الاسطورة في المسرحية الشعرية
أغنية الرياح الاربع نموذجاً

سنان عبد العزيز عبد الرحيم
مدرس
جامعة كركوك / كلية التربية

الخلاصة :

يتناول البحث موضوعاً أدبياً ذات ابعاد عديدة فهو من جهة يختص الاسطورة كتفكير بدأئي قائم على الوهم ومن جهة ثانية المسرحية الشعرية وهي من الفنون الادبية والفنية الجامعة بين المسرح والشعر وتتميز بثرائها الادائي كما ان اتلموضوع يختص واحد من شعراء العصر الحديث المفعمين بالتوجيه الرومانسي وممثل لتيار أدبي ذاع صيته في الادب العربي الحديث ،

وعليه فان البحث يجمع بين هذه الاتجاهات الادبية عند الشاعر علي محمود طه شاعر النبض العاطفي والخيال المتأجج .

المقدمة

انشغل عقل الانسان وتفكيره منذ اقدم العصور بالظواهر الطبيعية المختلفة المحيطة به ، فحاول إيجاد التفسير الملائم لها من تعليل وفهم .

ولقد تطور هذا التفكير البدائي الى الاساطير والخرافات والذي انعكس لاحقاً على شكل نتاجات أدبية من شعر وقصة . فالبحث يسلط الضوءعلى نوع من الأساطير انتشر بين العرب وهو اسطورة الرياح والاله الذي يتحكم بها ، وهـــــــو موجود عند اليونان كذلك فإلههم الخاص بالرياح هو(أيولوس) .

إن اهمية الموضوع يأتي ،والذي لا ادعي اني اول من تطرق اليه من زاويته الاسطورية ، الى كونه يشرح الاسطورة كفن ادبي في ادبنا العربي الحديث والشعر منه تحديداً ، ولكون هذا الموضوع شامل جدا فأن الباحث اختار المسرحية الشعرية تحديداً ، وهو مجال يتطلب اهتمام الباحثين به لكثرة من كتبوا مسرحيات شعرية وقلةمن وظفوا الاسطورة فيها .

إن العرب لطالما اعتنوا بديوانهم وعدوا الشعر ديواناً لمآثرهم وأمجادهم ، إلا انهم لم يتعرفوا على المسرح الا في وقت متأخر فهو فن يوناني عن جدارة ،

وهذه اهمية اخرى للبحث ، اي تقصي المسرحية والشعري منها تحديداً في ادبنا العربي الحديث ، فالمسرحية الشعرية فن قائم بذاته يجمع بين فنين رصينين المسرح والشعر لهذا كان لزاما على الباحث أن يتطرق إليهما معاً قبل الغوص في الثيمة الرئيسة للبحث وهي (الاسطورة) .

لقد تطلب ذلك من الباحث تقصي الدقة في المصطلحات والتعاريف والتمييز بينها وصولاً الى الغاية ، فضلاً عن ان البحث يتشكل من ثلاثة عناصر يتطلب الربط المحكم بينها أي المسرحية والشعر والاسطورة التي في هذا الشعر، ففي هذه كلها مكمن الصعوبة والدقة .

ان البحث يتألف من ثلاثة مباحث تسبقها مقدمة وخاتمة بالنتائج مع ملخص باللغة الانكليزية وقائمة بمصادر البحث ، يتناول المبحث الاول شرحاً لبدايات المسرحية الشعرية في ادبنا العربي الحديث وتعريفاً لمصطلح المسرحية الشعرية وهو مصطلح إشكالي كونه يتداخل مع المسرح الشعري ، وتعريف الاسطورة وتمييزها عن الخرافة ، وكيف تعامل الشاعر العربي الحديث مع الاسطورة وخصوصاً جماعة الديوان وابولو ، اما المبحث الثاني فأنه يتناول بأيجازحياة الشاعر علي محمود طه وأعماله الشعرية ، ثم تعريفاً بمسرحية أغنية الرياح الاربع من جهة المصدر والمضمون ، بينما خصص المبحث الثالث لتحليل المسرحية بالاستشهادات النصية وتشكيلاته الاسطورية ، مع شرح للسلبيات التي اكتشفها الباحث في نص المسرحية .

المبحث الاول

يحتل الشعر مساحة واسعة من نتاج العرب الادبي وعلى مدى مئات من السنين تطور وصار يتضمن منظومة واسعة من الفكر والعقيدة والعواطف الانسانية وقد استمرت النشاطات الشعرية بالتطور عصرا بعد عصر الى ان وصل الشاعر في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين الى مفترق طرق جديد قوامه التاثر بالاداب العالمية والغربية منها بشكل خاص ، فكان اليوت ورامبو وكيتس وغيرهم عاملاً من عوامل التاثر في الشعراء المحدثين في محاولة (الى ادخال دم جديد الى جسم الشعر العربي الذي ثقلت عليه تركات البيان والبديع وتكرار ما صنع الاولون ، مدرسة ابولو في مصر ،و جماعة الديوان) (١) .إن هذا الاحساس بضرورة التغيير والتطور قد دفع الشعراء الى شعور عارم بالغربة وتعقدها وهم المؤمنين بالمذهب الرومانسي الداعي الى الانطلاق والانعتاق من اسر القيود القديمة ، فكان ذلك داعياً قوياً نحو إضافة تغييرات جديدة على صعيد الشعر العربي ، وقد تعرف الشعراء الى فنون جديدة مستمدة من تراث الامم الاخرى وبخاصة فن المسرحية الذي وجد فيه الشعراء بعضاً من ضالتهم الفنية ، وفيه أمكن للشاعر أن يتحول مولفاً مسرحياً يرسم

شخصيته ويعبر عن آرائه ليواجه مشكلة نقل احساسه بالوجود (٢) وقد ادرك الشاعر ان الشعر بالنسبة للنتاجات الادبية والفكرية الاخرى أبعد أثراً وأكثر أهمية لذلك برع الشاعر في ايجاد الوسائل لالغاء القيود الصارمة للمسرحية. وهنا علينا ان نشير الى أن المسرحيات العظيمة في التراث المسرحي العالمي كانت مسرحيات شعرية (٣) لذلك نجد الشعراء يحاولون بلوغ هذا المضمار الفني الجديد لان عالم المسرحية متعدد مركب ، وعالم الشعر الغنائي أحادي ذاتي ، فضلاً عن أن المتلقي للمسرح قد يكون غير المتلقي للشعر . وهنا لابد ان نسعى الى تعريف مصطلح المسرحية ، وهو فن يعالج الموضوعات الشائعة في الفنون الادبية الاخرى ، وبخاصة القضايا المتعلقة بطبيعة الانسان وما يصدر عنه من أفعال وأحاسيس وأفكار ، وقد كان في القِدم شعرياً ثم تسرب اليه النثر (٤)

أما المسرحية الشعرية فانها جمعت بين المسرحية والشعر ، وقد حولتها الرومانسية الى فن قائم جديد ، وإن كان المسرح فن موضوعي والرومانسية تنزع نحو الحرية والانطلاق . وقد ادى هذا الى ان يتحول هذا النوع الى مجرد شعر ليس فيه من المسرح الا صورته الشكلية كالحوار بدلا عن السرد فالمسرحية الشعرية

بهذا عبارة عن قصائد غنائية مؤداة على خشبة المسرح في غالب الاحيان مما أدى الى الذاتية والخيال وهي سمات لا تتناسب والمسرح فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية . وقد وجد عدد من الشعراء أنه من الطبيعي الانسياق وراء التقليد العالمي الذي نشأ المسرح من خلاله وهو كونه نشأ شعراً في الاساس ، فكانت المسرحيات العربية الاولى سائرة في هذا الاتجاه هي الاخرى كنظيرتها الغربية ، فمسرحيات مارون النقاش وابي خليل القبائي كانت شعرية ونثرية معاً وهما المنطلقان بالمسرح العربي في آواخر القرن التاسع عشر ثم جاء أحمد شوقي وعزيز أباظة فأدخل فكرة المسرح الغنائي .

إن الشاعر العربي المعاصر في محاولته المسرحية وجد امراً انضجته تجارب قرون طويلة في الشعر الاوربي وهكذا توالى الشعراء في هذا الاتجاه وهم كُثر كصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ومعين بسيسو وغيرهم (٥) وهذا يعني أن ((المسرح العربي ثمرة اللقاء الحضاري بين العرب والغرب بدأ من منتصف القرن التاسع عشر حين اخرج مارون النقاش اول مسرحية عربية من تأليفه وهي مسرحية -البخيل- عام ١٨٤٨)) (٦) ، اما القباني المولود في دمشق عام ١٨٣٣ فهو الآخر رائد من رواد الفن المسرحي اسهم بجهد كبير من خلال غزارة انتاجه الذي ادى الى خلق النهضة المسرحية عند العرب وقد كان من بين هذه المسرحيات مسرحية (هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب)

ومسرحية (رواية هارون الرشيد مع انس الجليس) و (عنترة) ويلاحظ على هذه المسرحيات سمة الحكاية الشعبية واثر الموضوعات التاريخية الاسطورية منها بشكل خاص وهي المرجعيات التي استقى منها معظم مؤلفي المسرحيات في هذه الفترة وبعدها بزمن (٧) .

واستمرت المسرحيات الشعرية العربية تتوالى في القرن التاسع عشر والعشرين ، فكانت اعمال خليل اليازجي كمسرحية (المرؤة والوفاء) المؤلفة من الف بيت شعري ، ومما يلاحظ على هذه الفترة أن معظم هذه المسرحيات كانت تتصف بركاكة وضعف اسلوبي واضح ، إلا انها رسمت شيئا من ملامح المسرحيات الشعرية . كما يلاحظ دخول المسرحية الشعريةالى فضاء رحب استقت منها مادتها تلك هي (الاسطورة) والتاريخ العربي القديم والبابلي والاشوري والفرعوني والاغريقي على حد سواء ، فتأثر عدد غير قليل منهم بالمسرحيات الشعرية الكبرى والعريقة في التاريخ كمسرحية (اوديت) لسوفكليس وهذا الاتجاه ظهر واضحاً عند صلاح عبد الصبور في (مأساة الحلاج) وعبد الرحمن الشرقاوي في (الحسين ثائراً ، الحسين شهيداً) وعزيز أباظة في (قيس ولبنى) (٨) ان السؤال الذي يواجه الباحث الان هو لماذا يأخذ المسرح الشعري مادته في احيان كثيرة من التاريخ والاسطورة والتراث الشعبي أكثر مما يأخذها من الاحداث المعاصرة؟ والاجابة لعلها في الاسطورة والتاريخ والتراث ذاتها فهذه العناصر الرئيسية تساعد الشاعر على خلق قيمة موضوعة وتقديم المادة الدرامية ، فالمسرحية كفن ونوع ادبي تحمل في ذاتها التمثيل Representation اوهي معادل فني للواقع التعيس ، فالواقع الراهن لا يصلح إلا بقدر ضئيل على خلق الحالة الفنية المبدعة ، فهي تتطلب إعادة تشكيل وبناء حبكة فنية Artisticmythos لتنظيم عناصر بنائه بشكل افقي وعمودي ، كما ان الشاعر المبدع يبدو اكثر وضوحاً وبروزاً في نصه الشعري بذاتيته المفرطة وغنائيته على العكس في المسرحية الشعرية حيث تتراجع تلك الذاتية وذلك البروز ولن يبقى له سوى ريشته الشعرية التي ترسم نسيج ابداعه ، لتغدو الحبكة التي يصفها الشاعر حاجبة اضافية له عن الظهور والبروز ويصار في النهاية الى خلق المادة الاسطورية والتاريخية . لقد اولى الشعراء والفنانين الاسطورة اهمية كبيرة وهم في اتجاههم هذا بين من هضم فهم اطرها وبنائها واخرين ابيعدوا عنها ولعل ذلك يعود الى طبيعتها الصعبة والتي وجد النقاد حولها جدلاً في تعريفها وتقديمها فهي تفتح افاقاً واسعة الى معنى عميق لتفسير مظاهر الوجود مما حدا بأحد الباحثين الى القول ان قوامها الغموض وانها تعكس نظاماً دينياً قديماً فضلاً عن ان كثيراً من العلماء لا يرون فرقاً بين الاسطورة والحكايات والخوارق Legends في الشكل والمضمون (٩) .

وهناك من يرى انه ((سرد قصصي للاحداث التاريخية تعمد اليه المخيلة الشجية ، فتبدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية)) (١٠) فهي اذاً تحمل فكرة مؤثرة في قالب ادبي لتكون نصاً جديداً (وضع في ابهى حلة فنية ممكنة ، وادهى صيغة مؤثرة في النفوس) (١١) ومن الباحثين من اتجه منحاً فلسفياً ودينياً لفهمالاسطورة كارنست كاسيرر الذي دعا الى ان نبدأ بالطقوس اذا اردنا فهم الاساطير (١٢) .

ان فهم واستيعاب تاريخ الشعوب القديمة من ضرورات ادراك معنى الاسطورة ، وان الذهاب هذا المنحى يسهل علينا تصورها كونها (مجموعة حكايات تولدت في المراحل الاولى للتاريخ ولم تكن صورها الا محاولات لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع) (١٣) فهي في مجملها قص تدور عن الالهة وانصاف الالهة وعلاقة الانسان بها ومع الطبيعة من حوله . ولايبتعد معناها اللغوي كثيرا عن معناها الاصطلاحي فهي احاديث تشبه الباطل (١٤) والاباطيل والاحاديث العجيبة (١٥) ، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الادب الشعبي (١٦) . وقد كان للخيال الشعري القديم دوره في ابداع وخلق الاسطورة في طور من اطوار التاريخ الانساني الطويل فهو صانع الحكايات الشعبية ، فسربها احداثاً تاريخية او علل بعض التغيرات الاجتماعية او لاجل العبرة منها (١٧) فهي ترمز الى عالم يوتوبي او رمزي صنعه الانسان ليجد فيه ما يساعده على تكيفه مع منطق يؤمن به دون ان يكون له هدف الابتعاد عن واقعه وانما الاقتراب اكثر من كينونة الحياة.

الاسطورة والخرافة :

كانت الاسطورة منذ نشأتها الازلية مثار استيعاب العقل الانساني وانشغاله وتقديسه احياناً ، فالحدود واهنة بين الانسان وما حوله من مظاهر الطبيعة والبشر والاجرام السماوية ما حدا به الى مجاهيل غيبية عقيدية دينية فهما الرحمان الطبيعيان اللذان ولدت منهما الاسطورة والخرافة فكلاهما نتاج (خيال قديم خصب يتخطى حدود الزمان والمكان ويمزج بين احلامه واوهامه ... فيعود اليه من خلال الرموز والحكايات في هذا التراث الانساني ويصطنع ذلك الخيال في خلق رموزه ودلالاته) (١٨) ليصير كلاهما حالة هيولية متجانسة ومتقاربة . ان الاساطير وإن كانت(خرافات والاقاصيص المتعلقة بالالهة) (١٩) ، الا أن هناك شيئاً من الاختلاف بينهما يكمن حسب رأي بعض الباحثين في مسألة الاعتقاد، اذ ان الاخير (في الاسطورة والايمان بها دون الايمان بالخرافة ، لان الاسطورة

موضوع اعتقاد) (٢٠) ، لاسيما ان الخرافة نتاج طبيعي لنهاية الاسطورة فالالهة التي تظهر في الاساطير تتحول لاحقاً الى حكايات خرافية تتسم بالفعل الخارق (٢١)وهي غالباً ما تتفرع الى سير الابطال وخوارق الاعمال وحكايات عن الجن والغول والسحالي وسائر الحيوانات المثيرة لتساؤلات الانسان فضلاً عن بعض الجمادات ، لتصير في النهاية عبارة عن حكايات شعبية فيه تجسيد لمرحلة عمرية معينة من حياة شعب من الشعوب فضلاً عن انها تطور جديد لحياة الاسطورة الاصلية القديمة والتي ((قد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية اقوى فتنفرط عقدتها ، وتنحدر الى سطح الكيان الاجتماعي وتترسب في اللاشعور وتظل على الحالتين عقدة ثانوية او ضرباً من ضروب السحر او الممارسة غير المعقولة او شعيرة اجتماعية كثيراً ما تتحول الى محاور رئيسية تعاد صياغتها في حكايات شعبية)) (٢٢) وفي مواجهة كل ذلك إما ان يقوم الاديب المعاصر بنقل الاسطورة الى النص ،أو أن يحولها فيه تحويلاً بوصفها بؤرة دلالية رمزية ، أو ان يعمد الى خلق اسطورة جديدة من وحي خياله الخصب

إن الذاكرة الشعبية تقوم بدور المنتج للحكاية الشعبية والخرافة فحيثما تظهر الالهة ، فمن الانسب ان يتم تصنيف هذه القصص كحكايات شعبية ليشكل مع رديفه الاخر(الاسطورة) كيان مشتركاً كونهما قد (عاشتا احداهما بجانب الاخرى) (٢٣) ولان الحكاية الخرافية لم تكن في اصلها سوى اسطورة الالهة ، فكلاهما عاشا في عالم واحد وهو عالم السحر (٢٤) ، جاز لنا اعتبارهما جوهران لمسألة واحدة .

لتصير في نهاية المطاف جزءاً من التراث الشعبي وطقساً من طقوسها ، وكان جيمس فريزر صاحب كتاب (الغصن الذهبي) عام ١٨٩٠ قد اشار الى هذا المنحى الذي تتخذه الاساطير والحكايات الخرافية للشعوب فهو يرى ان الاسطورة استمدت اشعاعها من الطقوس وانها بعد مرور زمن طويل على ممارستها يعدو هذا الطقس خالياً من معناه الاول والسبب والغاية التي وجدت من اجلها الا ان الناس يمارسوه دون ادراك لحقيقة هذا الطقس الاولي (٢٥) وهي كونها نابعة عن تمازج فكر عقيدي خيالي خرافي اتخذت في نهاية المطاف منحىً اسطورياً .

لقد سيطر جيمس فريزر على الخيال الادبي منذ القرن العشرين عندما نشر كتابه (الغصن الذهبي) في نهاية القرن التاسع عشر ، اذ قام بتطوير جدلية الاسطورة والواقع وهو المحفز الاول للكتاب والشعراء من امثال جويس واليوت للكتابة والابداع واستلهام الموضوعات من الاساطير والتاريخ القديم (٢٦) .

الشاعر العربي الحديث والاسطورة :

وجد الشاعر العربي في بدايات القرن العشرين نفسه في مواجهة مفتوحة مع تشكيلات فنية جديدة أفاد منها الشاعر الغربي قبله كالرسم والنحت والمسرح ،

وهو إزاء ذلك حول تطوير قابلياته متاثراً بالموجة الاثيرة القادمة من شعراء الغرب ، فكانت جماعة ابولو في مقدمة من وقع تحت تاثير هذه الموجة وهم الذين يقدسون العاطفة والموسيقى والخيال والمأخذون بالطبيعة في أجمل صورها والمقدسون لصور الحب .

لقد وجد الشعراء العرب المحدثين ان اعظم الاعمال الشعرية الغربية تستخدم الاساطير مباشرة او غير مباشرة كالالياذة والاوديسة والانيادة والكوميديا الالهية والفردوس المفقود(٢٧) ، فاندفعوا في هذا الاتجاه خاصة عندما رأو في الاسطورة اداة مهمة وليست غاية في حد ذاتها ، ومن ثم فالصورة الشعرية في داخلها ليست صورة جاهزة تورد الاسطورة كما هي وانما توظفها في قالب شعري لغاية يرى الشاعر انها ضرورية في وجوده وجوهره الشخصي ، واذا كانت الاسطورة هي اداة الشاعر لتحقيق صفة كلية يؤمن بها فإنه في الوقت عينه فضل الاساطير على الشعر في كونها لا تقدم الوعظ وحسب وانما تجسد صورة ملازمة لذهنه المتوهج الخارج عن صور القهر الروحي والذل النفسي ، والمكبوت الفكري ، والظلم الاجتماعي ، والفوضى السياسية وهي مسائل دعت الشاعر العربي الى استعمال الاساطير (٢٨) . لقد رافق استخدام الاساطير عند الشعراء المحدثين وعياً عميقاً في العالم من حولهم الذي من خلال الشعور بعلاقة الذات مع الخارج والأنا بالاخر ومحاولة اقتحام عالم البناء المادي الذي يسيطر على المجتمع ، لذا كان لزاماً عليهم دخول هذا الصراع الشديد حاملاً سلاح الاسطورة والرمز والغناء ،نخلص من هذا ان الاعتراف بتأثر المرسَل الفكري الغربي امر واقع ، يعترف به الشعراء قبل النقاد والدارسين ، الا ان توظيف الاسطورة في شعرنا العربي الحديث يختلف جذرياً عن توظيفه في الشعر الغربي الحديث لاختلاف الموضوعات والاسباب والقيم الاجتماعية في كلا الطرفين فضلاً عن التباين في النظرة نحو اسباب الاستياء ومعنى الحياة وسر الوجود فثمة خصوصية في النظرة العربية تختلف بشكل كبير عن نظيرتها عند الشاعر الغربي . واذا كان الشاعر العربي يتعامل مع الاسطورة بهذه الحساسية والذكاء والادراك لمقدماتها ، فانه يدرك ايضاً ضرورة التفاعل الايجابي مع التاريخ القديم بكل ما يحتويه من اسطورة وخرافة وحكايات شعبية تراثية او عقائد طوطمية * او دينية ، ولاجل ذلك كان يرى ضرورة التعامل مع الصانع القديم للاسطورة ، اعني به المخيلة الانسانية القديمة بكل جنوحها وعلومها واسقاطاتها كون الموقف الاسطوري في صميمه موقف شعري، لانه موقف

صراع دائم بين الانسان والوجود . فالشاعر وصانع الاساطير يحاولان معاً ايجاد صيغة مشتركة للتوافق مع المجتمع من جهة وقوى الطبيعة من جهة ثانية ،

وايجاد معادلة صراع الخير والشر والوجودوالعدم والانسان والمجهول ، وهذا الصراع هو جوهر كل شعر عظيم كما نرى ذلك في شعر امرىء القيس وطرفة وعنترة والمتنبي وابي العلاء وغيرهم وهذا يعني ان الشاعر صانع هو الاخر للاساطير والخرافات قبل ان يكون صانع اوزان شعرية كما قال الفيلسوف الفرنسي كاسيرر (٢٩) .

المسرحية الشعرية :

قبل الخوض في هذا الموضوع علينا ان نحدد طبيعة المصطلح لان تحديدها سيسهل علينا فهم طبيعتها الفنية وتشكلها التاريخي ودورها في المسرح العربي الحديث بدايات القرن العشرين .

بداية الشعر الذي نتعامل معه شعر رومانسي الاتجاه غنائي الطابع فهو وان كان فناً يعتمد الصورة والصوت والجرس والايقاع الا انه في الوقت ذاته شعر ذاتي النزعة يبعث في نفس السامع البهجة والسرور فهو شعر حي ومؤثر يُعنى اكثر ما يُعنى بالموضوعات الشخصية التي تشمل حياة الانسان (٣٠) .

ان الشعر الغنائي في المسرحية الشعرية هو نتيجة للشعر المقترن بالدراما*وقد وصفه احد الباحثين بانه الاعلى مستوى فكل الانواع الادبية تصبوا الى الوصول الى مستوى التعبير الدرامي ، فهو الاعلى صورة من صور التعبير الادبي ، فاذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فالعمل الشعري الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون (٣١) .

وقد ذهب بعض الباحثين الى التمييز بين مصطلحي المسرح الشعري والشعر المسرحي فالاول شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية (صراع) ، كالحدث والحوار والشخصيات والقناع حسب ماتقتضيه طبيعة كل نص على حدة وينسحب هذا على عدد كبير من شعرنا العربي بدأً من امرىء القيس الى حدود المسرحية الشعرية في العصر الحديث كحفار القبور والمومس والعمياء للسياب والبحار والدرويش والسندباد في رحلته الثامنة لخليل حاوي ،وهذا يعني ان الشعر المسرحي شعر اولاً ومسرح ثانياً في حين المسرحية الشعرية مسرحية اولاً وشعر ثانياً (٣٢) ، ويذهب هذا الاتجاه ايضاً لويس عوض حيث يشير الى ان التمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً ، ولكنه شيء قديم ومعروف عرفته كل الاداب التي عرفت المسرح والشعر . الشعر المسرحي شعر اولاً ومسرح ثانياً ، اما المسرح الشعري فهو مسرح اولاً وشعر ثانياً ، والاداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي الا بعد ان جفت ينابيع المسرح الشعري (٣٣) .

ان تاريخ النتاج المسرحي الشعري عموماً والعربي بشكل خاص يشير الى تغير فني قد اصاب المسرحية الشعرية بدءاً من النصف الثاني من القرن

العشرين عندما ولج الشاعر العربي تقنيات فنية جديدة في شعره واخرجها في حلة جديدة عن طريق الملامسة السطحية مع التراث لخلق حادثة تاريخية يبنى عليه الحدث دون الولوج في تفاصيله الدقيقة الواقعية في الموروث القديم والغاية من ذلك البناء على التاريخ في صورة واقعية يشير فيه الشاعر الى مشكلة الانسان المعاصر الفلسفية والكونية ، كما ابتعد الشاعر عن التأثر بالمتلقي بعد ان غلف فكرة باغلفة عديدة دون الاتكال على رد الفعل العاطفي عند المتلقي ، كما كان الاتجاه نحو الرموزالايحاء اكثر من المباشرة سمة اخرى لازمت المسرحية الشعرية بعد النصف الثاني من القرن العشرين ، فقد قامت المسرحيات الشعرية انذاك على الالتزام بالاوزان الخليلية قدر ما استطاع الى ذلك سبيلاً ، وهي استلهمت من التراث والاسطورة والتاريخ منابع ثرية لموضوعاتها دون التوصل الى مفاتيح قوية لتوظيفها توظيفاً معاصراً . ومن ابرز المسرحيات التي كُتبت خلال تلك الفترة

موضوع الدراسة اللبنانية مسرحيات (الاسيرة) ١٩٠٣ ليوحنا البشعلاني و(امير لبنان وكسرى ١٩١٤) لحنا طنوس و (البطل الاخرس ١٩٠٦) لحنا طنوس و (جزاء الخيانة ١٩٠٨) لامين ال ناصر الدين و (شهداء الغرام ١٩٠١) لالياس عطا الله و (بنت يفتاح وقدموس ١٩٣٥) لسعيد عقل وفي سوريا (ديك الجن الحمصي ١٩٢١) لنسيب عريضة و (ذي قار ١٩٣٢) لعمر ابو ريشة وفي مصر مسرحيات (مصرع كليوباترا ١٩٢٩، قمبيز ١٩٣١ ، مجنون ليلى ١٩٣١، عنترة)لاحمد شوقي و (قيس ولبنى ١٩٤٢ والعباسية ١٩٤٧ الناصر ١٩٥٠) لعزيز اباظة و(الالهة ١٩٢٧ ، اردشير وحياة النفوس ١٩٢٨ والزباء او زنوبيا ملكة تدمر ١٩٢٧) لاحمد زكي ابو شادي و (ارواح واشباح ١٩٤٢ اغنية الرياح الاربع ١٩٤٣) لعلي محمود طه المهندس وفي العراق مسرحيات (مجد الزهور ١٩٤٩) لعبد الغني الملاح (٣٤) . فهذه المسرحيات تتناول عموماً الصراع بين الحرية والضرورة العقلية بين الاقدام والاحجام والتروي ودور الانسان في المجتمع وضروراته الوجودية .وسنتناول في الصفحات القادمة تحليلاً لواحدة من اعماله المسرحية الشعرية التي حازت على اهتمام الباحثين تلك هي مسرحية (اغنية الرياح الاربع)

المبحث الثاني

اولاً : الشاعر علي محمود طه حياته – اعماله الشعرية :

علي محمود طه شاعر الرومانسية والخيال وعشق الطبيعة ولد سنة ١٩٠١ بمدينة المنصورة لاسرة من الطبقة الوسطى اشتغل في الهندسة ، في عام ١٩٣٤

، قصد اوربا سائحاً يستمتع بمباهج الرحلة بحراً صاقلاً ذوقه الفني بمناظر البحر في تلك البلاد البعيدة .

يعد الشاعر علي محمود طه من اعلام مدرسة ابولو التي ارست الرومانسية في الشعر العربي الحديث ، فروحه الشاعرية وقعت تحت وطأة القيد وسطوة التقاليد القاسية ما جعله يحاول من خلال شعره الانعتاق من قيودها .

احتل شاعرنا مكانة مرموقة بين شعراء جيل الاربعينات من القرن العشرين بين اقرانه من شعراءمصر منذ صدور ديوانه الاول (الملاح التائه) وفيه نلمح اثر الشعراء الرومانسيين الفرنسيين ولاسيما الشاعر الفرنسي (لامرتين) فضلاً عن ان تلك القصائد تعبر عن رؤية وفلسفة رومانسية واضحة .

اعتبر الشاعر ان من اولى سمات الشاعرية الغنائية والوجدانية التغني بالجمال وتصوير العواطف

الانسانية في جو موسيقي تعبيري اخاذ ، فاساس الموسيقى في شعره تأثير الفكر الوجداني المترسخ في ذاته وحساسيته المرهفة تجاه الاشياء مهما تلونت وتغيرت متخذاً الحب والجمال ضوءاً منيراً لاشعاره ، ما حدا به الى التجوال والسياحة الطويلة بين ربوع الطبيعة المصرية والغربية مستلهماً منها الروح المغذية لخياله المتدفق فهو يرى كل شيء من حوله ثم يحيله صورة وخيالاً مليئاً بالمشاعر والاحلام والغناء .

ان هذا الشعور العالي والاحساس المرهف لعل مرده قضاءه فترة من حياته في جو رومانسي لاذت به نفسه بالوحدة والعزلة فاستشعرت قسوة الاغتراب ، وهي فترة محسوبة على عمره الذي لم يدم طويلاً (٣٥) ، حيث توفي سنة ١٩٤٩ .

على الرغم من مكانة المرأة في حياة الشاعر واهتمامه الشديد بوصفها وتعلقه بصور الحب مع فتاة احلامه ، الا انه لم يقدر له ان يتزوج ممن احب ، فبقيت المرأة في خياله تلك الصورةالبهية والجمال الفرعوني الأخاذ راسماً صورتها في اشعاره ، فهو الباحث الدائم عن حب حقيقي يتوافق مع ما رسمه من صورة للمرأة في خياله ، لقد عشق في المرأة صورة الجسد اللذيذ وعشق في الجسد اللذيذ صورة المعنى الجميل ، ومن هنا امتزج الاحساسان في نفسه في كيان واحد (٣٦) .

اما الاثر الاجنبي في شعره فانه يظهر في شعره اثر شعراء الرومانسية والرمزية الغربيين من امثال بودلير والفريد دي فيني وشيللى ، يشترك في كثير من توجهاته النفسية مع الشاعر الفرنسي بودلير في الشخصية القلقة والتعرض لهزات قلق واحساس بالضياع (٣٧) .

من اهم اعماله الشعرية الملاح التائه ، عام ١٩٣٤ وميلاد الشاعر ، الوحي الخالد ليالي الملاح التائه عام ١٩٤٠ و اعقبها بارواح واشباح عام ١٩٤٢ وشرق وغرب عام ١٩٤٢ وزهر وخمر عام ١٩٤٣ واغنية الرياح الاربع ١٩٤٣ والشوق العائد عام ١٩٤٥ .

ثانياً : مسرحية اغنية الرياح الاربع :

١- : مصدر المسرحية - تعريف بالمسرحية

٢- : مضمون المسرحية

مصدر المسرحية :

مسرحية اغنية الرياح الاربع مسرحية نظمها شاعر مصري قديم عاش قبل الميلاد بالفي عام اكتشفها عالم اثري فرنسي اسمه دريتون عام ١٩٤٢ وتلقفها فوراً شاعر مصري متميز هو علي محمود طه فوجد فيها معيناً لفكرة مسرحية تقوم بناؤها على الافعال الخارقة والاسطورة والغناء مليئة بالحوار المتسم بطابع الغنائية ، وتدور احداث المسرحية في عهد الاسرة المصرية التاسعة التي كانت تحكم مصر قبل اربعة الاف عام (٣٨) .

تعريف بالمسرحية :

تدورأحداث المسرحية في ميناء (ببلُوس) بيروت الحالية وهي مدينة فينيقية قديمة تقع على ساحل البحر الابيض المتوسط وواقعة تحت سلطان الدولة الاشورية التي امتدت سيادتها على اراضي واسعة شرق البحر المتوسط والسواحل الفلسطينية (كنعان) .

ويبدو ان العلاقات التجارية والسياسية كانت وطيدة بين مدن ودويلات هذه السواحل البحرية والمدن المصرية المقابلة لها الامر الذي ساعد على نشوء مد ادبي اسطوري متشابه بين هذه البلدان بفعل وقوعها تحت مؤثرات فكرية وعقيدية دينية متشابهة .

ويبدو ان اعتزاز الشاعر علي محمود طه بوطنيته وتاريخ مصر القديمة الحافل والممتد لالاف السنين قد دفعه الى كتابة مسرحية تؤطر لفترة زمنية سحيقة في التاريخ وتبين مدى النشاط الفكري والتجاري والفني والثقافي بين هذه المدن والدويلات على ساحل البحر الابيض المتوسط ، ساعده في هذا التشابه في نوعية العقائد والديانات الموجودة في هذه المناطق فضلاً عن وجود عدد من الالهة التي يؤمن بها الناس في تلك الفترة ممن يكن له شعوب هذه المناطق نفس الاحترام والايمان (كاوزويس) اله الخصب والنماء الذي تقول الروايات الاسطورية انه قتل على يد اخيه الاله (ست) اله الشر واودع جثته في صندوق القاه في البحر فحملته التيارات البحرية الى ميناء بيبلوس (بيروت) حيث استقر في جذع

شجرة تعرفت عليها (إزيس) الهة الحب عند المصريين والتي تقابل عشتار او عشتاروت عند العراقيين

والسوريين، وقد قامت ازيس الساحرة والجميلة الفاتنة الى الابحار بالصندوق مرة اخرى معيدة الاله المصري (أوزريس) الى بلاده مرة اخرى . حيث وصلت جثته الى الساحل المصري في (رافيا) رفح الحالية (٣٩) . ان الشاعر المعاصر يحاول ان يلمح الى وحدة الرمز الاسطوري على اختلاف الزمان والمكان ، اذ يقابل الاله (بعل) الفينيقي (امون) المصري الفرعوني (٤٠) . ومن هنا كان استلهام الصورة واحتواؤها مضامين جديدة ، يثري العمل الادبي ، ويضفي عليه دماً جديداً ، بعكس النظرة الانسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة (٤١) ، وهذا ما ادركه الشاعر علي محمود طه ادراكاً دقيقاً فوظفها في مسرحيته .

لقد افاد الشاعر من المصادر التاريخية ومعلوماته المهمة عن تاريخ شعوب المنطقة والعلاقات البحرية التي كانت قائمة بين مصر واليونان والشاطىء الاسيوي الذي كان محكوماً من دويلات ومدن فينيقية على الساحلين اللبناني والسوري ، كما ان الشاعر أطلع على غارات القراصنة البحرية في المنطقة ، وقد كان سائداً انذاك تجارة الرقيق من الرجال والنساء .

إن قراءة المسرحية تبين الحب الشديد من الشاعر تجاه حياة البحر والبحارة وما يكابدونه من مصاعب في حياتهم وملذات يحصلون عليها (٤٢) .

مضمون المسرحية : تتالف المسرحية من ثلاثة فصول :

الفصل الاول : وهو فصل التمهيد للاحداث التي ستتقدم تباعاً . وتبدأ من مشهد لحانة اسمها (الملاح التائه) على الشاطىء الفينيقي (ببلوس) في جو يسود فيه الغناء والرقص ، تتهيأ لاستقبال البحارة القادمين من رحلات التجارة والصيد البحري ، وقد بدا واضحاً محاولة الشاعر علي محمود طه الملاحة بخياله في تلك الازمان الغابرة وتقمص شخصية رئيسية رابطة للاحداث في المسرحية وهو (باتوزيس) المغني المتجول وهو شاعر مصري ومغني وعازف موسيقى ، ولعل الشاعر حاول من خلال هذه الشخصية أن يصل الماضي المتمثل (باتوزيس) بالحاضر الذي يمثله . ورغم ما يتمتع به من خصال وفنون فهو في الوقت عينه يمثل الجانب المثير للثورة ضد الظلم الذي تمثل بازمردا وهو الشرير والطامع للاستحواذ على البحار ، انه القرصان الذي يتمتع بالقوة والمتعة .

وفي اللقاء بينهما يكون الحوار بين الاثنين قائماً (بين القوة والعدل وبين العنف والرحمة وبين الخير والشر) : ازمردا : لا تزال يا فتى مهذارا

مُحدثاً او منشداً ثرثارا

تُلفق الالحان والاشعارا

تتهم السفين والبحارا
وتخلق القراصن ابتكارا...
باتوزيس : عارك لن يمحى ولن يُوارى
اذاكر انت ازمردا منعمةً
بيضاء كالشمس في ابهى مطالعها
اذا مشينا على الميناء ترمقها
خلساً ، نارُ ًفي مدالعها ... (٤٣)

اما في الفصل الثاني فان المشهد يبدا بازمردا وهو في سفينته الراسية قرب ميناء (رافيا) رفح الحالية ، وهو شاطىء جميل منبسط الرمال ، فيه نباتات وازهار رائعة واشجار باسقة وجبال عالية ، وازمردا وخادمه ماتوكا في دهشة من جمال النظر على الشاطىء البحري. تبدو في هذه اللحظة اربع فتيات جميلات كأنهن قادمات الى نزهة على الساحل وهن يتمخطرن صفاً واحداً متماسكات الايدي فيما يشبه الرقص الموسيقي الموقع ، فيشيع في نفسه ويفرك كفيه مبتهجاً وهو يقول :

ياعين ماهذي الوجوه الصباح
وهذه القامات مثل الرماح
طولع الحسن ، الصبايا الملاح
حبائلي لا يخطئنك النجاح (٤٤)

فيبدأ بالاقتراب منهن واستمالتهن والتودد اليهن للوصول الى مبتغاه وهو اسرهن في سفينته ليسيطرعلى الرياح البحرية ، فتصبح البحار خاضعة له ولسلطانه من خلالهن ، وقد كانت الهات الرياح الاربع شابات جميلات كل منهن تمثل جهة من الجهات الاربع ، فكانت (حروازا) الهة الرياح الشرقية و(مريتا) الهة الرياح الغربية والشقراء (وبثافا) الهة الرياح الشمالية والزنجية (أسميتا) الهة رياح الجنوب . ويحاول ازمردا أن يستشير نوازع الطمع لديهن كنسوة ، بأغرائهن بالحلى والتحف النادرة لانهن حين تجسدن (بشراً) تسللت اليهن اطماع وأهواء البشر ، ، وهذا جزء من النظرة الاغريقية في الاساطير الى الالهة ، يختلطون بعالم البشر ، ويتصفون بكل ما يتـــــــــصف به الانسان من نقائض واهواء (٤٥) فيقعن في حبائله في نهاية المطاف: يخرج ازمردا من صدارته ياقوتة كبيـــــــرة ذات بريق اخاذ ويقدمها الى حروازا بين نظرات الاعجاب والذهول .

وهنا يختم الفصل الثاني بما اثاره ازمردا من مكامن الطمع والغيرة والشهوة عند الالهات الاربع.

وفي الفصل الثلث والاخير نشهد منظراً داخلياً لسفينة ازمردا ، غرفته الانيقة بمناظرها المتناقضة ، فمن جهة منظر الاخ ومن جهة ثانية منظر السيف اللماع وحلقات من حبال وسياط ، وهذه اشارة الى ما يتصف به ازمردا من شر يخفيه خلف قناع زائف من الكلام المعسول . ويحاول باتوزيس ان يردع ازمردا عن نواياه الشريرة وخططه لأسر الالهات الاربع :

باتوزيس : سالتك الالهة الحزينة لا تؤذ هذه المهج المفتونة فانها بريئة مسكينة

ازمردا : انت فتىً لم يطرح مجونه
يسألني الرحمة والمعونة
ولو رأى الخمرة في قنينة
لباع دنياه بها ودينه (٤٦)

فيقرر باتوزيس ان يكشف ازمردا على حقيقته امام الالهات الاربع :

حروازا : من انت ايها الفتى وكيف جئت ها هنا
باتوزيس : لا وقت للسؤال انت هنا ومن انا
حروازا : ومن يكون
باتوزيس : قاتل يملاء شره الدُنا
حروازا : وما تراه صانعاً بنا ؟
بباتوزيس : اراه صانعاً بكن ... ويحكن ان دنا
حروازا : هون عليك لا تخف أذى ولا تخشى ضنى
الهة الرياح نحن فارتقب صنيعنا ... (٤٧)

ولا يكاد الوقت يمر طويلاً حتى تقع المواجهة النهائية بين ازمردا وهو مكشوف الوجه والخطط والالهات الاربع والى جانبهن باتوزيس :

حروازا : لِمَ لِمَ تصارحنا وكيف دعوتنا للكنز
ازمردا : هذي طباع الادمي وهذه اطماعه ...
مريتا : بل حيلة القرصان انت اردتنا صيداً يباع فراؤه ويسام ...
ازمردا مجرداً سيفه : قادتك باتوزيس آخر خطوةً للموت خذها ما علي ملام
حروازا : .. يايتها النفس الاثيمة أقصري وقفي مكانك خانك الاقدام (٤٨)

وتقف مريتا ووبثافا واسميتا وراء حروازا وهن ينفخن ، فاذا بقوة هائلة كالعاصفة تدفع ازمردا وماتوكا وعبيدة الى الوراء ، وتقع السياط من ايدي الرجال وهم يرجفون رعباً ، وتجمد ذراع ازمردا وتقلص اصابعه حول مقبض السيف ...

ازمردا : ماذا احس ؟ ما ارى ماذا اصاب مسمعي انفاسكن تلك ؟

ازمردا : اهكذا انتن يا للهول ! يا لمصرعي ! لم ادر قبل اليوم ما سر الرياح الاربع ...

الفتيات : حقٌ عليك الموت يا سفاح نحن الردى والقدر المتاح

وتعصف الرياح الاربع بالسفينة فتخبط الابواب وتطير الستائر وتسقط الصور من جوانب البهو ويتكفأ العبيد ، صارخين محاولين الهرب من الابواب ويقع ازمردا جانباً بينما تهب الرياح الاربع في خفة من جانب السفينة الموشكة على الغرق ومعهن باتوزيس . (٤٩)

المبحث الثالث

التحليل التايبلوجي (الانماطي) لنص المسرحية :

ان المنهج الذي قامت المسرحية عليه واضح وجلي فالبناء الاسطوري يبدأ بالتشكل منذ السور الاولى من الفصل الثاني الى نهاية المسرحية ، أعانه اكثر الشاعرية التي يتمتع بها الشاعر و العاطفة المتقدة فضلاً عن ثقافته الواسعة في هذا الخصوص ، وعند قراءة النص كاملاً قراءة عمق نتوصل الى عدد من السمات التايبلوجية المهمة لابطال المسرحية سواءاً الذين مثلوا جانب الخير او الذين كانوا مع جانب الشر وهو تحليل ضروري لتحديد تصنيف الشخصيات والاحداث الى انماط Types :

البداية الاستهلالية للمسرحية كانت في حانة اسمها (الملاح التائه) على الشاطىء الفينيقي (ببلوس) ، وفيها حوارات بين شخوص ثانوية تهيىء الارضية للاحداث القادمة والتي تبدأ مع قدوم البحارة من البحر . ولعل الشيء الوحيد الجدير بالاهتمام هو شخصية (باتوزيس) التي تظهر في هذه اللحظة وهي شخصية تعيش ليومها ميالة للطرب والغناء الا انها شخصية محورية رابطة جامعة كاشفة ومحركة لتطور الاحداث في الوقت ذاته متمسكة في مبدئيتها في معارضة الشر . ثم يلي هذا المشهد الوحدات الوظيفية الاتية والتي هي جزء اساسي من البناء التيبلوجي في المسرحية وقوامها الاسطوري :

١- ص ٣٠ ظهور (ازمردا) على مسرح الاحداث في الحانة ـــــ الشر
٢- ص ٤٠ بداية الحوار بين (باتوزيس) و (ازمردا) : حديث الذكريات القديمة واعمال (ازمردا) المشينة = تقابل الخير والشر
٣- (باتوزيس) يكشف سر حوريات البحر لازمردا ـــــ خير وشر= حوار الخير والشر
٤- ص ٤٩ حادثة المعركة بين ازمردا وازير والبحار (القرصان) بسب (سمارا) وهي امرأ ة استطاع ازمردا من الاستحواذ عليها لغرض بيعها بعد ان نجدتها .

٥- ص ٦١ اول ظهور لالهات الرياح الاربع (حروازا- مريتا – وبشافا – أسميتا)
٦- ص ٦٢ اول حوار بين ازمردا والالهات الاربع .
٧ - ص ٧٦ محاولات ازمردا الماكرة في دعوتهن الى سفينته .
٨- ص ٨٨ نجاح ازمردا في محاولته واقناعهن بالصعود على ظهر سفينته
٩- ص ١٠٣ اكتشاف الالهات الاربع حقيقة السفينة من الداخل .
١٠- ص ١١٣ اجتماع باتوزيس بالالهات الاربع الذي يكشف حقيقة ازمردا لهن .
١١- ص ١١٧ المواجهة الكبرى بين ازمردا والالهات الاربع .
١٢- ص ١٢٣ الالهات الاربع يقضين على ازمردا بسحر الرياح الاربع.

ان هذا التسلسل في البناء التايبولوجي (الانماطي) يعطينا فكرة جيدة على ان الثيمة الاسطورية في المسرحية له بناءه التركيبي الخاص وهو بناء قائم على :
{ اللقاء والاجتماع في الحانة ـــ معرفة حقيقية قوة سحرية خارقة(سر الالهات الاربع)
ـــ صراع الاستحواذ للشخصية الشريرة المركزية ـــــــــ نهاية الشخصية الشرية بفعل سحري قاهر }

وهذا يعني ان البناء العام (الكلي) للاسطورة في المسرحية قائم على وحدتين اساسيتين الاولى عرض الكلية الدرامية : عن طريق الفعل النبيل مقابل الفعل الشرير . وكانت هذه الوحدة في بنية الفصل الثاني من المسرحية والوحدة الوظيفية الثانية : الاستعانة بالقوة السحرية لمواجهة قهرية لسلطة بشرية شريرة وتمثلت بالفصل الثالث ، فيما كان الفصل الاول تمهيداً لارضية الوحدتين الاولى والثانية من البناء ، فمن الواضح أن الاسطورة قد استخدمت كثيراً من الوحدات الوظيفية بنجاح وكانت خاتمتها السحرية مؤكداً على ذلك وهذا جزء اساسي من النهايات في ابنية الحكايات الاسطورية وهذا يعني ان الحكي الاسطوري ذو بعد واحد ، دون ان يعير اهتماماً كبيراً بالحواجز الزمكانية التي لا تقف عائقا في انتقالات ابطالها سواءاً اكانوا بشراً او الهة ، فضلاً عن قدرتها على التشخيص عن طريق منح الطبيعة والحياة شكلها الانساني واللغة الفطرية المؤثرة والجذابة ، والذي يؤدي الى كشفها للغموض بواسطة قدرة الخيال الفائقة على ارتياد العوالم المختلفة (٥٠) تلك العوالم التي لا يستطيع افتتاحها الا خيال خصب بدينامية قوية .

التشكيل الاسطوري للنص

عند دراسة المسرحية دراسة معمقة يلاحظ بشكل واضح لجؤ الشاعر علي محمود طه الى نسيج من الافكار والنصوص الداعمة لنصه ، فالنص الاصلي عبارة عن حكاية قديمة وجدها عالم الاثار (داريتون) عام ١٩٤٢ لشاعر مصري قديم مجهول الاسم (٥١) ، وهذا يشير الى تناص تضميني مع نص قديم رجع اليه

الشاعر وقام بتشكيل النص الجديد باعادة عرضه بطريقة مشوقة حافلة بالاثارة ، فهذا التوالد النصي الناجم عن نص قديم يشكل الاطار الاساس للفعالية الابداعية عند الشاعر ، وهذا ما فعله غيره من الادباء والشعراء كتوفيق الحكيم في (اوديب وبجماليون) ، فقد كانت (الاساطير القديمة تدور حول الصراع بين الازدهار والجدب ، وبين الخير والشر في الانسان ، متمثلة في اساطير ازيس واوزيريس المصري وعشتار وتموز في بابل وعشتار وادونيس في فينيقيا) (٥٢) .

اننا نجد في الاساطير البابلية والاشورية ايقاع الفزع الانساني من وجوده المضطرب والقلق ومحاولته الدؤبة في البحث عن سبيل الديمومة والبقاء فهو المهدد في كل لحظة – بالفناء ، وقد انعكس ذلك في محاولاته المستمرة بالخلود كما نرى في ملحمة (كلكامش) البابلية ، وهذا يشير الى تاثير البيئة الكبير في تشكيل بنية التفكير النفسي للانسان في أي مكان او زمان ، فعدم تعاون الطبيعة مع الانسان كما كان حاصلاً في العراق القديم بسب عدم انتظام فيضان نهري دجلة والفرات وما يصاحبهما من رياح واعاصير انعكس على شعور الانسان في بلاد وادي الرافدين بعدم الامان والاستقرار والميل الى البحث عن الخلود ، والاعتقاد بوجود الكائنات الشريرة تحت الارض تسير وتنتقم من مركزها هناك ، بينما يلاحظ ان الامر معكوس تماماً في حضارة وادي النيل فانتظام فيضان نهر النيل ادى الى تحديد الزمن بشكل كرونولوجي (زمني) عبر تقسيم الزمن الى حقب وتواريخ دقيقة للاحداث وهو ما ساعد على تحقق نجاح التنبؤ والذي انعكس على الانسان ايجابياً بصورة مباشرة من خلال شعوره بالامن والاستقرار النفسي وهو المأخوذ بالهته المراقبة من الاعلى في السماء .

لقد اصطنع الشاعر علي محمود طه بعضاً من الاشارات التراثية والاسطورية الفرعونية القديمة متاثراً بالتراث الاسطوري الاغريقي ، وهي حكايات اعطته المادة الخام للتعبير عن رؤيته الاسطورية لمصر انذاك ، ولم يقتصر هذا على شاعرنا ، فهذا نمط عام مشترك ساد الحياة الفكرية في بداية النهضة العربية أي الاستفادة من الماضي والاحتماء به في مواجهة الاجنبي واثبات الاصالة وتاكيد الهوية ، ويلاحظ ان الشاعر قد استطاع ان يطور مادته الاسطورية بعناية وتركيز وان يستفيد من علمه بالتاريخ القديم والعلاقات البحرية من خلال توظيفها باحكام في المسرحية لياخذ منها ما يحقق غايته على تجسيد فكرة ، فيتصرف بالاسطورة بحسب ما تطلب تجربته الشعرية عبر كثافة الدلالة المتمركزة في الثيمة الاسطورية .

إن شاعرنا خاضع لانماط التفكير التي اسسها الخيال الانساني منذ القدم والتي تشمل العوالم الغيبية العليا والسفلى فالاولى تشمل الابطال والالهة والثانية عالم المخلوقات الشريرة وباستطاعة سكان العالمين الانتقال والحلول والتناسخ في العالمين والهبوط الى الاسفل والصعود الى الاعلى ، وفي هذه الحركة التبادلية تنشأ الصدامات

الكبرى بين الخير والشر، فضلاً عن توضيح صورة العلاقة بين الانسان والطبيعة بكل مكونتها المثيرة من شمس وقمر وبحر وكهف وغابة .

ومن خلال ماسبق نستطيع ان نحدد اهم مظاهر توظيف الاسطورة داخل بنية التشكيل للنص وهي كالاتي :

اولاً: النوع : ان تحليل نص المسرحية ينفتح على فكرة واضحة عن تحديد النوع الاسطوري الذي نشتغل عليه ، فنحن ازاء نوعين قد يبدوان مختلفين اصطلاحياً الا انهما في الحقيقة على ارتباط قوي بينهما النوع الاول :

(البطل المؤله) وهو نوع من الاساطير ينشغل فيه الانسان في محاولات عنيفة وقاسية لانتزاع جزء من سلطات الالهة (٥٣)والتي يتمتع بها لغرض الهيمنة على العالم الدنيوي ، اما النوع الثاني : فهي (التاريخسطورية) والتي تظم التاريخ والخرافة معاً بعناصر تاريخية وخوارق غير اعتيادية مصاغة على شكل حكاية (٥٤) ، فالعنصر التاريخي متوفر من

١- العلاقات البحرية بين مدن سواحل البحر المتوسط ٢- الاسماء التاريخية القديمة لمدن السواحل هذه . ٣- القرصنة البحرية الذي كان امراً مألوفاً منذ اقدم الازمان .

٤- الاتجار بالرقيق الاسود والابيض . ٥- وجود الحكاية القديمة (الهة الرياح الاربع) من تاليف شاعر مصري قديم (٥٥) .

فلقد استطاع الشاعر علي محمود طه من توظيف كل هذه العناصر التاريخية وادماجها في بناء اسطورة جديدة على انقاض الاسطورة القديمة دون ان يخل بالاطار العام للحكاية القديمة . وكما جاء في مقدمة المسرحية على لسان العلامة درايتون :

((تقوم الاغنية على الحوار .. ولكن لسؤ الحظ لم نعثر على تكملة الاغنية .. ويبدو من قراءة الاغنية انها لم تصل الينا كاملة بل امتدت اليها يد التغير .. ومهما يكن من امر هذا الحذف فان هذه الاغنية قد وسعت من آفاق معارفنا عن اقدم نصوص الادب المصري .. ولسنا مغالين اذ نقول انها اثبتت وجود شعر غنائي مليء بالخيال والعذوبة في مثل هذا العهد البعيد)) (٥٦)

ثانياً : الطقس الاسطوري وخصوبة الدلالة :

يُعد الطقس الاسطوري من بين اهم الافعال الادائية لأنه خلاصة نتاج رحم عقيدي امن به الانسان القديم وتشكل من عدة انواع أدائية كالغناء والرقص والرسم ، والاشارة الرمزية مع أستخدام الاشكال طوطمية وهي جميعاً انعكاس لانفعال الانسان مع ما يواجهه من اشكاليات حياتية ومواجهات يعجز عن حلها او تفسيرها او

الانتصار عليها ، فهي تمثل (وسيلة احتفالية) (٥٧) مهمة واداء تمثيلي ، وهذا ما اثار انسان حضارة وادي الرافدين ووادي النيل في معابدها القديمة التي شهدت اشكالاً من الاداء التمثيلي والتي تدخل الموسيقى والغناء والرقص والتمثيل جزءاً رئيسياً من مكونات الفعل الطقسي ، وهذه العناصر كثيراً من نتعرف عليها في مسرحيات أسخيلوس ويوربيدس وغيرها من رواد المسرح الاوائل (٥٨) ، ولم يغفل هذه الحقائق عن الشاعر علي محمود طه كما في هذا المقطع من المسرحية حيث المشهد الرقصي والغنائي في تواشج وتناغم بين الاداء الحركي للجسد والقيمة الصوتية المؤثرة في ترنيمة الانشاد :

وفجأة تردد من فضاء البحر ضحكات مطربات وتشب عرائس الامواج شاديات راقصات مرسلات الشعور شبه عاريات ، يتحلين بظفائر الورد والاصداف البراقة ويملأن جوانب المكان ، بينما ياخذن جميعهن في الرقص التوقيعي وهن ينشدن :

عرائس الموج نحن الحبيبات
لنا على المرج للهو ميقات
ان يطلع الفجر نُفَتح الاصداف
لبيك قد جئنا بالجسم والروح (٥٩)

فالطقس الاسطوري هو المنتج الفعال للاسطورة لتتحول لاحقاً الى حكاية خرافية تقص علينا شارحاً بواعث ولادة الطقوس والتي تكون خلفها عادة الهة او انصاف الهة وقوى خارقة ثانياً دون اغفال حقيقة مهمة الا وهي موت الطقس او بعثه في مواسم بعينها (٦٠) .

ثالثاً : الحكاية القديمة :

يُعد بعض النقاد (ان المسرح في مفهومه الاغريقي المتطور ، هو صورة متلاحقة ، ولقطات متابعة لا تكاد تمسك بالواحدة حتى تداهمك الاخرى) (٦١) ، وعبر هذه السلسلة الطويلة تتشكل بنية الحكي ، اسطورياً كان او تراثية شعبية او خرافية ، لذا كان من المهم على الشاعر ان يبني حكايته بناءاً حديثاً مقنعاً في قالب شعري مناسب ولا ضير اذا استفاد الشاعر من مرجعية تاريخية كما فعل الشاعر علي محمود طه لتعزيز الحكاية واخراجها في قالبها الشعري ومحافظته على وحدتها الموضوعية وهي في مسرحية (اغنية الرياح الاربع) تدور حول صراع الخير والشر ومحاولات الانسان للاستحواذ على قدرات وطاقات سحرية خارقة وصولاً الى غايته الشريرة وما يقودنا اليه هذا من محاولة الشاعرالغوص في اعماق النفس الانسانية . وقد ساعد الحوار في تفجير البنى الاسطورية في الحكاية وتقديم احداثها بشكل سلس وتمكنها من تحقيق الخصوبة في الدلالة الاسطورية ، وخاصة في الفصل الثاني حيث شَكلَ مع الحدث ثنائياً قوياً في تأطير الحكاية وترسيخ

بنية الثيمة فيها ، فضلاً عن دور هذا الحوار في تحليل نفسيات الشخصيات البشرية والالهة وتوجهاتها .

إن النظرة الفنية الى الحكايةالاسطورية القديمة تزود المشتغل في الحقل الابداعي المادة الخام للتعبير عن مضامين معاصرة ، أي عن طريق تأويل وتوظيف التاريخ لصالح المعاصرة عن طريق الاسطورة ، الا ان شاعرنا لم يستطع بلوغ هذا الهدف ربما بسب عدم رغبته اصلاً في ذلك ، فلم يقم النص الاسطوري لديه في توضيح الازمة الحضارية للانسان المعاصر ، .. فكان ان عمد الى الحوار وصولاً الى الجدل والقبول والرفض (٦٢) وتقديم صورة الاشكال الانساني في رؤية شديدة الحرص على مواقفها المباشرة فنتج عن ذلك عجز الدلالة الاسطورية من التطور نحو ربطها بقلق الانسان في العصر الحديث .

لكنه نجح في جعل الحوار في خدمة الحدث وان كان مسرفاً طويلاً في فصله الاول الا انه ادرك ذلك فاستطاع تخطيه في الفصل الثاني وعاد اليه في فصله الثالث ربما اعتقاداً منه انه سيخدم الحكاية والحدث :

ازمردا : أُقيم في قصرٍ؟ وفيم القصور
وطوع سلطاني هذي البحور
أؤ فيها حاليات الثغور
مبتهج الاصال نفر البكور ...
باتوزيس : سرك يا صاح عرفت مكمنه
سفينك الراسي وعيش القرصنة
يا للثراء ويحه ما ألعنه ...
عارك لن يمحى ولن يوارى
اذاكرا انت ازمردا منعمةً
بيضاء كالشمس في أبهى مطالعها ؟ ...
حتى ظفرت بها غدراً وطرن بها مثل الرياح اخلت خطو تابعها
قنصتها قنص جبار وما شفعت لديك حتى الدوامى من مدامعها ... (٦٣)

فالنص ينبني على حكاية قديمة في قالب حواري اسرف فيه الشاعر سرداً واطال ، كما في النص الاتي الموضح لعنصر الحكاية القديمة و دوره في الحدث اللاحق :

باتوزيس : فتيات اربع يظهرن في كل عام صُوراً مختلفات
رائعات يتخطرن على هذه الامواج مثل السمات
ازمردا : حبذا هن الا صفهن لي كيف يطلعن وفي أي الجهات
باتوزيس : فوق شط رمله من ذهب لؤلؤي الماء دُري الحصاة
من يحزهن يحز ملك الثرى ومقاليد البحار الطاغيات (٦٤)

فالحكاية القديمة تعود من جديد مغلفة في قالب ملازمة للاسطورة قوامها عبادة قوة الطبيعة القاهرة
والخشية من جبروتها وهذه الفكرة هي جوهر كل القصائد التي تنطوي عليها الاساطير القديمة .

رابعاً : <u>الشخصية الشريرة وارتكاب المحرم والمحظور</u> :

ان الاساطير في اصولها الاولى هي تاريخ البشرية الاولى ، تنوسيت ملامحها الدقيقة ، واضفى الخيال الانساني عليها جواً فضفاضاً ، فتاريخ الالهة ما هو الا تاريخ لعصر الابطال والشخصيات المؤثرة في حركة المجتمع والحياة . وقد حاز كل اعجاب الانسان القديم لانه ميال الى القوة والجبروت والبطولة (٦٥) . لقد اضاف الشاعر من فيض قريحته الشعرية ومخيلته الشيء الكثير لاكساء الشخصيات وخاصة شخصية (ازمردا) الشريرة وهي شخصية ذات بعد واحد مصممة على منهجها الشرير ، وهي تعيش في حالة حلم السيطرة والاستحواذ دون ادنى شعور بعقدة الذنب بين ضميره (الانا العليا) والرغبات العدوانية الموجودة في عقل هذه الشخصية ، مع ميل واضح نحو السادية في ايذاء الاخرين الذين يقعون فريسة لاطماعه ، ان شخصية (ازمردا) ليست عُصابية ، لانها خالية من القلق والعجز عن التصرف والقدرة على الفعل وان كانت متمركزة حول ذاتها ، فهو عندما يقرر تصرفاً ما مفيداً لمصالحه سرعان ما يتجه نحوتنفيذها بكل عنف وقسوة . اننا نستطيع ان نصنف شخصية (ازمردا) كشخصية شريرة مركزية ، لان درجة الوظيفة الموكلة الى هذه الشخصية في النص تكاد تكون غالبة على غيرها من الشخصيات الانسانية ، فضلاً عن درجة التوتر الذي يحدثه

عند المتلقى من خلال اهتمام المتلقي لمعرفة اسرار وكنه هذه الشخصيات ومصيرها الذي سرعان ما يتحقق من خلال دخول هذه الشخصية في الصراع الدرامي Conffict.Dramatic مع محيطه ، وفي النهاية مع الالهة ذات الجبروت والقوة عندما يصل الى حد الفعل المحرم وهو محاولة اسر الالهة واخضاع سلطانها لقوة بشرية . إن ارتكاب هذا الفعل المحظور قد جعله في مواجهة مباشرة مع هذه الالهة :

ماتوكا (خادم ازمردا) : أأبصر حُور البحر يمرحن ام تُرى
هو الشاطيء المسحور ام انا احلم
ازمردا : بل الواقع المرئيٌ حورٌ فواتن
دعاهن لهوٌ او دعاهن مأثم
تحايلت ادعوهن حتى حسبتني
اخا صبوة او شاعر يترنم ...
رايت قوىٌ فيهن لم ار مثلها

كالهةٍ عُلويةٍ تكلم
ماتوكا : امنك تعلمت الجرأة والسطا
والقاك ازمردا تهم فتحجم
ازمردا : رويدك ماتوكا فما تلك خطتي
ولا انا ممن يستثار فيهجم
ولي قوةٌ ليست تعفُ وجرأة
ماتوكا : وان هن حاولن الفرار
ازمردا : حبائلي
تسد على الريح الفضاءٌ وتدهم
اتفلت من كفي قنائصٌ اربعٌ
ماتوكا : وما تبتغي؟
ازمردا : اسرارهن وانها
مفاتيح باب خلفه الحظ يجثم
ماتوكا : اليهن ازمردا ! اليهن لا تقف

ازمردا : أألهة الشر انظري كيف أُقدمُ (٦٦)
فاصرار(ازمردا) على قنص واسر الالهة الاربع يعد في المنظور النفسي والاجتماعي للشعوب القديمة فعل خطير محرم لان هذه الالهة محل احترام وخشية الناس .

خامساً :<u>الالهة والفعل البشري</u> :

اذا كان (باتوزيس) الشاعر المتجول زاهداً في الدنيا وفيلسوف القوة والشر (ازمردا) يسعى لبسط سلطانه على الرياح في البحار من خلال الالهة الاربع ، الشيء الذي سيساعده على امتلاك زمام البحار والتجوال والنهب والتمتع بامتيازات القوة والثروة ، فان الالهة نفسها لا تقل تطلعاً هي الاخرى لامور دنيوية تاصلت وتواجدت في النفس البشرية من حسد ورغبة في الانتقام وغيرة وطمع الى غير ذلك من الصفات البشرية .

ان القاسم المشترك في كل اساطير العالم وجود الالهة والكائنات الخارقة التي تلعب دور الوسيط بين القوى العليا (كبير الالهة) والقوى الانسانية في الاسفل (الارض) والتي يمكن تمثيلها باشكال مختلفة (٦٧) .

لقد اصبحت هذه جزءاً من المشهد الدرامي او الصراع بين الخير والشر ، فهي تقوم بدور اساسي في نصرة جانب على اخر تبعاً لما تقتضيه مصلحتها الخاصة وان كان الغالب نصرتها للحق والخير الا ان هذا لايعني انها قد لا توانى عن

مساعدة البشر اذا وجدت في ذلك ما يؤكد سطوتها على الجميع ، وخاصة كبير الالهة كتموز البابلي واوزيريس المصري وادونيس الفينيقي ، وهي رموز ذات دلالة ايجابية في قيمتها الكلية للحياة وفي الموروث الاسطوري القديم عند شعوب الشرق المتوسط .

ولا تختلف الهة الرياح الاربع عن غيرها من الالهة في الحكايات الاسطورية القديمة ، فهي تقدم مستوى إثاري ودلالي عالي في المسرحية أستطاع الشاعر علي محمود طه ان يصور المشاعرالتي تتقاذفها والتي قد تعارض فيما بينها عند تعاملها مع البشر المهووسين بجنون الثروة والسلطة .

ازمردا : حبذا هذه السما حةٌ منكن والرضاء
حبذا في سفينتي ذلك الودُ والصفاء
حروازا : او تذهبن ؟
مريتا : لحظةً قبل ان يُقبل المساء
حروازا : أ تصدقن قوله ..(٦٨)

فهذه مرحلة الشك والتردد والتساؤل عن الاسباب وهي جميعاً صفات نفسية بشرية يغلب عليها طابع التردد . ثم ينتقل الى مرحلة جديدة :

حروازا : هات برهانك المبين و منا لك الوفاء

يخرج ازمردا من صدارته ياقوتة كبيرة ذات بريق اخاذ ويقدمها الى حروازا بين نظرات الاعجاب .

ازمردا : اليكِ اليكِ يا حسناء سحر العين واللب
ورمز المجد والسلطان والفتنة والعجب
خذي ياقوة حمراء تحوي صورة القلب
حروازا : كلون الدم
مريتا : والغيرة
اسميتا : والشهوة
ويثافا وهي تتنهد : والحب ...(٦٩)

فهنا يقعن فريسة ذكاء الانسان الذي يعرف كيف ياتيهن فينقلبن على التردد والشك الى مرحلة التاثر والدهشة نتيجة المفردة الرمز (ياقوتة) التي تجعلهن في حالة مناقضة للاولى . ثم ينتقلن الى صفة بشرية اخرى اشد خطورة والتصاقاً بالبشرية تلك هي الطمع :

مريتا : اعندك غيره
ازمردا : عندي وطوبى للذي فازا
ويثافا : يواقيت ؟

اسميتا : وبالاسماء
ازمردا : اسهاباً وايجازاً
الهمتني السماء اين اراكن فطوفت في البحر القصية
يا مريتا ويثافا واسميتا الا ضعن ايدياً في يدية
سرن بي الان للسفينة ، للكنز ، وخذن الودائع القدسية (٧٠)

فلقد طمعن وحسدن ما حصلت عليها (حروازا) من الجوهرة الثمينة فاردن منافستها على الكنوز الاخرى في السفينة .
ومن الصفات البشرية الاخرى التي نجده في الالهة الاسطورية (الغيرة) و (الحب) والاعجاب ، وهي من اشكال العواطف عند البشر :
حروازا : غدا نلتقي
وبينما تنسق حروازا ثوبها ايذاناً بالرحيل تنتحي مريتا وبوثافا واسميتا جانباً وهي تقول : يواعدها وحدها ...
اسميتا : في صوته رنة حلوة
من الحب ساحرة المنطق (٧١)
لقد سعى الشاعر الى اظهار تناقضات الالهة ، فهي ليست كاملة في صفاتها وحكمها بل انها قد تضعف احياناً وتقع فريسة سهلة للارادة البشرية وفي هذا لوحة معكوسة للصورة المتعارفة عن قدرة الالهة وامكاناتها .
سادساً : <u>المفردة الاسطورية</u> :
يعتمد قدرة الكتاب والشعراء على المقدار المعرفي عن عالم الاسطورة والكائنات الغيبية (كالجن) وقدراتها الخارقة ، لتوظيفها في النص الاسطوري المستحدث المخترع او المطور من النص السابق (القديم) ، وتمثل المفردة الاسطورية من الاسم المستدعى الى النص سواءاً اكان هذا الاسم الهاً ، ام بطلاً ، ام مكاناً ام شاخصاً معمارياً ، او أي اسم اخر يدخل في النص ويشتغل في تركيبه الداخلي بوظيفة اشارية او بنائية (٧٢) ، لتمثل من صميم الفعل الاسطوري الخارق الذي آمن به الانسان منذ القدم فضلاً عن العنوان كمقذوف حكائي ونصي الذي يشتغل في الية الاسطرة . وقد تمكن الشاعر من توظيف المفردة الاسطورية بوظيفتيها الإشارية التشبيهية او البنائية المباشرة بشكل يتناسب مع الهيكل العام للنص الاسطوري وهي تقوم بدور فعال ورئيسي تأطير البناء السيميائي العام للمسرحية خالقاً مظاهر دلالية ورموزاً ومعاني جيدة ، ويمكن تتبعها في النص عبر التوزيع البنائي الاتي :
أ- <u>المفردة كأسم علم إلهي</u> :
ومن اهم الاسماء في هذا الحقل والتي تقوم بدور الفعل الرئيسي المقابل للصراع الدرامي اسماء الالهة (: ويثافا : انا اخت الصبا انا بنت الشمال

انا روح الصبا انا حلم الخيال
طوقت ساعدي بحر (ايجا) الجميل
واحتوت باليد شط مصر الظليل (٧٣)

(حروازا) : انا ريح الشرقِ او بنت الضياء
انا من تمنح انفاس الشروق
بيدي افتح طاقات السماء
عن ندىً يسبي ولألأ يروق (٧٤)

(مريتا) : انا ريح الغربِ بنت الاباد
انا همس القلب انا رجعُ الشادي
انا رمز الحب في هذا الوادي (٧٥)

(اسميتا) : انا بنت الجنوب ، ريحٌ الحياة
انا زنجية تسوقٌ الماء
انا حُبُ الثرى وحلم البنات
فيه احيا وابعثُ الاحياء (٧٦)

ومن الاسماء الاخرى :(اوزريس) : آلهة مصرية
باتوزيس : ايها الزارعون ما تنبت الارض اقطفوا زهر اوزريس ومن خمره اشربوا (٧٧)
(ازيس) : آلهة مصرية قديمة
ازمردا : قصص تُنمق لا ازيس بهن تعلمٌ او تباح وتروح تغمزني وانت تجدُ في قول المزاح (٧٨)
(سيت) و (ابيس) : آلهة مصرية
حروازا : هيأت لي الشمس في ساحتها منزل الحب وعيش الرغدِ
كم ٌترى يشغفني حُب الطعام مثل (ابيس) اشتهاءً وهياماً
منهم يُغرى بمضغٍ والتهام مثل (سيت) حين يشتاق الطعاما (٧٩)
(ماتريت) آلهة مصرية :
حروازا : قبلما لامس الهوى جسم (ماتريت) ومسته قبلة المشتاق (٨٠)
(ياهو) : الهة الصحراء عند المصريين
ازمردا : اخت (ياهو) الهة الصحراء باجمال الطبيعة العذراء (٨١)
إن هذه الاسماء تستقطب بنية اشارية لتستقدم الذهن المستقبل على استحضار هذه الاسماء فضلاً عن تنشيط فعالية الخبرة لديه (٨٢) .

أ- <u>المفردة كعنوان</u> : ويمكن اعتبار العنوان مؤثراً فعالاً جداً عن كوامن النص وتركيبها الدلالي

والرمزي ، وفي هذا الاطار يشكل عنوان المسرحية (اغنية الرياح الاربع) مثالاً واضحاً على اسطورية العنوان ذاته ، والذي يلجأ اليه الشاعر لتعزيز مستواه الحكائي ، ولانها تختزن في ذاتها اهم محاور البناء دلالة وهي الالهة كاهم عناصر الحكاية الاسطورية .

إن العنوان لا يشتغل في النص باستقلالية وانما هو حامل لاهم شفرات النص ومفاتيحه والتي تنفتح من خلال النص امام المتلقي او المشاهد للمسرحية .

جـ - المفردة الزمكانية : ان من بين اهم عناصر الحكاية الاسطورية عنصري الزمان والمكان في الاسطورة وهما فضاءان متلازمان يحاول من خلالهما الشاعر استمرار القذف الاسطوري للنص لتعزيز بنائه الحكائي وتقوية اركان الفعل الاسطوري بهما ومن امثلة ذلك :

الزمان : وقد استخدمه الشاعر كمعزز للحدث بالعودة الى التاريخ بعيداً عن الرؤية الوثائقية لما تحمله من دلالات هامة يشير الى ازلية الالهة :

حروازا : قد ولدنا من قبل ان يبعث الناس ليعيش مقدرٍ وهلاكِ
مريتا : ووجدنا من قبل ان يوجد الارباب ، من قبل دورة الافلاك
ويثافا : قبلما يفتدي الى الصيد قناص ويهوى طير صريع شباك ..
اسميتا : قبلما لامس الهوى جسم (مـــــــــاتريت) ومسته قبلة المشتاق (٨٣)

المكان : وهو مكون فضائي اخر في النص يرسم فضاءاً شعرياً خيالياً ، فالمكان يهيء الذهن عند المتلقي او المشاهد على اسطورية الحدث :

ازمردا : لقد غنـــاكِ طيبـــي نبيـــل اراه كأنه لم ينأ عني
تحدر من ضفاف النيل حتى اتى اشور في ثوب المغنى (٨٤)

فالمكان يتصف بتعددية كبيرة في المسرحية لاسيما أن الثيمة تتحدث عالم البحار والبحارة بحلها وترحالها .

د- المفردة كقوة خفية : ونعني به السحر الذي يعتبر جزءاً رئيسياً من القدرة على الفعل الخارق عند الالهة وبعض البشر ممن امتلكوا قدراته الكبيرة ومن امثلته النصية :

باتوزيس : ايها الساحر دعني كف هذا السحر عني
أي انغام من السحر مرنات باذني
كدت ان تبلغ مالم تبلغ النشوة مني ..(٨٥)

سابعاً : الصراع الدرامي والعقاب الالهي :

وتقوم هذه التقنية على التناقض الدرامي الموجود بين الشخصيات او الرؤى من تضاد وخاصة الصراع الازلي بين الخير والشر والحياة والموت او النماء

والجدب او العلم والجهل ، واذا كان الموضوع يتمتع بوحدة واضحة فانه يزيد من بلورة شكل الصراع وديناميته ومدياته الكاملة وصولاً الى انتصار احد الطرفين .

لقد حازت بعض شخصيات المسرحية على صفات وقوى نفسية وقيم ، الامر الذي جعل القاريء او المشاهد يتعاطف معها دون غيرها من الشخصيات ، فهو كائن حركي حي ينهض من العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل هرقل عند الاغريق .. والبطل بحكم مفهومه هذا لا ينبغي له

أن يوجد الا في الملاحـــــــــــم وهو بطل ملحمي ، وبطل تراجيدي ، وبطل دراماتيكي (٨٦) .

إن الصراع الدائر في المسرحية يقوم بين قطبين اساسيين هما الانسان وطموحه ببلوغ الكمال والقوة والسيطرة الكاملة ، والالهة من جهة ثانية الممتلكة لزمام القوة الكاملة الخارقة ، ولكن نشير ايضاً الى صراع اخر لا يقل ضراوة بين الانسان والانسان ، النوع الاول يقتصر على صراع بين ازمردا ممثل الشر في المسرحية والالهة الاربع :

ازمردا : هذي طباع الادمي وهذه اطماعه
باتوزيس : فرض عليه لزام
بل حيلة القرصان انت اردتنا صيداً يباع فراؤه ويسام ...
اسميتا : او كنت تطمع ان تسخرنا قوى
لسفينة يحدو بها الاجرام
ازمردا : خير لكن الصمت
حروازا وهي تواجهه : قل خير لنا
بيديك تسليم
مريتا : او استسلام (٨٧)

فالنص يكشف عن ديمومة اصرار الانسان (ازمردا) على استمرارية الصراع وصولاً الى غايته الحقيقية ،معترفاً في الوقت ذاته بضعف قدراته امام قدرات الالهة دون ان يؤدي ذلك الى تراجعه امامها بلجوءه الى معادل يواجه به قدرات الالهة الخارقة ويتمثل ذلك بالدهاء والحيلة امام القوة والسحر والقوة الخارقة .

أما النوع الثاني فأن الصراع الفكري والنفسي الدائر هو صراع درامي واضح المعالم تتشكل بين قطبين هما (ازمردا) رمز الشر و(باتوزيس) الشاعر المغني الذي ينظر الى الحياة نظرة احترام كما في النص الحواري الاتي :

ازمردا : اراك كما فارقتك الامس شاعراً على الدهر عربيداً من الناس ساخراً
ترامى بك الحانات تشدو بمزهرٍ تغني السكارى والنساء العواهرا
باتوزيس : وغدرك ازمردا ! تكلم فانني ارى منك وحش الغاب انقى اظافرا

ازمردا : رويدك باتوزيس ما كنت غادراً وما كنت الا اسيوياً مغامراً
ابيع الصبايا الهائمات على الطوى لامنحهن العيش ربان ناضراً (٨٨)

فالصراع ناشيء بينهما على الممارسات المشينة لازمردا والتي يرى فيها باتوزيس الشاعر انها غير نبيلة وغيرإنسانية . الا ان هذا الصراع بينهما يتطور الى صراع دامي في نهاية المسرحية عند المواجهة النهائية على السفينة :

باتوزيس ساخراً : اوثقت ازمردا بهن ؟
ازمردا : كما ترى ثقتي بموتك
باتوزيس : ما يفيد الندامٌ
ازمردا وهو يجرد سيفه ويهم بطعن باتوزيس : قادتك باتوزيس آخر خطوة للموت ! خذها ما علي ملام (٨٩) ان الصراع الموجود في المسرحية لابد له ان يتطور وهذا ما جعل الشاعر يلجأ الى اهم اسلحة الصراع الاسطوري وهو القوة الخارقة التي تمتلكها الالهة فامام اصرار الانسان (ازمردا) على الطغيان والاستحواذ على سلطات وقدرات الالهة لا تجد الالهة الا اللجوء الى قدراتها القهرية الطاغية ، قدراتها لسحرية التي يتمتع بها وهي قدرة ازلية تستتر بها .

ان السحر من اولى المراحل التي مر بها الانسان فيما يخص علاقته مع الكون ، حتى عُد عصر السحر الذي هو عصر الاسطورة شبيه تماماً بعصر العلم (٩٠) ، ان السحر هو التطبيق العملي لمحتوى الفكر الاسطوري الذي يبنى على قدرات خارقة للالهة والقوة الغيبية الاخرى كالجن والشياطين وهو فكر موجود في كل الميثولوجيات العالمية والمنظومة الفكرية الشعبوية التي يشكل منها تراث الامة .

ولقد اختلفت نظرة الشعوب الى السحر فالعراقي القديم نظر اليه نظرة رهبة وان الكون مليء بالاسرار والعفاريت الطيبة والخبيثة ، فالاولى اولاد الهة الخير والثانية اولاد الهة الشر ، لذا اولع به اعتقاداً منه انه ينظم حياته المضطربة ويؤثر إيجاباًً في بيئته التي تتعرض الى فياضانات مدمرة لنهري دجلة والفرات (٩١)

اما المصريون فانهم نظـــــــــروا اليه نظرة اجلال لانه يساعد على العلاج من الامراض (٩٢) وبالعودة الى المسرحية فان استخدام القوة الخارقة (السحر) الالهي في الصراع كان نتيجة حتمية لتحدي الانسان الصارخ لقوانين الحياة والطبيعة والاشياء ، وهو في حقيقته نوع من العقاب الالهي لتماديه في الاصرار على غيه :

وتقف مريتا ويثافا واسميتا وراء حروازا وهن ينفخن فاذا بقوة هائلة كالعاصفة تدفع ازمردا وماتوكا وعبيدة الى الوراء ، وتقع السياط من ايدي الرجال وهم يرجفون رعباً وتجمد ذراع (ازمردا) وتتقلص اصابعه حول مقبض سيفه وجسده يهتز بعنف كأنه يصارع جباراً لا يرى ، يسقط السيف من يده فيحاول استرداده جاثياً فلا يستطيع وهو يهدد :

ازمردا : ماذا احس ؟ ما ارى ! ماذا اصاب مسمعي

انفاسكن تلك
حروازا : ايتها النفس الاثيمة اقصري وقفي مكانك خانك الاقدام ...
وهي تلوح بقبضتها في وجه ازمردا : سوف ترى نهاية بمثلها لم يُسمع
ازمردا : اهكذا انتن ياللهول يالمصرعي
لم ادر قبل اليوم ما سر الرياح الاربع ...

حروازا : طغيت واستشرى بك الطماحُ
مريتا ، ويثافا ، اسميتا في غضب : يا لص ، يا مفضوح ، يا فضاح
الفتيات : حق عليك الموت ياسفاح
نحن الردى والقدر المتاح
لنا الفضاء الرحب والجناح
نطير لا يعزنا السراح
حروازا : إن نفرق الفلك فلا جُناح
سفينة القرصان تُستباح
هيا بنا ... اعصفن ياریاح
وتعصف الرياح الاربع بالسفينة فتخبط الابواب وتطير الستائر وتسقط الصور من جوانب البهو ويتكفأ العبيد ، صارخين محاولين الهرب من الابواب، ويقع ازمردا جانبا بينما تشب الرياح الاربع في خفة من جانب السفينة الموشكة على الغرق ومعهن باتوزيس ..(٩٣) وهكذا ينتهي امر ازمردا بفعل الغضب الالهي ،عليه فكان الغرق مصيره .

لقد كان لاثر العبارات الطقسية التي القتها الالهة الاربع فعل سحري قاهر في الصراع ، حيث غير دفة الصراع وغيره بشكل جذري . واذا اجاد الشاعر في بناء عناصرالمسرحية وصورها مستعيناً بالتاريخ تارة والتشكيل الاسطوري تارة اخرى ، في لغة جميلة شاعرية غنائية الا ان العمل لم يخل من بعض الهنات والعيوب .

السلبيات في نص المسرحية :

١- الاعتماد على الحوارات الطويلة اكثر مما يجب دون ان يخدم الحدث وخصوصاً في الفصل الاول ، كما في المثال الاتي :

انتجونا زوجة (صاحب الحانة) : ياللمساء الجميل
أرسطفان (صاحب الحانة) : لأنت اجمل منه ...
باتوزيس : هيمان هيمان ياغرامي ظمانٌ ظمانٌ للمدامِ(٩٤)

لقد استغرق الحوار بين الشخصيات الثلاث (انتجونا وارسفان وباتوزيس) اثنتا عشرة صفحة من الفصل الاول وفي هذا مبالغة لاسيما ان شخصيتي (ارسطفان

وانتجونا) شخصيتان ثانويتان إذ سرعان ما تختفيان تماماً من على المسرح في الفصلين الثاني والثالث .

٢- ميل الشاعر الى الغنائية في الشعر قاده الى تمدد الحوارات الغنائية بين شخصيات دون ان يكون لها او لهذه الشخصيات فائدة وجدوى في البناء العام للحدث او الحكاية الاسطورية :

سربنال(بحار اسباني) : ايها الشادي اما تسمعنا لحناً شجياً
نفراي (امرأة اشورية) : غننا ياشاعر الحب قصيداً عبقرياً
داريوس (بحار يوناني) : قصة مصرية الالحان وزناً ورورياً
امرا(امرأة اشورية) : او نشيداً اسيوياً
حرشاف (بحار فينيقي) : ايها المصري هيا
ويعتمد باتوزيس قيثارة ويأخذ الانشاد حيناً والغناء حيناً اخر ...
باتوزيس : يروي لكم في الشعر باتوزيس اجمل ما يروى
من قصص اوحت به ازيس يُعجب من يهوى(٩٥)

ويستغرق هذا الشعر سبع صفحات في حوار شعري طويل بين هذه الشخصيات مع افتقار هذه الحوارات الى صراعات دراميه كعنصر مهم من عناصر المسرحية ، فضلاً عن عدم رسمها لسيمياء الشخصيات بشكل واضح حيث بقيت في حالة جانبية سطحية ، وان كان الشاعر ساعياً بجدية نحو اضفاء جمالية على فضائه الشعري ، الا ان هذا لا يبيح له مثل هذا التمدد في الاخطاء .

٣- عدم ايجاد الربط بين التاريخي وفق الكلية الاسطورية والواقع المعاصر الذي يعيشه الانسان في عالمه وديمومة الصراع الاسطوري فيه بفعل احلامه الرومانسية وخياله الخصب .

٤- ضعف التغلغل الى النفس الانسانية في النص بمجمله ، حيث كان ذلك سيساعد كثيراً على اضفاء جواً آسراً على النص والتعرف على الشخصيات ومعاناتهم .

وقد كان بامكانه ان يوسع من دراسة حالة هذه الشخصيات النفسية اكثر ، الا انه اكتفى بلمحات سطحية وخاصة في الحوارات المختلفة بين ازمردا وباتوزيس .

٥- النص عبارة عن مشاهد متتابعة بين الشخصيات تعتمد على الفعل ورد الفعل على المستوى الخطابي العام او الصراعي الدرامي ، دون ان ينسحب ذلك على الحوارات والصراعات الاسطورية للالهة الا بشكل ضعيف ، فكان الاجدر لو وظف ذلك في ادامة المشهد الدرامي للالهة ، وقضية الاستحواذ المعرفي للحقيقة بين الطرفين

٦- تفاوت اللغة الشعرية بين لغة سلسة سهلة بسيطة خالية من التأنق اللفظي كما في المثال الاتي :

باتوزيس : نحب الثراء العظيم نحب الصديق القديم

ازمردا : نحب الغناء الرخيم ونحب ضيفي الكريم
باتوزيس : ضيفك !ما تعني ؟ وماذا تريد تضيفني انت الثرى العتيد
ولم اكن غير مغن شريد في أي قصر او بناء مشيد
تُقيم في هذا المكان السعيد ... (٩٦)

فهذه المعاني واضحة لا تحتاج الى اعمال فكر وكثير عناء في التامل والاستنباط والتحليل ، اما اللغة الثانية التي استعملها فهي لغة فخمة اكثر اصالة ونضجاً ورصانة متميزة بموسيقى الفاظها وايقاعاتها الشذية مفعمة بالوصف والصورة الشعرية الجذابة كما في هذا المقطع :

ازمردا : حُييت يابنت جبال القمر يامن تُطلين على المنحدر
فيضحك البرق ويبكي المطر ويتغنى بالحياة الشجر
حُييت يا فرعاء يا ربة السحر
يا نشوة الملاح في الليلة القمراء
يا فتنة الفلاح في الضفة الخضراء .... (٩٧)

او في هذا المقطع

ازمردا : لك عندي قيثارة لحنها الذكرى واصداؤها حفيف المساء
يسمع الطير صوتها فيلبي وتلبي الوحوش في البيداء
انت يا من ترفرفين على الوادي بانفاسك العِذاب الندية
انت يا من ترقصين على النبع ظلال العصائد العسجدية ... (٩٨)

فاللغة مليئة بالصور الجميلة التي تنمو نمواً متوازناً مضطرداً في تصاعد عبر ملاحقة الجزيئات في الصورة الحية ، سيما ان الشاعر قد لجأ الى البحرالخفيف وهو بحر متدفق يساعد على اكتمال اللقطة الصورية وبتناسق وشفافية وإن اصيب بزحافات وعلل .

وقد كان يستحسن كثيراً لو حافظ الشاعر على هذه الرقة والعذوبة من البداية الى النهاية في نفسه المسرحي ، الا انه لم يدم على هذا المنوال باستمرارالتفاوت بين قصائده الشعرية في المسرحية .

الاستنتاجات

في ختام البحث توصل الباحث الى عدد من النتائج في موضوع البحث وهي كالاتي :

١- إن اغلب الاعمال المسرحية الشعرية اتصفت في بداية ظهورها بركاكة وضعف اسلوبي .
٢- إن تاريخ نتاج المسرحية الشعرية العربي يشير الى تغير فني إيجابي قد اصابها بدأً من القرن العشرين .
٣- إن المسرحية الشعرية العربية وليدة جو غنائي دون وجود لتراث مسرحي كبير ممتد تاريخياً .
٤- تمتع الشاعر علي محمود طه بشاعرية ونبض عاطفي وثقافة عاليين .
٥- لجوء الشاعر الى نسيج من الافكار والنصوص لتدعيم نصه الاصلي الذي اكتشفه العلامة الفرنسي
٦- (درايتون) عام ١٩٤٢ بمعنى وجود تناص مع نص قديم رجع اليه الشاعر في تشكيل نصه الجديد
٧- وتطويرمادته الاسطورية مع الاستفادة من التاريخ القديم والعلاقات البحرية .
٨- وجود نوعين من الاسطورة داخل النص هما : آ- البطل المؤله ب- التأريخسطورية .
٩- تنوع المشاهد الاسطورية في المسرحية بين رقص تعبيري وغناء وطقوس في تناغم مع الحكاية الاسطورية
١٠- حالة الصراع الازلي بين الخير والشر ومحاولة الانسان انتزاع جزء من قوى الالهة وارتكاب المحرم والمحظور من اجل ذلك .
١١- تميز الالهة ببعض الصفات البشرية من حسد وغيرة وطمع .
١٠- توظيف الشاعر للمفردة الاسطورية من اسماء اعلام وعناوين وازمنة واماكن بشكل يتناسب مع مضمون النص الاسطوري .
١٢- وجود عدد من السلبيات التي وقع فيها الشاعر وهي :
أ- اعتماد الحوارات الطويلة دون ان يخدم الحدث وخاصة في الفصل الاول مع وجود عدد كبير من الشخصيات غير ذات اهمية لروح النص وأحداثه .
ب- عــدم ايجاد الرابط المشترك بين الحدث التاريخي الاسطوري والواقع المعاصر .
ج- تفاوت اللغة بين لغة عذبة ورقيقة متأنقة واخرى بسيطة وسطحية و صورمباشرة .

الهوا مش

(١) النفخ في الرماد – دراسات نقدية ، د. عبد الواحد لؤلؤة : ٩
(٢) في المسرح الشعري ، عبد الستار جواد ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، العد ٤٩ ، ١٩٧٩ : ١٢

(٣) ينظر : نفسه :١٤
(٤) ينظر : المعجم الأدبي ، جبور عبد النور : ٢٤٧- ٢٤٨
(٥) ينظر : في المسرح الشعري : ٨٦
(٦) الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، محسن اطيمش : ١٢
(٧) ينظر: نفسه : ٣٦
(٨) ينظر: المصدر السابق : ٥٧- ٥٨
(٩) الحكايات الخرافية ، فريدرش فون دير لاين ، ترجمة د.نبيل ابراهيم : ١٠
(١٠) المعجم الادبي ، جبور عبد النور :١٩
(١١)مغامرة العقل الاولى ، فراس السواح :١٦
(١٢) الدولة والاسطورة ، ارنست كاسيرر ، ترجمة د.احمد حمدي : ٤٤
(١٣)الموسوعة الفلسفية ، اشراف م.روزنتال – ن يودين : ٢٣
(١٤)العين،الخليل بن احمد الفراهيدي مادة (سطر) : ٧ / ٢١٠
(١٥)المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية : ١ / ٤٢٩
(١٦) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة وكامل المهندس : ٣٢
(١٧) ينظر : الحكاية الخرافية : ٥٦
(١٨) الاسطورة في الشعر العربي الحديث ، ٥٦ د.انس داود : ٢٤
(١٩)المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، د. جواد علي :١٩
(٢٠)مضمون الاسطورة في الفكر العربي ، د. خليل احمد خليل : ٨
(٢١) ينظر : الاساطير- دراسة حضارية مقارنة – د. احمد كمال زكي : ٦١
(٢٢) الحكاية الشعبية ، عبد الحميد يونس : ٢٠
(٢٣) الحكاية الخرافية : ٠٥٤
(٢٤) نفسه : ١٥٣
(٢٥) الغصن الذهبي ، جيمس فريزر : ٢٥٢
(٢٦) نظرية النقد العربي وتطورها الى العصر الحديث ، د. محي الدين صبحي : ١٥٢
(٢٧)ينظر : الاسطورة في الشعر العربي الحديث : ١٩
(٢٨)التجديد في الشعر العربي – بواعثه النفسية وجذوره الفكرية ، د. يوسف عز الدين : ٢٦١

- الطوطم : لفظة ادخلها في اللغة الانكليزي ج . لونغ سنة ١٧٩١ مقتبساً اياها من قبائل الهنود الحمر وتعني سلف العشيرة وروحها الحامي . ينظر: ك الطوطم والحرام ، سيغموند فرويد ، ترجمة جورج طرابيشي ، دارالطليعة ، بيروت ، ١٩٨٣:

(٢٩) الاسطورة في الشعر العربي الحديث : ٤١
(٣٠) ينظر : المعجم الادبي : ١٥١- ١٥٢
* الدراما : صراع الافعال والارادات والعواطف . ينظر : المصدر نفسه : ١٠٩
(٣١) ينظر: الشعرالعربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عزالدين اسماعيل:٢٧٨
(٣٢) ينظر : المسرحية في الادب العربي الحديث- تاريخ – تنظير – تحليل ، د. خليل الموسى : ٤٢
(٣٣) ينظر : دراسات عربية وغربية ، د. لويس عوض : ١٠٠
(٣٤)ينظر : المسرحية في الادب العربي الحديث : ٤٣
(٣٥) ينظر : علي محمود طه الشاعر والانسان ، أنور المعداوي : ٤٢
(٣٦) ينظر : المصدرالسابق : ٦٣
(٣٧)ينظر : المصدر نفسه : ١٧
(٣٨) ينظر : مسرحية أغنية الرياح الاربع : ٦
(٣٩)ينظر : المصدر السابق : ٦
(٤٠)ينظر : الاسطورة في شعر السياب : ٢٩

(٤١) ينظر : المصدر نفسه : ٢٢
(٤٢) ينظر : الاسطورة في الشعر العربي الحديث : ٤٦٧
(٤٣) مسرحية أغنية الرياح الاربع : ٤١
(٤٤) المسرحية : ٦١ – ٦٢
(٤٥) ينظر : الاسطورة في الشعر العربي الحديث : ٤٦٦
(٤٦) المسرحية : ١٠٩
(٤٧) المسرحية : ١١٣
(٤٨) المسرحية : ١١٦ وما بعدها
(٤٩) المصدر نفسه : ١٢٩
(٥٠)ينظر : الاسطورة في الشعر العربي الحديث : ٣٩

(٥١) ينظر : المسرحية : ٣
(٥٢) حضارة بابل واشور ، جوستاف لوبون : ١١٢
(٥٣) ينظر : الاسطورة ، د. نبيلة ابراهيم ، سلسلة الموسوعة الصغيرة : ٢٧ وما بعدها كما ينظر : اشكال التعبير في الادب الشعبي ، د. نبيلة ابراهيم : ١٥ الى ٢٢
(٥٤) ينظر : الاساطير – دراسة حضارية مقارنة ، د. احمد كمال زكي : ٤٦ وما بعدها كما ينظر : الملامح الاسطورية في الشعر الجاهلي ، اطروحة دكتوراة ، نصرت صالح يونس ، جامعة الموصل ، كلية التربية ٢٠٠٤ :١٤
(٥٥) المسرحية : ١ – ٢ – ٣
(٥٦) نفسه : ٢ – ٣
(٥٧) توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة ، فرج ياسين : ٧٥
(٥٨) ينظر : في المسرح الشعري : ٨٥
(٥٩) المسرحية : ٧٠ – ٧١
(٦٠) ينظر : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، د. احمد اسماعيل النعيمي : ٣٨
(٦١) الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، محمد اديب السلاوي : ١٤٤
(٦٢) ينظر : الاسطورة في شعر السياب : ٤٢
(٦٣) المسرحية : ٤٠ – ٤١
(٦٤) المسرحية : ٤٦ – ٤٧
(٦٥) ينظر : الاسطورة في الشعر العربي الحديث : ٢٤
(٦٦) المسرحية : ٦٥ – ٦٦ – ٦٧
(٦٧) ينظر : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام : ٣٨
(٦٨) المسرحية : ٨٩
(٦٩) المصدر السابق : ٩٠
(٧٠) المسرحية : ٩١
(٧١) المصدر السابق : ٨٨
(٧٢) توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة : ٥٧
(٧٣) المسرحية : ٧١
(٧٤) نفسه : ٧٢
(٧٥) نفسه : ٧٣
(٧٦) نفسه : ٧٥
(٧٧) المصدر السابق : ١٥
(٧٨)المصدر نفسه : ٤٦

(٧٩) المصدرنفسه : ٧٢
(٨٠) نفسه : ٧٦
(٨١) نفسه : ٨٤
(٨٢) ينظر : توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة : ٥٨
(٨٣) المسرحية : ٧٦
(٨٤) نفسه : ٣٨
(٨٥) نفسه : ٤٥
(٨٦) ينظر : سيميائية الشخصيات في زقاق المدق ، د.عبد الملك مرتاض ، مجلة كتابات معاصرة العدد ٧ ، المجلد الثاني ، اب وايلول ١٩٩٠ : ٣٦.
(٨٧) المسرحية : ١١٨
(٨٨) المصدر السابق : ٤٣
(٨٩) المصدر نفسه : ١٢٠
(٩٠) ينظر : الغصن الذهبي : ٤٦ – ٤٧
(٩١) للمزيد ينظر : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، د. سامي سعيد الاحمد : ٦١ وما بعدها
(٩٢) ينظر : المصدرنفسه : ٦٤
(٩٣) المسرحية : ١٢٠ وما بعدها
(٩٤) المسرحية : ١٠
(٩٥) نفسه : ٣٠
(٩٦) المصدر السابق : ٤١
(٩٧) المصدر السابق :٨٥
(٩٨) نفسه : ٨٥
(٩٩)

قائمة المصادر

١- الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، محمد اديب السلاوي ،سلسلة الموسوعة الصغيرة ، العدد ١٣٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد : ١٩٨٣
٢-الاسطورة في شعر السياب ، عبد الرضا علي ، دار الرائد العربي ، ط٢: ١٩٨٤
٣-الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، د.احمداسماعيل النعيمي ، سلسلة الرسائل الجامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١: ٢٠٠٥
٤- الاسطورة في الشعر العربي الحديث ، د.انس داود ، مكتبة عين شمس ن القاهرة ، دار الجيل للطباعة : ١٩٧٥
٥- الاساطير – دراسة حضارية مقارنة- د.احمد كمال زكي، مكتبة الشباب،القاهرة ، ط١ :١٩٧٥
٦- الاسطورة ، د. نبيلة ابراهيم ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، العدد ٥٤، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد :١٩٧٩
٧- اشكال التعبير في الادب الشعبي ، د. نبيلة ابراهيم ، دار نهضة مصر، القاهرة ، د.ت
٨- اغنية الرياح الاربع ، علي محمود طه ، دار احياء الكتب العربية ، شركة فن الطباعة، د.ت ، د.ط
٩- التجديد في الشعر العربي – بواعثه النفسية وجذوره الفكرية- د. يوسف عزالدين ، النادي الادبي الثقافي ، مطبعة دار البلاد ، جدة ، ط٦ : ١٩٨٦
١٠- توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة ، فرج ياسين، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١، بغداد :٢٠٠٠

١١- الحكاية الخرافية ، فريدريش فون ديرلاينن ترجمة د. نبيلة ابراهيم ، مراجعة د. عزالدين اسماعيل ، دار القلم ، بيروت ، ط١٩٧٣:١
١٢- الحكاية الشعبية ،عبد الحميد يونس ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية والهيئة المصرية للكتاب ، د.ط، د.ت
١٣- حضارة بابل وآشور ، جوستاف لوبون ، ترجمة محمود خيرت ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٨٣
١٤- دراسات عربية وغربية ، د. لويس عوض ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٥
١٥- الدولة والاسطورة ، ارنست كاسيرر، ترجمة د. احمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة :١٩٧٥
١٦- سيميائية الشخصيات في زقاق المدق ، د. عبد الملك مرتاض ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد٧، المجلد الثاني ١٩٩
١٧- الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، محسن اطيمش ، دار الحرية للطباعة ،وزارة الاعلام ، العراق ،د. ط :١٩٧٧
١٨- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عزالدين اسماعيل ، جامعة تشرين ، سورية : ١٩٨٨
١٩- علي محمود طه الشاعر والانسان ، انور المعداوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ : ١٩٨٦
٢٠- العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي ، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. ابراهيم السامرائي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٤
٢١- الغصن الذهبي ، جيمس فريزر ، ترجمة احمد ابو زيد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة : ١٩٧١
٢٢- في المسرح الشعري ، عبد الستار جواد ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، العدد ٤٩، بغداد : ١٩٧٩
٢٣- المسرحية في الادب العربي الحديث –تاريخ تنظير تحليل- د. خليل الموسى ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق : ١٩٩٧
٢٤- الملامح الاسطورية في الشعر الجاهلي ، اطروحة دكتوراه ، نصرت صالح يونس ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، ٢٠٠٤
٢٥- مضمون الاسطورة في الفكر العربي ، د. خليل احمد خليل ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ :١٩٨٠
٢٦- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان ، ط٢: ١٩٨٤
٢٧- المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، دار الدعوة للنشر ، استانبول ، ج١ : ١٩٨٩
٢٨- المعجم الادبي ، جبور عبدالنور ، دار العلم للملايين ، ط١ : ١٩٧٩
٢٩- مغامرة العقل الاولى ، فراس السواح ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ط١: ١٩٨١
٣٠- المعتقدات الدينية في العراق القديم ، د. سامي سعيد الاحمد ،، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٨
٣١- المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، د. جواد علي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٣ : ١٩٨٠
٣٢- الموسوعة الفلسفية ، اشرلف م. روزنتال – ن . يودين ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٣ : ١٩٨١
٣٣- نظرية النقد العربي وتطورها الى العصر الحديث ، د، محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس: ١٩٨٤
٣٤- النفخ في الرماد – دراسات نقدية- د. عبد الستار لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد : ١٩٨٢

The Myth of Poetic DRAMA The song of the four winds by Ali Mahmod Tahaa

Sinan Abdl-Aziz Abdl- Raheem
Instructor
College of education/ Kirkuk Unv.

Abstract

The poetical play is new type, whom the researcher talks in this research through the existent legend in.
The poet researcher Ali Mahmood Taha had been chosen in the play (Fourth Wind song) a sample to his research.
The research consist of three researches,
The first on is talks about poetical play art, and the definition of legend and fable.
The second research about brief biography of the poet Ali mahmood Taha and most important poetical productions.
The third research talks about the element legend, which existent in the legend of (Fourth wind song), and in the end of the research he refer to the importance negatives which the research discovered artistic point of view.