حتى يومنا هذا ، رغم انه لم يكن في واقع الامر الا عصرا مضادا للكهنوت والروح الزاهدة والافكار الاسطورية 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 .

الاسطورة 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 .[٤٥]

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

(الكوميديا ديلارتي) 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 الاسطوري بشكل فكه مستغلين عناصر العرض المحيطة بهم .[٤٦]

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

٤٣) ينظر : كمال عيد ، فلسفة الادب والفن ، تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص٢٣٩ .
٤٤) ارنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ت : فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب.ت ، ص٣٠٤ .
٤٥) ينظر : شلدون تشيني ، المصدر السابق ، ص٢٦٢ .
٤٦) ينظر: لويس فارجاس ، المصدر السابق، ص٨٥ .


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

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 ، 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 [٤٧]

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 الاساطير المرتبطة بالمعتقدات والتقاليد العامة.

الاسطورة 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 . 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) تحتوي مسرحيات شكسبير على نماذج بشرية ... وطبائع ووضعيات وعصور وشعوب في غاية التنوع الاسطوري، 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 الاسطورية متحركة غير ثابتة وهي لذلك تنعكس على كل المجتمعات الانسانية. [٤٨]

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 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 .

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" [٤٩] ، 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 .

ان هذه الرواية في رأي الباحث تنطوي على الكثير من الجوانب الاسطورية 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

٤٧) ينظر : الاراديس نيكول ، ج١ ، ص٢٨٦-٢٨٧ .
٤٨)عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت. ، ص١٨١ .
٤٩) فاطمة محمد موسى ، وليم شكسبير ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ، ص٢٠ .


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

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 .

أما الاسطورة 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 الاسطورية كقيم وعادات وتقاليد واعراف اجتماعية . فوجدت لذلك الوان من الدراما انعكست ومن خلالها هذه الجوانب الاسطورية ... ومن هذه الالوان :- الكوميديا العاطفية ، التراجيديا المنزلية والعائلية ، البالاد اوبرا او الاوبرا الشعبية ، البرلسيك .

فكوميديا 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 [٥٠]

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 الاسطورية ، 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 اصبحت 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 . [٥١]

ومن المسرحيات الرومانسية (فاوست) (لجوته) والتي تمثل الجوانب الاخلاقية المجسدة في الاسطورية 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 الاسطورية 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 . [٥٢]

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 الاسطورية التي تجسدها شخصية (ناثان الحكيم) حيث كان يصفه الناس "بأن الله قد اعطاه اعظم عطاياه وهي الحكمة واتفه ما يهبه لمخلوق وهي الثروة" [٥٣] ،

فالمسرحية تعالج 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

٥٠) ينظر : ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١ ، ص٢٨٦ .
٥١) ينظر : ابراهيم حمادة ،خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ب.ت ، ص١٧٠ .
٥٢) ينظر : دريني خشبه ، اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد ، ب.ت ، ص٩٢ .
٥٣) المصدر نفسة، ص٨٤ .


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

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 .

ماأسفر عنة الاطار النظري:

١. يحوي الدال الاسطوري على مجموعة من المعاني تشكل شكل من العلامات اللغوية ،اي ان شكل الدال لا يلغي المعنى بل يقصرة ويبعدة كون الاسطورة تحمل معاني متجذرة في الماضي متجددة في الحاضر.
٢. حضور الدال في الاسطورة ليس رمزيا بل حضورا مؤثرا في المعنى والشكل .
٣. المدلول الاسطوري هو المعنى الكامن وراء الفعل الناقص او الاضطرابات.
٤. ان الرمز الاسطوري هو رمز متجدد في تأدية المعنى والمفهوم للدال والمدلول الاسطوري الذي تتوالى الرموز في الاسطورة بشكل لا متناهي.
٥. ان المسرح هو وليد من رحم لاسطوره فتعقيدات المسرح الشكل والمضمون كلها جأت من الاسطورة فلذلك النص المسرحي يحمل في دخلة دلالة سيميائية متجذرة من الرحم لاول وهي الاسطورة.
٦. ان النص المسرحي المعاصر اخذ يشكل ثيماته من الدلالة الاسطورية ، لان اعتقادهم بان الرجوع الى خفاية الماضي تفسر لهم ضلمة المستقبل . فلذلك تجد النص اصبح وليد لاسطورة المعاصرة التي تعاني التعددية في المعاني والاشكال.

الفصل الثالث \ الاطار التحليلي

أولا : مجتمع البحث:

| أسم المسرحية | السنة التأليف |
|---|---|
| صنيعي الشاسع اتممته | 1994 |
| سيدرا | 1995 |
| أكيتو | 1995 |

ثانياً: طريقة اختيار نموذج عينة البحث:

لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية البسيطة في اختيار نموذج عينة بحثه من مجتمع البحث المحدد في جدول رقم واحد، على نص مسرحية (سيدرا) .

ثالثاً: عينة البحث وسبب اختيارها:

أختار الباحث نموذج (خزعل الماجدي) : للموقف التالية:

يعد الكتاب نموذج من الكتاب المسرح العراقي المعاصر الذين يوظف العلامات الاسطورية في أغلب نصوصه المسرحية .

رابعاً: أداة البحث :

أعتمد الباحث في ما يتعلق بتحليل (النموذج ) على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات.

خامسا: منهج البحث

أعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تبع المعلومة وتحليل نموذج العينة.

سادساً: تحليل نموذج العينة

مسرحية سيدرا
تأليف : خزعل الماجدي
سنة: ١٩٩٥م

قصة المسرحية:

يتناول النص المسرحي لمسرحية (سيدرا) جوانبا من العلامة الاسطورية وتحولاتها الدلالية التي تشكل صور ورموز ومدلولات متعددة يستلهم من خلالها جوهر القيم الانسانية القائمة في ذاتنا لانها نسيج المجتمع الانساني بشكل عام والعراقي بشكل خاص. كون المسرحية من الاوروث الاسطوري السومري القديم، وهي بمثابة قانون اخلاقي اجتماعي يخاطبه المؤلف وبرؤيا معاصرة بما تنطوي عليه هذه الاسطورة من جوانب تتخللها قيم فكرية وجمالية ، فقد اخذ المؤلف فكرة هذه المسرحية عن اسطورة (ديموزي سيدرا) وهي اسطورة سومرية تعني صاحب العمر الطويل الذي كتب له الخلود وهو بطل اسطورة (الطوفان) ، ولكن (زيو سيدرا) الذي تقول عنه الاسطورة السومرية ان الخلود كتب له ، يقتل في المسرحية بعد تقسيم مملكته بين ابنائه . هذا التاؤيل الذي تداعت له افكار وثوابت العامة للنص الاصلي من ان يشكل معنى دلالي يختلف عن المعنى العام الاصلي المتعارف علية ، فبهذا يتم خلق اسطورة معاصرة تحمل مفاهيم وأيدلوجية خاضعة الى المفهوم المعاصر ، وهذا ما دعا له (رولان بارت) بلاسطورة المعاصرة حيث يقول: يطبق بارت النظام الدلالي على نظام الأساطير المعاصر الذي يختلف عن معنى الأسطورة القديم، ويرى أن المظاهر الثقافية التي تقابل البشر اليوم تخفي


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

وراءها مجموعة من البنى الأسطورية الدلالية التي تعكس أفكار المجتمع أو الطبقة التي تنتج هذه المظاهر. يحدد بارت معنى الأسطورة بصورة بعيدة عن المألوف، فهي في مفهومه آلام .

صور المؤلف من خلال قصة الطوفان السومرية جزءاً من حياة (سيدرا) بعد انحسار الماء واستقراره على الارض مع الناجين من الغرق والذين كانوا يشكون ضعف علاقاتهم ووحدتهم ، وينتهي الطوفان وتبزغ الشمس فيقوم (زيو سيدرا) بنحر الذبائح وتقديم القرابين للآلهة التي كافأته بمنحه الخلود واسكنته في بلد على البحر شرق دلمون [*] ، وكان (سيدرا) 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 (سيدرا) ، بيد انه سرعان ما يكتشف بأن الماء نفسه غير قادر على غسل ادرانهم وعلاجهم وهو لذلك يقول ... "سيدرا : 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" .[٥٤]

ان تكرار المعنى الدلالي في هذا الحوار تجد ان التناص من النص (الشكسبيري) في نص مكبث بالتحديد على لسان (اليدي مكبث) في حوارها لو اغسل يدي بكل العطور العربية لم يذهب ريحكي. ان الدلالة الخبث والمكر والحيلة والخديعة والقتل وسفك الدماء في هاملت ولدت معنى جديد يحمل علامة مغايرة تحمل صفة الجماعة وليس الفرد في (هاملت) كما هو الحال في مسرحية (سيدرا) 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 (سيدرا) وابنائه الثلاثة ليدخلهم المؤلف في كنف صراع درامي دامٍ بين اهواء هؤلاء الاشقاء وعمهم (عمرا) بعد مقتل الاب (سيدرا) 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 (سيدرا) 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 اسطورية التي وضحها منذ المشهد الاول من المسرحية ، فقد رست سفينة النجاة بعد اربعين يوماً وليلة على سفح الجبل من جهة الشرق ، والشرق في الاسطورة 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 الاسطورية وهي عادة (التطير والتشاؤم) من رؤية بعض الحيوانات، لم يأت اعتباطاً وانما جاء نتيجة معتقد اسطورية عند السومريين فحواه ، ان مَن ينظر الى الاله وهو عارٍ يعاقب على وفق ما يرتأيه الاله وهذا ما جرى مع حام ، فسيدرا في الاساطير السومرية هي نبع من العلامة التكوينية لقصة نبي الله نوح (عليه السلام) ، وكان حام ينظر اليه وهو عارٍ مع (ليليث) التي تمثل ام البشرية قبل (حواء) ، ولما ادرك سيدرا ذلك ، عاقبه بالمسخ ، لاسيما وان حواء تلت (ليليث) بعد ان غادرت لاسباب العقوبة من (آدم) فاستغنى عنها ليكسر ضلعاً يصنع منه حواء.

وفي المشهد الثاني يتكلم سيدرا 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 سيدرا 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 سيدرا : "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 ..." .[٥٥]

---

[*] البحرين حالياً .

٥٤) خزعل الماجدي : نص مسرحية سيدرا ، مطبوع على الآلة الكاتبة ، ص٤ .

٥٥) خزعل الماجدي، المصدر السابق، ص٣ .



ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

ان رؤيا سيدرا لما فيها من دلالات وصور اسطورية دعوة واضحة لقيام الساعة في زمن يجن الرجل من العطش والمياه تحيطه والفساد والهرج والمرج تعم البشرية و (زيو سيدرا) الذي تقول عنه الاسطورة السومرية – ان الخلود كتب له ، يقتل في نهاية المشهد الثاني بعد تفسير اولاده لرؤياه ابتداءً من حام.

فصورة هذا المشهد والذي يدور حواره بين سيدرا 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 لسيدرا ، وهي اشارة اسطورية يجدها المتلقي عند معظم الناس ، وبعد توزيع سيدرا لمملكته وحرمان هام باعطائه قسماً من الصحراء داعياً عليه ولاعناً له بأن تكون خراباً ، وبعدئذٍ يسود المسرح (فوضى ، وظلام ... يطعن سيدرا) وهنا تظهر جوانب سطورية جديدة جسدتها حالة الغدر والخيانة والقتل غدراً لسيدرا 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 سيدرا بها قبل غدره ، هي كارثة تحل بالبشرية من خلال ظاهرة طبيعية او مرض سارٍ يخيم على هذا العالم .

وها هم ابناء سيدرا في المشهد الثالث يتهم بعضهم البعض الاخر باقتراف جريمة قتل والدهم ويوجه حام ويافث اصبع الاتهام لاخيهم هام.

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 ميثولوجيه 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 سيدرا 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 عيونهم اسيرة اصابعي ... اغوي الرجال التائهين في الليل ... اغوي الرجال الشبقين الاحقهم واحداً واحداً ..." (٥٦) .

هذه الصورة التي يجسدها حوار ليليث تنطوي على اشارات سطورية 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 سيدرا تارة اخرى لما كان يمتلكه من سطوة على ظهر السفينة .

هذه الممارسات لليليث مع عمرا هي اشارات سطورية 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 سيدرا .." (٥٧)

اما صورة الحسد ، فقد خلقت وراءها الغدر والخيانة ، وهي اشارة سطورية 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" (٥٨) .

مثلما طرحت المسرحية فكرة الوجود والطوفان والضعف الانساني ، تطرح تساؤلاً فلسفياً يحوي اشارات سطورية استنبطها المؤلف من خلال الاسطورة ليعكسها ثانية على الواقع المعاصر ، والتساؤل الفلسفي هو :

٥٦) خزعل الماجدي، المصدر السابق ، ص٦ .
٥٧) المصدر نفسه ، ص٧ .
٥٨) المصدر نفسه ، ص٧ .


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

هل كان سيدرا 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 سيدرا يخوض في الدم الى ركبتيه وكان يرينا الدم على انه ماء ... لكننا كنا ندور في فكيه" . (٥٩)

ويتحول هذا الصراع الدرامي ليشمل ابناء سيدرا مع عمهم ، فكل منهم يرمي تهمة قتل (سيدرا) 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 ..." (٦٠)

ان تلويح ابناء سيدرا لعمهم في قتل ابيهم وتشبيه المه بشجرة الدفلة التي تحمل ورود زاهية ولكن مرارتها تفوق اية مرارة في الدنيا اشارة سطورية 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 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 ! ..." (٦١).

ان ظهور الاشباح وتوظيفها في هذه المسرحية ، كظل للشخصية او صدى لصوتها في سبيل الوصول الى هدف يراد تحقيقه وهي اشارة سطورية 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 للإيقاع 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 لا حلال 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" . (٦٢)، 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" . (٦٣)

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 ..." (٦٤)

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

٥٩) المصدر نفسه ، ص٨ .
٦٠) المصدر نفسه ، ص٩ .
٦١) خزعل الماجدي، المصدر السابق ، ص١٠ .
٦٢) المصدر نفسه ، ص١٣ .
٦٣) المصدر نفسه ، ص١٣ .
٦٤) المصدر نفسه ، ص١٣ .


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

المؤلف – سرير كبير وشجرة كرم وكؤوس وجرار ، 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 لسيدرا (حام) اسير هذه الشباك ، كما وقع 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" [٦٥]

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 سيدرا .
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 سيدرا دليلاً لاتجاه الريح ، هذا المنديل نقشت عليه الاوفاق السحرية وخرائط العالم . [٦٦]

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 سيدرا على التوالي محققة اهدافها التي كانت ترنوا اليها، ويظهر شبح سيدرا في نهاية المسرحية وهو يدق مساميره في جزء ظاهر من سفينة في اشارة اعتقادية لاستحضارات طوفان جديد مخاطباً في قوله ... شبح سيدرا : "اقوامك باعوا انفسهم للشيطان وباعوك وباعوا النور ، اقوامك باعوا الانسان ... قم يا سيدرا ... 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 سيدرا ... قم" . [٦٧]

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

١. اعتمد النص المسرحي على فكرة اسطورة (ديموزي سيدرا) وهي اسطورة سومرية تعني صاحب العمر الطويل .
٢. ربط النص بين الماضي والحاضر من خلال اشارة سطورية اعتقادية وهي قيام الساعة ويعم البشر طوفان الدم .
٣. اعتمد النص على (السحر) الذي تمارسه (ليليث) امرأة (سيدرا) وهو من المعتقدات والاشكال الاسطورية .
٤. استخدم النص طقوس دفن الموتى تلك التي ارتبطت بالعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية وهي جوانب سطورية معروفة .
٥. طرح النص مفاهيم وفعاليات انسانية لا تخلو من الاشكال والمضامين الاسطورية كالحب والخيانة والغدر والقتل والغواية .
٦. استخدم النص موضوع الثأر ، فقد قرر (هام) احد اولاد سيدرا ان يثأر لابيه وهي اشارة الاسطورية تصب في العادات والتقاليد الموروثة .
٧. ورد في النص موضوع (التشفي بمصائب الاخرين) وهي اشارة سطورية وردت على لسان (عمرا) اخ (سيدرا) بعد مقتل اخيه .

---

٦٥) المصدر نفسه ، ص١٥ .
٦٦) خزعل الماجدي، المصدر السابق ، ص١٥ .
٦٧) المصدر نفسه ، ص٢٠ .



ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

٨. ظهور شبح (سيدرا) لابنه (هام) يمثل معتقداً سطوريا قديماً يقول بأن الجسد فاني والارواح باقية وخصوصاً المقتولة غدراً ، ولا تستقر في العالم السفلي الا بعد الاخذ بثارها .
٩. كتاب المعرفة الذي ورد ذكره في النص ، اشارة سطورية للكتب السماوية بما يحتويه من علوم ومعارف في الخلق والخليقة .

الاستنتاجات:

١. ان الاسطورة هي شكل لا متناهي من الدوال العلاماتية التي تشكل مفاهيم ومعاني متجدد في كل زمان ومكان .
٢. ان النص المسرحي (سيدرا) هو تكامل من حيث المعنى التاويلي للاسطورة البالبلية اي الصراع المسرحي اخذه شكل من اشكال الصراع الاسطوري القديم بوجهه معاصرة.
٣. ان المعاني الاسطوري تتشكل مع تشكل القارئ الذي يصنع مدلولات تمكنه من الوصول الى المفاهيم والمعاير التأويلية التي توصل المتلقي الى موج من الرموز والشفرات التي تتيح لة الفهم والتفسير المتعدد المضاميم.

قائمة المصادر والمراجع:

١) ارسطو، فن الشعر،ترجمة وتعليق وتقديم د. ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية.
٢) بارت، رولان ، أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري،، حلب، ١٩٩٦.
٣) ـــــــ، ـــــــ ، درس السيميولوجيا، ترجمة ع.بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ٢٠٠٨، ط٣.
٤) ـــــــ، ـــــــ ، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب ، د . ط ،١٩٨٦.
٥) البدري، عاصم فرمان صيوان ، المتحول في الفن العراقي المعاصر،١٩٩٩، اطروحة دكتوراه.
٦) بركات، وائل ، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، د.ت.
٧) بوزيان، دليل محمد وأخرون ، اللغة والمعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،ط١ ، ٢٠١٠.
٨) تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة الف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، القاهرة : المؤسسة المصرية للتاليف والنشر، ب ت.
٩) الحاوي، ايليا ، سوفوكلس والتراجيديا الاغريقية ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠ .
١٠) حمادة، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١ .
١١) ـــــــ، ـــــــ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ب.ت .
١٢) خشبه، دريني، اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد ، ب.ت .
١٣) الدباغ، تقي ، الفكر الديني القديم ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العام ، ١٩٩٢.
١٤) الدسوقي، عمر ، المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ب.ت . .
١٥) الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨١.
١٦) صليبيا، جميل ،المعجم الفلسفي،ط١،دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١.
١٧) العمر، عبد الله عمر ، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ،الكويت،١٩٧٨.
١٨) غيرو، بيار ، السيمياء، تر: انطوان ابو زيد، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤.
١٩) ـــــــ، ـــــــ، سيميائيات التواصل الاجتماعي، تر: محمد ألعماري، في: مجلة علامات، العدد(١١٢)، مكناس، ١٩٩٤.
٢٠) الماجدي، خزعل، نص مسرحية سيدرا ، مطبوع على الآلة الكاتبة .
٢١) مبرك، نصيرة عيسى، فلسفة العلامة عند رولان بارت الاسطورة والنسق الزي أنموذجا، كلية الاداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج الخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١١.
٢٢) موسى، فاطمة محمد ، وليم شكسبير ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .
٢٣) هاوزر، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج١ ، ت : فؤاد زكريا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب.ت ..
24) . kalaf, Mohamad, Misan Journal of Academic Studies. Vol 14, Issue 26, 2015.
25) Mustafa, Jalal. Misan Journal of Academic Studies.Vol12, Issue 24, 2016.


ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues