الأسطرة وتحولاتها في نصوص خزعل الماجدي المسرحية
مسرحية هاملت بلا هاملت انموذجاً

أ.د. رند علي حسين السبتي الباحث. ضياء جودة كاظم
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

Legendization and its Transformations in the Dramatic Texts of Kaz'al Al-Majidi – Hamlet Without Hamlet as an Example

Prof. Dr. Rand Hussein Al-Sabti Researcher. Dhiya' Jooda Kadhum
University of Babylon / College of Fine Arts
diaajouda@yahoo.com

Abstract:

The research includes four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework, including the problem of the research, which focused on showing the effect of the process of the mythologization in the narrative and theatrical achievements in particular, and the extent of its impact on these theatrical. It is summarized in the following question: How is mythologization embodied in the theatrical texts of Khazal Al-Majidi?

The second chapter deals with the theoretical framework and the previous studies. It is divided into one sections. The second section is entitled "The Hybridity of Genre in Myhtologized Texts: Theatre". The chapter concludes with the indicators that resulted from the theoretical framework and the previous studies.

The third chapter deals with research procedures, including the research community consisting of (37) theatrical texts and the sample of the research, (1) samples, which formed a model for theatrical texts in the research society.

الملخص:

اشتمل البحث على اربعة فصول، تناول الفصل الاول الاطار المنهجي، متضمناً مشكلة البحث والتي تمحورت في اظهار تأثير عملية الاسطرة في المنجزات السردية والمسرحية لما تحمله الاسطرة من عمليات تهجين وترحيل والتحول في البنية السردية والدرامية والتي صيغت بالتساؤل الاتي: (كيف تجسدت الأسطرة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية ؟).

تناول الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة، متضمناً(هجنة التجنيس في النصوص المؤسطرة (المسرح)، تناول الفصل الثالث، اجراءات البحث، متضمناً مجتمع البحث المتكون من (37) نصاً مسرحياً، وعينة بحث واحدة، اذ شكلت انموذجاً للنصوص المسرحية في مجتمع البحث.

الفصل الاول الاطار المنهجي

اولاً: مشكله البحث

ان الأسطرة تعمل على خلق شخصيات تحمل صفات خاصة مؤسلبة للشخصيات الاسطورية وبإمكان تلك الشخصيات ان تكون المحرك الحقيقي للكتابات الادبية والمسرحية على وجه الخصوص لتكون اللاعب الحقيقي للحبكة المسرحية التي تدور حولها أحداث المسرحية، وتظهر الأسطره في المكونات الادبية والمكون الشعري واللغوي وكل هذه العناصر هي أساس في تكوين الادب المسرحي، ويصنف الأدب المسرحي بأنه التاريخ المؤرشف للأحداث والسجل المدون لمعظم المراحل المجتمعية لينقل عبره كل التحولات، وتتضح ايضاً هذه التحولات في النصوص المسرحية العالمية والعربية ومنها العراقية مثل مسرحية (نزول عشتار الى ملجأ العامرية) وهذه التحولات نجدها في البنية الاساسية للمسرحية اذ أن الشكل المغاير للأسلوب الاسطوري وعملية تهذيب الواقع والحوادث التي حدثت في المجتمع واسطرتها لإعطائها ميزة مختلفة تضفي جمالاً للواقع المعيش وهنالك امثلة اخرى للمسرحيات التي تملك واقع الاسطرة في

الاسلوب الكتابي لها مثل (قطار الخامسة والعشرين) فقد عمل كاتبها على اسطرة فكرة اللعنة الدائمة وانتقالها الى الواقع الاجتماعي وكذلك في مسرحية (موزائيك) والتي ينقل من خلالها اسرار النفس وتناقضاتها مع الروح والمستمدة من شخصية (سمير اميس) الشخصية الاسطورية السومرية، ومسرحية (مجنون ليليث) والتي جعل من الاسطورة السومرية ليليث مسرحية تحاكي الواقع بطريقة مؤسطرة.

ومما تقدم توصل الباحث الى صياغة مشكلته بالتساؤل التالي: (كيف تجسدت الاسطرة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية؟)

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن اهمية البحث الحالي في:

1-دراسة عملية (الاسطرة) ومدى تأثيرها في المنجز الادبي والمسرحي باعتبارها إحدى وسائل تكوين الحبكة المسرحية.

2- معرفة مدى التطور في طريقة كتابة النصوص المسرحية المؤسطرة وما تحمله تلك النصوص من رؤى وأفكار داعمة للمنجز الثقافي والادبي.

اما الحاجة اليه:

يلقي الضوء على موضوعه لم يتم تناولها سابقا، وهي (الاسطرة) ومعرفة مدى تأثيرها في النصوص المسرحية.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى (تعرف الاسطرة وتحولاتها في نصوص خزعل الماجدي المسرحية).

رابعاً: حدود البحث

الحد الزماني: (1989- 2013).

الحد المكاني: (العراق – هولندا).

الحد الموضوعي: دراسة (الاسطرة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية).

خامساً: تحديد المصطلحات

الاسطرة :

تعرف الاسطرة بأنها "(جعل الشيء اسطورياً)"[1].

وتعرفها سافرة ناجي "الاسطرة هي الاجراءات التقنية التي يجريها الكاتب في تشكيل البنى الداخلية للنص الدرامي، أي أن الاسطرة هي كل ما يقدمه المبدع من شكل تعبيري عن الواقع الانساني المعيش وذاتيته البحثية"[2].

ويعرفها عبد الهادي أحمد الفرطوسي "الاسطرة تعني جعل الشيء اسطوريا، استنادا الى دانييل هنري باجو، وتعني تطور دخول مادة اسطورية معينة في ادب ثم نص معين"[3].

وقد ورد تعريف الاسطرة في معجم مصطلحات وأعلام على انها "مصطلح نقدي يشير الى إضفاء الطقس الاسطوري على ما هو ليس بأسطورة، أي تحويل مجمل الفعل الدلالي إلى أحداث ذات طابع أسطوري وهذا المصطلح ذو اهمية كبيرة، وتتجلى أهميته في تحويل الحقل الدلالي إلى حقل مشبع بالعلامات والرموز، ويقود هذا إلى انتظام على صعيد الدوال، وتنوع على صعيد المعاني"[4].

التعريف الاجرائي:

عملية التحويل والترحيل والتهجين في الاجناس الادبية (شعر، سرد، دراما) لبناء نص جديد يجسد الواقع ويحمل الصفات الاسطوري ويعبر عن رؤية الكاتب للواقع المعيش.

(1) دانييل هنري باجو، الادب العام المقارن، تر: غسان السيد، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1997)، ص147.
(2) سافرة ناجي، محمد حماد، إضاءات في نظرية الدراما، (بغداد: مكتبة وجدي، 2014)، ص20.
(3) عبد الهادي احمد الفرطوسي، الاسطرة في حديقة حياة، مجلة الاقلام، العدد:2، سنة 2016، ص25.
(4) الاء علي عبود الحاتمي، معجم مصطلحات واعلام، ج1، (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع '2016)، ص252.

التحول:

لغة: يعرفه ابراهيم مصطفى "تحول عن الشيء: زال عنه الى غيره. وحال الشيء نفسه يحول تحولا بمعنين: يكون تغيرا ويكون تحولا"[5]. وقد عرفت في المعجم الوسيط بمعنى "تحول من حال الى حال"[6]. ويعرف "تحول انتقل من موضوع الى موضوع والاسم حول"[7].

التحول

اصطلاحاً: حسب جميل صليبا يعرف التحول "التغير الذي يؤدي الى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع"[8].

ويعرفه محمد جواد مغنية بأنه "الاشياء في تطور مستمر بخاصة الانواع الحية"[9]. وعرفه ارسطو "(انقلاب الفعل الى ضده)"[10].

التعريف الاجرائي:

عملية اجراء مغايرات على النص المسرحي وتحويله الى نص جديد عبر ادخال الصفات المميزة بين ثناياه لكون نص هجين يجمع بين مرتكزات النص الادبي التقليدي والنص الحديث.

الفصل الثاني الاطار النظري

هجنة التجنيس في النصوص المؤسطرة (المسرح)

يعد المسرح هو الحيز الذي شغل الكثيرين لعرض الاحداث ومسرحتها سواء أكانت الاحداث مروية ام مكتوبة او ممثلة اذ يدخل المسرح ضمن الاجناس الادبية المختلفة بل هو المكان الذي تهجن فيه كل الاجناس الادبية لتكون انواع مسرحية مختلفة من حيث الصياغة والاسلوب وطريقة الأسطرة التي تحتويها، فذلك المختبر الذي تجري فيه عملية تهجين الرموز والدلالات والانواع الادبية سواء كانت سرداً او شعراً لتنتج من ذلك التفاعل منجز مسرحي يحمل صفات الاجناس الاساسية، وما تحمله تلك الانواع من ثمار نتاج الكتاب، فهو يشمل الانواع القديمة والحديثة، ويعمل كتاب المسرح على تهجين الثقافات المختلفة وزجها في تجربة مسرحية تكون اللغة هي عمادها، وعند الرجوع الى تعريف التهجين يتضح انه "عملية المزج بين لغتين داخل ملفوظ واحد، وهو ايضاً التقاء وعيين مفصولين بحقيقة وبفارق اجتماعي أو بهما معاً داخل ساحة ذلك الملفوظ"[11] وتلك العملية التي يمزج بها تلك الاجناس الادبية لتنتج لنا نوع ادبي يدعى بالمسرح، والكتابات المسرحية تنطلق من وحي المجتمع ومن قدرة الكاتب على الوصول الى تلك الافكار وكيفية تجسيد الاحداث واسطرتها وفق نسق ادبي لتكون منجز لافت للأنظار ومحرك للمشاعر عند المتلقي والقارئ وهي الوسيلة التي من خلالها ايصال المعلومات من والى المجتمعات، فالنصوص الادبية والتي يمثل المسرح احد ابرز مكوناتها "تكتسب معانيها ودلالاتها في اطار علاقات متبادلة مع اطر وخطط التفسير بأنها النظائر العقلية والنفسية العلوية لنظم الاشارية الاجتماعية او نظم المعاني والدلالات في ثقافة معينة"[12] وذلك الجنس الادبي المتمثل في النص الادبي للمسرحية، بزغ فجره في البوادر الاولى للمسرح بشكل ملحوظ بعيدا عن الكتابات النصية، وبعد التطور الوعي في مجال المسرح في العصور القديمة وازدياد الحاجة الى المسرح وانشاء مسرحيات تؤسطر الواقع للوصول الى الوعي الجمعي للمتلقي عبر منجز ادبي ثقافي يهتم في الواقع الاجتماعي مستعينا بالرموز الاسطورية لتقوية الايمان بذلك النص، لما كانت تمثله الرموز الاسطورية وامكانيتها في التغلغل في حياة الانسان آنذاك، وقد كتبت معظم المسرحيات القديمة في بداية ظهورها معتمدة على الطقوس الدينية البدائية والاحتفالات والرقصات، وقد كانت اثينا هي المنطلق الحقيقي للمسرح لأنها "تربت على معرفة وحب الالياذة والاوديسيا العملين العظيمين لهوميروس. ولم تبرهن تلك الضربة فقط على انها كانت الدفعة الضرورية التي

(5) ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، بلا ت)، ص763.
(6) ابراهيم مصطفى، معجم الوسيط، ج1، (مصر: دار المعارف، 1972)، ص209.
(7) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة الكويتية، 1973)، ص 163 .
(8) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982)، ص259.
(9) محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، (بيروت: دار الجواد، بلا ت)، ص197.
(10) ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار العودة، 1976)، ص 30.
(11) اياد كاظم طه السلامي، التناص الاسطوري في المسرح، (عمان: دار الرضوان، 2014)، ص 39.
(12) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2010)، ص206.

الهمت فن اسخلوس وسفوكليس ويوريبيدس وارسطو فانيس ولكنها برهنت ايضا على انها فرصة ممتازة لجذب الزائرين الى اثينا من كل انحاء اليونان في وقت الاعياد"[13]، وقد تطور الفن المسرحي عبر استمرارية الزمن وتجدد العصور ونشأت ثقافات مختلفة نظراً لاختلاف البلدان والمجتمعات، وساعد ذلك التطور الثقافي الى تطور المسرح باعتباره من الوسائل الدعائية الاكثر قرباً من المتلقي واكثر تأثيرا فيه، سواء كان المسرح مقروء ام مسموعاً صامتاً ام صائتاً، وكل تلك الانواع تجسدت فيها عملية الأسطرة وتتضح الأسطرة في نصوص العصر الحديث اذ ان النرويجي (هنريك ابسن) والذي سعى في كتاباته الى إنشاء اسلوب مبتكر يختلف عن الاساليب التي سبقته، وانه "لا يكتفي بتسجيل مظاهر السلوك الانساني بل ينفذ خلال السياج الذي يحوط الأفراد، ويمزق الحجب التي يتسترون بها من الخارج، ليكشف عن تلك العلامات التي نستدل بها عن الجوهر العام، والرمز لدى ابسن ليس حقيقة مجردة، تقبع في المطلق وانما هو ذهنيات يكمن داخل صورة تتمثل فيها القدرة على مراسلة مشاعرنا الواعية بمضمونها الفكري"[14] ان ذلك السعي في ترتيب المظاهر والسلوك البشري واظهاره بشكل مؤسطر يعطي ذلك المنجز ابعادا اضافية تميزه عن المنجز الاعتيادي، فمن خلال عملية الأسطرة "كان (ابسن) يعالج موضوعات نرويجية لكنه كان في الوقت نفسه شديد التأثر بالتراث الفكري اجتاحت أوربا في ذلك الوقت. وقد تفوق ابسن على جميع مواطنيه في الافلات من براثن الاقليمية، وذلك الخطر الذي يتهدد كل كاتب او فنان"[15] لقد صنع ابسن من خلال تجاربه الكتابية واقعا مغايرا في تاريخ كتابة المسرحية فمن خلال الأسطرة وتوظيفه للرمز عمل على إضفاء سحرية على بعض القصص والمشاكل الاجتماعية التي كانت تحيط بالمجتمع آنذاك، كما وان نقاد المسرح ودارسوه اتفقوا "على اعتبار الكاتب المسرحي النرويجي الاشهر (هنريك ابسن) كاتبا اجتماعيا بالدرجة الاولى فمسرحياته التي اشتهرت في العالم الغربي وعندنا في الشرق على سواء، مثل(بيت الدمية) و(الاشباح) (وعدو المجتمع) وغيرها.هي مسرحيات تعالج القضايا اجتماعية وتثور على بعض المواصفات الاجتماعية في اوربا بنهاية القرن التاسع عشر"[16] وقد كانت المعالجات المؤسطرة للنصوص التي كتبها (ابسن) هي دليل الوعي والثقافة الفكرية في استئصال الافكار من رحم المجتمع وتهجينها للوصول الى افكار مهجنة ومؤسطرة تؤثر في المجتمع وتخلق ردة فعل إيجابية نحو القضايا التي يتطرق اليها الكاتب المستمدة من واقعه المعيش، وقد ضل (ابسن) "شاعري الروح حتى اثناء انهماكه في معالجة المواد الواقعية القائمة. ويرجع هذا في الاساس الى.. شخصية واحدة من بين شخوصه الرئيسين يمكن اعتبارها شخصية عادية، فشخوص ابسن من طراز مخالف تماماً، فإبسن قد يصور مواقفه في حياة الطبقة المتوسطة، ولكن الشخوص التي تظهر في هذه المشاهد لا تنتمي الا طبقة متوسطة الحال"[17] ان ذلك الاحساس المؤسطر واستخدامه يساهم في تحديد ماهية الشخوص الحقيقية ومعرفة الاحداث الواقعية في المجتمعات، فعند النظر الى احد اعماله المسرحية، تظهر الأسطرة من خلال معالجته لشخصية (ساحرة الفئران) في مسرحية (أيولف الصغير) "امرأة عجوز تسير مع كلبيها وتعزف الناي حتى تسحر الفئران وتدفعها الى اعماق البحر، وهي تعود الى رمز للغواية والهلاك، من خلال تفاخرها بقوتها على استدراج عشاقها الى الموت، فالموت وفق المقاربة الإبسنية لم يقتصر مفهومه على البعد الجسدي فقط وانما يشمل الروح المعذبة تحت قيود وتراكمات الواقع"[18] فالهروب من الواقع والتحليق في الخيال عبر استخدام الأسطرة لإبراز مثل تلك الشخوص في مسرحيات (ابسن)، فقد عمل (ابسن) على استخدام الأسطرة لتمكنه من التهجين بين الواقع والخيال للحصول على صورة جمالية مسرحية عبرة عملية الكتابة ودمجه بالخيال الواسع الذي يتمتع به، مما ساعده على الثورة على التقاليد، وأسطرة الاحداث الاجتماعية، وقد اخذت مسرحياته صدى واسع في مجال المسرح العالمي اذ اصبحت مسرحيات ابسن "ناقوساً رناناً فإن مسرحية(الاشباح –1881) بدت كدقات الطبل المدوية لقد تناول ابسن فيها موضوعا كانت معالجته محرمة تماماً، وصاغ

(13) لويس فارجاس، المرشد الى فن المسرح، تر: احمد سلامة محمد، (بغداد: دار الشؤن الوثائقية العامة، بلا ت)، ص22.
(14) هنريك ابسن، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، 2007)، ص12-13.
(15) موريس غرافيية، ابسن، تر:نيرفانا مختار خراز، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981)، ص5.
(16) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2006)، ص103.
(17) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج3، تر:عبد الله عبد الحافظ متولي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000)، ص253-254.
(18) امجد زهير عبد الحسين، الاسطورة في المسرح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2012)، ص115.

موضوعه الحديث هذا في نطاق نموذج المأساة الاغريقية"[19] وهذه المسرحية التي وظفها (إبسن) للأسطرة الواقع باستعارته رموز من المأساة الاغريقية ليعالج به مواضيع اجتماعية انية آنذاك "لقد استطاع ابسن ان يصل الى قمة نضجه الفني عندما زاوج بين الحديث المبني على الحياة الحقيقة ومتطلبات الشعر المسرحي العظيم"[20] ولذا فان مسرحية (الاشباح) ركزت على مظاهر الزيف الاجتماعي والتقاليد الجامدة البالية في المجتمع المعاصر اذ لم يكن هنالك سبيل اخر غير اسطرة الاحداث في طريقة تناوله لتلك المظاهر البالية وجعل مسرحياته كأداة تطهير للنفس الانسانية من الرذيلة، والوصول الى داخل الانسان من خلال الأسطرة واستعارة الرموز الاسطورية وكذلك صور (ابسن) "شخصياته ك(الاشباح) في مسرحية (عندما نبعث نحن الموتى) وعلى لسان احدى الشخصيات تتوضح فكرته على الموت (إيرين: ميتاً ... ميتاً ... مثلي .. عندما جلسنا على ضفاف البحيرة جثتان باردتان من الطين..ولعبنا سوية.. اما الحب الذي ينتمي الى حياة الارض الجميلة الساحرة الغامضة .. فقد مات فينا نحن الاثنين"[21] فقد كانت الأسطرة هي احدى توظيفات (ابسن) في عملية تهجين الشعر والرموز الدلالية مستعينا في حقيقة ان الانسان مكون من طين ويحمل مشاعر حب في هذه الحياة، وانه جاثم على احزانه لا يستطيع ان يغير في واقعه ليصل (ابسن) الى مبتغاه عن طريق الأسطرة فقد زاوج بين كل المفردات التي تصل الانسان بالماضي والحاضر، اما مسرحية (بيت الدمية) فهي تصل في المشاهد الاخيرة الى ابعادها الحقيقية، في وصف الواقع المؤسطر وخلق ديمومة ي تناول المواضيع المقربة للمجتمع الانساني "فان الوظيفة الحديثة عند ابسن ... تتسم بالنظر الى الواقع على انه تركيبة رمزية، ففي جميع مسرحيات هذه المرحلة الاخيرة تقريبا يستخدم ابسن رمزاً رئيسياً غلاباً مع مجموع الرموز والدلالات الثانوية التي من شأنهاان تلقي الضوء على الدوافع الحقيقية للشخصيات من ناحية وترفع الحدث ككل الى الشمول الانساني من ناحية اخرى"[22] ان تلك التصعيدات في الاحداث التي كانت يؤسطرها(إبسن) في مسرحيته للوصول الى مبتغاه وزيادة تأثيره على المتلقي الادبي، سواء كانت مسرحيات كنصوص ادبية او مسرحيات مجسدة عن طريق التمثيل.

وعند الانتقال الى المسرح الروسي يتضح ان احد عمالقة المسرح الروسي قد خاض في مسأله أسطرة الأحداث في كتابه المسرحية وهو (انطوان تشيخوف) إذ كانت نظرته مشابهه لنظرة (إبسن النرويجي)، فقد ساد على بعض كتابات (تشيخوف) المسرحية طابع الأسطرة بل حتى على اسلوبه الشخصي اذ كان (تشيخوف) "هو الوحيد من بين كتاب الدراما الواقعية الحديثة، الذي استطاع ان يتجرد تجردا تاماً عن مشاعره الشخصية ولا ينحو نحو تصوير سيرته الذاتية أو مواقف من حياته الشخصية"[23].

لقد كانت أسطرة الواقع لدى (تشيخوف) بعيدة عن حياته الشخصية فهو كان يؤسطر الحالات الاجتماعية في المجتمعات الروسية فكان يناقش كل المواضيع التي تهتم بحياة الانسان ويحارب السلبيات التي كانت تحيط بمجتمعه آنذاك ومن خلال الاسطرة في الاحداث " استطاع تشيخوف ان يعكس حتى الحالات غير الانسانية بشكل انساني بطل قصة (النساء) مثلاً كان يتحدث كيف التقى بالفتاة الشابة ماشا بعد ان التحق زوجها بالخدمة العسكرية وكيف عاش معها طوال سنتين، ثم عاد زوجها فجأة"[24].

تعد مثل تلك الاحداث احدى الأمثلة التي كان يتناولها (تشيخوف) في مجال أسطرة الاحداث لتكون احداثاً ذات معنى وذات تأثير ينقل من خلالها البعد البؤري للحقيقة الانسانية، عبر إضفاء طابع من الغموض والتركيز على بعض المفردات للوصول الى قصة ممسرحة ومهجنة تشمل الواقع الانساني وما يحيط به من مكونات المجتمع وكما قال عنه (ستانسلافسكي) فقد "أعطى تشيخوف المسرح تلك الحقيقة العميقة، وذلك المسرح الذي كان الاساس لما كان يدعى فيما بعد بنظام ستانسلافسكي الذي يجب دراسته من خلال تشيخوف اوعن طريق ما كان حسراً الى تقديم أعمال تشيخوف"[25].

(19) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج3، مصدر سابق، ص239.
(20) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص 106.
(21) امجد زهير عبد الحسين، الاسطورة في المسرح، مصدر سابق، ص 115.
(22) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص125.
(23) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص129.
(24) ايليا اينبورغ، تشيخوف، تر: ضياء نافع، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979)، ص67-68.
(25) جيمز روز افنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر، 2006)، ص 126.

لقد كان (تشيخوف) مؤثراً في كل المجالات الادب الروسي اذ عدت اسطرته للأحداث في اطار المسرح هي احدى أهم منجزات المسرح الروسي والتي عرضت اغلبها على مسارح موسكو، وقد كان (تشيخوف) يعمل من خلال اسطرة الاحداث المتقاربة والمتناقضة، وتلك المقاربات التي تنشأ منها اسطرته للأحداث واضحة بين "احلام اغلب الشخصيات وامنياتها وبين تصرفاتهم من اجل تحقيق هذه الاماني، وهذا التناقض الواضح في سلوك الشخصية هو الذي يعطي موقفه وجهه الساخر"[26] ان ذلك الاسلوب الساخر من الاحداث والانتقادي للواقع المتهالك الذي كانت تعيش فيه شخصياته، هو نتاج تهجين وتألف وأسطرة للأحداث مر بها المجتمع الروسي بعيداً عن تجاربه الشخصية وعبر تكنيك خاص "تتفرد به الدراما التشيخوفية هو استخدام الاطار الخارجي للميلودراما كقناع يخفي وراءه التحليل الدقيق لمصير الانسان واحساسه بالفشل والاحباط. وتفاصيل.. لروتين الحياة اليومية لا تشكل الى اطاراً خارجياً للتطور الدرامي الذي يصل في النهاية الى قمة الازمه"[27].

ان تلك الهجنة والتخالط في الاجناس الادبية واسطرتها أضفت عليها طابعاً خاصاً يصل من خلاله المتلقي الادبي والمسرحي الى الوعي التام من خلال المقومات التي ابرزها (تشيخوف) قواعده الخاصة التي ارساها على منجزه الفني، ففي مسرحية (الدب) استطاع (تشيخوف) ان يؤسطر و"يقدم دراسة مسرحية ناضجة في طبيعة سلوك البشر يتلوح خلالها المبالغة الزاعقة في الانفعالات دليلاً دامغاً على زيفها. ان يكشف لنا ما في الحياة البرجوازية من تظاهر وتصنع. وان يؤكد لنا ان تيار الحياة دائماً ما يكتسح امامه كل التقاليد الزائفة والعادات المتكافة ومن خلال بنائه البارع لشخصية (ببوفا) و(سمير نوف) ومن بثه لعدد من الجزئيات المتناهية في الصغر العظيمة الدلالة كمسألة الحصان (توبى)"[28]، اذ كانت الاسطرة عامل الكشف عن الشخصيات وابراز دلالاتها الكامنة فـ(توبى) الحصان هو الاداة التي أسطر عن طريقها الاحداث النفسية في شخصيه (بوبوفا)، وشخصية الدب الروسي الكسول والجلف والتي استعارها من الاساطير الروسية القديمة. فالأسطرة عند (تشيخوف) تبين "مختلف مقومات العالم الذي ينتمي اليه وافاقه المتباينة، ويقيم اتصالا فيما بينهما، في سخرية عطوف، وهو يكن للماضي حقا، عاطفة ندم شاعرية، لان ماضيه كان بدوره يملك طبيعة ومصيراً خاصاً. ولكن الصحيح ايضاً ان تشيخوف يشير، دونما اي تهرب ممكن الى انهيار هذا الماضي وفراغه، اذ يظهر بؤس بطلته الروحي، التي تغتدي بالحب على انه وهم وهروب"[29]، لقد كانت أسطرتة لخلجات النفس الانسانية بارزة على شخوصه المسرحية وفي الاخص مسرحية (الدب) اذ أظهر الواقع بصورة مؤسطرة ثائرة على التقاليد البالية وفوز الحب والعواطف الداخلية على البؤس والحرمان والخمول. وهنا يصل الكاتب بأسطرته الى التفاؤل والحب.

اما (جان جيرودو) وهو احدكتاب المسرح الفرنسي الذي اتسمت موضوعاته بظهور طابع الاسطرة عليها، وتكون مستمدةمن موضوعات مسرحية من التراث الكلاسيكي اليوناني والروماني والتراث الديني متمثلا في الكتاب المقدس، اذ كانت اسطرته لواقع مجتمعه مستمدة من الاصول القديمة فعمل (جيرودو) على أسطرة الواقع المعيش ليكون كواقع الاسلاف اشبه ما يكون بالواقع المميز بدلالات اسطورية بالإضافة الى امتلاكه حب الدعابة، وقدرته على أسطرة المتناقضات وتهجينها وجمعها في منجز أدبي واحد يشمل كل تلك التناقضات، لقد كانت الأسطرة مستثيرة في معظم أعماله وبالأخص الاعمال التي كانت تناهض الحرب فقد كانت "انطباعات جيرودو عن الحرب اغلب كتاباته.. ففي مسرحية (سيجفريد) ... حاول ان يصعد العلاقة المشدودة بين الالمان وفرنسا الى عالم المجردات، فقد صور بطل هذه المسرحية فرنسياً فقد ذاكرته وتحول إلى مواطن الماني متعصب لألمانيته ثم يستعيد هذه الفرنسي ذاكرته فيصير متمسكاً بقومتيه كارها للألمان"[30].

(26) صبري حافظ، مسرح تشيخوف، مصدر سابق، ص144.
(27) سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مصدر سابق، ص 137.
(28) صبري حافظ، مسرح تسيخوف، مصدر سابق، ص 67.
(29) فيتو باندولفي، تأريخ المسرح، تر: الاب الياس زحلاوي، (سورية: وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1979)، ص133.
(30) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، (بيروت: المطبعة الفنية الحديثة، 1966)، ص40.

ان تلك الاسطرة التي استخدمها (جيرودو) في مناهضة الحرب وإيصال الافكار المتناقضة للمتلقي الادبي بنقل واقع المجتمع الذي يعيش فيه اذ جعل من شخصياته شخصيات مؤسطرة تحمل ميزات مختلفة عن سواها، واسطرته للشخصيات كانت ضمن نطاق يبتعد عن البعد الفلسفي لأنه " لا يجعل شخصياته مرتبطة في تعايش عن المواقف الفلسفية بل يعمل بطريقة غير مباشرة ويدع الادراك يؤسس حيثياته في العقل بواسطة الشعور والمخيلة"[31] فابتعادها عن البعد الفلسفي يتيح للشخصية ان تكون مؤسطرة بشكل واقعي حقيقي اي انها مستمدة من الواقع الاجتماعي آنذاك ليكون شخصيات حقيقية بصفات اسطورية، وهنا "البطل الاسطوري يتحول الى انسان طبيعي يمشي ويتكلم ويصاب بفقدان الذاكرة، وذلك لتحقيق المقاربة بين ما هو اسطوري وما هو واقعي لإشاعة فكرته عن...التي تجسدت بصوت العقل"[32]، فالعقل والفكر الانساني الحقيقي هو الميزة التي حاول (جيرودو) تطويرها عن طريق الاسطرة في كتاباته المسرحية ففكرته التي جسدها عبر شخصياته المسرحية هي فكرة مناهضه للحرب التي كانت تدور في المجتمعات فيتضح الطابع المؤسطر على اغلب اعماله المسرحية ومنها "(سيجفريد) و(انترمتزو1933) و(مجنون شايو 1944) لم يكن مهتما بالقصة قدر اهتمامه بالشخصية ومعظم ابطاله من الرجال ذوي الرؤى المدهشة والذكاء المفرط والتفرد بالرأي لذلك تعتبر مسرحياته مسرحيات افكار ولكن تلك المسرحيات لا تهتم كثيراً بالمشاكل الاجتماعية بل تعرض المتضادات، السلام والحرب الاخلاص والخيانة، الحياة والموت الحرية والمصير المطلق والنسبي وكيفية التوفيق بينهما"[33]، لقد اسطر(جيرودو) الواقع من خلال جمع المتناقضات، ففي مسرحية (لن تقع حرب طروادة) وهي احدى اشهر مسرحياته فقد غلب عليها الطابع الدلالي اذ استعار فيها (جيرودو) من اساطير (الالياذة) محولاً إياها الى منجز عصري جديد فقد ناقش المظاهر الحربية المشوهة للإنسان والمخربة لقيم بناء الحضارة والمدينة وبالرغم من كره الانسان الفطري للحرب فانه يقع فيها بمشيئة القدر ويظهر الكاتب من خلال المسرحية إيمانه العميق بأن الحب اقوى من الحرب وإنه لابد من أن ينتصر الحب في النهاية، فجانب الأسطرة لدى (جيرودو) وهو مشابه للجانب الأسطرة عن د(تشيخوف) في معظم الاحيان، ومتوافقان في مبدأ انتصار الحب على باقي المتضادات ويعتقد (جيرودو) في فكره المؤسطر الذي كان يحمله "ان الانسان لا يميل بطبيعته الى الحرب فهو خير بالطبع شرير بالتطبع"[34] وبهذا لقد وصف (جيرودو) حالة الأسطرة في الشخصية الانسانية.

اما الفرنسي (جان كوكتو) فقد كان المثال الثوري على التقاليد البائسة والتي كانت تقيد حرية الفنان فراح يؤسطر كتاباته لتكون ميزة (كوكتو) الحقيقية من خلال "طابع الثورة على الاشكال الفنية الكلاسيكية والرومانتيكية والطبيعية .. تلك المذاهب التي انطبعت بالثبات والقداسة حتى أصبحت مهمه الفنان لا تعدو أن تكون محاكاة تلك الاشكال التقليدية وتكرار صورها بطريقة صناعية ميكانيكية"[35]، لقد ساعدت الأسطرة (كوكتو) في امكانية الخروج من الانماط الثابتة والسائدة في مجال الكتابة المسرحية والتي كانت تخلق ميكانيكية ورتابة إذ أن (كوكتو) من ضمن دعواته كانت هي الابتعاد عن التعصب والرتابة " فكوكتو يجتهد في إظهار قدرة الكائن البشري على تخطي نفسه والوصول الى منتهى العظمة " [36] فقد كانت للإنسان مرتبة عليا في تفكير (كوكتو) ولذا فكانت الأسطرة حاضرة في كتاباته المسرحية وهي دليل على رفع من قيمة الإنسان لديه وإيصاله الى مرتبه الالوهية، على الرغم من أن (كوكتو) كان متأثراً في إستعارته للقصص القديمة والأحداث وجعلها تذوب في أحداث المجتمع لتكون تلك الاحداث هي السلم الذي يفضي الى المنجز الادبي المؤسطر فقد كان له اسلوباً مبتكراً في "استعارة فكرة من سوف وكلس او شكسبير او غيرهما وتفريغها في رؤية فنية مغايرة تستند اساساً الى معطيات التحليل النفسي وأساليب التعبير السريالي ثم الجمع بين هذه العناصر كلها في صورة وحي شامل والهام متكامل ورؤيا متجانسة هو أهم ما أضافه الشاعر كوكتو الى فن التأليف المسرحي"[37]، اسلوب الأسطرة المبتكر لدى (كوكتو)

(31) سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين، (بغداد: دار الهنا للعمارة والفنون، 2007)، ص154.
(32) امجد زهير عبد الحسين، الاسطورة في المسرح، مصدر سابق، ص 104.
(33) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص41.
(34) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق ص41.
(35) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص50.
(36) كوكتو، سالاكرو، يونسكو، المعقول والامعقول، تر: فتحي العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989)، ص19.
(37) كوكتو، سالاكرو، يونسكو، المعقول والامعقول، مصدر سابق، ص14.

ساعد في نمو وتطور الافكار في مجال التأليف المسرحي، وبروز كتابات مسرحية مؤسطرة مما أعطى شكلا دراماياً "هاديا لحل مشاكل عديدة كانت مستعصية لا يجد مؤلفو التراجيديا لها حلاً ومن هذه المشاكل ما يتمثل في ذلك التناقض الموجود في طبيعة الشعر التمثيلي مع الشعر الغنائي، فهو يرى انه ينبغي ان ينظم الشعر المناسب للمسرح"[38].

لقد هجن (كوكتو) كل ما صادفه من حكايات وأساطير وانواع شعرية للخروج بمحصلة ظهور منجز أدبي مؤسطر يحمل كل الصفات الهجينة من الشعر والدراما ليكون هو المنطلق لحل المشاكل العالقة بين افراد المجتمع وبين والمشاكل التي كانت تحيط بالمجتمعات كالحرب التي كانت تدور بين فرنسا والمانيا وفي"عام 1934 قدم كوكتو مسرحية (الاله الجهنمية) وهي ايضاً تجديد يضفي ثوب الشباب على اسطورة (اوديب) وفيها يعرض لنا الشاعر كوكتو احدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرتها آلهة الجحيم لإبادة الانسان بطريقة حسابية، اذ تشحن الآلة ويمتلئ، الزمبرك امتلاء تاماً لتدور آلة التعذيب في بطئ طيلة حياة الانسان وهكذا يطمئن آلهة الجحيم الى أن عذاب الانسان لن يتوقف بفضل هذه الآلة الجهنمية"[39].

ان ذلك التصور المؤسطر الذي عرضه (كوكتو) لعذاب الانسان هو حقيقة نتاج المجتمعات الانسانية المملوء بالحقد والكراهية وتسليط الآلة او السلطة العليا على اقدار الإنسان وانتشار الظلم عليه ويشير عنوان المسرحية " بآلة الآلهة وكأن قنبلة مؤقته تستمر دقات ساعتها في حين يعتقد الانسان بأنه حر في تقرير مصيره، غير ان اوديب يعلن حريته في الاخبار كأب فرد اخر، فلا حول له ولا قوة في ايقاف تلك الماكنة الجهنمية"[40]، لقد كانت الأسطرة حاضرة في منجزه الادبي اذ كانت انتقاداته واستعاراته للألفاظ والمواقف واستخلاص نوع أدبي مسرحي جديد ينطلق من القدر المحتوم للإنسان لان (كوكتو) كان يؤمن بالقضاء والقدر وكان موقفه من ذلك متجلياً في مسرحيته (الآله الجهنمية)، في ابقاء القصة مفتوحة وأن القدر هو من يحدد تاريخ الانسان لا غيره.

اما(جان بول سارتر) الذي له أعمال أدبية وفلسفية ومسرحية والتي كان يعبر بها عن أفكاره وتفاعل تلك الافكار مع مجتمعه وعصره إذ أنه يتخذ من أسطرة الاحداث قاعدة ومرتكز له في بناء شخوصه المسرحية ولم يكن يهدف في أعماله الى بناء أفكار فلسفية مجردة، بل سعى الى أسطرة تلك الافكار المجتمعية والتي كانت تشمل افكار ومواقف إنسانية اذ لم يفكر في الوعي الذاتي للفرد الواحد بل شمل تفكيره المجتمع بأكمله وقد وجد (سارتر) نفسه منشغلا "في فكرة جوهرية واحدة تلح عليه باستمرار حيث كان يرى الإنسان وحيداً يعاني من التقزم امام القلق واليأس، وشواظ الظلم، وكل ذلك يدور في عالم لا معنى له وانه كان موجوداً مجرد وجود الى ان قام بتحديد خيار حاسم ومصيري يتعلق بمسار حياته ومستقبله"[41]، لقد كان تفكير(سارتر) في أسطرة تلك الحياة ووضع منهج لها تسير فيه الامور كما تريد تلك المجتمعات، وتلك الأسطرة جاءت متمثلة في منجزاته المسرحية، نقل فيها دواخل الفكر الفلسفي في الذات الانسانية للوصول الى غاية خفية يصبو اليها كل انسان وحسب قول (سارتر) "وبما اني استطعت أسر ذلك الخيال العابر، وعرضته على الاخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكري، فالأخرين،... يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة، لأنه اصبح لديهم محدد للغاية"[42].

ان ذلك الخيال المؤسطر لدى (سارتر) الذي يحمل مدلولات عميقة ويحاول ترجمتها ونقلها الى الواقع عن طريق النصوص المسرحية التي أسطرها (سارتر) نتيجة افكاره "وهذا يتسنى لجميع مسرحيات سارتر بصفة عامة، الحركة الدرامية، أن يجعل المتلقي يتمثل الفلسفة يهدف الى شرحها المؤلف عن طريق تكثيف الافكار وجعلها تنطق بالحياة في شكل شخوص ديناميكية"[43] ان تلك الافكار التي اسطرها (سارتر) كانت تجوب في مخيلته اذ شملت افكاره استعارة القصص والاساطير القديمة الاغريقية والحديثة فعند النظر الى أن "التعديل الذي ادخله على مسرحية (الذباب) كان قطعاً تعديلاً عجيبا في بابه، يختلف كل الاختلاف عن التعديلات

(38) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص51.
(39) المصدر السابق نفسه، ص54.
(40) سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين، مصدر سابق، ص130.
(41) شاكر الحاج مخلف، دراسات في المسرح العالمي، (دمشق: شركة اوروك للصحافة والنشر، 1998)، ص43.
(42) جان بول سارتر، ما الادب، تر: محمد غني هلال، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، بلا ت)، ص59.
(43) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص67.

المعتادة، فمسرحية الذباب ليست مجرد ترديد لأسطورة القديمة بعد ان صبت في صيغه عصرية وعولجت معالجة فنية حديثة"[44]، فقد كانت (الذباب) هي الانطلاقة الحقيقية لفكر (سارتر) المؤسطر للأحداث اذ كانت الرموز الدلالية للذباب هي الخمول وحاله الركود والاستسلام التي كانت سائدة في المجتمع وطريقة مكافئة القاتل وتمجيده وابراز اللعنة التي تحل على المدينة بسبب الخوف والتردد في التفكير المنطقي، فالمسرح عند (سارتر) "لا يهتم بنقل صورة الواقع اليومي كما هو، فاهتمام المسرح يجيب ان ينصب على الحقيق"[45]، وتلك الحقيقة هي الواقع المنقول الذي اراد ايضاحه سارتر بشكل مؤسطر ومميز عن الواقع الاعتيادي، ومن خلال منجزه (الذباب) "تبنى سارتر موقف هيجل من المسرح الاغريقي القديم، فيرى انه تمثل لنزاع في الحقوق، ويدعو الى ان يستعيد المسرح الحالي هذا الجانب من الصراع، علينا ان نستبدل دراسة الطبائع البشرية بتصوير الحقوق وتنازعها"[46]، ان الحقوق والتنازعات والمشكلات هي الجوهر الحقيقي لبداية تكوين مسرح مؤسطر يضفي طبائع جديدة واساليب جديدة في المسرح.

اما كتاب المسرح العراقي الذين ساهموا في اظهار منجزات ادبية متنوعة فقد وجدت الأسطرة في بعض منجزاتهم المسرحية امثال (يوسف العاني) والذي يتضح أن الأسطرة متواجدة في منجزه المسرحي، واذ كان هاجسه الاكبر في منجزه المسرح هو استقبال الجمهور لذلك العمل فسعى الى مده بكل الطاقات الممكنة ليكون أداة محركة للجمهور "وهو لا يلجأ لإثارة إعجاب الجمهور وبث البهجة فيه..، وإنما يتغلغل في الحياة العراقية وينزع منها صوراً رائعة قوية مظهراً تناقضاتها الغريبة بشكل فوري مؤثر يثير الضحك والاستنكار في آن واحد، وهكذا يعطي يوسف العاني مثلاً ساطعاً على قول (غوغول) من ان التمثيل الهزلي عرض لحاله وحكم عليها"[47]، لقد كانت الأسطرة لدى (يوسف العاني) هي لتجسيد الحالات التي يمر بها المجتمع بطريقة مميزة تجلب الانتباه لها وتجعل الاساس في تكوينها هو المشاكل المجتمعية التي يمر بها المجتمع العراقي خاصة في الفترات التي شاعت فيها الحروب والتحولات السياسية التي ظهرت في منجزاته بطريقة مؤسطرة فقد كان ينتقد الواقع على طريقة (غوغول) اي الطريقة الهزلية التي عرض بها حالات المجتمع، وقد كان لتأثير المكان والحالة الاجتماعية تأثير بالغ في نصوص العاني المسرحية من الجانب الروحي والانتماء فقد "جاءت مسرحياته التي كتبها (تتجاوز الخمسين) متعمقة في التراث رغم حداثتها من جهة وانفتاحها على التجارب العالمية وتعاطيها مع الافكار الحديثة فنياً وتقنياً من جهة اخرى فضلاً على انها اعمالاً نقدت الواقع السياسي تلميحا وتصريحاً"[48].

لقد كان اسلوبه المؤسطر هو المنقذ له من خلال اعطاء الدلالات عبر الرموز المختلفة التي تضمنتها اعماله المسرحية التي اتخذت من طابع التنويع والتغريب والتهجين صفات اساسية لعملية الأسطرة، "لقد بدأ يوسف العاني يتحسس طريقه في اوائل الخمسينات حين كتب مسرحيات مثل (رأس الشليلة) 1951 وفيها يستخدم اسلوب التمثيلية الاذاعية كي يفضح ما يقوم في الدوائر الحكومية من فساد اداري يشمل لدائرة بأكملها، من مديرها الذي يأتي مبكراً كي ينصرف مبكراً الى موظفيها الذين يحقرون المراجعين المترددين عليهم ويهملون اعمالهم، ويؤجلون إنجازها، ولا يأبهون الا لمن يحمل كارت توصية"[49]، لقد جمع (العاني) بين الواقعية في اعماله سواء كانت في التصوير والاذاعية من جهة وبين الفكاهة والهزلية من جهة اخرى، وكان مسرحه مسرح مهجن يشمل كل اصناف المسرح بطريقة مؤسطرة ومهذبة فهو "يعرض صوراً من الحياة العراقية فيثير في الجمهور الضحك عليها والسخرية منها لأنها تظهر غريبة غير منسجمة مع المنطق والعقل. ولكي يفعل ذلك، لا يلجأ الى البحث عن الصورة الغريبة الشاذة وانما يختار صوراً من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم فيعرضها عرضاً يتوفر فيه ابراز جوانبها المثيرة دون ان يكلف عناء البحث وراء الصور الغريبة"[50]، لقد كان اسلوب الأسطرة في المسرح العراقي على يد (العاني) في معظم مسرحياته السياسية والاجتماعية هو هدف تحقيق المعايشة المجتمعية وايصال

(44) سعد عبد العزيز، الاسطورة والدراما، مصدر سابق، ص69.
(45) سعاد حرب، الانا والاخر والجماعة دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1994)، ص181.
(46) المصدر السابق نفسه، ص181.
(47) يوسف العاني، عشر مسرحيات من يوسف العاني، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981)، ص12.
(48) مروان الجبوري، يوسف العاني سيرة بغدادية للمسرح، مجلة العربي الجديد الالكترونية، بغداد، 2014/12/14، www.alaraby.com.
(49) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1979)، ص307.
(50) يوسف العاني، عشر مسرحيات من يوسف العاني، مصدر سابق، ص12.

الحقوق للفرد العراقي لما كان يمر به المواطن العراقي من ضغوط سياسية واجتماعية فمن خلال الصورة التي تقدمها مسرحية (المفتاح) "انما هي تعبير عن الرؤيا التي كونها المؤلف لنفسه عن حياة مجتمعه الذي يحيا وسطه، وان التعاطف الذي لمسناه بين الكاتب وجمهوره من خلال عرض المسرحية انما هو تعبير عن تبني الجمهور نفسه لهذه الرؤياعلى انها رؤياه الخاصة"[51]، لقد كانت الأسطرة هي اداة التي انتصر بها (يوسف العاني) في مسرحياته المخصصة للمسحوقين والمهمشين فمسرحه هو مسرح الواقع الاجتماعي العراقي بما يحتويه من قصص وحكايات وافعال حكومات وامراض المجمع كافة منها مسرحيات (القمرجية) و(الحشاشة) و(الطبيب يداوي الناس) وغيرها من المنجزات التي لمست الواقع العراقي المعيش.

اما الكاتب (علي عبد النبي الزيدي) لقد كان منجزه الادبي والمسرحي على وجه الخصوص حافلاً بطابع الأسطرة، فقد تضمنت معظم نصوصه رموز ودلالات تشير الى تناول المشاكل الاجتماعية للمجتمع العراقي بطريقة مؤسطرة مغايرة عن الطرق التقليدية التي ينتهجها معظم الكتاب في كتاباتهم المسرحية، اذ يعد الزيدي احد اعلام التغير في مجال الكتابة المسرحية اذ عمل على تجسيد افكاره وهمومه من خلال نصوصه المسرحية، فالمسرح لديه هو المكان الرحب الذي يستطيع ان يفسر افكاره رغم حبه للروايات والقصة القصيرة والنصوص الحديثة التي انتجها الزيدي بطريقة مؤسطرة تعبر عن طابع الحداثة "فالنص الحديث بقدرته الفائقة التأثير بالمتلقي من خلال الافكار والبناء الرصين للنص ولغته المنسجمة مع واقع المجتمع وسواها من المفردات التي يمكن لها ان تنتج نصا حديثاً بالمعنى"[52]، ان تلك القدرات التي يتمتع بها النص المسرحي لدى (الزيدي) من ناحية أسطرة الواقع العراقي ونقل الهموم والمشاكل التي مر بها المجتمع العراقي والتقلبات السياسية، هي نتاج الوعي الفكري والاسلوب المغاير الذي استخدمه الكاتب في عملية اظهار اجناس ادبية جديدة تنتمي الى المسرح وقد كانت نصوصه المسرحية المؤسطرة بطريقة حديثة تتسم "بعدم الانغلاق والتعدد والتنوع في شكلها وهيئتها، وغياب القولبة، لتعتمد اسس التجريب والعلمية في النظر الى الاشياء، الى ان هذه النصوص قد تكون معدودة في العراق وغير واضحة المعالم في تجربتها العميقة والبسيطة الى أن الزيدي يحاول أن يؤسس له مشروعا يحمل هوية خاصة به"[53]، وذلك المشروع الذي يحاول اظهاره والتميز به عن اقرانه من الكتاب المسرحين يتحلى باستخدام طابع الأسطرة في توظيفه للرموز والافكار الغير مطروقه وادخالها وتهجينها مع الواقع العراقي، للحصول على نتاج مسرحي مؤسطر يلبي حاجة المجتمع ويوثر في الوعي الانساني وتلك الأسطرة التي برزت لدى (علي عبد النبي الزيدي) كانت نتاج تهجين ومزاوجة اصناف ادبية مختلفة ومتوافقة اذ "يتداخل الشعري بالنثري والبناء العمودي بالأفقي والاسطوري بالواقعي وما الى ذلك من تجاوزات فضلا عن تهشيم الحبكة وعدم ترابطها، ويكون النص عالما مفتوحا.. حيث اللعب بالعوالم والفضاءات والكلمات التي قد لا تشير الى معنى أحياناً او انها تستبطن معاني عميقة حد ضياع المعنى وصعوبة الامساك به، بسبب الفوضى ولحظات الصمت التي تهيمن احياناً على المنطوق، ونجد تجاوزاً للمألوف وترفعاً عليه"[54]، وذلك التداخل والانسجام في الاطار الادبي المسرحي لدى الزيدي هو اسلوبه المؤسطر اذ يعطي لشخوصه المسرحي طابعاً مميزا وكذلك هي الاحداث التي يتناولها في كتاباته المسرحية مثل الحروب التي مر بها المجتمع العراقي وما آلت به تلك الحروب من تخلف واضطهاد للإنسانية "فجاءت الابعاد النفسية للشخصيات المتداعية اجتماعياً وسياسياً رافضة لكل انواع الظلم والاضطهاد فالكاتب مر بعدة مراحل زمنية مختلفة مما حدى به الى تغير الشكل والسلوب في كتابة مسرحياته، فمثلا في مسرحية (ثامن ايام الاسبوع)، اراد الكاتب الدمج بين مواضيع عدة بحيث تكون حاملة الى التأويل والتلقي والتفسير من قبل القارئ في ان واحد"[55].

(51) يوسف العاني، عشر مسرحيات من يوسف العاني، مصدر سابق، ص23.
(52) شاكر عبد العظيم، ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مؤسسة النور الالكترونية للثقافة والاعلام، 2010/4/10، www.alnoor.com.
(53) غصون محمد عبد المطلب العبيدي، الاحباط عند شخصيات علي عبد النبي الزيدي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد 22، العدد:5، سنة 2014، ص1154.
(54) شاكر عبد العظيم، ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مصدر سابق .
(55) السبتي، رند علي حسين، البعد النفسي لشخصيات على عبد النبي الزيدي المسرحية، المجلة العربية للدراسات وبحوث العلوم التربوية والانسانية، القاهرة، العدد: شهر مارس، 2016، ص7.

لقد كانت الأسطرة حاضرة حتى في اسماء مسرحياته ففي مسرحية(ثامن ايام الاسبوع) يتضح أن اسم المسرحية هو جزء من منظومه الأسطرة التي استخدمها فهو أسطر الواقع بإضافته يوم ثامن في الاسبوع وبهذا خرج عن الواقع المعتاد اذ يقول الكاتب (علي عبد النبي الزيدي) حول هذا المنجز ان "نص ثامن ايام الاسبوع كتبته في منتصف التسعينات القرن الماضي، وكان يحاول ان يقرأ واقع الدكتاتورية السائدة في العراق آنذاك من خلال شخصية (الدفن) الذي دفن احلامه وتطلعاته ورغباته وامنياته"[56]، لقد كان النص تعبيرا عن هواجس نفسية تعيشها شريحة من المجتمع العراقي ابان الحروب التي مربها المجتمع العراقي والهم الانساني الذي تعايش مع ظل الحروب وانتشار الظلم لقد كانت معالجته من خلال الأسطرة في تجسيد شخصية الرجل الذي حمل احلامه وامانيه في كيس وراح ليدفنها بعد ان انقطعت به السبل لتحقيقها، ونص مسرحية (واقع خرافي) استخدم به (الزيدي) الأسطرة في تكوين شخصياته فهو يوظف الرموز عن طريق الشخصيات ليحقق مبدأ الأسطرة ويعمل على انتقاد الواقع الاجتماعي والسياسي فالنص معتمد على "فكرة غريبة، صوغ العنوان اعتماداً على مفارقة لغوية صادقة، وعبارات مؤثرة في القارئ (اللحظي). يعتمد كذلك على الجملة البسيطة والتراكيب السهلة والحوارات القصيرة مع مسحة تهكمية تغلب على الفضاء العام للنص"[57]، اذ يرتكز هذا النص على فكرة مؤسطرة يصف بها (الزيدي) عالم الاموات هو أجمل من العالم الحقي إذ أن الواقع لا يحوي الا الدمار والقتل فالإنسان الذي قتل في الحرب واصبح شهيدا لا يريد الرجوع الى الحياة لما شاهده من ظلم، فقرر البقاء، بالإضافة الى مناقشته واقع الشهيد بأنه هّجر حتى من قبرة رغم استشهاده في سبيل ارض الوطن اي انه لا يملك مكان يوارى فيه جثمانه، لقد كانت معظم مسرحياة (علي عبد النبي الزيدي) تتمرد على الواقع وتنتقده بطريقة مؤسطر وبلغة بسيطة وحوارات قصيرة لكنها تحمل دلالات عالية.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- تتجسد عملية الأسطرة في جعل الشيء اسطورياً عن طريق اللغة والرموز والدلالات والايحاءات اللفظية، لتكوين لغة مثالية تشمل كل المعاني.
2- تمثل الأسطرة اعادة تجسيد التاريخ ونقله الى الواقع كونها مصدرا للإلهام الديني والفكري عن طريق المنجزات المسرحية التي تحمل طابعا شعرياً.
3- تطرح الأسطرة آلية ربط الازمان والاماكن المختلفة للحصول على منجز متميز مهجن يلبي حاجة المجتمع الحالي، ويكسر الحواجز والقيود في عملية كتابة النصوص المسرحية.
4- تمثل الأسطرة عملية تهجين وتحويل الافكار عن طريق استخراجها من رحم المجتمع وتهذيبها لتكون دليل وعي ثقافي وفكري.
5- تجمع الأسطرة بين الاجناس الادبية وتدمجها للخروج بجنس ادبي يحمل صفات الابوين ولا يشبه احدهما، اذ تعمل على الخروج عن التقاليد الجامدة للشعر والادب ومنح الكاتب قدرة على الابداع الادبي للخروج بمنجز مميز وبأسلوب واقعي.

الفصل الثالث اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث *

تألف مجتمع البحث من (37) نصاً مسرحياً تمت كتابتها في فترة (1989-2013) وهي الاعمال التي الفها الكاتب (خزعل الماجدي) والتي تمثلت في معظمها سمات الاسطرة.

ثانياً: عينة البحث

تكونت عينة البحث من نص مسرحي واحد تم اختياره بطريقة قصدية وهو (هاملت بلا هاملت)

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) وذلك لملائمته هدف البحث.

(56) حمدي عقبي، الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي، صحيفة رأي اليوم الالكترونية، 2/28 /2015، www.raialyoum.com.
(57) عباس منعثر، قراءة في مسرحية (واقع خرافي) لعلي عبد النبي الزيدي، الحوار المتمدن، العدد:4380، 1، 2014/3/1، www.ahewar.org .
* ينظر ملحق رقم (1) يبين مجتمع البحث .

رابعاً: اداة البحث

اعتمد الباحث في أداة التحليل على المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري وما كتب عن النص من نقدٍ في الصحف والمجلات.

خامساً: تحليل العينة

مسرحية هاملت بلا هاملت (1990) تعد التأثيرات الشكسبيرية(لخزعل الماجدي)المسهم الاكبر في صياغة النص المسرحي (هاملت بلا هاملت) على الرغم من ان النص يحمل التسمية الشكسبيرية الا ان الكاتب تعامل مع هذا الاسم بصورة مغايرة لطابعها الحقيقي، اذ رسم طابعة الخاص، فقد تجاوز بتلك الصياغات كل الثوابت، والاحداث التي اسطرها من خلال استغلال الرموز والدلالات وجعل من نص (شكسبير)الاصلي تناصاً ضمنياً للشخصيات اذ استعار اسماء شخصيات مسرحية (هاملت) الحقيقية وهجنها وعمل على تحويلها وترحيلها من الطابع الكلاسيكي القديم الى الواقع المعيش، وذلك التهجين عمل على تقوية طابع الأسطرة لدى الكاتب وخصوصا في نصه المسرحي من خلال الاحداث التي تتلخص في انها تبدا بمقتل (الملك هاملت) على يد اخيه (كلوديوس) بتواطئه مع زوجةاخيه (غرتورد)، فـ(هاملت) المسافر للدراسة الى بلد اخر يقرر العودة الى الدنيمارك لحضور جنازة ابيه الملك لكن السفينة تغرق ويموت (هاملت الابن) ليبدا موت هاملت بتحريك الاحزان داخل امه الملكة رغم الجريمة التي اقترفتها، اما (اوفيليا) فتمثل رمز للنقاء، اذ يصاحب هذه الاحداث هروب (هوراشيو) لان الموت قد دخل حصون المدينة ورائحته بدئت تفوح، ومن ثم تبدا الاعترافات بالذنب الذي ادى الى خراب المملكة، وعند معرفة (ليرتس) ان اجداده هم الملوك الحقيقين للدنيمارك وهم احق بالميراث فيقتل الملك ويقتل ولدة ليصبح هو الملك ومن ثم يقتل على يد حفار القبور.

اما نص المسرحية يتكون من سبعة مشاهد وسبعة شخصيات وهي:

1- كلوديوس (عم هاملت) ملك الدنيمارك.
2- غرتورد (ام هاملت) ملكة الدنيمارك.
3- بولنيوس وزير الملك كلوديوس.
4- ليرتس إبن بولونيوس.
5- اوفيليا إبنة بولونيوس (حبيبة هاملت).
6- هوراشيو صديق هاملت.
7- حفار القبور.

لقد ناقشت المسرحية الصراع حول السلطة والتي استعارها (الماجدي) من مسرحية (هاملت) كفكرة عامة اما ما يخص النص فهو نص مستقل بحد ذاته لا يمت لنص شكسبير بصلة الا انه استعار بعض الحوارات للشخصيات الحقيقية لمسرحية (هاملت) وعمل على تحويلها وترحيلها الى الواقع فعد الحوار المجهول الشخصية والتي لم يحددها (الماجدي) في النص لكي يجعل المتلقي في حالة ترقب دائم لمعرفه الاشياء الغامضة والمجهولة ففي حوار التالي:

"آه..ليت هذا الجسد الصلد الشديد التجلد، يبلي حتى يستحيل ندى.

يا إلهي.. لشد ما تبدو عادات هذا العالم بالية عتيقة لا تستساغ ولا تجدي نفعاً الا...تباً لهذه الدنيا.. تباً لها"[58].

وهنا تظهر الأسطرة في عملية التهجين التي حصلت بين النص الشكسبيري ونص (الماجدي) فصياغته الشعرية هي مقاربة للأسلوب (شكسبير) في كتابة النصوص المسرحية، وتمتلئ تلك النصوص المسرحية بالرموز المشفرة التي تعمل على تكثيف المعاني وزجها في صلب الموضوع عن طريق اللغة العالية التي يتمتع بها النص المسرحي، فموت (هاملت) في المشهد الاول للمسرحي ينهي الارتباط الحقيقي بين النص الشكسبيري ونص (الماجدي) اذ ان كسر القيود في عملية كتابة النص المسرحي والخروج عن المألوف في

(58) خزعل الماجدي الاعمال المسرحية، ج1، الاعمال المسرحية، ج1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراس والنشر، 2011)، ص487.

تجسد تلك الحكايات وتمثيلها كرموز اسطورية لتقوية الاحداث وشد انتباه المتلقي الادبي، فمن خلال الأسطرة خرج الكاتب عن التابوات الثابتة وكسر التقاليد الجامدة بأسلوب واقعي، اذ ان العمل المسرحي (هاملت بلا هاملت) هو مزيج من الاجناس الادبية التي تتنقل بين الشعر والادب لتحط رحالها في رحاب النصوص المسرحية، مستفيداً من روحية (هاملت) الحقيقية وقصته الخاصة، اذ عمل الكاتب على تغير مراكز الشخصيات الرئيسية وتحويلها الى شخصيات اخرى اذ نقل موت (اوفيليا) الى (هاملت) ليقلب الموازين ولكي تصل الرسالة المضمرة التي تقول ماذا لو كنت مكان تلك الشخصية وان اي شخصية معرضة لتكون في هذا الموقف، اذ تمتع الحوار المسرحي بأسلوب جزل بصورته الشعرية النابعة من الجوهر العام للشخصيات اذ تظهر (اوفيليا) في احد حواراتها تقول: "اوفيليا: لماذا تركتني يا هاملت وحدي اعزف الى انصاب الفتن واخوض في برك النزوات التي تصورها لنا نفوسنا على انها فتوحات آفاق وكسر سواتر وخلق مصائد.. لقد دخلت بطوننا لعق الحرام وتشبعت نفوسنا بأرجاس وارجاس وتزينت بالتالف من شدة الشر الذي هو اخذ بها الى الهاوية"[59]، لقد وصف (الماجدي) بطريقته المؤسطرة حال المجتمع الذي يعيش فيه وعمل على نقل الخطاب التاريخي الى الاسلوب الواقعي ليكون خطاباً هادفاً الى اصلاح المجتمع ونابع من وجدان الانسان، فالخطاب ناتج عن وعي جمعي للإنسان في المجتمع والعمل على تطهير النفس الانسانية من الاخطاء، لقد اعطت الاسطرة وما تحمله من قوى كامنه قوة للنص ومرونة في التنقل عبر الازمان والاماكن المختلفة مع امكانية تحويل الشخصيات والمصائر على اعتبار ان تلك المصائر تمثل كل المجتمع وان نتاج الحقد هو الحقد لقد خلق الكاتب من خلال اسلوبه الخاص دينامية في تواصل الاحداث وتوازن الفعل المأساوي في سياق النص، اذ لم يضرب المركز في (هاملت) فحسب بل خلق مراكز اخرى تدور حولها الصراعات والشكوك، اذ عملت اللغة العالية والحوارات القصيرة على تكثيف المعاني والدلالات باقل كلمات ممكنة عبر استخدام الأسطرة كونها اداة تعمل على خلق توائم وتجانس في السياق القصصي للأحداث في المجتمعات المختلفة والثقافات وجعله خطابا يسمح لان يعيش وينتشر في اي مجتمع انساني، كما استخدامه للشخصيات والاحداث المضمرة والتي تمثل بغرق (هاملت) مع عدم معرفة اسباب الغرق والصوت الذي يظهر ينطق حوارات بصوت مجهول وهذا يدل على ان الضمير الانساني هو من يتكلم ويسعى الى البحث عن الحقائق، لقد عمل الكاتب على اعطاء اهمية كبيرة لشخصياته المسرحية من خلال الأسطرة التي عمل على استخدامها من خلال اعطائها مميزات الشخصيات الشكسبيرية، اما الحبكة في نص (هاملت بلا هاملت) هي حبكة دائرية فقد قام بتعديل نص الرسالة التي وردت في نص شكسبير وادخلها من ضمن السياق الواقعي لمسرحيته اذ يقول في نص الرسالة والذي ورد في الحوار التالي:

"هل للكواكب نار في العلى ؟؟..تساءلي

هل دارت الشمس يوما في الفضاء ؟.. تساءلي

أيكذب من قال الحقيقة ؟.. تساءلي

ولكن عن هواي حبيبتي لا تسالي"[60]

لقد اثار (الماجدي) من خلال استعارة لتلك الرسالة مجموعة من التساؤلات التي تنطلق من قلب الانسان لتحرك مخيلته وتدفعه على التفكير في ما يدور حوله من احداث والتحقق من تلك الاحدث، فقد رحل الكاتب من خلال رسالته معاني كثيرة هي انتشار عدم الثقة والوعي الزائف، واظهار عاطفة الأمومة والحب الداخلي الذي تكنه الام لولدها، كما ويستعير (الماجدي) قصة (ادم وحواء) لتكون شاهداً على الاحداث وكأداة اسناد للأحداث الانسانية اذ عمل على ادخالها ضمن نسق ادبي وقصصي عالي، فالحوار الدائر بين (اوفيليا) والملكة تمت مناقشته من خلال المعاني المضمرة في هذا الحوار على الصور الاسطورية التي تمثل الخطيئة الاولى التي ارتكبها الانسان ومقارنتها بالأخطاء المتتالية التي يكررها الانسان في حياة اذ اولى في صياغته الادبية التي تتسم بالطابع الشعري المؤسطر اهمية وتركيزاً على المرأة وجعل خطابه المسرحي يمثل كل النساء كما يقول الحوار:

(59) خزعل الماجدي الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص509.
(60) المصدر السابق نفسه، ص 519.

"اوفيليا: من هي يا مولاتي ؟

الملكة: اي امرأة... ربما كانت ربما كان ذلك بسبب حواء.

اوفيليا: لأنها ناولت ادم التفاحة.

الملكة: بل لأنها ناولت الملك التاج

اوفيليا: سيان اذا التفاحة والتاج، الخطيئة ما زالت تسري بنا وما زلنا نقفز من واحدة لأخرى ولكن الثوب هو الذي تغير"[61].

وبناء على ما تقدم ان الأسطرة التي استخدمت في هذا الحوار عملت على ربط الازمان والاساطير التاريخية والموروث الانساني لينقل الى الوقت الحالي لإبراز الصيغ الجمالية التي تنطلق من وحي الانسان والحالة الاجتماعية التي وصل اليها بشكل حقيقي، اذ زاوج (الماجدي) بين التفاحة والتاج على اعتبار انها هي سبب اللعنة الإلاهية وسعي الانسان الدائم حول التملك والسلطة والخلود والاستيلاء على ما يمتلكه انسان اخر بأساليب مختلفة، ليظهر عدم تغير الواقع بل الازمان والاماكن هي من تتغير والاحداث تدور بشكل متكرر لأن الإنسان في طبيعته يبحث عن السلطة والخوض في غمار المجهول لقد كانت تركيز المعاني والاحداث في الصياغات والرموز التي وظفها (الماجدي) لتكشف عن احداث مضمرة واساسية فعند قراءة حوار (غرتورد) مع (اوفيال) يتضح انه حوار لاظهار صفات الشخصيات عبر المعاني الدلالية التي ظهرت في سياق الحوار اذ تقول:

"الملكة: لقد قلبنا اعمق الآبار بذيلي افعى كان يظهر احدهما من قلبي والاخر من يدك حتى بدا الحرام حلالا وحتى وحتى حزت سيوفنا عنق الطبيعة السوي فتهدل رأسها على صدورنا وبئنا بحملٍ ثقيل لن يهدئ قرعه في نفوسنا حتى نُطرب دمنا برنين السماء وحتى يتقاتل فينا العضو مع جاره ونمتلئ عقاباً"[62]، اذ تمثل تلك الرموز الخطاب الانساني الداخلي الناتج من وجدان الشخصيات كونه اداة للتوعية المجتمع وتوظيف ذلك الوعي لاستعارة الاحداث والمعاني التي تطلقها الكلمات فعملية الأسطرة تعمل على صقل الصفات الحقيقية للأشياء فقد استعار (الماجدي) صفات الافعى في الغدر والمكر والقتك بدم بارد اما استعارته للبئر الذي يمثل المعنى الحقيقي للعمق والعطاء وهو يمثل الخزين الانساني للأسرار والعقاب الانساني يصدر في حياة الانسان نتيجة الاخطاء التي اقترفها اي ان الانسان يحصد ما يزرعه، بالضافة الى ان الماجدي استطاع عن طريق الأسطرة ان يشير الى ما هو مقدس ومدنس في الافعال على مر التاريخ وقارن بينها وبين الاحداث الواقعية بأسلوبه المؤسطر، لقد كان سعي الكاتب الى التنويع والتجديد في الاحداث والمفردات من اهم سمات الأسطرة لديه وعمل على ذلك التوزيع والتنويع بشكل متوازن وحقيقي ينقل من خلاله قدرته ومهارته في تصوير الاحداث بشكل نسق درامي وبأسلوب خاص ومتميز ليكسب نصوصه طابعاً جمالياً في طريقة الصياغة والاسلوب اللغوي بدمج وترحيل المعاني القابعة في اعماق اللغة اذ ساعدته قدرته على التنقل بين الاجناس الادبية في خلق جنس ادبي مؤسطر يضاهي الاعمال المسرحية العالمية ففي احد حوارات الملكة وصف للأحداث اذ تقول الملكة:

"الآن أنظر الى وجهك.. الا ترى وحشاً من وحوش البرية، الا ترى شوكاً وحسكاً وقد تهدل على جبينك كل رذيلٍ وزينت تاجك الافاعي.

الملك: لقد تماديت يا غرتورد وانت تعرفين بأن الملك حيلة لا منظر وأنا أكثر جلةً من اخي، اما بقية ما ذكرت فدعي الوقت يمر حتى اريك منها فنوناً وستدهشين"[63]، في هذه الاعترافات تبدا الصراع بين الاشرار وتحالفهم مع الشيطان الذي يمثل مركز الشر الدنيوي وان نتيجة الخيانة هي الخيانة فتقتل الملكة (غرتورد) على يد الملك الجديد وتسير الاطماع الى ان تصل الى (ليرتس) ليقتل الكل ويقتل اباه فيظهر مركز لحبكة جديدة داخل النص الواحد ليخلق تساؤل احدى الشخصيات والتي هي:

"اوفيليا: نموت او لا نموت.. تلك هي العلة يا نفسي، الموت يحيط بنا من كل الجهات الحياة في المركز.. الموت في جهاتها الالف، ما من نقطة حيةٍ إلا وتحاول الانقلاب نحو الموت بقوة.. وما هي الا اوقات حتى يحتضنها الى الابد الموت شوه الحياة الاخيرة

(61) خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص521.
(62) خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص 524.
(63) المصدر السابق نفسه، ص525.

وقسوتها " [64] لقد سعى (الماجدي) الى تطوير مهارات الانسان ليبحث في داخله الى ما سوف يصل اليه من احداث في نهاية حياته وحتى بعد الموت اذ عن طريق الأسطرة قام بتهجين وترحيل حوال هاملت الشهير (اكون او لا اكون) الى (اموت او لا اموت) ونقل الحوار من (هاملت) الى (افويليا) سعياً منه ان تكون الاحداث ملاصقة للشخصيات على حد سواء لكي يحرك عواطف الانسان ويقول ماذا لو كان هو مكان ضحاياه ماذا سيفعل فالموت هو الوحيد الذي يخلق التوازن في هذا الكون.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج

1. عالج النص المسرحي من خلال عملية الاسطرة حالات فكرية واجتماعية ووجودية والتي تخاطب الفرد العراقي بشكل مباشر وما توصلت الية حالته الفكرية والنفسية من خلال احتدام الصراعات السياسية والسلطوية.
2. اعتمد النص في تكوينه البنيوي على عملية الاسطرة في توظيف الاساطير والحكايات القديمة والاثار والتراث الفكري ونقلها الى الواقع المعيش.
3. عمل النص المسرحي المؤسطر على جمع المتناقضات من الاحداث وفق ثنائية (الخير والشر)، (الحياة والموت)، (الحب والكره)، (الحرب والسلم)، (الحرية والقيود) وجعل من تلك المتناقضات شذرات تعمل على خلق الصراع الدرامي مؤسطر.

ثانياً: الاستنتاجات

1- منحت عملية الاسطرة من خلال التهجين في الاجناس الادبية وخلط الواقع بالأسطوري صفة خاصة تبين قدرة الكاتب وتأثيراته الثقافية والاجتماعية وامكانية اظهارها عن طريق نصوصه المسرحية المؤسطرة.

2- اضفاء الطابع الاجتماعي للنص على الرغم من وجود رمز اسطورية عملت الأسطرة على تذويبها وتغير صفتها الى الواقعية.

3- يحمل النص المسرحي المؤسطر (لخزعل الماجدي) خطاباً اجتماعياً وسياسياً من خلال ابراز ديماغوجية الخطاب، واظهاره بصورة جمالية يمكن ان تؤثر في المتلقي الادبي والمسرحي.

ثالثاً: التوصيات

1- دراسة الاسلوب السردي المهجن وتأثيره على الاجناس الادبية في نصوص(خزعل الماجدي) المسرحية.

رابعاً: المقترحات

1- تحولات الشخصية المؤسطرة في العروض المقدمة لنصوص خزعل الماجدي المسرحية.

الهوامش

المصادر:

1. ابسن، هنريك، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، 2007).
2. ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، بلا ت).
3. افنز، جيمز روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2006).
4. اينبورغ، ايليا، تشيخوف، تر: ضياء نافع، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979).
5. باجو، دانييل هنري، الادب العام المقارن، تر: غسان السيد، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1997).
6. باندولفي، فيتو، تأريخ المسرح، تر: الاب الياس زحلاوي، (سورية: وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1979).

(64) خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص541.

7. الجبوري، مروان، يوسف العاني سيرة بغدادية للمسرح، مجلة العربي الجديد الالكترونية، بغداد، 2014/12/14، www.alaraby.com.
8. الحاتمي، لاء علي عبود، معجم مصطلحات واعلام، ج1، (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع ،2016).
9. حافظ، صبري، مسرح تشيخوف، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1973).
10. حرب، سعاد، الانا والاخر والجماعة دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1994) .
11. حفار، نبيل، جيرودو (جان)، الموسوعة العربية الالكترونية، www.arab-ency.com .
12. خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراس والنشر، 2011).
13. خضر، احمد نبيل، هنريك ابسن ابو المسرح الحديث، مجلة البديل الالكترونية، 2015 /5/23، www.elbadil.com.
14. الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة الكويتية، 1973) .
15. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1979).
16. سارتر، جان بول، ما الادب، تر: محمد غني هلال، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، بلا ت).
17. السبتي، رند علي حسين، البعد النفسي لشخصيات على عبد النبي الزيدي المسرحية، المجلة العربية للدراسات وبحوث العلوم التربوية والانسانية، القاهرة، العدد: شهر مارس، 2016.
18. سرحان، سمير، دراسات في الادب المسرحي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2006).
19. السلامي، اياد كاظم طه، التناص الاسطوري في المسرح، (عمان: دار الرضوان، 2014).
20. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982).
21. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2010).
22. طاليس، ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار العودة، 1976).
23. العاني، يوسف، عشر مسرحيات من يوسف العاني، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981).
24. عبد الحسين، امجد زهير، الاسطورة في المسرح، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2012).
25. عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحين في القرن العشرين، (بغداد: دار الهنا للعمارة والفنون، 2007).
26. عبد العزيز، سعد، الاسطورة والدراما، (بيروت: المطبعة الفنية الحديثة، 1966).
27. عبد العظيم، شاكر، ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مؤسسة النور الالكترونية للثقافة والاعلام، 2010/4/10، www.alnoor.com.
28. عبد العظيم، شاكر، افاق المسرح العراقي بعد عام 2003، مجلة افاق ادبية، العدد:1، سنة 2016.
29. عبد المنعم الحفني، عالم بلا يهود، (القاهرة: دار الرشيد، 1997).
30. عبد الهادي احمد الفرطوسي، الاسطرة في حديقة حياة، مجلة الاقلام، العدد:2، سنة 2016.
31. العبيدي، غصون محمد عبد المطلب، الاحباط عند شخصيات علي عبد النبي الزيدي، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، المجلد 22، العدد:5، سنة 2014.
32. عقبي، حمدي، الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي، صحيفة رأي اليوم الالكترونية، 2015/ 2/28، www.raialyoum.com.
33. غرافيية، موريس، ابسن، تر:نيرفانا مختار خراز، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981).
34. غوغول، نيكولاي، المعطف والانف، تر: محمد الخزاعي، (بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر، 2013).

35. فارجاس، لويس، المرشد الى فن المسرح، تر: احمد سلامة محمد، (بغداد: دار الشؤن الوثائقية العامة، بلا ت).
36. كوكتو، سالاكرو، يونسكو، المعقول والامعقول، تر: فتحي العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989).
37. مخلف، شاكر الحاج، دراسات في المسرح العالمي، (دمشق: شركة اوروك للصحافة والنشر، 1998).
38. مصطفى، ابراهيم، معجم الوسيط، ج1، (مصر: دار المعارف، 1972).
39. مغنية، محمد جواد، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، (بيروت: دار الجواد، بلا ت).
40. منعثر، عباس، قراءة في مسرحية (واقع خرافي) لعلي عبد النبي الزيدي، الحوار المتمدن، العدد:4380، 1، 2014/3/1، www.ahewar.org .
41. ناجي، سافرة، محمد حماد، إضاءات في نظرية الدراما، (بغداد: مكتبة وجدي، 2014).
42. نيكول، الارديس، المسرحية العالمية، ج3، تر:عبد الله عبد الحافظ متولي، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2000).
43. هارف، حسين علي، يوسف العاني رائد المونودراما العربية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2007).

الملاحق

ملحق رقم (1) يبين مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	تاريخ الكتابة
1	عزلة في الكرستال	1989
2	حفلة الماس	1990
3	هاملت بلا هاملت	1990
4	الغراب	1990
5	سيدة الحرملك	1991
6	قمر من دم	1992
7	مجنون ليليث	1992
8	مسرحيات قصيرة جداً	1993
9	مسرحيات الومضة	1993
10	تموز في الاعالي	1993
11	قيامة شهرزاد	1994
12	نزول عشتار الى ملجئ العامرية	1994
13	احتضار شيوخ الطريقة	1994
14	صنيعي الشاسع اتممته	1994
15	نهاية الاصابع	1995
16	سيدرا	1995
17	أكيتو	1995
18	انيميا	1996
19	موسيقى صفراء	1996
20	حارسات الريحان	1996
21	قارورة الدمع	1997
22	مفتاح بغداد	1997
23	لا احد خارج القطيع	1997

24	بيرام وتسيبا	1998
25	نهب الفردوس	2005
26	سردنبال	2005
27	مواقف مضادة	2006
28	ليليث	2007
29	خطف النسيم	2007
30	موزائيك	2008
31	نصب الحرية (مونو دراما)	2008
32	الغصن الذهبي	2009
33	نصب الحرية	2010
34	ليدي ماكبث	2010
35	سحن الزعفران	2010
36	قطار الخامسة والعشرين	2011
37	أنيموس	2013