التأريخ ومسرحته دراميًا في نصوص خزعل الماجدي المسرحية

History and its dramatic dramatization in Khazal Al-Majidi's theatrical texts

م.م. أمير نعمة محمد / وزارة التربية - المديرية العامة لتربية واسط

Amir Naeamah Mohammad / Ministry of Education - General Directorate of Education in Wasit

alfdlyamyr16@gmail.com

أ.د. رياض موسى سكران / جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

Prof. Dr. Riyadh Musa Sakran / University of Baghdad - College of Fine Arts

riad.mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

الكلمات المفتاحية: التأريخ، المسرحة، الدراما، النص، خزعل الماجدي.

ملخص البحث:

التاريخ هو ميدان لا يقف على توجه واحد فالوقوف على التاريخ كحدث من الزمن الماضي فهذا جهل بحد ذاته فالتاريخ هو جدل مستمر ومتحرك غير ثابت مادام هنالك حركة البحث والترصد والكشف والتنقيب عن المعلومة التامة لبيان ذلك الحدث التاريخي ومادام هنالك عقل وذهن يفكر فالتاريخ غير ثابت وغير جامد بنهاية الزمن ، فالدليل الفلسفة والفن والثقافة الاجتماعية تبحث في الماضي من اجل تفسير الحاضر وتبحث في الماضي من اجل رسم المستقبل البشري ، لذا لا يمكن فصل (التاريخ) عن محفزات العقل وعليه يمكن توصيف (التاريخ) بالمعقولية، لذا تضمن البحث أربعة فصول، وتحدد مشكلة البحث بالتساؤل التالي: ما دور التاريخ دراميًا في مسرحة نصوص خزعل الماجدي المسرحية؟

كما تضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثين؛ الأول تطرق فيها إلى تجليات العلاقة التاريخية في الدراما المسرحية، أما الثاني فتطرق فيها حول بنية الحدث التاريخ في النص المسرحي، وفي الفصل الثالث اتخذ نص مسرحية (سيدرا) نموذجاً قصديا لعينة البحث، وعن طريق تحليلها حصل على عدد من النتائج وناقشها في الفصل الرابع فضلاً عن الاستنتاجات.

Keywords: History, Drama, Dramatization, Text, Khazal Al-Majidi.

Abstract:

History is a field that does not stand on a single direction. To consider history as a past event is ignorance in and of itself. History is an ongoing, dynamic debate that is not static, as long as there is a movement of research, observation, discovery, and exploration for complete information to explain that historical event. As long as there is a thinking mind and intellect, history is neither static nor rigid at the end of time. The evidence is that philosophy, art, and social culture explore the past in order to explain the present and explore the past in order to shape the human future. Therefore, history cannot be separated from the stimuli of reason, and therefore history can be described as rational. Therefore, the research includes four chapters. The research problem is defined by the following question: What is the dramatic role of history in the theatricalization of Khazal Al-Majidi's theatrical texts?

The second chapter (the theoretical framework) includes two sections. The first addresses the manifestations of the historical relationship in theatrical drama, while the second addresses the structure of the historical event in the theatrical text. The third chapter takes the text of the play "Sidra" as an intentional model

for the research sample. Through its analysis, a number of results are obtained, which are discussed in the fourth chapter, in addition to the conclusions.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

منذ ان أرسى الفيلسوف الجمالي (ارسطو) الدراما قواعدها وسماتها اشترط فيها ان تكون الشخصية نبيلة يمكن لها ان تصل إلى المثال الإنساني، في النص المأساوي (التراجيدي) بوصفها الحامل لانساق هذا النص المسرحي (لغة-حبكة-فعل) ، لذلك يجد الباحث ان دراسة تلك الشخصية تقود إلى الحديث عن تطوراتها الذاتية ضمن منعطفات المرحلة التاريخية التي وجدت فيها، التي تحقق فيها تلك التحولات والتطورات التي شهدتها تلك الشخصية مما أفضى إلى تميزها من سواها ، ان تجليات الكُتاب الدرامية للشخصية التاريخية بات رافداً مهماً في أغناء النص المسرحي التاريخي حين يتناول الشخصيات التاريخية المهمة التي كان لها أثر متميز في الحياة الاجتماعية، مما أغرى أولئك الكتاب على سحبها من التاريخ ووضعها بين يدي المتلقي لكي يتعرف على حقيقة تلك الشخصية بما تنطوي عليه من مميزات وطباع وما تبشر به من أفكار ، لذا يسعى البحث إلى تناول الشخصية التاريخية عن طريق بنيتها الدرامية في النص المسرحي العراقي، وعن طريق التساؤل المعرفي الآتي: ما دور التاريخ دراميًا في مسرحة نصوص خزعل الماجدي المسرحية؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في دراسة المسرحة الدرامية في بناء الشخصية التاريخية في النص الدرامي ، والتعرف على الجوانب المعرفية التي يعمل الكاتب على بثها عن طريق تلك الشخصيات.

هدفا البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن:

التعرف على دور التاريخ دراميًا في مسرحة نصوص خزعل الماجدي المسرحية.

حدود البحث: تتحدد حدود البحث في الآتي:

الحد الزماني: 1998م.

الحد المكاني: العراق.

الحد الموضوعي: دراسة الشخصية التاريخية في النص الدرامي في نصوص خزعل الماجدي.

تحديد المصطلحات:

التاريخ:

لغةً: في قاموس مجمل اللغة (لأبي الحسن) هو "العلم الذي يبحث في حياة تحياها الوحدات البشرية، أي المجتمعات في العلاقات القائمة بينها" (زكريا، 1984، صفحة 245).

اصطلاحاً: عرفتها (جيلبرت) "ان التاريخ ليس الماضي، وإنما هو وعي يوظف لأغراض الحاضر" (تومكينز، د.ت، صفحة 153).

التعريف الإجرائي: يتفق الباحث مع تعريف جيلبرت وتخذه تعريفاً إجرائيا له.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: تجليات العلاقة التاريخية في الدراما المسرحية.

جاءت محاولات التفكير في سبر أغوار الوعي التاريخي للاستفادة من تجاربها وتحليلها، لغرض التنبؤ بحوادث المستقبل ، ويبدو ان الوعي التاريخي هو أساس فلسفة التاريخ باصطلاحها الحديث ، بل هو البديل الفعلي له قبل التسمية ، يعد التاريخ واحدا من روافد النص المسرحي الأساسية ، منذ البواكير الأولى لأن علاقة التاريخ في المسرحة هي علاقة تبادلية ، إذ استفاد الكاتب من المادة التاريخية في طرح أفكاره وفلسفته وموضوعاته الخاصة والمشتركة مع أبناء مجتمعه المختلفة، واستفاد التاريخ من مسرحة أحداثه ، ووقائعه ، وشخصياته وتوظيفها في المسرحية ، بقراءة معاصرة تحمل الصفة الآنية ، من أجل أدراك القضايا الإنسانية المتراكمة في المجتمعات ، ويتم ذلك عن طريق محاكاة الحوادث التاريخية ، وربط ماضيها بحاضرها ، بشكل حقائق تاريخية ترسم خطا نحو المستقبل، لان التاريخ هو موروث شعبي ومدونة فكرية

وثقافية في أي مجتمع من المجتمعات ، يكون فيه إضاءات ذات حس توعوي ينبه الحاضر من اجل تخطي أخطاره في المستقبل، فتجد لا وجود للفواصل بين ما هو قديم وما هو جديد ، بل شيء مترابط عن طريق حوادث الحاضر، التي تكون صوره معكوسة عن الماضي القريب ، ومن الصعب إيجاد حدود وفواصل فيما بينها.

الوقوف على الفيض المعرفي في تفسير لفظة (التارخة) يعطيك هذا المصطلح مدلولات مفاهيمية ذات اشتغالا مختلفا عما يتم تناوله في الميدان المسرحي ، فهذا المفهوم تم التعامل به في المسرح من خلال الوسائل الفتية التي اعتمدها المخرج الألماني (بريخت) في تحقيق أساس مسرحه بعنصر التغريب .. فيفسر ذلك الناقد (رياض موسى) في كتابة مسرحة المسرح حول مفهوم (التارخة) كاشتغال مسرحي بنه" الرد إلى رحاب التاريخ ،أو إضفاء الطابع التاريخي ، فهو لا يرمي إلى مسرح يجعل المشاعر الإنسانية في متناول اليد والتي يسمح بها مجال العلاقات الإنسانية التاريخية ، إنما إلى مسرح يلعب دورا حاسما في التغير الاجتماعي من خلال تعرية التركيبات الاجتماعية المختلفة للعصور الماضية من أوجه الاختلاف بينها" (سكران، 2001، صفحة 46) فالتفسير الذي طرح بهذا التفسير بات المسرح لا ينقل الواقعة التاريخية من اجل الكشف عن أحداثها الماضية بل يحدد الجدلية بين الزمنين الذين تكررت بها الظروف والأحداث لذلك المجتمع فالقول الذي يضفيه الحدث التاريخي على الحدث المسرح بمثابة البرهان أول دليل لفكري للعقل الذي يستجيب لتلك الأحداث الدرامية وليس الشعور العاطفي الذي يذوب ذوبان المشاهد الدرامية ، فالتأرخة مثابة ناقوس يرن في الذهن البشري بكل زمان ومكان .

هذا ما يؤكد بان التاريخ هو الإرث التوعوي للبشرية ، ولابد من الرجوع إليه والتحكم ما بينه وما بين الحاضر، الذي يكون مملوءاً بالاستفهامات والتساؤلات العصرية ، فيلجئ المبدع إلى التاريخ للاستدلال من خلاله ، لكي ينير له تلك الاستفهامات ، هذا ما أكده (جورج لوكاش) عند حديثة عن التاريخ وعلاقته في الحاضر إذ يرى" يزداد الاهتمام بالتاريخ ، بوصفه خلفية الحاضر أو (تاريخ الحاضر)" (لوكاش، 1978، صفحة 7).

ان العلاقة بين المسرح والتاريخ شابها بعض الجدل ، فنجد أن المسرح يستحضر مادته الأولية فهو النص من التاريخ ، ويدون تلك الأحداث بمعالجات درامية تحمل فيها قيم الدراما صورا وأفكار فلسفية ذات إسقاطات ومفاهيم على زمن الحاضر، والتاريخ يستوعب أسماءه وشخصياته وأحداثه الماضية، وكذلك بإسقاطها على الحاضر ، ففيها تكون العلاقة متقاربة ومتوازية، والهدف الأساس مشترك بين

الاثنين ، فالغاية من طرح الاثنين هو توصيف شكل الحاضر وإيضاحه ، أن الكاتب الدرامي " يرجع إلى الماضي البعيد (التاريخ) ويزيح القشور الخارجية ليكون في لب الزمن ، ويجاهد في سبيل العثور على إطار معاصر للشخصيات والإحداث ، ولا يقوم بهذه الخطوات ، إلا من أجل غايات وأهداف يعبر من خلالها عن الحاضر بطريقة مؤثرة و أسلوب عميق و فعال" (المحمدواي، 2002، صفحة 139).

وعن طريق ما سبق يسعى الكاتب الدرامي الذي يتناول المادة التاريخية في كل أحداثها ، حيث تكمن لدية مجموعة من الغايات والأهداف والتعبير عنها بصور الحاضر، يحاول الكاتب أن يتجاوز تلك الأطر الضيقة والمحدودة في التعبير عن الماضي بكل جزيئاته وظرفيته من أجل تحقيق النظرة والغاية الأسمى للدراما المسرحية وهي (لإنسانية) بكل شموليتها .

فالمبدع المسرحي "يختار من أحداث التاريخ ما يحمل في طياته عناصر درامية تنهض بالبناء، إلا أنه سيظل مأخوذاً بفكرة محورية ، هي بمثابة الروح السائدة من العمل كله ، والأفكار التي تصلح مضامين للعمل التاريخي هي (الحرية والمساواة) والعقائد ذات البعد الإنساني والقومي معاً " (العجلوني، 1980، صفحة 15).

إن الكتاب المسرحين في مسرحتهم للتاريخ ، يسعون إلى اختزال الأحداث التاريخية التي لا تحمل أبعادا درامية ، ويتم تشكل الأحداث أو المواقف التاريخية التي تدعم الفعل الدرامي وتشكل فيه جوهر الصراع، من اجل محور كأن يكون فكري أو اجتماعي أو سياسي ، فيحاول الكاتب المسرحي بدفع أحداث الماضي ، للوصول إلى لب الحاضر ، وما يفعلونه هو الحصول على إقناع المتلقي بشكل مناسب ، أو مظهر درامي لائق ، قادر على تأدية واجبات الحس التاريخي ورؤيته الإنسانية المتقدمة على شكل نص مسرحي ، وهم يقومون بإزالة الركام من الأحداث والشخصيات التاريخية ،على شكل رسائل جوهرية تخدم المتلقي المعاصر، الذي يحاول الاستدلال من التاريخ الخاص به و بكيانه الاجتماعي .

حيث ظهرت بعض الدراسات التي تؤكد أن الكاتب المسرحي في تشخيصه إلى الأحداث التاريخية عن طريق معالجته الدرامية لتلك الأحداث ، فأنه يرسم خطى لعلاقة بين المسرح والتاريخ فأن " الشاعر المسرحي (الكاتب) لا يعدو في نظره أن يكون مؤرخاً ، ولكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير ، لأنه يخلق التاريخ مرة

أخرى ويغوص بنا في حياة أحد العصور، بدلاً من أن يقدم لنا سرداً جافاً عنه " (هارف، 2001، صفحة 20).

يعد الحدث التاريخي واحداً من أهم المصادر المهمة التي يستلهم منها الكاتب المسرحي مادةً لمسرحياته ، لكون التاريخ وسيلة سهلة المنال في خلق ومعالجة صور جمالية و درامية ، و الوصول إلى المعاني والأحداث والمواقف التي يمثلها ، وبذلك تصبح العلامة الدلالة المرسلة في النص المسرحي وتكون لديه أكثر واهم من الواقعة التاريخية ذاتها، أما إذا كان هنالك التزام يتصل بالواقعة التاريخية ، فهو التزام ينبثق من رؤية معينة لذلك الواقع ، مما يلزم انصهار جزيئاته في بوتقة التجربة الكلية بغرض الوصول إلى نتاج يعادل التاريخ ولا يطابقه ، وهو في معادلته له يجعلنا نفسره فنيا وبصورة غير مباشرة ، فإضفاء وحدة كلية على جزيئات متناثرة، وانتظام هذه الجزيئات في معنى فني ، يتميز عن المعنى التاريخي بالكلية والشمول. (ابوالرضا، 2001، صفحة 20)

والتاريخ يطرح كل جزيئات الحدث التاريخي الذي يؤرخه ، فنجد هنالك توصيف دقيق طرحه الفيلسوف(أرسطو) عن طريق تقديمه مقارنة بين (الشعر والتاريخ) ، فيدعي إن "(الشعر) ليس(التاريخ) وإنما هو أعم منه، وأكثر شمولية وتعبيرا، فالتاريخ يتقيد بالحقائق الخاصة ، والجزيئات كافة ، فيرويها كما حدثت ، في حين ان(الشعر) موضوعاته (الحقائق العامة) يجربها كما يمكن ان تحدث " (ذريل، 1996، صفحة 50).

ما يفسر أن الحدث التاريخي يمتلك وجهين الأول: (الشخصية) التي تمتلك البعد (الايدلوجيا) تكون فيها الصورة (المقدس) الجمعي ، هذا ما يحدد قلة تلاعب الكاتب المسرحي من الشخصيات التي تمتلك حضوراً اجتماعياً ، ومثال على ذلك مسرحية (الحر الرياحي) لـ(عبد رزاق عبد الواحد) الذي أبقى على الشخصية الحقيقية التاريخية (الحر الرياحي والشمر بن الجوشن) متعامل مع الحدث التاريخي بأسلوب نفسي يدير شكل الصراع , أما الوجه الثاني : المتمثل (بالزمن) فهذا الشيء المتاح إلى الكاتب المسرحي ، فيمكن ان يعصرن الحدث التاريخي في أسلوب الحاضر وحتى يمكن له ان يجعل منه مستقبلاً.

أن ما يسمح للكاتب المسرحي ان يتلاعب بالأحداث التاريخية في مسرحيته مشترطاً عليه ان "يكون دائماً على حذر ، فلا يتلاعب بالحقائق تلاعباً فادحاً " (ماركس، 1965، الصفحات 253-254).

فان الظاهرة الإبداعية في التأليف المسرحي انتجت لنا العديد من الظواهر، إذ ظهرت الكثير من النصوص المسرحية التي تمسرح ثيمات مأخوذة من عصور ماضية ، كما ان الرجوع إلى التاريخ وموضوعاته لم تأت بشكل عفوي ،وإنما رغبة غرائزية , عن طريق الحس التاريخي لمحاكاة المادة التاريخية ، لكي تبعدهم عن المواقف الواقعية التي هيمنت على النصوص المسرحية إذ ان " الكاتب الدرامي التاريخي بالقياس إلى الكاتب المسرحي الذي يتناول الحياة الحديثة يشبه بعض الشيء الرسام بالنسبة للمصور الفوتوغرافي ، انه يقدم ، أو يحاول ان يقدم ما هو جوهري في العاطفة والتجربة الإنسانيتين : لا نسخة دقيقة مطابقة لما يقوله احدهم فعلا ، بل انطباعا عما يشعر به ذلك الشخص المعني " (نيكول، المسرحية في الأدب الانكليزي، 1980، صفحة 413).

نجد هنالك فرق بين مسرحة التاريخ والمؤرخ ، وهذا الفرق شخّصهُ (الارادايس نيكول) بالقول " ان المؤرخ يدرس الماضي بهدف كشف الحقيقة الموضوعية ، أما الفنان فهو يستلهم الماضي بهدف تحقيق التواصل الإنساني عن طريق تجربة فنية ، اتصالية روحية تطرح تساؤلاتها على الواقع المعاصر في محاولة الاستشراف (رؤية) مستقبلية " (نيكول، د.ت، صفحة 11).

هناك بعض الآراء التي تؤكد على ان ثَمّةَ فرق بين مسرحة التاريخ وشخصية المؤرخ التاريخي، اذ ان" التاريخ للمؤرخ معرفة دراسية لأحداثه ، ومواقفه ، وشخصياته ، أما بالنسبة لكاتب الدراما التاريخية فإنه يطور عمله من الناحية الفكرية المعاصرة ، والشكل الفني الذي يتناسب مع الفكرة ، و يصبح التاريخ بالنسبة للكاتب الدرامي كنموذج تعاد صياغته وتركيبه فكرياً وفنياً بوساطة الحوار الدرامي المشوق منذ بداية الأحداث الدرامية ، ثم تطورها حتى نهاية العمل الدرامي " (اللوح، 2008، صفحة 117).

في جوهر ما تقدم ، نستخلص أن المؤرخ يتصف بالصدق والأمانة في نقل الإحداث كما هي، محاولاً كشف الحقائق الموضوعية وعدم الإضافة عليها، من حيث الترتيب والعرض، في حين ان الكاتب المسرحي يحاول عن طريق مسرحته للتاريخ ان يضيف ويحذف من مخيلته شرط ان تكون هذه المخيلة مستمدة من الواقع ، مراعيا تسلسل الأحداث التاريخية ، كما له الحق في إضافة شخصيات تساعده في عملية مسرحة التاريخ ، لكن يجب علية ان لا يتلاعب بإحداث ومواقف وشخصيات التاريخ بشكل فادح ، يصل بها إلى مرحلة التحريف والتزوير ،لاسيما إذا كانت

المسرحية ، تعالج موضوعات أو أحداث أو شخصيات معروفة من قبل الناس، عن طريق سيرتها التاريخية ، لان ذلك يعد تجاوزا على الحقائق التاريخية.

مبحث الثاني: بنية الحدث التاريخ في النص المسرحي .

سارت عملية المسرحة بمسارات تاريخية مختلفة , حيث شهد المسرح الإغريقي مسرحة لنصوص مسرحية مختلفة , ومن بين أهم الروافد التي استفاد منها المسرح في عملية المسرحة هي الأسطورة , وكانت الأساطير تلعب دوراً مهما في صياغة الخطاب المسرحي منذ نشأته الأولى, والأساطير هي " قصص تروى كرموز لحقائق جوهرية داخل المجتمعات ذات التراث الغير مكتوب وتهتم الأساطير عادة بالكائنات والوقائع أو الأحداث الخارقة للعادة , وتعد الأساطير من أغنى المصادر الملهمة للأدب والدراما والفن في كافة إنحاء العالم " (عباس، 2008، صفحة 10).

تتشكل الأساطير من حكايات سردية طويلة شفاهية تناقلتها الأجيال بشكل مستمر في كل العصور بشكل أتباعي , وهي تمثل (الذاكرة التاريخية) لجميع الشعوب الإنسانية المختلفة, اتصلت الأساطير بعدد من جوانب الحياة منها الجانب الأدبي , فقد كانت الأساطير الجانب الأساسي والرئيسي للملاحم الشعرية , وكان اعتماد شعراء الملاحم على الأساطير لإنتاج الإبداع الأدبي لكتاباتهم , وكانت تشكل تلك الملاحم بما تمتلكه من أساطير وحكايات مصدراً رئيسياً لكتّاب النص المسرحي.

حاول معظم كتاب المسرح في العالم الاستفادة من المادة التاريخية التي تحملها الأساطير في نصوصهم المسرحية منذ الإغريق, مثل (أنتيجون وأوديب ملكا وهرقل), مما دفع كتّاب الدراما وعلى مختلف العصور إلى معالجة الأساطير بعملية المسرحة , كونها تمثل " عالما غنيا زاخراً بشخوصه ومواقفه , ومعينا لا ينضب من المادة الخام التي تّطلبها التراجيديا لبناء مواضيعها, غير أن هذه المادة الخام كانت تشحن على يد الكتاب بمختلف الإيحاءات الاجتماعية والسلوكية , بحيث تتعرض للمواطن وسلوكه , وللمجتمع وبناءه , وللتربية ومقوماتها , وللسياسة وأسسها , وللدين وارتباطه بالإنسان " (إبراهيم، 1994، صفحة 41).

قد مثلت عملية مسرحة الأساطير ضرورة لها متطلباتها وقوانينها التي يجب مراعاتها من قبل الكتاب المسرحيين " أي أن مسرحة الأسطورة ضرورة تمليها حاجة المسرح وطبيعة العصر ونمط الذائقة , شريطة أن نخضعها إلى العصر

والضرورة الدرامية , لكي نحقق قدراً من التصديق الفني والجمالي" (الأعسم، 2011، صفحة 130).

أثرت الأساطير كتاب الإغريق بالأحداث التاريخية , واتخذوا من مواضيعها التأريخية المختلفة , وخصوصاً تلك التي تتعلق بشخصيات تاريخية , حيث قام(اسخيليوس) بتحويل أسطورة (برومثيوس) إلى نص مسرحي حمل اسم (برومثيوس مقيداً), وتحتل هذه الأسطورة مكانة مهمة في الفكر الإغريقي وذلك لاعتقادهم أنها كانت السبب في منح البشر التقنية اللازمة لتطور حياتهم ولذلك أطلق الإغريق على (برومثيوس) تسمية الحكيم المتبصر. (فرنان، 2012، صفحة 457)

كانت المعالجة المتمثلة بعملية المسرحة التي قدمها (اسخيليوس) عن الأسطورة اختزل فيها كل الأسلوب الملحمي, فحول تلك الأحداث الخيالية إلى أحداث تحمل فيها صورة الفعل الدرامي التراجيدي (الآني) الذي يحدث بشكل عرض مسرحي مختزل بدورة شمسية , تحمل بداخلها أحداث وأفعال إنسانية , تمكنها من العرض على المتلقي الإغريقي.

أما (سوفوكليس) تعامل مع الأساطير الإغريقية التاريخية فأنتج واحدة من أروع المسرحيات, وهي مسرحية (أوديب ملكا) هذه القصة الأسطورية المتعارف عليها وعلى أحداثها, حيث قام بمسرحة الحادثة التاريخية بأسلوب تراجيدي متقن من حيث المؤشرات والمعايير المتعددة التي وردت في أصل الأسطورة, عن طريق اختزال الأماكن الأسطورية بمكان مسرحي واحد هو قصر الملك، وكذلك اختزل الزمن الأسطوري بزمان مسرحي يحمل زمن العرض الإغريقي, ويكون يوم واحد أو دورة شمسية واحدة مثلما نادى (أرسطو)، وكذلك أن تكون الأحداث غير متعددة وتكون أحداث متسارعة لتصل إلى الحل , باختلاف ما هو في الأسطورة فـ(سوفوكلس) سارع بالأحداث إذ لم يترك لـ(أوديب) فرصة للتفكر, لذلك سارت الأمور للنهاية المحتومة بشكل مأساوي، وكذلك جعل (سوفوكليس) تحول مصير البطل من السعادة إلى الشقاء بعد اكتشاف الحقيقة , مما قوى جانب الحبكة المسرحية، حيث مثل هذا الجانب حالة (التطهير) التي تحدثها المأساة حسب (أرسطو). (اديث، 1997، صفحة 252)

أثبتت أحداث المسرحية أنه لا يمكن أبدا للإنسان أن يهرب من قدره المحتوم وأنه لا جدوى بتحدي نبوءة (الآلهة) , فهذا يفسر من ان عملية المسرحة التي تمت , تحتفظ بالمقدس الأسطوري, وهو (النبوءة) في النص, ويكون مضمونها داخلياً

في النص, أما الشكل الأسطوري فهو الذي يتم عليه التعديل بعملية المسرحة , فبذلك يكون مصير الشخصية محتوماً لها, مهما حاول الفرد أن يصنع فَلَّم يغير من ذلك، وقد تأثر كتاب المسرح الروماني بشكل كبير بالأسلوب الإغريقي وحاولوا نسج نصوصهم المسرحية على غرار الإغريق , وكذلك تأثروا بشكل مباشر بالثقافة والفنون الإغريقية بحكم التجاور الجغرافي بينهم وبين الإغريق ، فأن الكاتب المسرحي الروماني (كوينتوسانيوس) مَثَّل واحداً من أبرز كتاب التراجيديا في المسرح الروماني, عن طريق ما كتبه من نصوص مسرحية , وقد كان (انيوس) من المتأثرين بالكاتب الإغريقي المشهور (يوربيدس) , ففي المسرحيات التي نقلها (انيوس) عن (يوربيدس) نجد أبياتا لا يمكن الرجوع إليها في الأصل اليوناني , بينما نجد أبياتا أخرى ترجمت ترجمة حرفية , مما يدل على أن الشعراء الرومان ومن بينهم (انيوس) قد بدلوا وغيروا وأضافوا وحذفوا , بل نقلوا عن مسرحيات يونانية أبياتا كثيرة , كل هذا بقصد مزيد من الشرح والتوضيح كي يسهل على الرومان فهم المسرحيات. (عتمان، 1995، صفحة 99)

قد بلغت المأساة الرومانية قمتها عن طريق كتابات الكاتب والفيلسوف الروماني (سينيكا) وقد اختلف أسلوب (سينيكا) في الطريقة التي عالج النصوص الإغريقية بطريقته الخاصة التي تحمل رؤيته الفنية الخاصة به, فأننا سوف نرى عملية المسرحة من مسرحيات إغريقية تاريخية , التي سبق وأن كتبها الكتاب الإغريق مثل مسرحيات (ميديا و فيدرا و أوديب و أغاممنون) , كما هو واضح عن طريق الاختلاف في النص الذي كتبه (سينيكا) عن النص الإغريقي الأصلي ففي مسرحية (فيدرا) , أختلف (سينيكا) في المسرحة عن النص الإغريقي التراجيدي , ومنها التي كتبها (يوربيدس) كـ(هيبوليت) , إذ قام بتغيير البنية الدرامية , وبتغيير المحور التراجيدي , حيث جعل شخصية (الملكة فيدرا) الشخصية الرئيسية في النص المسرحي له , وهكذا في باقي المسرحيات التي مسرحها (سينيكا), حيث كان يعمل على تغير نسيج الأحداث المسرحية, بصورة مغايرة ومختلفة عن ما كان به النص الإغريقي. (ليتش، 1979، صفحة 120)

ظهرت في القرون الوسطى هيمنة المسرحيات الدينية التي رعتها الكنائس المسيحية والتي عرفت باسم (مسرحيات الأسرار), التي تندرج في أطار المسرح الديني الذي كان له الدور الرئيس في ولادة الفن المسرحي الذي خرج من الطقوس الدينية الوثنية في المعابد الإغريقية , وشكلت نصوص مسرحيات الأسرار

مسرحة لبعض النصوص الدينية والتي مسرحة شخصية وحياة السيد المسيح عليه السلام. (ايفانز، 1999، صفحة 36)

شهد مسرح عصر النهضة الانكليزي مسرحة تاريخية , والتي استمدت طروحاتها من الأحداث والوقائع التاريخية , وتمثل المادة التاريخية مواضيع سردية تحكي وتقص ما جرى من أحداث ووقائع في مختلف الأماكن والأزمان ولمختلف الشخصيات والنماذج الإنسانية , وأن عرض تلك الوقائع والإحداث على خشبة المسرح تحتاج إلى عملية المسرحة لتلك المادة التاريخية , من أجل تحويلها إلى نصوص مسرحية , وقد هيمنت المسرحية التاريخية على المسرح الانكليزي بشكل كبير في نهاية القرن السادس عشر. (العقاد، 1969، صفحة 155)

ظهرت في هذه الفترة تحديدا كتابات الانكليزي (ويليام شكسبير) في مسرحة المادة التاريخية وتحويلها إلى نصوص مسرحية , ويشار هنا أيضا إلى مسألة الأصول التاريخية للنصوص المسرحية , بوصفها الأساس والسند الذي يعتمده الكاتب المسرحي في ما يكتب من أحداث حيث استمدت المسرحية التاريخية السردية مادة إحداثها من حوليات وسجلات التاريخ الانجليزي , وكانت تتناول فترة تاريخية محددة كما أنها اكتسبت على يد (شكسبير) ملامح المسرحية التراجيدية. (العقاد، 1969، الصفحات 155-156)

شهد القرن السابع عشر في فرنسا ولادة المذهب الكلاسيكي الجديد وهو المذهب الذي قام أساساً على ظاهرة تقليد الأقدمين (الإغريق والرومان) , وقد شهدت فرنسا خلال هذه الفترة ما يعرف بنزاع الأقدمين والمحدثين أو ما يعرف بالنزاع حول (المدهش المسيحي) , ويتلخص جوهر هذا النزاع برغبة القدامى بالالتزام بالقواعد النقدية التي تكلم بها (أرسطو) و (هوراس) وجعلها المعيار الأساسي للمذهب. (تيغيم، 1973، صفحة 88)

وكان من بينهم الكاتب (كورني) في نصه المسرحي (السيد) وقام (كورني) بمسرحة هذا النص , من أصل مسرحية اسبانية هي (شباب السيد) للكاتب(جيلهم دي كاسترو), ولكنه لم يعمد إلى تقليدها تقليداً حرفياً, وإنما استطاع بفضل المسرحة , أن يدخل عليها تعديلات جوهرية تنم عن قدرته على الابتكار والمسرحة في البنية الدرامية. (درويش، د.ت، صفحة 20)

أن عملية المسرحة التي قدمها(كورني) لهذه المسرحية التاريخية , فهو لم يلتزم بقواعد الوحدات الثلاث , وغير النظرة المنطقية للمسرحية , حيث دارت الأحداث في أربع وعشرين ساعة , والحوادث قد جرت أحداثها حول القصر الملكي .

فعن طريق ما تقدم يتجلى بأن هنالك تحولات وانعطافات أخرى في آليات مسرحة التاريخ وعناصره ، وهناك عنصراً فاعلاً في تطور ونمو المسرحية التاريخية وتوثيق علاقتها فلسفياً، والتي تحتضن الخطاب المعرفي وتدفع به إلى التفكير الجمالي ، مما يتجلى في مسرحة التاريخ وإسقاطاته المعاصرة ، لكل بيئته وعصره وطرزه، بعد استلهام الحدث التاريخي.

أما مسرحة التاريخ في (أمريكا) فهو ليس أقل جلالاً من رواجها في الأقطار الأخرى ،فإن كتاب المسرح استداروا إلى الماضي واحداً بعد آخر، لكن ينبغي ملاحظة أنه بينما اتجه الكتاب الانكليز إلى تجنب استعمال مادة من الماضي كتعليق على الحاضر، فإن الأمريكيين اتجهوا إلى متابعة على خط مستقيم، وراحوا يسعون وراء موضوعاتهم لعلها تعينهم على إطلاق أحكام اجتماعية على القرن العِشرين ويأخذون شكلاً مغرقاً بالخيال، على نحو ما تمثله (ميدان برلكي) 1926، (لجون بولد رتون) وراح (اندرسون) يسعى بشتى الطرق إلى تحقيق رؤيته، ومنها مسرحية (صحراء بيضاء) و(ثمن المجد) مع (لورانس ستونجر) وغيرها. (درويش، د.ت، الصفحات 214-215)

نحسب هذا لباقي دول أوروبا في انتشار وشيوع داخل إطار العروض المسرحية التاريخية وتنوع رؤاها، فان مسرحة التاريخ في الأدب الغربي كانوا يتعاملون مع الموروث التاريخ من الأساطير الإغريقية القديمة.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1- الذاكرة التأريخية تمثل مرجعًا فكريًا متضمنًا بداخله الأسطورة والملحمة والحكايات الشعبية الخرافية كأساس في بنية النص الدرامي المسرحي.

2- عملية إعادة بنية الشخصية الدرامية من التأريخ خاضعة لعنصري القيمة الغرائزية الإبداعية لدى الكاتب والقيمة التصور الحدسي للموقف التأريخي باستلهامها وفقًا للتصور والتجلي الدرامي.

3- التجلي في الشخصية الدرامية يكون ذات جزئيين احدهما مضمر والآخر معلن.

4- التجلي التصويري للشخصية الدرامية النابعة من التأريخ هو تصور لجوهر إسقاطي للحاضر.

5- التصور الذاتي للشخصية التأريخية يتجلى عن طريق الوعي الجمعي لتلك الشخصية بوساطة محاكاتها بأسلوب درامي يتقرب ويبتعد في بعض الأحيان عن توصيفها بدقة.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث عدد من النصوص المسرحية للعام 1998 للكاتب العراقي خزعل الماجدي.

ثانياً: عينة البحث

لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية:

1. النص المسرحية تغطي الفترة الزمانية والمكانية للبحث بصورة تحقق أهداف البحث المتوخاة, وتساعد في إظهار النتائج الحقيقية للبحث.
2. اختار الباحث هذا النص لارتباطها بموضوع مسرحة التأريخ.

وبناءًا على ما تقدم تضمن نموذج عينة البحث نص مسرحية (سيدرا) (1998) للكاتب العراقي خزعل الماجدي.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على الملاحظة وما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل نموذج العينة.

رابعاً: منهجية البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثه.

خامساً: تحليل العينة:

مـســـــرحيـــة (ســـــــيدرا)

الكاتب: خزعل الماجدي

سنة: 1998م

ملخص المسرحية:

ان اشتقاق عنوان هذا النص المسرحي مشتق من الموروث الأسطوري الذي كان يطلق على الحكيم السومري بـ(زيو سيدرا) الذي يعد من أشهر وأقوى أبطال قصة الطوفان السومرية ، فعمل الكاتب على بناء هذا النص بافتراضات متقاربة من قصة طوفان نوح (علية السلام) في القران الكريم ، عن طريق الافتراضات التي تولدت من شخصياته في هذا النص وهم (هام ـ حام ـ يافث) وهم الأقرب إلى أسماء أولاد النبي نوح (ع)، وكذلك كون تقارب من حيث المبدأ العام لشخصيات من العالم المسرحي التي أخذت من الدراما العالمية تأثيراً واضحاً، وهي الدراما الشكسبيرية التي بنيت مسرحية (سيدرا) على مقاربات أسطورية وبنَّاءَ وشخصيات موحية من النصوص الشكسبيرية الشهيرة ، فجعل من (سيدرا) تقارب من شخصية (الملك لير) ، لذا هناك تقارب في البعد الفكري بين النص الأسطوري والقراءة الشكسبيرية، فمزَجَ بين البناء الدرامي والشكل الأسطوري للحكاية، فأوجد تقارب حتى في شكل الصراع ونوع الصراع، وحتى شخصياته، فكانت شخصيات المسرحية تتقارب من أبطال النصوص الشكسبيرية وبالتحديد (عطيل) يقارب(حام) و(يافث) يقارب(ماكبث) و(هام) يقارب (هاملت) ، وكذلك الحدث المسرحي مبني بين ثلاثة تقاربات وهي قصة الطوفان السومرية وقصة الطوفان (لنوح "ع") و(العاصفة) الشكسبيرية ، فنجد من تلك المقاربات التي تشكلت في هذا النص والتي أخذت أسلوب المشاهد الدرامية ، فالمشهد الأول: يبدأ بعد انتهاء الطوفان فيشكل المؤلف عن طريق هذا المشهد صورة من الصور الافتراضية التي تمثلت بدخول موكب يحمل نعش (لآدم وحواء) ، لكي يعيد دفنهم في الأرض من جديد ولكي يرسل إلى المتلقي بأن الطوفان باقي ومستمر في كل وقت وكل زمان.

تحليل النص:

تعد هذه المسرحية (سيدرا) من النصوص التي تمت مسرحتها من الأسطورة التاريخية التي حملت معالم الفكر التاريخي للحضارة العراقية القديمة، وهي حضارة (وادي سومر) التي ازدهرت بها بوارق الفكر والمعرفة الإنسانية، فتعامل المؤلف في هذا النص عن طريق مسرحة القصة التاريخية وهي قصة الطوفان التي تم صياغتها بأسلوب درامي معاصر يعالج فيها فكرة الإجرام والطمع البشري والغرائز التي كانت عبئاً على الإنسان، فتعد مسرحة هذا النص هي إعادة تفسير وفهم الماضي ومعالجته دراميا من اجل الوصول إلى الغاية الإنسانية السامية المتمثلة بعنصر الخير وقرينه الشر، فتمت هذه المسرحة بأسلوب يختلف عن باقي الكتاب والمؤلفين ومن تطرق إلى المادة التاريخية، وهذه المسرحة بنيت على بعض المقاربات، فمقاربته الاولى كانت من العنوان الذي اختاره من تسمية تطلق على احد الحكماء في الحضارة السومرية القديمة وهو شخصية (سيدرا) فهذه المقاربة كانت من قصة الطوفان التي وردت في القرآن الكريم في قصة الطوفان للنبي (نوح)(ع) والمقاربة خلقت أسلوبا مسرحيا مختلف عن طريق طرح المواضيع والقصص الحقيقية بأسلوب درامي ممسرح، فكانت شخصياته تقترب من شخصيات عالم الأسطورة القديمة ومن عالم القصة القرآنية فنجد (سيدرا و ليليث) هم من عالم القصة الأسطورية وأولاد (سيدرا) الثلاث هم اسماء متقاربة من القصة القرآنية لأبناء النبي نوح (ع)، وكذلك أوجد تقارب بين القصة التاريخية والبناء الدرامي الأرسطي والشكسبيري في التحديد، فكانت تلك المقاربة تمسرحت بثلاث نصوص مسرحية مشهورة من نصوص (شكسبير) ،فنجد أبطال تلك النصوص وهم (لير وماكبث وعطيل ودزدمونة وأوفيليا وليدي مكبث وهاملت) كل تلك الشخصيات من أبعادها النفسية كانت ترتسم في شخصيات مسرحية (سيدرا)، فلذلك نجد كل شخصية من شخصيات هذا النص كانت تحمل التقارب مع شخصيات من مسرحيات شكسبير، فكان المؤلف بارعا فيها بأسلوبين الأول: هو الإعداد الدراماتورجي، فكان أعداده لقصة من قصص الموروث الشعبي و من القصة القرآنية، بأسلوب المسرحة عن طريق الإعداد الدراماتورجي، وأما الأسلوب الثاني: وهو الاقتباس الدراماتورجي الذي تم اقتباس شخصيات مسرحيته من النصوص الشكسبيرية، وكانت مسرحة التاريخ عند المؤلف بما قام به من مسرحة أحداث ما بعد الطوفان اي تجاهل الأحداث ما قبل الطوفان ، فكانت بداية النص بأسلوب إرشادات درامية، كون المؤلف أعد هذا النص ليس مسرحية للقراءة بل هو نص درامي (نص العرض) أي عمل بأسلوب دراماتورجيا الإخراجية، اي مسرحة

الأحداث ليس على الورق بل على خشبة المسرح ، كما هو الحال في المشهد الأول مشهد موكب الجنائز (بعد الطوفان):

يظهر موكبٌ مهيب من الممثلين يحملون تابوتين أحدهما لـ(الأب الأكبر) والآخر لـ(الأم الكبرى) لإعادة دفنهما بعد انتهاء الطوفان ويظهر أمام الموكب الشيخ الكبير(سيدرا) ومعه كاهنٌ وقور ، ترافقُ ظهور الموكب والتابوتين موسيقى جنائزية مناسبة يُعتنى كثيراً بهذا المشهد الطقسي ويظهر بمنتهى الجلال والهيبة.(الماجدي، 2014، صفحة 1)

ان هذا المشهد استهلالي الذي مسرح به تاريخ آلاف السنين ، فأوجد المؤلف نص درامي يحمل مسرحة على خشبة المسرح بروح الدراماتورجيا التأليف الدرامي عن طريق المسرحة بطريقة الاعداد والمسرحة بطريقة الاقتباس ، وكذلك الدراماتورج الإخراجية والتقنية ، كون المؤلف كان شاعراً وأديباً مسرحياً قريباً من عملية المسرح وما يجري في خباياها الفكرية .

ان مسرحة التأريخ ترسل رسائل تحمل مضامين فكرية واجتماعية، فقد جمع المؤلف من المعتقدات الشعبية التي توارثها الأجيال من القصص الأسطورية في أن تصبح رسائل اجتماعية تحمل في داخلها خطاب أنساني.

إنّ الخطاب الإنساني كان حاضراً في هذا النص، فنجد المؤلف تعامل مع المادة التاريخية كخطاب إنساني شامل لا ينتمي إلى عرق أو مذهب خاص كون المسرح خطابا بشريا يمتلك لغةً واحدةً اسمها الفكر الإبداعي الإنساني، فحملت مسرحة هذا النص الكثير من المضامين ولاسيما المضامين السياسية المضمرة داخل النص فكان خطاب المسرحية خطاباً سياسياً مضمراً تحت خبايا صراع السلطة وحب السيطرة عند أبناء البشر، فنجد شخصية (عمرا) هذه الشخصية حملت أبعادا سياسية متمثلة بسلطة الطمع والسيطرة، فنجد معالجة المؤلف لهذا النص شملت عنصرا أساسيا وهو مسرحة الرمز التاريخي بأسلوب علاماتي دلائلي حمل خطابا سيميائيا، شمل فيه تأثير الرمز الأسطوري او الميثولوجي على هذا النص ، وجوانبا من العلامة الأسطورية وتحولاتها الدلالية التي تشكل صور ورموز ومدلولات متعددة يستلهم من خلالها جوهر القيم الإنسانية القائمة في ذاتنا لأنها نسيج المجتمع الإنساني بشكل عام والعراقي بشكل خاص، كون المسرحية من الموروث الأسطوري السومري القديم, وهي بمثابة قانون أخلاقي اجتماعي يخاطبه المؤلف برؤية ومسرحة تاريخية معاصرة بما تنطوي عليه هذه الأسطورة من جوانب تتخللها قيم فكرية وجمالية ، فقد اخذ

المؤلف فكرة هذه المسرحية عن أسطورة (سيدرا) وهي أسطورة سومرية تعني صاحب العمر الطويل، الذي كتب له الخلود وهو بطل أسطورة (الطوفان)، ويعد هذا رمز من رموز الموروث التاريخي فحول بأسلوب المسرحة إلى نصٍ مسرحيٍ حاكى به التاريخ وفسر به جشع الحاضر ، ولكن (سيدرا) الذي تقول عنه الأسطورة السومرية ان الخلود كتب له ، يقتل في المسرحية بعد تقسيم مملكته بين أبنائه .

هذه المسرحة التاريخية التي تعامل معها المؤلف والتي تداعت له أفكار وثوابت العامة للنص الأصلي من ان يشكل معنى دلالي يختلف عن المعنى العام الأصلي المتعارف علية, فبهذا يتم خلق نصاً مسرحياً بأسلوبٍ معاصر يحمل مفاهيم وأيدلوجيا خاضعة إلى المفهوم المعاصر، فقد طبق المؤلف النظام الدلالي لمعنى مسرحة الأساطير المعاصرة، التي تختلف عن المعنى والشكل الأسطوري القديم ، ويرى المؤلف ان المظاهر البشرية المعاصرة هي نتاج لصور تاريخية من أصل أسطوري قديم فتتشابه تقارباته مع العصر بمعطيات أساسية كون بني البشر ذات طابع غرائزي مشترك مع كل أفراد هذه المعمورة ، فطرح المؤلف في مسرحته أن المظاهر الثقافية التي تقابل البشر اليوم تخفي وراءها مجموعة من البنى الأسطورية التاريخية التي تعكس أفكار المجتمع أو الطبقة التي تنتج هذه المظاهر ، يحدد المؤلف معنى الأسطورة بصورة بعيدة عن المألوف، فهي في مفهومه الأم والأصل للأحداث التاريخية كون الأسطورة هي المرجع الأول للمؤرخين والأسطورة هي مدونة أدبية تعكس كل الأحداث التاريخية في شكل قصص تاريخية.

مَسرَحَ المؤلف القصة التاريخية عن طريق قصة الطوفان السومرية والتي هي جزءاً من حياة (سيدرا) بعد انحسار الماء واستقراره على الأرض مع الناجين من الغرق والذين كانوا يشكون ضعف علاقاتهم ووحدتهم، وينتهي الطوفان وتبزغ الشمس فيقوم (سيدرا) بنحر الذبائح وتقديم القرابين للآلهة التي كافأته بمنحه الخلود وأسكنته في بلد على البحر شرق دلمون(البحرين حالياً) ، وكان (سيدرا) يرى بأن ماء الطوفان سيعالج ضعف وحدة أولاده (حام ، هام ، يافث) الذين نجوا معه من الغرق فضلاً عن عمهم – شقيق والدهم – (عمرا) و (ليليث) ، بيد انه سرعان ما يكتشف بأن الماء نفسه غير قادر على غسل ادرانهم وعلاجهم وهو لذلك يقول ...

"سيدرا : مازال الشر على هذه الأرض ، مازالت الخطيئة ... لم يغير الطوفان شيئاً ... لم يمس الطوفان النفوس ، أرى نجوماً سوداء ماكرة ، لن اتنبأ لكم إلا بشرور عظيمة وخراب"(الماجدي، 2014، صفحة 4).

ان المقاربة في المعنى العام لهذا الحوار نجده في مسرحة تاريخية مقتبسة من شكل مقارب من النص (الشكسبيري) في نص (مكبث) تحديدا على لسان (الليدي مكبث) في حوارها(لو اغسل يدي بكل العطور العربية لم يذهب ريحكِ) ان مسرحة 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 فالمسرحة للحدث التاريخي الأسطوري هي دعوة لان تقوم الساعة ويعم البشرية طوفان الدم ، لان الفساد والظلم ساد العالم، وان الإنسان في زمننا هذا يداس وتزهق أنفاسه اعتباطاً وما من احد يثأر له بفعل الخوف والتردد واللامبالاة ، وكل من يأتي يريد ان يلغي من قبله ويبدأ من جديد، وكل امة تلعن أختها ... ويستمر هذا الصراع على أوجه وليس من رابح ، وهنا تكمن خطورة ما يجري فهذا نوع من الخطابات السياسية المضمرة التي يتم مسرحتها عن المادة التأريخية، فنجد خطاب المؤلف خطابا سياسيا مضمر داخل المنظومة الإنسانية بصفة عامة دون فرد .

فان عقاب (سيدرا) في مسخ (حام) ، لم يأتِ اعتباطاً وإنما جاء نتيجة معتقد أسطوري عند السومريين فحواه ، ان مَن ينظر إلى الإله وهو عارٍ يعاقب على وفق ما يرتأيه الإله وهذا ما جرى مع (حام) ، فـ(سيدرا) في الأساطير السومرية هي نبع من العلامة التكوينية لقصة نبي الله نوح (عليه السلام) ، وكان (حام) ينظر إليه وهو عارٍ مع (ليليث) التي تمثل أم البشرية قبل (حواء) ، ولما ادرك (سيدرا) ذلك ، عاقبه بالمسخ ، لاسيما وان حواء تلت (ليليث) بعد ان غادرت لأسباب العقوبة من (آدم) فاستغنى عنها ليكسر ضلعاً يصنع منه حواء.

وفي هذا المشهد يتكلم (سيدرا) لوحده ليصف الأخيار المنتخبين الذين تأمل منهم ان يضع الأساس الاجتماعي الصالح لأرض بكر، فهو يعتقد ان الطوفان غسل أدران الأرض ، لذلك لم ينقذ ابنه (يام) وتركه يغرق لأنه 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 أنقذهم في سفينته ومَن هو ضده ومن هو رأس الفتنة ، هل هم أبناءه ؟ أم أخيه (عمرا) ؟ ام (ليليث) ؟ وعليه لابد من بداية جديدة ، وقيام الساعة في زمن كما يقول :

سدرا : "رأيت أخشاب 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 ..."(الماجدي، 2014، صفحة 3).

فباقتراف جريمة قتل والدهم ويوجه (حام ويافث) أصبع الاتهام لأخيهم (هام)، حيث يقول:

يافث: "أي فجر اسود هذا بعدك ، لماذا فعلت هذا يا هام ؟ هل يعادل ثلث هذا المستنقع روح اب انقذنا من الموت" ؟(الماجدي، 2014، صفحة 5).

وبعد ان يرمي كل منهم التهمة على الآخر ، يدب الشك بينهم ويصورهم المؤلف أخوة متفرقين، هذا الطرح الذي طرحه المؤلف بمسرحة تاريخية خاضعة إلى رؤية اجتماعية بأن النوازع الإنسانية قد انسلخت منها كل الأعراف والقيم الاجتماعية فنجدهم لا تجمعهم كلمة ، توحدهم الأطماع المادية ، وهي بالوقت ذاته سبب تمزقهم ، وهنا يتدخل الشر في حياة الأخوة ممثلاً في شخصية (ليليث) الآلهة التي تغوي الإنسان ، وهي إشارة لتقاربها من المسرح الإغريقي الأسطوري هي أشبه بالساحرات لوجود مثل هذا المعتقد الذي يقف وراء تحرك جانب الشر في الإنسان وهي قيمة سلبية ضمّنها المؤلف (شخصية ليليث) وتمثل صورة لشريحة اجتماعية تتمكن من إغواء الأخوة في كل زمان ومكان موحي لهم بارتكاب المعاصي .

لقد حاول المؤلف عن طريق شخصية (ليليث) في هذا المشهد ان يكشف لنا دورها في تعطيل القيم الإنسانية وبث روح العداء بين الأخوة لتفريق وحدتهم ، هذه المرأة الشيطان التي مارست وسائل الخداع لإشباع رغبتها العدوانية وبث عوامل الشك والضعف في النفوس المتصارعة بعد مقتل (سيدرا)، وكانت النتائج إصابة أبطال المسرحية باللعنة المستديمة عقاباً على فعلتهم الشنعاء اللاانسانية وهو ما نجده في قول (ليليث):

ليليث: "لنعد إلى مراسيم الدفن ... في هذا الغيم وفي ذلك الغروب لي عينان مكحلتان ، أوسع من عيون الآخرين ، عندما أريد ان أرى السفينة لا يراني البحر ، وعندما أريد ان أرى هام فلا يراني حام أو يافث يختفون أمامي لكني أراهم واظهر أمامهم فلا يروني ... عيونهم طيور أهش عليها وامسكها ... أغازلها ... أدغدغها ... عيونهم لي عيونهم أسيرة أصابعي ... اغوي الرجال التائهين في الليل ... اغوي الرجال الشبقين ألاحقهم واحداً واحداً ..."(الماجدي، 2014، صفحة 6).

هذه الصورة التي يجسدها حوار (ليليث) تنطوي على مسرحة تاريخية من معتقدات سحرية قديمة في الأساطير الإغريقية والبابلية حينما ترى الآخرين 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 أساس النسل الشرير على الأرض .

فكان هذا النص والذي طرح تساؤلا يحمل جوهر القراءة بان النص هو نصا عميق يحتوي عقدة فلسفية فكرية مخاطبا بها العقل البشري دون تمييز وانفراد عنصري كون خطاب هذا النص خطاب إنساني بما قدمه المؤلف برؤيا و تساؤل ذهني هو :

هل كان سيدرا على حق في إنقاذ مَن أراد إنقاذه في سفينته **!** لاسيما وانه ترك مئات وآلاف من الناس يلقون حتفهم غرقاً ؟ وهو ما تشير إليه القصة التاريخية عن طريق قول :

عمرا : ... "رأيتهم ... نعم رأيتهم ... الناس يركضون صوب السفينة لكي يتخلصوا من غضب المياه لكنه أغلق السفينة في وجوههم ، لقد انتخب الأبناء ... الأقرباء ... الأصدقاء وخرج بهم ، كان سدرا يخوض في الدم إلى ركبتيه وكان يرينا الدم على انه ماء ... لكننا كنا ندور في فكيه"(الماجدي، 2014، صفحة 8)**.**

هنا اقتسم المؤلف كل مفاهيم الإنسانية عن طريق مسرحة هذه الحادثة، بان الإنسان مرتكب للخطايا والذنوب من سفك الدماء كان نتيجتها ان يقتل (سيدرا)، ولم يعرف سبب قتله فهذه الالتفاتة بان شخصية (سيدرا) شكلت خطاياها بذنوب ارتكبها من قتل العديد من الناس وانفرد بأقربائه ومن حوله بسفينة الطوفان فكان توصيف المؤلف المجازي والاستعاري، بان يمسرح حالة توصيف (سيدرا) وهو يغرق بالدماء إلى ركبته، كان هذا توصيفا دقيقا لما ارتكبته تلك الشخصية التاريخية من آثام القتل فالمشاهد والأحداث لما حدث للسفينة وما قبلها تؤثر في بنية الصراع فهذا يحسب للمؤلف من ان يخلق من القصة التاريخية حبكة مترابطة متجانسة لما قبل وبعد.

وكان الصراع الدرامي في هذه المسرحة التاريخية يشمل أبناء (سيدرا) مع عمهم، فكل منهم يرمي تهمة قتل (سيدرا) إلى ساحة الآخر مع التلويح إلى ما يخفيه عمهم من سر قتل أبيهم،فان القدرة التي يمتلكها المؤلف من قراءته إلى الأحداث الميثولوجية القديمة وعلم الأساطير مكنه من ان يخلق نصا ملحميا يحمل وجهة معاصرة بطابع درامي فتجده يستعين بالكثير من التشبيهات والتلويحات عندما اشتدت ذروة الصراع بين أبناء (سيدرا) لعمهم في قتل أبيهم ، وفضلاً عن هذا نجد في هذا المشهد صورة

أخرى قريبة الشبه من صورة – هاملت – وهو يكلم شبح أبيه في مسرحية (هاملت لشكسبير) عن الكيفية التي قتل بها ، لاسيما وان (هام) هو (هاملت) كما ذكرنا سابقا للتقارب لما يحمله هذا النص من مسرحة الحادثة التاريخية باقتباس بعض المواقف والشخصيات والثيم والاسماء وأبعادها من المسرح الشكسبيري، لكن المؤلف خلق بعض الاختلاف في شخصية (هام) كون (شكسبير) في شخصية (هاملت) استعار من بعض شخصياته الخيالية لكن النص بنسبة عالية هو نص تاريخي واقعي يمتاز بالغدر والخيانة ، فـ(هام) يكلم نفسه.

ويظهر شبح (سيدرا) في نهاية المسرحية وهو يدق مساميره في جزء ظاهر من السفينة في إشارة اعتقادية لاستحضارات طوفان جديد مخاطباً في قوله .

شبح سدرا : "أقوامك باعوا أنفسهم للشيطان وباعوك وباعوا النور ، أقوامك باعوا الإنسان ... قم يا سدرا ... قم ثانية وابن سفينتك ... فالطوفان وشيك والأرض ستغرق ... وسيغسلها من أدران البشر ... سنغسلها من أدران البشر الكاره للإنسان ، قم وابن سفينتك واحكمها ، سنغسل هذه الأرض من الإنسان الشرير ... قم يا سدرا ... قم"(الماجدي، 2014، صفحة 20).

ان عملية مسرحة التاريخ بأسلوب معاصر يحاكي خلجات المجتمع بان الخبث الإنساني مستمر، وفي هذا المشهد الأخير نجد ان رسائل المؤلف التاريخية ودلالتها تحتاج إلى مسرحة توالف بين صيغ الإعداد الادراماتورجي الذي يمكن النص من ان يصبح نص يحاكي أبناء البشرية في كل وقت وكل زمان ، وهنا يطرح سؤال ما هي الكيفية التي تمت فيها عملية المسرحة وما الغاية وما الوسيلة ، فالكيفية التي تمت هي بمزج بين الإعداد والاقتباس والتوليف الدراماتورجي ، وأما الغاية التي أراد منها النص بأن يحاكي أخطاء البشرية دون تمييز العرق والطائفة ، فنجد ان النص حمل غاية إنسانية في داخلها صور الخير والشر في داخل النفس البشرية، وأما الوسيلة التي تعامل بها المؤلف بان ينتج نص درامي مبني من قواعد النص الأرسطي وبأسلوب شكسبيري ، فمسرحة المادة التاريخية وان كانت من أحداث أسطورية أو أحداث قصص حقيقية فالغاية الأسمى فهنا هو تمسرح المادة التاريخية من اجل تفسير خبايا الحاضر والمستقبل المجهول .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

1. حملت مسرحة هذا النص الكثير من المقاربات من القصة الأسطورية الموروث الشعبي القديم ، وهي قصة الطوفان البابلية إلى الملك (سيدرا).
2. حملت هذه المسرحة التاريخية المقاربات الشكلية للحدث التاريخي في قصة نبي الله(نوح ع)، وشخصية أولاده الثلاث، وما حدث لهم في الطوفان.
3. حملت هذه المسرحة مقاربة في شكل الدراما (الأرسطية) من حيث البنية الدرامية وشخصياتها لبعض النصوص كشخصية (عطيل) التي تقارب (حام) وشخصية (مكبث) تقارب شخصية (يافث)، وكذلك شخصية (ليليث) التي تقارب بعض الشخصيات النسوية في نصوص شكسبير كـ (ليدي مكبث ودزدمونه وأوفيليا).
4. كان الصراع في هذه المسرحة يحمل تقارب كبير بين الصراع الذي حدث لـ (الملك لير وأولاده) بعد موت الملك(سيدرا).
5. ان الرسائل الفكرية التي أرسلتها هذه المسرحة مفادها بان الكون يعيش بحاله من الطوفان المستمر ، مادام مصير البشرية مرتبط بالخبث والضغينة والخداع والكذب.
6. كانت مسرحة الموروث الشعبي الأسطوري مبني على صراع إنساني غايته الأطماع والغنائم والانتقام والاستحواذ.
7. هذه المسرحة لا تجعل للوجود نهاية كون ما زال هناك طوفان مستمر ، من الدمار وسفك الدماء.
8. يضمن هذا النص خطاب سياسي واجتماعي ، مفاده بان الكون يتشكل ويقف عن مجموعة من الأخطار التي تتسبب في عدم استقرار الكون ، مادام أبناء البشر يقوموا بالصراع من أجل حب السيطرة والنفوذ.

الاستنتاجات:

1- القراءة التأريخية بتصور مسرحي ودرامي ينتج جدلية التوافق من عدمه حول تصور فني يحجب الأشياء التأريخية التي تبتعد عن التصور الدرامي.

2- قابلية الوصول إلى الحقيقة التاريخية في الدراما تحتاج للتقصي بالتصور الحدسي للأحداث التي سبق وان حدثت في التاريخ.

3- شكل الدراما التاريخي ليس تأصيلا بل صورة توعوية للحاضر والمستقبل.

المراجع

إبراهيم العجلوني. (تشرين الأول, 1980). الدراما التاريخية حقائق وأبعاد. *مجلة أفكار*(49).

أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا. (1984). *مجمل اللغة* (المجلد 3). (زهير عبد المحسن سلطان، المحرر) بيروت: مصدر غير معروف.

احمد عتمان. (1995). *الأدب اللاتيني ودوره الحضاري*. بغداد: دار المعارف.

الارادايس نيكول. (1980). *المسرحية في الأدب الانكليزي* (الإصدار 78). (يوسف عبد المسيح ثروة، المترجمون) بغداد: دار الرشيد للنشر سلسلة الكتب المترجمة ، دار الحرية للطباعة.

الارادايس نيكول. (د.ت). *المسرحية العالمية* (الإصدار 5). (نور شريف ، م . حسن حمود، المترجمون) الشارقة: هلا للنشر والتوزيع.

ب. افور ايفانز. (1999). *موجز تاريخ الدراما الانجليزية*. (الشريف خاطر، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

باسم الأعسم. (2011). *الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي*. دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع.

توفيق موسى اللوح. (2008). *لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق*. القاهرة: مصر العربية للنشر و التوزيع.

جان بيير فرنان. (2012). *الأسطورة والفكر عند اليونان : دراسات في علم النفس التاريخي*. (جورج رزق، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

جورج لوكاش. (1978). *الرواية التاريخية*. (صالح جواد كاظم، المترجمون) بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

حسين علي هارف. (2001). *فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية*. الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.

خزعل الماجدي. (2014). *خزعل الماجدي الاعمال المسرحية* (المجلد 1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

رضا المحمدواي. (ايلول, 2002). الشخصية و المعالجة التاريخية. *مجلة الموقف الثقافي*(41).

رياض موسى سكران. (2001). *مسرحة المسرح (مقارنة قرائية)*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

سعد ابوالرضا. (2001). *الكلمة و البناء الدارامي (رؤية نقدية تحليلية)*. الاردن: دار الكندي للنشر و التوزيع.

عباس محمود العقاد. (1969). *التعريف بشكسبير*. بيروت: دار الكتاب العربي.

عدنان إبن ذريل. (1996). *فن كتابة المسرحية*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

علي درويش. (د.ت). *مقدمة مسرحيتي - ميليت و السيد لبيير كورني* . (كوثر البحيري، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون سلسلة من المسرح العالمي.

فيليب فان تيغيم. (1973). *المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا*. (عز الدين جمال عوض، المترجمون) بغداد: دار المشرق العربي.

محمد حمدي إبراهيم. (1994). *نظرية الدراما الإغريقية*. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

محمد عباس. (2008). *أفلاطون والأسطورة*. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

ملتون ماركس. (1965). *المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها*. (فريد مدور، المترجمون) بيروت: دار الكتاب العربي.

مولين ميرشنت وكليفورد ليتش. (1979). الكوميديا والتراجيديا. (علي احمد محمود، المترجمون) *سلسلة عالم المعرفة*(18).

هاملتون اديث. (1997). *الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة*. (حنا عبود، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

هيلين جيلبرت وجوان تومكينز. (د.ت). *الدراما مابعد الكولونيالية النظرية والممارسة*. (سامح فكري، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.