جامعة بابل
كلية التربية الفنية
قسم التربية المسرحية

الملامح الفكرية والفنية لمسرح ما بعد الحرب في العراق
(١٩٩١ – ٢٠٠٠)

رسالة تقدم بها الطالب

أحمد محمد عبد الأمير الجبوري

إلى مجلس كلية التربية الفنية

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية

بإشراف

المدرس	الأستاذ المساعد
الدكتور: محمد عبد الرضا أبو خضير	الدكتور: سمير شاكر عبد الله اللبان

١٤٢٢هـ ٢٠٠٢م

الإهداء

إلى الذين ضحوا من أجل الآخرين

أهدي لهم بحثي هذا

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿كلما أوقدوا ناراً للحرب أطفأها الله﴾

صدق الله العظيم
سورة المائدة: (آية/٦٤)

شكر وتقدير

استجابة لداعي الوفاء ، وتقديراً للجهود العلمية لا يسعني إلا أن أتوجه بفائق الامتنان للدكتور سمير شاكر اللبان والدكتور محمد أبو خضير اللذين تحملوا عناء الإشراف على إعداد هذه الرسالة كما أسجل تقديري للمساعدة التي أبداها لي الدكتور عباس محمد إبراهيم إذ كان له الدور الكبير في إعدادي وتقويمي كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذة القسم كذلك أسجل شكري وتقديري إلى الأستاذ صالح مهدي حميد مسؤول الشؤون العلمية في الجامعة ولزميلي في الدراسات العليا عبد الحميد شاكر وأقدم شكري وعرفاني لصديقي وأخويّ علي رضا وعماد سليمان وأخيراً تمنياتي للجميع بالصحة والعمر المديد .

الباحث

الفصل الأول

مشكلة البحث

أهمية البحث

أهداف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: موضوع الحرب في المسرح العالمي

المبحث الثاني: الحرب في المسرح السياسي

المبحث الثالث: الحرب والمسرح العربي

ما أسفر عنه الإطار النظري

المبحث الأول

موضوع الحرب في المسرح العالمي

المبحث الثاني

الحرب في المسرح السياسي

المبحث الثالث

الحرب والمسرح العربي

الفصل الثالث

أولاً: إجراءات البحث

١. مجتمع البحث

٢. عينة البحث

٣. منهج البحث

ثانياً: تحليل العينة

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

المقترحات

المصادر

الملاحق

الصور والجداول

إقرار لجنة المناقشة

نحـــن أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة نشـــهد إننـــا أطلعنـــا علـــى الرســـالة الموســـومة **(الملامح الفكرية والفنية لمسرح ما بعد الحرب في العراق)** التي أعدها الطالب **(احمد محمد عبد الأمير)** وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، وهي جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية المسرحية ٠

التوقيع
عضو الجنة :الأستاذ المساعد الدكتور
حميد على حسون الزبيدي
التاريخ : / /٢٠٠٢

التوقيع
رئيس اللجنة :الأستاذ
اسعد عبد الرزاق
التاريخ : / /٢٠٠٢

التوقيع
عضو اللجنة: الأستاذ المساعد الدكتور
ضياء شمسي حسون فريد
التاريخ : / /٢٠٠٢

التوقيع
المشرف :المدرس الدكتور
محمد أبو خضير
التاريخ : / /٢٠٠٢

التوقيع
المشرف: الأستاذ المساعد الدكتور
سمير شاكر عبد الله اللبان
التاريخ : / /٢٠٠٢

أصادق على ما جاء في قرار لجنة المناقشة :

التوقيع
عميد كلية التربية الفنية
الاسم :

التاريخ : / /٢٠٠٢

ملخص البحث

للمسرح تاريخ طويل في احتضان التعبير الجماعي تجاه الحرب . ومسرح ما بعد الحرب يعالج تفاعل الفرد من حاجاته في الأمن والغذاء والسياسة .. وتدخل في ثنايا طروحاته حالة تناغم مع تلك الحاجات المحلية في مخيلة الفرد ومعاناته الحسية والوجودية .

يتكون البحث من أربعة فصول ، الفصل الأول – الإطار المنهجي للبحث وقد عني بطرح مشكلة البحث المتحددة في الاستفهام الآتي: ما مظاهر مسرح ما بعد الحرب في العراق ، من خلال دراسة بناء الموقف الفكري للنص الدرامي ، والعناصر الفنية (السيونوغرافيا) للعرض المسرحي ، في نماذج عراقية منتخبة وصولاً إلى تحقيق صورة النتاج المسرحي العراقي ما بعد الحرب (١٩٩١-٢٠٠٠) . وتجلت أهمية البحث في كونها منجزاً معرفياً يفيد النقاد والدارسين في الأدب والفن المسرحي ، لإلقائه الضوء على فكرة ومظاهر ما بعد الحرب في المسرح العراقي . وتحددت أهدافه في دراسة ما يأتي ، أولاً: البعد الفكري للكاتب المسرحي العراقي تجاه موضوع ما بعد الحرب ، وثانياً: رؤية المخرج المسرحي العراقي في تشكيل خطاب العرض تجاه موضوع ما بعد الحرب . أما حدوده فقد اقتصرت على العروض المسرحية المحلية المقدمة على مسارح بغداد ، للمدة من (١٩٩١-٢٠٠٠) . وأختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية الواردة في متن العنوان .

أما الفصل الثاني: الإطار النظري ، فتضمن ثلاثة مباحث ، عني الأول بدراسة موضوع الحرب في المسرح العالمي ، والمبحث الثاني تناول دراسة الحرب في المسرح السياسي ، والمبحث الثالث عن الحرب والمسرح العربي . وأختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في حين تضمن الفصل الثالث: إجراءات البحث ، وهي مجتمع البحث وعيناته وأدواته ومنهج البحث ، وتم انتخاب عدد من النماذج المسرحية العراقية .

أما الفصل الرابع: فقد أحتوى على النتائج التي توصل إليها الباحث ، وأهميتها:

١. سيادة الاتجاه التعبيري ، والإيغال في الخيال والذكريات والهواجس والآراء الوجودية والفكر التجريدي .
٢. التناص مع نتاجات دراما (العودة إلى المنزل) الألمانية .
٣. اقتراب النص الدرامي من المفاهيم الدينية .
٤. اللجوء إلى الأساطير .

٥. أخذت الرؤية الفنية للعرض المسرحي منحى فكرياً مجاوراً للموقف الفكري للنص الدرامي.
٦. أتسمت الديكورات المسرحية بسمة (التأويل ، الترميز ، التجريد ، والاختزال البصري) .
٧. طغيان المنهج التعبيري في الإخراج المسرحي .
٨. الحرب وجود علاماتي مهيمن في الرؤية الفنية للعرض المسرحي .

كما أحتوى الفصل على مجموعة من التوصيات وثبت بالمصادر والمراجع والملاحق والصور وأختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية .

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول	
مشكلة البحث	١-٤
أهمية البحث	٤
أهداف البحث	٤
حدود البحث	٤
تعريف المصطلحات	٤-٦
الفصل الثاني	
أولا: الإطار النظري	
المبحث الأول: موضوع الحرب في المسرح العالمي	٧-٥٢
المبحث الثاني: الحرب في المسرح السياسي	
أولاً: الرؤية الفنية لمسرح (بسكاتور)	٥٣-٥٨
ثانياً: (بريخت) ودراما الرفض	٥٩-٦٧
ثالثاً: الملامح الفنية المميزة للمسرح الملحمي	٦٨-٧١
رابعاً: الاحتجاج والغضب في المسرح الإنكليزي بعد الحرب العالمية الثانية	٧٢-٧٥
خامساً: المسرح التسجيلي والموقف السياسي تجاه الحرب	٧٦-٧٧
سادساً: اتجاهات تجريبية حديثة	٧٨-٧٩
المبحث الثالث: الحرب والمسرح العربي	
أولاً: مسرح النكسة	٨٠-٨٧
ثانياً: المسرح العراقي في زمن الحرب	٨٨-٨٩
ما أسفر عنه الإطار النظري	٩٠-٩٣
ثانيا : الدراسات السابقة	٩٤-٩٦
الفصل الثالث	
أولاً: إجراءات البحث	٩٧
مجتمع البحث	٩٧
عينة البحث	٩٧-٩٨
منهج البحث	٩٨
ثانياً: تحليل العينات	٩٩-

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع	
النتائج ومناقشتها	
المقترحات	
المصادر	
الملاحق	
ملخص باللغة الإنكليزية	

مشكلة البحث

على الرغم من قدرة المسرح على النشوء بضمير اجتماعي خاص ، يكتسب خصوصيته من جغرافية المجتمع ولغته ومشاعره وتاريخه واقتصاده وانتمائه ، نجد للمسرح قدرة الظهور بحالة من حالات الاستثناء والظرفية من حياة الناس . ولا يقف تشكله النهائي حائلاً دون بروزه في لغة استثنائية تتناسب مع طبيعة الظرف الطارئ . ومن الظروف الطارئة في حياة الناس (الحرب) . والحرب بعيداً عن كل حالات تفسير أسبابها المعلنة ، تعني حالة تفريغ لشحن عدوانية بشرية من مرسل محتدم بدخيلة محتقنة بالعدوانية في متلق سرعان ما يستجيب لهذا الحافز الصعب بالرد بالمثل أو يزيد متخذاً من أسباب الدفاع عن الإقليم والأمن الاقتصادي والحرية وإثبات الذات حجة معقولة في استقبال صفحة الاعتداء .

وتفرز الأحداث الكبيرة في حياة الشعوب ، مكانات غير اعتيادية للتناول الفني وتحتل الحرب الموقع الأول في تلك الأحداث بما تتركه من آثار كبيرة على حياة المجتمعات وهي في النهاية من أقوى الأحداث التي تفرض تأثيراتها على الفن .

فقرع الطبول وإشاعة النذر الموسيقية والرقصات الصاخبة ، تتناغم مع طبيعة المجتمع البدائي في توجيه النداء إلى الحرب .

وتذكر الوثائق التاريخية إن الملوك الآشوريين اعتادوا أن يصحبوا في حملاتهم العسكرية بالإضافة إلى المهندسين وآلات الحرب والعربات القتالية عدد من الفنانين والكتاب لتسجيل سيرة المعركة وقد صور الفنانون في حملاتهم الآشورية الحملات الحربية وانتصارات الجيوش الآشورية[١] .

وتشير التنقيبات الآثارية للآثار الموسيقية البابلية ، وجود آلات موسيقية على هيئة سفينة وقوس وصورة إنسان مسلح بالترس والنبال وبنائها على هذه الهيئة يفصح عن طبيعة مهمة اللحن الصادر من تلك الآلة ومن ثم نوع اللحن المطلوب من الموسيقى التي من أجلها صنع ، فآلة الإنسان المسلح هي آلة اللحن عند إنسان الحرب القديم[٢] .

وتقترن الكثير من الظواهر الأدبية والفنية بحالات الصدام الحضاري بين الأمم ومن بينها الحرب . وتكاد هذه الحالة تكتسب السمة الحقيقة عبر التاريخ الأدبي والفني ، فقد أرتبط تطور الفن منذ البداية بالتحولات والتغيرات الاجتماعية والسياسية في كل أمم الأرض حيث أن
التفوق الفني لأمة من الأمم يصحب من الغالب تفوقها السياسي والعسكري ، ويكاد لا يخلو أي تصادم من عكس آثار واضحة على التناول الفني .

فتذكر إحدى قصص الملاحم السومرية القصيرة ، التي تدور أحداثها عن البطل الملحمي (**كلكامش**) المعركة التي جرت بين جيش ملك مدينة (أكا) وجيش ملك الوركاء (**كلكامش**) وكيف حوصرت أسوار مدينة الوركاء ، وأخذت بالمفاجئة بغتة ، ودب الخذلان لجيش (**كلكامش**) مما أضطره إلى الاستسلام وقبول المفاوضة والصلح . وهذه القصة ذات أهمية تاريخية تصور طبيعة الموقف السياسي والعسكري في عصر دولة المدن ، في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد [١] .
ونجد الحرب (الطروادية والميدية والبلوبونيزية) مكانة بارزة في النتاج الأدبي اليوناني (الملحمي ، الدرامي) .

والحرب تحمل أبعادا عدوانية هي واجب وتحد طبيعي . إلا إن السلم هو الهدف النهائي لها . وتظهر في كل مرة حلاوة السلم ، ويقسم المتحاربون مرة بعد مرة إنهم لن يعودوا للتخاطب بلغة السلاح ، لأنهم ضاقوا مرارتها .

والتاريخ حافل بمجموعه لا نهائيه عن أسباب تفجر الحروب وعواملها ٠حيث نتائج كل حرب في التاريخ تحمل بذور الحرب التالية لها . كالحرب العالمية الثانية التي تفجرت بسبب

---

(١) ينظر: باقر ، طه (مقدمة: ملحمة كلكامش ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠) ، ص٤٠ .
(٢) ينظر: إبراهيم ، ريكان ، رؤية نفسية للفن ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧) ، ص٣٢ .
(١) ينظر : باقر، طه ، المصدر السابق نفسه ، ص١٩١-١٩٢.

النتائج المأساوية للحرب العالمية الأولى . وحرب تشرين (١٩٧٣) سبقتها نتائج النكسة ، فالحرب انتهت والحرب مستمرة . وتحدث على أثرها انقلابات الاجتماعية وأخلاقية ومعرفية واقتصاديه داخليه وأحقاد خارجية متصاعدة ، ومحاولات للم الشتات وتضميد الجراح ونسيان الماضي . والحرب تبدأ عادة بمسوغ عقلي ، وتستمر بمسوغ وجداني لتنتهي مره أخرى بمسوغ عقلي . والمسرح امتلك خصائص تجعل منه عنصراً من عناصر شد الوجدان والتخاطب العقلي في كل صفحات مراحل الصراع (الماضي والآني والمابعد) .

فبعد أن تضع الحرب أوزارها ، تصمت الجبهات لتتحدث الذاكرة وللذاكرة في الفرد والحشد لغات . والجيل المقاتل يظل يحمل في ذاكرته حدث الحرب وإشارة مرتبطة بزمن الجبهة ، والدفاع عن قيمه (الفرد والحشد) وحقهما في الحياة والإقليم . ومن هنا نستطيع القول أن مسرح ما بعد الحرب يمكن أن يكون ميثولوجيا مسرحية أو مسرحيه ميثولوجية .

توسع تفسير مصطلح (مسرح ما بعد الحرب) في القرن العشرين ، وأسرف في استعماله على نحو يجعل من الضروري وضع تعريف له . ودخل هذا المصطلح الاستعمال

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى ، وأصبح للمصطلح ضرورة ، بعد أن اثبت التاريخ العلاقة الجدية الوثيقة للمجتمع والاقتصاد والسياسية بالحرب ، ومن ثم علاقة المسرح بالحرب (علاقة جدلية) .

يرى الناقد (**جون ايلسون**) مؤلف كتاب (المسرح الإنكليزي بعد الحب): أن مسرح ما بعد الحرب ، مسرح تميز باهتمامه في السياسية كموضوع مفيد للمسرح ، عن طريق تأثير أساليب وتكنيك (**بريخت**) الذي شجع كتاب المسرح والمخرجين مره أخرى ، منذ (**جورج برناردشو**) على تحويل اهتماماتهم نحو المسرح السياسي[١] .

وتكمن مشكلة البحث في أن اغلب الدراسات والبحوث التي تناولت موضوع الحرب في المسرح في فترة الحرب ، هي دراسة ظرفية ـ آنية ، تسلط الضوء على نتاج متأثر بضغوطات الحرب الزمنية ، والبيئة المحلية المنحازة ـ بروح الوطنية ـ نحو النصر المرتقب ، واثر المؤسسة الإعلامية الموجة لحركة الفن نحو التعبئة والأعلام . فتكون الأعمال الفنية المسرحية أكثر نضجا ً بعيداً عن تلك الضغوطات والواجبات القصرية .

ويرى الباحث إن التعبير الأمثل عن هذا الحدث الخطير ، يأتي بعد انتهائها . وان النتاج الفني ضمن الظرف والحركة الاستثنائية غير طبيعية ـ في زمن الحرب ـ لا يمكن لها أن تفرز بشكل واضح متغيرات وأفرازات يمكن لها أن تكون موضوعاً للعمل الفني - وان كانت الحرب بحد ذاتها دافعاً لازدهار الحركة الفنية المستمدة من الإحداث العسكرية نفسها - إلا أنها مباشرة وتعبوية وسريعة وغير ناضجة ، لعدم نضوج الرؤية النهائية لأحداث الحرب ، ولان التفسير الفني يقترن بالعامل الزمني للحرب ، ولافتقار الفنان لحرية التعبير الفني . فان العمل الفني يكون أكثر نضجاً عند وضوح الرؤية عن أحداث الحرب النهائية واكتشاف نتائجها ودراسة أفرازاتها وانعتاق الفنان . فيكتسب مسرح ما بعد الحرب أهميته التاريخية وقيمته الفنية والمعرفية من خلال طرحه لجملة التغيرات والظواهر الجديدة التي تفرز في أوقات السلم . فيأتي تلبية لظرف المجتمع وحاجته . ومن هنا يأتي تفوق دور الأعمال المسرحية التي تقدم بعد الحرب على الأعمال التي تأتي في إثناء الحرب .

ومن أهم ما يواجهه مسرح ما بعد الحرب هو احتمال افتقاده القيمة الفكرية والفنية ، لان معاناة الإنسان عن زمن الحرب والحصار قيمه فلسفيه وإنسانية ووجودية خاصة ، تجعل المسرح

---

(١) ينظر: بكير ، عبد الله عبد الرحمن ، مفهوم آردن للغضب والاحتجاج ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥) ، ص٤٦ .

ـ على أسس نفسيه ـ في محك استبطان لمعاناة الذات/الفرد . وحينها يستطيع المسرح إن يكون وشيجا بين الخاص في الفرد والعام في همومه وتطلعاته الترميمية ، ويحقق القدرة التعبيرية .

وانطلاقاً مما تقدم ، صاغ الباحث موضوع بحثه للإجابة عن السؤال الأتي:

ما هي مظاهر مسرح ما بعد الحرب في العراق ، من خلال دراسة بناء الموقف الفكري للنص الدرامي ، والعناصر الفنية (السينوغرافيا) للعرض المسرحي ، وفي نماذج مسرحيه عراقية منتخبه ، وصولاً إلى تحقيق صوره المسرح العراقي ما بعد الحرب (١٩٩١ـ٢٠٠٠) .

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث بما يأتي:

ألقاء الضوء على موضوع ما بعد الحرب في المسرح العراقي ومظاهرة . وان هذه الدراسة تقع ضمن اهتمام المعنيين بالأدب بشكل عام ، وتفيد الدارسين بالفن المسرحي بشكل خاص ، داخل كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخارجها .

هدفا البحث

يهدف البحث في تعرف الآتي:

أولا: البعد الفكري للكاتب المسرحي العراقي تجاه موضوع ما بعد الحرب .

ثانياً: رؤية المخرج المسرحي العراقي في تشكيل خطاب العرض تجاه موضوع ما بعد الحرب.

حدود البحث

١. **مكانياً:** العروض المسرحية العراقية التي قدمت على مسارح بغداد .
٢. **زمانياً:** (١٩٩١ـ٢٠٠٠م) .
٣. **موضوعياً:** المسرحيات العراقية التي تناولت موضوع ما بعد الحرب في العراق .

تعريف المصطلحات

ملامـــح:

لغوياً: يرى (**الفراهيدي**) في كتاب (العين): (إن لمح: هي لمح البرق ولمح ، ولمحه ببصره واللمحة : النظرة ـ والمحه)[١] . الملامح جمع لمحه أي ما بدا.

فكريـــه:

يعرفها (**البستاني**): " فكر في الشيء فكراً أي بمعنى اعمل النظر فيه وتأمله ، والفكر تردد القلب بالنظر والتدبر بطلب المعنى ، وقيل هو ترتيب أمور في الذهن يتوصل إلى مطلوب فيكون علماً أو ظناً ، ويقال لي في الأمر فكر أي نظر برويه"[١] .

يعرفها (**رضا**) بأنها: " أعمال الروية والنظر في الشيء "[٢] ويعرفها (**مسعود**) على أنها: "إعمال الفكر والعقل ليتوصل إلى حله أو إدراكه"[٣] . ويراها: " الخاطرة الذهنية "[٤].

---

(١) الفراهيدي ، أبي عبد الرحمن بن خليل أحمد ، **كتاب العين** ، الجزء الثالث ، (بغداد: دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١) ، ص٢٤٣ .

(١) البستاني ، بطرس ، **قطر المحيط** ، الجزء الثاني ، (بيروت: دار الثقافة ، د . ت) ، ص ١٦١٦ .

(٢) رضا ، أحمد ، **معجم متن اللغة** ، المجلد الثاني ، (بيروت: منشورات دار الحكمة، د . ت) ، ص ٤٣٩ .

(٣) مسعود ، جبران ، **الرائد** ، الجزء الثاني ، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٨١) ، ص ١١٢٩ .

(٤) المصدر السابق نفسه ، والصفحة نفسها .

ويعرفها (**البستاني**) بأنها: " إعمال الخاطر وتأمله...تردد الخاطر بالتأمل والتدبير"[٥] . والتأمل يولد التعقل في الإنسان[٦] . ولذلك يعرف الفكر بأنه القوة المكتسبة بواسطة الوعي لتتحول إلى الفكر نفسه كموضوع الفكر[٧].

ويعرفها (**أرسطو**) بأنها : " كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقرون" [٨]. فسواء أكان الموضوع قديماً أو ابتداع الشاعر نفسه ، فأن عليه ـ حسب رأي أرسطو ـ أن يحدد أولاً الفكرة العامة ، وبعد هذا يؤلف الإحداث الفرعية ويبسطها[٩] .

وقد تبنى الباحث تعريف (**أرسطو**) لمصطلح الفكرية .

الحـــرب :

يعرفها (**الفراهيدي**) : "نقيض السلم ، وهو القتال" [١٠]

يعرفها (**بوند**) : "حال اعمال عسكرية معلنة رسميا بين دولتين او اكثر"[١١] .

وقد تبنى الباحث تعريف (**بوند**) لمصطلح الحرب .

فنيـــة:

يعرفها (**مسعود**) أنها: " تعبير الفنان بنتاجه عن مثل الجمال الأكمل"[١] ويعرفها (**البستاني**) أنها: " تصوير الطبيعة والسمو بها إلى ما فوق الطبيعة"[٢] .

وتعرف أيضاً بأنها: "عمل أبداعي . تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله ... تطبيق يثير المشاعر والعواطف ويمتع العقل والقلب" [٣].

ويرى (**ميلت وبتلي**): أن الشكل الفني للعرض المسرحي ، لكي يحدث تأثيراً كاملاً ، يشترك فيه عدد كبير من العناصر غير الأدبية ، وهي العناصر الفنية : الممثل ، الأزياء ، المكان ، الإضاءة ، وربط هذه العناصر على اعتبار المسرحية شكلاً من إشكال التجربة الجمالية يشارك في إحداث أكبر أثر عدد كثير من العناصر غير الأدبية [٤] .

فالعناصر الفنية هي: مجموعة البنى الأساسية التي تمثل كلية الخطاب الفني للعرض المسرحي وهي وسائل (حسية تعبيرية) ، تتحدد في: (المكان ، الممثل ، الإضاءة ، الديكور ، الأزياء ، المكياج ، المؤثرات) . وهي العناصر المكونة لمنظومة سينوغرافية العرض ، في كيان جمالي ، قطبي (ثنائي) مع الخطاب الأدب .

والتعريف الإجرائي للفنية: رؤية المخرج العراقي في تشكيل الفحوى الخطابي لنص العرض ، تجاه موضوعات ما بعد الحرب ، وعلاماتها (السمعية والبصرية والحركية) بوسائل مجسدة بلغة وفعل مرئي وحركة إيماء .. في معمارية تشكيلية تعبيرية مع الخطاب الأدبي .

---

(٥) البستاني ، فؤاد افرام ، **منجد الطلاب** ، الطبعة الثانية عشرة ، (بيروت: دار المشرق، ١٩٨٦)، ص ٥٥٩.

(٦) ينظر: لوين ، غوستاف ، الآراء والمعتقدات ، ترجمة: محمد عادل زعيتي ، (القاهرة: دار الحكمة العربية ، د . ت) ، ص ٥٩ .

(٧) ينظر: سيفرين ، فرانك ، علم النفس الإنساني، ترجمة: طلعت منصور وأخرين ، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨) ، ص١٤٠ .

(٨) طاليس ، أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، (بيروت: دار الثقافة ، ١٩٥٢) ، ص ١٩ .

(٩) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، ص ٤٩ .

(١٠) الفراهيدي ، ابي عبد الرحمن خليل بن احمد ، المصدر السابق ، ص٢١٣.

(١١) بوند ، براين ،الحرب ومجتمع أوربا (١٨٧٠-١٩٧٠) ، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد: دار المأمون ،١٩٨٨) ، ص١٣ .

(١) مسعود جبران ، **رائد الطلاب** ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦٧) ، ص ٧٠٦ .

(٢) البستاني ، فؤاد أفرام ، **منجد الطلاب** ، المصدر السابق ، ص ٥٦٢ .

(٣) جماعة من كبار اللغويين العرب ، **المعجم العربي الأساس** ، (تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨) ، ص ٩٥٢ .

(٤) ينظر: ميليت ، فرد ب ، جير الدين ايدس بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة : صدقي الحطاب ، (بيروت: دار الثقافة ، ١٩٦٦) ، ص ١٦ ـ ٢١ .

مسرح ما بعد الحرب:

يعرفه الباحث: مسرح يطرح كل التغيرات الناتجة عن الحرب وإفرازاتها التأثيرية على المحاور: الفكرية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية والسياسية . مسرح يعبر عن الضمير الجمعي تجاه الحرب وانعكاساتها .

كانت للشعوب البدائية المبكرة ، نشاطاتها شبه المسرحية عند تقديم طقوسها الدينية والدنيوية . فعندما يقوم أفراد القبيلة الفطرية في تقليد بعض مهمات الحياة اليومية من "صيد وتصادم مع القبيلة المجاورة ، أو قدوم صيف ، أو نهاية شتاء الموت ، كانت حالة مسرحية من غير نص درامي "[١]. وكان الرقص من أقدم الوسائل التي كان الإنسان ينفس بها عن انفعالاته – لبداية اللغة المنطوقة وقصورها - وكانت الوسيلة الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره: الحركة الرتيبة الموزونة (الرقص). فبها يتحدث إلى الآلهة ويصلي لها ويشكرها ويثني عليها بلغة حركاته الإيقاعية الراقصة ، " فأولئك المؤدون كانوا قد نادوا إلى الرقص متى ما الكلمات بدت مانعة لهدف المؤدين "[٢].

ويرى الباحث أن الرقص: هو الطريقة المهمة في إظهار الشعوب الهمجية مشاعر المحبة والتقديس نحو الآلهة في الرقص المقدس (الديني) ، ومشاعر الحماس والكره نحو القبائل المعادية في صراعاتها التنافسية (التنازعية) في الرقص المعركي (الحربي) ، أو طرد الأرواح الشريرة أو مواسم القحط والفيضان في الرقص السحري (الديني) .

وكان للإنسان دوافعه العديدة التي دعته إلى الرقص ، فلقد " رقص ليفرغ شحنة طاقة، ورقص ليجسد بطولته ، ورقص ليحتفل بقنص، ورقص لان غريزته الجنسية تطلبت منه المشاركة الجنسية في الحركة، ورقص ليعبر عن حادثة أو فكرة أو شعور ، كما رقص لكي يجعل السحر قادرا على السيطرة على قوى الطبيعة الغامضة"[٣]، في حركات طقسية إيقاعية (رمزية ، وتعبيرية) ، أسست ما يمكن أن نطلق عليه بالرقص المسرحي (الرقص الدرامي) في شكله البدائي (المبكر) .

جميع القبائل البدائية تمارس رقصات حربية، ويهدفون بها غرضين: أن يكسبوا الآلهة إلى صفهم في المعركة القادمة، وإثارة الحماس والشجاعة والإقدام في قلوب المحاربين.

ونرى مثلا في رقصة من الرقصات الحربية لدى قبائل (الناجا) في الشمال الشرقي من الهند: التي تبدأ بعرض المحاربين مع أسلحتهم ، ثم حركات الكر والفر، قاذفين بالحراب كأنهم في حرب حقيقية ، ويزحفون على الأرض مع عدتهم الحربية ، حتى إذا ما اقتربوا من العدو الوهمي وثبوا عليه وهاجموه . وبعد قتلهم –إيمائيا- لعدوهم ، يحملون خصلاً من الحشائش ترمز إلى رؤوس القتلى . وفي عودتهم إلى الديار يحملون أكياسا كأنها رؤوس أناس حقيقيين ، وإذ وصلوا ، تلقتهم النساء واشتركن معهم في الغناء والرقص احتفالا بالنصر[١].

وهذا يروي مشهدا إيمائيا راقصا لمعركة وهمية متخيلة تقدم في الطقوس الحربية الاحتفالية عند الأقوام البدائية فترة النزاعات والحروب ، يستخدم فيها: (الحركة ، والرقص ، والغناء والإكسسوارات القتالية) يكون فيها جسد الممثل (العلامة البشرية الطقسية) عنصرا فعالا في تأديتها.

نستشعر من خلالها قدرة النزاعات الحربية في التأثير على سير الطقوس والمعتقدات والثقافات عند الشعوب الغابرة ، لما تتركه من اثر بارز في مستقبل الحياة البدائية وما تخلفه في القلوب من رعب وحالة عدم استقرار وزعزعة في التوازن البيئي وتجديدات إقليمية وتاريخية.

الأساطير ظاهرة عامة في كل مراحل الحضارة القديمة ، وعند كل الشعوب ، وقد نشأ مثل كل شيء في الظروف البدائية التي تسود ، فهي تنشأ ، تصاحب وتلازم مرحلة معينة من

---

(١) V.Pikering, Jerry, theater: a history of the art (new York: west publishing Company), ١٩٧٨, p٢.

(٢) Ibidem-p٤.

(٣) تيري ، وولتر ، الرقص في اميركا ، ترجمة: اورخان ميسر ، (بيروت: دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة، د.ت) ، ص٢٠-٢١.

(١) ينظر: تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، الجزء الاول ، ترجمة: دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الاداب، ١٩٦٣) ، ص٢٤.

مراحل التطور الفكري- نتاجا جمعيا - يمثل نتاج العالم اللاعقلاني[٢] ، وتعد من أهم مميزات خصائص هذه المرحلة . أي إن الأسطورة ظاهرة لازمت المجتمعات قديمها وحديثها ، ولاسيما الحضارات العليا التي احتفظت ببعض الرواسب الاسطورية بقيت متمثلة في القصص والحكايات والفنون .

ولم يتفق الباحثون والدارسون على تحديد مفهوم أو إعطاء تعريف محدد للاسطورة. واختلفوا في نظرتهم لطبيعتها ومدلولها . " الاسطورة تمثل أولى مراحل التفكير الفلسفي"[٣]. أو مرحلة متخلفة للفكر الإنساني ، فكانت نمطا أو نتاجا أو " شكلا دراميا "[٤] وينظر إليها على إنها قصص وهمية قد تطورت من اجل تفسير ظواهر طبيعة وكونية[٥].

وخلفت الحضارة الرافدينية (السومرية/البابلية) تركه من المدونات الرقمية الطينية ذات موضوعات متنوعة ، " مثل الاساطير المتعلقة بخلق الكون والإنسان والظواهر الطبيعية وأساطير الموت والعالم الأسفل وملاحم البطولة والبحث عن الخلود . وهنالك نصوص ذات طابع الحكمة كالأمثال والنصائح والمناظرات الفلسفية التي تدور حول العدالة الإلهية والمفاهيم والقيم الاجتماعية "[١].

فالنتاج الرافديني يعكس المعتقدات والأفكار والعادات والتقاليد الاجتماعية . فالأساطير والملاحم العراقية القديمة يمكننا أن نصفها إنها (أدب ديني) " فالأساطير لا يمكن بأي حال من الأحوال فصلها عن الدين أو الفكر الديني"[٢]. بينما الملاحم تسجل مآثر وبطولات ملوك وأبطال رفعوا إلى مصاف الآلهة كانت لهم قوة خارقة وأجسام عملاقة ومغامرات شهيرة ، "إذ يولد أسلوب الملحمة السردي القائم على القص فتتوهج المغامرات ذات الطابع الديني حينا أو ذات الطابع البطولي البدائي حينا آخر أو الطابع التاريخي.."[٣]، فالمنطق الاسطوري في العقيدة الدينية الرافدينية لها ارتباط وثيق بالحركة الطبيعية والحياتية والظروف الاستثنائية المتمثلة بالكوارث والحروب ، كما نرى في قراءة مهمات الآلهة . فـ(**دموزي**)/(**تموز**) إله راع لشؤون الطبيعة ، وإله العالم الأسفل[٤]. و(**ادد**) اله العاصفة . و (**انونا ، انوناكي**) تعبير سومري يرمز إلى آلهة الخصب . و(**داكان**) إله الخصب والعالم السفلي ومركز عبادته في أواسط مجرى الفرات ، و(**انكي**) إله المياه العذبة عند السومريين . و(**عشتار**)/(**اننانا**) عند السومريين آلهة للحب والجنس والتكاثر ، كما إنها "عبدت بصفتها إله للحرب تشارك في المعارك إلى جانب الجيوش وتحقق النصر على الأعداء ، ولهذا فإنها لقبت بـ (سيدة الحرب وسيدة المعركة) "[٥] ويناظرها في التسمية في بلاد الشام الآلهة (**عشتارته**) وفي التوراة (**عشتروت**) ويقابلها عند الرومان

---

(٢) ينظر: فرانكفورت ، هنري واخرون ، ما قبل الفلسفة ، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٦٠) ، ص١٣٠.

(٣) ابراهيم ، نبيلة ، الاسطورة ، الموسوعة الصغيرة (٥٤) ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٩) ، ص١٠.

(٤) عبد العزيز ، سعد ، الاسطورة والدراما ، (القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٦٦) ، ص٣.

(٥) ينظر: كريمر ، صاموئيل نوح ، اساطير العالم القديم، ترجمة: احمد عبد الحميد (القاهرة: بلا ، ١٩٧٤) ، ص٨ .

(١) علي ، فاضل عبد الواحد ، " الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين " ، مجلة الاقلام (بغداد) العدد ٦ (السنة الرابعة والثلاثون، ١٩٩٩) ، ص٧.

(٢) حميد ، احمد مجيد " الاسطورة واقع في سومر" ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد) العدد ٢٨ (تموز – اب، ٢٠٠٠) ، ص٦.

(٣) غزوان ، عناد ، " الزمن في ملحمة كلكامش " ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد) العدد ٣٤ (تموز- اب ، ٢٠٠١) ، ص٤٣.

(٤) ينظر: ا. د. حنون ، نائل ، " قيامة الالهة في اساطير الحضارات القديمة " ، مجلة الموقف الثقافي العدد ٢٨ ، المصدر السابق نفسه ، ص١٥.

(٥) علي ، فاضل عبد الواحد ، " الشمس والقمر والزهرة في ضوء النصوص السومرية والبابلية " ، مجلة الاقلام (بغداد) العدد ٢ (اذار-نيسان، السنة ٣٥، ٢٠٠٠) ، ص٦٧.

(**فينوس**) ربة الحب والجمال . وتوجد إشارات كثيرة في النصوص المسمارية السومرية والبابلية ، إلى إنها آلهة للحرب كما هي ممثلة على بعض القطع الأثرية والأختام الاسطوانية وهي تتسلح بالسيف المحدب أو الصولجان وتضع قدمها على أسد ، " تجسد سلطة الأنوثة كآلهة للحرب في بداية اليوم وآلهة للحب في نهاية النهار فعلى المستوى الأول كانت آلهة حامية للملك وسلطانة فهي انتصار للملك وسيطرة للحظ "[١].

الآلهة (**انانا/عشتار**) في ثلاثة رسوم على أختام من العصرين الاكدي والآشوري الحديث تمثل صفاتها وخصائصها:

١- يصورها بدون ثياب باعتبارها آلهة للحب والجنس.
٢- آلهة للحرب والدمار وهي تحمل أسلحتها وتضع قدمها على الأسد ، حيوانها المفضل.
٣- باعتبارها نجمة الزهرة تحيط بها هالة من الكواكب ويظهر في أعلى الصورة القمر مع الثريا (الكواكب السبعة)[٢].

في بلاد تحمل قيمة جغرافية واقتصادية ، تصبح مطمعاً تاريخيا، وتصبح الحرب من ابرز الحركات التاريخية فيها . وتكون طقوس العبادة في جوار الاهتمامات العسكرية - كمهيمنات وجودية – نتلمس كينونتها في كل المنجز الفني والأدبي الرافيديني ، نتشمم جذورها في ملحمة (انزو) البابلية ، التي تعود إلى بداية الألف الثاني قبل الميلاد . وبطل هذه الرواية هو (**ننكرسو**) إله محارب وراعي مدينة (جرصو) في وسط بلاد ما بين النهرين. والنص الأخر يعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد . وتدور أحداث القصة حول الصراع بين آلهة الخير لاستعادة لوح الأقدار ، كما تصف الملحمة المعركة الكونية بين الآلهة ، كما نرى إن للإله السومري (**ننورتا**) سلاحا ، ولهذا السلاح في هذه الأسطورة دور كبير كحارس في ساحة القتال:

سيل من المعارك المائجة ، والذي يعتم الاطام ، هو المحارب
اشرس شياطين كالو، لا تعرف الكلل، لكنها تخشى هجماته.

الذي قهر انزو المحق بسلامه
الذي ذبح الرجل- الثور في لجة البحر
المحارب القوي الذي يذبح بسلامه
الواحد القوي السريع في الاعداد للمعركة[٣].

بينما نرى في (الخليفة البابلية) ذات العلاقة بملحمة (انزو) ، حيث توجد أوجه تشابه كثيرة بين الملحمتين اللتين كانتا شهيرتين في العهد البابلي القديم. فالروايتان تدوران حول عنصر أساسي ، هو اقتفاء لوح الأقدار ، إضافة إلى أن الأسلحة التي تستخدم في المعارك الكبيرة هي نفسها كذلك تتشابه في إعلان أسماء وألقاب جديدة للإله المنتصر . ودعيت ملحمة (الخليقة) بالملحمة ، لسبب يختلف تماماً عن السبب الذي من اجله دعيت ملحمة (كلكامش) فهنالك لا يوجد صراع ضد القدر والإبطال خالدون ، ولا تشويق لما سيؤول إليه الأحداث . فانتصار البطل الإله (**مردوخ**) هو نتيجة محتومة بالإضافة إلى ذلك لا يقتل من آلهة الخير أو يصاب بأذى . مع ذلك تروي أحداثا كونية: فيروي إن أقدم أجيال الآلهة أدت إلى ولادة الإله -البطل الخير- ويتم التغلب على قوة الشر ، وهكذا سيعود النظام الكوني بمراكز عبادته وتقويمه الزمني وأجسامه السماوية ، ويتم أيضا ابتكار الجنس البشري ليخدم الآلهة . بينما إناث الآلهة لا يقمن بأي دور في خلق العالم المتمدن ولا حتى خلق الجنس البشري[١].

كما يرى في المقطع التالي قطيع الأسرى من الآلهة وسوء معاملة المهزوم فبعد أن انتصر (**مردوخ**) واسر (**كنكو**) قائد جيش المسوخ وسلب منه لوح المصائر ، رتب العالم ووضع

---

(١) البديري ، عامر عبد زيد ، " الاله الشهيد تموزي" ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد) العدد ٢٨ ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٤.
(٢) أ. د.علي ، فاضل عبد الواحد ، المصدر السابق نفسه ، والصفحة نفسها.
(٣) دالي ، ستيفاني ، اساطير من بلاد ما بين النهرين ، ترجمة: نجوى نصر ، (نيويورك: اكسفورد ١٩٩١) ، ص٢٥١.
(١) دالي ، ستيفاني ، المصدر السابق ، ص٢٧٥ ، ٢٧٧ .

نظام السماء والكواكب والشهور والسنين ووزع ادوار الشمس والقمر والنجوم ، وقام بفعلته الكبرى إزاء الأم /(**تيامات**) وقيدها بعد أن رمى فوقها شبكته الهائلة ثم شق جسدها وجعل النصف الأول سقف السماوات والنصف الثاني أرضا ومن لعابها خلق الثلج والجليد والغيوم والمطر ، ورتب رأسها وصنع منه الجبال والتلال واجري منها عينها اليمنى (دجلة) واليسرى نهر (الفرات) وجعل ثدييها تلالا وملأ جوف (**تيامات**) بالتراب لكي يضمن موتها النهائي فلا تقوم ثانية وتسترد سلطانها منه ، ومن دم (**كنكو**) الذي عده ممثل الشر بين الآلهة اخذ الآلهة (**أيا**) البالغ الحكمة ومزجه مع التراب وخلق الإنسان [٢] . وهكذا تم خلق البشر في مخيلة البابليين من دم اله شرير وتراب الأرض وخلقت المرأة والرجل في لحظة واحدة:

وبعد ما هزم وقتل أعداءه
واعلن ان عدوه الخاضع قد اصبح عبدا له
وبعد ان اطلق صرخة انتشاء المنتصر
ليسود على العدو
وبعد ان حقق رغبة نود بيد
المحارب مردوخ
احكم قبضته على الآلهة الأسرى
وعاد إلى تيامه التي أوقعها في الشرك
وداس السيد بقدميه على القسم الأسفل
من تيامه،
وحطم جمجمتها بقضيبه الشائك عديم الرحمة،
وقطع شرايين دمائها[١].

ومن ثم فإن البشر ، سيبقى – من صلة الدم- موصومين إلى الأبد بالخطيئة الأبدية ، خطيئة (الحرب) خطيئة الشر الأولى لا خطيئة الحب التي اقترفها ادم وحواء باعتبار (**كنكو**) قائد جيش المسوخ الذي خلقته (**تيامات**) – الأم الأولى- وتزوجته بعد مقتل زوجها الإله (ابسو) – الأب الأول - من الابن (**أيا**) ولهذا فان (**مردوخ**) ابن (**أيا**) قرر إعلان الحرب ضد الرابطة التي تجعل (**كنكو**) في سلطة الآلهة ، خطيئة تستحق الحرب عليها . و(**الدليمي**) ترى: " ولان الإنسان أتى من مزج تراب الأرض بدم اله خاطئ استقر في أعماقه اضطراب أزلي وقلق لا يبارحه ، حل فيه صراع مستديم بين الفناء والخلود وبين الأنوثة والذكورة.."[٢].

لو تفحصنا مجمل الخارطة التاريخية والجغرافية للفن الدرامي ، لوجدناه ومنذ المجتمعات غير الكتابية والفنون الشفاهية ومعبرا عن مجمل الموضوعات والأفكار التي ترهص بها تلك المجتمعات ، فالمجتمعات التاريخية نجدها تتشابه في العادات والطقوس وممارسات السحر ودفن الأموات وعبادة الآلهة والبحث عن الأبطال القوميين . فمظاهر الدراما غير المكتوبة في الحضارات البابلية والفرعونية والإغريقية ومسميات الحضارة الإنسانية المتزامنة هي تعبر عن وجود أفكار وعواطف اتجاه الآلهة أو المؤسسة السياسية والاجتماعية كما نستقرئ ذلك في مجمل النتاج الملحمي الحضاري ، حيث الدلالات التاريخية والسياسية والدينية والجمالية والجدل الوجودي والحياتي وحيث الصراع التاريخي ونتائجه المستقبلية .

عرف تاريخ الإغريق القديم في الألف الثاني قبل الميلاد ، سلسلة هجرات قامت من بلاد اليونان وامتدت شرقا وجنوبا (برا ، وبحرا) فرضت فيها سيطرتها على السكان الأصليين بقوة العساكر .

ومن خلال هذه الهجرات ، قامت من بلاد اليونان حركة استيطان واستعمار قديمة على الساحل الغربي لآسيا الصغرى (الأناضول) . ومن ابرز هذه الحركات قصة الحملة العسكرية

---

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٣٠٢.
(١) دالي ، ستيفاني ، المصدر السابق نفسه ، ص٣٠٢ .
(٢) الدليمي ، لطيفة ، " جدل الانوثة في الاسطورة " مجلة الاقلام (بغداد) العدد ٢، المصدر السابق نفسه ، ص٧٧.

الكبيرة التي انطلقت نحو بحر إيجة ، وانتهت في عام (١١٨٤ ق . م تقريبا) بتدمير مملكة طروادة . " هجمات بحرية ، قامت بها عصابات نهب وغزو امتدت إلى حدود مصر، وفي حصار طروادة "[١].

جغرافيا ، تقع طروادة على ساحل آسيا الصغرى ، ويمكنها السيطرة على الممر الاستراتيجي، مضيق الدردنيل والبسفور البحري التي تصل البحر الإيجي بسواحل البحر الأسود الخصبة .

اذن طروادة مدينة ذات أهمية تجارية واقتصادية وعسكرية أغرت اليونان بمحاولة السيطرة عليها.

والملحمة ، بوصفها قصائد قومية تصور بطولات خارقة ، تروي أحداثا تنطوي على المغامرات والحروب ، حافلة بالأساطير وذكر الآلهة ومواقفها من أحداث الملحمة وإبطالها ، هدفها تمجيد الأبطال والاعتزاز بالتاريخ . " اثر قصصي أو شعري يسرد حوادث بطولية ومغامرات مدهشة أبطالها آلهة أو بشر متفوقون"[٢]. ويراها (**غزوان**): مثالاً شعريا ، نسيجه القصص البطولي من خلال نضال الشعب أو الأمة بكل ما يحمل ذلك النضال من صراع ومآثر وقيم وتاريخ مجسدا أهمية الإنسان جماعة لا فردا[٣]. تكشف من معتقدات الأمة الدينية وأعرافها الاجتماعية ودساتيرها السياسية . لذلك صار الشعب هو ناظم الملحمة عبر الزمن . تعبر عن مراحل الاستقرار والانقلاب التاريخي . ولعل المرحلة الأخيرة واعني بها الأدبية هي مصدر التراث الملحمي ، ذلك التراث الذي يؤلف مصدر الملحمة في حالة نبوغ شاعر مبدع كمؤلف ملحمة (كلكامش) العراقية و(**هوميروس**) شاعر ملحمة (الإلياذة) اليونانية .

إن هذه المراحل التاريخية – الفنية - هي التي تؤلف البناء الفني لأية ملحمة في الشعر الإنساني . فالصراع والتوتر النفسي الذاتي والجمعي من خلال الأحداث التاريخية لأية من الأمم هو تجسيد لمضمون الملحمة بكل ما يحمل ذلك المضمون من تناقض وترجح بين الروح الذاتية أو الغنائية والروح الجماعية أو الاجتماعية.

(**هـوميروس**) (٨٥٠-٧٥٠ ق . م تقريبا) عالج موضوع حرب طروادة ونتائجها: (الإلياذة* ، والأوديسة**). يصف في الأولى أحداثا تاريخية تسبقه بثلاثة قرون- أي انه ليس مؤرخا يسجل وقائع الحرب التي استمرت عشر سنوات بل قصة بطولة الجيش المحارب لاستعادة (**هيلين**) زوجة (**مينيلوس**) ملك اسبارطة ، المختطفة/الأسيرة من (**باريس**) ابن الملك (**بريام**) ملك طروادة . ولخص المؤلف اهتمامه في ذكر حادثة واحدة ، ركز عليها وكانت وراء نظمه لها ، وهي (غظبة اخيل) البطل الإغريقي ابن (**بليوس**) ملك فيتا ، عندما قتل (**هيكتور**) ابن ملك طروادة: (**بتروكلوس**) .

وقف اخيل العظيم فوق ربوة عالية .. ثم ارسل إلى الافاق صيحة مدوية .. فزلزلت قولب الطروادبين وجعلها تدق في الصدور ذويها كالنواقيس[١].

---

(١) تومسن ، جورج ، اسخيلوس و.. اثينا، ترجمة: صالح جواد الكاظم ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٥)، ص٨٠.

(٢) جماعة من كبار لغوين العرب ، **المعجم العربي الأساس** ، (تونس: المنظمة العربية لتربية والعلوم ، ١٩٨٨) ، ص١٠٧٩ .

(٣) ينظر: غزوان، عناد، " الزمن في ملحمة كلكامش " ، مجلة الموقف الثقافي، المصدر السابق نفسه، ص٤٢.

* يعني اسم (الالياذة) (Ilias) (قصة اليون) أو(الياس) (Ilion, Ilios) وهما الاسمان الاصليان للمدينة التي عرفت في وقت لاحق باسم طروادة (Troie وباللاتينية Troia) وهو الاسم الاشهر.

** يعني اسم (الاوديسيا) (odysseia) (قصة اوديسوس) أي البطل الاغريقي.

(١) هوميروس، الاياذة، ترجمة: دريني خشبة ، (القاهرة: دار الايام للنشر والتوزيع، د.ت) ، ص١٠١.

تروي الملحمة أحداث العام الأخير للحرب . ويقص (**هوميروس**) في حبكة محدودة كيف اختطفت (**هيلين**) ، لغيره وخلاف الآلهة مع بعضها – ندرك من ذلك أن الحرب قامت بإرادة الآلهة - ويروي تاريخ أبطال الإغريق وأحداث ما قبل الحرب ، ويلخص ابرز أحداث السنوات التسع، التي استمر خلالها الحصار. و(**أخيل**) تشاجر مع قائد الحملة (**اجاممنون**) الذي اغتصب منه إحدى محظياته . فترك الحرب واعتكف في خيمته. وما أن علم بمقتل اعز أصدقائه حتى استشاط غضبا وعاد إلى الحرب وانتقم من قاتله ومزق جثته . ويروي كذلك أحداثا وقعت بعد جنازة (**هيكتور**) من قتل (**اخيل**) وفتح طروادة وتدميرها.

ويصف (**هوميروس**) أقدم خطة عسكرية تاريخية: خطة فتح أبواب أسوار المدينة ، من خلال ابتكار حصان خشبي كبير يستوعب داخله عشرين جنديا مختبئين ، وتنسحب ليلاً كل القوات الإغريقية من ساحة المعركة بحراً . والخطة من تدبير (**هرقل**) وتشتمل كذلك على تطوع احد الجنود أسيرا للطرواديين يخدعهم بذكر قصة الاتفاق مع الآلهة (**اثنا**) لفتح الأبواب عن طريق صنع حصان خشبي . وان الخطة تبطل إذا ما ادخل الحصان داخل الأسوار. وبالفعل يصدقون الأكذوبة ويدخلون الحصان على الرغم من تحذيرات كبير الكهنة ونبؤه (**كاسندرا**) ويحتفل الطرواديون بنصرهم ، بينما يفتح الأسير ليلاً الباب السري للحصان، وينطلق الرجال ويفتحون أبواب المدينة للقوات الإغريقية العائدة ليلاً من البحر، ويتم اقتحامها .. فتكون خطة الحصان الخشبي والأسير هي التي فتحت أبواب طروادة المنيعة ، وانتهى ذلك الحصار والقتال الطويل . يرى (**عثمان**) إن السبب الذي قدمه (**هوميروس**) لقيام الحرب – أي خطف (**هيلين**) – " وهي الذريعة الواهية أو السبب الدبلوماسي المباشر والمعلن لتبرير حرب لها أهداف أخرى أعمق وأهم من ذلك بكثير، هذا إذا ما قبلنا وجود هيلين اصلاً " [١]. حتى إن (**باريس**) الذي كان سبب هذه الحرب الضروس ، شخصية انتهازية ، لا يفهم كيف جاز (هوميروس) ان ينشب هذه المجزرة؟ وكيف استساغ (**بريام ، وهيكتور**) هذا الفعل؟ أو كيف تقوم حرب بسبب امرأة خانت زوجها؟.

يرى الباحث إن ذلك يشكل نقطة ضعف في عقدة الملحمة لتسويغ حرب طاحنة غرضها الهيمنة والسيطرة والتوسع على الحضارات المجاورة ، قامت بها القبائل الإغريقية القديمة (الأيونية ، والايولية ، والدورية) أسلاف الإغريق القدامى .

(الإلياذة) التي تفيض بذكر أحداث الحرب وروايات الأبطال والخطط العسكرية وصوت السيوف وصرخات الأبطال وصور التمثيل بالأسرى والجثث .. قد تكون كتبت مثلا للرجال يتخذونه ، إذ ينبغي أن يكونوا شجعاناً إذا ما هتك عرضهم وهدد وطنهم .. وان عرى (**هوميروس**) سياسية الحرب ، على لسان (**اجاممنون**) ينتقدها في أكثر من موقع وشخصية، يفضح حجم إبعادها المأساوية ووصف الصور البشعة من هتك للحرمات والمقدسات وقتل للأسرى والأطفال والشيوخ ، كما نستشعر نقداً مبطنا لموقف الآلهة.

(الأوديسة) والنضال من اجل الوطن . ملحمة بطولية تحكي مرحلة ما بعد الحرب الطروادية ونتائجها . تدور أحداثها حول فكرة غياب (**اوديسيوس**) القائد الإغريقي وملك اثيكا. لمدة طويلة بحيث ظن الجميع انه قدمات . إلا انه يعود في الوقت المناسب، بعد سنوات الأسر في جزيرة (كاليبسو) ، وعلى غير توقع ليحول بين زوجته المخلصة (**بنلوب**) والزواج القصري من احد أمراء الأقاليم (العشاق) الذي عاثوا في البيت واسرفوا تحت عذر غياب صاحب الدار

---

(١) عثمان ، احمد ، الشعر الاغريقي ، سلسلة عالم المعرفة (٧٧)، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٨٤) ، ص٢٣.

وانقطاع أخباره . ليعود بعد تشرد في الآفاق والبحار والجزر طال عشر سنوات بعد حرب طالب أيضا عشر سنوات:

اوديسيوس: فهي لم تعد تطيق الوحدة ، ولا تحتمل الترمل ، ولا تقوى على حياة الآمال والكوابد التي تجزعت غصصها مدى عشرين عاما[١].

ملكة الجزيرة كاليبسو (عروس البحر) تغريه بالبقاء . إلا إن الحنين للوطن والوفاء للزوجة فاقت منحه الخلود في الحياة. فغادر الجزيرة على الرغم من إدراكه ما سيلاقية من محن ومصاعب في رحلته البحرية إلى الوطن.

مختمها ، عودة الأسير إلى بيته ، وانتصاره على إرادة إله البحار (**بنتيون**) الذي ضمر للبطل الكراهية ، لاقتلاعه عين احد أبنائه الواحدة التي كان يرى بها . وانتصاره على زمرة الفساد التي استشرت في أثناء غيابه ، في مباراة انتصر فيها عليهم . وفكر الملحمة تتجلى في عقيدة (**هوميروس**):

إن كل ما يصيبهم من خير وضير هو من عند الآلهة ، وما هو من عند أنفسهم ... ولكنهم لا يفهمون[٢].

مفهوم البطولة في (الإلياذة) قائم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينما في (الأوديسة) تستند في الأغلب على القدرة الذهنية وحسن التصرف والصبر..

تنتهي (الإلياذة) بتحطيم أسوار المدينة وإحراقها ، وقتل الملك وأبنائه ، واخذ النساء جواري ، وإباحه قتل الأسرى والشيوخ والأطفال، واستعادة (**هيلين**) . لذا " فأن الآلهة أنفسهم قد غضبوا عليهم ، فانتظرتهم الأهوال في رحلة عودتهم إلى الوطن ، وفي بيوتهم بالذات حين وصولها "[٣] ، وهذا ما تبنته (الأوديسة) في تصوير صفحات اللعنة .

أصبح (**هوميروس**) ينبوع الأدب الإغريقي ، نهل منه كل من جاء بعده في الأدب . ومقياسا للجودة عند (**ارسطو**) و(**هوراس**): " لقد أرانا هوميروس أي بحور الشعر يصلح لرواية مغامرات الملوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة "[٤] فالمنبع الأسطوري المفضل لدى شعراء التراجيديا كافة حلقة ملاحم الحرب الطروادية.

بلاد الإغريق تميزت بعدة مميزات جغرافية : الأولى ، سطح البلاد الجبلي ، الثانية . قرب جميع اجزائها من البحر. فان لهاتين الصفتين الطبيعيتين ، أثرا في إيجاد نوع من المناخ يساعد في توفير الصحة والنشاط للعقل والبدن . إلا أن تاريخ الإغريق تميز بسلسلة النزاعات الطويلة (الداخلية ، والخارجية) ، لما ساعدت الصفة الأولى من عزل المستوطنات بعضها عن بعض ، وشجعت على تأسيس دولة المدينة . ومن ثم الصراع السياسي والعسكري والاقتصادي ، أو مع الأقاليم والحضارات المجاورة ، بسبب الصفحة الثانية التي منحت الإغريق إمكانية التلاقح الحضاري .

صحيح إن مجمل الأساطير المكتوبة والمحتوية على الرؤيا إلى الوجود ، واصل الأشياء ومغامرات الإبطال الاغارقة والعادات الاجتماعية المكونة لنسيج الجمعي السياسي ، نجدها مصدرا غنيا لدرامات الإغريق ورآهم المحدثة لمجتمع القرن الخامس والرابع ق.م. التي تتخذ

---

(١) هوميروس ، الاوديسة ، ترجمة: ادريني خشبة، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧)، ص٢٨٨-٢٨٩.

(٢) المصدر نفسه ، ص٥.

(٣) وارنر، ريكس، الاغريق والطروادين، ترجمة : صالح التويجي، (بغداد: منشورات مكتبة الشرق الاوسط ١٩٨٧)، ص١٦٦.

(٤) هوراس ، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض ، (القاهرة: الهيأة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧٠) ، ص١١٢.

شكل (ميتا فيزيقية جمالية)[١] . على الرغم من فضفاضية التاريخ الرسمي لنشوء فن درامي ، له ملامح طقوسية متجددة وفق نظرية التغير وحتمية التطور التاريخي، نجد له إشارات في مساحة المتن والمبنى الحكائي ، كشف النبض الداخلي لنسيج الحياة المتعددة .

تعرف التراجيديا بأنها قصص تقع لأناس في مجابهة المحن ، وتنتهي نهاية حزينة . وتقدم لنا السقوط المحزن لشخصيات ملكية ، " قصص حزينة لدول أو ملوك "[٢]، أصابها سوء الطالع ونزل بها البلاء.

يراها (**ارسطو**): محاكاة لفعل (حدث) يتميز بالجدية ، وتتسم بعظمة الشأن ، وتثيرمشاعر الشفقة والخوف لدى المتلقي[٣]. والإشفاق على البطل مما قد عاناه . والخوف عليه مما ينظر أن يعانيه ، فيكون خوفا من المتفرج على نفسه خشية أن يصيبه مثل ما أصاب البطل ، أو الخوف الذي يحسه الرائي هو خوف من المجهول بصفة عامة .

عايش (**اسخيلوس**) (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) ، المحارب ، أمجاد اثينا في الحرب (الميدية) التي شارك فيها كمحارب مدافع عن وطنه في وجه مد الغزو الفارسي ، في حملات عسكرية (برية ، بحرية) نحو جنوب شرق قارة أوربا ، في القرن الخامس قبل الميلاد .

إذا كانت دراما (**اسخيلوس**) اقرب إلى التلقائية الشكلية والمضمونية نتيجة متاخمات مع واقع الاغارقة ، فالأسطورة في زمنه ما زالت مع المؤسسة السياسية تؤدي دوراً معرفيا وتعليميا واضحاً ومتزامناً مع التحولات الديمقراطية التي أنجزت في هذه الحقبة . وان الدراسات الإغريقية وفق ما أتت به المؤلفات التاريخية والسياسية والجمالية وتاريخ الأدب ، سايرت مجمل الصراعات داخل المجتمع الاثيني والتحولات الثقافية والاقتصادية ..

شارك الشاعر في الحملتين الميديتين: الأولى في معركة (ماراثون) البرية عام (٤٩٠ ق.م) مع أخيه الذي قتل فيها ، الثانية عام (٤٨٠ ق.م) شارك في كل مراحل الحملة البحرية من ارتميسيون إلى سلاميس وحتى بلاتايا التي انتصر فيها الإغريق [١].

ظلت هذه الأحداث ، حية ومؤثرة في ذهنية الشاعر. مما انسحب على فنة. فكتب تراجيديا (الفرس) عام (٤٧٢ ق.م) بعد ثمانية أعوام من توقفها . وهي المسرحية التاريخية الوحيدة من المسرح الإغريقي . وتكمن أهميتها في كونها أول مسرحية معاصرة اعتمدت الحرب الفارسية اليونانية أساس موضوعيا لها [٢].

تذكر المسرحية خسارة الفرس في معركة (سلاميس) البحرية . ويذكر إنشاد الجوقة عظيمة جيش الفرس وقوته ويصف قلق أمهات الجنود وزوجاتهم ورعبهن ، لغياب الأنباء والأبناء والأزواج في الحرب، بقيادة الملك الشاب (**اكسركسيس**) بن الملك الراحل (**داريوس**).

يدخل رسول من الجيش المقاتل ويذيع على الملكة خبر هزيمة الفرس في المعركة:

الرسول: ... فني جيش فارس عن اخره ... لقد ضاع كل شيء ... وابيد كل شيء ... أي سلاميس ، كم اكره سماع اسمك[٣].

ويذكر الرسول ويلات المآسي الحربية التي لحقت بالجيش وأبطاله . وتذكر الملكة الأم ، ما لقيه الجيش من خسائر في معركة (مارثون) السابقة ، فكأنه الانتقام المدبر أنزلته اثينا بخيش ابنها في (سلاميس) فتستدعي روح الملك الراحل من العالم السفلي ، ليستشار في أمرهم فيتنبأ بمصيبة تحل في (بلاتيا) .

---

(١) ينظر: مهدي ، ثامر ، من الاسطورة إلى الفلسفة والعلم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠)، ص٢٣.

(٢) ميرشنت ، مولوين وكليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، سلسلة عالم المعرفة (١٨) ، ترجمة : علي احمد محمود، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩)، ص١٤٣.

(٣) ينظر: طاليس ، ارسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، المصدر السابق نفسه ، ص١٨-٣٥.

(١) ينظر: د. عثمان، احمد، الشعر الاغريقي ، لمصدر السابق نفسه ، ص٢٠٦.

(٢) ينظر: الحكيم ، فائق ، تاريخ المسرح ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف ، د . ت) ، ص١٧٠ .

(٣) اسخيلوس ، الفرس والضارعات ، ترجمة: ابراهيم سكر، (القاهرة: الدار المصرية لتأليف، ١٩٦٦)، ص٣٣-٣٤.

نضع بين أيدينا منظومة (**اسخيلوس**) الفكرية الخاصة بمفهومات القدر والفعل الإنساني ، فلم يستطع بنوا البشر النفاذ من القدر والاتجاه صوب الاختيار . وندرك هامشا لديه يؤكد فيه مشاركة الإنسان في صنع مأساته نتيجة لشططه . كما نتلمس ذلك في اغلب نتاجاته الدرامية.

في المختتم ، يستعرض الشاعر ملامح الهزيمة بدخول الملك (**اكسركيس**) منكسرا في ملابس بالية .

لقد أدرك (**اسخيلوس**) عملياً ماسي الحرب . فعمد إلى تحذير الفرس والإغريق على السواء، على لسان الجوقة المنتحبة ، وتتأسف على أيام السلم والأمان السالفة زمن الملك الراحل (**داريوس**) كاره الحروب .

ويشير (**اسخيلوس**) على لسان الملك الراحل ، إلى حقيقة الغرور والطموح المفرد، الذي أصاب الفرس ودفعهم إلى المغامرة بمصير الأمة ومستقبلها . وهدف الشاعر إلى تحذير الاثنيين من مغبة السقوط في هاوية الخطأ نفسه:

داريوس: ان ممتلكات الإنسان لا ينبغي ان تجعله يغتر بنفسه كثيرا . فان الغرور عندما يزهون يثمر محصولا من النكبات ، ومن ثم يجني من الحصاد دموعا غزيرة .. لا تدعوا أحدا منكم .. يبدد ثروته العريضة[١].

وهذا الحوار يبوح بالفكرة المركزية التي قامت عليها التراجيديا . والشاعر لم يصل إلى حد التشفي أو الإسفاف أو حتى الدعاية ، كما يفعل اغلب الكتاب في مثل هذه المناسبات الوطنية الكبيرة . بل كانت فرصة ليعبر بها عن رأيه المعارض والشاجب لكوارث الحرب. وندرك دلالات ذات سمة تاريخية معاصرة تشير فيها إلى أحداث توثيقية عايشها المؤلف في سلسلة الحملات العسكرية ، التي كان لها الأثر في مسارات التاريخ.

كتب الشاعر تراجيديا (سبعة ضد طيبة) في الثلاثية الاوديبية: (لايوس ، اوديب ، سبعة ضد طيبة) عام (٤٦٧ ق.م) ، التي ركزت على فكرة توارث اللعنة التي أصابت آل(**لايوس**) لعصيانه أوامر الآلهة . وتحكي في جزئها الأخير ، الحرب العسكرية بين أبناء (**أوديب**): (**اتيوكليس ، بوليكيس**) على توارث حكم مدينة طيبة . حيث يهاجم الأخير المدينة مستعينا بستة قواد من (ارجوس) ويقتل الأخوان كل منهما الآخر ، والمسرحية مفعمة بروح البلاغات العسكرية في وصف الاستعدادات العسكرية للطرفين .

كتب الثلاثية الاوديسية: (اجاممنون ، حاملات القرابين ، الصافحات) عام (٤٥٨ ق.م) تقوم المسرحية على فكرة عتيقة اجترها الكاتب من الأساطير الهوميرية اذ كانت معروفة لدى مجمل الاغارقة إرثا عاما معترشا في الانا الجمعية . وحيث توارث اللعنة الذي يطارد سلالة (**اتربوس**) جيلا بعد جيل (الجريمة والعقاب) طبقا لفكرة العدالة السماوية عند الإغريق . اللعنة تنزل على قائد الحملة (**اجاممنون**) وعلى عائلته ، بعد عودته ، ليقتل على يد زوجته .

(**سوفوكليس**) (٤٩٧-٤٠٦ ق.م) اختير ليكون قائد الجوقة التي أدت نشيد النصر في موقعة (ماراثون) (٤٩٠ ق.م) . وعايش الحرب (البوبونيزية) الأهلية (٤٣١-٤٠٤ ق.م) التي يرجع سبب نشوئها إلى ما بعد انتصار الإغريق في الحملة (الميدية) ، حيث أقدمت اثينا على تنظيم عصبة من الدويلات التي انطوت تحت زعامتها ، بقصد متابعة الحرب . وكانت الدول تسهم بالسفن أو بدفع ضريبة مالية . وكانت خزينة العصبة في مدينة ديلوس . وغايتها جمع المال والتفرد بزعامة العالم الإغريقي . حيث أثبتت أحداث الحرب تزعم اثينا واسبارطة النضال في طرد الفرس . والخطوة الأكيدة في الصراع ، أقامة الإمبراطورية الاثينية ونقلت خزينة العصبة إلى اثينا . والنتيجة: صراع طويل بين الدولتين والحلفاء ، في معارك طاحنة شغلت البلاد ومزقتها ، وانتهت باستسلام اثينا والتخلي عن القيادة لدولة اسبارطة [١].

---

(١) اسخيلوس ، المصدر السابق نفسه ، ص٦٠.

(١) ينظر: بتري، أ ، تاريخ الاغريق وادبهم وأثارهم ، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، (الموصل: دار الكتاب للطباعة والنشر، ١٩٧٧)، ص٢٩-٤٣.

(**سوفوكليس**) نتاجيا ، ابتعد نسبيا عن رهط التبعية للمؤسسة الدينية ومركز اهتمامه حول القضايا الإنسانية وأزمات الذات والقدر.

كتب تراجيديا (الكترا) (٤١٠ ق.م) و (فيلوكتيتيس) عام (٤٠٩ ق.م) التي اقتبس موضوعها من حلقة الملاحم الهوميرية . ومسرحية (التراخينيات) (٤١٣ ق.م) المأخوذة عن أساطير (**هرقل**) الذي يقتل خطأ على يد زوجته ، بعد أن عاد من آخر حملة عسكرية له أسير حب إحدى أسيراته ، بعد غياب طويل عن البيت . فتنتحر الزوجة حزنا ، وتكرم الأسيرة – زوجة احد الملوك المهزومين- بالزواج من (**هرقل**) قبل موته . يفهم منها تعرية مبطنة لكوارث الحرب ونقدها من خلال طرح لعنتها بصورة أحداث معقدة وغير طبيعية تجعل الضحية- الأسيرة - في دائرة الثواب . ونستشعر بان وصف وباء الطاعون في الأسطورة الاوديبية كان تصويرا رمزيا للطاعون الذي اجتاح اثينا بالفعل في الحرب الأهلية ..

الخطيئة تجر اللعنة . ثوابت شائعة في المعتقدات الإغريقية زمان الشاعر نجدها طاغية في معظم نتاجاته ، كما ترى واضحة في (اوديب ملكا) التي استلهمها كذلك من الأساطير الهوميرية .

ولد (**يوربيديس**) عام (٤٨٠ ق.م) على ارض جزيرة سلاميس ، في العام نفسه الذي دارت فيه المعركة في الخليج . وعاشر الحرب الأهلية ومات قبل نهايتها عام (٤٠٦ ق.م)

(**يوربيديس**) انتفض على الركائز (الكونكريتية) الدينية والاجتماعية المشاعة في الفكر والثقافة الاثنية . حيث شكك بتلك النواميس وخلق ردا عدائيا تجاه طروحاته الثورية .

كتب تراجيديا (أبناء هرقل) عام (٤٣٠ ق.م) في بداية الحرب الأهلية . وتدور اسطورتها حول أبناء (**هرقل**) الذين لجأوا ، خوفاً من ملك ارجوس ، إلى ماراثون الذي رفض ملكها تسليمهم إليه . فنشبت الحرب، وانتهت بأسر ملك ارجوس وقتله على يد والده (**هرقل**) انتقاما . إلا أن الجوقة في الختام تنشد راضية لان الاثنيين لم يسهموا في جريمة قتل الأسير. ومن الواضح أن لهذه التراجيديا أهدافا وطنية، إذ أراد بها الشاعر أن يمجد مدينة اثينا في صراعها مع اسبارطة وحليفتها ارجوس ، ذات أهداف إنسانية في استنكار جريمة قتل الأسير. ووقف يهجو الاسبارطيين وأخلاقهم وينفذ وينفذ النظام السياسي وأسلوب حياتهم والذي عكس الشعور العام المعادي لاسبارطة المشتبكة مع اثينا في حرب طويلة نجده واضحاً في (اندروماخي) (٤٢٦ ق.م) عن نتائج حرب طروادة . ومسرحية (هيكوبا) (٤٢٥ ق.م) زوجة (**بريام**) ملك طروادة ، انهارت حزنا لسقوط بلادها ووقوعها هي وبناتها أسرى ، وتقديم إحدى بناتها قربانا لروح (**اخيل**) وقتل ابنها الصغير من ملك طراقيا . فتنتقم بقتل أبنائه أمام ناظريه ثم تفقأ عينيه . تنتهي بمشهد الأسيرات الراحلات إلى السفن .

عبر الشاعر في (الطروادیات ، ايفيجينيا في اوليس) واغلب نتاجاته ، عن كرهه ونقده اللاذع للحرب ، في عهد ما زالت تدور فيه الحرب الأهلية. حيث اخضع الأساطير اليونانية لروح العصر.

تعرف الكوميديا ، بأنها: فن يقدم سلوكاً يعتقد الأمور ، ذو طابع مسل ، وتنتهي في بهجة وسرور ، " مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف ، ونهاية سعيدة " [١]، ذات هدف واضح .

ويراها (**ارسطو**): "محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ، ولكن الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبح " [٢]. أي محاكاة الجانب الذي يثير الضحك في الفعل القبيح . تستمد

---

(١) ميرشنت ، مولين وكليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، المصدر السباق نفسه ، ص١٨.

(٢) طاليس ، ارسطو، فن الشعر، المصدر السابق نفسه ، ص١٦.

موضوعاتها من المشاكل الخاصة بالطبقة العامة ، ولغتها المنظومة من الحياة الجارية[٣].

الكوميديا القديمة (كوميديا ارستوفانيس) - القرن الخامس قبل الميلاد – على الرغم من هزلها وأسلوبها الساخر ، صورة تعكس ظروف العصر والمجتمع الذي نشأت منه ، ومصدر وثيق للمعلومات عند الاستدلال عن واقع التاريخ المعاصر ، ووسيلة للنقد والإرشاد واستشعار الذات . فهي مستوحات من مشكلات اثينا في مرحلة الحروب الداخلية (البلبونيزية والمورنثية) . وصورة حية تعكس طبيعة الحقائق والأحداث الواقعية المعاصرة للحياة السياسية والاجتماعية ، " فهي اقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية ، لأنها ليست إلا انعكاسا للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة " [١].

سايرت الكوميديا الارستوفانية مجمل آتون الصراع والتحولات السياسية داخل المجتمع الاثيني والتحولات الثقافية والاقتصادية وحركات الارتداد والانتفاضة ومسالك الجدل الحياتي والوجودي نتلمسها في المتن والمبنى الحكائي لها .

ثارت وانتفضت على المؤسسة السياسية ، وأخذت دوراً معرفيا وثوريا ملموساً متزامناً مع التحولات الديمقراطية التي أنجزت في هذه الحقبة . كما نتلمس فيها سلطة العقل الإغريقي ومسيرته اليومية والفكرية يكتشف منها الباحث انزياحا تقدميا على الشكل البدائي للكوميديا السالفة . فحيث الافكار واحتوائها على النبض الداخلي لنسغ الحياة بأوجاعها المتعددة ، هي يقينا نتاج من الانقلابات الجديدة لسلسلة الحروب..

الخط الدرامي (**لارستوفانيس**) (٤٤٤-٣٨٠ ق.م) النقد السياسي والاجتماعي والأدبي . وأولى نتاجاته كان في عام (٤٢٧ ق.م) في عصر تميز بنشوب الحرب الأهلية التي انتهت بتفكيك التحالف الإغريقي وإضعاف الدول .

فعن سلسلة كوميديا (الحرب ، والسلم) ، أصدر (الاخارنيانية) (٤٢٦ ق.م) في العام السادس للحرب . صور فيها ويلاتها وانعكاساتها على سكان الأرياف في أتيكا من تخريب للأراضي الزراعية وقطع الطرق التجارية وتفشي الوباء ، وإحلال روح اليأس . ومن ثم ضرورة إحلال الصلح مع اسبارطه . بطلها المزارع (**ديكايوبوليس**) (أي مواطن عادل) يتحسر على أيام السلم السالفة . فيقرر إرسال مبعوث لإقامة الصلح . وينجح في عقد معاهدة شخصية مدة ثلاثين عاماً . بينما رفض السكان سياسته السلامية . يختمها المؤلف بمنظر التناقض بين نعيم السلم وجحيم الحرب ، عندما يمر رتل جرحى ومشوهي الحرب بمظهر البؤس بينما يقيم المزارع وليمة عامرة ، أقامها احتفالا بالصلح التي أعطت إمكانية التجارة مع الدول المتحاربة مع اثينا وفتح سوقا حرة سماها (سوق السلام) .

في العام الحادي عشر للحرب التي كانت على أشدها . حيث خرج (**كليون**) حاكم اثينا وغريمة الإسبارطي (**براسيداس**) وجهاً لوجه في معركة هزم فيها الجيش الاثيني وقتل الحاكمان . فتنفس المحبون للسلام ، وتحرك الجميع نحو الصلح وصعد في اثينا المزارع (**نيكاس**) الراغب في السلام . فسعى للصلح الذي تم عام (٤٢١ ق.م) مدة خمسين عاماً. إلا انه فسخ عام (٤١٨ ق.م)[١].

عرض (**ارستوفانيس**) كوميديا (السلام) قبل أيام من عقد المعاهدة . وبطلها (**تروجايوس**) الفلاح الذي خسر بسبب الحرب، وأصبح فقراً لا يجد طعاماً لعائلته فيهتدي إلى فكرة فك اسر ربة السلام من رب الحرب ، ويعيدها إلى اثينا فيهتدي إلى وسيلة مبتكرة خيالية ،

---

(٣) ينظر: حمادة ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة: دار المعارف بمصر ، د.ت) ، ص٢١٧.

(١) عثمان ، احمد ، الشعر الاغريقي ، المصدر السابق نفسه ، ص٣٢٣.

(١) ينظر: نور، علي، ارستوفانيس – عصره وعمله المسرحي، (القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦٥)، ص٩٤.

باستخدام خنفساء كبيرة دربها على الطيران ليصل بها إلى السماء عند (**زيوس**) يطلب منه الرأفة . وأخيراً يحرر الفلاح ربة السلام ويعيدها إلى اثينا ويتزوج وصيفتها ويقيم حفلاً كبيراً يغيب منه تجار الحرب .

وفي العام الحادي والعشرين لحرب ، في مرحلة اتسمت بالتأزم وترنح اثينا تحت ضربات اسبارطة وحلفاؤها ينضمون إلى صفوف اعدائها ، وتنشط أحلام الفرس في تحطيم أثينا واستنزاف الدم الإغريقي ، فيتحالفون مع اسبارطة . وتجد اثينا نفسها ضعيفة مهددة ، فتقوي استحكاماتها وأسوارها ، وتشحن الأجواء بحدوث كارثة تنبه لها (**ارستوفانيس**) ودعا إلى آخر أمل للسلام بعد أن تحالف الاسبارطيون مع أعداء الإغريق[٢].

فوجه نداءه الأخير من أجل السلام في عام (٤١١ ق.م) في كرميديا (ليزيستراتا) . من خلال ابتكار فكرة هزلية وجادة بعد أن فشل الرجال في إنهاء الحرب التي أثرت سلباً على نفسية النساء ، لغياب الرجال الطويل في الحرب . اسقط فيها الشاعر الرجال من حسابه ، وعمد إلى المرأة لصنع السلام .

ارتقى طرح الشاعر إلى مستوى المكاشفة لمعالجة موضوع (الحرب والجنس) ، بطلتها السيدة الاثينية (**ليزيستر**اتا) التي توجه دعوة لكل النساء اليونانيات: اثينا ، اسبارطة ، طيبة ، كورانثة وكل المدن اليونانية للمشاركة في اجتماع نسائي سري في اثينا .

وتطرح السيدة خطتها القائمة على خطوتين: الأولى إضراب النساء في جميع أنحاء اليونان عن الحب والجنس والزواج حتى يضع الرجال أوزارها ويعقدون الصلح ، الثانية احتلال بناية الاكروبول والاستيلاء على خزينة الدولة التي يدفع منها نفقات الحرب . في البداية يرفض المقترح الاول:

كالونيكي: افعل أي شيء ، أي شيء ، ما عدا هذا الشيء! مريني
أن ادخل وسط النيران ، لو أردت ، ولا تسلبينا ألذ
شيء في الدنيا، يا عزيزتي ليزبيستراتا![١].

ثم الموافقة على تنفيذ الخطة ، كل في بدلها ، فتم احتلال البناية واشتبكن مع كورس الرجال المسنين الذين سعوا لتحريرها.

تذيع السيدة ، بأن المال هو سبب كل المشكلات التي تعانيها الأمة الإغريقية ولهذا تم الاستيلاء على خزائن الأموال . فبدونه لا تكون الحرب ولا يمكن أن تستمر . ويعز من الإشراف على الخزينة لأنهن خبيرات في الإشراف على ميزانية المنزل . فيسخر الحاكم من محاولة النساء ، لأنهن غير قادرات على احتمال أعباء الحرب ، فتجيبه السيدة:

ليزيستراتا: .... إننا نحمل أعباء أثقل مما
تحملون . فأول كل شيء ، نلد الأبناء الذين يذهبون بعيداً إلى اثينا ليحاربون[٢].

تنجح الخطة على الرغم من تهديد السلطات وغضب الرجال ، فيصل وفد من الاسبارطيين لعقد الصلح مع اثينا . ويتفقان على السلام ، لإنهاء الاحتجاج النسائي ضدهم . وتنتصر النساء وتنتهي الحرب.

تأسس نظام الحياة الاجتماعية والتربوية للرومان عن النظام التربوي الاجتماعي الاسبارطي الصارم القائم على إعداد الرجال كي يصبحوا جنوداً أشداء في ساحة المعارك. شب الشعب الروماني على ضروب الشجاعة والاستقامة الشخصية ومحبة الدولة ، التي سارت بهم قدماً ليفتحوا العالم (شرقاً وغربا / براً وبحراً).

---

(٢) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٠٣.

(١) فانيس، ارستو، كوميديا ارستوفانيس، الجزء الاول، ترجمة: امين سلامة ، (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ١٩٧٨)، ص٢٨٥ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٣٠٩.

إلا إن الأخلاق قد تضعضعت والحواجز التي أقامتها الدولة ضد كل أنواع الترف قد تقوضت واكتسحتها أمواج الترف والاستعراض ، وتحولت أعمال الفتح إلى قسوة وبربرية ، وأمضت روما في " حروب فضيعة مستمرة، ولم تكن الحروب الأهلية داخل روما تقل عنها وبالاً وتخريبا " [٣]. والحروب الكبيرة التي هددت مصير روما ووجودها ، الحرب (البونيكية) الطاحنة ، التي شنتها جمهورية قرطاجنة . التي بدأت بغزو القائد القرطاجي (**هانيبال**) ايطاليا عام (٢١٨ ق.م) ، وهدد اكتساح روما ، وصار سيد ايطاليا الشمالية . إلا إن الرومان قد انتصروا ، بعد سلسلة الهزائم التي أنهت جمهورية قرطاجنة عام (٢٠٢ ق.م) في معركة (زاما) الكبيرة.

إلا أن الفوضى ، والنهب والفساد قد انتشر في روما وغاب النظام ، وتلاشت الجمهورية عام (١١ ق.م) ليحل الإمبراطورية: نظام تعسفي قائم على التوسع والحروب . " وكان اندلاع الثورة في (باثونيا واليريكوم) من عام ٦ إلى ٩ م من افضع الأخطار التي واجهتها روما على الإطلاق " [١] ، التي كبدت الجيش الروماني خسائر وهددت حدودها الشمالية .

فصارت روما – بقوة الجيوش- عاصمة سواحل البحر الأبيض ، وصارت رمزاً للسلطة التي تعارض الرب في العقيدة المسيحية ، كما يرويها (يوحنا المعمداني) في سفر الرؤيا: "... وصارت مسكناً للشياطين ومأوى لجميع الأرواح النجسة وجميع الطيور النجسة البغيضة لان الامم كلها شربت من فورة خمر زناها ، وملوك الأرض زنوا بها..."[٢].

يعلل (**هوراس**) (٥٦-٨ ق.م) انشغال الرومان بأمور الحرب شأنه شأن كل الرومانيين: " ولولا ان كل شاعر من شعرائنا يتعثر في مهمة الصقل والتثقيف لما كانت بلاد اللاتين ارفع ذكراً وأقوى شوكة ببطش السلاح منها باللغة " [٣].

فرضي الرومان أن يتخذوا من المنجز الدرامي اليوناني نموذجاً جاهزاً لهم ، اقتبسوه ، وصارت " المسرحية الأدبية الرومانية مرتبطة بالأنماط اليونانية " [٤] وطوره . فالمدن اليونانية صارت مدنا رومانية بعد الفتح ، وتحول المسرح إلى خليط يوناني وروماني ، بما يتفق مع ميول ورغبات المتفرج الروماني الميال إلى مشاهد العنف والاستعراض لأجل التسلية .

ظهرت الكوميديا الجديدة بظهور الكاتب اليوناني (**مينـاندر**) (٣٤٣-٢٩٢ ق.م) التي تميزت بالاهتمام بالمشكلات الاجتماعية . فعند انتهاء الحرب (البلوبونزية) عام (٤٠٤ ق.م) كبلت الكوميديا عن أداء موقفها السياسي الحر والانتقاد لمجمل الصراعات الحياتية التي امتازت بها الكوميديا الارستوفانية السابقة[٥].

كان لـ(**مينـاندر**) تأثير حقيقي على كتاب المسرح اللاتيني: (**بلوتس**) (٢٥٤-١٨٤ ق.م) ، (**تيرانس**) (١٩٥-١٥٩ ق.م). حيث كانت شخصيات كوميدياتهم اللاتينية حريصة على صبغتها اليونانية. بيد انه لم تكن ثمة مسارح مبنية وبحالة مستمرة ، إلا انه بعد وفاة (**تيرانس**) بخمسة أعوام ثم تم هدمه بحجة انه خطر على النظام النفسي الصارم والخلق الصلد الذين كانت الحكومة تحاول توفيرهما في شخصية المواطن الروماني .

اشتركت كوميديا (**بلوتس وتيرانس**) في طرح موضوع الصراع العائلي بين الزوج والزوجة ، أو بين الابن والأب ، والابن المفقود ، وموضوعات العشق ، والعبد الإغريقي الذكي

---

(٣) تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، المصدر السابق نفسه، ص١٢٨.
(١) ددلي ، دونالد . ر ، حضارة روما: ترجمة: جميل يواقيم الذهبي وفاروق مزيد، (القاهرة: دار النهضة، ١٩٦٤) ، ص٢١٤.
(٢) الانجيل ، رؤيا القديس يوحنا ، الرؤيا (١٨) ، آية (٣) .
(٣) هوراس ، فن الشعر ، المصدر السابق ، ص١٣٤.
(٤) تشيني ، شلدون ، المصدر السباق ، ص١١٩.
(٥) ينظر: شانصوريل ، ليون ، تاريخ المسرح ، ترجمة: خليل شرف الدين ، (بيروت: منشورات عويدات ، ١٩٦٠)، ص١٢٥.

، بأسلوب مسافر هزل مبتذل وشخصيات عامة ، غايتها الضحك للتسلية ، من دون أن يكون لها موقف مع القضايا السياسية أو العامة . تحولت بعدها إلى كوميديا صامتة ، وازدادت فحشاً .

النتاج الملحمي الروماني . تعد (الانيادة): ملحمة لاتينية شعرية، ألفها الشاعر (**فرجيل**) – (**بيليوس فرجيليوس مارو**) (٧٠-١٩ ق.م) . اتجه فكره إلى حروب القيصر (**اوغسطس**) (٦٢ ق.م-١٤ ب.م) القائمة على التوسع، فيجعل منها موضوعا لملحمته التي تروي رحلة هروب الأمير الطروادي (**اينياس**) ابن الملك (**بريام**) بحثاً عن المدينة الموعودة . هي قصيدة ذات مضمون هوميري . وهي تدوين لأحداث أتت تتمة لأحداث (الإلياذة) ، مثل (الاوديسة) . وهي تتصل ببعضها اتصالاً وثيقاً ، إذ تتيح متابعة مغامرات البطل الطروادي الذي نجا بعد سقوط مدينته ، وأبحر هارباً مع رفاقه:

اهرب يا ابن فينوس اهرب ، وق نفسك هذه النيران الملتهبة.
فان العدو على الأسوار ، وقد بادت طروادة من اخرها...
وأنت الآن أمل طروادة ، فخذ أربابها واهرب بهم يرافقونك .
واقصد المدينة التي ستبنيها يوماً عبر البحر[1].

المدينة المبشرة ستكون روما بعد ذلك . بعد مغامرات دامت سنين استقروا في غرب ايطاليا (سميت فيما بعد بلاد اللاتين) وأسست سلالتهم روما.

مفتتح الملحمة يصور آخر أيام الحصار (ليلة إدخال الحصان الخشبي أسوار طروادة) وتذكر كيف أحرقت ودمرت أسوارها ، وكيف تهتك المحارم والمقدسات وبشاعة السلوك الإغريقي . فبعد السفر ، وذكر أخبار المعارك مع سكان ايطاليا الأصليين . يختتمها بانتصار جيش المهجرين والاستيلاء على الأرض الموعودة .

---

(١) فرجيل ، الانيادة ، ترجمة : عنبرة سلام الخالد ، (بيروت: دار العالم للملايين، ١٩٧٨)، ص٢١ .

الملحمة البطولية ، هي ملحمة حربية، اتسمت بذكر أحداث الحروب وتفاصيل القتال وذكر المواقف البطولية.

(**فرجيل**) ، " ليس من الموثوق به ما إذا كان قد خدم في الحرب الأهلية أم لا " [١]، الحرب التي عمت روما حينها . وفرجيل – ابن المزارع - هو الشخصية الرئيسة في الأدب الاوغسطي.

الكاتب التراجيدي الروماني الوحيد ذو الأهمية ، الفيلسوف والكاتب (**سينيكا**) (٤ ق.م – ٦٥ ب.م) معلم (**نيرون**) . والذي يفهم من قراءة عناوين تراجيدياته العشر ، مثل (اجاممنون) التي عالج موضوعها كما فعل (**اسخيلوس**) ، (اوديب ملكا) عن (**سوفوكليس**) ، (الطروادیات) عن (**يوربيديس**) بالعنوان نفسه ، التي انتقد بها – يوربيديس- عام (٤١٥ ق.م) الهجمة الوحشية التي ارتكبها الاثنيون في شعب مدينة (ميلوس) من قتل وتدمير عام (٤١٦ ق.م) في أثناء الحرب الأهلية ، لرفض المدينة دفع الضرائب لتمويل صندوق الحلف ورفضها الخضوع لسلطة أثينا ، نفهم ان (**سينيكا**) قد غرف بصورة مباشرة ، في تسع من تراجيدياته ، من المنجز اليوناني. " كانت على النمط الإغريقي ، وتتسم بأجواء الرعب والوحشية التي تعكس اجواء نيرون حيث كتبت " [٢] ، مضيفا للأساطير الإغريقية مشاهد العنف والدم والأشباح ، سمة لتراجيدياته .

إلا انه ، ومنذ مقتله ، وحتى سقوط الإمبراطورية الرومانية (٤١٠ م) جراء الحروب وهجمات البرابرة ، لم يظهر " اسم ذو أهمية في عالم الكتابة المسرحية وليس غير التمثيليات الإيمائية الباقية هي التي استمرت في نشاطها " ، حيث إن المسرح للرومان ، واحد من وسائل التسلية والاحتفال . الظاهر كانوا يفضلون الاستعراضات من سيرك ومصارعة وسباقات وعروض المعارك. وان كل الممثلين كانوا من طبقة العبيد ولم يكن يتمتع بحقوق المواطن الروماني.

فالذائقة الجماهيرية حددت مسارات وملامح المسرح الروماني المستنسخ ، مثل : العروض التي تقدم ليلا ، والستارة والآلات ، وتشييد المسارح الضخمة، وإدخال ارتال الجيوش والعربات ، وتشييد المسارح النوماخية التي تقدم المعارك البحرية، وتستوعب عشرات السفن الحربية وآلاف الجنود الأسرى ، تتحول إلى معارك دامية بالفعل " في هذه البلاد التي كان العبيد والأسرى يطلقون في مسارحها ليحارب كل منهم أخاه حربا لا تنتهي إلا بالموت ، أو ليحاربوا الوحوش ويصارعوها " [١].

انشغلت إنكلترا في القرن الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر الميلادي . في حروب خارجية وداخلية لا تكاد تنتهي ، أهمها حرب (مائة عام) نشبت مع فرنسا منتصف القرن الرابع عشر.

تقسم حرب (المائة عام) إلى مرحلتين: الأولى عصر الملك (**ادوارد الثالث**) وأعقبتها طائفة من القلائل الداخلية ، المرحلة الثانية عهد الملك (**هنري الخامس**) وظلت أعواما حتى خمدت في عهد ولده (**هنري السادس**).

ولم يمض على هزيمة إنكلترا وخروجها من الأراضي الفرنسية عامان حتى نشبت الحرب الأهلية الدامية عام (١٤٥٥) ، " نشبت بإنكلترا نفسها حرب أهلية ، وهي (حرب

---

(١) ددلي، دونالد.ر، حضارة روما، المصدر السابق ، ص٢٣٣.

(٢) تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، الجزء الثاني، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي، (بغداد: سلسلة المأمون ، ١٩٩٠)، ص٥١١.

(١) تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، المصدر السابق نفسه، ص١٤٩.

الوردتين) التي بدأت بين صفوف النبلاء وانتهت بتصدع الطبقة تمهيدا لنظام جديد " [٢]، وقسمت البلاد إلى شمال وجنوب ، واستمرت ثلاثة عقود .

سميت بـ(حرب الوردتين) ، لان الصراع كان بين فرعي الأسرة المالكة: بيت (لانكستر) وشعاره الوردة الحمراء، وبيت (يورك) وشعاره الوردة البيضاء . نشبت الصراعات الحزبية من اجل العرش ، وشغلت سياسة البلاد معظم القرن الخامس عشر، وأمدت شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) بالمادة الوفيرة لتأليف مسرحياته التاريخية ، حيث " بدأ شكسبير نتاجه الأدبي بالمسرحية التاريخية وبقصة نزاع آل (لانكستر) بالذات " [٣].

كتب: هنري السادس ، وريتشارد الثاني ، وهنري الرابع ، وهنري الخامس . وان الطرح الغالب على جميع دراماته التي تناولت حروب الوردتين: الاستلاب اللاشرعي للعرش. وهذه الفكرة انسحبت كذلك على تراجيدياته: الملك لير، ومكبث، وهملت، ويوليوس قيصر.

عهد الملكة (**اليزابيث**) التي حكمت بين أعوام (١٥٥٩-١٦٠٣) ، يعد بارزاً في تاريخ إنكلترا ، لما تم فيه من نهضة وتوسع وانتصارات ، تصبح فيه قوة عالمية . ويشار إلى إن النزاع مع أسبانيا ، التي استغرق العقدين الأخيرين من عهد الملكة ، أصبح أمرا لابد منه، للمشاركة في الاحتكار التجاري وامتلاك المستعمرات في أمريكا. " وأخذت الحكومات تمارس الحروب من اجل السيطرة ... لقد كانت هذه الدول تتحارب فوق جميع سطوح البحار وأعماقها " [١]. فأرسل ملك أسبانيا (**فيليب الثاني**) أسطول (الارمادا) الشهير لغزو إنكلترا عام (١٥٨٨) وهزم في عرض البحر.

تأثر المسرح الإنكليزي بذلك الواقع السياسي غاية التأثير. وشارك الكتاب والشعراء في النزاعات التي نشبت في عهد الملكة (**اليزابيث**) كمشاركة (**بن جونسون**) في الحرب الاسكندنافية . فمال " الشعراء عن القصائد الرومانسية .. التي كان يعانقون فيها الأوهام والأحلام ومالوا إلى نوع من التقمص الداخلي ... وفي تلك الثنائية الانفصالية بين المادة والروح " [٢]. والانتصار على الارمادا أشعل روح الحماس والهياج الوطني للمواطن . فأفاد (**شكسبير**) من تلك الموجة ، ووضع بعض المسرحيات التاريخية ذات الطابع الوطني ، عكست سمات عصره المتميز بغلبة النزاعات العسكرية . فوجد ، عام (١٥٩٩) ، " في هنري الخامس ضالته المنشودة، ملكاً عظيما يحارب أعداء انجلترا وينتصر عليهم . وهنري الخامس هو البطل المثالي بين الملوك عند شكسبير .. قاد جيوشه فاتحاً غازيا ، ورفع علم بلاده عالياً فوق مدن العدو في فرنسا " [٣].

إن النتاج الشكسبيري ، بأنماطه الكوميدية والتراجيدية وحتى التاريخية تفيض بموضوعات سايرت التحولات العصرية الكبيرة واتجاهاتها نحو دواخل الذات وصراعاتها الخارجية . فالحرية وانعتاق الذات سمتان واضحتان في درامات عصر النهضة، فضلاً عن

---

(٢) راوس، أ.ل ، التاريخ الانجليزي، ترجمة: محمد مصطفى زيادة ، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٦)، ص١٦.

(٣) ايفانز، بي. ايفور، تاريخ الادب المسرحي الانكليزي، ترجمة: علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن، (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٢)، ص٥٦.

(١) دلماس، كلود، تاريخ الحضارة الاوربية، ترجمة: توفيق وهبة، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢)، ص٤٧.

(٢) حاوي، ايليا، شكسبير والمسرح الاليزابيثي، الجزء الاول ، (بيروت : منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠) ، ص٧٠.

(٣) فريد، سمير ، مسرحيات شكسبير في السينما ، الموسوعة الصغيرة، (بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨١) ، ص٢٤.

التوجهات القومية التي تفشت اثر التأسيس الاممي والدعوة إلى ارثها وفكرها الذاتي . وهذا أوجد توجهاً نحو قضايا إنسانية كونية نتلمسها في مجمل النتاجات في عصر النهضة الدرامية والتخطيطية - رافائيل .

أصبح المسرح الاليزابيثي المتنفس الفريد لقلق الشعب وهمومه ، فلو لم يكن الشعب يحمل تلك المعاناة التي طرحتها الآثار الشكسبيرية ، لما لقيت أعماله استجابة ولم تذع وتنشر. والسنوات الأخيرة من عهد الملكة ، كانت مثيرة للقلق والهموم في نفس المواطن ، حول مصير النزاعات وقضية من يخلف الملكة إذا ما توفت ، وحرب الوردتين التي ظلت في الذاكرة .. " هكذا جثمت على النفوس روحاً مظلمة من سنة ١٥٩٨ إلى سنة ١٦٠٣ ، كما لم ينحل الكدر في السنوات التي أعقبت مباشرة هزيمة الإرمادا في سنة ١٥٨٨ ، والابتهاج الغامر الذي تمثل بعد ذلك الحدث " [١].

فأصبح الناتج الدرامي الواقع تحت السلطة الاليزابيثية: مسرحاً دامياً ، مخيفا ومعقد الأحداث . كان الشعب يميل إلى مشاهد الأحداث والحبكات المشوقة ، ويسر لرؤية الشخصيات التاريخية على خشبة المسرح وهم يتخاطبون ويتنازعون ويتقاتلون ، ويقتل بعضهم بعضاً.

(**شكسبير**) فطن إلى حقيقة المحيط الفكري . فكتب مسرحاً كان ترجمة صادقة لرؤية عصره بجميع تياراته الفلسفية والسياسية والاجتماعية . فأنتج شكلاً مسرحيا جديداً بعيداً عن القوالب الكلاسيكية ، يعتمد على مبدأ التقابل والجدل ، ليبرز التجادل الفكري بين رؤية العالم في العصور السابقة ، ورؤية العالم في عصر النهضة . ففكرة العقوق والخيانة ، فكرة شاخصة تشير إلى الفعل السياسي المعاصر ومجمل النشاطات البشرية .

فنتاجاته الدرامية ، بعيدة عن رواسب القرون الوسطى المعرفية والفكرية . وصفته الواقعية الحسية استمدها من البيئة والتاريخ مضيفا لها الصبغة الدينية الاخلاقية التي استمدها من تقاليد القرون الوسطى .

ضمن دراماته مناظر المعارك وذكر أخبار الحروب والنزاعات الوطنية لإثارة إعجاب الجمهور: (ريتشارد الثالث ، ويوليوس قيصر ، وطرويلس وكريسيدا ، ومكبث ، والملك لير ، انطونيو وكليوبترا ، وكريولانس ، وهنري الرابع) .

استخدامه لهذه الوسيلة " كانت شائعة إلى أقصى حد في المسرح الاليزابيثي " [٢].

ومشاهد المعارك عند (**شكسبير**) الذي لم يشارك في أي نزاع عسكري – فنياً ، يرافقها قرع الطبول وصوت الأبواق ، ومسرح خال . والمعارك الكبيرة تقوم بها حفنة من الجنود . هذه المشاهد ليست وصفية ، ولا يقصد منها خلق وهم يشبه الواقع لأنه يشجب الحرب بإبراز فكرة المذبحة الإقطاعية ، فالجنود تندفع عبر المسرح والسيوف في أيديهم ، ويقف الأمراء على الجانبين مع الأعلام الكبيرة ، بينما يراقب قادة الحروب ساحة القتال من الشرفة العليا للمسرح الاليزابيثي.

فالحرب في تراجيديا (كريولانس) (١٦٠٨) ، بين روما وأعدائها الفولسيين ، وبين الشعب وقائدها . وتراجيديا (مكبث) (١٦٠٦) ، تبدأ بذكر أخبار الحرب الأهلية في اسكتلندا في القرن الحادي عشر بالتحريض من ملك النرويج ، وتختتم بالمعركة بين الجيش الاسكتلندي والإنكليزي . والكوميديا السوداء (ترولیس وكريسيدا) (حوالي ١٦٠١-١٦٠٢) استند فيها على ما ورد في إلياذة (**هوميروس**) من أحداث في قصة حرب طروادة .

(كريولانس) وجذورها التاريخية التي تعود إلى روما القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد، اعتمد في كتابتها – كما فعل في معظم تراجيدياته الرومانية – على المؤرخ اليوناني (**بلوتارك**)*، وعكس فيها أحداث عصره على الرغم من أرضيتها التاريخية.

---

(١) نيكول ، الارديس ، المسرحية في الادب الانكليزي ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة ، (بغداد: دار الرشيد ١٩٨٠)، ص١٢٧.

(٢) برادي، أ.س ، التراجيديا الشكسبيرية ، الجزء الاول ، ترجمة: حنا الياس ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، د.ت)، ص٨١.

* بلوتاك: عاش في القرن الاول بعد الميلاد والف كتاب (السيرة المتوازية لنبلاء الاغريق والرومان).

تصور العلاقة بين الحاكم والمحكوم في فترة تخوض فيها البلاد حربا مع الفولسيين. فتعيش أثرها نزاعاً داخليا (طبقيا): العوام الذين يعانون الجوع ، والأشراف الذين اثروا وكسبوا الأراضي والحبوب . حيث يطالب العوام فتح مخازن الحبوب وبيعها بسعر منخفض ، متهمين الأشراف (الطبقة الأرستقراطية الحاكمة). استغلال معاناتهم ليكسبوا المزيد:

يجعلوننا نجوع ، ومخازنهم محشوة بالقمح . ويصدرون المراسيم للربا ، ليدعموا المرابين . يلغون كل يوم أي قانون شرع ضد الأغنياء ، ويأتون كل يوم بالمزيد من الشرائع الجارحة ، لغل الفقراء وكبحهم . إن لم تلتهمنا الحروب التهمونا هم[١].

إلا أن العوام قد اكتسبوا حق انتخاب ممثليهم المرافعين عن حقوقهم ، وكذلك حق المشراكة في الحكم ، و (**كايوس مارسيوس**) الممثل المناسب لطبقة الأشراف من أشجع قادة الحرب الرومان ، لقب بـ (**كريولانس**) لأنه استولى على مدينة (كوريولي) الفوليسية. فاستحق منصب القنصل الذي يستوجب موافقة الشعب على المرشح . و(**كريولانس**) يكره الشعب والشعب يكرهه ، وروما تعاني المجاعة ، و(**مارسيوس**) ، العسكري يعترض على توزيع الحبوب فيجد في الحرب وسيلة للتخلص من الشعب وتقليل عددهم:

مارسيوس: رائع : ستكون لنا إذن واسطة للتخلص من الزائدين العفنين لدينا ...
لدى الفولسيين قمح كثير . خذو هذه الجرذان إليهم ..[١].

في القتال يهرب الجنود من المواجهة ، ويغضب (**مارسيوس**) ويتوعدهم . ويخوض القتال بمفرده ، ويفر الأعداء ويدخل المدينة في أعقابهم . وينتصر الرومان ، وتحكم المدينة بحكم المحتل . ويكرم الأشراف القائد بمنصب القنصل الذي يشترط ، وفق الشريعة والأعراف ، مثوله أمام الشعب في المنتدى ، ويعرض ندب جروحه على المواطنين ويطلب موافقتهم ، إلا انه يرفض لشدة احتقاره الشعب ، ولأنه جندي مقاتل وابن امرأة اسبارطية ، فهو لن يكذب . فترجوه الأم التواضع ، فالدهاء لا يناقض الشرف ، وليس عاراً أن يستعمل الدهاء في الحرب ، والحرب لم تنته بعد ، فالعدو داخل أسوار روما ، والعوام هم العدو[٢].

نشأ هو وترعرع في الحروب ، ولهذا فهو لن يحسن لغة الأدب ، ولن يقبل بهزيمته أمام العوام ، فهو القائد الشجاع وهم قد فروا من القتال ، فلن يستحقوا مجاناً الذين من اجله دفعوا إليه .

فينفيه الشعب خارج البلاد . ويعود (**كريولانس**) إلى أعدائه – الفولسين - ويقود جيشهم ويعود بهم غازيا روما . ويهددها ، والشعب عاجز عن الدفاع ، فالمدينة فقدت حصانتها بنفي قائدها وعقت تضحياته، لأنه لا يعرف كيف يعامل الشعب .

إلا إن دور الخيانة لا يليق به . فانصاع لتوسلات أمه وزوجته ، وخان من كانوا بالأمس أعوانه بعد أن كانوا أعدائه وليصبحوا في النهاية قاتليه . ويصبح في النهاية خائناً مزدوجاً .

قدم (**شكسبير**) عشرة مشاهد في ميادين القتال والمعسكرات ، وقدم أسماء الشخصيات الهوميرية في (الالياذة): (هكتور ، هكيوب ، بنلوب) وذكر اسم اله الحرب (مارس) ، ويصف مشاهد المعارك من نفير وقتال وتقهقر ومبارزة ودماء ، يرافقها قرع الطبول وصمت الأبواق ، وحركة الضباط والجنود المسلحة والرايات، ومن ثم غنائم يحملها الجنود وارتال الأسرى.

---

(١) شكسبير، وليم ، ماساة كريولاس ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، (الكويت: وزارة الاعلام ، ١٩٤٧)، ص٤٤.

(١) شكسبير ، وليم ، المصدر السابق نفسه ، ص٥١ ، ٥٣.

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص ٥٠-٥٣ .

الحرب في التراجيديا ، أكدت فكرة التفاوت الطبقي الذي كان (**ماريوس**) يراه في أيام السلم ، فالأشراف والعوام يتخالفون التصرف أبان الحرب ، فالعوام في السلم والحرب يتصرفون كالجرذان . إذن ، ففكرة الحرب عند (**شكسبير**): هي حرب ملوك وقادة ، لا حرب جنود.

شهدت أوربا ، خلال القرن السادس والسابع عشر، في معظم أنحائها حروبا دينية بين (البروتستانت ، والكاثوليك) ، كان لها تأثيرها في السياسة الدولية والداخلية وفي تأخير مسيرة النهضة الأوربية . فقد أدى انتشار الطائفة البروتستانية الإصلاحية وانتعاش الطائفة الكاثوليكية اثر الإصلاحات المضادة ، إلى نشوب حروب طائفية طاحنة لم تقتصر على الكنيسة بل شملت الأنظمة الحاكمة [١].

أصبحت النزاعات والانشقاقات الدينية سببا قويا للحرب . وان نتائج الحروب هي التي تحدد طائفة العبادة في أوربا . إذ نرى إن للديانة المسيحية في القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر نفوذا قوياً على نظام السلطة التنفيذية والتشريعية . فحل " الدين محل السياسة سببا رئيسياً للحروب وأصبحت الانشقاقات الدينية في أوربا الوسطى وفرنسا والبلدان المنخفضة اشد خطراً مما كانت عليه الحال في ايطاليا "[٢] ، التي كانت معقلاً للطائفية الكاثوليكية .

تحولت الكنيسة (الكاثوليكية والبروتستانية) إلى سلطة استبدالية مطلقة لم تهدأ وتيرة حروبها حتى منتصف القرن السابع عشر.

في ظل أجواء الصراع ، كتب الشاعر الفرنسي (**رونسار**) ملحمته الحربية (الفرنسياد) ، أي أنشودة فرنسوا ، عن حروب ملك فرنسا (**فرانسوا الأول**) . " ولكن لم تلق نجاحا كبيراً لأن العقلية العامة كانت قد تغيرت كثيرا عما كانت عليه في العصور القديمة ، ولهذا لم يحاول الكلاسيكيون قط كتابة ملاحم ، بل وفروا جهدهم كله على كتابة المسرحيات الشعرية " [٣].

تعد فترة حكم (**لويس الرابع عشر**) الفترة الذهبية للمذاهب الكلاسيكية الجديدة ، راعي الفنون والأدب . سبقتها حقبة من الاستعداد مهدت للعصر الكلاسيكي فترة حكم (**الكاردينال ريتشيليو**) نائب (**لويس الثالث عشر**) الذي يحاول تحقيق عظمة فرنسا بقوة الحملات العسكرية ، سببت أزمة اقتصادية خانقة أشعلت ثورة باريسية شعبية (١٦٤٩). وحاول إزالة الأثر الرومانسي الذي خلفه الأسبان- العدو الأول - في فرنسا . فحرص على إحياء الروح الكلاسيكية القديمة وبما يساير مقتضيات الفترة وينسجم والروح الصليبية.

تزعم الروح النهضية في باريس (**بييركورني**) (١٦٠٦-١٦٨٤). عاشر مرحلة معقدة في حياة السلطة المحلية ، تميزت بالتوسع الاستعماري والتجاري والنزاعات السياسية والحروب الدينية والثورة الباريسية التي قادها النبلاء ضد الحكم الملكي.

مسرحية (السيد) (١٦٣٧) أولى تراجيدياته صدرت في مرحلة تميزت بحركة المؤامرات ضد الملك (**لويس الثالث عشر**) ونائبه . و(سينا) (١٦٤١) ذات الموضوع الروماني ، عن الإمبراطور (**اوغسطس**) الذي تحاك حوله المؤامرات لقتله .

يدرك الباحث إن النتاج الكلاسيكي ساير مجمل أتون الصراعات داخل نبض الحياة السياسية والتحولات الثقافية والاقتصادية وحركات الارتداد والانتفاضة .

ومن خصائصها ، إنها لا تعرض مشاهد العنف ومناظر الدم أو المعارك ، مفضلة وصفها وقصها . كما نرى مثلاً في (السيد) لـ (**كورني**) المشهد الثالث للفصل الرابع وصف معركة الأسبان مع البرابرة .

---

(١) ينظر: الادهمي، محمد مظهر، تاريخ اوربا الحديث ، (بغداد: مطبعة التعليم العالي ، ١٩٨٩)، ص٥٩.

(٢) نيف، جون، الحرب والتقدم البشري، الجزء الاول، ترجمة: محمد عبد المجيد رؤووف واخرون ، (بغداد: دار المأمون، ١٩٩٠) ، ص٤١.

(٣) د.مندور، محمد ، الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما، (القاهرة: دار النهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت)، ص٥٤.

(هوراس) لـ(**كورني**) وفكرة حتمية انتصار الإرادة الوطنية داخل الذات الإنسانية على مجمل الانفعالات والشجون الطافية والطارئة على سطح الأنا الضيقة . تتبلور في مجمل أعماله تلك القيم . فالصراع بين الواجب والحب والانا والمجموع ، والإرادة والرغبات. وموضوع (هوراس) عن صراع بين مدينتي الباو وروما على الرغم من الروابط . ويكشف (**كورني**) إشكالية الصراع بين ما نريده لعواطفنا وواقعنا. والمعركة تأتي بنتائج لصالح روما بفعل بطولة (هوراس) المنتصر على ذاته وعواطفه وسحق مجمل الروابط مع زوجته وصديقه..

والحرب عند الكاتب (**جان راسين**) (١٦٣٩-١٦٩٩) مكانة شاخصة: (مأساة طيبة) (١٦٦٤) الحرب من اجل العرش ، (لاسكندر) (١٦٦٥) عن الحملة العسكرية على الهند ، (اندروماك) (١٦٦٧) عن أسرى الحرب ، (افيجينيا) (١٦٧٤) عن قربان الحرب ، (فيدر) (١٦٧٧) عن نتائج غياب الزوج في الحرب.

(مأساة طيبة) أو (الشقيقان العدوان) أراد من فكرتها التاريخية عكس ظروف عصره، " انعكست في ماسيه تلك المرحلة من عصر الملكية المطلقة " [١]. ركزت على فكرة الصراع من اجل العرش ، ونقد السلطة المطلقة ، مؤطرة بفكرة توارث اللعنة وفق المنطق الاسطوري اليوناني القديم للعدالة السماوية . وعليه تم ختم اللعنة بموت آخر نسل من أبناء آل (**لايوس**).

ويشخص الباحث الفكرة الأساسية التي بنى عليها الكاتب أحداثاً التراجيدية:

كريون: مصلحة الدولة في إلا يتولى أمرها سوى ملك واحد ، يحكم أمصارها بنظام ثابت ، فيعود الشعب والأمراء شرائعه[٢].

من الممهدات لقيام جبهة فنية جديدة اتسمت بطابع النقد والسخرية والإنسانية ، ما شهده القرن الثامن عشر في أوربا من تطور نوعي في اليقظة الفكرية والثقافية والسياسية ، وما أعلنه (**روسو**) عن العقد الاجتماعي: " يولد الإنسان حراً . أما عن حياته فانه لم يزل يعيش أينما وجد ، مكبلاً في سلاسل وأغلال من حديد " [٣]. (ديناميات) أشعلت الثورة الفرنسية (١٧٨٩) ضد الانحرافات السياسية وتقييد الحريات ، وإعلان نظام الجمهورية (١٧٩٢) ، وإعدام الملك وإعلان لائحة حقوق الإنسان التي عدت "الغرض من قيام الحكومات هو ضمان وحماية الحقوق الطبيعية للإنسان وهي الحرية، حق التملك ، حماية الأرواح وحق رد المظالم"[٤]. فأدت سلسلة التغيرات الجذرية في البنية الداخلية (الفكرية والسياسية والثقافية) إلى إشعال نار الحرب الدولية ضد فرنسا الثورة . ومن ثم ظهور (**نابليون**) رمزاً لقوة فرنسا الثورة-إعلان الإمبراطورية النابليونية- بوجه أعدائها : (بريطانيا ، هولندا، أسبانيا) .

كان لحروب (**نابليون**) اثر بالغ في الحياة الفكرية والثقافية في أوربا ، حيث " ساعدت هزيمة نابليون سنة ١٨١٢ على إيجاد ظروف صالحة لظهور مسرح قومي في روسيا . كانت أنواع النشاط الأدبي في الماضي تميل بكل ثقلها على النماذج المستوردة من فرنسا والمانيا وانجلترا " [٥]. وشهد العقد الأخير من القرن الثامن عشر الأحلاف والتكتلات الدولية ضد فرنسا الثورة التي استمرت حتى مطلع القرن العشرين التي عدت نقطة البداية في تقسيم الدول الأوربية إلى معسكرات متعادية، دفعت هذه التكتلات العسكرية إلى نشوب الحرب العالمية الأولى والثانية .

---

(١) كوريكينيان، م.س ، موسوعة نظرية الأدب- القسم الرابع : الدراما ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٧٦) ، ص١٣٥.

(٢) راسين، جان، مسرح راسين ، ترجمة: أنور لوقا، (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨) ، ص٧٨.

(٣) روسو، جان جاك، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، الكتاب الأول، تعريب: إبراهيم عبد الرحمن الخال، (بغداد : مطبعة التفيض الاهلية ، ١٩٥١) ، ص٢٣.

(٤) الادهمي، محمد مظفر، تاريخ اوربا الحديث، المصدر السابق نفسه ، ص١٤٣.

(٥) فارجاس ، لويس، المرشد إلى فن المسرحية، المصدر السباق نفسه، ص١٦٥.

في ظل هذه الأجواء- أواخر القرن الثامن عشر- حلت بالمسرح روح جديدة مقرونة بظهور الحركة الرومانسية الحديثة في الأدب . اخذ المهتمون بالمسرح يبحثون عن أسس الفن المسرحي في الحياة الواقعية بعيداً عن الفن التقليدي (الكلاسيكي) وقانون الوحدات الثلاث الصارم ، إلى مذهب الانطلاق والعاطفة والحرية ، يعرفها **(استندال)** * : "الفن الذي يقدم للناس الأعمال الأدبية التي ينتظر أن تمنحهم اكبر متعة ممكنة ، أخذه بعين الاعتبار عادات العصر ومعتقداته" [١]. وترجع بوادر الثورة –على المذهب الكلاسيكي – عام (١٧٥٠) ، عندما طلب **(روسو)** بالرجوع إلى حضن الطبيعة الدافئ "العودة إلى الطبيعة" [٢] ، والانتفاضة على كل ما يقيد الروح بالقيود والتقاليد .

ومن ابرز كتاب الرومانسية الحديثة الألمانية **(شيلر)** (١٧٥٩-١٨٠٥) و **(جوتة)** (١٧٤٩-١٨٣٢) ، و**(هيجو)** (١٨٠٢-١٨٨٥) الفرنسي كتب **(شيلر)** ثلاثية (ولنستاين): (المعسكر) (١٧٩٨) (بيكولوميني) ، (موت والنستاين) (١٧٩٩) . " تصور المسرحية بصورة رائعة (وقد اتخذت حرب الثلاثين خلفية لها) قائد الجيش فن ولنستاين وقد حطمته دسائس المحتالين الطامحين الذين يعيشون بكبريائه حتى يهلكوه في شرك من صنع أيديهم"[٣]. الجزء الأول – المعسكر - تحدد بتقديم جيش **(فن ولنستاين)** الخليط من رجال من أمم مختلفة. الجزء الثاني ، فقد بين الخلاف بين القائد والبلاط الإمبراطوري . الجزء الأخير، أعلن فيه قائد الجيش العصيان على البلاط ، ثم يتم اغتياله. " المسرحية برمتها دراسة دقيقة للكبرياء والطموح" [٤]، التي أصبحت قائد الجيش وغريمة الوصول إلى اللقب الرفيع .

حلت الواقعية محل الرومانسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بوصفها مذهباً أدبيا وفنياً، حصرت نتاجاتها ضمن صورة الحياة اليومية المعاصرة. من ابرز كتابها : **(ابسن)** النرويجي (١٨٢٨-١٩٠٦) ، **(برناردشو)** الايرلندي (١٨٥٦-١٩٥٠) ، **(تشيخوف)** الروسي (١٨٦٠-١٩٠٤) .

أطلقت عبارة (دراما الأفكار) أو (مسرح الأفكار) على كتابات كبار المحدثين منذ عام (١٨٥٠)[١] . نهدت لها نتاجات **(لسنغ)** و**(شلليز)** . وأثارت سخطاً متأججاً لعدة أسباب ، أحدها أن الأفكار منذ ذلك الحين لا تحميها امتيازات كنيسية . إنها أفكار عادية معرضة ، ولا تقدر على تقديم نفسها كأنها صلاح معصوم . فبينما كانت أفكار الدراما في القرنين السادس عشر والسابع عشر تؤيد النظام القائم . فان أفكار كبار كتاب الدراما في القرن الثامن عشر، إذا لم تتسم بالثورة الصريحة ، فأنها تميل إلى إن تكون مناهضة ، متذمرة ، إصلاحية [٢].

فنجد في (ناثان الحكيم) (١٧٦٤) لـ **(شيللر)** موجهة للمسيحيين: إنها تقول لهم إن سلوكهم رديء وان عليهم أن يصلحوا طريقتهم في الحياة..

---

* ستندال: (١٧٨٣-١٨٤٢) كاتب روائي فرنسي. كان ضابطا في جيش (نابليون) .

(١) فرست ، ليليان ، الرومانسية ، موسوعة المصطلح النقدي (٢) ، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٧٨) ، ص١٧.

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص١١ .

(٣) فارجاس، لويس، المصدر السابق نفسه ، ص١٥٩.

(٤) نيكول ، الادرايس ، المسرحية العالمية ، الجزء الثالث، ترجمة : عبد الله عبد الحافظ متولي (القاهرة المؤسسة المصرية العامة ، د.ت) ، ص٣٧.

(١) ينظر: بنتلي ، أيرك ، الحياة في الدراما ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، (بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧) ، ص ١٣٤ .

(٢) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص١٢٩.

(برناردشو) في نتاجاته " ترى الناس يتكلمون ، لا غير " [٣] ، وهذا تعريف شعبي لدراما الأفكار. **(شو)** يكره العنف بأي شكل من أشكاله ينصح الجنود في كل الجانبين المتحاربين بان يعودا إلى بيوتهم ليهتموا بشؤونهم الخاصة بدلاً من أن يقدموا على ذبح احدهم الأخر تنفيذاً لأوامر القادة . كما قال: بأنه ليس من المنطق أن يخدع الإنسان حلفاءه وبلاده بإلقاء السلاح . وموقفه من الحرب يتلخص بان كل حرب يوجد فيها طرفان فقط ، لذلك فان النصيحة الواجبة التقديم هي أن يسند الجانب الأقل شراً ضد الجانب الأخر[٤].

(شو) يعري سماسرة وتجار الحرب والمنتفعين بالموت والدمار يصل حد الصراحة الصارمة في مسرحية (الميجر بربارة) . (الليدي بريتومارت) تكشف حقيقة ثروة زوجها ومصادرها ، وهي تحدث ابنها: حيث لابد إن يكون زوجها غنيا جداً ، لان الحرب مندلعة دائماً في ركن من أركان الدنيا . **(اندرشافت)** تاجر الأسلحة والبارود ، المتحكم مع صاحبه اليهودي ، ليس في رقاب ساسة بريطانيا فحسب ، بل رقاب ساسة أوربا أيضا . حيث يعلن **(اندرشافت)** أن المال يضفي نعيم السعادة على حياتنا ، ويمنحنا القوة التي تجعلنا سادة أنفسنا. وطبعاً إن المال هو الذي يستطيع السيطرة على الحياة كما البارود يستطيع السيطرة على الموت.

كوميديا (الاسلحة والانسان) ، قدمت عام (١٨٩٤) ، تدور أحداثها في بلغاريا في مخدع **(رينا بكتوف)** التي تعشق لاجئاً سياسيا، عدو بلادها، تقع بينهما حرب عسكرية دامية. واللاجئ هو ضابط عسكري هارب من الحرب.

تكرم **(رينا)** اللاجئ في حجرتها وعلى سريرها ، من غير علم أو موافقة أبيها الضابط المتقاعد . تنتهي الحرب ويعود اللاجئ **(بلنسكلي)** من حيث أتى ، بعد أن أعطته معطف أبيها العسكري ، ليختفي فيه حتى لا يأسر.

تغار خادمة **(رينا)** من غرام سيدتها مع الضابط الهارب ، وتتجه إلى الاستيلاء على الخطيب القديم لسيدتها ، الفارس **(سريجوس)** رجل الحرب ، وتوقعه بجمالها في غرامها. " كتب هذه المسرحية الساخرة عن رجل الجيش البريطاني الممعن في استعباد الشعوب " [١].

المسرحية طرح حديث لفكرة مسرحية **(ارستوفانيس)** في كوميديا الحرب والسلم (ليزيسترانا) التي سخر فيها من رجل الحرب ، باستخدام سلاح المرأة/الأنوثة ، في اسر قلب رجل الحرب وعقله . فقد سقط الضابط العسكري الهارب **(بلنسكلي)** أسير غرام امرأة من بلد معاد ، وسقط المقاتل **(سرجيوس)** أسير غواية الخادمة الجميلة الغيورة [٢] .

(شو) يؤكد حرية الإنسان وقدرته على تحويل إرادته إلى واقع حي ، وآماله إلى صيرورة حية . انه يضع نسوته - **(فيفي)** بطلة (حرفة السيدة وارن) و**(كانديدا)** بطلة (كانديدا) و**(رينا)** بطلة (الأسلحة والإنسان)- في مواضعهن الطبيعية ، من القوة واليأس ما يجعلهن قادرات على التحدي ، بأسلوب يتغير من مسرحية إلى أخرى تبعاً للسياق الزمني والإطار المكاني . وحرية الإرادة وقوة التصميم تجعلان شخوص **(شو)** النسوية طاقات مبدعة تشد الملتقى . وتتحول الذروة بقفزة نسوية إلى مجازفة [٣].

ففكرة (الأسلحة والإنسان) أو (الأسلحة والرجل) تبدو ، في أول الأمر، إن الدواء للأوهام الرومانسية يوجد لدى أناس مثل **(بلنسكلي)** يرون الواقع النثري دائما وراء الوهم الشعري . بيد إن المسرحية تتصاعد نحو فكرة أمتع وهي إن الذين لا يؤخذون ببعض الأوهام ، يؤخذون بغيرها. وهكذا فان الحياة لا تتألف من كتلتين صلدتين، تسمى الواحدة الواقع والأخرى الوهم ، بل إنها تتألف من خليط من الواقع والأوهام[٤].

---

(٣) المصدر السابق نفسه، ص١٣٥.

(٤) ينظر: السوداني، موسى ، دراسات في المسرحية الحديثة، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٥)، ص٩٨-٩٩.

(١) الشرقاوي، محمد ، برناردشرو والمسرح الاشتراكي، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت)، ص٨٣.

(٢) ينظر : المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(٣) ينظر: ثروات، يوسف عبد المسيح، دراسات في المسرح المعاصر، (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٥٧)، ص١١٧.

(٤) ينظر: بنتلي، اريك، الحياة في الدراما، المصدر السابق نفسه، ص١٣٨.

(**شو**) سخر (بفكرته) من زيف السياسة الدولية المعاصرة ، وسخر من الزيف الاجتماعي القائم في مجتمعه.

جسدت النتاجات الدرامية في القرن التاسع عشر مجمل الحركات والاتجاهات الفكرية والسياسية التي شهدها القرن ، مقل الواقعية والطبيعية والرمزية أتت متسايرة مع الواقع فثمة جملة ظروف تتقدم نحو الطبقات والشرائح العمالية باتجاه فعل الأحداث والحريات السياسية والشخصية والآراء المطالبة بالحقوق المدنية والتشريعية والاجتماعية.

نتيجة الاحباطات النفسية والاجتماعية المتعددة بسبب الصراعات والتجارب الخاصة، سيطرت على الكيانات الداخلية .. ومن ثم طغيان الصراع الداخلي والنفسي في مجمل التوجهات الأدبية والفنية. وبعد إزاحة (**فرويد**) ومدرسته التحليلية النفسية خفايا بواطن الذات وخصوصياتها .. بدت نتاجات القرن العشرين محاطة بمظاهر الحداثة وتجلت فيه حركات واتجاهات وبيانات عدة تمثل طفرة معاصرة عكست التطور الحضاري والإنساني.. وما أفرزته الكوارث والحروب من أزمات وجدت لها مستوطناً في كيانات فكرية وجمالية.

رخاء اقتصادي ، تقدم ، تطور صناعي يهدد باستعباد الآلة .. غرور النزعة العلمية والوضعية .. ازدحام المدينة ، وضياع الفرد الوحيد فيها .. مجتمع المال والتجارة والنفاق والمنفعة والطمأنينة البرجوازية الكاذبة ، الظلم الاجتماعي الذي يسحق العمال والفقراء ، ثم الحرب العالمية الأولى بكل أهوالها وتجاربها المرة المظلمة . ذلك هو الجو الذي دوت فيه صرخة التعبيريين واحتجاجهم العاطفي ، ما لم يرتبط بفكرة واضح محدد . لذلك سرعان ما ذبلت التعبيرية الألمانية التي تمخضت عن أزمة طويلة في الروح الأوربي ، ولفظت أنفاسها في النصف الثاني من العقد الثالث فقد خنقتها الأزمات الروحية والمادية التي استشرت في أعقاب الحرب .

صرخة الاحتجاج أعلنتها طليعة الشاب الغاضب على القيم الاجتماعية والسياسية والروحية السائدة في أوائل القرن . أصبحت ثورة سياسية واجتماعية تنادي بقيم جديدة وتبشر بإنسانية جديدة.

بلغت الأزمة ذروتها في أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها . فقد أطلقت هذه الحرب الرأسمالية الدمار ، وعم الخراب ، وانهارت قيم الحضارة وانهارت الدولة والنظام الاقتصادي .. والأدب بوصفه تعبيراً عن الإنسان الذي عثر على نفسه في مركز هذا الأدب التعبيري بعد صدمة الحرب.

بنشوء الحرب - التي شهدها التعبيريون الألمان - تحول الاتجاه شطر القضايا الاجتماعية وقضايا الصراع بين الفرد والجماعة .. أي إنهم طوروا نمطين: الأول سيطرة البطل- المطابق لذات المؤلف – على الدرامات منذ البداية ، الثاني مواجهة البطل الواقع الاجتماعي (المنزل ، المصنع ، الشرطة ، السجن ، الحرب) . وهو إما مستسلم وإما مجاهد على تغيير مجتمعه .. فتركزت دراماتهم قبل عام (١٩١٤) على العنصر الذاتي . بينما اخذ الواقع الجديد يحركها أكثر فأكثر تحت وطأة الحرب ، ذروتها عام (١٩١٨)[١].

ازدهرت التعبيرية " في ألمانيا أكثر من أي مكان آخر – التي كتبت في غمرة التأثير بالتعبيرية ، لم يعد احد يحفل بها إلا كأشياء مسرحية غريبة " [٢] . ولكن " تعرض العقد الثاني من القرن الحالي لضربة قاصمة عندما نشبت الحرب العالمية الأولى – وكان من نتيجة هذا أن

---

(١) ينظر: جارت ، هـ.ف، الدراما الالمانية الحديثة ، ترجمة : وجيه سمعان ، (بيروت: مركز كتب الشرق الاوسط، ١٩٦٦) ، ص١٥٢.

(٢) ميليتت ، فرد ب. ، وجير الدايس بنتلي ، فن المسرحية ، المصدر السباق نفسه، ص٣٧٣.

توقفت حركات عديدة في الميدان المسرحي في الفترة السابقة عام ١٩١٤ والأعوام التي أعقبت عام ١٩١٨ " [٣].

تنبأت التعبيرية بالانفجار المأساوي القادم .. ومن ثم حزمة تحولات فكرية وسياسية واجتماعية نكتشفها على سطح المنجز التعبيري الأماني ، تتغذى بسايكولوجية العوالم التحتية للشخوص الكاظمة لهمومها .

مسرحية (الحرب) التعبيرية (١٩١٣) ، للألماني (**كارل هوبتمان**) (١٨٥٨-١٩٢١) تنبأت بحرب استعمارية مدمرة ، وفضحت التوتر والإحباط الذي ميز المرحلة التي سبقت (١٩١٤) و(الطروادیات) للألماني (**فرانز فيرفل**) (١٨٩٠-١٩٤٥) التي كتبت قبل اندلاع الحرب بقليل .

قدم (**هوبتمان**) الشخصيات في المسرحية بشكل غير واقعي: اجتماع دولي في قلعة ألمانية ذات طراز قديم ، وضيوف لهم رؤوس حيوانات – يرمزون لمختلف الأمم الأوربية – يتحول الاجتماع إلى مجادلة لتقسيم الأقاليم بين الدول . ويعلن قدوم الحرب على لسان عامل منجم فقير. مناظر الحرب محددة بالماضي ، بمعاركها التي تنظم بعناية مع معسكرات الجنود في العراء وإشعال النيران . ويظهر مارد الحرب في قناع (**نابليون**) على مركبة الانتصار. تجرها جماهيرها متهوسة ، والفصل الأخير يظهر العالم في خراب ، بينما الناجون يسكنون خنادق أرضية ، يختتمها برسالة أمل بقيام عهد جديد قائم على المحبة ، متمثل بروح الطفل ، وصلاة إحدى النساء داعية لغد جديد[٤] .

بواكير الحرب ، اتسمت بروح الوطنية (القومية) والتعبوية ، شخصياتها مستمدة من الماضي القومي الألماني ، مثل (**فردريك الأكبر**) في مسرحية (فردريك ، ولي عهد بروسيا) لـ (**اميل لودفيج**) ، (الروح البروسية) (١٩١٤) و(**يورك**) (١٩١٧) لـ (**بول ارنست**) عن القائد البروسي في حرب (**نابليون**) ، (**بسمارك**) عن موحد ألمانيا لـ(**فرانك ودكند**) .. عدت مصدراً للإلهام القومي والتعبئة ، سارت على تقاليد الدراما الواقعية . أما التكنيك التعبيري اقتصر على الكتاب الذين تأثروا تأثيراً ثوريا بالحرب . من مثل (المعركة البحرية) (١٩١٧) لـ(**رينهارد جورج**)* (١٨٨٦-١٩٣٦) عن فريق حربي من سبعة بحارة في برج مدفع بسفينة حربية . يحتد النقاش حول مشكلة الطاعة ، فيقررون رفض إطاعة الأوامر ويعلنون التمرد والثورة . إلا إن المعركة تبدأ ويجرون أنفسهم في موقف يحتم عليهم أن يحاربوا ويموتوا كالحيوانات الذبيحة . ويسال احد البحارة إن كان لهذا الموقف الحتمي ما يسوغه ، أو إن كان الإنسان هنا يختلف عن الخنزير الذي ينتظر الجزار[١]. يموتون ميتة بائسة تعبر عن عبث يختلف وقسوتها تذكرنا بطروحات المسرح الوجودي.

أسفرت الحرب عن شك هائل في كل القيم ، وحتمت إعادة النظر في الوجود بعامة ووجود الإنسان بوجه خاص . (المنقذون) لـ(**جورج**) أبطالها يحاولون إنقاذ عالم لم يعد من الممكن إنقاذه ، انتشر فيها وباء القتل وقانون الدم ، وصار سكانها لا يعرفون القاتل من المقتول ولا الصديق من العدو . فالجميع هنا محكوم عليهم بالإعدام . الموت هو البطل الوحيد . وتتابع مشاهد القتل والضرب والتعذيب والاضطهاد . وتتحول المسرحية إلى نبوءة معتمة بعصر الحروب والأهوال والخوف والقلق الذي يعيش العالم فيه منذ الحرب العالمية الأولى[٢].

(**فالتزهاز نكليفر**)** (١٨٩٠-؟) روعته تجارب الحرب فأصبح من اكبر دعاة السلام في الأدب الأوربي الحديث . ومن أوائل الدعاة إلى الحركة التعبيرية بمسرحية (الابن) (١٩١٤) التي

---

(٣) نيكول، الارداييس ، المسرحية العالمية ، الجزء الرابع ، ترجمة : د. محمود حامد شوكت ، (بغداد: الجامعة المستنصرية ، د.ت)، ص٣١٨.

(٤) ينظر :جارت ،هـ.ف ،المصدر السابق ، ص١٧٣.

* اشرك (جورج) في الحرب العالمية الاولى طبيباً ميدانياً مدة شهر واحد ، اذ اصيب بالسل وقضى اربع سنوات للاستشفاف في سويسرا.

(١) ينظر :جارت ، هـ.ف ، المصدر السابق نفسه ، ص١٧٨-١٨٠.

(٢) ينظر :المصدر السابق ، ص١٨١.

** تطوع في الحرب العالمية الاولى واشتراك في معارك الجبهة الغربية ومقدونيا (١٤-١٩١٦) وعمل في احدى المستشفيات العسكرية . مات في احد معسكرات الاعتقال في بولندا.

صورت ثورة التعبيرين على كل الأنظمة القائمة والدعوة إلى مجتمع إنساني حر متآخ ، أو بكتاباته النظرية التي دعا فيها إلى التزام الكاتب بالنقد الاجتماعي في الفعل والقول فيما سماه بـ (تسييس العقل)[٣].

كتب في عام (١٩١٧) (انتيجونا) التي وظف فيها الأسطورة اليونانية ، صور فيها ثورة الشعب على الحرب وجعل (انتيجونا) داعية للسلام والأخوة .

تجاور فكرة مسرحية (جنس ما) لـ(**فريتز فون اونرو**)*(١٨٨٥-؟) مسرحية (انتيجونا) لـ(**هازنكليفر**) من حيث التركيز على قدرة المرأة على أداء دور مقدام في مجابهة الدعوات إلى الحرب . بطلتها أم تدعو إلى الثورة ضد قوى الظلم المتمثلة بالحرب . فاتمتها على يد ضابط ، يقتلها بعد قتل كل أبنائها – ضحايا الاحتجاج - ثم قدم عام (١٩٣٠) كوميديا (فايا) التي عكس فيها ذاته في عالم ما بعد الحرب ، عن ضابط سابق يحاول الإعلان عن رسالته السلامية عن طريق السينما ، فيصطدم بالمصالح التجارية[١].

في عام (١٩١٨) ، بلغت التعبيرية مرحلة الانحدار . فقد مات (**فرانك ودكنيد**) وبابتعاد الدراما التعبيرية عن كل نقد اجتماعي . فقد تحولت إلى انفعال: انفعال شخصية ينتهي بها الأمر حتما إلى هزيمة زمنية وانتصار روحي إزاء مجتمع متماسك .

هذه الشخصية تغدو شيئاً فشيئاً اقل فردية ، تصبح أنموذجا عريقاً ، وهي تمثل الإنسان ، ولا يشيرون إليه ، لا باسمه ، ولا بوظيفته ، ولكن بألفاظ مثل: الأب ، الأم ، الابن ، البحار .. لم يبق للعمل الأدبي تاريخ ، ولا أشخاص أيضا: انه لا يتعدى أن يكون عملية استشباح صرفة ، وليس هو سوى إلقاء الضوء على المخاوف والأقدار الذاتية لهذا البطل المجرد .

(**ارنست تولر**)** (١٨٩٣-١٩٣٩) تعبيري ثوري . سجن بسبب آرائه السلامية . وبسبب اشتراكه في لجان العمال والفلاحين والجنود التي كانت نواة الجمهورية المؤقتة في بافاريا سنة (١٩١٩) ، حكم عليه مرة أخرى بعد فشل الجمهورية .

مسرحية (التجلي) أو(التحول) كتبت في مرحلة سجنه الأولى (١٩١٨) . تطرح فكرة التحول التدريجي لمواطن غيور- تحت وطأت ضغوطات الحرب – إلى قائد ثوري . وتجري المسرحية في مستويين: واقعي يمثل تجربة البطل الفعلية ، ورمزية يمثله عقله اللاواعي. يرحب البطل بالحرب ، ظناً إنها وسيلة للخلاص من عفونة وعناء الحياة وصراعه مع النظام الاجتماعي القائم ، المتمثل بالعائلة . الصورة الخيالية تظهر قطاراً حربياً يحمل موتى الحرب . الصورة الخيالية الأخرى ، صورة الجنود الجرحى في المستشفى (الهياكل العظمية في زي جراح) . يصنع البطل مثلاً للنصر في وقت يقترب منه مشوهو الحرب ، يحطمه

ويبدأ رحلة الدعوة لنهوض الإنسانية من غفوتها ، وتحطيم نظام الدولة الاستعمارية التي خيبت أمل الشاب ، وراح يبحث عن مجتمع إنساني حق – إقامة نظام بديل[١] .

استطاعت التعبيرية أن تكشف عن موقف الإنسان الحضاري والفني في مرحلة معينة ، ولكنها عجزت عن تقديم حل ايجابي للمشكلات التي واجهته . ومع ذلك ألقت الضوء على المشكلات أو تلفت الأنظار إلى الطريق الصحيح الفعال لمواجهتها أو السيطرة عليها سواء بالفعل أو بالوعي والوجدان . وقد أخفقت في تحقيق هذا المجال الاجتماعي وبقيت مثلها مطلقة وأهدافها أشبه بالأحلام ، وفكرتها عن مجتمع الأخوة البشرية اقرب إلى (اليوتوبيا) . ولذلك فليس غريباً أن ينهار معظم أبطالها أو يقضوا على أنفسهم بالصمت أو الموت . الشاب المثالي في (التحول) يذوق مرارة الفشل وخيبة الأمل في الحرب التي ظن إنها ستخلص المجتمع من عفونة النظام الاجتماعي القديم . لقد أسرع بالتطوع فيها فلم يجد إلا صوت الموت والتشوه والخراب في كل

---

(٣) ينظر : مكاوي، عبد الغفار ، علامات على طريق المسرح التعبيري ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٤) ، ص١٤٩-١٥٠.

* جرب الحرب العالمية الاولى كضابط في فرقة رماح ، وخبر تحولاتها.

(١) ينظر : جارت ،هـ.ف ،المصدر السابق نفسه ، ص١٩٢،١٨٩.

** تطوع في الحرب العالمية الاولى ، واصيب بجرح شديد ، فمر على اثرها بتحول نفسي ، سرح على اثرها من الخدمة سنة (١٩١٦).

(١) ينظر :جارت ،هـ.ف ، المصدر السابق نفسه ، ص١٩٤.

مكان . ولذلك فهو ينتهي بان يصبح ثائراً يدعو الجماهير إلى الثورة على الحرب والسلطات التي تحرض عليها وتكسب وراءها وندرك في الحوار الآتي حجم الصورة المأساوية:

الهيكل الثاني: تخجلين؟ (يغطي مكان العورة بيديه) كان هذا في قديم الزمان !.
الهيكل الأول: صحراء الوحشة بددت الخجل.
من ذا الذي يخجل الآن؟
إنما نحن عرايا!
ووراء العظام العارية
يتثاءب المستنقع الأجوف .. [٢].

وجاءت مسرحية (الجماهير والرجل) (١٩٢٠) على منوال (التحول) في عرض الصورة الخيالية للحرب التجارية . حيث يبيع سماسرة البورصة سندات الحرب ويشترونها . وعندما تنتهي الحرب بالهزيمة يؤدون رقصة الموت حول مكتب البورصة[٣] .

إلا إن الروح الثورية في الدرامات التعبيرية غرقت في الفوضى الاقتصادية اثر التضخم ، وتحول التفاؤل الأول إلى تشاؤم وخيبة أمل سببها هزيمة الحرب والثورة المدحورة (١٩١٨-١٩١٩) والحرب الأهلية الفاشلة (١٩١٩-١٩٢٠) .. فوجدت التعبير في الأسلوب الأدبي المتمثل في العودة إلى الحياة الفجة والتخلي عن القوى الروحية والنفس الثورية .. فأدت خيبة الأمل إلى الهروب – في الخيال – إلى عوالم أجنبية قاصية بعيدة عن عوالم المدينة المتوتر ، بما يمكن أن يطلق عليه بـ(أدب بحر الجنوب): " بحر الجنوب يقدم نوعا من الجنة ، وملجأ من أوربا التي أنهكتها الحرب " [١] مثل مسرحية (بحر الجنوب) (١٩٢٣) لـ(**ولهم سباير**) عن حياة رجل اسكتلندي ، حياة منعزلة في جزيرة ببحر الجنوب قادماً من الحياة الأوربية.

لو صرفنا النظر عن المشكلات الاجتماعية التي ثارت عليها التعبيرية من دون أن تحدد الهدف من ثورتها أو تواجهها مواجهة بناءة ، لوجدنا إن موقفها من المشكلات (الميتافيزيقية) قد ظل كذلك موقفا يحوطه الغموض والتجريد ، وان الحلول التي قدمتها بعيدة ومستحيلة على التحقيق . (**كايزر**) لا يكاد يقنعنا إلا حين يصور الإنسان في لحظات سقوطه وإخفاقه ، وعالم الأحلام الذي يلوذ به لا يخرج عن أن يكون مقدمة تمهيد للفشل ، لان الإنسان لا يمكنه أن يواصل الحياة في الوهم إلى ما لا نهاية . مسرحية (جحيم ، طريق ، ارض) ، تفيد إن المجتمع يمكن أن يدفع إلى الحياة الإنسانية الحقة فرضاً خيالياً . فهو يعتقد إن الإنسان يستطيع أن يحقق الخلاص إذا عاش حياته بعمق وغاص فيها وخلق لنفسه نوعاً من الفردوس الأرضي . وهذا هدف مسرف في الخيال [٢].

جسد الاتجاه التعبيري لفترة ما بعد الحرب ، جسد العالم بوصفه إرادة وتصورا ذاتياً ، مما أدى إلى الهوس الذاتي . لقد كان هذا الاتجاه تجسيداً لجواب المسرح عن الأزمة الاجتماعية . انه يمثل تمرد الفن ضد الحياة ، أما العالم فقد وجد في مفهومه كمجرد حلم غريب – وليد لعقل مرتعب – الاتجاه أغنى كثيراً وسائل التعبيرية المسرحية . هذا الاتجاه كشف عن عجزه التام من تغيير هذا العالم بوصفه موضوعاً للنشاط الإنساني.

وأهم اتجاه تعبيري تطور خلال مرحلة العقد الثاني حتى أوائل الثلاثينيات ، المسرحيات التي ارتبطت بالمشكلات المعاصرة الناتجة من الحرب وافرازاتها: مشكلات الجندي العائد من جبهات القتال أو الأسر ، والتحلل الأخلاقي والقيمي الاجتماعي ، عنف الصراعات السياسية . سميت بدراما (العودة إلى المنزل): الجندي العائد من جبهات القتال أو الأسير ، يواجه بيئة متغيرة ومنحلة أخلاقيا.

---

(٢) نقلاً عن : د. مكاوي ، عبد الغفار ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٥.
(٣) ينظر :جارت ،هـ.ف ، المصدر السابق ، ص١٩٥-١٩٦.
(١) جارتن ، هـ .ف ، الدراما الالمانية الحديثة ، المصدر السابق نفسه ، ص٣٤٣.
(٢) ينظر : د. مكاوي ، عبد الغفار ، المصدر السابق نفسه ، ص١٨.

وتختلف طروحات المؤلفين لاستجابة العائد لمواجهة المحيط الجديد: بين الثورة لأجل التغيير ، أو الانتحار هربا ، أو الحنين لرومانسية التجربة العاطفية في جبهات القتال وأيام الزمالة في الخندق واستذكار أيام السلم السالفة .

أولى الدرامات التي عالجت موضوع العائد ، دراما (العودة إلى المنزل) كتبت قبل نهاية الحرب ونشرت في عام (١٩١٨) لـ(**هانس جوزيه رفيش**) (١٨٩١-؟) . صور فيها أجواء ألمانيا بعد الحرب . العائد تهزه رسالة تركها أخوه الذي قتل في إحدى المعارك . فيقرر مغادرة المنزل مع زوجته والالتحاق بالحركة الثورية . يصطدم بمادية زملائه . فيعود إلى المنزل منكسراً محبطاً ، ويقرر الانتحار لعجزه على التكيف مع الوضع الجديد .

شهدت ألمانيا مئات الدرامات التي عالجت وطرحت مشكلة العودة. ومن أهم تلك التعبيريات: (هنيكمان) لـ(**ارنست توللر**) ، (طبول في الليل) لـ(**برتولد بريخت**)..[١]

في (هنيكمان) (١٩٢٣) الحرب لم تأت بنهار جديد ، ولم تشف النظام القديم من أمراضه ، بل زادت عليه العلل والأزمات ، هذه الخيبة يعانيها الجندي العائد (**هنيكمان**). تصور الجندي العائد إلى وطنه بعد الحرب وبعد ان فقد رجولته وفقد كذلك بيته وعمله . يعجز التكيف مع الحياة المدنية الجديدة ومع عوقه ، يراها (**هنيكمان**) رمزاً لعصره – أزمات روحية ومادية استشرت في أعقاب الحرب - يسقط محبطاً: عقم الحرب ، وبلاده أحاسيس الناس . يأسه جاء معبراً عن دواخل المؤلف عندما قرر الانتحار في فندق بنيوريوك عشية الحرب العالمية الثانية .

(طبول في الليل) (١٩٢٢) لـ(**بريخت**) التفت فيها الكاتب نحو عالم ألمانيا الواقعي الذي عاصره في فترة ما بعد الحرب. المسرحية لها مكان وزمان محددان بدقة إذا تجري أحداثها في برلين خلال شتاء عام (١٩١٨) وجيش الحركة (الاسبارتاكية) . (**بريخت**) لا يبخل في أي تفاصيل من شأنها العمل على تحديد أبطاله إذ يمنحهم هوية شخصية كاملة ، ويسجلهم داخل الواقع التاريخي .

(**كراجلر**) الأسير العائد من أفريقيا . عاد وفي داخله إحساس الانتكاسة والحيوانية:

كراجلر: ... لقد أقمت في الجزائر شبحاً . غير إن الجيفة صارت لها شهية عارمة.
اشعر بأنني قادر على ابتلاع دود الأرض[٢].

عاد الخنزير في بشرة سوداء ، جلده كجلد سمك القرش تنزف دماً ، بعد أن وضع في حجره مملوءة بالطين ليتعفن . ويري الكاتب عمق المأساة الأخلاقية إذ تتحول (**انا**) إلى مومس:

كراجلر: هل الهواء هو الذي نفخ بطنك ، أو أنت صرت مومسا؟
لم أكن موجوداً ، ولم يكن في مقدوري مراقبتك
كنت مغروزاً في الطين . أين كنت راقدة إذن ، حين كنت مغروزاً في الطين؟[١].

ومن ثم حزمة الوحدة الاجتماعية وخزينها الأخلاقي والقيمي (الجمعي) لابد لها من التشظي تحت مطرقة الأنانية والتفسخ الأخلاقي للبرجوازية .

والد (**انـا**) يرى تسريح الجنود بعد الحرب يؤدي إلى مزيد من الاضطرابات والنهب والحيوانية . يرى إن أسوأ الجميع في هذه المرحلة هم الجنود العائدون: مغامرون ، دواب بلا أخلاق ، وفاقدو القدرة على العمل ، ولم يعد عندهم شيء مقدس . ويجد إن الحرب فرصة مواتية لجني الأرباح .

---

(١) ينظر: اوين ، فردريك ، برتولد بريخت ، حياته فنه وعصره ، ترجمة : ابراهيم العريس ، (بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٨١) ، ص٥٤.

(٢) بريشت، بروتلد، من الاعمال المختارة برتولد بريشت -١ ، ترجمة وتقديم : د. عبد الرحمن بدوي ، (الكويت : وزارة الاعلام ، ١٩٧٥)، ص٥٤.

(١) بريشت ، برتولد ، المصدر السابق ، ص١١٤.

(**بريخت**) يكشف عمليات تلوث الذات اللاهثة نحو تأجيل حريات الآخر. والانحراف القيمي عن الوحدة الاجتماعية . والد (**انـا**) يؤكد أنانيته بوحشية مجتمع رأسمالي . فلا رابط بين الرأسمالية سوى مصلحة الذات رابطة بين أفراد المجتمع . (**بريخت**) يتهمها بالخيانة وتبلد الحواس ، حيث ينحصر أفق الإنسان العقلي في الهموم اليومية .

(**كراجلر**) عاجز عن أداء دور واضح اثر الوضع السيئ . جاء ليجد الفقراء يموتون في حي الصحف . حتى مع الخطيئة والانحلال الاجتماعي (**كراجلر**) بطل سلبي .

(المعجزة في فردن) لـ(**هانز شلومبرج**) (١٩٣١) تنبأ بحرب عالمية جديدة . ابتكر فيها الكاتب فكرة نهوض الموتى الالمان والفرنسيين من قبورهم من خلال إثارة ذكريات جندي عائد من الحرب . والمنظر العام هو مقبرة الضحايا عام (١٩٣٩) . التجربة صورة خيالية لأهوال الحرب وتأثيرها النفسي في تحطيم معنويات الإنسان . فكريا جاوره الكاتب الأمريكي (**اروين شو**) في مسرحية (ثورة الموتى) (١٩٣٥) ، في الفترة " التي عاد فيها شبح الحرب العالمية يخيم من جديد في سماء أوربا . كانت الفاشستية في ايطاليا ، والنازية في ألمانيا تدعمان قوتهما العسكرية ، ويستعدان لخوض حرب جديدة ضد دول غرب أوربا لتنازعها مستعمراتها الأفريقية والآسيوية " [٢].

(عودة الجندي اودسيوس) لـ(**ل،ي،ف،موللر**) تكشف حجم الخراب الأخلاقي في المجتمع الألماني المتمثل بموقف الزوجة الحسي . بعد غياب طال اثني عشر عاما ليجد زوجته يطارحها الغرام اثنان يشاركانها الفراش.

في ظل الحركة الاشتراكية القومية (الحزب النازي) التي انتصرت في عام (١٩٣٣) صب النازيون نقدهم على الدرامات الواقعية الجديدة والرومانسية والتعبيرية والطبيعية ، على إنها أساليب درامية تعبير عن مجتمع لا تحكمه قيود ، فردي ، وهذا المجتمع قد انتهى الآن. وان المسرح آنذاك فقد علاقته بالمجتمع فهو خاوي الروح . وان المهمة الرئيسة للدراما (الاشتراكية القومية) هي أن تعيد الصلة بالشعب، بنبذ ما هو أجنبي ، وان يصبح المسرح مؤسسة أخلاقية ، وتأكيد التفوق العنصري والسلطة القومية [١].

فتحولت الدراما في الرايخ الثالث إلى دعاية ثقافية على نمط دراما (الدم والتربة) عن عودة الجندي إلى الديار، ومسرحيات ذات الفكرة التاريخية تمجد شخصيات وأحداثاً مستمدة من الماضي القومي . وفضلت الموضوعات الحربية ومنها المستمدة من أحداث الحرب العالمية الأولى .

(الفرسان الأربعة) (١٩٣٢) , (عودة ماتياس بروك) (١٩٣٣) لـ (**سيجموند جراف**) من نمط مسرحيات (الدم والتربة) ، عودة الجندي إلى الديار . الأخيرة ، من مزارع ألماني عاد من سيبريا بعد غياب سبعة عشر عاماً ليعمل في مزرعته كأحد العمال من دون أن يعلن عن صفته ، ليتأكد من حسن سير الحياة في أثناء غيابه .

(الطريق غير المنتهي) (١٩٣٩) لـ(**جراف**) على نمط المسرحيات الحربية التي تمجد تجربة الخنادق في الجبهات . يصفها الكاتب وصفاً واقعيا . إبطالها جنود عاديون يشكلون فرقة لا يتذمرون من العذاب والموت . ولا يفكرون في العودة إلى الديار .

أواخر نصوص دراما (العودة إلى المنزل) بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . مسرحية (أمام الباب) لـ(**فولفجانج بورشرت**) (١٩٢١-١٩٤٧) عاش ربيع حياته جندياً في الجيش النازي

---

(٢) دوارة، فؤاد ، (المقدمة : مسرحية ثورة الموتى) تأليف: اروين شو ، ترجمة وتقديم: فؤاد دوارة ، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة ، د.ت) ، ص٦.

(١) يوسف ، مجدي ، (المقدمة: مسرحية امام الباب) تأليف: فولفجانج بورشرت، ترجمة وتقديم: مجدي يوسف ، (بيروت : دار مكتبة الحياة ، د.ت) ، ص٨.

، في ميادين القتال في روسيا ، وعانى بإحساس فنان أحوال الحرب ترجمها إلى أعمال فنية ، تعد سجلاً قذراً لمأساة الحرب [٢].

(أمام الباب) أو(الرجل في الخارج) (١٩٤٧) في مرحلة شهدت مجاعة وقلقاً وانحلالاً قيمياً وفارقا طبقياً ، كانت قطاعات كبيرة من الشعب الأماني تعاني وضعا نفسيا حاداً هو في واقع الحال نتيجة طبيعية لما خلفته الحرب وراءها من خراب ودمار ، ومن إحساس بالتمزق والضياع ، وفقدان الثقة بالنفس وسيطرة القنوط . (أمام الباب): جندي معاق يرفض قبول الوضع السائد عن طريق الانتحار ، لان السماء مظلمة والإنسان يسيء . (**بيكمان**) عاجز عن التكيف مع الحياة المدنية ، ومع هواجسه وصور الضحايا . منبوذ وأغلقت في وجهه كل الأبواب . ترفضه الزوجة (**بيكمان**) الأسير العائد من سيبريا ، من الواضح انه المؤلف نفسه .

يميل الأدب والفن في القرن العشرين نحو الغموض والتعمية .

ويرجع هذا الموقف قبل كل شيء إلى الشعور بالغربة ، فالعالم في العصر الرأسمالي المتأخر ، سادته الصناعة وكوارث الحروب . فأصبح الواقع الاجتماعي فيه موضع تساؤل مستمر ، وطوفان التفاهة ، بحيث يضطر الكاتب إلى التشبث بكل وسيلة تبدو له لاختراق القشرة الخارجية للمواقف .. إن الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية ، والرغبة في إبراز الرابط الحقيقي بين الإنسانية هو الروابط الإنسانية الأولية لا الروابط المادية . هذه الرغبة المزدوجة أدت إلى ظهور الأسطورة في الأدب [١].

يمكن أن نرى ، إن اختراع الأساطير (قديما) كانت محاولة لقراءة منظومة الكون وقوانينه . واستخدامها عند الحضارة الرافدينية والإغريقية ، محاولة لقراءة الذات داخل منظومة الكون ، وجريا خلف قوانين الطقوسية وفروضها . واستخدام الكلاسيكية للأساطير القديمة استخداما شكليا محضا . أما الرومانسية في ثورتها على ركاكة المجتمع البرجوازي فقد لجأت إلى الأساطير كوسيلة لتصوير الانفعال الصافي ولتقديم كل ما هو مغال وجديد وغريب وموضع الخطر ..

إن اللجوء إلى الأساطير ، من الوسائل التي يصطنعها بعض الكتاب في العصر الرأسمالي المتأخر حتى يتجنبوا اتخاذ موقف إزاء المسائل الاجتماعية الجوهرية . كما إنها تبدو بأنها تضع الإنسان أمام كيان كوني جبار[٢]. نراها في ثنائية (الزائل – الزمن) ، (الإرادة – القدر) تضع سلوك البطل / الإنسان داخل منظومة عجائبية .

قد يحاول الكاتب تحويل الأوضاع والحركات والظواهر الاجتماعية والتناقضات الواقعية والكوارث في عصره إلى شيء بعيد عن الواقع وغير مرتبط بزمان . والمجتمعات " القديمة قد عرضت القصص الأسطورية المليئة بالأحاسيس والخيالات والأفكار العميقة " [١]. وكتاب الدراما في الغرب قد استطاعوا أن يستلهموا من أساطير أشكالهم الفنية كما فعل (**ت.س.اليوت**) في قصيدته الطويلة (ارض الخراب) من أساطير الشرق .

---

(٢) د. عبد الحميد ، مصطفى ، تيارات حديثة في الادب الالماني ، الموسوعة الصغيرة (٧٦) ، (بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠) ، ص١١.

(١) ينظر: فيشر، ارنست، الاشتراكية والفن ، ترجمة : اسعد حليم ، (بغداد: منشورات مكتبة ٣٠ تموز ، ١٩٨٤) ، ص١٥٣.

(٢) ينظر: المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(١) عبد العزيز، سعد ، الاسطورة والدراما ، المصدر السابق نفسه ، ص٤.

يرى الباحث إن كتاب الدراما في الغرب: (**ت.س. اليوت ، جان كوكتو ، سارتر ، جان انوي ، اونيل ، أندريه اوبي**) راحوا جميعا ينددون بمسرحيات القرن التاسع عشر التي تنتمي إلى المذهب الطبيعي . وأدرك الكتاب مدى الانهيار الذي أصاب حضارتهم . ولهذا اعرضوا عن الأخذ بأساليبها وراحوا يوجهون أنظارهم إلى أساليب أخرى تقوم على الإيحاء والإيعاز بالرمز والتلميح .. رغبة في تخفي المعنى المقصود وعدم التعبير عنه بطريقة تقريرية مباشرة ، والحرب من مظاهر إفلاس وانهيار حضارتهم التي أنتجت بيئة منفصمة (الذات – العالم) حيث لم يستطع العالم الحديث من تحقيق الإنجازات التي تهيئ للإنسان حياة طبيعية سعيدة . أنتجت: الدمار ، والقلق ، والتعقيد ، والوحشية ، والاغتراب .. ومن ثم إمكانية الانتحار التي تنبأت بها الصياغات الجديدة للأساطير القديمة.

(**جان جيرودو**) خاض غمار الحرب جنديا فرنسيا وقد أصيب بجرح خطير . كانت تجربة الحرب عنده تجربة رهيبة أثارت مشاعره وهزت كيانه هزاً عنيفاً . واستطاع أن يعبر عن هذه المأساة تعبيراً دراميا ولقد انعكست انطباعات (**جيرودو**) عن الحرب في اغلب كتاباته ..

(سيجفريد) (١٩٢٨) حاول أن يصعد بالعلاقة المشدودة بين ألمانيا وفرنسا إلى عالم المجردات . وظف فيها أسطورية (سيجفريد) الألمانية القديمة ، عن البطل الذي يوكل إليه شعب ألمانيا مهمة استعادة الفروة الذهبية المختطفة – الرمز الأسطوري القومي للألمان- من الوحش . ومسرحية (لن تقوم حرب طروادة) (١٩٣٥) تناول فيها موضوع حرب يغلب عليها الطابع الأسطوري . استطاع أن يحيل أساطير (الالياذة) إلى مركب عصري جديد " أفصحت المسرحية عن كراهية جيرودو للحرب وإيمانه العميق بان الحب أقوى من الحرب وانه لابد أن ينتصر الحب في النهاية " [٢].

(**جيرودو**) يعلن في اغلب دراماته ، امتعاضه الحرب وكرهه الشديد لها . ويعتقد إن الإنسان لا يميل بطبعه إلى الحرب، فهو خير بالطبع شرير بالتطبع ، فلو خير الإنسان بين الحرب والسلام لاختار السلام . ويشير (**جيرودو**) إلى إن هنالك قوة غامضة في العالم تدفع الإنسان إلى ان يلقي حتفه بمحض إرادته . فالقدر هو الذي يفرض الحرب على الإنسان فرضا.. ونكشف ثمة ثنائية قائمة في تناول (**جيرودو**) موضوع الحرب بإطار أسطوري (نقد مظالمها – تمجيد الوطن والوطنية) تعطي العمل بعداً فكريا وجماليا استنبطها من الأسطورة القديمة ، وتجعلها تأخذ شكلاً فنياً مستحدثاً .

يدرك الباحث من محاولة لجوء الكاتب الدرامي إلى الاسطورة ، كانت محاولة لاجترار المنجز الحضاري للأمم السالفة . أي العودة إلى مصادر الأموة الأولى للفكرة والفلسفة.

راود الإنسان منذ القدم حلم تحقيق الفردوس الأرضي أو المدينة الفاضلة (اليوتوبيا)* التي تحقق للفرد أقصى ما يتمناه من السعادة أطلقها الكاتب (**سير توماس مور**) (١٤٧٨-١٥٣٥) .

ويرتبط العالم والتقدم الآلي ارتباطا وثيقا بفكرة تحقيق اليوتوبيا . فكلما راود الإنسان حلم تحقيق الفردوس اتجه إلى تسخير الآلة لخدمة إغراضه كعنصر أساس في الحياة الاجتماعية . تحل محل الإنسان أو الأيدي العاملة ، قام الإنسان بتسخير وتدريب المجموعات الآدمية وجعلها اقرب إلى الآلات منها إلى الجنس البشري . كما نرى في تاريخ الحضارة الغربية تلك

---

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٤١.

* يوتوبيا: (Utopia) . من كلمتين يونانيتين هما (ou) ومعناها (لا) وكلمة (Topos) ومعناها (مكان) وتعني الكلمتان معنا (اللامكان) ويقابلها في اللغة الانكليزية (Nowhere) .

المجموعات الهائلة من العبيد والفلاحين الذين كانوا يقومون بشق الطرق والعمل في مزارع الإقطاعيين وفي بناء المعابد. ففي قاع السفن الرومانية العبيد ، ومعظم حركاته (ميكانيكية) رتيبة في نظام دقيق لتشغيل المجاديف.

فتحت الثورة الصناعية أمام كتاب (اليوتوبيا) آفاقاً جديدة وأصبح الكثيرون يفكرون ان في استطاعة هذه الثورة ان تجد الحل العلمي للتغلب على الفقر وتحقيق المساواة . فلا حدود لإمكانيات التصنيع ومن ثم تحقيق الحياة الرغدة المثالية لجميع أفراد الشعب [١].

من أبوة (البوتوبيا) ومدينة (**افلاطون**) المثالية/الفاضلة ، تبدأ ملامح الفردوس الأرضية ، أهمها تحقيق اكبر قسط من الحياة الرغدة لأكبر عدد من الناس . وكان معظم كتاب (اليوتوبيا) يعتقدون ان التقدم يجب ان يكون تقدماً عقليا وروحيا وخلقيا ، وان السعي وراء المادة يجعل من العسير على الفرد الوصول إلى الكمال والسمو . وفي القرن التاسع عشر فقد كان معظمها يقيس سعادة الإنسان بعدد قطع الأثاث التي يمتلكها الفرد أو بعدد أصناف الطعام .

يزدهر الأدب (اليوتوبي) عادة بازدهار العلم والثقافة والأدب . فقد صاحبت النهضة العلمية منذ عصر النهضة موجة اهتمام بهذه (اليوتوبيا) استمرت حتى وقتنا هذا. والقرن العشرون ينجو نحو الحد من إمكانيات تحقيق (اليوتوبيا) العلمية . ويمكن ان نطلق عليه بـ(الحركة المضادة لفكرة الفردوس الأرضي) .

يرى الكاتب (اليوتوبيا) في القرن العشرين إنها لم تعد تبشر بالسعادة والتقدم ، لكثير منهم أصبح الحلم كابوسا مزعجاً نرى صوراً عديدة له في (الإنسان الآلي) و (الوباء الأبيض) و(حرب السمندر) لـ(**كاريل تشابيك**) ، (عالم جديد شجاع) لـ(**الدوس هكسلي**) ، (١٩٨٤) لـ(**جورج اورويل**) ، (الخبر والأزهار) لـ(**يشيل مانين**) ، (الخيال اليوتوبي) ، لـ(**ريتشارد جربر**) .. وهذا النوع الذي ازدهر جنباً إلى جنب مع (اليوتوبيا) المثالية ، هو الذي يصور حضارة خيالية كوسيلة للتهكم على حضارتنا [١].

ويمكن تقسيم (اليوتوبيا) إلى نوعين مميزين: (اليوتوبيا) العلمية و(اليوتوبيا) المثالية . وتقوم الأولى على أساس علمي وتحاول الاستفادة من التطورات العلمية ولهذا تقدم عالماً متطورا من الناحية (التكنلوجية) . وفي المثالية يصور الكاتب الإنسان في أكمل صورة ويعتمد في بناء مجتمعه الفاضل على الثقة بأن الإنسان خير بطبعه إذا ما مارس إنكار الذات والعودة إلى الحياة الفطرية النبيلة .

(كارل تشابيك) (١٨٩٠-١٩٣٨) والية الفردوس أو(اليوتوبيا) المتطورة في ما بين الحربين العالميتين في تشيكوسلوفاكيا . عايش الحرب العالمية الأولى عن قرب في عمر تجاوز الخامسة عشرة ، وتركت فضائعها الأثر الواضح في نتاجاته الأولى والأخيرة . إذ طالما تردت كموضوع لأهم كتاباته ، تصور معاناته وقلقه من الحرب .

فقد راعه التطور التقني السريع والهائل بعد الحرب العالمية الأولى كما راع الآخرين . فتناولها (**تشابيك**) روائياً ومسرحيا ، كاشفاً عنها من دون ان يتخذ موقفاً واضحا وصريحا بل أقصى ما كان يبلغه هو التحذير من مطبة المستقبل وما يحمله من معالم كارثة عسكرية واضحة ، " فقد كان غرض تشابيك التحدث إلى الحاضر الذي لم تكن دماء الحرب قد جفت من جسده بعد ... وهذا ما تمتاز به أعماله العلمية الخيالية أو اليوتوبية ... وعلى خلاف ما كتب في هذا المجال متحدثاً عن المستقبل البعيد فان تشابيك ينظر إلى الحاضر من زاوية خاصة جداً " [١]. مسرحية (الحشرات) أو (إلى ما لانهاية) (١٩٢١) عرض حشري من ثلاثة فصول كتبها بالتعاون مع أخيه (**جوزيف**) وهي ساخرة تعالج بعض جوانب المجتمع الحديث . (مسألة ماكروبوليس)

---

(١) ينظر: طه ، طه محمود ، (المقدمة: مسرحية الانسان الالي) تأليف: كاريل تشابيك ، ترجمة وتقديم: طه محمود طه ، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦)، ص٩.

(١) ينظر : د. طه ، طه محمود ، المصدر السابق نفسه ، ص١١.

(١) هرمز ، عادل كوركيس ، (المقدمة: المسرحية والباء الابيض) تأليف: كارل تشابيك ، ترجمة وتقديم: عادل كوركيس هرمز، (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩)، ص٩.

(١٩٢٢) وتعالج مشكلة إطالة العمر. (ادم الخلاق) (١٩٢٧) . (الطاعون الأبيض) أو (الوباء الأبيض) (١٩٣٧) وتعالج الظلم والاضطهاد والدكتاتورية وتتنبأ بقدوم الجيش النازي ..

بعد غزو (**هتلر**) لتشيكوسلوفاكيا عام (١٩٣٩) قبض على أخيه وأرسل إلى احد معسكرات الاعتقال أسيرا . وتعالج مسرحياته التي كتبها قبل غزو (**هتلر**) ظهور الدكتاتورية وفضائع الحرب [٢].

(٢) ينظر: د. طه ، طه محمود ، المصدر السباق نفسه ، ص٣٧-٣٨.

أولاً: الرؤية الفنية لمسرح (بسكاتور)

لا شك في إن المسرح السياسي كرافد من الروافد الفنية المسرحية ، يعد ثمرة لنضالات الفنان والإنسان ضد الأوجه البغيضة بصورها المختلفة والتي تحاول الوقوف بحق أمام اندفاعاته وامتلاكه لوعيه (الايدولوجي) كقوة ثورية مؤثرة وفعالة ، ولهذا فقد اتخذ منذ البدء مواقف فكرية ملتزمة وأشكالا متميزة في التعامل الفني لتحقيق مكانة هامة وبارزة تعيد تصوير المتغيرات الحاسمة في حياة الإنسان تصويراً داخليا ، أي تغلغلت في أعماقه واكتشفت جوهر القضية التي يناضل من اجلها ، منذ أوائل المنجز الأدبي الرافديني حتى يومنا هذا. فعبرت عنه بشكل جدلي يحلل العلاقات الإنسانية من دون أن يبتعد عن الحالة الحضارية (فكريا ، وجمالياً) . مما عزز وجود نوع من التفرد والسمو في القيمة الفنية المعطاة في العمل المسرحي وتكييفه ضمن إطار الفكرة السياسية الثورية.

وتبرز خصوصية وشكلية المسرح السياسي واختلافاته مع الأطر المسرحية الأخرى وتمكنه من اتخاذ أبعاد فنية ذات قوة مؤثرة وفعل ثوري متجسد ومتطور أضفى قيمة (فكرية ، وفنية) على الوظيفة الاجتماعية والسياسية . فسماته تعتمد أساسا على " محتوى سياسي يتداخل في العرض المسرحي ويجعله عرضا حقيقيا منبثقاً من الحياة ويدخل الحيوية على النص المسرحي ويحتوي على تأثير تربوي ومعرفة شعرية "[١].

ويبدو الاختلاف بينا في الصيغة التعبيرية وتناول الموضوعات الحياتية . ونجد إن المسرح – كجزء من تكوين حضاري- عالج ويعالج الأوضاع والسمات السياسية بصيغ وصور شتى متناولاً جوانب وأطراف الواقع كقضايا حساسة تؤثر سلبا وإيجابا على حركة التاريخ وحركة الإنسان . وبهذا التصور يكون المسرح ، مسرحاً سياسيا ولكن إلى حد ما غير متضمن لمفهوم المسرح السياسي كمحتوى (فكري ، وفني) ذي خصوصية ، ولكن بعد الحرب العالمية الأولى " فان المسرح السياسي اتخذ شكلاً خاصا متميزاً من أشكال المسرح واستطاع ان يصل إلى المرحلة التي أصبح فيها قوة فنية ثورية مؤثرة بمساعدة نتاجات مجددين مثل (مايرهولد ايزنشتاين – بسكاتور – بريخت) " [٢].

اتجهت التعبيرية الألمانية إلى معالجة القضايا السياسية اثر الانتكاسة العسكرية المريرة في الحرب العالمية الأولى ، وهزيمة الثورة .. فهي لم تتجاوز حقيقة شجب الحرب وإعلان معاداتها للرأسمالية كونهما عنصرين مؤثرين وضاغطين على الذات الإنسانية . فجاءت التعبيرية معبرة عن صوت الذات الواحدة ، في نهج اقرب إلى العاطفة والسلبية في المعالجة ، سواء في الدراما أو العرض، وأغرقت في الرمزية والتجريد لكشف بطينة البطل الذي يعاني أزمة روحية أو نفسية حادة ويعاني العزلة والاغتراب في بيئة مأزومة ومنحلة.

التعبيرية كانت تقدم اتجاها متعارضا مع الواقع ، وراحت تنشد التعبير عن عواطف الشخصيات عن طريق المؤثرات في الإخراج المسرحي . فاستفيد من الرمز ليصبح –بالامكان- الفرد معبراً عن المجموع (الجندي العائد من الأسر أو جبهات القتال عبر عن كل الجنود العائدين إلى المنزل) واستخدام لوح خشبي بسيط بديلاً عن المناظر الواقعية واستخدمت الإضاءة المتميزة ، واستخدام الفلم أحيانا في الحدث الرئيس .

ويلخص (**خشبة**) الملامح الفنية لعروض المسرح التعبيرية ، بما يأتي: التمثيل يكون سريعاً ، خيالياً ومتنوعاً ، وتصاحبه الموسيقى والأصوات الرمزية . العرض حافل بالحيل المسرحية ، مثل الأقنعة وأصوات إطلاق الرصاص والطبول وأصوات الأشباح ، التي ترفع

---

(١) سوداني ، فاضل ، " المسرح السياسي علاقة جدلية بين الفن والواقع" ، مجلة الحياة المسرحية (القاهرة) العدد ١١-١٢ (شتاء – ربيع ، ١٩٨٠) ، ص٣٤.

(٢) المصدر السباق نفسه ، والصفحة نفسها.

أزمة البطل الجوانية . والإضاءة يكثر فيها الأركان الشاحبة والمعتمة واستخدام ألوان قوس قزح ، وإتقان إظهار صور الأشباح والأطياف والوحوش التي تساعد على تصوير دخيلة البطل[١].

وهذا منهج يتعارض مع المسرح السياسي التحريضي الاستفزازي ، الذي يتطلب: الوضوح ، والمباشرة ، والابتعاد عن العاطفة والسلبية في المعالجة . المسرح السياسي مسرح (لا برجوازي ولا أرستقراطي) بل مسرح بجانب الطبقات المستغلة (الطبقة العمالية التي أرادها بسكاتور) يختار مواقفه من المجتمع . أما من ناحية المضمون، " فانه يتميز عن المسرح التعبيري بمضمون سياسي واضح ومحدد ، فهو بمثابة موضوع يعالج أحداثا خاصة بحقيقة تاريخية معينة ، أو موضوع لا يرتبط بزمن أو مكان ، كفكرة الحرب والسلم في حد ذاتها، أو موضوع يتناول أحداثا مضت يحملها معنى معاصراً حالياً له دلالته " [٢]. إلا ان نكسة الحرب ، وفشل ثورة (١٩١٩) واغتيال زعاماتها ، تعد من الأسباب الدافعة للتيار التعبيري والسياسي ، فقد استغرق المسرح التعبيري فترة محددة (١٩١٨-١٩٢٥) بينما تطور المسرح السياسي.

المسرح السياسي اتجه إلى أساليب مباشرة تخدم الهدف السياسي أو الرسالة السياسية التي تبناها. ومن ثم تحديد الأساليب الفنية التي تخدم هدف توصيل الرسالة عن طريق الاستنباط من تلك الرسالة المتبناة لأجل توعية المتلقي وتحفيزه ضد ما يراد تغييره . المسرح السياسي هو مسرح تحريض لا يزدهر إلا في ظل الأزمات السياسية . واسم **(اروين بسكاتور)** (١٨٩٣-١٩٦٦) ارتبط بالمسرح السياسي الألماني بعد الحرب العالمية الأولى . وركز اهتمامه نحو الشكل الفني للعرض المسرحي، الذي اتسم بالمباشرة في استعراض الظروف التاريخية والاجتماعية ، ليس مجرد خلفية للأحداث ، بل يجعل الأحداث على خشبة المسرح حقيقة منطقية مرتبطة بالأحداث التاريخية الماضية . واستخدامه للتقنية الحديثة في المسرح ، كانت وسيلة لتوسيع مجال الحدث وربطه بالظروف التاريخية .

جند **(بسكاتور)** عام (١٩١٥) في قوات الجيش الألماني في الحرب العالمية الأولى ، "ولكنه يصاب بالرعب من الحرب ، ومن حياة العسكرية ، ويتمثل أمامه شبح الموت حقيقة واقعية لا فكاك منها ، وخاصة بعد أن يستعمل الألماني الغازات السامة في المعركة ، وبعد ان يرى بعينيه أكداس الجثث من المتحاربين ، فيلحق بمسرح عسكري تابع للجيش الألماني" [١]، فأصابه – على أثرها – تغيير جذري خلال الحرب فهو بعد ان كان متحمسا عند بدايتها ، شأن الكثير من الفنانين الألمان ، انتهى به الأمر بعد التجارب المريرة ، وبعد عودته من الحرب لينظم إلى الرابطة الثورية (السبارتاكية) اليسارية ، وأسس مع صديقه **(هرمان شولر)** عام (١٩١٩) (مسرح العمال الثوري) . وأسلوبه الإخراجي الخاص تألف من ثلاثة عناصر رئيسة: عنصر سياسي ، وآخر ملحمي ، وثالث تقني . واستعراضاته كانت باهضة التكاليف. ونرى في ملخص **(اوين)** لإخراج **(بسكاتور)** لمسرحية (رغم كل شيء): الاستعراض الضخم عن تاريخ الثورات منذ بداية الحرب العالمية الأولى ، وإدخال السينما إدخالا عضويا في الإخراج ، والوثائق التي عثر عليها في المحفوظات الوطنية ، وصور الحرب الحقيقية ، وديكور عملاق صنع من شرفات ومن ألواح منحنية ومن سلالم ومسطحات دوارة ، ومقالات الصحف والصور والشخصيات التاريخية ، واختلطت السينما بالمسرح ، كان في العرض كل شيء[٢].

لقد استطاع **(بسكاتور)** خلال عدد قليل من السنين ان يدخل سلسلة كاملة من التجديدات الجذرية . لقد ادخل الشاشة إلى المسرح ، أنعش الديكور وأصبح جزءاً من الحدث ، كما ظهرت إمكانية لان تصور على خلفية المسرح مختلف الوثائق والحقائق (الاستاتيكية) الإحصائية ,

---

(١) ينظر: خشبة ، دريني ، اشهر المذاهب المسرحية ، المصدر السابق نفسه ، ص٢١٤.

(٢) د. العشري ، احمد ، " الدراما السياسي – رؤية تاريخية " ، مجلة افاق عربية (بغداد) ، العدد ١٢ ، السنة التاسعة (اب ، ١٩٨٤) ، ص١٢٠.

(١) اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة (١٩) ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩) ، ص١٩٥.

(٢) ينظر: اوين ، فريدك، برتولد بريخت – حياته ، فنه وعصره ، المصدر السابق نفسه، ص٩٨.

والأحداث المتزامنة وعلى سبيل المثال ، فعندما شب اوار المعركة على خشبة المسرح بين مضاربي البورصة بسبب النفط الألباني كانت ترى على الخلفية سفن حربية متجهة إلى البحر لإجبار آبار النفط على التوقف عن العمل . لقد كان ذلك تقدماً هائلاً.

لقد قام (**بسكاتور**) بأكبر المحاولات لينمي لدى المسرح الاتجاه التعليمي . ولقد أسهم (**بريخت**) بنفسه في جميع تجاربه . وقد استخدم لهذا الغرض جميع الاكتشافات والتجديدات الحديثة (للتكنيك) ، من اجل ان تظهر على خشبة المسرح الموضوعات المعاصرة الكبيرة ، وعلى سبيل المثال (السينما) التي حولت المؤخرة الجامدة للمسرح إلى مشارك جديد في الحدث على غرار الكورس الإغريقي ، ثم الشريط النقال الذي يحمل لوحة المسرح على الحركة، والذي أصبح بفضله من الممكن ان يعرض بأسلوب ملحمي كيف يذهب إلى الحرب الجندي الشجاع (**شفيك**) . وهذا الاكتشاف في حينه لم يستخدم من قبل في المسرح العالمي.

في البداية أثارت تجارب (**بسكاتور**) فوضى عامة في المسرح . فقد حولت خشبة المسرح إلى قاعة (ميكانيكية) وحولت قاعة المسرح إلى قاعة اجتماعات . فكان المسرح عنده (برلمانا) والجمهور بمثابة هيئة تشريعية . وقد طرح أمامه المشكلات الاجتماعية والسياسية عنده . مستنداً في ذلك على الإحصائيات والشعارات التي تعينه على اتخاذ قرارات سياسية . فمسرحه يأمل ان يحصل من المشاهد على قرار عملي. وبذلك خلق المفاهيم الجمالية التي أخضعت بصورة كاملة إلى المفاهيم السياسية . ولقد كان (**بسكاتور**) مستعداً ، في حدود معينة ، حتى للاستغناء عن الممثل[١].

وندرك ان الملامح التعليمية (في شكل فني) لم تكن عقبة أمام التسلية ، بل تجعل التسلية أكثر عمقاً . وان العناصر الوعظية في حفلات (**بسكاتور**) أو في إخراج (أوبرا القروش الثلاثة) إنها لم تكن نابعة عضويا من العمل ككل ، بل ناقضته ، إنها قاطعت سير الحوادث والتمثيلية ، كما إنها قطعت حالة الاندماج. حيث ان (**بريخت**) – في نصه – افعمه بالأخلاقية والأغاني التعليمية ، وان تكون جميعها مسلية في حدود معينة ، وهذه التسلية مزدوجة في طبيعة النص حيث التعليمية والتسلية فيها في حالة حرب ، وهذه الحالة كذلك في عرض (**بسكاتور**) كل من الممثل ومجموعة الآلات . ومثل هذه العروض سينقسم الجمهور إلى فئتين اجتماعيتين متعاديتين بحيث لا يبقى اثر لاستيعاب فني متجانس . وهذه الحقيقة ذات طابع سياسي . والمتعة الحاصلة نتيجة تقف على طبيعة الطبقة . والذوق الفني يتوقف على الموقف السياسي الذي يعود إليه فضل التقبل أو النفور. والجمهور الذي يحضر إلى حفلة بدافع سياسي، فان أي تقوية لعنصر الإدراك ستؤدي إلى حالة إضعاف جانب التسلية.

ونرى ، ان (التسلية ، والتعليم) لو اجتمعت على تقديم فكرة اجتماعية (مثلا) لاستطاعت ان تؤدي بالمسرح ، وبمساعدة الوسائل الفنية ، إلى ان يقدم صورة عن العالم ، وان يكون نموذجاً للحياة الاجتماعية، كفيلة بمساعدة المشاهد على فهم وسطه الاجتماعي واستيعابه بالعقل والعواطف . والعواطف شأنها شأن الكف الواحدة ، والإنسان – ككائن اجتماعي- استجابته تكون – لجهله بالقوانين التي تحيطه – بواسطة العواطف، وهذه الاستجابة عادة غامضة وغير دقيقة. والمسرح يصبح أكثر نفعاً لو استطاع ان يتغلغل في جوهر التطور الاجتماعي والسياسي [١].

(للحرب) قدم (**بسكاتور**) مسرحية (مغامرات الجندي الشجاع شفايك) عن قصة للكاتب الروماني (**ياروسلاف هاسك**) بالتعاون مع (**بريخت**) . (**شفايك**) الجندي في الجيش النمساوي الذي بألاعيبه وحيله الساذجة وبلاهته ، ينتزع من الحرب وعن الجيش أسطورتهما . ادخل فيها (**بسكاتور**) مواكب من مشوهي الحرب ، على وقع مارش عسكري .

بشر (**بسكاتور**) بالمسرح الملحمي ، ومهد له بما سماه (مسرح الطبقة العاملة) . كان يرغب في تنمية الاتجاه التعليمي للمسرح ، مسرح اجتماعي ايجابي . فاكتشف بطريق المصادفة

---

(١) ينظر: بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : د. جميل نصيف ، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٣)، ص١٣٩.

(١) ينظر: بريخت ، برتولد ، المصدر السابق نفسه ، ص١٤٣-١٤٤.

والضرورة ، لأنه لم يكن قادرا على توفير امكانات إقامة مناظر تقليدية ، فكان عليه الاعتماد على التظاهر والتدليل والشرح أكثر من الاعتماد على الممثل. فبدلا من استخدام منظر خلفي لمدينة أو شارع التجأ إلى وضع خريطة لتوضح موقع الحدث أو الشارع [٢].

استخدم (**بسكاتور**) السينما لأول مرة عام (١٩٢٤) في إخراجه لمسرحية (الطوفان) لـ (**ادولف باكيه**) . وفي إخراجه لمسرحية (هولا – نحن نعيش - !) للكاتب التعبيري (**تولر**) عام (١٩٢٧) لجأ إلى خلق توازن بين أحداث المسرحية على الخشبة وأحداث الحرب والثورة مسجلة على فلم (سينمائي) ، فيستيقظ البطل (**توماس**) من عزلته في المجتمع فيما بعد هزيمته الحرب واندحار الثورة ، ليكتشف ان (زملاءه في الحرب) قد انصهروا في المجتمع الجديد (مجتمع ما بعد الحرب).

في مسرحية (راسبوتين) في بلاط (رومانوف) التي أدت في العرض ثلاثة وظائف: (التعليم) من خلال توسيع دائرة الأحداث بحيث تكون نتيجة الأحداث المعروضة على الخشبة منطقية لما يحدث في الماضي ، (التفسير) من خلال استفزاز المتلقي إلى ممارسة النقد، و(المناخ) الدرامي من خلال خلق البديل لما لا يستطيع الممثل تقديمه في العرض[٣].

أسلوب تركيب العرض في المسرح السياسي – عند (**بسكاتور**) – يختلف عن الاتجاهات السابقة ، لاختلاف أهداف العرض ، لان الأساليب السابقة تدخل في إطار الأسلوب الدرامي ، وهو ما لا يحقق هدف التوعية والإثارة السياسية الواضحة . لجأ إلى المنهج التركيبي في العرض حتى يوظف كل أبعاد الفضاء المسرحي ويكسر الشكل التقليدي السابق .

أما سبب انهيار المسرح السياسي ، فهو لأسباب سياسية . حيث ان ازدياد الوعي السياسي قد اصطدم بتنامي الرجعية السياسية في ألمانيا . ومن ثم أزمة في ميدان عالم الجمال .. هرب (**بسكاتور**) إلى الولايات المتحدة، اثر استلام (**هتلر**) السلطة ، ثم عاد في عام (١٩٥٠) إلى برلين والى المسرح الألماني بتقديم مسرحية (الحرب والسلام) المأخوذة عن قصة (**تولستوي**) .

---

(٢) ينظر: عبد الحميد، سامي، " التقنيات الجديدة في المسرح " ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد ٣-٤ ، السنة السابعة والعسرون (اذار –نيسان، ١٩٩٢)، ص٨٣.

(٣) ينظر: اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر، المصدر السابق نفسه ، ص١٩٨.

ثانيا: (بريخت) ودراما الرفض:

مر (**بريخت**) كأستاذه (**بسكاتور**) في فترة شبابه ، بمراحل انقلابية متعددة في اتجاهه الفكري مع الحرب. تتمثل الأولى في ميوله الوطنية الحماسية عند إعلان بلاده الحرب ضد روسيا " كان بريخت في السادس عشر من عمره في الأول من آب ١٩١٤ حيث أعلنت ألمانيا الحرب على روسيا . وكمثل الملايين من مواطنيه أصيب صاحبنا بالحمى الوطنية " [١]. إلا انه كاد ان يطرد من المدرسة بسبب كتابته لمقال سلمي والميول اليسارية المبكرة . حيث انه خلال العام الأول للحرب ، كان وطنيا في أعماقه ، كتب قصائد تمجيد الجندي الشجاع . ثم رافقتها قصيدة (الشعار) ، عن جندي يرسل إلى أمه قائلاً: انه لم يعد قادراً على تحمل الحرب . وقصيدة (الحقل البلجيكي) عن جنود ألمان يزرعون الأراضي البلجيكية ويحولون المقابر إلى حقول خبز .

التحق (**بريخت**) في عام (١٩١٩) بكلية الطب . لكنه سرعان ما جند ونقل الى مستشفى عسكري بصفة ممرض . فإذا كان قد بقي شيء من الذهنية القتالية ، فان تلك البقية سحقتها التجارب الرهيبة التي عاشها الشاب في خضمها في تلك الفترة . شاهد فيها ضحايا الحرب ، وقام بتضميد الجرحى ، وعمليات نقل الدم وقطع الساق وثقب عظام جمجمة الرأس ، " لقد شاهد كيف كان الأطباء يبرئون الناس لكي يعودوا ويرسلونهم إلى الجبهة بأسرع ما يمكن " [٢].

في ظل مجتمع مقطع الأوصال ، جائع ، عاطل عن العمل ، غارف في القلاقل والفوضى السياسية ومفيد من ممارسة أي نشاط ، اتجه الناس نحو الداخل ، واتجهت الأنظار نحو الشرق ، نحو روسيا حيث تم بناء نظام اجتماعي جديد ، أو نحو الماضي الألماني ، لتحقيق حلم إحياء الإمبراطورية الألمانية ، أو نحو السماء ، نحو المدن وجزر قصية بعيدة عن مجتمع المدينة المنحط (مجتمع ما بعد الحرب) . فكانت التعبيرية ، التي أعادت الاعتبار للمثالية الذاتية (فكرياً ، فنيا) ، انتفاضة ثقافية وسياسية ضد البرجوازية التي كانت على حافة الانتحار . والمسألة التي أثارت هاجس الكتاب التعبيريين أكثر من غيرها ، مسالة (الحرب ، والسلم) موضوع هيمن على الدراما التعبيرية الألمانية .

أكد (**بريخت**) في مسرحية (بعل) التعبيرية (١٩٢٠) – أولى نصوصه المسرحية – مبدأ الرفض (بعل ينكر الحياة ، وينكر ايضاً الموت ، وينكر نفسه) . استهلت بقصيدة (أغنية الجندي الميت) التي تهجو البطولة التافهة للجندي العادي الذي يواصل السير حتى بعد موته .

(بعل) قصائد تمجد العودة إلى الطبيعة والى حشائشها الأولى والى وجودها الحيواني. يتسكع (**بعل**) في عالم مسكون بالكائنات الحية وبالعمال ، وبالسارقين . يتسكع في عالم مليء بالأجواء والرغبات الغريزية والبدائية والعطش والجسد ..

(**بريخت**) يقلب وظيفة بطله مستخدماً شكل الدراما التعبيرية ، ومحاكيا أسلوبها محاكاة ساخرة ، هذا الاسلوب الذي هو إلقاء الكلام على الناس من الممثل . و(فكرة انحطاط الإنسان موضوع الكتاب التعبيريين على الدوام) و(**بعل**) يصف نفسه (بالله الطبيعة) لتصرفاته الحسية ، غارقاً في الحيوانية ولا إنسانيته الشبقية واحتقاره للأخلاق الرسمية ، ويمارس وحسب ، ما يفضل العالم البرجوازي إخفاءه . (بعل) مسرحية تمجد (أسطورة الجسد) في زمن الانحطاط والدمار (الروحي والأخلاقي) .

أما كراهية (**بريخت**) للحرب ، فتتمثل في بداية حياته الشعرية في (حكاية الجندي الميت) و(أنشودة المرأة والجندي) ، حيث يصر جندي شاب على الذهاب إلى الحرب ويموت ، على الرغم ن تحذير امرأة له. ومراراته عن الثورة الألمانية المجهضة نزعت به إلى الطابع

---

(١) اوين ، فردريك ، برتولد برخت – حياته فنه وعصره ، المصدر السباق نفسه ، ص١٠.
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ١٣ .

الأسطوري في قصيدة (أغنية جندي الجيش الأحمر) . تجاربه جعلت اسمه يرد على لائحة (**هتلر**) السوداء في عام (١٩٢٣) .

الرفض السلبي يترسخ في النزعة التعبيرية ، في مسرحية (طبول في الليل) ، عام (١٩٢٢) ، التي التفت فيه إلى عالم ألمانيا الواقعي فترة ما بعد الحرب . (طبول في الليل) لها مكان وزمان محددان ، إذ تجري أحداثها في برلين خلال شتاء (١٩١٨) ، في تفاصيل من شأنها العمل على تحديد أبطاله ، إذ يمنحهم شخصية كاملة ويسجلهم داخل الواقع التاريخي .

قد يكون من الخطأ وان نعتقد ان المسرحية منبثقة من مجرد اتصال (**بريخت**) بهذه الثورة المخفقة ، فهو أيضا نتاج أدبي هدفه العودة إلى احد مصادر الواقعية الألمانية . المسرحية ترسم فشل حركة الثورة، انطلاقاً من تناقضاتها الداخلية . وموقف الشخصية الرئيسة – الجندي العائد (**كراجر**)- مرتبط بالثورة بشكل موضعي ولكن لا يستطيع القيام بأعبائها حتى النهاية . ولان (**كراجر**) ظل على الرغم من الحرب، وعلى الرغم من السنوات التي قضاها في الأسر ، برجوازيا صغيراً، انه برجوازي صغير مبعد عن طبقته ، متمرد ، فهو مع ذلك لن يخون هذه الطبقة .

(**كراجر**) أحرقت رأسه شمس أفريقيا ، وتاه ليلة كاملة متنقلاً بين ملاهي برلين وبين حي الصحف ، حيث يتقاتل المتمردون ، يرفض ان يتبع الرجال الذين اتخذهم رفاقا له ، ثم يعود إلى الطبقة البرجوازية ، والى المستفيدين من الحرب والى خطيبته التي اغتصبها احد البرجوازيين المستفيدين من الحرب .

(**كراجر**) يعود إلى صفوف البرجوازيين ضد الثورة ويتمرغ في السرير الواسع مع الخطيبة التي عاشرت رجلاً آخر . ونفهم ان (**بريخت**) لا يجعل من رفضه السلبي عودة إلى الحقيقة المادية والحيوانية التي يحتفل بها (**بعل**) . ولكنها عودة إلى الحقيقة المجسدة لطبقة برجوازية لم تعد تؤمن إلا (بالسرير والمال) .

(**كراجر**) يفضح نفسه: أنا خنزير ، والخنزير يؤوب إلى داره .

(**بريخت**) يرى ان العالم معركة ، " أردت في مسرحيتي الجديدة ان اصف معركة كان سببها الوحيد التمتع بمشاهد القتال، معركة لذاتها ، معركة لا هدف لها إلا تحديد الإنسان الأفضل " [(١)]. فان المعركة تغيرنا ، ولهذا أصبح (**بريخت**) في موقف معاد للحركة التعبيرية. ولم يعد يستخدم المسرح كعدسة مكبرة، ولابد ان يقرب المشاهدين من أبطاله ، أراد ان نراهم داخل العالم المحيط بهم ، ونعرفهم كممثلين . والمسرح يصبح عند (**بريخت**) مكاناً للتحول .

وان أهمية مسرحية (رجل لرجل) (١٩٢٥) ضمن مؤلفاته من إنها هي الأولى التي جعل فيها المسرح مكاناً للتحول: تحول العتال (**غالي غاي**) إلى الجندي (**جاريا جيب**) ، وتحول (**جاريا**) إلى إله في المعبد الهندي ، وتحول مطعم الجندي إلى مكان فارغ . والتحول الأول بنيت عليه المسرحية بكاملها . ونتساءل كيف تحول الحمال الساذج في الميناء، وقد ذهب ليشتري ذات صباح سمكة (ريثما زوجته تسخن الماء على النار) يتحول إلى جندي متوحش ، ترتعد أمام جبروته المدن والقلاع.

الإنسان هو الإنسان ، و(**بريخت**) يبرهن انه يمكن ان نصنع من الإنسان ما نريد ، ومن ثم فان (الانا) عند التعبيريين انتهت ، و(الانا الجماعية) المتمثلة بالجيش الاستعماري ، قادرة على مسخ (الانا الفردية).

(**غالي غاي**) يستطيع ان يتكيف مع كل شيء . أصبح قويا داخل الجماعة ومن خلالها . ويأمل ان يجني كسباً من مغامراته. واشتم إمكانية القيام بصفقة (يحلم كبرجوازي صغير) ، ولا يهم الكلمات ، ولا شيء غير كلمة (الصفقة) تغريه . فهو إذن ليس ضحية فحسب ، انه يقبل بموته الذاتي وبولادته مرة أخرى بصورة (**جاريا جيب**) وقد أسهم في هذا الأمر بفاعلية: قال مرثاته بنفسه ، وانكر زوجته.

---

(١) دورت، برنار، قراءة بريشت، ترجمة: جورج الصائغ واخرين، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧)، ص٥٧.

(**بريخت**) رغب بمسرح تعليمي ، يرتبط ارتباطا وثيقاً بالتعليم والتربية انه لا يريد مسرحا في خدمة التربية . ولا تربية في خدمة المسرح. والهدف الذي ذهب إليه هو إيجاد مسرح يكون هو نفسه تربية ومهمة المتنفذين له هي ان يعملوا وهم متثقفون. وبمعنى أدق انعدام الفرق بين الممثلين والمشاهدين في المسرح.

وان أول محاولة في هذا الاتجاه هي المسرحية التعليمية التي ظهرت بعنوان (طيران ليندبرغ) عام (١٩٢٩) وقد علق (**بريخت**) عليها: " ان مسرحية طيران ليندبرغ لا تتضمن أية قيمة ان لم نتعلم منها شيئاً، وهي لا تحمل في ذاتها أي سمة فنية تسوغ عرضها ان لم تهدف إلى التعليم، فهي إذن أداة تعليمية " [١]. ان هذا الشكل المسرحي يقارب المسرحيات الخطابية أو الغنائية والهدف منها إعطاء الفرصة لعمل مسرحي جماعي، وتمجيد مشترك للعقل (فكرة تمجيد العقل المهيمن) .

أما فكرة المسرحية التعليمية التالية (التفاهم) (١٩٢٩) فقد أبدل فيها فكرة تمجيد العقل بطرح مزدوج للعالم . اولهما مشكلة تخلي الفرد عن ذاته ، وثانيهما عملية تغيير ضرورية للعالم. وفكرتها ليس انتصار للعقل بقدر ما هو الطرق المؤدية لهذا الانتصار (أنماطه وعلاقاته) . و(النضال ضد الطبيعة حتى نغدو نحن أنفسنا طبيعيين) شعار رفعه في مسرحيته التعليمية الأولى . فمن الضروري تغيير جذري للعالم ضمن عمل الإنسان ومن خلاله. فيصبح العالم (على بساط الحدث المسرحي) .

في بداية العقد الرابع ، لم يتوقف وضع ألمانيا من ان يزداد سوءاً . بلغت الأزمة ذروتها ، واخذ عدد العاطلين عن العمل يتزايد باستمرار حتى بلغ عددهم عام (١٩٣٣) خمسة ملايين . وقد حاز (**هتلر**) على انتصاره الأول في انتخابات الرايخ عام (١٩٣٠) وتعاون الصناعيون معه للاستيلاء على السلطة عام (١٩٣٢) . وفي عام (١٩٣٣) يغادر (**بريخت**) ألمانيا هاربا . ويستمر نفيه خمسة عشر عاما من فينا وسويسرا إلى الدانمرك وفلندا ، ثم الولايات المتحدة (هوليود) . وينظر من منفاه إلى العالم النازي حيث يرى صورة العالم الرأسمالي المضخمة والمشوهة. وحاول ان يكون مسرحه هو رفض للمنفى ، ومن خلاله يستطيع ان يفضح الزمن الحاضر الذي له اسم (**هتلر**) وشكل الحرب . وإذا كان يصف حياة لم يعد بوسع الناس ان يعيشها وطبيعة فقدت اصالتها ، فذلك كي يجعل ممكنا إيجاد حياة عادلة من جديد ، عالم مستقبلي حيث يمكن لكل يد ان تأخذ ، وكل شفة ان تتذوق.

كانت ألمانيا النازية تحت حماية التاريخ ، وكان كل ما فيها يعني استعراض وتظاهرة مسرحية للتاريخ ، ولم يكن ذلك سوى محاكاة له، وكانت مهمة (**بريخت**) ان يفضح هذه المحاكاة ، وان يظهرها على حقيقتها (رفض المهزلة الهتلرية والتاريخ الرسمي لسيرة الأبطال الذاتية) . وان رفض التاريخ الرسمي المزيف ، تعبر عنه مسرحية (الأم كوارج) (١٩٣٨) و(محاكمة لوكولوس) (١٩٣٩) . فنقد التاريخ الرسمي هو في الواقع نقد للحرب التي أرادها ان تكون مجابهة بطولية أو اختبارا مجيداً للإنسانية .

وتتصدر كتابات (**بريخت**) قضايا عديدة، ومشكلات عصرية ، ليبحث لها عن حلول مقترحة . ووسائله الفنية في مسرحه لتغيير المتفرج ودفعه نحو تصحيح تلك المشكلات لصالح المجتمع . وينتهز أي فرصة تتيح له إمكانية التحدث عن الحرب حتى ولو كان الأمل في تضاؤل . وهي عنده من أولى المشكلات التي فلسفها واقترح حل مشكلاتها وكشف أسبابها والمستفيدين منها .

والتاريخ الذي كان في خدمته في قضية (**غاليلي**) لكي يركز على مسؤولية المثقف إزاء عصره ، ظل يزوده بالمادة الخام والدامية ، التي صاغ انطلاقا منها تحذيراته عن نبوءة الحرب المحتومة .

---

(١) نقلاً عن : دورت ، برنار ، المصدر السابق نفسه، ص٩٤.

لاشك في ان (**بريخت**) يقول لنا ان ثمن كل حرب يأتي من (الدم والدموع) ، فالأمهات اللواتي ينتظرن عبثا أبنائهن الذين لم يعودوا من الجبهة عديدات في مسرحياته ، كنواح بائعة السمك في مسرحية (محاكمة لوكولوس). و(**بريخت**) يصنع آلام الحرب أكثر مما يقول فيها. ويؤكد ان الضحايا هم المسؤولون عن آلامهم ، ويخضع هذه الآلام لحكمنا.

(**بريخت**) يرى ان الحرب " تقتضي على جميع القيم الأخلاقية والإنسانية والتنافس هذا قبل ان يتحول إلى حرب مدمرة ، نقيض لكل مقومات الوجود البشري " [١]. والحرب الاستعمارية عنده وجهان لعملة واحدة هي: التجارة السياسية . فالحرب الاستعمارية وسيلة من وسائل السياسية . فأحد الجنود في مسرحية (رجل لرجل) ، لا يعرف من سيكون العدو الجديد، والسمسار (**وليم كوكس**) في (قصة القروش الثلاثة) يرى ان الحرب يشعلها رجال الأعمال ..

والحرب ، وفق منظور الأم (**كوراج**) تصبح نظاماً والسلام فوضى ، فالبشرية تنمو وتزدهر كيفما اتفق ، وحيث تسود الحرب تجد السجلات المنظمة ، والأحذية والقمح في الأكياس ، والحيوانات والناس يحصون ويحجز عليهم. (الحرب نظام) تستأنف الفوضى أيام السلم ، ويصبح من الضرورة ان تقام الحرب مرة أخرى .

إلا ان " ما هو أسوا ، ليس الآلام ، ولكن ان تصبح الحرب عادة، وطريقة حياة ، وان يعيش الناس في الحرب ، وان يقبلوها ويطيلوا أمرها ، وكأنها الأمر الأكثر تلاؤما مع الحياة . ان الأمر الأشد سوءا ، هو انه بامكان الحرب ان تكون يومية " [٢]، فتصبح ملعونة ، يشتمها (**بريخت**) على لسان (**كوارج**): (ملعونة هي الحرب). يشتم كل المجرمين والمنتفعين ، وكل الأسباب التي تصوغ جريمة الحرب ضد البشرية .

فإذا كانت الحرب تغذي كل شيء ، فان الخطأ يكمن في ان تدفع لها أجرها ، أي (البكاء والدم ، والانتظار ، والوحدة ، .. الخ). إنها تجلب الكثير لبعضهم ، إلى أولئك الذين يأمرون بها ، الذين يغتنمونها لتجارتهم ، ومن مصلحتهم ان تستمر (إنها حيلة الأقوياء) . كما تبدو بالنسبة إلى عائلة (**سوبو**) البرجوازية في (رؤى سيمون ماشار) : وسيلة للثراء.

ومن خلال نقده للحرب ، يضيف (**بريخت**) نقدا لبطلها . ويلجأ فيها إلى التاريخ .. (محاكمة لوكولوس) (١٩٣٩) . (**لوكولوس**) العظيم ، الذي كان سيد العالم الذي لا يقهر، الرعب الذي يخيف الآسيويين ، ابن روما. صورة لتاريخ ألمانيا القديم المرتبط بصورة روما. صورة البطولة الحربية. و(**بريخت**) انجذب نحو تاريخ روما - رمزاً قوميا - .

قائد روما في القرن الأول قبل المسيح. انه الآن يمثل أمام محكمة الأموات التي لا سلطة فيها للملوك على قضاتها الذين كان واحدهم سابقا فلاحاً أو عبدا أو أستاذ مدرسة أو بائعة سمك فقيرة أو خبازاً أو عاهرة.

(**بريخت**) يهزأ من بطل الحرب الباسل ، بهزيمته أمام بائعة السمك الفقيرة التي تبحث عن ابنها (**فابر**) الذي مات في إحدى حروبه البعيدة.

و(**لوكولوس**) يندهش لرؤية مجده الحربي وحتى فضائله تنقلب عليه، مآثره تظهر وكأنها جرائم وهو قد أغنى روما ، وجلب إليها الذهب والعبيد وشجرة الكرز إلى أوربا (إذا فهو يرى نفسه محسنا).

(**بريخت**) يسخر من بطل الحرب ومن جريمته التاريخية، يذكر الحسنة التي ظن بأنها يمكن أن تشفع له: نقله شجرة الكرز من آسيا إلى أوربا ، التي تطلبت ان يرسل لأجلها إلى ملكوت الظلام (٨٠ الف) جندي .

---

(١) ثروت، يوسف عبد المسيح، عالم الدراما، (بيروت: المكتبة العصرية، د,ت) ، ص٩٦.

(٢) دورت، برنار، قراءة بريخت ، المصدر السابق ، ص١٤٠.

إلا ان (**بريخت**) في اغلب أعماله ، يتجنب كل أنموذج بطولي جاهز ، شخصيتها تتغير في عالم متغير، تظهر كحصيلة للصفات المتنافرة وكنتاج لسلسلة من الأفعال الخارجية والانفعالات الداخلية ، والتناقضات الموضوعية والذاتية فيصبح مكاناً مخصصا لنقد الشخصية.

فنرى في مسرحية (بنادق الأم كارار) شخصية الأم (الاستثنائية عن رتل البطولة) ، التي ترى ان الفقراء لا يستطيعون القيام بالحرب ، حيث حكومة من طرف ، وحكومة من طرف آخر، أما الفقراء ، فسيلقى بهم دائما في منحدر النفايات . وهي ترفض سوق ابنها إليها . (الأم) ترفض أي حل يأتي عن طريق القوة ، والبنادق لا تصلح شيئا . ولهذا فهي تمنع ابنها (**جوان**) من الذهاب إلى الجبهة . ولكن طائرات فرنكية (تابعة لفرنكو) تصطاده . بطلقات رشاش . (**بريخت**) يرمي الأم في زاوية حرجة (انقلابية) تدفعها ان تدرك انه لا يمكن ان تبقى حيادية . فأخرجت أخيرا البنادق من مخبئها وأعطتها لأخيها وذهبت معه لتقاتل من قتل ولدها . وتقتنع بان القوة سبيل للقضاء على المرض (بالنار). ومن ثم فان القرار هو الذي يدفع الأم لتعترش البطولة (لا التاريخ) .

شخصيات (**بريخت**) لا تبقى على حالها ، وهي مهددة دائما بان تواجه العالم ، ولكي تتمكن من المواجهة ، عليها أن تتحول . كما نجد في مسرحية (شفايك في الحرب العالمية الثانية) (١٩٤٣) المأخوذة عن رواية (**جاروسلاف هاشيك**) مهزلة (الجندي الشجاع شفايك). (**شفايك**) عند (**بريخت**) يجعل نفسه أحمق ليستفيد ما أمكنه من المواقف التي وضع فيها. يعرض حياته للضياع ، بعد ان جني من لعبة كهذه ما يسد جوعه. فقد يسقط في ثلوج روسيا عند انهيار النظام النازي . على الرغم من انه كان دائما معارضا، ولكنه معارض غير نشط ، فقد دخل في صلب النظام وأصبح سجينا له أمام ستالينغراد . فرفضه الذاتي للنازية تحول إلى قبول موضوعي (نفعي) ، يمثل نموذج الانتهازية من الحرب.

ونكتشف بان شخصية (المرأة/الأم) مكانه متقدمة في طرح نقده عن الحرب . يكشف من خلالها بطولة الكبار والصغار وطبيعة الحرب عبر النساء البسيطات.

فنرى في شخصيته (**سيمون ماشار**) الخادمة الصغيرة في نزل عائلة (**سوبو**) البرجوازية ، التي لا تتردد في ان تشعل النار في احتياطي البنزين كي لا تقع في أيدي الغزاة الألمان . وشخصية (**كاترين**) الخرساء في (الأم الشجاعة) التي تخاف على نفسها وعلى مدينة (هول) . فتخرج من صمتها لتقرع الطبل لتنبه المدينة النائمة على وصول الجنود . فتسحق على أيدي الجنود . وكذلك تضحيات (**جروشيا**) بطلة (دائرة الطباشير القوقازية) (١٩٤٥). وبائعة السمك الفقيرة التي تهزم القائد التاريخي. والأم (**كوارج**) في (الأم شجاعة) .. التي يعود تاريخها إلى فترة (حرب الثلاثين عاما) بين (الكاثوليك ، والبروتستانت) (١٦١٨-١٦٤٨) . امتازت بحروب دامية وحرائق وسرقات واغتصاب ، يقول عنها (**غريملساوزن**) ، الذي روى ، عام (١٦٦٩) أحداث الحرب ، كتب رواية (كوارج الأفاقة) التي استقى (**بريخت**) منها مسرحيته .. يقول عنها انها: " حرب جعلت الناس أسوأ مما كانوا لا أفضل " [١]. كتب (**بريخت**) هذه المسرحية (١٩٣٨) في مرحلة يرى فيها حربا كبرى تنذر بالنشوب . فجاءت على شكل نذير من قدوم حرب تحمل معها التعاسة والمصائب ، وتغير أخلاق الناس . (الأم شجاعة) درس أخلاقي ، وتوعية فكرية لابد للجمهور ان يتعلم من مأساة تاريخية شنتها الرأسمالية في القرن السابع عشر باسم (الحرب المقدسة) " تجري أحداث المسرحية على الأرض الألمانية خلال الحرب الثلاثين عاما بين السويد وبولندا ، التي اشتركت فيها الولايات الألمانية " [١] (الأم الشجاعة) كانت رؤيا معاصرة بثوب تاريخي للحرب الرأسمالية .

المسرحية اصطبغت بمأساة الحرب . وشخصيتها الرئيسة امرأة تتبع معسكر الجيش وتقدم إليه المؤونة ، دافعة عربتها وسط الحطام واشتباك المعارك . هي الوجه التاريخي السيئ

---

(١) نقلا عن: اوين ، فرديرك ، برتولد بريخت – حياته فنه وعصره، المصدر السابق نفسه، ص٢٨٤.

(١) فرج، الفريد، اضواء المسرح الغربي ، (القاهرة : دار الهلال ، د.ت) ، ص١٦٣.

للمنتفعين من الحرب . ثلاثين عاماً تصحب معها أطفالها تفقدهم الواحد تلو الآخر. (**كوارج**) مزيج بين الدهاء والوقاحة وغريزة الأمومة . تسقط المصائب تل والمصائب جراء سعيها وراء الانتفاع من الحرب على طول الخط. وتصبح فكرة الحرب عند (**بريخت**) هي في ذلك القناع الرأسمالي القبيح.

حينئذ تستخلص النتيجة المنطقية، بصرخة واحدة: (ملعونة هي الحرب) عند موت ابنها. إلا أنها في النهاية ترجع ، بعد ان خسرت كل شيء ، لتلملم أشلاء العربة من جديد وتستمر وراء الجيوش ، المتوجهة نحو معركة جديدة.

(**كوارج**) في مجتمع أصبحت الفضائل خطرة ، والرشوة بامكانها ان تصبح بركة وفائدة ..

تكررت الأغاني في المأساة ، وارتبطت بشكل مباشر مع الفعل المسرحي: أغنية (**كوارج**) حول التجارة ، وأغنية ابنها (**ايليف**) حول المراة والجندي ، وأغنية الطباخ حول نقصان الفضيلة ، وأغنية الاستسلام التي تنشدها (**كوارج**) لكي تردع الجندي الشاب ذا الأعصاب الفائرة ، عن تقديم شكوى لأنها غير مجدية.

(**كوارج**) البسيطة تبرز الطابع الارتزاقي للحرب ، وهو المحور الأساسي لفكرة المسرحية ، بخلفية عابثة بالمذابح والاغتصاب والدمار ، ليصبح الإنسان في (**كوارج**) صورة للأفعال الحيوانية والانتفاعية في زمن الحرب.

(**بريخت**) يفلسف الحرب من خلال شخصية الأم. شخصية (**كوارج**) هي نقيض لشخصية الأم بائعة السمك الفقيرة . على الرغم من انه يتهمها بالإهمال في ترك أبنائها للحرب. والاثنتان نقيض لشخصية الأم (**كرار**) .. بائعة السمك اقل حيلة وقدرة على منع ابنها من الذهاب إلى الحرب ، إلا أنها حنون ويتفطر قلبها لموت ابنها . بينما (**كوارج**) قوية القلب وشجاعة ، إلا إنها ضعيفة أمام المنفعة المادية ، كما استطاعت الأم (زوجة الحاكم) في (دائرة الطباشير القوقازية) ، نست ابنها هاربة بأملاك زوجها في أثناء الحرب.

(**بريخت**) اختار الأم ، ليكشف البلادة الإنسانية وتحجر القلب ، رمزاً لتحجر قلب الرأسمالية على أرواح أبناء البلد ، فتزجرهم في حروب دامية سعياً وراء الثروة والأسواق .

ولذلك (**بريخت**) يقترح أما بديلة لزمن الحرب (ويرفض - ينكر – رتل الأمهات السابق) . هي ليست الأم الحقيقية . إنها (مثال) أم الحنان والتضحية إنها (**جروشيا**) بطلة (دائرة الطباشير القوقازية) التي تنقذ طفلاً من الحرب وتسير به على الأقدام عشرات الأميال . بينما تلهو الأم الحقيقية في إنقاذ أثوابها وحقائبها من نهب الجيوش الغازية.

إن مغامرة الأمومة عند (**جروشيا**) تبدأ هنا . لقد تكلفت بـ(**ميشيل**) وتنهض بأعباء هذه المسؤولية حتى النهاية ، وليس حباً به ولا استجابة لنداء الأمومة ، ولكن لان الأحداث لن تسمح بالتخلص منه وأيضا لان المرأة المنفردة تتبنى الابن اليتيم .

وتصبح (**جروشيا**) أماً للطفل . فهي ليس وفقاً للطبيعة أو الدم . إنها لم تحمل به في نشوة حب ، ولم تحمله في بطنها ولا غذته من دمها ولم تلده بالأوجاع ، إنها لم تعرف الآلام النفسية للام الحامل كما تدعي (**نتالي**) ولكنها ربته بمعرفة تامة وضمير حي ، وسبب لها كثيراً من المتاعب والنفقات (**جروشيا**) تأبى ان يمزق الطفل وفق المحاكاة لحكم (**سليمان**) إلا ان الأسطورة عند (**بريخت**) - مثل بقية الأشياء - تتغير ، فالأم التي هي أم بالدم محرومة من طفلها . أما الطفل فيعود إلى التي كانت أمه بالكد والعمل . ولم يبق للطبيعة الكلمة الأخيرة (أمومة اجتماعية) .

تجسد المسرحية دلالات سياسية وفكرية ، واجتماعية ، ونفسية . ابرز فيها اثر الحرب في خلخلة القيم الأخلاقية والعرفية ، معتمداً فكرة ذات أبعاد (زمانية ، ومكانية) إنسانية تدور وقائعها في ارض القوقاز في فترة الحرب . فما تسببه الحرب من عتمة ومن ندب على سطح وباطن الذات البشرية ، يصبح بالتأكيد ، تفكك أواصر الإنسانية الأولى (الأمومة) فلا تتذكر الأم طفلها الرضيع في أثناء هروبها من الجيوش الغازية .

ثالثاً: الملامح الفنية المميزة للمسرح الملحمي

لقد نظر إلى الفروق بين الشكلين (الدراماتيكي ، والملحمي) منذ عصر (**ارسطو**) على إنها فروق بنائية ، فروق تتعلق بالتركيب ، هذه الفروق ندرس قوانينها في ميادين (علم الجمال) وهذا البناء يتعلق بوسائل مختلفة يقدم العمل عن طريقها إلى الجمهور: بواسطة العرض ، والنص .

ويرى (ديبلين): " ان ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء ، ومع ذلك فان كل جزء يحافظ، في حدود معينة ، على قدرته الحياتية " [١] .

تعتمد الفلسفة الاجتماعية على وجود جمالي داخل شكل الخطاب المسرحي ومضمونة لدى (**بريخت**) إذ تخضع (السينوغرافيا) إلى منظومة المسرح الملحمي ، وبما عرف عنها من تباين فكري وجمالي مع الدراما (الارسطية) . فإنسانية المضمون الملحمي تشمل أدوات الإخراج المسرحي كذلك .

فالمكان في عرض الدراما (الارسطية) ذو أبعاد مادية معروفة بذاتها . والوحدات الزمانية والمكانية معاصرة بسياقات قياسية مألوفة . المكان لدى (**بريخت**) هو مكان العرض المسرحي وليس كياناً بذاته ، مما حتم أعطاء المشاهد شفرات بصرية لها مرجعيتها الاجتماعية والإنسانية لذا فان الديكور والمناظر هادفه إلى إبراز جمالية العرض حيال المتلقي .

ويقوم الاتجاه المسرحي الملحمي على تقويم المكان داخل بنية العرض فالمعمارية المكانية جزء من منظومة الجدل المادي وسياقاته الجمالية . فتكسير الإيهام بمطرقة التغريب اشترطت حرث ارض المشاهد التقليدية وإنشاء وخزات معرفية داخل ذات المشاهد وحسب مديات النص الفكرية والجمالية . فلأجل تحقيق الاستجابة العقلية المتحررة من كل ميول نفسية تتطلب منظرا مختزلاً ووامضاً برموز معينة ذا دلالات غير مقيدة بدال بعينة.

الصورة المسرحية عند (**بريخت**) لابد من ان توضح بطينة الإنسان من خلال جعل التناقض جزءاً منها ، وان هذه الصورة تتضمن إشارات أولية إلى حركات وقسمات تشير إلى إمكانية وجود استجابات أخرى . هذا النوع من الصور يتطلب أسلوبا في الأداء قادراً على إبقاء فكرة المشاهد طليقاً غير مقيد، وطريقة التمثيل التي تنتج مثل هذه الصور تعتمد على مبدأ (التغريب) الذي يمنع المشاركة العاطفة ، حيث ان التمثيل يجري بطريقة ما ، بحيث ان المشاهد يمنع من ان يجد نفسه في شخصيات المسرحية . فقبول أو رفض أفعال الشخصيات واقوالها ومواقفها يجري على مستوى واع، حيث عمل (**بريخت**) على التخلص من اندماج المتفرج تحت سيطرة المؤثرات السحرية والأوهام (الارسطية) التي تتيح للمتفرج إخراج شحناته العاطفية .

---

(١) نقلاً عن: بريخت، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي، المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٥.

ولكي يحقق الممثل ذلك التأثير التغريبي ، فلابد من ان يقلع عن كل ما يجتذب الجمهور عاطفياً مع ما يجب ان تبقى عضلاته في حالة استرخاء ، إذ ان الحركات والإيماءات التي تؤدي بعضلات مشدودة ، تشد معها أنظار المتفرجين ، مما يؤدي إلى إضعاف التنبؤ حول هذه الحركة أو الإيماءة .. [١] .

وعندما يؤدي الممثل الملحمي دور إنسان يتألم مثلاً ، فانه يجب ان يفعل ذلك وهو بمعزل عن الشخصية . فالممثل في المسرح الملحمي يجب ان يحتفظ وباستقلاله عن الشخصية التي يمثلها [٢] .

وحين ينفصل الممثل من دوره ، فهذا لا يعني تناقضه مع دوره ، بل بمعنى عرضه لهذا الدور وكأنه يعرض حادثة أو يرويها أو يثير الأسئلة عنها من اجل تحريك ذهن الجمهور واستفزازه ليتخذ القرارات، أو ليبحث عن الأجوبة المناسبة . والممثلون " يستطيعون الدخول في عملية التغريب ، إذا ما قدموا أنفسهم للجمهور ، أو تحدثوا عن أنفسهم بصيغة الغائب ... إلا ان تغريب الدور يزداد عن طريق الممثل الذي لا يجوز له في المسرح الروائي ان يتحول كليا إلى الشخصية التي يمثلها " [٣] . فمهمة الممثل الجوهرية ، هي عرض الشخصية فقط ..

ويمكن ان نذكر ثلاث وسائل لتحقيق (التغريب) في التمثيل هي:

١. نقل الدور إلى الشخص الثالث.
٢. الانتقال إلى الماضي ، أي إعطاء الشعور بماضويه الأحداث المعروضة.
٣. ربط توجيه التمثيل والتعليقات في الحوار ، أي نطق التعليقات المسرحية الواردة في النص بصوت مسموع[٤] .

ويرى (**هواينتج**): ان " بريخت عندما دعا إلى استبعاد العواطف ، فلا ريب انه كان يعني العواطف الوجدانية ، والتهافتات الرومانسية في علاقات الحب ... ومع ذلك فعندما كانت الضرورة تمس إلى العاطفة لاستنهاض الفكر، أو لتحقيق رسالة ، أو للحض على فعل ما لم يكن يتوزع عن استخدامها ، فضلاً عن الالتجاء إلى جميع الحيل التي تعرضها المهنة [١] .

وتعتقد (**مور**) ان طلب (**بريخت**) من " الممثلين ان يؤدوا أدوارهم (من غير تورط عاطفي) ينبثق من اعتقاده ان الممثلين لا يستطيعون التحكم بحالاتهم النفسية ، وإنهم يستطيعون تحقيق نتائج أفضل من غير قسر لهذه الحالات " [٢].

رفض (**بريخت**) في تكنيكه المسرحي ، وجود الستارة في العرض ، لأجل إتاحة الفرصة للمتفرج رؤية استعدادات الممثل ، بالإضافة إلى كسر الإيهام . المنظر عنده لم يكن لخلق الإيهام ، بل يكتفي بالإشارة فقط لمكان الحدث ، فلم يكن الديكور مفسراً للنص بل مرتبط بالحدث ، ويكشف عما يعجز عنه الحوار [٣].

شهدت ألمانيا في النصف الثاني من العقد الثاني ، أزمة اقتصادية خانقة، وأكثر من ستة ملايين عاطل من العمل ، فوضعت مسرحياته لتوضيح العقيدة (الماركسية) ، وأخضعت القيم الفنية للعرض المسرحي لأهداف سياسية . اذ عدت نقطة تحول في تطور (**بريخت**) الفكرية

---

(١) ينظر: سكران ، رياض موسى ، " اشكالية التغريب ... واسلوب التمثيل في المسرح الملحمي "، مجلة الموقف الثقافي (بغداد) العدد ٢٤ (تشرين الثاني- كانون الاول ،١٩٩٩) ، ص٧٢ .

(٢) ينظر: المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.

(٣) سيرو، جنفييف ، تاريخ المسرح الحديث ، ترجمة: بدر الدين القاسم ، (دمشق: مطبعة جامعة دمشق ، ١٩٧٤) ص٢١٣ .

(٤) ينظر: رشيد ، عدنان ، مسرح بريشت ، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨)، ص٢٤٣.

(١) هواينتج، فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة : كامل يوسف، (القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠)، ص١٢٩.

(٢) مور، سونيا، " تدريبات الممثل " ، ترجمة: زياد الحكيم ، مجلة المسرح التجريبي (القاهرة) يومية صادرة عن مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي، العدد ٨ (٨ سبتمبر ، ١٩٩٤).

(٣) ينظر، اردش، سعد، المصدر السابق نفسه، ص٢١٤.

والأسلوب الدرامي والنظري . فاستعاض عن الشكل التقليدي للدراما بسياق مفكك من المشاهد ، كل مشهد قائم بذاته . وتتأكد التضمينات العامة للحدث بالوسائل التي استخدمها **(بسكاتور)**.

استخدم **(بريخت)** في عرضه لمسرحية (رجل لرجل) عام (١٩٢٧)الفانوس السحري لعرض الجنود الإنكليز وهو ضخام الجثث ، ووجوههم قبيحة وصدورهم منتفخة كأنها محشوة ، ويمشون بأرجل خشبية طويلة . وفي مسرحية (ادوارد الثاني) عرض الجنود بوجوه شاحبة للغاية ، ليعبر عن الذعر الذي انتابهم وهم يتقدمون إلى المعركة كما استخدم في بعض المواقف الحزام المتحرك الذي يتيح للشخصيات القدرة على المشي المتواصل من دون تغير مكانها على خشبة المسرح [٤].

الفضاء المسرحي لدى **(بريحت)** لا يملك ميزة عريضة في اختيار لأمكنة استثنائية جمالية أو تاريخية بل امتلك جغرافية الدار المسرحية فالمنظر المسرحي لديه " لم يقصد إعطاء تصوير خادع لمكان محدد ولكنه كان يأخذ موقفا في الأحداث ، يشير ، ويحكي ، ويعلن ويذكر ، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث ، والأبواب ... وفي حدود العناصر التي تشارك في اللعب ، وبمعنى آخر العناصر التي بدونها تتوقف الأحداث أو تتواصل بشكل مختلف " [١].

أصبحت خشبة المسرح عند **(بريخت)** تثقف . حيث النفط والتضخيم المالي والحرب والصراع الاجتماعي والعائلة والدين والحنطة والمتاجرة بالحيوانات المعدة للذبح .. كل ذلك أصبح مادة للعرض المسرحي . أما الكورس فاخذ يوضح للمشاهد ما يغمض من العلاقات المتبادلة بين القوى . بينما يعرض المونتاج السينمائي على المشاهد الأحداث في جميع أنحاء العالم ، أما الشاشة فتعرض المواد الإحصائية . ولقد أخضعت تصرفات الناس إلى النقد نظراً لان أسبابها الخفية هي التي تحظى بالدرجة الأولى من الاهتمام . لقد عرض التصرفات الصحيحة والأخرى الخاطئة .. لقد أصبح المسرح حقل نشاط للفلاسفة . أولئك الذين يسعون إلى تغييره . فظهرت الفلسفة على خشبة المسرح ..

رابعاً : الاحتجاج والغضب في المسرح الإنكليزي بعد الحرب العالمية الثانية

---

(٤) ينظر: د. حمادة ، ابراهيم ، افاق في المسرح العالمي ، (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨١) ، ص٦٠.

(١) اردش، سعد ، المصدر السابق نفسه ، والصفحة نفسها.

استفاق الشعب الإنكليزي ، بعد الحرب العالمية الثانية ، على الحرب الباردة ، والحرب الدعائية والعسكرية المعادية ضد الشعوب الكافرة بهيمنة الإمبراطورية الإنكليزية (الاستعمارية) ، التي لا تغيب عنها الشمس . باتت بعد معركة قناة السويس عام (١٩٥٦) أسدا واهناً ، غربت عنه الشمس بالفعل .. فلا " أمل إذن في الإصلاح في الداخل بعدالة تعويض خسائر انهيار النظام الاستعماري القديم " [١] . وبعد تبخر كل وعود (دولة الرفاهية)*، التي كان الجمهور يحلم بمجتمع الرفاهية والأمن والسلام . إلا ان الإخفاق في تطبيق هذا الشعار في واقع الحياة اليومية كان له نتائجه السلبية ، وخلق حالة من الإحباط واليأس عبرت عنها تلك الفترة أعمال بعض المسرحيين الشباب .

فشهد المسرح الإنكليزي في أواخر الخمسينيات ، انعطافاً مهماً ، تميز بطابع (الغضب والاحتجاج) . فجيل الشباب الغاضب في بريطانيا هو امتداد لذلك الجيل المحبط في كل أوربا بعد الحرب العالمية الثانية .

حيث يصف المؤرخ (**تومسون**) فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية: بأنها "عصر الضمير القومي المضطرد والشكوك الأخلاقية: شكوك حول الصراع الصناعي داخل الوطن، والقمع الاستعماري، والطاقة الذرية وأخيراً حرب السويس"[٢].

أما من الجانب السياسي، فتمثل باعتماد بريطانيا (كثيراً) على الولايات المتحدة، بما أطلق عليه بسياسة التبعية ، ولم يقف الأمر على ذلك بل إن بريطانيا أخذت تفقد بعد الحرب ، الكثير من مستعمراتها في مختلف بقاع العالم، إلى ان باتت دولة من الدرجة الثانية.

أصبح الإحباط ، سمة بارزة في منتصف العقد الخامس. والإحباط هو شكل من أشكال الرفض والاحتجاج . انه إحساس عانى من الحرب ، وإحساس بالخوف مما سيحدث مستقبلاً، بعد ان لم يتحقق أي شيء ذي أهمية من شعار (دولة الرفاهية) ، الذي كان حلم جيل ما بعد الحرب ، فخاب أملهم في كل القضايا والأنظمة السياسية وخلق جواً من الاغتراب الاجتماعي في كل أوربا الرأسمالية المعاصرة .

(**جون اوزبون**) واحد من أهم كتاب المسرح الإنكليزي المعاصر، " زعيم حركة الكتاب المسرحيين الإنجليز الجدد المعروفة بحركة الشباب الغاضب . وهي التي بدأت بظهور مسرية .. (انظر خلفك في غضب) في ٨ مايو عام ١٩٥٦ " [١] وهو زعيم حركة الشباب الغاضب ، وأول من أطلق صيحة: (لعنة الله عليك يا إنكلترا) .

لقد كان مسرح الغضب الذي تمثله أعمال (**اوزبون**) جزءاً من تيار أدبي قوي برز بشكل جلي بعد انتهاء الحرب ، واختيار أبطال من الطبقة الكادحة والمحرومة من ابسط الحقوق . ولقد تضافرت عوامل كثيرة للنجاح الهائل الذي قوبلت به هذه المسرحية والأعمال التي تلتها ، حيث كان يسود إحساس بالخيبة والاستياء نتيجة للظروف الجديدة التي خلقتها الحرب وما رافقها من تغييرات كبيرة في البنية الاجتماعية التي كانت قائمة منذ قرون عديدة " [٢] .

ويتضح من خلال أعماله ، ان (**اوزبون**) ليس مجرد صوت الشباب الغاضب من عالم لا يستطيع إدراكه ، بل ان أعماله تجسد ما يحس به ، " يرصد كل أهدافه بدقة متناهية ويحددها ،

---

(١) خشبة ، سامي ، قضايا المسرح المعاصر ، الموسوعة الصغيرة (٤) ، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام ، ١٩٧٧) ، ص٣٩.

* دولة الرفاهية (أو الرخاء) : شعار رفعه حزب العمال البريطاني عندما عاد إلى الحكم عام (١٩٤٦) ، وهو نظام اجتماعي تكون الدولة بموجبه مسؤولة عن رفاهية ورخاء مواطنيها الفردية والاجتماعية : ضمان صحي، تعليمي ، سكني ..

(٢) نقلا عن: بكير ، عبد الله عبد الرحمن ، مفهوم جون آردن للغضب والاحتجاج ، المصدر السابق نفسه، ص١١.

(١) د. سرحان ، مسير ، المسرح الانكليزي المعاصر ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت) ، ص١٦١.

(٢) ينظر: سلطان ، صبار سعدون، "جون اوزبون ومسرح الغضب "، مجلة الاقلام (بغداد) العدد الاول السنة الخامسة عشرة (تشرين الاول ، ١٩٧٩) ن ص ٤٨.

ومن خلال هجومه الأمامي ، يهز أساسا . قد لا يستبدلها ببناء جديد ، لكنه يكشف التصدع في تركيبها وفرض استيائه من وضعها على اهتمام العالم من حوله " [٣].

السمة الغالبة التي تميز معظم شخوصه هي الإحباط والهزيمة والاغتراب. ويمكننا ان نصنف مسرحية (انظر خلفك في غضب) ضمن التيار الأدبي الواقعي ، اذ تعد مسرحية واقعية ، نظراً لأنها تعطي صورة واضحة عن المجتمع البريطاني في الخمسينات ومشكلاته ، وأكثر من ذلك ، مواقف الناس المتباينة في وقت اهتزت به الفروقات الطبقية الكبيرة وبشكل عنيف .

مسرحية ذات غرض اجتماعي محدد ، إذ إنها تمثل حياة غالبية الناس في حقبة ما بعد الحرب مباشرة . (**جيمي بورتر**) الغاضب يعكس المناخ العام بعد الحرب العالمية الثانية ، فجيل الخمسينيات (بتعبيره) يرى الحياة تافهة وعديمة المعنى . ويشير عنوان المسرحية إلى اهتمام بالماضي الذي بدوره يسلط الضوء على سمة الحاضر غير المستقر والمثير للمخاوف ويركز جزء كبير من الحوار بين الشخوص الرئيسة على الجانب التاريخي والتقليد في الماضي والعصور الوسطى وأبطال أسطورية والأسماء البارزة التي سطعت في سماء الأدب.

تلتها مسرحية (الكوميدي) (١٩٥٧) ، عن عائلة تعيش في حالة من العزلة والاغتراب والدين الدائم ، وتسلط المسرحية بعض الضوء على أحداث الفترة والمواقف الدولية (أزمة السويس) والمواقف السياسية ، وأكثر من هذا تفسخ القيم الأخلاقية والحضارية لفترة ما بعد الحرب . ثم تلتها مسرحية (دليل غير مقبول) .. [١].

ومن بين هؤلاء الكتاب المسرحيين الشباب الغاضبين (**جون آردن**) (١٩٣٠-؟) الايرلندي الذي تأثر بأعمال (**بريخت**) ، الذي " شجع المسرحيين على تحويل اهتماماتهم إلى السياسة كمادة للمسرحية في وقت كانت السياسة فيه تعتبر ضد الفن " [٢]. ونصوص (**آردن**) ذات اتجاه فكري وسياسي معادٍ للرأسمالية : (رقصة العريف مسجريف ، والقبضة الحديدية ، والوداع الأخير لارمسترونج) .

شغلت قضية الحرب والسلم اغلب أعماله . ومسرحية (رقصة العريف مسجريف) التي عرفت عام (١٩٥٩) عن الحرب الاستعمارية . وطرحت فكرة (سخف الارتباط الوطني عن طريق العسكرية ، وضرورة استخدام القوة كوسيلة لإيقاف الحرب وإحلال السلام). أحداثها ترجع إلى العقد الثامن من القرن التاسع عشر في بلدة تقع شمال بريطانيا. تروي نزوح أربعة جنود فارين من الحرب إلى مرفأ المدينة ، ويحملون بنادق وذخيرة وجثة جندي قتيل ، وهم: (**مسجريف ، هرست ، اتركليف ، سباركي**) . محافظ المدينة – مالك منجم – مع أعوانه: القس ، ضابط الشرطة . ينتظرون ورود فرقة عسكرية لقمع إضراب عمال المنجم الذين طالبوا بتحسين حالهم المعيشي . إلا ان برودة الطقس ، وكثافة الجليد ، سبب تأخر وصول الفرقة . ولهذا وجد محافظ المدينة في العريف (**مسجريف**) وجنوده ، الأمل في قمع الإضراب .

هدف الجنود المعلن ، هو الدعوة للتجنيد ، إلا ان الجوهر الحقيقي (المستور) لوجودهم في المدينة هو ان يلقنوا أهلها درسا في أهوال الحرب ومآسيها.

في المشهد الثالث ، نفهم من خلال انطباع الجنود ، ان المدينة ميتة – فهي مدينة من زمن الحرب - بالإضافة إلى ذلك ، ان احد عمال المنجم يصف الجنود الأربعة الواقفين في فناء الكنيسة ، أشبه بغربان حمراء ميتة . ويصفهم عامل آخر ، إنهم توابيت لأشباح مريضة- فهم جنود الحرب – (انطباع متبادل وتشاؤم غير طبيعة الأشياء وألوانها المنطقية).

يكشف(**آردن**) ان العريف كان رجلاً وطنياً متحمسا للدفاع عن الوطن في حربه التي يعتقد بأنها كانت من اجل قضايا صحيحة . الا انه يكتشف بان الجيش البريطاني يخوض حربا غير شريفة ويموت الجنود من اجل قضايا غير صحيحة. فيقترح (**آردن**) حلا انقلابيا ، غير

---

(٣) Banham, Martin, Osborn, Oliver (Boyd, Edinburgh, ١٩٦٩), p.٥.

(١) ينظر : سلطان، صبار سعدون ، المصدر السابق نفسه ، ص٥٢.

(٢) بكير ، عبد الله عبد الرحمن ، المصدر السابق نفسه ، ١٣-١٤.

واجبات الجندي (الثورة ضد الحرب) . في تجاور مع ثورة (**اروين شو**) في (ثورة الموتى) ، مع اختلاف الوسيلة ، إلا ان منطق الفكرة واحد . يرى – مسجريف - انه في مهمة مقدسة من اجل وضع حد للحرب غير النبيلة ، ولابد للآخرين من ان يعرفوا الوجه الحقيقي للحرب الإمبراطورية .

يصف (**هرس**) للراغبين في التطوع لجيش ما وراء البحار: إنهم يعيشون في خيام بالية، ويأكلون الغذاء الفاسد ، والدماء على ارض المستشفيات . ويحاضر العريف في أهوال الحرب ، ويستخدم البندقية وسيلة لرعب الراغبين . ويقدم (**اتركليف**) جثة الجندي الميت لإخافتهم ، انه ابن هذه البلدة ، قتله احد مواطني المستعمرات البعيدة .

تصرف (**مسجريف**) كالمجنون: فهو يرقص بمسدسه ، ويستخدم جثة القتيل المتحولة إلى هيكل عظمي ، ليبين للحاضرين رعب الحرب ، ويظن ان الرب قد أرسله .

(**آردن**) مثل غيره من كتاب المسرح المعاصر، " يعطي اهتماما كبيراً لقضايا ما بعد الحرب سواء في بلده أو خارجها .. ان هذه المسرحية هي بكل تأكيد صوت للغضب والاحتجاج ضد المظالم الاجتماعية والاقتصادية والتي يربطها (**آردن**) بالحروب الإمبريالية في موضوع واحد وكأنها وجهان لعملة واحد " [1] ، مثل ربط (**بريخت**) للعلاقة (الجدلية) بين المظالم الاجتماعية والاقتصادية والحرب ، وكذلك بين الحرب والتجارة .

السلام عند (**آردن**) يبدو نوعا من الجبن ، لذا خلط السلام بوسائل العنف ليوازي عنف الحرب وشراستها . فالحرب جعلت من بريطانيا جزيرة تسكنها النساء بعد ان غادرها الرجال وراء بلد غني . ولذا قرر العريف استخدام القوة لإيقاف الحرب . حيث يراه واجبا دينيا مقدسا، ويراه (**هرست**) انتقاما ، بينما يعارض (**اتركليف**) مبدأ القسوة والعنف .

موقف العريف الإنساني (والمقدس حسب رأيه) يناقض موقف القس الذي بارك الحرب وحرض العمال للتطوع. بينما يكشف عامل الحانة عن خشيته على زوجته في البيت إذا ما غادرها وذهب إلى الحرب. ويشرب صاحب المركب نخب حروب صاحب الجلالة والنساء اللواتي يتركهن خلفهم .

خامسا: المسرح التسجيلي والموقف السياسي تجاه الحرب المعاصرة

على جريان الرافد العام الرافض لسياسة السلطة الرأسمالية المسببة لكل الكوارث والقلاقل والفوضى في العالم ، ظهر المسرح الوثائقي (أو التسجيلي) على يد (**بيتر فايس**) عندما نشرت ، عام (١٩٦٨) مقالا بعنوان (١٤ اقتراح حول المسرح الوثائقي) .

قدم (**بسكاتور**) عام (١٩٦٣) مسرحية (النائب) للكاتب الألماني (**هو خهوت**) التي رفض الناشرون طبعها: فهي تخلو من الحبكة التقليدية ، ولا تهتم بالإثارة والتشويق من خلال تنظيم الوقائع تنظيماً هرمياً ، وإنها تهتم بعرض سلوك الإنسان الجماعي حيال التاريخ[1].

مسرحية (النائب) كانت بداية اتجاه جديد في المسرح ، عرف بالمسرح التسجيلي ، ثم تلا ذلك إنجازات (**بيتر فايس**) .

لأجل الحصول على الأثر المطلوب في المتفرج ، تتخذ عدة وسائل فنية خاصة . المسرح التسجيلي استخدم الوسائل الفنية نفسها التي اقترحها (**بسكاتور**) في مسرحه السياسي ، و(**بريخت**) الملحمي . المسرح التسجيلي استخدم هذه الوسائل كجزء لا يتجزأ من نسيج العلمية

---

(١) بكير ، عبد الله عبد الرحمن ، المصدر السابق نفسه ، ص٧٣.

(١) ينظر: د.خميس ، يسري ، (مقدمة: مسرحية اضطهاد واغتيال جان بول مارا) تأليف : بيتر فايس، ترجمة : د. يسري خميس، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٧) ، ص٩.

المسرحية . واتخذ القضايا نفسها التي طرحها المسرح الملحمي: (المشكلات الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية في العالم).

والفارق بين تجارب كتاب المسرح التسجيلي والمسرح الملحمي من الناحية الفلسفية ، هو إصرار التسجيليين "على الجمع في وقت واحد بين قضية الإنسان بوصفه كائناً اجتماعيا يحمله ويحدد مصيره تيار التاريخ ومتطلبات النظام وعلاقات القوى في واقع معين وبين قضية الإنسان نفسه كفرد .. وبتعبير آخر .. حاولوا رؤية جانبي الإنسان الدرامي والملحمي في وقت واحد لخلق رؤية أكثر شمولاً للإنسان " [٢].

المسرح التسجيلي ، هو مسرح تقريري . وهو ممارسة نقدية على مستويات مختلفة: ممارسة النقد ضد التمويه، وممارسة النقد ضد تزييف الحقيقة، وممارسة النقد ضد الأكاذيب . وهو مسرح متحيز واغلب أفكاره تقود إلى إدانة الموقف السلبي والإجرامي والاستغلالي .

كتب (**فايس**) مسرحية (مارا ـ صاد) (١٩٦٤) عن أهمية الثورة وضرورتها. ومسرحية (التحقيق) (١٩٦٥) عن الفضائح والجرائم البشعة التي ارتكبها النظام النازي وممثلوه في حق الشعب الألماني ، وهو عبارة عن محكمة وشهود ومتهمين وقضاة بلا أسماء، باستثناء أسماء المجرمين الأساسيين ، وصور (**فايس**) تفصيلات العذاب داخل معتقلات التعذيب النازية ومعتقلات حرق لحوم البشر وحجر الغاز. وكتب مسرحية (فيتنام) التسجيلية عن الحرب العدوانية الأمريكية ضد شعب فيتنام . وكتب مسرحية (أنشودة غول لوزيتانا أو أنشودة انجولا) (١٩٦٦) عن مأساة الاستعمار البرتغالي في انجولا . وضح (**فايس**) طبيعة العلاقة بين الفئات الاحتكارية المختلفة في النظام الاستعماري ومن يقف خلفهم: رجال دين ، واحتكاريون ، ووطنيون تابعون للنظام ضد الشعب الفقير .

(الغول) مثلاً عن نظام الاستعمار في انجولا ، يرى ان مهمته داخل انجولا:

الغول: إنني أتلقى الأوامر من الإله الرب
ان مهمة لوزيتانيا هي ، هي نشر الرسالة الإلهية على الأرض .
دائما وأبدا يؤكد التاريخ .
ان الإنسان غير قادر على قيادة نفسه
وانه يحتاج لان تقوده سلطة ما
من اجل ان تحميه من السقوط في الأنانية والمادية [١].

وفي النهاية لا يجد الشعب إلا العنف لواجهة النظام . فيحطم الشعب الغول ويسترد حريته عن طريق الحرب .

اهتم (**فايس**) بفضح اشتراك الكنيسة في المؤتمرات الاستعماري (الشراكة الاستعمارية) من خلال مباركة رجل الدين (باسم الرب) لحروب الغول ومباركته لتجنيد شباب البرتغال ليقاتلوا من اجل حماية الأقاليم الاستعمارية في ما وراء البحار ، كما بارك سرقة خيرات انجولا الفقيرة ، وبارك تحويل شعب انجولا إلى عبيد بعد تعميدهم .

---

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص١٣.

(١) فايس ، بيتر ، مسرحية انشودة غول لوزيتانيا أو انشودة انجولا ، ترجمة وتقديم: د. يسري خميس، (الكويت: وزارة الارشاد والانباء ، ١٩٧٠) ، ص٣٥-٣٦.

سادسا: اتجاهات تجريبية حديثة

أطلق على عدد من الفرق المسرحية التي برزت نتيجة الأوضاع السياسية والاجتماعية في أوربا والولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية بالمسرح المتطرف (Radical Theatre) التي تهدف إلى تغيير هذه الأوضاع ، ولا تعتمد على وجود بناية تقليدية للمسرح . وأهمية التجريب في هذا النوع من المسارح لا تعود إلى الشكل بقدر ما تعود إلى الاتصال الفكري والروحي الذي توجده العروض مع الجماهير. ومن أهم تلك المسارح التجريبية: (مسرح الخبز والدمى ، والمسرح الجنوبي الحر ، والتياترو كامبسينو ، وفرقة سان فرنسيسكو للتثميل الصامت ، والمسرح السري ، ومسرح الغوريلا ، ومسرح الشمس..)

مسرح الخبز والدمى: فرقة أسسها (**بيتر شومان**) سنة (١٩٦٢) في الولايات المتحدة. تصاحب الفرقة مواكب من الدمى العملاقة ، وقبل ان يبدأ العرض يعطى المشاهد رغيف خبز يقطع منه قطع يأكلها.. " وبذلك يشارك الجمهور في طقوس دينية آنية ، فأكل الخبز اتصال ومشاركة في قوام الحياة " [١]. وبذلك يصبح (الخبز ، والمسرح) وسيلتين مهمتين لآدمية الحياة.

الفرقة مثلت من اجل قضايا سياسية ، وعرفت بتعاطفها القوى مع نضال الشعب الفيتنامي ، ومعارضتها لاشتراك الولايات المتحدة في الحرب ضد فيتنام . وتشترك العروض في فضح همجية الحرب وخواء الرأسمالية .

اذ يرى (**شومان**): " يجب ان يقضى على الحرب والجوع ، يجب ان يعاد الماء والهواء والتربة إلى الحياة " [٢].

كما اقترح الناقد (**ر.ج.دافيد**) عام (١٩٦٦) ان تسمى تلك الفرق في الولايات المتحدة ، (بمسرح العصابات): يطلق على الفرق التي تجعل من التغيير السياسي والاجتماعي فوق الفن ، وكّيف المسرح لاستعمالات مشابهة لحرب العصابات[٣].

مسرح الغوريلا: مسرح سياسي متطرف يعرض في أي مكان يجتمع فيه الناس . نشأت الفرق ردة فعل لانحلال الحياة المستمر في أميركا الحديثة ، وظهرت اغلب الفرق منذ (١٩٦٧) تحت تأثير حركة المعارض للحرب . وأكثر هذه الفرق مؤقتة تظهر مع ظرف سياسي أو اجتماعي معين.

مسرح الغوريلا يقدم نموذجا جديدا للعلاقة بين المجتمع والحقيقة الاجتماعية ، ويوحي ان الحقيقة الاجتماعية يمكن ان تتأثر وتتغير عن طريق عمل جماعي يقوم به أعضاء المجتمع . ويتم ذلك عن طريق اشتراك الجماهير في العرض [١].

لقد تطورت حركة الشباب من مجرد خارجين على النظام الاجتماعي إلى ثوار حقيقيين على هذا النظام لوعيهم بالهوة السحيقة التي أوشكت أمريكا ان تتردى فيها نتيجة للحرب الفيتنامية . والحقيقة ان هؤلاء الشباب الثائرين وجدوا أنفسهم يعيشون في نظام يجبرهم على الاشتراك في حرب لا يؤمنون بها ، ولا يقتنعون بعدالتها .. فالمجتمع الأمريكي أصبح مجتمعاً يسوده العنف ، والاضطراب السياسي ، والتفرقة العنصرية ، بسبب الإدارة الأمريكية التي أدخلت البلاد في حرب لا يعرف متى تنتهي [٢].

---

(١) د. محمد، حياة جاسم ، " المسرح التجريبي في الولايات المتحدة " ، مجلة الاقلام (بغداد) العدد الاول السنة الخامسة عشرة (تشرين الاول ، ١٩٧٩)، المصدر السابق نفسه ، ص١٩.

(٢) المصدر السابق نفسه ، والصفحة نفسها.

(٣) ينظر: المصدر السابق نفسه ، والصفحة نفسها.

(١) ينظر : د. محمد ، حياة جاسم ، المصدر السابق نفسه ، ص١٩ .

(٢) ينظر: د. سرحان ، سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بيروت : المركز العربي للثقافة، د.ت) ، ص١١٧-١١٩.

مسرح الشمس: يعد موقع مسرح الشمس وسط خضم الإنتاج المسرحي الفرنسي ذا أهمية بالغة .. بدأ مسرح الشمس مسيرته الفنية منذ بداية الستينات عبر جمعية مسرحية للطلبة بباريس.

وفي سنة (١٩٦٤) قررت (**اريان منوشكين**) ورفاقها تأسيس فرقة مسرحية في ظل إطار قانوني . وبدأ التفرغ وتأكيد الاحتراف قدمت الفرقة مسرحية (تاريخ الثورة الفرنسية) ثم (عصر الذهب) و(التاريخ الرهيب ولكنه غير التام لنوردوم سيهانوك ملك كمبوديا) .. وتميزت الحركات التجريبية بمظاهر فنية مشتركة تجمعها في إطار عام ذي مؤشرات واضحة هي:

١. انها حركات هواة تبتعد عن الطابع الاحترافي.
٢. تؤكد الشعور بدلاً من التفكير في مخاطبة الجمهور.
٣. تؤكد الأصوات والحركات بدلاً من الكلمات.
٤. تؤكد جماعية العملية المسرحية ، وتقلل من هيمنة المخرج التقليدي وتفرد الكاتب المسرحي.
٥. تعني بدور الجمهور الفاعل في التجربة المسرحية.
٦. تعود بالمسرح إلى أصوله الطقسية الجماعية.
٧. الحركات التجريبية ذات دلالات اجتماعية واضحة ، فالاشتراك في هذه الفرق (الجماعية) كان لإحساس بالانتماء عند قسم ، أو وسيلة لنقد الثقافة القامة عند قسم آخر. واغلب هذه الفرق ملتزم سياسيا واجتماعيا ..[٣].

(٣) ينظر : د. محمد ، حياة جاسم ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠ .

أولاً : مسرح النكسة

إذا ما حاولنا استقراء الأبعاد السياسية في المسرح العربي نتيجة التثويرات السياسية المؤطرة للتاريخ العربي .. تواجهنا حقيقة قائمة ، وهي محاولة الكشف عن الرؤية والأداة الأساسيتين في هذا المسرح ، وخصوصيته ، وتطلعاته ، ومنطلقاته التاريخية . أي جوهر الجذور والتكوينات والبناءات الفكرية والامتدادات الزمانية والمكانية ..

ستة أيام هزت الوجدان العربي وفتحت – في نكسة الخامس من حزيران عام (١٩٦٧) - آفاق الرؤية أمام العديد من المسرحيين العرب ، وسط أجواء الهزيمة والرفض والتأس . على أثرها ظهرت العديد من المسرحيات التي تشحذ الإرادة على مواصلة الإصرار والأمل في نصر جديد .

وتحت شعار: (خسرنا المعركة ، ولكن لم نخسر الحرب) أخذت المسرحيات ، بعد الهزيمة ، على عاتقها التوعية والحشد والتعبئة والتحريض وطرح السؤال عن أسباب الهزيمة المريرة في تاريخ الجيش العربي.

ويصف (**عبد الله**) حجم المعاناة النفسية التي خلفتها النكسة في المواطن العربي: " هزيمة سحقتنا .. وهزتنا .. بل أقول إنها أماتت فينا كل شيء .. وقتئذ .. بعد ان سحبت .. في ست ساعات أو اقل صلابة الأرض من تحت أقدامنا " [١].

أولى الأعمال التي قدمت بعد الهزيمة ، مسرحية (الزهـــور لا تذبل أبدا) لـ(**رشاد رشدي**) ، عمل دعائي تعبوي: عن خائن يهودي ، يسكن في بلدة ، يسلم بلدته للاحتلال (الصهيوني) - قرية أردنية في قلب الصحراء قريبة من الحدود -.

والمسرحية مأخوذة من قصة (**تشابيك**): (أفول القمر) عام (١٩٤٢) استخدمت للدعاية أيام الحرب الثانية عن خيانة احد سكان البلدة للاحتلال النازي[٢].

ثم مسرحية (الشهيد) لـ(**علي مصطفى أمين**) في شهر تموز ، استخدم فيها الغناء . المسرحية أشبه بنشيد مسرحي ، المسرحية رفضت فكرة الاستسلام والقبول بالهزيمة . وطالب الكاتب الثأر من الهزيمة على أفواه المصلين –الكورس- والاندفاع نحو معركة جديدة مع العدو.

المسرحيتان تمثلان الاستجابة الأولى إزاء النكسة العسكرية ، فجاء الرد من خلال تحديد أسباب الهزيمة ودعوة الشعب العربي للاستعداد لحرب أخرى جديدة .

بعد عام (١٩٦٧) ظهرت موجة من المسرحيات التي تسوغ الهزيمة ، وترى ان الفساد ليس في الحاكم ، لكنه في تلك الحاشية التي لو تخلصنا منها لتخلصنا من كل عوامل الهزيمة ، مثل مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) لـ(**ممدوح عدوان**) ، وحيث العودة لأيام الغزو والتتري لبغداد . ومسرحية (يا سلام سلم .. الحيطة بتتكلم) لـ(**سعد الدين وهبة**)، وحيث العودة إلى الماضي إلى القاهرة أيام السلطان المصري عام (١٣٧٧م) ، وإدانة التأليه الزائف للزعيم وإدانة حاشيته في (أنت اللي قتلت الوحش) لـ(**علي سالم**) . وكانت (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) لـ(**سعد الله ونوس**) للنظر في أنفسنا لنرى من نحن ، ولماذا يحدث ما يحدث ؟ في حفلة السمر كان المسرح في المسرح والحكاية تدور في بغداد ، وتحدث اليوم ، وإنها ستحدث كل يوم ان بقي كل شيء كما هو[١] .

مسرح النسكة بنصوصه وأفكاره جاء مستجيباً سريعا لتلك الأحداث ، بردود فعل بكائية ناعية ، ولم تخرج معظم تلكم النصوص عن التقريع والهجاء الذاتي والبحث عن مسوغات

---

(١) عبد الله ، مصطفى ، اسطورة اوديب في المسرح المعاصر، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٣)، ص١٣٥-١٣٦.

(٢) ينظر: خشبة ، سامي ، قضايا معاصرة في المسرح (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢)، ص٨٠-٨٢.

(١) ينظر: عبد القادر، فاروق، "عن الاتجاه الفكري للمسرح العربي – اشارات وملاحظات" ، مجلة الحياة المسرحية (سوريا) ، العدد الثاني (ايلول – تشرين الاول – تشرين الثاني، ١٩٧٧) ، ص١٠٢-١٠٣.

الهزيمة وأسباب معالجتها . ولعل هذه النصوص قد استمرت طويلاً وأخذت مآخذا نفسياً من ذات الكاتب ووجوده المعرفي.

ومن المعالجات الدرامية (مبنى ومعنى) مسرحية (حفلة سمر ..) يعلن فيها الكاتب عن عمق المأساة القومية ومسؤولية الشرائع الاجتماعية والثقافية والسياسية عنها. والمسرحية ذات بناء تجريبي محدث ، ابتعد المؤلف فيها عن سرد قصة الهزيمة ، متمثلاً ببناء مسرح داخل المسرح ، واشتراك الجماهير .

ونكتشف هوامش فكرية زاملت بناء الشخصية العربية أبان حقبة الستينيات تمثل تهويل صورة العدو والشعور بالدونية ، مما يجعل الإنسان العربي ذا بناء نفسي بتقنيات إعلامية تمهد بدورها زعزعة الفعل العسكري مع العدو.

(كوميديا اوديب) أو (انت اللي قتلت الوحش) مسرحية مصرية معاصرة ذات إطار أسطوري – اوديب – كتبت بعد النسكة بسنتين . وهي ليست محاكاة أو معالجة للأسطورة اليونانية، ولكنها إطار لقضية معاصرة – هزيمة حزيران . اتجه **(سالم)** بأسلوب غير مباشر إلى صب فكرة الهزيمة في قالب أسطوري . ونقل أحداث مسرحيته من طيبة اليونانية إلى طيبة مصر القديمة . مدينة يقف أما سورها وحش يقتل أبناءها . ويقترح **(سالم)** على لسان **(ترزياس)** ان تخرج طيبة كلها لملاقاة الوحش . فإذا كان الوحش يلقي ألغازاً ، استطاع الجميع حلها بذكاء اذكيائها . أو قاتلت المدينة مجتمعة الوحش بدلاً من ان يفترسها واحدا ، " ان ترزياس هنا تقترح احد الحلول التي شاعت بعد النكسة للقضاء عليها ومواجهة وحشنا الإسرائيلي القابع شرق القناة وذلك بمواجهته بكل ما نملك من قوة . بغض النظر عن تقديرنا لمدى فعالية تلك القوة بالنسبة له " [١].

يهزم الوحش بتبني **(اوديب)** مهمة التخلص منه. إلا ان الوحش يعود مرة ثانية وتقرر المدينة ان تخرج للوحش مجتمعة . إلا إنها تهزم لأنها خرجت بعفوية وبدون أدنى تخطيط لتواجه ذلك الوحش . فتحولت الحرب إلى محاولة انتحار جماعية . فوقعت طيبة كلها في الخطأ، " وقعوا جميعاً في نكسة ٦٧ التي وقعت فيها مصر نتيجة سوء تقدير حقيقة العدو أو الوحش الخصم " [٢].

(سالم) (وفكرة الهزيمة الداخلية – قبل بداية الحرب) يكشف ان طريق النصر يبدأ بتحرير الشعب من الخوف والقلق والشك من حاشية الملك.

كانت قضية فلسطين من القضايا المهمة لدى الكتاب العرب ، وخرجت من الشكل التقليدي للصراع القديم بين العرب واليهود كأجناس في كل من (وطني عكا) لـ**(عبد الرحمن الشرقاوي)** و (النار والزيتون) لـ**(الفرد فرج)** .. كانت هذه الأعمال قد أرست الملامح الأولى للمسرح السياسي في الوطن العربي الذي استخدم التسجيلية والمخرج في شكل العرض الشامل [٣].

مسرحية (النار والزيتون) مسرحية تسجيلية معاصرة عن القضية الفلسطينية والمكاسب (الصهيونية) على المستوى الإقليمي ووحشية السلوك اليهودي . ادخل فيها المؤلف تقنية المسرح الشامل ، حيث الصور والأفلام ومكبرات الصوت والأغاني والرقصات والتمثيل الصامت.

وإذا القينا نظرة سريعة على ما كتب من مسرحيات عربية بعد عام (١٩٦٧) في مختلف الدول العربية ، نجد ظاهرة العودة إلى التراث الشعبي القديم . ونجد ان (الف ليلة وليلة) تحتل مكانة حقيقية ضمن هذا الإطار . والغاية من ذلك هو المحاولة في البحث عن شكل مسرحي عربي جديد، ومن اجل التوصل إلى وسيلة يمكن عن طريقها معالجة وطرح الواقع

---

(١) عبد الله ، مصطفى ، اسطورة أوديب في المسرح المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص١٤٢.
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص١٥٥.
(٣) ينظر: النقاش ، فريد ، "حرية التعبير" ، مجلة الحياة المسرحية ، المصدر السابق نفسه ، ص١٠٨.

السياسي والاجتماعي المعاصر من دون الوقوع في قبضة الرقابة ، مثل مسرحية (حفلة على الخازوف) لـ(**محفوظ عبد الرحمن**)[٤] .

(٤) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص١٣٦.

مسرحية (زهرة من دم) للدكتور (**سهيل إدريس**) أولى المسرحيات العربية التي تقدم المقاومة الفلسطينية المسلحة بعد الهزيمة ، "إن المؤلف يقف بنا على أعتاب عنصرية جديدة . في الوقت الذي يجب أن نؤكد فيه إن قضيتنا مع إسرائيل ليس قضية عنصرية ، يحدثنا هذا المؤلف عن (الدم العربي الذي لا يفسد ..) ، ويحصر الصراع كله بين أشراف وأنذال ، وأبطال وأوغاد " [١] .

استجابة المسرح العربي ، يلتمس أشكالاً مسرحية جديدة ، استجابة للتغير السياسي والنفسي أثر الهزيمة ، فاستفاد من المنهج الملحمي والتسجيلي والتجريبي في المسرح الحديث .

يرى (**برشيد**) إن جيل النكسة هو: جيل العنف ، والغضب ، والشعور بالإحباط . حيث انفجرت في مدينة الإسكندرية ، بعد عام من الفاجعة ، فقد خرج المتظاهرون يتحدون الحكومة والنظام ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكري . وظهر التجريب المسرحي مباشرة بعد النكسة ارتجالاً لواقع وفكرة وفنٍ مغاير ، من أجل إيجاد فن جديد لعالم جديد متغير محمل بالهزيمة [٢] .

(**ممدوح عدوان**) في مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) استخدم اسلوب مسرح داخل المسرح ، والمسرح الملحمي ، وتحفيز المتلقي من خلال إشراكه في المسرحية . المسرحية تاريخية ، والمكان هو مدينة الموصل ، والزمان يعود بنا إلى القرن السادس الهجري ، في أثناء الغزو التتري لمدينة بغداد . موضوعها محاكمة مواطن عادي ، اسمه (**أبو الشكر العدناني**) كبير في السن ، بتهمة التخلي عن الدفاع عن الوطن ، والهروب من مدينة بغداد بعد أن منعت السلطات الخروج منها ليدافع عنها أهلها:

النائب العام: ... إن هذا المتهم الذي ترونه
وراء هذه القضبان مجرم خطير وخائن قذر
لقد تخلى هذا المتهم عن وطنه ساعة المحنة ونزح
عن أرضه التي عاش فيها ومن خيرها طوال عمره .. [٣]

الديكور الذي يصفه المؤلف (رمزي) ، وهو عبارة عن صالة محاكمة مقسومة بقضبان حديدية إلى قسمين متساويين: القسم الأيمن هو قفص الاتهام ، القسم الأيسر منصة القاضي ومستلزمات المحكمة وفوق المنضدة سيوف معلقة .

المحكمة تبغي جعل الرجل عبرة لكل من يتخلى عن الدفاع عن وطنه . وطالب النائب العام بحكم الإعدام . ومحامي الدفاع اعتمد في دفاعه على سلسلة الشهود الذين أوضحوا استعداده النفسي والعقلي عشية الحرب:

أبو الشكر: يجب أن نفعل شيئاً
أبو سليم: مثلاً .
أبو الشكر: لا أدري أي شيء يجب أن ندعم قوتنا بشيء ما .
عبد الله: (براحة بال) هذا كلام يا رجل ؟ كأنك لم تعرف المقاتل العربي بعد . أمس فتحنا حتى حدود الصين .
أبو سليم: ليس من السهل يا أبا الشكر أن يجتاح بلادنا غازٍ سعلوك من بلاد التتار
عبد الله: كان المقاتل العربي يلاقي عشرة فرسان وحده فيجهز عليهم .

---

(١) عبد القادر ، فاروق ، " (زهرة من دم) وكل الكليشيهات المرفوضة عن المقاومة " ، مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٦٢ (أيار ،١٩٦٩) ، ص٦٢ .

(٢) ينظر: برشيد ، عبد الكريم ، " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس " ، مجلة آفاق عربية ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٢ .

(٣) عدوان ، ممدوح ، مسرحية: محاكمة الرجل الذي لم يحارب، (بيروت: دار ابن رشد ، د . ت) ، ص١١.

أبو الشكر: وليس من السهل أن نظل جالسين هكذا وبلادنا تتعرض لهذا الخطر [١] .

يدخل الجندي (**سليم**) عائداً من جبهة القتال ، منهك ، ويخبرهم بهزيمة العرب أمام (**هولاكو**) . ويكشف المؤلف عن سر الهزيمة – التي لا يتحملها الجندي المقاتل لوحده – فهزيمة الحرب والوطن كانت لضعف استعدادات الجيش وضعف إرادة قادته:

سليم: انتصر هولاكو .
أبو الشكر: قلت إن الحرب لم تقع .
سليم: انتصر هولاكو بلا حرب .
أبو الشكر: انتصر بلا حرب ! .
سليم: انتصر بلا حرب .
أبو سليم: حدثنا مثل الناس يا أبني .. ماذا جرى بالضبط .
سليم: لا شيء .. بجولة واحدة خسرنا ربع جيشنا وولى البقية هاربين ... جيش هولاكو مسلح جيداً ، ومنظم ومدرب تدريباً عالياً .
عبد الله: إذن فأنت هارب الآن .
سليم: قال لنا قادتنا أن ينجوا كل بجلده فولينا الأدبار .
أبو الشكر: لماذا ؟
سليم: لا أدري ، سألت عدد من القادة ، فقالوا أنهم لا يدرون ، لم يفهم أحد شيئاً [١] .

يكشف (**عدوان**) عن أحد أسرار الهزيمة الحقيقية ، وهو الخوف الذي زرعته حاشية الأمير في قلوب الشعب . ولهذا كانت الهزيمة قبل المعركة ، وهي في الداخل قبل أن تكون في الخارج مع العدو . أما صورة ذلك البطل العربي ، فهي من صنع الماضي ولا ارتباط لها مع شخصية البطل العربي المعاصر:

عبد الله: نحن أبناء أولئك الفرسان الذين فتحوا حتى حدود الصين .
أبو الشكر: (ينفجر بغيظ قريب من البكاء) أما نحن فحشرات حقيرة .
نعم .. هكذا نحن .. هكذا جعلونا . الشيء الوحيد الذي تعلمناه طوال عمرنا هو الخوف .. لقد أتقناه أكثر مما أتقنا العيش .. تعلمنا كيف نبقى مذلين محتقرين .. الخوف من الجيش ومن الشرطة ومن الموظفين ومن الشرطة السرية ومن العسس ومن جهلنا بالقوانين ، طوال عمرنا لم نسأل عن شيء ، كنا دائماً ننفذ الأوامر ونسمع بأعمال الآخرين .. [٢]

المحكمة تؤجل وتنقل إلى مدينة حمص مع الشهود ، حيث أحتل التتر مدينة بغداد واقترب من مدينة الموصل .

(**عدوان**) يفلسف أسباب اندحار الجندي وهزيمته من المعركة ، من خلال منظور الفروسية في الدفاع عن جثة زميله الشهيد في ساحة القتال:

الزوجة: هل يدفنون القتلى في الحرب ؟
أبو الشكر: المنتصرون يدفنون قتلاهم .
الزوجة: وهل نحن منتصرون ؟
أبو الشكر: لا يا عزيزتي .. نحن منهزمون .
الزوجة: ولماذا لا يدفن المنهزمون قتلاهم ؟

---

(١) عدوان ، ممدوح ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٦ .
(١) عدوان ، ممدوح ، المصدر السابق نفسه ، ص١٨ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ٢٥ .

أبو الشكر: حين ينهزمون تصبح روح كل منهم تفكيره الوحيد فلا يجرئ أحد على البقاء لدفن صديقه .
الزوجة: إذن فالجنود ليسوا أصدقاء فيما بينهم .
أبو الشكر: ربما هذا ما يبدو لو كان كل منهم صديق لآخر
لو وقف قرب جثته يدافع عنها حتى يعيدها إلى الأهل المساكين الحزانى مثلنا .. أتعرفين ماذا كان يمكن أن يحدث لو فعلوا ذلك ؟
الزوجة: ماذا ؟
أبو الشكر: (يتركها ويقف) كانوا انتصروا .. لو أحبوا جثث موتاهم ولكن ليس علينا أن نتوقع ذلك منهم طالما إنهم لم يحبوا الأرض . (١) .

نستشعر من ذلك إن (أدب الخامس من حزيران) في واحدة من مسوغات الهزيمة ، هو المستوى الجماهيري الفكري والثقافي أبان الهزيمة وقبلها مما حدا ببعض الكتاب إلى عدها هزيمة ثقافية فكرية .

ونفهم بأن مفهوم الفروسية وحب الوطن والأخلاق عند الجند العربي (المعاصر) قد غابت وتشوهت ، وتحول الجندي إلى قاطع طريق جائع متسول:

أبو الشكر: سود الله وجهك .. أنت تتحول إلى قاطع طريق ؟
الجندي: ذبحني الجوع يا عم .
أبو الشكر: فجئت تنتزع طعامك بالقوة من أيدي مدني عاجز ؟ (٢) .

وهنا يكشف (**عدوان**) عن الفحوى الفكري للهزيمة المعاصرة ، ويعري نظام الدستور العربي الحاكم ، من حيث محاكمة الرجل البريء – الرجل المدني العاجز عن حمل السلاح – ويترك الجندي – المسؤول عن واجب الدفاع عن الوطن – لأنه تابع لمؤسسة خاصة هي تحاكمه على أخطائه وتسوغ هروبه: تنفيذاً لأوامر في الانسحاب .

استطاع الجيش العربي عام (١٩٧٣) في حرب تشرين ، أن يحقق حلم العرب في نصر جديد فعال على العدو الغاصب ، في أول معركة هجومية يشنها العرب وعبروا خط (بارليف) واقتحموا قناة السويس .. إلا إن الحرب لم تستمر ، وأعلنت الهدنة والمفاوضات في الكيلو (١٠١) ، فتولدت على أثرها نكسة استسلام عربية جديدة .

واكب المسرح العربي أحداث الحرب ، فعرضت مسرحية (مدد مدد شدي حيلك يا بلد) لـ(**زكي عمر**) بعد أيام من المعركة ، ثم مسرحية (العبور) لـ(**فؤاد دواره**) التي سجلت حدث العبور ، (الناصر صلاح الدين) لـ(**محمد محمود شعبان**) التي أسقطت الأحداث التاريخية على الحدث المعاصر .

(**شعبان**) يستلهم التاريخ والتراث العربي الإسلامي لا من أجل سرد أحداث التاريخ ونقل نصوصه فحسب وإنما الاستفادة منها من حيث عمق المضمون وبمنطقية الأحداث والشخصيات في سياقها التاريخي من حيث الشكل .

مسرحية (رأس العش) لـ(**سعد الدين وهبه**) قدمت في العيد الأول للعبور ، وهي مسرحية سجلت أخبار الحروب والتفصيلاتها مع الكيان الغاصب في فلسطين: (٤٨ ، ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٣) . وكل الشخصيات رسمها المؤلف تمثل واحدة من تلك الحروب الأربع: الفلاح (**عبد الجواد**) كان جندياً في حرب (١٩٤٨) ، والفلاح (**عطية**) فقد ذراعه في حرب (١٩٥٦) واستشهد في حرب تشرين ، و(**فريد**) الشاب الذي فقد ذاكرته ثم تعود إليه في حرب تشرين ثم يتذكر إنه كان ضابطاً في الجيش ، والجندي (**بدير**) مقاتل في جيش العبور . أما نسيان الذاكرة ، فهي فكرة فنية (ابتكار) لمعنى النكسة .

---

(١) عدوان ، ممدوح ، المصدر السابق نفسه ، ص٦٧ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٦٧-٦٨ .

(بطاقة دخول إلى الخيمة) لـ(**عبد الأمير معله**) من المسرحيات التي رفضت فكرة الدخول في مفاوضات مع العدو ، استخدم فيها المؤلف أسلوب مسرح داخل المسرح ، وأشرك الجمهور في أحداث المسرحية .

ثانياً: المسرح العراقي في زمن الحرب

لم يكن للمنجز الدرامي العراقي سابق تجربة فعلية مع الحرب . لما تتطلبه فكرة الحرب من رؤية فعلية ، يستخلص منها (فحوى ، وموقفاً): فكرياً ، وسياسياً ، واجتماعياً ، وأخلاقياً ، شاملاً توثق مجرياتها وتكشف مدياتها التأثيرية (الآنية ، والبعدية) حيث فاجأت الحرب الفنان العراقي وقلبت مشاريعه الفنية والأدبية رأساً على عقب ، ووضعته في موقف تحدي استفزازي صعب ، كيف يقدم مسرحاً يعبر عن الحرب وعدالتها وعمق أبعادها وآثارها ، " فالحرب هزة اجتماعية كبيرة ستتمخض عن آثار بالغة الأهمية وستلقي بضلالها الكثيفة على الحياة عموماً وعلى حركة الإبداع الفني خصوصاً " [١]

لجأ الفنان العراقي منذ بداية الحرب إلى العودة إلى التاريخ المسرحي عن النصوص التي تطرقت للصراع العربي الفارسي ، أو إعداد النصوص الملائمة لطرح فكرة الحرب من المسرحيات العالمية ، مثل مسرحية (ماريا) للشاعر الأسباني (**لوركا**) و(الفرس) لـ(**اسخيلوس**) .. ثم ظهرت نصوص استوحاها مؤلفوها من الحرب مباشرة ، " ولكنها كانت .. نصوصاً متسمة بالسطحية والعجلة وطغيان العبارات الحماسية وتفكك البناء الدرامي " [٢] .

مسرحية (حكاية العطش والأرض والناس) التي عرضت عام (١٩٨١) من تأليف وإخراج (**قاسم محمد**) استوحاها من تاريخ الصراع القريب مع الفرس . عن مدينة عراقية حدودية ، عام (١٩٧٥) عانت من تحرش نظام الشاه في إيران الذي أقام سداً حبس فيه الماء عن المدينة وعرضها للعطش والموت . فهاجر بعضهم وتمسك الآخر بالأرض . المسرحية احتفالية .

مسرحية (نائب العريف أرخيص) للمسرح العسكري ، أكدت على القيم الأخلاقية وقيم الشجاعة للمقاتل العراقي . ووظفت المسرحية التاريخ الوطني والتراث الفلكلوري .

---

(١) عباس ، علي مزاحم ، ازمة النص المسرحي ، الموسوعة الصغيرة (١٧٣) ، (بغداد: دارئرة الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص٦٩ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ٧٢-٧٣ .

(أم المقاتلين) لـ(**زين العابدين**) صورت موقف الأم العراقية ، وهي تعاني من الصراع بين عاطفة الأمومة اتجاه ابنها والوحيد ، بعد أن استشهد زوجها ، وعاطفة الوطنية الذي يتعرض للخطر ..

بينما يشير الباحث (**عبد فيحان**) في بحثه عن التصوير الفكري والشكل الفني لمسرح الحرب في العراق: إلى إنها " خلاصة استيعاب شامل لمتغيرات الحرب ، تمثل لمسات المرحلة التاريخية الراهنة ، ذلك إن التصورات الفكرية والجمالية لا يمكن أن تكون في مستوى (نوعي – كيفي) جديد وجاد من حيث التفكير والمعالجة إلا من خلال الربط الجدلي (النفسي – الزمن – التاريخي) " [١] .

إشكالية العلاقة بين المسرح والحرب هي إشكالية فكرية قبل أن تكون إشكالية تعبيرية . ولهذا ، فتطور العلاقة (الفكرية والتعبيرية) بالتطور التاريخي للحرب .

يرى الباحث أهمية استخلاص أهم النتائج الواردة في رسالة (**عبد فيحان**) عن مسرح الحرب في العراق ، الموسومة: موضوعة الحرب في المسرح العراقي ١٩٨٠ - ١٩٨٨ . وبما تتطلبه دراسة الباحث ، وهي:

١. الحرب كانت جديدة في الفن المسرحي العراقي ، حيث إنها عبرت عن بطولة واقعية غنية بالحياة التعبيرية . وإذا كانت الحرب انطوت على مضامين متعددة ، فإن أشكال التعبير الأدبي والفني لم تكن بمستوى غنى تلك المضامين .
٢. التركيز على الجانب الإعلامي والتعبوي في المسرح .
٣. لقد أدت الأعمال التي تدور حول موضوعة الحرب الضرورة الفكرية وابتعدت عن الضرورة الفنية . وكانت الأعمال ينقصها الفن الدرامي ويغلب عليها الشكل الحواري الذي يشرح الحالة لا ذلك الفعل الذي يفجرها . ومن هنا لم تحقق المسرحيات المقدمة خلال الحرب المستوى الفني المطلوب . أي إنها لم تحقق الموازنة الصعبة بين الضرورة الفنية والمتطلبات التعبوية .
٤. اتسمت العروض التي قدمت في بداية الحرب المباشرة والحماس إضافة إلى لغة تحريضية ، فقد عالجت واقعية حدث المعركة .
٥. اتجهت الأعمال المسرحية نحو اتجاهين: الاتجاه الأول اعتمد التاريخ ، حيث اعتمد الكاتب على التاريخ العربي القديم والحديث ولاسيما وقائع الحروب والمعارك ، مثل مسرحية (الشرارة) لـ(**معد الجبوري**) عن الصراع العربي مع الفرس ، والاتجاه الثاني تمثل في تصوير المعركة وتغذيتها بقيم الدفاع عن الوطن ، مثل مسرحية (العودة) لـ(**يوسف الصائغ**) التي صورت العدو من الداخل باسلوب كوميدي .
٦. الاستفادة من مضامين المسرح: الملحمي ، والتسجيلي ، والواقعي .
٧. سارت فكرة الحرب في المسرح العراقي في اتجاهين: الأول نضالي أكد القيم الإيجابية للحرب العادلة في الدفاع عن الوطن ، والثاني يندد بالحرب ويعو إلى السلام العادل المشرف[٢] .

---

(١) عبد فيحان ، محمد ، موضوعة الحرب في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٦٤ .

(٢) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٩-٢٣٦ .

ما أسفر عنه الإطار النظري

أولاً: فكريـــــا

١. ارتبطت الحرب ومفاهيمها مع بداية التعبير الفني والنشاطات شبه المسرحية ، ارتباطاً (عقلياً ، عقائدياً ، وجدانياً) طورت التجربة الفنية عبر التاريخ .
٢. المنطق الأسطوري له ارتباط وثيق بالحركة الطبيعية والحياتية والظروف الاستثنائية (الكوارث والحروب) . وعبدت الآلهة بصفتها آلهة للحرب تشارك في المعارك: (**أننا/تموز**) عند البابليين ، (**مارس**) عند اليونان ، (**آرس**) عند الرومان .
٣. للحرب أثر حقيقي واضح على المنجز الملحمي الرافديني: (الخليقة البابلية ، أنزو) نكتشف فيه الخطط العسكرية ونوع الأسلحة وأسماء الآلهة المقاتلة وطرق التعامل مع الأسرى . ومن ثم بروزها (كأثر) في البناء الداخلي للعقيدة الدينية الرافيدينية .
٤. النتاج الملحمي والتراجيدي اليوناني أقتصر على تناول موضوع حرب طروادة . وأرتبط النتاج التراجيدي بجملة الصراعات العسكرية والسياسية . وتسلسل في انسلاخه عن المؤسسة (الديونيسية) . ولجأ إلى اجترار أساطير ملاحم الحرب الهومبرية . مركزا اهتمامه على القضايا الإنسانية وأزمات الذات والقدر ، المرتبطة بالحرب ونتائجها البعدية .
٥. أقترح (**أرستوفانيس**) جملة حلول خيالية جادة لإنهاء الحرب وإحلال السلام – في سلسلة كوميديا (الحرب والسلم) – نتلمس فيها سلطة العقل الإغريقي ومسيرته اليومية والفكرية ، ومتزامنة مع التحولات الديمقراطية .
٦. النتاج الأدبي اللاتيني ، أتجه فكرياً إلى حروب القياصرة ، وكانت على النمط اليوناني ، واتسمت بأجواء الرعب والوحشية . (فالإنيادة) جاءت تدويناً لأحداث أتت تتمة (للإلياذة) .
٧. كان المسرح (الإليزابيثي) مسرحاً: دامياً ومعقد الأحداث ، تضمن ذكر أخبار الحروب والنزاعات الوطنية . فكرة الحرب عند (**شكسبير**) هي حرب ملوك وقادة لا حرب جنود . فلسفها في صورة تاريخية لواقعية الحرب المعاصرة: (هنري الخامس) واجب وطني ، و(الملك لير) حماقة ، و(كريولانس) ذات أهداف اقتصادية و(مكبث) قدر ، و(ترويلس وكريسيدا) مهزلة إنسانية ..
٨. الكلاسيكا الجديدة ، سايرت مجمل الصراعات الدينية والسياسية . تبلورت فيها القيم الوطنية وانتصار الإرادة على انفعالات العاطفية . وتوظيف الأساطير اليونانية كان توظيفاً شكلياً .
٩. دراما الأفكار عند (**برناردشو**) ، رفضت العنف وسخرت من رجال الجيش والسياسية والزيف الاجتماعي .
١٠. النتاج الدرامي بعد الحرب العالمية الأولى ، بدت فيه ملامح الخوف والقلق والفوضى الفكرية والأخلاقية وانسلاخ الفرد عن المجموع ومبدأ الاغتراب والأنانية .
١١. النتاج الفكري في الدراما التعبيرية الألمانية بعد الحرب العالمية الأولى ، ألقت الضوء على المخاوف والأقدار الذاتية للبطل المجرد . افتقرت إلى الحلول الإيجابية والنقد الاجتماعي .
١٢. (أدب بحر الجنوب) يقدم نوعاً من الجنة وملجأ من أوربا التي أنهكتها الحرب العالمية الأولى – الهروب إلى عوالم أجنبية - .
١٣. دراما (العودة إلى المنزل) أهم اتجاه طرح محنة الأسير أو الجندي العائد من جبهات القتال ، ليواجه بيئة متأثرة بافرازات الحرب . تميز بخصوصية طروحات البطل السلبية .

١٤. اللجوء إلى النتاج الأسطوري القديم في الدراما الحديثة ، أعطى النص بعداً فكرياً وجمالياً مستحدثاً ، تعين الاقتراب من المسائل الأساسية الحاسمة دون اتخاذ موقف واضح إزاءها: جان جيرودو ، جان كوكتو ..
١٥. يوتوبيا (**تشابيك**) العلمية اتخذت موقفاً فكرياً تنبئياً لكوارث الحرب العالمية الثانية .
١٦. (**بريخت**) فلسف الحرب: (الأم شجاعة) نظام ، (قصة القروش الثلاثة) تجارة ، (رؤى سيمون ماشار) سياسة ، (محاكمة لوكولوس) حيلة الأقوياء ، (بنادق الأم كارار) طريق للتغيير ، (الجندي الشجاع شفايك) منفعة ، (رجل لرجل) تحول ، (طبول في الليل) دمار ، (التفاهم) تغيير جذري للعالم .
١٧. مفهوم الغضب والاحتجاج – ضمن تيار أدبي واقعي – بعد الحرب العالمية الثانية ، ذو مواقف سياسية واجتماعية معادية للرأسمالية تميزت شخوصها بشعور الاحباط والهزيمة .
١٨. المسرح التسجيلي طرح الفكر الناقد للسياسات الإمبريالية وفضائح الحرب .
١٩. بروز اتجاهات تجريبية حديثة بعد الحرب العالمية الثانية ، تهدف إلى تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية .

٢٠. مسرح النكسة :
أ) استجابة المسرح العربي ، بردود فعل بكائية وهجائية .
ب) اللجوء إلى الأساطير والموروث الشعبي ، كإطار للقضايا المعاصرة .
٢١. عبر المسرح العراقي عن بطولة واقعية ، تركزت على الجانب الإعلامي والتعبوي للحرب .
٢٢. الموقف الفكري للنص الدرامي ظل رهن الموقف الذاتي والتجربة الشخصية للكاتب المسرحي مع الحرب . إذ إن أكثر كتاب الدراما – الذين كتبوا عن ويلاتها – سبق أن شاركوا فيها بشكل فعال ومباشر كجنود في الحرب: (**اسخلوس ، بريخت ، بسكاتور ، تشابيك ، جان جيرودو ، بورشرت ..**)

ثانياً: فنيـــاً

١. الرقص هو الطريقة الفنية المهمة في إظهار مشاعر الحماس في الطقوس الحربية . وقرع الطبول وإشاعة النذر الموسيقية والرقص يتناغمان مع طبيعة المجتمع في توجيه النداء إلى الحرب .
٢. تميز المسرح الروماني باستعراض الحروب (البرية والبحرية) ومشاهد القتل والمصارعات في المناسبات العسكرية وبما يتفق مع سياسة الدولة وميول المتفرج .
٣. (**شكسبير**) فطن إلى حقيقة المحيط الفكري . ورؤيته للحرب- المذبحة الإقطاعية - يرافقها قرع طبول وصوت الأبواق ، تقوم بها حفنة من الجنود في مساحة خالية . فالجنود تندفع عبر المسرح والسيوف في أيديهم ، ويقف الأمراء على الجانبين مع الأعلام الكبيرة . بينما يراقب قادة الحروب ساحة القتال من الشرفة العليا للمسرح الاليزابيثي.
٤. تنشد التعبيرية ، التعبير عن عواطف الشخصيات عن طريق المؤثمرات في الإخراج المسرحي باستخدام بدائل عن المناظر الواقعية .
٥. المحتوى السياسي لمسرح (**بسكاتور**) يتداخل في العرض ويدخل الحيوية على النص ويحتوي على تأثير تربوي ومعرفي تنحسر فيه سلطة النص الدرامي بالمقترحات الشكلية والميكانيكية والجمالية الحديثة.

٦. العناصر الفنية (السينوغرافيا) للمسرح السياسي ، تسهم في إبراز الحركة وفيزيائيتها ونبضها الجمالي ومغزاها الفكري ، كحركة ارتال الجنود والجرحى والأسرى على الأشرطة الناقلة مع الآلات المتحركة (الصاعدة والنازلة) والصور والأفلام والموسيقى ..
٧. الملامح الفنية للمسرح الملحمي:
أ) المكان ذو أبعاد مادية غير طبيعية . والمعمارية المكانية جزء من منظومة الجدل المادي . وهو مكان العرض وليس كياناً بذاته ، في شفرات بصرية لها مرجعياتها الاجتماعية والإنسانية .
ب) كسر الإيهام بعنصر التغريب في التمثيل. والممثل عنصر مركزي فعال في مجمل العملية البصرية.
ج) المنظر مختزل ، ووامض برموز وذو دلالات غير مقيدة بعينه . المنظر يشير ويحكي ويعلن مكتفياً بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث والأبواب .
د) إخضاع القيم الفنية لأحداث سياسية ، بتضمين العرض الوسائل المستخدمة في مسرح (**بسكاتور**).
٨. اتخذ المسرح التسجيلي عدة وسائل فنية خاصة: مسرح (**بسكاتور**) ومسرح (**بريخت**) . كجزء لا يتجزأ من نسيج العملية المسرحية.
٩. بروز عدة اتجاهات تجريبية حديثة (بعد الحرب العالمية الثانية) تميزت بمظاهر فنية مشتركة تجمعها في إطار عام ذي مؤشرات هي:
أ) لا تعتمد على وجود بناية تقليدية للمسرح.
ب) إنها حركة هواة تبتعد عن الطابع الاحترافي.
ج) تؤكد الشعور بدلاً من التفكير في مخاطبة الجمهور.
د) تؤكد الأصوات والحركات بدلاً من الكلمات.
هـ) تؤكد جماعية التجربة المسرحية، وتقلل من هيمنة المخرج وتفرد الكاتب.
و) إشراك الجمهور في التجربة.
ي) إعادة المسرح إلى أصوله الطقوسية الجماعية.
١٠. خضوع المنظر المسرحي لتطور فن المعمار المسرحي وأشكاله . فالحرب وجود إشاري خاضع لتطور الرؤية الفنية والجمالية للمخرج والمصمم.
١١. اعتماد الممثل (علامة بشرية) صفة وفعلاً كتليا تتقدم كل العناصر الفنية (السينوغرافيا) حيث يعتمد العرض وتشكيله الحركي الممثل قائد للوحة الحركية والبصرية.
١٢. استفادة المسرح العربي (بعد النكسة) من الوسائل الفنية للاتجاه الملحمي والتسجيلي والتجريبي.

ثانياً : الدراسات السابقة

دراسة فيحان :

رسالة ماجستير الموسومة (موضوعة الحرب في المسرح العراقي) والمقدمة عام (١٩٨٩) للباحث (محمد عبد فيحان) . وقد قسم البحث الى أربعة فصول ، ضم الفصل الأول منها ، أهمية البحث وأهدافه وإجراءات البحث والدراسات السابقة وتعريف المصطلحات . وقد حدد الباحث أهداف البحث على النحو الآتي :-

١. ما الذي أنجزه المبدعون في مجال العمل المسرحي للرد على العدوان والاستجابة لحالة التحدي الحضاري والفكري التي خلقتها الحرب انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين المسرح

والمعركة ومن الإيمان بأهمية دور المسرح في حياة الجماهير وقدرته الفعالة على التأثير في بنية المجتمع والتعبير عن وجدان الأمة وحقائق البطولة ومطالب السلام ؟

٢. مسرح الحرب هل يكتب متزامناً مع وقائع الحرب وأحداثها المتصاعدة ام يكتب بعد انتهاء الحرب ؟

٣. مسرح الحرب هل هو مسرح مناسبة ينتهي بانتهاء العمليات الحربية ام سيكتب له الخلود ؟

٤. هل تجوز محاكمة مسرح الحرب محاكمة فنية أصولية او يؤخذ الجانب التعبوي فيه بنظر الاعتبار ؟

٥. هل عكست المسرحيات التي الفت فترة الحرب واقع المجتمع وواقع الجبهة ؟ وهل كانت مكونات العرض المسرحي لتلك المسرحيات بمستوى الإحداث الساخنة على الجبهة وبمستوى التجربة العميقة والطويلة للفعل القتالي والبطولي العراقي ... وهل عبرت بشكل صادق عن حالات قتالية وإنسانية متميزة ؟؟

٦. هل ساعدت العروض المسرحية الخاصة بموضوع الحرب على تنوير الرأي العام بعدالة المعركة ضد العدو وشحذ الهمم وتحفيز الطاقات والتعبئة الجماهيرية .

٧. هل أعطت تفاصيل المسرحيات التي قدمت (اخراجياً) الصورة الحقيقية للمعركة من حيث تفاصيلها ... طبيعة الموقف والأرض والمقاتل والسلاح والملابس وغيرها ؟

٨. المعركة التي خضناها في مواجهة العدوان كانت أطول معركة في تاريخ الحروب الحديثة واستمرت ثماني سنوات ... الم تكن هذه الفترة الزمنية كافية لإيجاد مسرح معركة من حيث التأليف المسرحي اولاً ومن حيث عناصر العرض الأخرى ؟

٩. مثلما للفن المسرحي دوره في زمن السلم في بناء الإنسان المنتج ، فان دوره في زمن الحرب دفع هذا الإنسان الى التضحية عما أنتج وبنى ، والا أي مدى كان دور المسرح وتأثيره في هذا المجال ؟

١٠. من خلال الرؤية الجديدة التي أحاطت بالمعاني والقيم التي خلقتها حالة التحدي في زمن الحرب ... هل استطاع الفنان المسرحي العراقي ان يزاوج بين المحتوى والشكل الفني الناصح في مستواه وقيمته وخصائصه الجمالية ؟

١١. أي مستوى ترقى اليه المسرحية حين يخوض الشعب غمار معركة دفاعية ضارية وطويلة ، واي مستوى يبلغه الكاتب المسرحي والمخرج المسرحي عبر الانفعال المتواضع مع إيقاع حرب متصاعدة تدوم ثماني سنوات ؟؟

١٢. في الأشهر الأولى للحرب التهبت الساحة المسرحية بنقاشات مستفيضة وأثيرت تساؤلات عديدة عن دور المسرح في التعبئة ، وأطلقت دعوات الى نوع مسرحي بسيط وسريع على غرار تجارب عالمية كما في المسرح الفيتنامي – يقدم هذا المسرح في الشارع والقهوة والمصنع والمدرسة وفي جبهات القتال ... كيف تعامل الفنان المسرحي مع هذا النوع من العرض وفق متطلبات المرحلة ؟

ان هذه الأسئلة المطروحة ربما ليست هي الوحيدة ، هي العناوين او المحاور الأساسية لتفاعلات مسرح الحرب في العراق ، وليس غريباً ان تكون هذه الأسئلة بكاملها او بعضها ، بصيغة او بأخرى قد طرحت على مائدة الأدب العالمي وهو يخوض غمار الحرب هنا او هناك في مراحل مختلفة من التاريخ الحديث . وهي الأسئلة نفسها التي هبت هبوب العاصفة على واقع الأدب العربي الحديث ابان حرب تشرين عام ١٩٧٣ وما بعدها ...

على اية حال فان الإجابة عن هذه التساؤلات تستدعي مقارنة موضوعية للحرب ظاهرة وواقعة وقيمة في آن واحد ، كما تستدعي مناقشة واقع المسرح العراقي ومشاكله ، الذي تناول الحرب بإبعادها المختلفة ورموزها ودلالاتها الحضارية والاجتماعية والفكرية والسياسية باعتبارها مرحلة من مراحل تطور الفن المسرحي في العراق ، كان الفن المسرحي ابان المعركة

، فن التضحية والتعبئة والانتصار ، فن الحياة الجديدة ، فن الانتماء للوطن والتعريف بعدالة القضية والدعوة للسلام .

الفصل الثاني : ضم عدة موضوعات

(المسرح العربي والقضية الفلسطينية) : درس فيها الباحث دور المسرح العربي مع القضية الفلسطينية .

(مسرح المعركة في الوطن العربي) : عني بدراسة اشر نكسة حزيران في النتاج المسرحي العربي ، مع دراسة عدد من النماذج المسرحية العربية التي عنيت بقضية النكسة مع العدو الصهيوني .

(حرب تشرين ومسرح المعركة العربي) : درس فيها اثر حرب تشرين في النتاج المسرحي العربي ، مع دراسة مسرحية (رأس العش) نموذجاً لها .

الفصل الثالث : ضم عدة موضوعات

(الشكل الفني في مسرح المعركة) : مداخلة فكرية بين طبيعة التصور الفكري ونوع التصور الجمالي في التجربة المسرحية .

(المقاومة الوطنية والقومية في المسرح العراقي) : نبذة عن دور المسرح العراقي مع القضايا والصراعات الوطنية والقومية (النكسة ، حرب تشرين ، ثورة الجزائر ...) .

(القادسية والمسرح العراقي) : عني بدراسة النصوص المسرحية العراقية التي تناولت موضوع الصراع العربي الفارسي .

(المسرح العراقي ومعركة قادسية صدام المجيدة) : عني بدراسة دور الكاتب المسرحي العراقي واستجاباته على العدوان الإيراني ، مع نماذج مسرحية عراقية .

الفصل الرابع فقد تضمن :

النتائج والتوصيات والخاتمة وقائمة المصادر والمراجع التي استخدمها .

من ضوء ما تقدم ، فان الباحث يرى ان هذه الدراسة تقترب من الدراسة الحالية من خلال دراسة اثر نكسة حزيران وحرب تشرين على النتاج المسرحي العربي من ناحية المضمون الفكري ، واقتربت أيضا من دراسة المسرح العراقي ومعركة قادسية صدام المجيدة .

واختلفت الدراسة الحالية من ناحية الأهداف وحدود البحث والمجتمع والعينات والنتائج .

أولاً: إجراءات البحث

١. مجتمع البحث*

يتكون مجتمع البحث من (٢٩) عرضاً مسرحياً محلياً ، كتبه أو أعده مؤلفون عراقيون ، قدمت على مسارح بغداد (ينظر: الجدول رقم:٤) التي تناولت موضوع ما بعد الحرب في العراق للمؤسسات الفنية العراقية المبينة في الملحق رقم (١) ، والذي تم اختياره من المسرحيات التي قدمت للفترة (١٩٩١-٢٠٠٠) (ينظر: الجدول رقم:١).

٢. عينة البحث

انتقى الباحث عينة بحثه (نماذج مختارة) وصولا الى تحقيق الأهداف ، كما مبين في الجدول رقم (٣) .

جدول رقم (٣)

(عينة البحث)

ت	اسم المسرحية	تأليف أو إعداد	إخراج	تاريخ العرض
١	الذي ظل في هذيانه يقظاً	إعداد / إحسان علي	غانم حميد	١٩٩٣
٢	الحنة تفتح أبوابها...متأخرة	فلاح شاكر	محسن العلي	١٩٩٩
٣	أيـــــام ذاهبة	رعد كريم عزيز	علي رضا-عماد سليمان	٢٠٠٠

وللأسباب الآتية :

١. حصول المسرحيات (عينة البحث) على جوائز تقديرية في عدة مهرجانات .
٢. تسنى للباحث مشاهدة عروض هذه المسرحيات في بغداد .
٣. توفر النصوص الدرامية للمسرحيات .
٤. توفر أشرطة (الفيديو) مما اتاح للباحث ملاحظة العروض وتحليليها بدقة .
٥. توفر المقالات النقدية المنشورة في الصحف والمجلات المحلية التي تخص نقد وتحليل المسرحيات .

٣. منهج البحث

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث ، كما ورد في أسلوب الإطار النظري ، من حيث دراسة النص الدرامي وتحليل العرض المسرحي.

---

* اعتمد الباحث في تحديد مجتمع البحث على آراء لجنة الخبراء من:
د. جلال جميل – أستاذ مساعد – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.
د. ميمون الخالدي – أستاذ مساعد – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.
د. حميد الزبيدي – أستاذ مساعد – كلية التربية الفنية – جامعة بابل
د. عباس محمد ابراهيم – مدرس – كلية التربية الفنية – جامعة بابل
د. محمد ابو خضير – مدرس – كلية بالتربية الفنية – جامعة بابل
عواطف نعيم – مؤلفة.

ثانياً: تحليل العينة
(الذي ظل في هذيانه يقظاً)*

إعداد: إحسان علي
عن قصيدة للشاعر: عدنان الصائغ

(الذاكرة ، وعوالم الخيالات) مهيمنات طقسيه تكشف عن محنة الإنسان المعاصر بكل دلالاتها وأبعادها (المادية ، والروحية) تتركز على امحاء ذاكرة الطقس لكي يستطيع تشكيلها مجدداً على وفق أبعاد يحددها (البطل) - في المنجز الدرامي الأوربي بعد الحرب الكونية (الأولى ، والثانية) – ليكشف لنا العالم: جبابرته ، ولصوصه ، إضافة إلى الناس الطيبين الذين ينتظرون فرح الطقس الأصيل ، الذي سيأتي بالنشور والحرية وخلاص البشرية من العذاب والألم ، بعد أن غرقت أوربا في الفوضى الاقتصادية والسياسية والأخلاقية ، وطفح خيبات الأمل على روح الدراما – التعبيرية – بقيادة البطل السلبي . استجابة لاستشفاف كينونة الواقع بإطار إنساني يعكس في تجلياته الكثير من المعاناة وثقل وطبيعة الواقع الذي يحيط بالإنسان ويمنعه من الوصول إلى ما يعتقده خلاصاً منشوداً . وكذلك الحال في (أدب بحر الجنوب) الذي ظهر استجابة لخيبات الأمل ، إلى الهروب في الخيال إلى عوالم أجنبية بعيدة عن عوالم المدينة الملوث والمأزوم ..

وتبدو درامات القرن العشرين محاطة بمظاهر الحداثة وقد تجلت بحركات واتجاهات وبيانات عدة كانت تمثل انبعاث رؤية جديدة معاصرة للعالم وللحضارة والإنسان . فما أتت به من أحداث هذا القرن بدأ من عقوده الأولى ، وما شهده من أزمات وكوارث وحروب ، نجد له مستوطناً في كيانات فكرية وجمالية. مفهومات القرن الماضي قد تهشمت في هذا القرن الصاخب . ولم يعد الفن الحداثي معنياً "بالعوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها في القرن التاسع عشر واعتمدت بدلاً منها العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم التي تمتلك القدرة على الإبداع والتحطيم في آن واحد"[١].

الهذيان (يراه الباحث) في (الذي ظل في...) – بلغة الرياضيات – هي المسافة الواقعة بين الواقع المأزوم والحلم غير المتحقق وما يقع بينهما ، وتصبح فكرة الهذيان على وفق هذا المعنى ، تقرباً واستبطاناً لمشكلات الإنسان على المستوى الوجودي ، ووسيلة من وسائل استبصار وقراءة الذات/الضحية ، فالتطلع إلى ما هو متحقق يكشف حجم المأساة والمكابرة التي تحيط الواقع الإنساني المعاصر ، في تناص فكري مع مسرحية (ثورة الموتى) لـ (**أروين شو**) ومسرحية (امام الباب) لـ (**فولفجانتج بورشرت**) والبطل المتوفي الذي يروي حكاية مأساته الواقعية.

بطل (الذي ظل في...) بطل تعبيري يعاني من أزمة روحية حادة (يعاني حب الوطن)... نهض البطل الشهيد (الجندي المكلف عبد الله) ، من عالم الشهداء (الموت) – كأبطال الملاحم: (**اجاممنون**) و(**انكيدو**) ، إلا إن بطلنا (الجندي المكلف) يعاني من أزمة فريدة عن كل أزمات الأبطال الروحية – فالحدث المسبب الجديد: صاروخ أمريكي معاد سقط تواً على مقبرة الشهداء في إحدى المدن العراقية. أيقظت المسبب القديم: القناص ، مع شخوص الذاكرة.

> ***عبدالله: واقف فوق أنقاظ قبري اقيس المسافات ما بين قبر وقبري وأهمس وأسفاه ، لقد وهن العظم وإشتعل الرأس وإسودة الروح من كثرة ما اتسخت من نفاق. هكذا ، ولعلي ما عدت ذلك الولد الراكض دوماً أمام ظله ، أو وراء مفاتيح الأغاني الهاربة والمواعيد المارقة عن خارطة الزمن .***

---

* قدمتها الفرقة القومية للتمثيل ، على مسرح الرشيد في مهرجان المسرح العراقي الرابع (١٩٩٣) ونالت جائزة تقديرية في الإخراج المسرحي.

(١) براد بري ، ما لكولم ، وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، ترجمة: مؤيد حسن فوزي (بغداد: دار المأمون ، ١٩٨٧) ، ص٢٧.

لم أعد كذلك لأستطيع غض الطرف عن خلية ناشزة في أخمس رأسي . سرت اتقن العد من الواحد حتى الألف دونما تلعثم ، وأضع المعدود شهداء أو ضائعين قديسين وخونة .. ثم أشطب من أشاء من أرقام لأرتب تاريخي ..[١].

(منلوج) شاعري وأجواء تجريدية تأملية ، فهناك الموت وأجواؤه وحكاية الأرقام والإنسان وتجارب الماضي. فالماضي وهو ميت عطب لحياة الحاضر ، ذلك لأن المستقبل والماضي بعيدان ، ومن ثم فهما انفعاليان لأن كل شيء غائب عن العيان.

المسرحية تحمل بما يجول في داخل الشخصية (هواجس ، وآراء وجودية) بالتفكير التجريدي ، فالتاريخ ليالي عابقة بما يقتضيه الزفاف من (دم ، ورقص ، وبكاء) ، والذكريات غزال أعرج يجهد الإفلات من مر السهام ، وعلامات الإستفهام لأنه لم يتلثم في زمن الجريمة فالمدينة والأفق تلثم (***فمن يملك لثاماً بحجم الوطن؟***) ويتهجى بخطوات الذكريات رماد البلاد المتبقية ، ويتمنى قطع رأسه لعلهم يستطيعون قراءته ، واختراقات القناص لجسد الذكريات المتفسخ ، ويساله (عبد الله الشهيد): (***ماذا تريد؟***) والوقت المأزوم (***خمس رصاصات***) ، واليأس والسواتر والمساء الثقيل والعريف (**صباح**) الذي ينصحه الهروب من الجبهة . إلا إن عبد الله يعود:

عبد الله: عريف صباح . هي الأرض أضيق من كف كهل بخيل.
فمن ذا يدل اليتيم على موضع آمن؟[٢].

يعود خائباً إلى ذكرى (البار) وصحبة السكر التي تتجرع العرق المخشوش ، ويقترح وسط أبخرة العرق المغشوش ، تعديل ميل الأشجار بهذا العالم:

الأول: أنت المايل لا الأشجار.
عبدالله: وأنا المنسي في زحمة ميزان الكون[١].

يعود القناص ليخترق قفص الذاكرة في (البار) في شخصية (النادل) . والفكرة من ذلك إشراك القناص في ذاكرة (عبد الله الشهيد) يثقبها ويمزقها كيفما يشاء ، لتصبح أكثر مرارة ، فإطلاقة القناص هي التي حولت الماضي قيمة وجودية فعالة في قياس الزمن المأزوم:

القناص: اقفلنا البار. ألا تملك بيتاً؟
عبدالله: كنت أنام على شاطئ دجلة ، قبل ان تصرق مني ثياب العمر. فكيف انام في قبر نبشته الطائرات.. ألا تسمح بيوم آخر ، يوم آخر يا قناص ، أتسمعني يا قناص ، أريد أن أجمع زهور العمر لعلها تغلق فوهة الموت المتوهجة نحوي . هل تقتل إنساناً يحمل وردا؟
ماذا يمكن أن تجني من موتي يا قناص .. ؟[٢].

(عبد الله الشهيد) يتجول في الذاكرة ، وزمالة الحرب في الخندق ، ينتظرون نهايتها... يسبح (**عبد الله**) باحثاً عن نفط للفانوس ، و(**محمود**) يحذره فقد ينطفئ العمر لا الفانوس ، فالموت ينظر إليه في برود ويخلع خوذته وينام فما عاد (***لجلد الوقت مسامات للحلم***) . فيهرب إلى ذكرى الحب ، متمنياً وطناً بمساحة كفه وكف حبيبته ، يبحث عن بداية الحكاية (***من أول الحرب أو آخر الحب***) ، فيقترح سماءاً وردية ، فتعلن حبها أكثر من برد السماء وأكثر من عذابات أمس ، وبمقدار حزنها لو فقدته. فيقرر السقوط – متذرعاً بالألم – بين يدي الضابط العسكري حتى لا يذهب إلى الجبهة:

عبدالله: آه . ليس بداخلي غير خارطة مليئة بالعذابات لم تره عيناك سيدي أذكرها شارعاً شارعاً .
الضابط: هراء . كلكم تكذبون .

---

(١) علي، إحسان، مسرحية: الذي ظل في هذيانه يقظاً، (غير منشور ، مطبوع بآلة الطابعة ، د. ت) ، ص٢.
(٢) المصدر نفسه ، ص٣.
(١) علي، إحسان، المصدر السابق ، ص٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص٥.

عبدالله: هذه سيدي صورتي في زمان الطفولة. أبي كان يسرق اللحم من لحم أيامه ثم يطعمنا لقمة في الحلال ، وما كنت أعرف إن طريق الحلال يقود إلى السل وما كنت أعرف أن أبي يمضي بتابوته غارقاً إلى رأسه بالديون وعويل النساء على بابه[٣].

وهكذا يكشف الأزمة النفسية ومديات الرعب من الحرب بدلالات تضحيات الأب ودلالات العشق. ولهذا فهو حزين ، فهو لا يملك غير حذاء ممزق وقلب كسير ، ويعرف بأنه سيموت بدون رثاء (***ألا تكفي أنهار العالم ليغسل أحزان يتيم؟***) لا تكفي ، لأن القهر في هذا العصر لا يكفي ليردم القهر في عصر حقوق الإنسان . يتمنى لو يتمدد في الليل فوق السطح ويصغي كالأطفال لكل حكايات أمه ، لولا عينا القناص الجامدتان ، لأحصى النجمات على السطح:

محمود: جبان!
عبدالله: الشظايا لا ترحم يا محمود لا ترحم. ساطلي جدران الموضع بالفسفور أو أطلي وجه القناص.
تعبت من هذه الظلمة المتساوية الأضلاع.
محمود حينما يأز الطلقة في أذني أحني قلبي كي تعبر...
لابد من أن اصلح وضعي في هذا الشق العابث.. ما هذا؟ فأر ، فأر يا محمود. قل لهذا الفأر بأن لا يعبث بأشيائي. تكفينا قرضاً فئران الحرب ..[١] .

لا يستطيع النوم ، ففي عينيه بكاء قرون . وسينفجر قلبه الأعزل لو كف عن الصدق.. سيبقى نهر فرات ملتصقاً بحنين الفلاحين لرائحة الأرض والعنبر ، وأبوذيات (**داخل حسن**) و يا حريمة لـ (**حسين نعمه**) ..

ويوسع المؤلف أحداث مسرحيته باتجاه دلالي حسي ، فغياب الزوج عن البيت يقفل دائرة العتمة النسوية المنتظرة ، مع كوابح اجتماعية واضحة تكبل بوح اللذة المؤجلة التي تتحرك لدى النسوة مع الأسرة الفارغة:

الزوجة: أكان ضرورياً أن تمضي للحرب وتتركني؟.
أما كان ممكناً إلا الذي كان؟
عبدالله: كيف أخلع جلدي الخاكي المتقرن من عرق الحرب ، وأرمي جسدي بين الأمواج بعيداً . بلا يمكن ، يمكن.
ولكن عشرون عاماً من الحب لابد تتعب ، والصبر يتعب ، والوهم يتعب ..[٢].

وفي دلالة سياسية وأخلاقية فاضحة للأنانية والطمع الشخصي ، في ربط بالذرائعية الغربية. نلمس منه موقفاً خارجياً بعيداً عن انكفائها وصراعها الداخلي أعطت تحولاً وبعداً فكرياً ناقداً لقضية إنسانية عالمية . (**أبو جودي**) الوكيل الغذائي ، سارق لقمة الفقراء ، هو الرجل الغربي السارق لخيرات الأمم من دون أن يأبه بعاطفة إنسانية وينزعج من جوع الفقراء وتأوهاتهم الشاكية. و(**عبد الله**) يسأل عن أبواب الأمم المتحدة ، وشبابيك الأمم المتحدة ، وارداف الأمم المتحدة ، أين حقوق الإنسان والرأفة بالحيوان؟:

عبد الله: أنظر ماذا فعل السخط اللغط النفط العربي بنا.
نتجشأ حتى التخمة جوعاً ..
يحيى النفط ، يحيى الغاز ، يحيى ملك الغازات جميعاً[١].

---

(٣) المصدر نفسه ، ص٦.
(١) علي ، إحسان ، المصدر السابق ، ص٧.
(٢) المصدر نفسه ، ص٩.
(١) علي ، إحسان ، المصدر السابق ، ص١١

أعتمد (**علـي**) على خزين الذاكرة التاريخية والشعبية الجمعية ، كونها رافداً بثوابت فكرية يعينه على الاقتراب من مشكلة الحياة المعاصرة ، يجعل النص غنياً بحكايات الأجداد وأفكارهم ومواقفهم . فهي ليست مجرد اجترار ، وتكرار وإعادة إنتاج للخزين التاريخي المحفور في ذاكرة الشعوب. فالحكاية (الحسينية) حقيقة تاريخية تمثل انعكاساً لطبيعة الصراع مع الآخر. على الرغم من مدياتها العاطفية والأخلاقية في دواخل النفس الإسلامية ، تحمل النص بصمات فكرية وسياسية في زمن غياب البطولة وتغيب المواقف (سلاماً) لأنه لم يلبس السلاسل احتفاءً بالمستقبل ، فمن الحكمة أن يظل غريباً كي يدخل قبة المعنى ، فشكراً لصراع الآخر لأنه ما زال يقلب صور الصحب الذي ذهبوا إلى فوهته: (**كريم فتحاوي ، محمود ، مصطفى ، سلمان .. سلمان!**).

(**سلمان**) في بدلة (بيروقراطية) خرج من الحرب سهواً ويتاجر الآن (بالدولار) بعد أن كان يتاجر (بالخردة) . (**سلمان**) أحد المنتفعين من الأزمة الاقتصادية.

وهذه دلالة اجتماعية نتشمم رائحتها في أجواء سلوكيات الشخصية ، المتمثل في بائع الخردة – الصديق القديم - بما تخلفه الحروب والحصار على البنية الاقتصادية والاجتماعية وتسلل الشرائح الطفيلية باتجاه الثراء المستعجل وحرق أشواط نفسية لمصادرة أحقية الـ (نحن) في العيش وفوق كل أبجديات القيم الأخلاقية ، فحيث هناك الانحراف القيمي عن الوحدة الاجتماعية . موقف (**سلمان**) في بيع الوطن والأهل ، يؤكد أنانية وحشية ، وان (***العالم تغير يا عبد الله !***) ما هو إلا تسويف وذرائعية ساذجة ، فلا رابط سوى مصلحة الذات وتجعله في الميزان وقفص الاتهام والخيانة وتبلد الحواس.

الاحلام قد تقتل لا القنابل والطلقات . وفي الجبهة لا توجد (مرافق) فأين توجد القنابل كي تعبر الأحلام في غفلة منها . الميلاد والقابلة والمعلم في الدرس يأمر (**عبد الله**) أن يعرب قلب المرأة ، والعمر ، وما يلبس (**مايكل جاكسون**) في يوم ميلاد صديقته والقنابل والحرب؟:

عبد الله: الحرب.. ما الحرب؟ .. حاء وراء وباء.
ما الحرب إلا ما علمتم ودمتم . الألف التي علمتني البكاء ، واللام والحاء والراء: رحل الذين أحبهم . والباء بلاد العرب أوطاني من النفط الذي تتدفأ به جميلات روما إلى الخيانات واللحى المستوردة..[١].

أما الوطن فهو الكلمة التي قد يخطئ في إعرابها. لكن القلب لا يخطئها فهي الغبش والنخلة وأم تنهض فجراً فتصلي و(تشجر تنورها):

عبد الله: يا طين اللاصق قدمي الحافيتين.
كتبنا أحرفك فوق سبورات برائتنا مرتبكين خجلين من صغر أناملنا . يا بوح العشاق. إلا ما ، إلا ما يظل بكل العصور يجوع العراق ، فبكل بيت نرى دمعة ثاكلة. آه ، أحلامنا الذابلة. إلا ما يظل نخيل العراق ينتظر الغيمة العاطلة.
و إلا ما تظل سماء الأصيل مثقوبة برصاص الحروب.
أركض في غابة الموت قلبي على وطني ، كيف يدفن أبناءه
والأرض أصغر من دمع أم . كيف؟[٢].

(عبد الله الشهيد) حزين ويشتهي وطناً بلا حرس أو حروب . شقفه عطشه في بلاد المياه ، فهي البلاد التي في دمه شجر وخرائط كان يشير إليها المعلم في الصف ، صار يشير إليها العملاء والمرابون.

وسط سياسات الخيانة والعمالة . يتذكر (**مشكور**) ابن (الخبازة) ، شهيد حرب تشرين رمز التضحية وفروسية الجندي العربي المعاصر ، الذي حمل مع الجيش العراقي (اليطغات) والروح

---

(١) علي ، إحسان ، المصدر السابق ، ص١٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٤.

على الراحات . ثم عاد (باليطغات) والخيبات إلى الأهل . ذهبوا لأجل أن (***لا تكسر شظايا القنابل زجاج الوطن غلفوه بالشهداء***) . (**مشكور**) أحد شهداء حيفا ، ما عاد يتذكره احد من العرب وسط حفلاً تهم الصاخبة ..

نضع في أيدينا مضامين فكرية زاملت بناء الشخصية العربية ابان حقبة السبعينيات تشمل الانسحاب العربي من ساحة المعركة في (حرب تشرين) يبوح النص فيها عن عمق المأساة القومية ومسؤولية الشرائح السياسية والاجتماعية الثقافية. فنسيان شهادة (**مشكور**) له دلالته الفكرية عن الانتماء وقضايا المصير في زمن التغييب والخيانة والعمالة..

النص بالرغم من حداثته التجريبية في ابتعاده عن سرد قصة (الحرب ، والانسحاب والحصار) في بناء غير تقليدي ، فإنها تتغذى (بسايكولوجية) العوالم التحتية للشخوص الكاظمة لهمومها التي تسيجت بنظام سياسي.

ويعلن النص دلالاته الحسية بمفردات مثل (الزوجة ، الأب) عن كينونة الإنسان التي اثلمت بمفهوم وجودي قاهر تحاصر منظمته الحسية ، فيعلن دونما ضوابط اجتماعية عن الرغبات والعاطفة النسوية المكبلة ، التي تجرنا نحو مكاشفات عن أزمة اجتماعية قاتمة:

الزوجة: متى يمر على وجلي ليطفئ هذا الانتظار الطويل؟.
الأب: لماذا أكابر صبر السنين أمام الأسرة الفارغة.

مختتم النص يعلن إن (عبد الله) ليس الخاسر الوحيد من صفقة الوطن الرابحة:

عبدالله: بلادي ، بلادي التي طالما حلمت بك الخيانات من ضرعك ..
بلادي ، بلادي التي غربتنا أقول: وداعاً.
البلاد التي حرثتها القنابل ، وداعاً.
البلاد التي سورتها الأرامل ، وداعاً.
البلاد التي أورثتنا الألم ، وداعاً . وداعاً بلاد المجاعات والنفط.
أنا لا انظر من ثقب الباب إلى وطني ، ولكن انظر من قلب مثقوب وأميز ما بين الوطن الغالب والمغلوب[١].

البطل التعبيري الايجابي ، يعاني من أزمة روحية ونفسية وحسية حادة عن زمن الحرب والحصار. وأخذت الأحداث بعداً تاريخياً ، لمديات الذاكرة ، لتتخذ موقفاً (فكرياً ، وسياسياً ، وإنسانياً ، واجتماعياً) فالأحداث اختصرت عمراً يتقاطع في عيني قناص ، عمراً فضفاضاً ومرعباً ، توزعت مزاياه بين: (البطولة ، والشرف ، والقضية ، والجوع ، والخيانة..الخ).

افتقد النص إلى البؤرة الدرامية المحسوسة ، جعله يستغرق في تشظيات الذاكرة وانتقالاتها المتعددة والسريعة في أكثر من موضع (الماضي ، الحاضر ، الطفولة ، الحرب ، الحب ، الزوجة ، الحصار ، الشهادة ، الأصدقاء .. الخ) افقده وحدة الموضوع والفكرة ، وتناميه التي سقطت تحت قانون الهذيان والزمن المحصور بين عين القناص واختراق الإطلاقة الهدف.

منذ البدء سار النص في وطأة انسياقه الشعري واستأنس باستثارة ومداعبة غرائز المتلقي عبر الجمل الخطابية العاطفية التي حاولت الانتفاع من مغازلة ما هو يومي من هموم الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي ، في شفرات لطرح الأفكار المعاصرة وقيم فاعلة على المستوى التأويلي. وظل النص يعوم في فضاء سردي وبوح داخلي (مونودراما) ارتقت في توجهها إلى فعل انساني مؤثر ، عن اليأس الذي خلفته الحرب في قلب الإنسان وغيرت أبعاد الشخصيات (المادية ، والروحية) حتى أصبحت إنساناً آخر ، والأزمات النفسية والأخلاقية التي خلفتها الحروب والحصار ، لا تطرح عن طريق اكتشاف النقطة الحرجة التي كانت السبب في تجميد الوعي وإدراك الواقع كالنقطة الحرجة (الفيزياوية) في تجميد الماء المفاجئ بل تحل عن طريق استرجاع النفس التدريجي ، مستعيناً بشخصيات لها علاقة بالأحوال النفسية السالفة.

---

(١) علي ، إحسان ، المصدر السابق ، ص١٥.

النص يميل إلى الرمانسية والواقعية النقدية. وهذا الموقف طرح من وجهة نظر ملتزمة لتندد بالواقع العربي وبالحرب والحصار والإمبريالية العالمية. والقناص كان رمزاً للصراع مع الآخر – الإمبريالية العالمية.

(الرؤية الفنية للعرض)

على وفق نمط العلاقات المختلفة بين الحدث الجديد والحدث السابق ، فان العرض يكون على وفق رأي (**رونالد جراي**) إن: "الدراما هي أحداث منفصلة ، والتأثير الكلي لها يأتي من وضع هذه الأحداث جنباً إلى جنب ، أو من عملية (المونتاج) التي تضم أحداثاً متناقضة ، إن العناصر غير الأدبية مثل المنظر المسرحي والموسيقي ، تحتفظ أيضا باستقلاليتها عن النص ، وتدخل في علاقة جدلية معه . وبهذا أصبح مصمم المنظر المسرحي غير مطالب بخلق إيهام بالواقع ، وبإمكانه ان يضع في الخلفية مواد مختلفة الأنواع " [١].

المخرج (**غانم حميد**)* قدم عرضاً تعبيرياً " لوحة تعبيرية نسيجها من الحرب وإطارها من ملاجيء وألوانها من مرائب وآهات تنحبس في الصدور وفي البيوت الخابية وصرخات العدو"[٢]. في إيقاع كإيقاع الحرب له القدرة في أن يؤسس شكلاً أدائيا خاصاً وشكلاً لبيئة مفترضة تأخذ من الحلم مسارات ألوانه ، وشخوص " تتقطع أوصالها .. أحلامها .. حدود رؤياها وظلت تحاور صدى أصواتها المتهدجة "[٣]. كتلاقي فصيلين ، فصيل عسكري يهرول وهو يردد همهمة القوة ، ويديه فوق حزامه ، ليلاقي فصيلاً من الأمهات والحبيبات بالهرولة نفسها وهن يرددن همهمة الحزن والسؤال وأيديهن يضربن الصدور . تلكم الفصيلان افتتحت بها العرض .

---

(١) نقلاً عن: سكران ، رياض موسى ، " مسرحه المسرح "، مجلة الطليعة الأدبية (بغداد) ، العدد ٣ (تموز-آب-أيلول ، ١٩٩٩) ، ص٦٠.

* غانم حميد: مواليد (١٩٦٣) ، بكالوريوس فنون مسرحية ، أخرج مسرحية: (ليلة الاقتران ، الطبيب ، الرداء الاخضر ، هذيان الذاكرة المر ، المفتاح ، الذي ظل في هذيانه يقظاً ، قيام شهرزاد ، المومياء ، ذاكرة مر بها العدو ، الرجل الجوق).

(٢) سلبي، سيف الدين ، " غانم حميد عن الليالي البابلية " ، مجلة ألف باء (بغداد) ، العدد ١٤١١ (١١ ، تشرين الأول ، ١٩٩٥) ، ص٢٠.

(٣) حميد ، غانم، " تجربتي في مسرح الحرب "، جريدة الجمهورية، (بغداد) ، ٢٦ تشرين الأول ، ١٩٩٥، ص٦.

وهكذا يأخذ التصوير في المسرحية ، مداه لينطلق إلى عوالم تأخذ من (الفنطازيا) ملامح مهمة ، وفي شجن رومانسي شفاف ، وصخب من عنف مرعب .. بينما البطل (عبدالله الشهيد) يستيقظ من رقاده البعيد أثر دوي صرخة الانفجار التي نبشت مقبرة الشهداء في المدينة ، ينهض من حوض سباحة وضع وسط مقدمة المسرح ، في ملابس غواص (سوداء) اللون مع نظارة غواص ، حافي القدمين ، كأنه قد خرج من غوصه في بحر الموت- كقصص الملاحم الرافدينية والإغريقية عن رحلة (**كلكامش**) و(**اوديسيوس**) إلى العالم السفلي والفكر الديني القديم – يخترق عالم الأحزان والهمهمات ، فتهرب المجاميع في إيقاع الطبل الرتيب كدقات القلب (أو دقات طبول الحرب) ويسود في المكان الظلام ، والبطل العائد وحيداً مع بقعته الضوئية ، خائفاً من استيقاظه ، وسط حركة الارتال الهائجة ، التي هربت لتعود زاحفة على البطون تردد: (***الأفق تلثم فتلثم ...***) تلثمه النساء بلثام عربي (الغترة) بينما يعود رتل الرجال مرة أخرى في زي العباءة العربية التراثية – ذات الخطوط العمودية – في دلالة على الامتداد التاريخي لدعوة التلثم.

(الإخراج) حاول تقمص أجواء الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي . واستلهم التاريخ والتراث الإسلامي ، لا من اجل نقل مظاهر التراث فحسب ، أو رغبة في تطعيم المضمون الفكري والجمالي للعرض ، وإنما الاستفادة منها من حيث عمق المضمون وبمنطقية الأحداث والشخصيات المستذكرة ومن اجل إيضاح (ديناميكية) الأحداث والقوى ذات الأثر في تثوير دواخل البطل . وهذه استجابة لبنية النص الفكرية التي استلهمت مواقف الشخصيات في صراعها مع الظلم . وكان قرينها – في العرض - شخصية القناص ، الطرف الآخر في الصراع .

المشهد التالي ، العريف (**صباح**) جالساً على ارض المسرح في ملابس عسكرية كاملة مع البندقية ، جهة اليمين من مقدمة المسرح ، ينظف حذاءه العسكري ، والجندي المكلف (عبد الله الشهيد) في الملابس العسكرية (سروال ، وقميص) والعريف (**صباح**) يتحدث بطريقة (ميكانيكية) في دلالة واضحة على آلية الحياة العسكرية.

وعندما يقرر (**عبد الله**) تجربة الهروب من الجبهة ، يركض نحو جهة مؤخرة المسرح حيث تكشف الإضاءة عن مجاميع متكتلة من الرجال (العسكريين ، والمدنيين) ، والنساء ، يطاردونه في صراخ مبهم ، ويحاصرونه - في تكنيك التعبير الصوري – فيرجع منكسراً من رهبة التجربة ، بينما يؤدي العريف (**صباح**) حركات قتالية مع سلاح البندقية ، ثم يخرج .

المشهد التالي الآخر ، المقهى ورفاق السكر. دخلت كل شخصية (مترنحة) في ملابس عسكرية معاصرة مع بعباءة عربية ، وتحمل كل شخصية صندوقاً ابيض اللون يتركونها على ارض المسرح تستخدم كمساطب وكراسي. تغادر كل شخصية مع صندوقها ، إلا (**عبد الله**) مع النادل / القناص: أصلع الرأس ، في رداء ابيض ، واليد اليسرى على هيئة اطلاقة مدببة ، وضع عليها قطعة قماش حمراء صغيرة - كالتي يحملها النادل في المقهى. (**عبد الله**) يحاول التخفيف من وطأة حضور القناص (البوليسية) فيحاول إشغاله بالأغاني العربية والعراقية ، ومن غير جدوى ، والمسرح مظلم خاوٍ. و(**عبد الله**) واقف على صندوق ، يتركه ليأخذه النادل / القناص ، ويخرج .

الأزياء العسكرية للجندي المكلف (**عبد الله**) وأزياء رفاق المقهى ، ويد القناص على هيئة رأس اطلاقة ، مع ديمومة توظيف صوت الطبل في إيقاع ثابت ، هي علامات حربية مهيمنة في العرض.

المشهد الآخر. الجندي (**محمود**) ورفاق الحرب في الخندق ، والكل ترتدي الزي العسكري الكامل مع البنادق و(خوذة الرأس) . (**محمود**) على يمين المسرح جالساً والرفاق جالسون في نسق أفقي وسط المسرح ، و (**عبد الله**) يتجول بين الرفاق يبحث عن نفط للفانوس ، والظلام يحيط بالرفاق . يخترق القناص (الظلام ، والحواديت) في زي: قميص في لون (خاكي) ، والسروال اسود . يسحب من على الأرض – بحركة عنيفة – بساطاً اسود اللون ، خلف الرفاق التي تبعثرت في اتجاهات مختلفة وسريعة ، في إيماءة – مع صوت طبل شديد – على انفجار قنبلة قذفها القناص ، أسكتت حواديت الجنود المنزلية (عن الأهل ، والزوجات ، والأطفال ..الخ) .

فالقناص يمارس الإرهاب الجسدي مع ضحاياه والإرهاب النفسي مع البطل في برودة أعصاب . والعرض اتخذ (تكنيك) الصور المتتابعة – مشاهد – للأحداث المتلاحقة ، مركزيتها البطل الذي لا يغدر المسرح ، مع الشخصيات الأخرى التي تدخل وتخرج ، مع موجودات ديكوريه متقشفة ومختزلة تدخل وتخرج هي الأخرى مع الشخصيات.

المشهد التالي . مشهد الضابط يحقق مع الجندي (**عبد الله**) المتمدد على السدية متألماً ، بعد أن ادخله على السدية الممرض / القناص الذي كان في رداء ابيض . تستقبله الممرضة مع السماعة الطبية . وعندما يأمر الضابط أن يرمى في السجن ينزله الممرض / القناص من على السدية ويتركه على الأرض ، بينما حركة الجنود الدؤبة تدخل وتخرج في صورة خلفية عن حركة الجنود في الجبهة . ليعود القناص في ملابس سوداء مع قنينة إطفاء صغيرة ، ويمارس مع (**عبد الله**) التعذيب مستخدماً قوة الغاز المنطلق من فوهتها ، بينما (**عبد الله**) يتألم ليصل حوض الماء شاكياً عذابات هذياناته المتكررة ، والجندي (**محمود**) في البقعة نفسها في اليمين بالزي العسكري نفسه ، ويصبح حوض الماء شق الخندق . والحوض في العرض تحول إلى عدة دلالات واقعية مختلفة (قبر ، خندق ، نهر).

(**عبد الله**) يهرب من عذابات صور الهذيان المرعب ، فيدخل ذاكرة الاغاني العراقية القديمة ، أغنية (**حسين نعمه**) (يا حريمة) ، يردد المقطع الأول منها ، ويتابع (**محمود**) تكرار المقطع ، بينما تدخل أصوات المجاميع خارج المسرح تستعيد بقية مقاطع الأغنية ، كأنها أصوات تأتي من عوالم خارجية (خارج حدود الذاكرة) ، في دلالة على استمرار الأجيال القادمة في ترديد الأغاني والمواويل نفسها ، مشيراً إلى أقفال دائرة المأساة للقطيع البشري القاضم لهمومه وأحاسيسه بدلالة الأغاني.

وحوار الزوجة التي تسأل عن ضرورة رحليه للحرب وتركها وحيدة . تحول في العرض إلى (صوت ، وسرير) قائم على عجلات وفراش ابيض يخترق سواد الظلمة والوحدة والألم التي أحاطت بالشهيد (**عبد الله**). هذا (التكنيك) في دلالة على عقد العلاقة السريرية التي غاب شريكها الآخر. وهذه الفكرة قد تناثرت في العرض باتجاهات رمزية حسية اثر غربته في عمق الحرب والاستشهاد ، احجمت النسوة نحو فكرة العلاقة الحسية المكبوتة ، دلالة على الوحدة وانتظار ما لا ينتظر. ففكرة السرير الخاوي ، دلت على الحواس والأفكار المقموعة أو المؤجلة ، فلا نسمع منها إلا صوت المرأة ، تشير إلى يباب وخواء إنساني حسي ووجودي. جاءت كذلك في حوار الأب عن الأسرة الخاوية ، وهو يتجول بين المشاهد .. يخترق القناص طقس العلامة الحسية ، ويجلس على السرير في صمت . و(**عبد الله**) يتقلب فوق السرير حزيناً يتأوه . فينتبه لوجود القناص ، فيصفعه غاضباً ويشتم ، فهو السبب في قتل تلك العلاقة الانسانية. ويجيبه القناص بصفعة أقوى ، ويتبادل الاثنان الصفعات .. يتغلب عليه القناص ويأخذ السرير ويخرج .

تكشف العناصر الفنية بدلالاتها ورموزها بمفردات مثل: (السرير ، الصوت ، القناص) أن تدفع باتجاه توليفة فكرية تصل حد التجريد عن (الحرمان ، والغربة ، والصراع).

(**عبد الله**) يتسلم عباءة عربية بيضاء وسيفاً من رجل ملثم في زي عربي قديم ، كمن يتسلم درع (معنى) البطولة بصورة الماضي. يناجي فيها بطولة (**الحسين** عليه السلام) ويدخل عليه القناص في عباءة سوداء وسيف عربي . يتبارزان ويطعن كل منهما الآخر ، (**عبد الله**) يسقط على ارض المسرح ، والقناص يقف في مؤخرة المسرح ، و(**سلمان**) – الصديق القديم – مختبئ تحت عباءته البيضاء في بدلة سوداء رسمية ، بينما القناص يؤدي – ايمائياً- حركة كمن يدق شيئاً عندما يعدد (**عبد الله**) أسماء الأصدقاء الذين رحلوا ، دلالة إيمائية على مطواعية الأشياء في الطرق.

الفعل توليفة خيالية عن الصراع في الماضي والحاضر ، في منظومة فنية واحدة مع التعبير الحركي للمبارزة بالسيوف ، أوحت بمرجعيات مقاربة وامتدادات تاريخية للحدث ، في طقس مسرحي خاوٍ منح الموقف طابعاً شمولياً وأجواء سحرية ، أخصبت بُعد الشخصية وبلورت الموقف للشخصيات الثلاث.

(الزمان ، والمكان) يفقدان وثائقيتهما وتنضيدهما الحياتي التراكمي في منظومة الذاكرة الصارمة المتلاحقة في دخيلة البطل: الأم التي تأمر ابنها أن يذهب إلى المدرسة ، و(**محمود**) يطلب منه ملء (الجاليكان) ، والمعلم يطلب منه ان يعرب الكلمات ، الزوجة ، والأب .. تطارده الأجساد الصارخة مع كتل نحتية ضخمة مشخصة لموجودات الحرب (الساتر ، الملابس العسكرية الضخمة ، والأحزمة العسكرية الطويلة ، وحذاء عسكري كبير) (ينظر الصورة رقم:١) في تصميم قابل للحركة ، فصارت تعبيراً صارماً لعلامات الحرب المركوزة في دخيلة الشخصية . كأنه القرار الجمعي هو الحرب ، كقيمة مهيمنة وثبت على بقية المحسوسات ، توزعت في تكوين خطي أفقي مع المتلقي ، أتحفت الضغوطات المتصارعة في دواخل البطل . ليبقى المعلم متفرداً في شريط الذاكرة ، بطراز ملابسه البسيطة ، جاور شخصية المعلم المفترضة في ذاكرة البطل وأداء الشخصية ذو مدلول على بساطة وإخلاص ، مع عصا وغطاء راس بسيطة ، ساعدت في التعبير عن (سايكولوجية) المعلم في متحفية الذاكرة ، الغائرة وسط (ايقونات) الحرب المنحوتة - كمقترحات جمالية وفكرية في تأثيث غرفة الصف - .

تمكن (**حميد**) أن يعبر بدلالات واضحة عن القيم التعبيرية والبنائية للنص وأعطى قطرات من الإيماءات عن المكان والزمان والحالة الاجتماعية والفكرية والروحية والاقتصادية والسياسية للعمل. وسعى العرض إلى ترجيح الجانب الفني والجمالي على الجانب الواقعي الطبيعي .

(**مشكور**) ابن الخبازة ، يستدرج من ذاكرة أبطال النضال القومي ، فيأتي من ظلمة المسرح الخلفية ، في صمت مهيب ، تضيء طريقة إضاءة خلفية صنعت ظلاً طويلاً على ارض المسرح في إيماءة حركية دالة على القادم من بعد الذاكرة ، وذي ظل طويل على أحداثها ، وسط ظلمة وخواء تسيد فضاء المسرح ، أشاعت جواً طقسياً مهيباً لطراز شهداء حرب تشرين والعودة إلى الأوطان (باليطغات) والخيبات في زي جندي مقاتل ، ووجه مغبر حزين ، وثقب اطلاقة في الرأس ، وأداء آلي رتيب في إشارة (للموت ، والتغييب من قاموس الذاكرة العربية) . حيث ادخل الإخراج مجاميع الكورس في زي عربي عباءة ذات طراز اثري وأقنعة ملونة حول العينين في ضجيج احتفالي صاخب – في صورة خلفية – بينما (**مشكور**) في مقدمة المسرح . وهذا قصد واضح لتأكيد فكرة التباين والاختلاف من خلال الانفصام الجغرافي بين المؤخرة ومقدمة المسرح ، أي تقدمية التضحية والنضال على هرج اللاهين . وهذا التباين ، انعكاس فكري لاغتراب الجندي ونسيانه من الذاكرة العربية التي تقزمت أمام عينيه كل البطولات والرموز الدينية والقومية والشعبية، وسط مد التبعية والعولمة.

المخرج عول كثيراً على حركة الجسد البشري ومرونته الخطية وتكوينه (الفيزيائي) فالجسد هو بؤرة الغرائز والرعب والكوابيس والتجلي والذاكرة والإيماء والحركة والطقوس ، لم تقع في المبهر الجمالي البدائي والخاوي ولم تتقدم كلغة مستقلة وإنما جاءت مقتصدة متقشفة، وضمن المناخ الداخلي للعمل.

المشهد الختامي للعرض (**عبد الله**) يحمل على سدية ويترك معها وسط حوض الماء ، وجوقة الجرحى والمعوقين تدخل وتخرج في استعراض خلفي لضحايا الحرب وحبال يجرها جنود ونساء ، وسط غليان المشاعر والهمهمات اثر قطع وجداني وحسي طويل . هذا التباين في خطين متوازيين في خارطة المسرح ، ترميزاً لأطلس المأساة الإنسانية في فراغ طقسي يعطي قيمة تشكيلية مليئة بحركة الشخوص القلقة المنتظرة للخلاص من حالة الاحتضار.

وجسد (**حميد**) خاتمة المأساة في تشكيلة بصرية نحتت (فنياً) ملحمة المأساة الإنسانية المعاصرة في نصب بطولي قادم من عمق المسرح مجسداً - مع الصرخات والطبول والإضاءة الخلفية والجانبية - طقس البطولة العسكرية والتضحية للجندي في زمن الحرب . أضف جواً تصميمياً لنوافير النصب الوطنية التي تحكي سيرة بصرية لرمز البطولة العراقية المعاصرة ، في زمن الغيبوبة العربية ، لتخلد مواقف الذين رحلوا في سبيل الأرض والوطن ، في حركة دائرية تبدأ بتشكيلة كتل الضحايا المتدلية من الهيكل الحديدي يعتليها القناص ، متسيداً قمة الهرم في ملابس بيضاء (ينظر الصورة رقم: ٢) يسكب الماء من (الجاليكان) على رأس (**عبد الله**) في

حوض الماء ، لتسمح بقراءة تأويلية مفترضة ثانية عن معنى الجريمة العالمية التي يقودها القناص ، ساقي الشعوب الويلات.

نحا العرض التعبيري ، منحى فكرياً مجاوراً للموقف الفكري للنص ، وتميزت عناصره الفنية ببنية تجريدية ومديات ترميزية ودلالية متعددة ، اعتمدت الممثل عنصراً فنياً - بشرياً- مهيمناً على بقية العناصر الفنية الأخرى ، وصوت الطبل وفضاء مفتوح متقشف ومساحات معتمة . وان ثمة وحدة للتكامل الفني والجمالي والفكري تجلت في العرض ، فهناك خيط فني يربط المستلزمات الفنية بإيقاع وتوظيف يقترب من التكامل . ولقد منحت ألوان الأزياء وطرازها وانتقالات الإضاءة إيقاعاً حسياً وتأكيداً للصراعات الثنائية بين الذات والواقع. ولم يستعن المخرج بتصميمات ديكورية ثابتة باستثناء كتلة أوجدها في وسط مقدمة المسرح (حوض الماء) الذي لم يقف عند دلالة أو اشارة رمزية مجردة. واستجابة الإضاءة وألوانها لواقع (سايكلوجي) خيالي إيقاعي جمالي وبصري.

المسرحية في كليتها (الفكرية ، والفنية) لم تخل شأنها في ذلك شان مجمل (الأدب الحزيراني) من نقد واقع لاذع ، ومن تشاؤم في البحث عن الخلاص . لكنها تنظر إلى الهزيمة والنسيان على إنها حدث مرتبط مع تثليث ظاهرة (الضعف ، والتخلف ، والإمبريالية) ، " لذا فإنها ترسم طريق الخلاص الشامل المتمثل في تجاوز الهزيمة وتخطي الواقع في آنٍ واحد من خلال رؤيتها المتكاملة والشاملة للحياة الإنسانية حين تضع الوجود العربي في التاريخ لإخراجه وحين تؤكد على قيم العمل والنضال ضد الظلم الاقتصادي والثقافي ومناصرة المرأة " [١].

الجنة تفتح أبوابها ... متأخرة*

تاليف: فلاح شاكر**

(الأسر) أزمة فردية ، "حبس خارج الوطن في بلد معاد"[١] ، وهي إفراز لمعارك وحروب . افرازات تؤسس لفكرة ترفعه إلى مصاف مشكلات الوجود الإنسانية الكبرى (كالحرية ، والقلق ، والجوع ، والوجود ، والانتظار ، والموت ، والتضحية...الخ).

يبوح نص (**شاكر**) بتناصاته الواضحة – (بتكنيكه) التعبيري المعارض مع الواقع – نحو دراما (العودة إلى المنزل) التي انبثقت اثر ويلات الحرب الكونية الأولى ، التي ناشدت التعبير عن عواطف الشخصيات ، بعد أن غرقت الروح الثورية - في الدراما الألمانية - في الفوضى الاقتصادية وإحلال التشاؤم وخيبة الأمل اثر هزيمة الحرب وإجهاض الثورة اليسارية وفشل الحرب الأهلية عن تحقيق أهدافها .. وجدت الدراما التعبير في الأسلوب الأدبي المتمثل في العودة إلى الحياة الفجة والتخلي عن القوى الروحية والنفس الثورية.

دراما (العودة إلى المنزل) ابرز اتجاه مسرحي تطور خلال مرحلة العقد الثاني ، وارتبطت بمشاكلات العصر وعنف الصراع السياسي وانحصرت موضوعاتها الرئيسة: في الجندي العائد من جبهة القتال أو الاسير ، ليواجه بيئة متغيرة منحلة اقتصاديا واخلاقيا ، وحيث العلاقات الاجتماعية الجديدة مع: (الزوجة ، والأهل ، والأصدقاء).

واختلفت طروحات المؤلفين لاستجابة العائد لمواجهة المحيط الجديد: بين الثورة لأجل التغيير ، أو الانتحار هرباً ، أو الحنين لرومانسية التجربة العاطفية في جبهات القتال (حيث الرفاق ، واستذكار أيام ما قبل الحرب).

---

(١) ماضي ، شكري عزيز ، انعكاس هزيمة ٥ حزيران على الرؤية العربية ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ، ١٩٧٨) ، ص١٢٩.

* قدمتها الفرقة القومية للتمثيل ، في مهرجان قرطاج الدولي في تونس عام (١٩٩٩) ، ونالت جائزة (أفضل عرض مسرحي) في المهرجان.

** فلاح شاكر: مواليد البصرة (١٩٦٠) درس الفلسفة والفنون التطبيقية. اهم ما كتب للمسرح (الف قتيل وقتيل) (١٩٨٧) ، (ألف ليلة وليلة) ، (الف رحلة ورحلة) (٧٨-١٩٨٨) ، (قصة حب معاصرة) (١٩٩١) ، (العقاب والجريمة) (١٩٩٣) ، (مائة عام من المحبة) (١٩٩٥) ، (الجنة تفتح ابوابها متاخرة) (١٩٩٨) ، (اكتب باسم ربك) (٢٠٠٠) ، ونالت بعض أعماله جوائز في المسابقات والمهرجانات المسرحية المحلية والعربية.

(١) البصراوي ، عبد الجبار داود ، " أدب الأسر عند العرب " ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد) ، العدد ٢٥ ، (كانون الثاني – شباط ٢٠٠٠) ، ص ١٠.

وتقترب مسرحية (**شاكر**) مع نص (طبول في الليل) لـ (**بريخت**) و(عودة الجندي أو ديسيوس) لـ (**ل.ي.ف موللر**) ، و(امام الباب) لـ (**فولفجانج بورشرت**) في الأبعاد الفكرية والفنية (للنص وللشخصية).

وتتكرر في نصوص (**شاكر**) ثنائية شخصية (الرجل – المرأة) في نصوص تعكس عاطفة الحب ، ووحشية الحرب ، بمفردات تتكرر في مسرحيات: (قصة حب معصرة) (١٩٩١) ، (مائة عام من المحبة) (١٩٩٥) ، (في أعالي الحب) (١٩٩٦) .. وهذه الإعادة مع ما فيها من مستجدات " ليست غريبة عما يؤسسه المؤلف داخل منظومة المعرفية ، فهو يحمل توكيداً مباشراً ، صريحاً ، موجعاً لضياع عاطفة الحب في آتون الحرب ، لا بل انه يذهب في دليل عرض مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) إلى الإعلان انه بفراغه من كتابة نص هذه المسرحية ، يكون قد أنهى الجزء الأخير من خماسية الحب والحرب "[١].

المسرحية بعنوانها أمنية بوجود جنة بحجم معاناة شخصياته المسرحية ، بشر بها تعويضا عن زمن الحرب والحصار ، أمنية مشروعة تضعها إرادة المؤلف.

تتناول المسرحية المعاناة اليومية التي خبرها الشعب العراقي في أثناء الحرب العراقية الإيرانية والحظر الاقتصادي الجائر بعد الحرب العدوانية الأمريكية عام (١٩٩١) . وتسير مجريات النص من خلال عودة احد أسرى الحرب من إيران إلى منزله ، فتنكره زوجته في إطار درامي شعري . ويقول (**شاكر**) عن فكرة المسرحية: " إنني بعد أن انتهيت منها بشهرين أو ثلاثة ، عاد زوج أختي من الأسر بعد (١٧) سنة وإذا بي أجد أن ما حدث في المسرحية يحدث تماماً على خشبة البيت "[٢].

في ظل قادسية صدام المجيدة ، وقع الكثير من جنود وأدباء وشعراء العراق أسرى في يد العدو ، قضوا سنوات طويلة في معتقلات الأسر ، منها: " معتقل فوجان ، وبرندك ، وأراك مخصوص ، وكركان ، وقلعة الموت ، وقصر فيروزه .. الخ "[٣].

أدب الأسر عند العرب يمثل خصوصية داخل أفق الأدب ، وقد تداول مؤرخو الأدب قبل الإسلام مصطلح الأسر للدلالة على معنى قبائلي ضيق ، وفي عصر صدر الإسلام والعصر الأموي فان مفهوم الأسر يتغير فيكتسب صبغة سياسية بعد أن كان قبلياً[٤]. ومفهوم الأسر يأخذ بعداً أكثر مأساوية في الأدب المسرحي العالمي ، في ظل التطور الحضاري المعاصر في تجربة الحرب العالمية الأولى والثانية ، والقادسية الثانية .

ينطلق نص (**شاكر**) - بلوحاته الستة - بعودة الجندي من الأسر إلى بيته ، حاملاً معه آلام سنوات الأسر التي قضاها في أقفاص الحرمان والقسوة في إيران بعيداً عن الوطن والزوجة والأصدقاء ..

(الأسر ، والحرب) في النص يقومان على مفهوم الانتظار ، وانتظار ما لا قد ينتظر في ثنائية (الحضور – الغياب) و (الحياة – الموت) ..

يبدأ (العائد) حواره صارخاً متألماً (أمام الباب) لحال مملكته (المنزلية) فهو عاد كما عاد (**اوديسيوس**) بعد سنوات الأسر في جزيرة (كاليبسو) حيث عاث العشاق وافسدو ، في انتظار إماءة الرضوخ من (**بنلوبي**) .. عاد بطل (**شاكر**) حزيناً على الحال الجديد لبيئته . فحديقته غادرها الأوراد والزهور وتسكنها الآن (الأشواك والكرفس ، والفجل ، والبصل..) في دلالة لغوية على الوضع الاقتصادي المتحكم في جماليات فضاء المنزل العراقي ، اثر متغيرات ظروف الحصار

---

(١) المحمداوي ، رضا "على خشبة المسرح (الجنة تفتح ابوابها متاخرة)" ، مجلة الوقف الثقافي (بغداد) ، العدد ٢٤ ، (تموز ، آب ، ٢٠٠١) ، ص١٢٩-١٣٠.

(٢) المشعل ، سامراء ، " الكاتب المسرحي فلاح شاكر: مسرحياتي تمثل المسرح العشبي الراقي" ، مجلة ألف باء (بغداد) ، العدد ١٦٥٦ (١٢ ، ٦ ، ٢٠٠٠) ، ص٢٠.

(٣) البصراوي ، عبد الجبار داوود ، المصدر السابق ، ص١٦.

(٤) المصدر نفسه ، ص١٠-١١.

وتبعاته الاقتصادية السلبية ، وغياب راعي الدار الطويل .. وبرودة الاستقبال مثل برودة لقاء زوجة (**بيكمان**) لزوجها العائد ، واقفاً (أمام الباب) في انتظار ..

الأسير: انتم تخونونني .. أنت لست زوجتي (يدخل من الباب) ، ما أضاعني الأسر بل أضاعني انك اتلفت ذكرياتي ، (يرمي حقيبة بيده) ،أهكذا أعود ,, أهكذا تكون مملكتي بيتي تسكن حديقته الأشواك والكرفس والسلك والرشاد والفجل والبصل ، أين الورود التي رشفت دمي لكي تصبح حمراء .. وأنت ، لم تعودي زوجتي أهكذا استقبل بعد كل هذه السنوات من الأسر ، هكذا نلتقي ؟! كنت احلم بألف صورة وصورة للقائنا [١] .

والمرأة ترفض الاعتراف بالعائد إلى البيت زوجاً لها ، فهي لم تشاهده من قبل ولا تمزح هي في ذلك فهي أرملة زوجها ، أما هذا العائد فهو ليس من تشهى صبرها وفطمت أنوثتها من اجله فهي لا تعرفه ولا تحب حتى شكله . وتبوح له بان في زقاقها عدة بيوت ينتظر أهلها عودة أسراهم ، فلربما الأسر أنساه شكل زوجته وأخطأ البيت .. المرأة تترجاه أن لا يخدعها فهي شهيدة من اجل زوجها ولا يستغل أرملة انتظار ، وترفض بكبرياء كل كلمات الحب ، فهي تنتظر من اجل أن تسمعها منه .. فيترجاها العائد أن يأخذ بعض أشيائه القديمة التي يعتقد

بأنها ما زالت في انتظاره ، التمثال القبيح والمزهرية والأقلام التي اشترته له حتى لا تنسيه الحرب انه في يوم ما كان يكتب نبضه حتى ولو بشكل خواطر مراهقة وان يكتب لها في كل ليلة ، ويخرج الأوراق التي كتب فيها مشاعره أيام الأسر ، عن رومانسية الأقفاص (حيث ذكريات الحب ، وخطابات العهود في زمن الانتظار).. لكنها تعود وتصر بكبرياء بأنه لا يشبه زوجها ، أو انه تغير:

الأسير: تغيرت ، لم لا أتغير وعزرائيل يتنزه بأنفاسي ، يرعبك الزفير لأنك تخاف أن يتبعه آخر شهيق ؟! لم لا أتغير وعزرائيل الرصاص يسكت رفاقك في الملجأ الواحد بعد الآخر . ليلة اسري كافية أن تغير أشكال كل الناس لم لا أتغير وانا الحي الوحيد وسط آلاف الجثث . ولا صوت ولا صورة ولا حتى آهة جريح خلت إن الحرب انتهت أو هذه نهاية معركة أخيرة .. أين امضي؟ في كل اتجاه أتعثر بالجثث لم لا أتغير؟! ليلة قيامة ، أريد صوتا حتى لو كان صوت رصاصة تخترق قلبي . أريد ضوءاً ولو كانت شظايا تخترق عيني .. أتلمس الجثث ، أحاول أن أجد طريقاً وما عدت ادري أجثة عدوي هذه أم جثة صاحبي[١].

يكشف الحوار رعب الحرب (ليلة القيامة) حيث طريق الجثث التي تغير أبعاد الشخصية (المادية ، والروحية) فيصبح إنسانا آخر . فالحرب تهدي الأطفال شوارب بيضاء ولا تترك للإنسان عقلاً يهتدي بها وضحايا الحرب وانتظار العودة نفهم أن مفردة (الترمل) التي تعلنها الزوجة ، ما هي إلا انعكاس للوعة الترمل (الداخلي) التي تحسها إزاء فقدان الزوج ليترك لها ترمل (الذات ، والقلب ، والمشاعر..) .

(**شاكر**) يستمر في بث (التذبذب ، والتقلب ، والإنكار ، والارتياب ، والاتهام) بوجه الزوج العائد المحمل بعذابات الحرب والأسر الطويلة .. تتهمه بالمخادعة وتسأل: هل للحرب أن تغير لون العينين ، لأن المرأة لا تكف التحديق في عيون زوجها لتعرف كم يحبها.. المؤلف يحاول بهذا الأسلوب كشف الأزمات النفسية التي تخلفها (الحروب ، والأسر) وكشف كينونة الواقع المأزوم .

---

(١) شاكر ، فلاح ، مسرحية: الجنة تفتح ابوابها متأخرة ، (غير منشور ، مطبوع بآلة الحاسوب ، ١٩٩٨) ، ص٢.
(١) شاكر ، فلاح ، المصدر السابق ، ص٥.

فرعب الحرب ودموع الأسر هما اللذان يسرقان ألق ولون العينين ، فلا يمكن أن يعود الغائب من رحلة العذابات كما كان ، حتى الندبة فوق الحاجبين ، بقدرة الحب وسنوات الألم والانتظار ، تحولت إلى القلب .. ومن ثم تسيد العاطفة على العقل والمنطق ، كسلطة مهيمنة على حركة الفعل الدرامي داخل النص المسرحي.

الجبهة في العقل ، والحرب في القلب ، والذاكرة مثقلة بالأحبة الذين رحلوا في الحرب والزوجة كانت مثل الحرب تقتل ذكراهم . فبين (لعل ، ولست ، وأنت .. الخ) ما زالت تبحث عن ذكرى ودليل ، في صراع لا مجد لإثبات ما ليس بحاجة إلى إثبات " في دوامة لا تنتهي أبدا من خلال استذكار التفاصيل الدقيقة عن حياتهما قبل الحرب ، وبداية تعارفهما وأثناء الحرب ومشاعر الزوج وهو في الأسر ومشاعر الزوجة وهي تموت في كل لحظة انتظار لكي يعود زوجها " [١].

ويبالغ (**شاكر**) - من غير جدوى - في كشف أسرار العلاقة الحسية على الأسرة الزوجية:

الأسير: أو تحتاجين غير نبض القلب دليلاً؟

المرأة: فاجعتي انك صادق في كل ما تقول (بخجل ولكن بإصرار) كيف كنا في السرير.

الأسير: كنا دائما نسرق الصباح إلى مضجعنا نبتدأ بالشفتين وهي تتجول فوق أجسادنا ثم لا نحتمل يتسلل الضوء إلى أحشائنا فتتيه القبلة عن مكانها تصرخين.

المرأة: يا رجلي الوحيد.

الأسير: الجبهة تناديك .. فاترك لي أطفالا كثيرين في رحمي .

المرأة: كفى .. أنت تعرف أكثر مما يعرفه زوجي[٢].

تتركز حركة النص - في اللوحة الأولى والثانية - حول حركة الزوج التي تتجه إلى الزوجة التي بدورها تتخذ لها حركة معاكسة لحركة الزوج ، راسمة مساحة رد الفعل ، وتتباين خطواتها ضمن هذه المساحة بين (الرفض ، والقبول) وبين (الذهول ، والاستيعاب) . وبين منطق (الواقع ، وتكذيبه) حتى في أدق تفصيلات حياتهما الحسية[٣].

في رحم الصراع المتكافئ والعلاقة المتضادة ونوبات البوح والنكران تعترف الزوجة بأسباب رفض الاعتراف أو استقبال الزوج العائد من بعيد (من جحيم الحرب والأسر) لأنه يشبه زوجها في كل شيء .. كان لابد (على وفق منطقها) أن يتغير فيه كل شيء .. أعدت نفسها أن تجد فيه شيئاً مغايراً - إلا انه عاد كما كان - على الرغم من الشكل المتغير ، فأين الأسر في طباعه ، فما زال حنوناً محباً ، لغته الرقيقة ، عذوبة عذاباته وهو يرميها .. ولهذا فهو ليس زوجها لأنه يشبهه تماماً كأنه لم يكن هناك في الأسر.. كان يجب أن يقدر تضحياتها وهي تتخيله قادماً عاجزاً بارداً لا يتذكر مشاعره إلا بمعجزة .. كانت تبكي وهي تستعيد الذكرى كي يعيد الدم إلى قلبه أبكاها هذا أكثر مما أبكاها فراقه ، كيف تعيده إليها ، كيف تزيل الأسر عن جسده ، عن رأسه عن روحه .. لا اسر يلائم عذاباتها وخيالاتها. تستجديه بعض الأوهام ، أن يكون ليس كما كان ، بل كما الأسرى يعودون ، ممزقاً أنفاسه تجمعه حتى تمنح روحها فخر الانتظار فخر أن تعود به إلى الحياة كما كان ..

النص على الرغم من بيان السلبية في موقف الزوجة المتكرر ، يبشر بمأزق بطولي شجاع ومثالي تقع فيه الزوجة لتعادل كف التضحية التي يحملها الزوج العائد من بحر الانتظار والنسيان كما عاد (**اوديسيوس**) إلى (اتيكا) ليجد (**بنلوبي**) اشد قوة وشجاعة بقدر عذاباته وغربته بعد سنوات الحرب والأسر بقدر حيلته ومكره وصبره ، أبطالاً ايجابيين اسطوريين لا كما عاشت خيبات الأدب الأوربي بعد الحرب العالمية الأولى والثانية حيث الخيانات الاجتماعية والأسرية

---

(١) علي ، محمد درويش ، " سيادة النص وغياب الاخراج في مسرحية: الجنة تفتح ابوابها متاخرة " ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد) العدد ٢٦ (آذار ، نيسان ، ٢٠٠٠) ، ص١٣٢.

(٢) شاكر فلاح ، المصدر السابق ، ص٥.

(٣) مجهول ، "على خشبة المسرح (الجنة تفتح ابوابها متاخرة) محاولة في قراءة مفردات النص الدرامي" ، جريدة الهلال ، (عمان) ، العدد ٢٧ ، الثلاثاء ١٥-٢١ آيار ، ٢٠٠١ ، ص١٨

وحيث لا احد ينتظر العائدين من بعيد (امام الباب) ، غاب الفكر المثالي والأخلاقي والاجتماعي في سوق الانحلال الاقتصادي والسياسي...

الأزمات النفسية التي تخلفها الحروب لا تحل عن طريق اكتشاف النقطة الحرجة التي كانت السبب في تجميد الوعي . وإدراك الواقع لا يحل إلا عن طريق استرجاع النفس التدريجي ، مستعينين بشخصيات تحتفظ بمكانتها الاجتماعية والأسرية في أرشيف الذاكرة ، لها علاقة بالاحوال النفسية الماضية ، في محاولة لكشف الستار عن الواقع المأزوم المتأثر بالحرب والحصار باستخدام قاعدة (هذيان الذاكرة) والواقع الخيالي .. الأستاذ (**يوسف**) معلم المدرسة يستحضره (**شاكر**) في اللوحة الثالثة ، من عمق الذاكرة لاكتساح دوامة الترقب والصراع المتكافئ واللامجدي ، ملء فراغات درامية ، وتفعيل وتيرة الإيقاع وتثوير الفكرة: جعلت عملية الاستحضار عوقاً درامياً ستره المؤلف بشخصيات الذاكرة .. الأستاذ (**يوسف**) في قاموس الذاكرة أكثرهم علماً ، وعزة نفس ، وكبرياء:

> ***يوسف المدرس: مل... فالذل ليس بحاجة ... أبدا ليس الحاجة ، الذل أن تأكل وقتك مفكرا ماذا ستأكل ، والذل أصناف يا بني مثل الطعام ، هناك ذل من الدرجة الأولى ، مثلاً تبيع أخاك وتأكل وجبة ، وآخر من الدرجة الممتازة أن تجعل ابنك وجبة شهر ، وهناك الذل الراقي ، أن تضع أمك في مجمدة تكفيك سنة (يضحك الأسير) لا تقاطعني يا ولد .. أحسنت وما زلت تعرف الأصول .. هناك يا ولدي الذل المميت .. أن تبيع نفسك لكي تمارس كل أنواع الذل الأخرى بدء من الأولى فأنت عزيز قوم لا يبدأ بأقل منها منتهياً بآخرها ، ذليل قوم فاعزوه .. (يهم الأسير بعناق أستاذ يوسف) لا .. لا عناق ، إصبعي الصغير يخاف أن أطبق كفي لئلا يأكله الإصبع الذي يجاوره[1].***

(بفلسفة الجوع) ، يكشف النص تياره النقدي للحالة الاجتماعية والقيم الأخلاقية المتأثرة بالتغيرات الاقتصادية التي أثرت سلباً - بسبب الحصار - على الركائز (الكونكريتية) في المجتمع العراقي بدءً بطلائع الرموز الاجتماعية (المعلم) الذي أصبح عزيز قوم (هم) ..

كانت تقلقه شهيته المكبلة والمضربة عن الطعام . وبعد سنوات الصبر العجاف أصبح يشم كالمهووس رائحة الطبخ عند كل الأبواب ويصرخ بنفسه (اخرس ، اخرس) فهو عزيز قوم مل من كثرة الطعام ، فما عاد يحب شيئاً من كثرة الفطام ، فهو عزيز قوم فطم... يتألم العائد للحال الجديد ، ويجد إن قطع اليد بقيد الأسر خير من أن يمسك بالقلم .. تعود الزوجة - في اللوحة الرابعة - وتستغرب من قول زوجها بان الأستاذ (**يوسف**) كان في البيت ، لأنه اختفى منذ زمن طويل .. ولابد يهذي ، ولهذا فهو ليس زوجها . وتدور مرة أخرى رحى دوامة النكران بين السؤال والجواب ، والماضي والحاضر ، ومنك ومنه .. ويعري المؤلف كابوس الأسر في الأقفاص الإيرانية حيث غياب التعامل الإنساني والأخلاقي والديني مع الخبز العفن والبطاطة النيئة وقطرات الماء كالذهب .. وتسأل الزوجة من عادات جديدة ليس في زوجها - الأكل بالشوكة والسكين – فهي لا تجيد المحبة ناقصة ، بعد أن تكبلت حواسها وكل آبار الحرمان في مسامات جسدها انبثقت وتفجر ذئب أنوثتها ، وكالحمل ساقوه إلى الأسر أليس للحب معجزات فلماذا لم يمت ويعود إليها شهيداً ، فترتاح من ألم الانتظار؟ .. (***أنت لست زوجي***).

يقحم المؤلف الحركة الدرامية القائمة على مركزية الصراع في ثنائية شخصية (الزوج ، الزوجة) في نقلة درامية إلى جوف الذاكرة المنسية .. نستبطن من المحاولة الأولى إن مصدر الذاكرة كان من صنع خيال الزوجة ، فهي الوحيدة التي تعرف بمصير الأستاذ (**يوسف**) وطبيعة الانقلاب الحاصل في جذور وكيان الحركة الاجتماعية والاقتصادية .. وهذا التأويل يجرنا إلى الدخول في مجريات الاعتقاد بان الزوجة ما زالت وحيدة تنتظر وان الزوج ما زال غائباً في محيط خيال الذاكرة وما يجري من صراع وشخصيات فهي من طقوس الانتظار

---

(١) شاكر ، فلاح ، المصدر السابق ، ص١٤-١٥.

الطويل .. وبما يقتضيه الانتظار من (حزن ، وفرح ، واغتراب ، وعذاب ، واجترار ، وسكون ، وبكاء) وهذا ما يسقط بطبيعة الحال على التجربة الثانية في استحضار أرواح الذين رحلوا وبقوا في الذاكرة ، لتجترهم الزوجة المنتظرة .

اللوحة الخامسة ، والعم (**يوسف**) حارس المدرسة يشبه الأستاذ (**يوسف**) - فالجوع جمعهم كلهم متشابهين - . العم (**يوسف**) الذي لم ينسه دون آلاف الطلاب الذين يمرون على عينيه ويتزاحمون في ذاكرته – تحليله: التأويل السابق – والد (**احمد**) صديق الطفولة .. فيسأله العائد عن حاله وكم طفلاً عنده ، وهل أصبح طبيباً؟ كان قوياً وشهماً ولابد انه الآن:

يوسف الحارس: انه قاتل
الأسير: قاتل؟
يوسف الحارس: قتل كلا أحلامي قبل أن يفعلها واستشهد .[١]

و(**حامد**) الصغير استشهد ولكن ليس في جبهات القتال بل في الشمس تخجل من حرارته . مات مريضاً من نقص الدواء وسوء التغذية.. العم (**يوسف**) يناجي الرب فوق السجادة أن يأخذ ولده إلى برد جنته ، وكبريائه الذليل يتوسل بالرغيف أن يكون عافية وقمحاً لا شعيراً ، أن يكون كما كان الصغير يحبه .. وتدفعه خشونة الخبز وطراوة السجادة ليبتهل جوعه (***يا الله الشبع***) أن يقبض أنفاسه فجنته رغيف ابيض ، ويركض إلى التنور وينادي (***كل شيء إلا النار***) (***يا سجادة أعيني التنور على الاشتعال***) وعلى الخبز أن يتجمل بكل البياض لان الصغير يرفض أن يدخل الجنة متأخر من دون أن يكون خبزه الأبيض كفنه.. والعائد يطلب جنة بمقدار عذاباتهم ، ويسأل كم سنة تحتاج الملائكة لكي تبنيها ، وكم من السنوات يحتاج الناس كي ينسوا عذاباتهم الأرضية .. العم (**يوسف**) يسأل الرب عن سبب ترك أبنائه في الحصار ليموتوا ، أم إن لهم أماً أخرى (***ما اقرب الكفر من كفن جاء في غير أوانه***) فهل كان في حسابي (عزرائيل) أن يموت (٢٠) مليون في لحظة .. والعائد يجد استشهاده كان أسهل من عذاباتهم .

اللوحة الأخيرة: الزوجة تعود تخبره بان العم (**يوسف**) الحارس مات قبل أن يموت ولداه .. شاء المؤلف أن يضع شخصية الأستاذ (**يوسف**) والعم (**يوسف**) في شكل واحد متقارب باعتبارهما ما يشبه (بارومیتر) لقياس المتغيرات الجديدة للواقع والاحتكام إلى قيمة المعلم في الحياة الإنسانية ، فيما حمل حارس المدرسة دلالات آثار الحصار.. إلا أن كلا الشخصيتين ظل بعيداً عن محور ثنائية النص[٢].

الزوجة تعترف بأسباب إنكارها ورفضها المتكرر: المفاجأة والحرب الزاحفة إلى العينين والخوف من الفراق ثانية ، دفعها لتفعل ما فعلت .. فيتعاهدان على الحب ونسيان الألم ويكون كل منهما ساتراً للآخر في زمن (انهيار السواتر) ونسيان عشر سنوات قضياها هدراً في (الجوع ، والبكاء ، والانتظار ..) وفي لحظة العناق يدخل الأسرى العائدون يتهمون زوجاتهم بالخيانة : (***انتم تخونونني .. أنت خائنة***) .

النص اقترب من المفهوم الديني تجاه المآثم البشرية (الخاصة ، والعامة) والحيلولة دون الاقتراب إلى مسبباتها الأساسية ، كجذور مستورة ومعلنة مرة أخرى لبناء فكرة (الثواب ، والعقاب) وما الاستغفار المتكرر إلا محاولة في الخروج من هذا المأزق الدرامي والذي دفعه ليتمنى وجود جنة بحجم معاناة شخصياته. الجنة تفتح أبوابها متأخرة: دراما تعبيرية عنف (الحرب ، والأسر ، والعزلة ، والكبت ، والترمل ، والانتظار) اتخذت من تيار الواقعية النقدية موقفاً فكرياً معادياً ومناهضاً تجاه كل جرائم الحرب والحصار المفروضة على شعب العراق.

---

(١) شاكر ، فلاح ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٣.
(٢) ينظر: المحمداوي ، رضا ، المصدر السابق نفسه ، ص١٣١.

(الرؤية الفنية للعرض)

إخراج: محسن العلي*

بحكم ثنائية - وحدة - الشكل والمضمون ومقتضيات الحكاية النصية القائمة على افتراض لقاء الأحبة بعد قواطع استثنائية قاهرة ، أحدثتها ظروف الحرب والحصار وبما تفرزه تلك الظروف من (استشهاد ، واسر ، وجوع ، وحرمان ، وموت ، وكبت .. الخ) يتأسس العرض على وفق مرجعية (حسية ، وغرائزية) مفضوحة.

المخرج تسلم - بالتعاون مع المؤلف الذي كان مخرجاً أيضا - حركة شخصياته على وفق الفكرة الحسية و(الشعرية) في بنية الحكاية التعبيرية التي تقوم على حتمية انتصار اللقاء والحب على الأقدار والحرمان بعد رحلة الانتظار الطويلة ، أعطت للحكاية طابعاً إنسانيا شموليا وللعرض حتمية المعالجة الحسية ليوزاي بنية النص الفكرية تدفع المتلقي إلى أجواء سحرية توحي (بزمكانية) محددة تضع (المخرج) أمام شبكة من العلاقات الوجودية بزمانها ومكانها (الانتظار - السرير) وبما يحمله النص من رمزية وصوفية روحية . فالرجل العائد من عمق مأساة الحرب والأسر يقفل دائرة العتمة (النسوية) للقطيع البشري القاضم لهمومه وأحاسيسه وانتظار ما لا ينتظر.

يؤثث (**العلي**) مفتتح مسرحيته بغفوة الزوجة النائمة في ليل الانتظار ، وعودة الزوج الأسير بملابس عسكرية متهرئة وبسطال مفتوح وجوارب عفنه وكيس الذكريات (الخاكي) يقف (أمام الباب) التي جردت من شكلها الواقعي والوظيفي وكانت في العرض إطارا معدنيا (فضيا) ويصرخ: انتم تخونونني .. أنت خائنة .. أنت لست زوجتي[١]

---

* محسن العلي: دبلوم فنون مسرحية ، ممثل ومخرج مسرحي ، اخرج للمسرح العراقي: (حسين ارخيص ، المطحنة ، يونس السبعاوي ، بيت وخمس بيان ، الليلة الثانية بعد الالف ، العودة إلى باب دزدمونة ، الرأس ، السوق ، جيفارا..) يشغل الآن منصب عضو المجلس المركزي في نقابة الفنانين العراقيين ، نال عدة جوائز في الاخراج المسرحي.

(١) شاكر ، فلاح ، المصدر السابق نفسه ، ص١.

بينما يتوسط السرير جغرافية العرض ، ومتقدماً على كل تأثيثاته المتقشفة قصداً وكان السرير ملتحقاً بالباب المعدنية (اليمنيوم) مع مادته الخام وألوانه الفضية هيكلاً معدنياً قابلاً للحركة والانتقال (التوسط ، والتقدم) دلالة لانفتاح الرغبات المتقدمة ابداً على صلابة الواقع الموحش وسلطته.

الديكور في عرض (الجنة...) ذو سمات رمزية تجريدية ووظيفية تهدف ابراز مكونات ومساحات الحدث ، وجاء في تشكيلاته مرمزاً بحسية المرأة وغليان مشاعرها أثر قطع وجداني طويل . ونلمس في التثليث الديكوري: (الباب ، الأقفاص ، السرير) يبرق ومضات الكبت والحرمان والغليان الحسي والعاطفي ، منغلقة في وحدة: (الخامة ، واللون ، والتجريد) .

البيت هو قرار الرغبات ومستودعها فالكتل الديكورية توزعت - في مساحة العرض - في تسلسلية جغرافية: ابتداء (بالباب) في المؤخرة ثم يليه الأقفاص في يمين المسرح ويساره ، ثم (السرير) في المقدمة .. مسلسلاً (سايكولوجية) تنحدر من المؤسسة الاجتماعية المحلية وقراراتها الحادة إلى سرير الرغبات ورحمها .. من ثم محمولات رمزية تشكلها خارطة التثليث الديكوري لأثاث العرض.

يرى الباحث إن معظم العروض التي تعاني من أحادية في رؤيتها وتعثر في دلالاتها هي تلك التي تقع أسيرة النص ، ولا تستدعي جهداً في مكاشفة واستكشاف إلى منظومة العرض وعناصره (الصورية والحركية) والحليق به في فضاء الايحاد والتأويل والقصدية الضمنية والإسقاط والترميز ، وما يتيح ذلك من تجاوز للعلامة اللسانية ، إلى العلامة بشكلها المحسوس والمرئي والمسموع والى الكناية الصورية والتشكيل المشهدي (السينوغرافي) ، فالعلامة على المسرح هي أوسع من الكلمة كعلامة أدبية .. لقد عانى عرض (الجنة...) منذ البدء وطأة انسياقه إلى شعرية النص ومراوحته فغاب تبعاً لذلك الاشتغال الدرامي وترهلت المعالجة واستأنست باستشارة المتلقي ومداعبة غرائزه عبر الجمل الخطابية العاطفية المباشرة التي حاولت الانتفاع من مغازلة ما هو يومي من هموم الواقع الاجتماعي وظلت الحكاية - التي تروي عودة الأسير وعدم تعرف زوجته – تجتر الرؤى والاستطراد والتداعي دون رؤية أو طرح لقيم وشفرات فاعلة على المستوى التأويلي . وظلت الشخصيات تعوم في فضاء سردي مشدود إلى الماضي والى البوح الداخلي .. فضل الممثلون يراوحون ويدورون في ذلك الفراغ الذي احتل خشبة المسرح باستثناء الأشكال المعدنية .

يكشف العرض دلالاته ورموزه بمفردات مثل (القفص ، الباب ، السرير ، القضبان) أن يدفع باتجاه توليفة فكرية مجردة ، فكرتها الإنسان المقموع (حسياً ، وعاطفيا) ليفتح – العرض - مدفعاً فاضحاً دونما ضوابط أو كوابح اجتماعية ، فالسرير رمز اللذة المقموعة . وان منظومة التشكيل البصري للكتل الديكورية تكشف مفهوم الاغتراب والعذاب: عن اغتراب الأسير عن بيئته وزوجته . ويتجسد " عذاب الزوج في ثنائية مركبة عكسياً بين الخارج المنغلق على نفسه والمتمثل لنا في أقفاص الأسر لكنه يفتح أبواباً على الحياة الداخلية ليغذي الذكريات .. ويعيد تذوقها من جديد " [١] ولكي يثبت صدق حبه لزوجته يخرج من كيس الذكريات (الخاكي) رزم من أوراق الذكريات التي دونها خلال سنوات الأسر ، لتفترش مساحة المسرح . تصبح هذه الأوراق في النهاية على ما فيها من صدق وألم ، مجرد ركام بارد تدوسه الأقدام ، ترافقهم بين موقف وآخر ، إيقاعات الموسيقى التي سعت لتفعيل الإيقاع المسرحي المستكن لحركة الممثلين الرتيبة . بينما راحت الإضاءة لتشخيص بقع الفعل المسرحي ، وسادت في العرض الأسلوب الفيضي .

على مستوى المسار الدرامي ، استنفذ النص فكرته المحورية في المشهد الأول ولم يفلح التكرار المتعمد لنكران المرأة في التطور الدرامي بقدر ما كان تراكماً حوارياً لإطالة اللعبة ومن بعد ذلك العرض بأسره .. وظهور الزوجة بهذا التذبذب والتقلب والإنكار أضفى عليها ملامح

---

(١) المحمداوي ، رضا ، " على خشبة المسرح (الجنة تفتح ابوابها متأخرة) محاولة في قراءة مفردات النص الدرامي " ، المصدر السابق ، ص١٣٠.

السلبية والازدواج والتلاشي وافقدها الفعل والمعنى في لحظة حرجة ومأزومة في حين اتخذ العرض من تناقضات المرأة وسيلة لامتداد العرض واستدعاء الماضي [١] .

من معطيات الديكور اللونية ، يمنح اللون (الفضي) - لخامة الألمنيوم _ ترميزا يلتحق بالكتلة الديكورية والمنظومة الضوئية ، فثمة توافق في العلامة الصورية ، لذا أتت ألوان الكتل الديكورية في وحدة تتفق مع ما تعانيه الشخصيات من فيضان الرغبات المكبوتة ، يومض بها في وحدة نفسية بدلالة اللون وطبيعة المادة .

استخدم (المصمم) طريقة فنية مبتكرة ليكشف عن العدد الرقمي لسنوات الانتظار ، وهي عبارة عن قضبان معدنية تغرس في السرير وهي في تضاد: الأولى – تغرس عموديا على حافة السرير ، قاعدتها السفلى في السرير ، والطرف الأخر ، طليق (منتصب) إلى الأعلى ، كانت في بداية العرض (٨) قضبان . الثانية – تتدلى أسفل السرير قاعدتها العليا في السرير ، كانت في بداية العرض (٥) قضبان. يضع الزوج قضيبين في (الجهة الثانية) ، ثم يضيف قضيبين آخرين ، فيصبح المجموع (٩) قضبان. الزوجة تضع قضيبين في الجهة المقابلة ، ويصبح المجموع (١٠) قضبان . تعلن هذه الرؤية عن قيمة فلسفية عن سنوات الانتظار والألم ، في بوح من الشامخات والناكسات (ينظر الصورة رقم:٣).

أسهم هذا الابتكار في تشكيل العرض ، وتصوير البيئة الرمزية والدلالية ، وكشف بعضيات مضمون النص المسرحي ، وقد يساعد في تعداد وجهات النظر في وظيفته المنظرية.

الأسلوب المجازي (المجرد) جاء متناغماً ومتوافقاً مع طبيعة المادة المكونة للهياكل الديكورية ولونها.

يرى الباحث إن طغيان التجريد في كل مظاهر الحياة في عرض (الجنة ..) إنما غايته جذب انتباه المتفرج وخلق توازن بين فيضان الحوارية النصية الطافحة بالواقعية واليومية المباشرة مع العرض المسرحي من خلال التصميم المجرد للهياكل الديكورية ، إلا انه لم يخلق التوازن التوافقي، الذي هو " عامل من عوامل بعث الراحة والسرور في نفوس المشاهدين " [١] وحقيقة حياتية (كونية) يشترط توفرها في العمل المسرحي الناجح ، فيكون التوازن " شرطاً للتكوين الجمالي الممتع " [٢] ، لم يستطع عرض (الجنة ..) من بعثها.

ويرى (**لطيف**): إن العرض ظهر فيه " أخطاء مثل ظهور الأسير- في لحظة العودة - بملابسه العسكرية الكاملة وهو يحمل الكيس الذي يضع فيه حاجاته " [٣] ، بينما يرى الباحث ، وفي تأويل سابق عن كون الزوج لم يعد بعد من قفص الأسر ، هو صورة من صور الذكريات وخيالات الزوجة المنتظرة ، فحيث (كان ، وما سيكون) و(الماقبل ، والمابعد) تأتي صورة الزوج العائد (يشبههم في شيء ولا يشبههم في شيء) بين (الواقع ، والخيال) جاءت الصورة المفترضة للزوج العائد من اسر الخيالات.

اللوحة الثالثة: الأستاذ (**يوسف**) المعلم يكشف دلالات فكرية ، واجتماعية ونفسية ابرز فيها اثر الحصار في خلخلة القيم الأخلاقية والعرفية ، فالنص يكشف أهوال الحصار وعتمته وما يخلفه من ندوب على سطح الذات البشرية وباطنها من ثم يصبح المعلم بمكانته الاجتماعية المحصنة – تاريخيا - مقياسا للمعاناة الإنسانية وجوهر الإشكالية الناتجة عن الحصار ، فهو من أوائل الذين تضرروا وأصابتهم شظاياه . والدلالة الاجتماعية ظاهرة هنا بما يخلف الحصار على البنية الاقتصادية والاجتماعية وتسلل الشرائح الطفيلية باتجاه الثراء على حساب أبجديات القيم الأخلاقية والاجتماعية .

---

(١) ينظر: لطيف ، عباس ، " الجنة تفتح أبوابها متأخرة – مسرحية المشهد الواحد " ، جريدة الثورة (بغداد) ، العدد ٩٩٧٣ ، ٧ ، شباط ، ٢٠٠٠ ، ص ٤ .

(١) عبد الحميد ، سامي ، " كيف يرسم المخرج الصورة المسرحية " ، مجلة الأكاديمي (بغداد) ، العدد ٥ ، ١٩٩٤ ، ص٢٥.

(٢) نوبلر ، ناثان ، حوار الرؤية ، ترجمة: فخري خليل ، (بغداد: دار المأمون ، ١٩٨٧) ، ص١٠٥.

(٣) لطيف ، عباس ، المصدر السابق نفسه ، والصفحة نفسها .

الأستاذ (**يوسف**) هنا يبدو ظاهرياً ذا قوة في البدء اعتمادا على تراكم قوته الاجتماعية والعلمية ، إلا أن انهياراً اقتصاديا يهد صرح تلك القوة بين أصناف الذل والحرمان .

في " زمن التعاسة تصبح النزعة الإنسانية والطيبة خطرين حقيقيين " [٤] ، الأستاذ (**يوسف**) في خصائصه النفسية والمكانية والاجتماعية والعلمية ، وسط انهيار القيم الأخلاقية ، يصبح بطلاً ايجابياً ، " يعبر عن حالة الكلية للمجموع وعن وعي هذه الحركة بنفسها في وقت واحد " [٥].

حافظ العرض على بعد الشخصية المظهري (الملتزم ، والأنيق) في أداء نال اشتراطاته الفنية والمعرفية من الممثل (**رائد محسن**) ، ونال استجابة المتلقي .

اللوحة الربعة: أفتقر إلى التغيير أو الفاعلية الإخراجية بل كان تكريساً إيقاعيا وصوريا قائماً على أداء الممثل وقدرته الانفعالية لكل من الممثل (**جواد الشكرجي**) و(**شذى سالم**) .. فعام المشهد في رتابة إيقاعية وأحادية صورية .

بينما جاءت اللوحة الخامسة لكسر القطبية الحركية من (الزوج ، والزوجة) إلى (العائد ، والعم يوسف) وتفعيل الإيقاع الحركي والبصري . فالإيقاع في العمل المسرحي ، " تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني " [١] يظهر في تركيبته السمعية والبصرية والحركية ، فهناك إيقاع حركة الممثل وهناك إيقاعات المنظر والأزياء والإضاءة . يصبح الإيقاع بالغ الأهمية في أثناء المعايشة للتجربة الجمالية في العمل المسرحي . فهو العنصر الذي يعطي للمسرحية الحياة ويربط أجزاءها المختلفة في مجموعة موحدة . فهو احد أهم الوسائل في بناء الطقس المسرحي .

الإيقاع في (الجنة ..) كان احد العناصر الأساسية التي أضفت بعض التجانس بين بنية النص الطافحة بالأحداث والحكايات الواقعية واليومية ، مع بنية العرض الذي غلب عليه طابع الاختزال (التجريد) ، وان سقط العرض في دوامة الرتابة في لحظات مختلفة بسبب الاعتماد التام على قابليات الممثل الانفعالية ، التي ضاعت هي الأخرى في أماكن عديدة في قدرة المدونة النصية في التأثير على عاطفة المتلقي ، واستكن (الأداء التمثيلي) لها .

العم (**يوسف**) حارس المدرسة: قصير القامة ، يشبه الأستاذ (**يوسف**) - حيث إن الممثل أدى شخصية الأستاذ - في معطف طويل (فستقي) اللون فوق (دشداشة) مع (يشماغ) يلف الرأس ووجه شاحب حزين وسجادة تنتقل في مساحة العرض قبلتها الجمهور ويد ترتفع إلى السماء متضرعة وخطوات ثقيلة (ينظر الصورة رقم :٢) .

يدخل العم (**يوسف**) من القفص الموجود في جهة يسار المسرح . في تضاد جغرافي مع قفص الأستاذ ، لخلق التنويع البصري في العرض . ويخرج العم والسجادة كفن على جسد العائد المنهار.

اللوحة الأخيرة: يتفق الاثنان على العودة من جديد إلى الأيام الأولى من الزواج ، فينتزع العائد قضبان السنوات الماضية سنوات (التوق ، والحرمان ، والانتظار) التي شكلت قفصاً مانعاً عن (سرير الرغبات) الذي فقد شريكه الثاني .

متجه المسرحية يرسم في دورانه مأزقاً إنسانيا تخلفه الحرب والحصار وحيث لا خلاص منها ، وهذا ما يشير إليه المشهد الأخير من المسرحية التي لا ينمو صراعها على نحو طبيعي ، بل يتحرك ويسير حيث يدخل رجل عسكري آخر – أسير - ويصرخ بوجه الزوجة: (***أنتم تخونوني ، أنت خائنة ، أنت زوجتي..***) . ليدخل أسير آخر .. وثالث ... ورابع فتنهار الزوجة وتسقط مغمية عليها .. نفهم إن جميع الأسرى العائدين (بين من هو على عكاز ، ويد مبتورة ، ورأس ملفوف بالضماد ..) يتنكرون لزوجاتهم ويكررون الحوارات الأولى نفسها التي نطقها البطل العائد وهو واقف أمام الباب ، مما يؤدي إلى انهيارهن على خشبة المسرح صارخات .

---

(٤) اريك ، فردريك ، برتولد بريشت – حياته ، فنه ، وعصره ، المصدر السابق نفسه ، ص٣٢٣.

(٥) خشبة ، سامي ، قضايا معاصرة في المسرح ، المصدر السابق نفسه ، ص٩٦ .

(١) رشدان ، حافظ احمد ، وفتح الباب عبد الحليم ، التصميم ، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٠) ، ص٧٥.

" القيمة الفكرية والفنية للمسرحية اقتربت من التناول العادي السائد والمباشر وافقدها ما هو درامي وجمالي على مستوى الطرح الفكري والمعنى الكلي للعرض . فخلو المسرح من الكتل والتشكيل والعلامات والمنظور الجمالي وضع الممثلين .. أمام تحمل أعباء عرض طافح بالسردية .. وبسبب هذا التسلل الخفوت إلى الإلقاء والأداء في أكثر من جزء من أجزاء العرض " [١]. الإضاءة خافتة ، وساد في العرض الأماكن المظلمة والبناء الديكوري للمسرحية (تجريدي) ، فالعرض غلب عليه طابع الاختزال والمحدودية مع الاقتصاد والتقشف. ولم تجنح (سينوغرافيا) العرض إلى البهرجة والألوان ، وكان واقع الثقل الأساس لعمل المخرج على الأداء التمثيلي . واستخدام الموسيقى كان مقتصراً على إملاء لفراغ زمني انفعالي من دون الأخذ بجماليات العلامة الموسيقية وايقاعيتها.

(أيـــام ذاهبــة)*

تأليف: رعد كريم عزيز**

نص تعبيري اعتمد فيه المؤلف على مبنى حكائي يمثل سرداً دراميا لسيرة ذاتية لشخصية بطل ، من الولادة حتى المصير المحتوم.

حكاية يرويها بطل متوفي ، صورة (موندرامية) لهذيانات الذاكرة لجندي شهيد في ردهة مستشفى.

المسرحية ذات فكرة عالجت مشكلة الإنسان المعاصر وجدوى الحياة وسط أزمة الواقع المعيش.

هذا الطرح الفكري سبق أن تناولها الخطاب الفلسفي والجمالي ، على حد سواء ، وعلى جميع المرجعيات الوضعية منها والسماوية ، ويكفي في هذا الصدد الإشارة إلى جهود الفكر الفلسفي الفرنسي ، وعبر مؤلفات (**سارتر**) و (**كامو**) الوجودية و(**بيكت**) اللامعقولة .. فهم لم يعالجوا المشكلة معالجة مباشرة كموقف فلسفي ، وإنما عبر بنى سردية درامية اهتمت بالانعكاسات الداخلية ، ومن خلال ثنائيات متضادة متوازية: (الكينونة ، والعدم) ، (الوهم ، والحقيقة) ، (الأمل ، واليأس) .. لتصل إلى فكرة الخطاب الفلسفي الذي قام على تأكيد لا جدوى الحياة وعبثية الوجود الإنساني فيها.

كان الطرح الفلسفي والفكري ، منسجماً مع معطيات العصر الفكرية الذي كان انعكاسا متازماً لعصر متأزم . دراما مصورة لعصر الدراما المتشنج ، ظل قلقاً لفترة كلها قلق . ومفهوم

---

(١) لطيف ، عباس ، " الجنة تفتح ابوابها متأخرة .. مسرحية المشهد الواحد " ، المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها.

* قدمتها نقابة الفنانين/فرع بابل ، في مهرجان (الموندراما) الثالث ، على قاعة المنتدى (٢٠٠٠/١١/١٢) ونال العمل جائزة افضل عرض مسرحي متكامل في المهرجان.

** رعد كريم عزيز ، مواليد الحلة (١٩٥٣) . خريج معهد المعلمين (١٩٧٤) له عدة قصائد ودواوين ، وروايات منشورة: (رواية : موت ذهبي) ، (ديوان: ايام قادمة ، حتى اشعال آخر..) (ومسرحية: ايام ذاهبة)

الحرية باعتبار هذه الحرية اختياراً لمواقف وتحملاً لمسؤولية معينة. والفرد المعزول عن بقية أفراد القطيع الإنساني يستطيع أن يكون ما يريد أن يكون عن طريق الحرية ، التي تعطي لحياة الفرد وجوداً خاصاً متميزاً عن وجود الآخرين.

والعبث (عندهم) هو الحقيقة المطلقة في الوجود طالما إن الإنسان يجد نفسه أمام لاشيء ، أمام العدم ، وكما نرى عند (**كامو**) يجتر اسطورة (**سيسافوس**) اليونانية . فالعبث مفهوم منطقي ، ليس في تحديد صورة العالم فقط بل في تحديد صورة الإنسان أيضا ، كقول (**سارتر**): " من العبث إننا ولدنا ، من العبث سنموت " [١].

وهذا يمثل انزياحاً فكريا خطيراً خلفته الصراعات الكونية في أوربا في النصف الأول من القرن العشرين.

يحاول (**عزيز**) استشفاف كينونة الواقع ومركزه الإنسان ليعكس في تجلياته الكثير من المعاناة وثقل طبيعة الواقع الذي يحيط بالانسان ليمنعه من الوصول إلى ما ينشد إليه ، ويحدد خارطة المصير المحتوم.

ويبدأ المؤلف الغور في كيان الواقع بحدث الولادة وكشف موقف البطل المتطرف (اللامعقول) في رفض الولوج إلى عالم الحياة الخارجية والتمسك في البقاء داخل رحم الأم:

منذ اللحظة الأولى ، حيث لامست أقدامي التربة أتذكر جيدا حين عزلوا أمي أثناء طلقتها الأخيرة وأنا في أحشائها ، احضروا القابلة
وصرخت: احضروا الطست وفيه الماء الدافيء.
لا .. لا أريد القابلة أريد ا ن أبقى هنا فهذا المكان أفضل.
حينما كنت اضحك وهم يبكون وينتظرون خروجي
صرخت: اخرج!
ارفض الخروج.. أتذكر إني صارعت يد القابلة الخشنة رافضاً الخروج..
أخذت تلاحقني يده ا.. فلت منها في قاع الرحم .. بعد أن أقحمني أبي في هذا المكان المظلم.
صرخت: اخرج!
ارفض .. ارفض الخروج.. كيف يغادر إنسان مكاناً ألفه تسعة اشهر
كيف؟
قالت: لابد من خروجك.
ولولا رقتي وخوفي على أمي وبكائها لما خرجت وبعد أن خرجت بدءوا بالضحك وبدأت أنا بالبكاء[١].

وسيلة مبتكرة في استعراض شريط الذاكرة اسقط فيها (**عزيز**) مواقف البطل الفكرية عن الحياة والأحداث ، مما سوغ للبطل التفكير المتطرف (المتشائم) في الأحداث السالفة ، كحدث الولادة الذي جاء في إطاره العام (مثالياً) - اختيار رحم الأم بيئة مثالية مقترحة ، ورفض الحياة الخارجية (البيئة الواقعية) - كان غريباً ولا معقول متمخضاً عن صراع (سايكولوجي) عميق في جوانية البطل التعبيري ، لشدة التقاطعات بين ما يتعلمه وما يعيشه.

تفكير البطل الهروبي ، لم يكن جديداً على النتاج الدرامي العالمي بعد الحرب الكونية الأولى وما أطلق عليه بـ (أدب بحر الجنوب) الداعية للهرب إلى عوالم بيئية جديدة بعيدة عن بيئة الواقع الأوربي المأزوم.

---

(١) ثروة ، يوسف عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا اخرى، (بيروت:دار الفارابي ، ١٩٧٥) ، ص١٤٤.
(١) عزيز ، رعد كريم ، مسرحية: ايام ذاهبة ، (غير منشور ، مطبوع بآلة الحاسبة ، ١٩٩٩)، ص١.

صوت القابلة ، كان صوت البطل - عن لسان الغائب – وكذلك الحال مع بقية الشخصيات الأخرى ، التي مكنت البطل من إسقاط رواسبه النفسية على منطق الشخصيات ، كصوت الأخ الكبير الذي يكشف لأخيه الصغير (أي البطل) كيف يتعلم الموت من خلال مراقبة الغراب:

حيث تم ختاني في نفس اللحظة التي قطعت بها سرتي
ليس هذا فحسب بل إني أردت أن اصرخ بصوت أعلى من ضحكهم
واخبرهم بما فعله الختان ، فقد تمادى في قامتي وبتر جزءه الأمامي
ولكنهم لم يسمعوني فقد علت أصوات الطبول والمزامير رغبت في الموت
قال: أتريد أن تموت؟
أخي – ولماذا تنظر لي وكأني سرقت رغيفك الوحيد؟
نعم أريد أن أموت.
قال: هل تعرف مراسيم الدفن؟
قلت: وكيف لي أن اعرف وأنا حديث الولادة؟
قال: إذن كيف تموت ولم تتعلم بعد مراسيم الدفن؟
صحيح ، كيف أموت ولم أتعلم بعد مراسيم الدفن .. كيف أن أتعلمها أرجوك؟
قال: من الغراب.
قلت: من الغراب!!
قال لي: جرب أن تعيش وبالتأكيد ستموت.
سأجرب فلا أهمية مادمت سأموت[1].

هذا التوظيف للفكر الديني – حكاية الغراب الذي أعان ابن ادم كيف يدفن جريمته - يعري حجم مأساة البطل النفسية ويكشف مقدار الحزن واليأس لما تحمله هذه الحكاية من جذور تاريخية سحيقة رافقت رواية النشوء البشري على الأرض ، عتقت الحزن الإنساني القديم وكشف الغطاء عن حجم حماقاته ، واعتباراتها الأخلاقية في كونها أول خطيئة بشرية تجاه أخيه الإنسان .. اتاحت الفرصة للغوص في الواقع البيئي المعيش من خلال ممرات فكرية: دينية ، واسطورية ، و(فنطازية) كما في حوار حدث الولادة . وشخصية الآخر واقعية وليست وهمية بل (لا مرئية) .

يستمر البطل في هذيان الذاكرة ويصرح بان نعمة النسيان أخذت به وأخذت استقامته الشيء الكثير وشب رجلاً تأوى إلى خيمة ذاكرته صورة المرأة التي سيطرت على تفكيره ، ويبادلها المصارحة ، والحوار المذكور نيابة عن الآخر كان (عن لسان الغائب):

أنت جميلة وباهرة ومطيعة وما زال لبريقك لمعان تحت لسان ذاكرتي التي اندهشت منذ الوهلة الأولى.. ماذا تشربين؟
قالت : ماء.. فشفاهي يابسة.
قلت: ماء. أنا عطشان إليك أيضا[1].

يصارحها عن أمنياته ، ويكشف لها عن ضعف قدرته على مصارحة الغرام ونقصان وزنه وقواه التي تخور ، ويعترف بحاجته إليها ، ويقرر الزواج فهي أيضا بحاجة إليه ويدخل عش الزوجية ومارس النشوة والقبلات ، وتنبه إلى مشاكله الواقعية (الاجتماعية) الجديدة ، حيث يتطلع الناس إليهم خلسة من النوافذ ، وطلبات الزوجة اليومية التي لا تنتهي:

كلما اقترب إليك وأنا اشتعل بالرغبة
تقولين: كيف سأخرج بقميصي العتيق؟

---

(١) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص١-٢.
(١) عزيز ، رعد كريم ، المصر السابق نفسه ، ص٢.

من أين آتي لك بقميص جديد؟
كلما اقترب إليك وأنا اشتعل بالرغبة
تقولين: الجو حار.
كلما اقترب وأنا اشتعل بالرغبة.
تقولين: إن الطحين لا يكفي ليوم غد.
إذن كيف سنصنع الأولاد وأنت تريدهم أطفالا أصحاء كي يحتضنهم المستقبل بذراعيه[٢].

شجاره مع زوجته حول رتل الطلبات الطويل ، مع ضيق الوضع الاقتصادي - دلالات يشير إليها المؤلف عن اثر المستوى الاقتصادي في الحركة الاجتماعية ويومض النص إلى مضارعية (مستقبلية) لمشكلة آنية (متآينة) زمنياً – أيقظت في داخله كابوس المعلم القديم فرغبته (الحسية) العتيقة منذ الصغر ، دفعت المعلم في المدرسة أن يعاقبه بشدة أمام الطلبة حيث رأى في جيب القميص صورة الحلم القديم (الفوتوغرافية):

قف في الزاوية وارفع إحدى قدميك ولا تنزلها فلدي عين خلف رأسي.
قلت: هل انزل قدمي يا أستاذ؟
قال: لا
حاضر أستاذ . كنت كلما حاولت أن انزلها ينظر إلي معلمي
ويقول: ولد .
وأقول: حاضر أستاذ[١].

يظن إن لكل معلم ثلاث عيون اثنتان (أماميتان وثالثة خلفية) ، ليرى قدمه حين تتعب وتريد الأرض لكنه تعلم بعدئذ انه يعرف ذلك من همهمات التلاميذ . وينوه الكاتب إن البطل في هذا الدرس ، قد تعلم الخوف والطاعة - قبل أن يتعلم مراسيم الدفن - حيث أبقى قدمه مرفوعة حتى بعد ذهاب المعلم وخروج التلاميذ ، بقي هو على قدم واحدة ، فقالت له أمه:

انزل قدمك يا بني لقد بلغت سن الرشد.
حقاً. ومن يومها تبعثرت أيامي بلا امرأة أو صحبة أأمن من جانبها إلا صديقي الأعمى الذي كان خشبة لي وهو ينفعني في مسألة واحدة انه لم يكن يرتاب بي وأنا انزل قدمي المرفوعة حين تتعب[٢].

نكتشف إن عنصري (الزمان ، والمكان) في الخطاب الفكري ، يفقد وثائقيتهما وتنضيدهما الحياتي والتراكمي . فالزمن ليس زمناً رياضياً " انه زمن حلمي قرين بذلك الزمن الذي وجدته حداثات القصة والرواية " [٣] ، وندرك بأنه (زمن تثويري) تحركه انفعالية البطل. ومفهومات النص هو " كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن " [٤]. أما بخصوص سمة المكان ، فانه بحكم دلالته الجغرافية المقيدة في ردهة مستشفى ، منفتح ينتج دلالات جمالية مجردة ، (فالمونودراما) اقرب الفنون المسرحية إلى فضاء الشعر ، و(**عزيز**) جنح إلى استغلال التنافذ الاجناسي بين الفنون في تجسيد فكرة المسرحية العائمة بين ثنائية (الحلم ، الواقع) وينطلق بلا قيود في تصوير درجة هذيانات البطل بين: القابلة ، والجزء المبتور ، والزوجة ، والمعلم ، والإبهام ، وشهادة الجنسية ، والمختار الذي قدم له أوراق السفر إلى الجبهة ، وازدياد غربته حين

---

(٢) المصر السابق نفسه ، ص٢-٣.
(١) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص٣ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، والصفحة نفسها.
(٣) عزيز ، رعد كريم ، مقابلة شخصية اجراها الباحث ، في (٢٠٠١/١١/١٥) في مكتبه الواقع في شارع ٤٠ ، بابل .
(٤) قاسم ، سيزا ، بناء الرواية ، (بيروت: دار التنوير ، ١٩٨٥) ، ص٣٤.

بحث عن شاهد . فقال له المختار بعد أن اخرج مرآة من جيبه (***بأن شاهده نفسه ، فهو خير من يشهد على نفسه***) وفي المعسكر:

لون الوجه: اسمر ، العين: نرجسي ، الطول ليس مهماً
العلامات الفارقة: يرفع قدمه باستمرار.
شعرت بالاحتباس وتوترت كثيراً
هم انشغلوا بأمر اعتبره مهما جداً حين قالوا: ليغير قميصه.
اعتقد أين سمعت هذه النبرة من قبل فكان نفس القميص الذي أمرت به القابلة وذهبنا بالرتل
ولأني كنت أتأمل بأن الأمر حلم .. لهذا بقيت آخر الطابور
قد استيقظ من الحلم .. لهذا بقيت في آخر الطابور[١].

بين الحلم والحقيقة ، سلموه (بسطالا) ضيقاً ، وحيث المقاييس دائماً عكس الحاجات ، سلموه فردة حذاء سوداء والأخرى حمراء ، واخذ زملاؤه ينظرون باستغراب ، فرآه مطابقاً مع ما يشعر به من (شيزوفرينيا) محسنة في رأسه .. بوصلة الرحلة في هذيان الذاكرة تكشف امتزاج الذات في سياق الحكاية ومواقف البطل اتجاه الواجب الوطني في أوقات الحرب:

إلى القطار الصاعد والنازل بعيداً من هذا المكان.
ما أجمل الأمكنة القديمة في الذاكرة.
سأحزم أمتعتي وسأقدم الشكر للحرب الماضية لأنها أبقتني حياً
لم اقطع تذكرة لان الذهاب أيام الحروب مجاني ، كان على أن اصل فقط
وعندما توقف القطار الصاعد النازل
حينها كان الوطن ينادي والأرض تصرخ .. نحن قادمون.
لهذا أخذت انقل صناديق العتاد والنعوش والألواح من مكان إلى آخر[٢] .

فيسرد صورة الضحايا في مقصورة الجرحى وهم نيام بأوضاع مختلفة منهم بقناني الدم ومنهم بالمغذي ، وعندما يصل الحدود يكشف عن وعيه المعرفي وعزلته الجغرافية ، فلم تكن تلك الحدود التي كان يشير إليها المعلم في السبورة (فهي عبارة عن خطوط حمراء متقطعة) وهي هنا تشير إلى الدم والنار والدخان:

لقد مللت رؤية السواتر متشابهة ، ألا يصبغونها بالألوان
وفي اليوم التالي كان الساتر مصبوغا بالأحمر عندما انفجر اللغم عليّ
ولحضتها تحول بسطالي الأسود إلى احمر والأحمر إلى اسود متخثر[١].

كما وظف (**عزيز**) الفكر الديني في حكاية الغراب . عاد ليستقي من ارث الحضارة والفكر الاسطوري في ملحمة (**كلكامش**) والاهتداء الموهوم إلى نبتة الخلود (أو الشباب) التي غاص لأجلها (**كلكامش**) البحر العميق لتحقيق حلم الخلود ، اثر موت صديقه (**انكيدو**) . وتذكر الرواية رحلة (**كلكامش**) البحرية مع (**أور- شنابي**) الملاح ، في بحر الموت ، حينما كشف له (**اوتو- نبشتم**) سراً من أسرار الآلهة:

يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه.
وشوكه يخز يديك كما يفعل الورد
فإذا حصلت يداك على هذا النبات وجدت الحياة (الجديدة)[٢]

---

(١) عزيز ، رعد كريم ، مسرحية: ايام ذاهبة ، ص٤-٥.
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٥.
(١) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص٥.
(٢) مجهول ، ملحمة كلكامش ، ترجمة : طه باقر ، نفس المصدر السابق ، ص١٦٥.

فأطلق عليه (**كلكامش**) اسم (يعود الشيخ إلى صباه كالشباب) . وفي طريق العودة إلى مدينة (اوروك) نزل ليغتسل في بئر ، فشمت الحية شذا النبات ، فتسللت واختطفت النبات ، فاخذ (**كلكامش**) يبكي لفقده سر الخلود.

استجاب (**عزيز**) لموروث حضارته الرافدينية ، تنطوي على تسويغ رمزي ودرامي أو مأساوي عن الأفعال والنشاطات الطقوسية التي مارسها الإنسان القديم في حضارة الشرق .. دفعت (**عزيز**) ليبحث (بطله) عن نبتة الخلود بين السواتر ، وحيث العدو على مقربة من الانفجار:

هنا سمعت أمي تصرخ: ولدي موتك أن تعيش فلا تتركنا.
أصبحت نصف ميت ونصفي حي ، أفضل شيء أن اغطس في الماء هرباً منهم بحثت عن العشبة فأمسكت بها ولأنني اعرف الحكاية فقد تمسكت بها قبل أن تأخذها الأفعى.
أخذت ملامحي تتبدل ، شبابي يرجع.
ولكن ذاكرتي تمسح .. لا .. لا أريد العشبة .. حفاظاً على كل ما فعلته ألم يكن ذلك من صنيعي ، ولتأخذ الأفعى عشبتها[١]

البطل يترجح بين (الحلم ، والواقع) كما في سرد الحدث التالي ، الذي غلب عليه الوصف التعبيري للموقف المتناقض ، الذي يشير إلى موحيات (ترموميتر) للمأساة والحزن المعتق والغربة الاجتماعية العميقة ، وسط ارتباط عاطفي مطلق بمملكة الرحم – بوتوبيا الأمومة:

واختلط الأمر علي وأصبحت نصف ميت ونصف حي تهتز بنا السيارة نهضت لأتأكد من السائق لم يكن أكثر من تمثال والسيارة عبارة عن هيكل بلا إطارات وكان عليها تابوتاً مصنوعاً من صناديق الشاي مكتوب عليها عنوان بيتي واسمي ، حتى إن والدي ناولني شهادة الوفاة ليتأكد من أن الميت ابنه .. اعتقد انه أضاعني لأنه لم يكن يضع نضارته.
إلا أن أمي عرفتني . هنا تذكرت قطعة الطين التي صنعتها في المدرسة ، وكم بكيت حين كسرها التلاميذ ورموها في النفايات ، فكيف بأمي لا تعرفني هنا شعرت بالحزن الذي سيعصرها وهي تبحث عني في النفايات [٢].

خاتمة المأساة ، كسر بها (**عزيز**) المنحى السكوني (الاستاتيكي) لفعل الشخصية ، وأعطى بعداً فكريا وأخلاقيا للبطل المتشائم .. ختمها بمقطع حماسي (شعاري) أعطت معنى حلوليا لمشكلة الوجود الإنساني المعاصر ، فالتضحية من اجل الآخرين – الجيل القادم – أعطت قيمة وجودية فعالة ، وحلاً ايجابيا عن الحلول السالفة (الانهزامية) المتطرفة:

بقدم مرفوعة ، برأس مرفوع ، بحزن معتق أو بفرح طفولي غامر.
ألم تكن تلك مملكتي التي شيدتها بالنار والتراب والماء والهواء.
الذهب الخالص يكون وحيداً في قلب النار.
وصيتي حينما تشعلون موقد صغاري
احتفظوا لي بالرماد ولهم بالجمرة اللامعة[٣].

لنص ينتمي إلى تيار الواقعية النقدية ، وبيئة النص تحددت في جغرافية ردهة مستشفى ، لم يشر الكاتب إلى سبل تعامل البطل مع موجوداتها ، ومن ثم مجهولية التعامل وسكن جرد العمل

---

(١) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص٥ .
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٦.
(٣) المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها.

من حيويته التي استكنت إلى سلطة السرد الدرامي للأحداث. واللغة مقتضبة ويكثر فيها حذف أواخر الجمل ، وتخلو من أي زخرفة بلاغية. وان تداعيات البطل في منلوجات طويلة واسترجاع الذاكرة ، كشف خفايا ذات البطل في المواقف المناسبة. كما ان توظيف الفكر (الديني ، والاسطوري) أعان على خلق بعد عجائبي محيط بفكر الشخصية ومعاناتها الوجودية.

الأزمة الفردية في خضم المعاناة الاجتماعية في السياسية والاقتصادية ، ترفعها إلى مصاف مشكلات الوجود الإنسانية: (الحرية ، والقلق ، والجوع ، والموت ..الخ) مكنت تفلسف أحاسيسها وطبيعة علاقاتها في زمن الحرب والحصار ، ومن ثم تخرج الشخصية من أطار محليتها وفرديتها إلى شمولية إنسانية .

افتقد النص الدرامي إلى البؤرة الدرامية المحسوسة ، التي تشظت بالانتقالات المتعددة والسريعة بين (الماضي ، والحاضر ، والطفولة) . كما افتقد إلى وحدة موضوع ، التي تشظت هي الأخرى في مفردات (الحياة ، والموت ، والجنس ، والجوع ، والعسكرية ، والحرب ، والتضحية ، والعقم .. الخ) ، هذه المفردات جاءت على سبيل التوظيف والتجسيد الدرامي للمشكلة الوجودية.

(الرؤية الفنية للعرض)

ساير الإخراج (**علي رضا حسين**)* و(**عماد سليمان**)** في توظيف العناصر الفنية لتجسيد أجواء المسرحية ، تعبيرية النص ، في محاولة لكشف خفايا بطينة البطل (السايكولوجية) والعاطفية. لشخصية حددت موقفها سلفاً من الحياة برفضها الخروج إلى الدنيا وبقائها في (فردوس رحم الأمومة) لشدة التقاطعات بين ما يتعلمه وما يعيشه.

فقد حاول (الإخراج) " في تحويل أسرار الكلام إلى سرد الأحداث .. وقد استخدم المخرجات .. منظومة دلالية حافظت على فضاء الشخصية كسارد للحكاية " [١].

قاعة منتدى المسرح مكان ملائم لخلق فضاء بديل عن فضاءات مسرح العلبة ، ويتيح إمكانية الخروج من إطار المعالجة التقليدية بمنطلقات تجريبية وجمالية واسعة ، ويتيح إمكانية تفعيل الجانب الاتصالي مع المتلقي ..

---

* علي رضا: مواليد الحلة (١٩٧١) بكالوريوس تربية مسرحية ، جامعة بابل ، شارك في تمثيل مسرحية (سفينة في جزر الكاريبي ، الدب ، ابي المسكين ، الحر الرياحي...) شارك في اخراج وتمثيل مسرحية: (قطعة العملة ، في حديثة الحيوان ، طبيب رغم انفه ، في انتظار... ، اسطورة عودة التنين ، ايام ذاهبة).

** عماد سليمان: مواليد الحلة (١٩٧٠) بكالوريوس تربية تشكيلية – جامعة بابل . شارك في تقديم مسرحية: (في حديثة الحيوان ، طبيب رغم انفه ، في انتظار) ، شارك في اخراج مسرحية (ايام ذاهبة).

(١) حسن ، عبد علي ، " ايام ذاهبة الحكاية المتطرفة " ، جريدة الجنائن (بابل) العدد ٢٦ ، السبت ١٦ كانون الاول ، ٢٠٠٠ ، ص٤ .

عمد الإخراج من اجل منح الحدث الدرامي القائم على شائبة (الحلم ، والواقع) صفة الوهم بالواقع المفترض على المسرح ، أن يبني نسقاً دلالياً تجريدياً في المنظومة التالية المجسدة لصور الذاكرة: (العربة وتحولاتها الرمزية المتعددة ، ونصب الهيكل العظمي للإنسان ، وقنينة الأوكسجين ، والإطار المطاطي ، ورتل الجنود المعدنية ، والإكسسوارات العسكرية) ، أعطت للعرض موحيات فكرية وجمالية مجاورة للبنية الفكرية (الوجودية) للنص الدرامي.

معمارية المسرحية (من مفتتح العرض) تتبنى أسلوبا (لا ارسطياً) موزعة على خارطة (زمانية ، مكانية) مفتوحة تتقيد كلياً بحدودهما النصية (المهمشة) ، لتمنح العرض القدرة على مجادلة تاريخية الذاكرة ومن ثم فضاءاً يتفاخم تأثيثه تاريخيا .

لذلك جاءت رؤية الإخراج وفق اشتراطات زمانية الذاكرة الواقعة تحت سلطة الهذيان - الذي يفقد الذاكرة دقتها التاريخية والتزامنية - . ونكتشف إن العرض ينهج نهجاً خيالياً مع بداية العرض بإيقاع يوحي بأجواء طقسية أو سحرية عن استيقاظ البطل (الشهيد) في عالم الأموات ، ليسترجع الألم من صور الذاكرة ، فقد استقى الإخراج تأثيث عالم البطل المفترض من ثنائية: (الواقع ، والخيال) (الماضي ، والحاضر) (والمعقول ، واللامعقول) (الجميل ، والقبيح) ومن ثم كان ديكوراً مسرحياً صمم على ثلاثة أنساق: (متحرك ، وساكن ، ومتحرك ساكن) غطت جغرافية العرض ..

عربة السدية (المدهونة بطلاء رصاصي مصنوعة من أنابيب ، قائمة على ثمانية عجلات) لها القدرة على الحركة الدورانية (الحرة) تصميمها الهندسي صندوقي مستطيل ذات بوابة قابلة على الحركة العمودية مع الصندوق ، اتاحت اشتغالات متعددة.

بوصلة الذاكرة تنقلنا دراميا إلى أمنية البطل المفقودة – الفردوس - اعتمدت التجريد البصري وإشغال الفراغ بحركة الممثل داخل حلقة الإطارات المطاطية التي أوحت برحم الأم.

وألقى الضوء الجانبي ظلالاً أعطت صفة نحتية مثيرة للعاطفة - ازرق فاتح – أثار جواً حلمياً شاعرياً وابرز الأشكال . والموسيقى ذات الإيقاع الحزين عبرت عن الطبيعة الباطنية لظاهرة الحمل . والتوليفة البصرية مع عناصر الخطاب المسرحي أثارت قيمة عاطفية صوفية للفكرة الخيالية عن الحلم (اليوتيبي) المفقود والنزعة العاطفية المكبوتة:

لا ... لا أريد القابلة أريد أن أبقى هنا فهذا المكان أفضل.
حينما كنت اضحك وهم يبكون وينتظرون خروجي[١]

قاموس الذاكرة يفتح حجم التشاؤم والحزن في حكاية الغراب بمدلولاتها (الدينية ، والأخلاقية ، والاجتماعية) . توظيف الحكاية أعانت على بعث البعد الدرامي في سيرورة الذاكرة . واستعان الإخراج لتجسيد الفكرة كتلة جسد الممثل وقدرته التعبيرية والحركية والإيمائية ، في بقعة مكانية ثابتة (واحدة) (حيث اعتمد الإخراج على بث قاعدة إن لكل حدث في الذاكرة بقعة جغرافية محددة على خشبة المسرح):

قال: إذن كيف تموت ولم تتعلم بعد مراسيم الدفن؟
قلت: صحيح كيف أموت ولم أتعلم بعد مراسيم الدفن .. كيف لي أن أتعلم أرجوك؟
قال: من الغراب[٢].

كان للإضاءة دور كبير في تفسير الحوار وتوضيح أبعاد الشخصيات بدلالة اللون. زوج من أجهزة الإضاءة الأول (اخضر) اللون لشخصية البطل (أي الأخ الصغير) ، والثاني (أحمر) ، اللون لشخصية (الأخ الأكبر) . وأدى الممثل الشخصيتين ، مع تغيير نبرة الصوت لشخصية الأخ الأكبر وأمكن لنظام الإضاءة أن يعمل بصفة مفسر للحدث .

---

(١) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص١.
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٢.

عول (الإخراج) كثيراً على حركة كتلة الجسد البشري ، بمرونتها الخطية وتكوينها الفيزيائي ، فالجسد في العرض: بؤرة الغرائز والكوابيس والذاكرة .. يتقدم كل عناصر (السينوغرافيا) تأسيساً على أدبية النص الدرامي .

ويضعنا الحدث التالي أمام شبكة العلاقات الاجتماعية بزمنها ومكانها (الزواج، القنينة). ويوسع المؤلف الحدث باتجاه رمزية الواقع الاقتصادي المهيمن على مواقف الشخصيات:

كلما اقترب إليك وأنا اشتعل بالرغبة.
تقولين: كيف سأخرج بقميصي العتيق؟
من أين آتي لك بقميص جديد؟
كلما اقترب إليك وأنا اشتعل بالرغبة
تقولين: الجو حار[١].

يكشف الإخراج دلالاته ورموزه بمفرده (القنينة ، الإضاءة) أن يدفع باتجاه توليفة فكرية تجريدية بما إن كينونة الإنسان قد كبلت بمفهوم وجودية قاهرة تحاصر أو تصادر منظومته الحسية ، فالقنينة رمز اللذة المقموعة - بدلالة الشكل - وعند إعلان (الزواج) ألبسها زي العروس . ورسمت الإضاءة الشكل الهندسي للمثلث – دلالة على الجنس - واللون (الأصفر) للإضاءة دلالة على الغيرة أو المرض . وصوت الزوجة كان الهواء الخارج من القنينة في دلالة على مسخ الصوت الطبيعي .. من ثم التضاد بين الزوجين والغربة الاجتماعية وغياب العاطفة (وسط فضاء رمزي وكتل تجريدية) (ينظر الصورة رقم: ٥):

إذ كيف سنصنع الأولاد وانتم تريدونهم أطفالا أصحاء كي يحتضنهم المستقبل بذراعيه[٢].

هذا الحوار وجهه إلى الجمهور مباشرة.

الكتل الديكورية والعناصر (السينوغرافية) في العرض تجاري البعد الفكري والمعرفي للنص المكتوب . ونكتشف ثمة حواس وأفكار مقموعة تنبئ بها جغرافية العرض التي لا نرى فيها سوى كتل وهياكل ديكورية (مجردة) وأماكن معتمة ترميزاً لخواء ويباب إنساني حسي ووجداني ووجودي وعتمة الذات . والشخصية تصبح – وسط محيط العرض – مأزومة متوترة تنفرش في محيط الذاكرة . فشخصية المعلم تحولت في حركة الذاكرة إلى هيكل عظمي "دلالة رمزية على موت المعلم وتغييب دوره الإنساني والأخلاقي"[١]. وكذلك الحال في شخصية المختار في محاولة حثيثة لمجاورة بنية النص الفكرية فالإخراج حاول تجسيد الشخصيات (اللامرئية) في النص:

اخرج مرآة من جيبه
وقال: هذا شاهدك.
رأيت نفسي فيها وأضاف هو
أنت خير من يشهد على نفسك.
انفتحت البوابة الكبيرة نحو لون الوجه : اسمر ، العين: نرجسي ، الطول : ليس مهماً ، العلامات الفارقة: يرفع قدمه باستمرار[٢].

هنا تم توظيف قدرة عربة السدية إلى جهاز استنساخ للأوراق الرسمية . استجابة الإخراج للعناصر البصرية والتشكيلية باستخدام تقنية وأدوات مسرحية بسيطة ومعقدة منحها بعداً جمالياً وبصرياً وفكرياً ، أوحت للمشاهد بتشكيلات الكتل والبقع معبرة عن وحدة بنائية وجدانية تساند

---

(١) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص٢.
(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٣.
(١) رضا ، علي ، مقابلة شخصية اجراها الباحث في مقر نقابة الفنانين / فرع بابل في تاريخ (٢٠٠١/١١/٢٠) الساعة السابعة عصراً.
(٢) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص٣.

حدة الرحلة في الذاكرة ووعورتها وجملة معاناتها ، فالعربة تتحول إلى: (قفص ، وسدية ، وقبر ، وجهاز استنساخ .. الخ) ، أوجدت صور رمزية موحية - بدلالاتها البصرية - لموجودات وأثاث الذاكرة أسلبت أحيانا كيان الممثل - قصداً - لإشاعة فكرة قمع الذات وسط طغيان الكتل البصرية وتضاداتها (البشرية ، اللابشرية) ، (المتحرك ، الساكن) ، (الظلام ، الضوء) .. أعانت على بث بعد الاغتراب (ينظر الصورة رقم : ٦).

معسكر التدريب ورتل الجنود المعدنية ، المربوطة الواحدة خلف الاخرى ، برؤوسه الثلاثة والأرجل والأيدي المفتوحة في إيحاء (لاستراتيجية) الحركة العسكرية النظامية .. البطل يتسلم زوج الاحذية العسكرية في تضاد لوني (احمر ،اسود) ويغني تلميع (البسطال):

سألمع سألمع بسطالي.
سألمع سألمع ذاكرتي[٣].

وتصميم الكتل الديكورية يسمح بتفجير قاموسية المفردات النصية والعلامة البشرية – الممثل – في بناء الكيان الديكوري كما أكده (**جون دولمان**) للتصميم: "١- التغطية (الإخفاء) ، ٢- التجميل ، ٣- الإيحاء بالحالة النفسية ، ٤- الإيحاء بالمكان ، ٥- تصوير المكان" [١].

ذكرى السفر إلى جبهة القتال بالقطار ، تحولت فيه عربة السدية إلى (مقطورة) وشخصت الموسيقى (المسجلة) صوت حركة قطار على سكة حديد. وصل الحدود والتقى بالسواتر – التي كانت عربة السدية – وحيث التقاطعات بين ما تعلمه وما يعيشه على الحدود:

لقد مللت رؤية السواتر متشابهة ، ألا يصبغونها بالألوان وفي اليوم التالي كان الساتر مصبوغاً بالأحمر عندما انفجر اللغم عليّ ولحضتها تحول بسطالي الأسود إلى احمر والأحمر إلى اسود متخثر[٢].

أسهمت الإضاءة الحمراء والمادة المتطايرة من قنينة صغيرة استخدمها الممثل (تخرج مادة هلامية بيضاء) في طلاء السواتر بالدماء ..

العرض محمول بالرموز والإيحاءات وقيمة تشكيلية مليئة بحركة الشخصية وثمة استخدامات متكررة للأدوات توحي بتكوين وصور ما لتنطفئ وتسترجع بصريتها في تكوين (فيزيقي) آخر. انه فعل الذاكرة والغوص في انطواءتها بحثاً عن الهوية والجدوى في عالم الأوهام .

في بئر الألغام ، بحث عن عشبة (**كلكامش**) في محاولة لتحقيق الحلم الاسطوري العتيق وليصبح اللاشعور شعوراً واللاوعي وعياً:

غطست في الماء بحثاً عن العشبة فأمسكت بها ولأنني اعرف الحكاية فقد تمسكت بها قبل أن تأخذها الأفعى.
أخذت ملامحي تتبدل ، شبابي يرجع[٣].

وسط الأوهام وارتباك الذاكرة كان الماء في الخوذة ، فاغتسل به كأنه ماء الحياة كماء (**اخيل**)*. إلا إن اللغم خطف العشبة وسكب الماء وسرعان ما يذوى ويتلاشى الحلم في الخلود.

إن عجز الذات عن استيعاب واقع العالم المتغير (المتحرك) يوقعها في بحر من التشاؤم والشكوك والانفعالات ومن ثم الانسلاخ عن الواقع إلى مديات وبيئات خيالية بعيدة بآليات أسطورية أو خرافية . فالعالم عند المنسلخين غير مفهوم ، وتتعطل عندهم الملكان الفردية

---

(٣) المصدر السابق نفسه ، ص٤.
(١) هواينتج ، فرانك م ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، المصدر السابق نفسه ، ص٣٣٢ .
(٢) عزيز ، رعد كريم ، المصدر السابق نفسه ، ص٥.
(٣) المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها.
* تذكر الملحمة الهوميرية (الألياذه) ان (أخيل) ابن كبير الآلة (زيوس) قد غطس (غمس) من قبل والدته في ماء الخلود ، دون كعب قدمه وان الرمح الذي اصاب الكعب من قبل (باريس) سبب وفاته.

واختلاف موازين النقد والنقد الذاتي وتزحف الأشياء على كيانات النفوس ومن ثم تجسد هذه النفوس في هذه الأشياء بحيث تصبح الشيئية بديلاً عن الماهية الإنسانية ... وبذا ينتفي وجود الإنسان بوصفه إنسانا أو بمعنى آخر تستلب الإرادة الحرة من الإنسان لتحل محلها طواعية الشيئية المادية ومن ثم يقف الإنسان أمام عدة احتمالات منها انخراط الإنسان في الآلية (الميكانيكية) أو تحدي هذه الآلية أو الهروب منها ولو بصورة وهمية إلى عامل آخر غير عالمنا الملموس المحسوس هذا ، ومن وسائل هذه الهروب (الصوفية ، أو الرمزية) . فالرمزية هنا تصبح تعبيراً عن حقيقة لا يمكن التعبير عنها ، سببها العجز عن التعبير عن الحقيقة الموضوعية تلتجئ إلى الرمزية بوصفه بديلاً عن هذا العجز[١] .

عربة العودة بنعش الشهيد إلى المنزل في مختتم العرض تتحول فيه عربة السدية إلى عربة نقل (سيارة) . ارتدى البطل زي الكفن (الأبيض) الذي صمم وفصل في تقارب مع بدلة العمل ، يسمح بحرية حركة الأرجل واليدين ويغطي الجسد حتى آخر الرأس . والحوار الخطابي يلقيه البطل داخل عربة السيارة . ثم تتحول السيارة إلى مثوى البطل الأخير (القبر).

نتوصل ان العرض في دائرة العلاقات المتحفية (أي الذاكرة) ، وقاعدة الأضداد ، خلق طقساً وجودياً جافاً بمفاهيم: (التغييب ، واليباب ، والقمع ، والموت ، والتطرف ، والاغتراب ، والهيمنة ..) أطراف تنافسية مع كف الذات الوجودية .. والعرض كان صورة لما فوق الواقع والمألوف بتبني قاعدة (هذيان الذاكرة) .

الرؤية الإخراجية استمدت حضورها ونضجها من خلال التمثيل والامتثال للمفردات الأدبية ، وسعى كذلك للتشخيص للمرجعية النصية (التبني الايجابي) مع احتفاظه ببعده اللغوي والأدبي مع تحويل طاقة النص باتجاه التجسيد التعبيري في مجمل أنساق العرض ومستوياته البصرية والسمعية والحركية ، وحلقت بالنص إلى فضاء الإيحاء والتأويل والإسقاط والترميز ، مما اتاح ذلك من تجاوز للعلامة اللسانية إلى العلامة بشكلها المحسوس والمرئي والمسموع ، إلى الكناية الصورية والتشكيل المشهدي (السينوغرافي) ، فالعلامة على المسرح (قاربت ، وتجاوزت) الكلمة كعلامة أدبية . كما تميز العرض بدور المؤثرات الموسيقية كعنصر فني ودلالي مجاور للفعل المسرحي. أدت الإضاءة دوراً تعبيراً وترميزياً ، وسادت في العرض البقع المظلمة واستخدمت فيها ألوان قوس قزح وكانت مع عناصر الخطاب توليفة جمالية تجريدية ، فهي عنصر من عناصر القلق.

شعرية النص قائمة على عالم خيالي (ميتافيزيقي) فثمة تجسيدات لتلك (اللاستقرارية) في إيقاع وبصرية الرؤية الإخراجية للعرض ، فقد أقصى إخبارية المنظر المسرحي (المكان ، والزمان ، والجو العام ..) فكل شيء لا يمتلك استقراره .

---

(١) ينظر: ثروة ، يوسف عبد المسيح ، المصدر السابق نفسه ، ص١٧٢.

النتائج ومناقشاتها

الملامح الفكرية:

١. اقتراب النص من المفاهيم الدينية ؛ لكشف المآثم البشرية (الخاصة ، والعامة) لبناء فكرة (الثواب والعقاب) ، كما طرحت في النتاج الأسطوري اليوناني وفكرة العدالة السماوية .
٢. نقد الواقع المأزوم ؛ موقفاً فكرياً مناهضاً لجرائم الحرب والحصار المفروضة على شعب العراق .
٣. اللجوء إلى الأساطير والموروث الشعبي ، لاتخاذ موقف إزاء القضايا الاجتماعية والسياسية الجوهرية .
٤. توظيف الفكر (الديني والأسطوري) أعان على خلق بعد عجائبي محيط بفكر الشخصية ومعاناتها الوجودية .
٥. استذكار الشخصيات التاريخية في نص (الذي ظل في هذيانه يقضاً) يصبح رافداً بثوابت فكرية للاقتراب من مشكلات الحياة المعاصرة .
٦. سيادة الاتجاه التعبيري ، والإيغال في الخيال والذكريات والهواجس والآراء الوجودية والفكر التجريدي والإشارات المتكررة عن الرغبات الحسية المكبوتة .
٧. التناص مع موضوعات دراما (العودة إلى المنزل) التعبيرية ، عن معاناة الأسير العائد إلى المنزل ـ الجنة تفتح أبوابها متأخرة .
٨. (الانتظار والهذيان) كانا تقرباً واستبطاناً لمشكلات الإنسان ومحنته على المستوى الوجودي ، ووسيلة من وسائل قراءة الذات/الضحية .
٩. طرح الأزمات الفردية (الأسر ، والاستشهاد) في خضم معاناة اجتماعية وسياسية واقتصادية ، مكنت تفلسف أحاسيسها وطبيعة علاقاتها (في زمن الحرب والحصار) .
١٠. شخصية البطل التعبيري (الإيجابي) من خلال طرح الحلول لمشكلات الوجودية فالتضحية من أجل الآخرين (أو الوطن) أعطت قيمة وجودية وحلولا إيجابياً مناقضة للحلول الانهزامية في الدراما الحديثة ـ في ألمانيا ـ بعد الحرب العالمية الأولى .
١١. الميل إلى الرومانسية والانسياق إلى اللغة الشعرية واستثارة غرائز المتلقي عبر الجمل الخطابية (العاطفية) ومغازلة ما هو يومي من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي .
١٢. العوم في فضاء سردي وبوح داخلي (مونودراما) عن اليأس الذي خلفه الحرب والحصار في قلب البطل ، وغير أبعاده الشخصية (المادية والروحية) .
١٣. افتقاد النص إلى بؤرة درامية محسوسة ، التي تشظت بالانتقالات المتعددة والسريعة بين (الماضي والحاضر والطفولة) كما افتقدت إلى وحدة الموضوع ـ أيام ذاهبة ، الذي ظل في هذيانه يقضاً .
١٤. (فردوس الأمومة) ـ في (أيام ذاهبة) ـ مجاورة فكرية مع نتاجات (اليوتوبيا) المثالية .

الملامح الفنية:

١. أخذت الرؤية الفنية للعرض منحى فكرياً مجاوراً للموقف الفكري للنص الدرامي ، وتميزت ببنيتها التجريدية ومدياتها الرمزية والدلالية المتعددة .
٢. تقارب الأشكال المنظرية والهيئات المكانية في وحدة (بصرية وتعبيرية) متكاملة من دون السقوط في البيئات الواقعية والمحلية بل كانت بيئة العرض بيئة افتراضية جديدة (مجاورة للبيئات الخيالية) مغربة عن البيئة المحلية . حيث لم تأكد على السمة الوطنية.
٣. الاعتماد على الممثل (علامة بشرية) صفة وفعلاً كتلوياً تتقدم عناصر (السينوغرافيا) تأسيساً على أدبية واجتماعية فن النص الأدبي .
٤. اتسمت الديكورات بسمة (التأويل ، والترميز ، والتجريد ، والاختزال البصري) .

٥. ثمة وحدة للتكامل الفني والجمالي والفكري تجلت في العروض ، عن الإنسان المقموع (حسياً ووجدانياً) .
٦. اشغلت العناصر التشكلية ـ بسمة (البصرية والتعبيرية) ـ فضاءاً (أفقياً) ذات وظيفة معيارية (ثنائية) متجادلة مع نسيج النص الأدبي وقيمة الفكرية .
٧. الاختزال البصري ، يمنح المتلقي دوراً في تشكيل العرض ، الذي اتسم بوحدانية الرؤية البصرية (أي تجنب المباينة الذوقية والفكرية) .
٨. غياب السمة الوظيفية (للمكان والزمان) في أطار تفسير مظاهر الحياة الداخلية . وعرض (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) شخصها في ثنائية (السرير ، والنوم) .
٩. (الديكور ، والأزياء ، والإضاءة) ذات قيمة بصرية ودلالية عميقة لإيصال الأفكار والمعارف والمشاعر . وعرض (الجنة ...) اتسم بضعف إشباع تلك العناصر .
١٠. افتقار العرض إلى عنصر المكياج .
١١. تعذر الإمساك بخطاب موسيقى يمكن تأويله ، أي دونما الأخذ بجماليات العلامة الموسيقية ومنظومتها الدلالية ، كونها جزء من منظومة الخطاب المسرحي .
١٢. طغيان المنهج التعبيري في الإخراج المسرحي تأسياً على أدبيه النص الدرامي (التعبيري) .
١٣. الحرب ، وجود علاماتي مهيمن في الرؤية الفنية ، تحددت في (إكسسوارات وأزياء عسكرية) تعبيراً عن صرامة الحرب المركوزة في دخلية البطل التعبيري ، واثبة على بقية المحسوسات في العرض .
١٤. عرض (الذي ظل في هذيانه يقظاً) و (أيام ذاهبة) رجح الجانب الفني والجمالي للعلامات على الجانب الواقعي الطبيعي في (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) .

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية:

١. موضوع الحرب في الدراما الشكسبيرية .
٢. الملامح الفكرية لموضوع الحرب عند (بريخت) .
٣. السمات الفكرية لشخصية المرأة عند (بريخت) .
٤. سمات شخصية البطل في دراما الحرب .

المصادر والمراجع باللغة العربية

الكتـــب

١. القرآن الكريم

٢. الإنجيل

٣. إبراهيم (ريكان) ، رؤية نفسية للفن ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧) .

٤. إبراهيم (نبيلة) ، الاسطورة ، الموسوعة الصغيرة (٥٤) ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٩) .

٥. الأدهمي (محمد مظهر) ، تاريخ أوربا الحديث ،(بغداد: مطبعة التعليم العالي ، ١٩٨٩).

٦. أردش (سعد) ، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة (١٩) ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩) .

٧. أوين (فردريك) ، برتولد بريخت – حياته ، فنه وعصره ، ترجمة: إبراهيم العريس ، (بيروت: دار ابن خلدون ، ١٩٨١) .

٨. ايفانز (بي . آيفور) ، تاريخ الأدب المسرحي الإنكليزي ، ترجمة: علاء الدين محمود ، وعبد المطلب، (بغداد: مطبعة المعارف ، ١٩٦٢) .

٩. بتري (آ) ، تاريخ الإغريق وأدبهم وآثارهم ، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز ، (الموصل: دار الكتاب للطباعة والنشر ، ١٩٧٧) .

١٠. برادبري (مالكولم) ، وجميس ماكفارلن ، الحداثة ، ترجمة: مؤيد حسن فوزي ، (بغداد: دار المأمون ، ١٩٨٧) .

١١. برادلي (ا.س) ، التراجيديا الشكسبيرية ، ج١ ، ترجمة: حنا الياس ، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، د.ت) .

١٢. بريخت (برتولد) ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٣) .

١٣. بكير (عبد الله عبد الرحمن) ، مفهوم آردن للغضب والاحتجاج ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥) .

١٤. بنتلي (أريك) ، الحياة في الدراما ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، (بيروت: المكتبة العصرية ١٩٦٧).

١٥. بونر (براين) ، الحرب والمجتمع في أوربا (١٨٧٠-١٩٧٠) ، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد: دار المأمون ، ١٩٨٨) .

١٦. مجهول ، ملحمة لكلكامش ، ترجمة وتقديم: طه باقر، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠) .

١٧. تشيني (شلدون) ، تاريخ المسرح في ثلاثة الآف سنة ، ج١ ، ترجمة: دريني خشبة ، (القاهرة: مكتبة الأدب ، ١٩٦٣).

١٨. تومسن (جورج) ، اسخيلوس و.. أثينا ، ترجمة: صالح جواد كاظم ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٥) .

١٩. تيري (وولتر) ، الرقص في أمريكا ، ترجمة: أورخان ميسر ، (بيروت: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ، د.ت).

٢٠. تيلر (جون رسل) ، الموسوعة المسرحية ، ج٢ ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد: سلسلة المأمون، ١٩٩٠) .

٢١. ثروة (يوسف عبد المسيح) ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، (بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٥).

٢٢. ----- (------) ، دراسات في المسرح المعاصر ، (بغداد: مكتبة النهضة ، ١٩٧٥).

٢٣. ----- (------) ، عالم الدراما ، (بيروت: المكتبة العصرية ، د.ت).

٢٤. جارش (هـ.ف) ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة: وجيه سمعان ، (بيروت: مركز كتب الشرق الأوسط ، ١٩٦٦).

٢٥. حاوي (ايليا) ، شكسبير والمسرح الاليزابيثي ، ج١ ، (بيروت: منشورات دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٠). الحكيم (فائق) ، تاريخ المسرح ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف ، د.ت).
٢٦. الحكيم (فائق) ، تاريخ المسرح ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف ، د . ت)
٢٧. حمادة (إبراهيم) ، آفاق في المسرح العالمي ، (القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر ، ١٩٨١).
٢٨. خشبة (سامي) ، قضايا المسرح المعاصر ، الموسوعة الصغيرة ، (بغداد: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٧).
٢٩. دالي (ستيفاني) ، أساطير من بلاد ما بين النهرين ، ترجمة: نجوى نصر ، (نيويورك: أوكسفورد ، ١٩٩١).
٣٠. ددلي (دونالد.ر) ، حضارة روما ، ترجمة: جميل يواقيم الذهبي ، وفاروق فريد ، (القاهرة: دار النهضة ، ١٩٦٤).
٣١. دلماس (كلود) ، تاريخ الحضارة الأوربية ، ترجمة: توفيق وهبة ، (بيروت: منشورات عويدات ، ١٩٨٢).
٣٢. دورة (برنار) ، قراءة بريشت ، ترجمة: جورج الصائغ وآخرين ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧).
٣٣. راوس (ا.ل) ، التاريخ الإنكليزي ، ترجمة: محمد مصطفى زيادة ، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٦).
٣٤. رشدان (حافظ احمد) ، وفتح الباب عبد الحليم ، التصميم ، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٠).
٣٥. رشيد (عدنان) ، مسرح برشت ، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٨).
٣٦. روسو (جان جاك) ، العقدة الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية ، الكتاب الأول ، تعريب: إبراهيم عبد الرحمن الخال ، (بغداد: مطبعة التغيض الأهلية ، ١٩٥١).
٣٧. سرحان (سمير) ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بيروت: المركز العربي للثقافة ، د.ت).
٣٨. ---- (---) ، المسرح الإنكليزي المعاصر ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت).
٣٩. السوداني (موسى) ، دراسات في المسرحية الحديثة ، (بغداد: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٥).
٤٠. سيرو (جنفييف) ، تاريخ المسرح الحديث ، ترجمة: بدر الدين القاسم ، (دمشق: مطبعة جامعة دمشق،١٩٧٤).
٤١. سيغريد (فرانك) ، عالم النفس الإنساني ، ترجمة: طلعت منصور وآخرين ، (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٧٨).
٤٢. شانصوريل (ليون) ، تاريخ المسرح ، ترجمة: خليل شرف الدين ، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٦٠).
٤٣. الشرقاوي (محمد) ، برناردشو والمسرح الاشتراكي ، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، د.ت).
٤٤. طاليس (أرسطو) ، فن الشعر ، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، (بيروت: دار الثقافة ، ١٩٥٢).
٤٥. ---- (----) ، ----- ، ترجمة: شكري محمد عياد ، (القاهرة: دار الحكمة ، ١٩٦٧).
٤٦. عباس (علي مزاحم) ، أزمة النص المسرحي ، الموسوعة الصغيرة (١٧٣) ، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦).
٤٧. عتمان (احمد) ، الشعر الإغريقي ، سلسلة عالم المعرفة (٧٧) ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٨٤).
٤٨. عبد الله (مصطفى) ، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٣).
٤٩. عبد الحميد (مصطفى) ، تيارات حديثة في الأدب الألماني ، الموسوعة الصغيرة (٧٦) ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٠).

٥٠. عبد العزيز (سعد) ، الأسطورة والدراما ، (القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة ، ١٩٦٦).
٥١. فارجوس (لويس) ، المرشد إلى فن المسرح – الدراما ، ترجمة: احمد سلامة محمد ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت).
٥٢. فرانكفورت (هنري) وآخرين ، ما قبل الفلسفة ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٦٠).
٥٣. فرج (الفريد) ، أضواء المسرح الغربي ، (القاهرة: دار الهلال ، د.ت).
٥٤. فرجيل ، الأنيادة ، ترجمة: عنبره سلاح الخالدي ، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٧٨).
٥٥. فرست (ليليان) ، الرومانسية ، موسوعة المصطلح النقدي (٢) ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٨).
٥٦. فريد (سمير) ، مسرحيات شكسبير في السينما ، الموسوعة الصغيرة ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨١).
٥٧. فيشر (آرنست) ، الاشتراكية والفن ، ترجمة: اسعد حليم ، (بغداد: منشورات مكتبة ٣٠ تموز ، ١٩٨٤).
٥٨. قاسم (سيزا) ، بناء الرواية ، (بيروت: دار التنوير ، ١٩٨٥).
٥٩. كريمر (صاموئيل نوح) ، أساطير العالم القديم ، ترجمة: احمد عبد الحميد ، (القاهرة: بلا ، ١٩٧٤).
٦٠. كوركينيان (م.س) موسوعة نظرية الأدب – القسم الرابع: الدراما ، ترجمة: جميل نصيف التكريتي ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦).
٦١. ليون (غوستاف) ، الآراء والمعتقدات ، ترجمة: محمد عادل زعيتي ، (القاهرة: دار الحكمة العربية ، د.ت).
٦٢. ماضي (شكري عزيز) ، انعكاس هزيمة خمسة حزيران على الرؤية العربية ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ، ١٩٧٨).
٦٣. مكاوي (عبد الغفار) ، علامات على طريق المسرح التعبيري ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٤).
٦٤. مندور (محمد) ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، د.ت).
٦٥. مهدي (ثامر) ، من الإسطورة إلى الفلسفة والعلم ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠).
٦٦. ميرشنت (مولوين) ، وكليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، سلسلة عالم المعرفة (١٨) ترجمة: علي احمد محمود ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٧٩).
٦٧. ميليت (فرد.ب) ، وجير الدين أيدس بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة: صدقي الحطاب ، (بيروت: دار الثقافة ، ١٩٦٦).
٦٨. وبلر (ناثان) ، حوار الرؤية ، ترجمة: فخري خليل ، (بغداد: دار المأمون ، ١٩٨٧).
٦٩. نيكول (الإرديس) ، المسرحية في الأدب الإنكليزي ، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروة ، (بغداد: دار الرشيد ، ١٩٨٠).
٧٠. ---- (-----) ، المسرحية العالمية ، ج٣-٤ ، ترجمة: عبد الله عبد الحافظ متولي ، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة ، د.ت).
٧١. نور (علي) ، أرستوفانيس – عصره وعمله المسرحي ، (القاهرة: دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥).
٧٢. نيف (جون) ، الحرب والتقدم البشري ، ج١ ترجمة: محمد عبد المجيد رؤوف وآخرين (بغداد: دار المأمون ، ١٩٩٠).
٧٣. هواينتج (فرانك) ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة: كامل يوسف ، (القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٠).
٧٤. هوراس ، فن الشعر ، ترجمة: لويس عوض، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للتأليف ١٩٧٠).

٧٥. هوميروس ، ألاوديسة ، ترجمة: دريني خشبة ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧).
٧٦. ------ ، الالياذة ، ترجمة: دريني خشبة ، (القاهرة: دار الأيام للنشر والتوزيع ، د.ت).
٧٧. وارنر (ريكس) ، الإغريق والطروادیون ، ترجمة: صالح التويجي ، (بغداد: منشورات مكتبة الشرق الأوسط ، ١٩٨٧).

المعجمـــات

٧٨. البستاني (فؤاد أفرام) منجد الطلاب ، الطبعة الثانية عشر ، (بيروت: دار المشرق ، ١٩٨٦).
٧٩. البستاني (بطرس) ، قطر المحيط ، ج٢ ، (بيروت: دار الثقافة ، د.ت).
٨٠. جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، (تونس: المنظمة العربية للتربية والعلوم ، ١٩٨٨).
٨١. حمادة (إبراهيم) ، معجم المصطلحات الدرامية ، (القاهرة: دار المعارف بمصر ، د.ت).
٨٢. رضا (احمد) ، معجم متن اللغة ، المجلد الثاني ، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٨١).
٨٣. الفراهيدي (أبي عبد الرحمن الخليل بن احمد) ، كتاب العين ، ج١ ، (بغداد: دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١).
٨٤. مسعود (جران) ، الرائد ، ج٢ ، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٨١).
٨٥. --- (----) ، رائد الطلاب ، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٦٧).

الدوريـــات

٨٦. البديري (عامر عبد زيد) ، " الإله الشهيد ((تموزي)) " ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد ٢٨ (تموز-آب ، ٢٠٠٠).
٨٧. برشيد (عبد الكريم) ، " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس "، مجلة آفاق عربية ، (بغداد) العدد ١٢، السنة التاسعة (آب ، ١٩٨٤).
٨٨. البصراوي (عبد الجبار داود) ، " أدب الأسر عند العرب " ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد ٢٥ (كانون الثاني – شباط ، ٢٠٠٠).
٨٩. حميد (احمد مجيد) ،" الأسطورة واقع في سومر ،" مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد ٢٨ (تموز – آب ، ٢٠٠٠).
٩٠. حنون (نائل) ،" قيامة الآلهة في أساطير الحضارات القديمة " ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد ٢٨ (تموز –آب ، ٢٠٠٠).
٩١. الدليمي (لطفية) ،" جدل الأنوثة في الأسطورة " ، مجلة الأقلام ، (بغداد) العدد ٢ (آذار – نيسان ، ٢٠٠٠).
٩٢. سلبي (سيف الدين) ،" غانم حميد عن الليالي البابلية ،" مجلة ألف باء ، (بغداد) ، العدد ١٤١١ (١١ ، تشرين الأول ، ١٩٩٥).
٩٣. سكران (رياض موسى) ،" مسرحة المسرح ،" مجلة الطليعة الأدبية ، (بغداد) العدد ١٣ (تموز – آب – أيلول ، ١٩٩٩).
٩٤. ---- (-------) ،" إشكالية التغريب ... وأسلوب التمثيل في المسرح الملحمي ،" مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العد ٢٤ (تشرين الثاني – كانون الأول ، ١٩٩٩).
٩٥. سوداني (فاضل) ،" المسرح السياسي علاقة جدلية بين الفن والواقع ،" مجلة الحياة المسرحية (القاهرة) العدد ١١-١٢ (شتاء- ربيع ، ١٩٨٠).
٩٦. سلطان (صبار سعدون) ،" جون أوزبورن ومسرح الغضب ،"مجلة الأقلام ، (بغداد) العدد الأول السنة الخامسة عشر (تشرين الأول ، ١٩٧٩).
٩٧. عبد القادر (فاروق) ،" عن الاتجاه الفكري للمسرح العربي – إشارات وملاحظات " ، مجلة الحياة المسرحية ، (سوريا) العدد ٢ (أيلول - تشرين الأول – تشرين الثاني ، ١٩٧٧).

٩٨. ----- (----) ،" ((زهرة من دم)) وكل الكليشيهات المرفوضة عن المقاومة "، مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٦٢ (آيار ، ١٩٦٩).
٩٩. العشري (احمد) ،" الدراما السياسية – رؤية تاريخية ،" مجلة آفاق عربية ، (بغداد) العدد ١٢ ، السنة التاسعة (آب ، ١٩٨٤) .
١٠٠. عبد الحميد (سامي) ، " التقنيات الجديدة في المسرح " ، مجلة الأقلام ، (بغداد) العدد ٣-٤ ، السنة السابعة والعشرين (آذار – نيسان ، ١٩٩٢) .
١٠١. ----- (----) " كيف يرسم المخرج الصورة المسرحية " مجلة الأكاديمي ، (بغداد) العدد ٥ (١٩٩٤).
١٠٢. علي (فاضل عبد الحميد) ، " الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين " مجلة الأقلام ، (بغداد) العدد ٦ ، السنة الرابعة والثلاثين (١٩٩٩) .
١٠٣. علي (فاضل عبد الواحد) ، " الشمس والقمر والزهرة في ضوء النصوص السومرية والبابلية " ، مجلة الأقلام ، (بغداد) العدد ٢ ، السنة ٣٥ (آذار – نيسان ، ٢٠٠٠) .
١٠٤. علي (محمود درويش) ، " سياسة النص وغياب الإخراج في مسرحية : الجنة تفتح أبوابها متأخرة " ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد ٢٦ (آذار – نيسان ، ٢٠٠٠) .
١٠٥. غزوان (عناد) ، " الزمن في ملحمة كلكامش " ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد ٢٤ (تموز – آب ،٢٠٠١) .
١٠٦. مور (سونيا) ، " تدريبات الممثل ، ترجمة : زياد الحكيم ، مجلة المسرح التجريبي ، (القاهرة) يومية صادرة عن مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي ، العدد ٨ (٨ ، سيبتمبر ، ١٩٩٤) .
١٠٧. محمد (حياة جاسم) ،" المسرح التجريبي في الولايات المتحدة ،" مجلة الأقلام ، (بغداد) العدد ١ السنة الخامسة عشر (تشرين الأول ، ١٩٧٩).
١٠٨. المشعل (سامر) ،" الكاتب المسرحي فلاح شاكر: مسرحياتي تمثل المسرح الشعبي الراقي " ، مجلة ألف باء ، (بغداد) العدد ١٦٥٦ (٢٠٠٠/٦/٢١).
١٠٩. المحمداوي (رضا) ، " على خشبة المسرح (الجنة تفتح أبوابها متأخرة)" ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد ٢٤ (تموز - آب ، ٢٠٠١).

النشريـــات

١١٠. حسن (عبد علي) ،" أيام ذاهبة – الحكاية المتطرفة ، " جريدة الجنائن ، (بابل) العدد ٢٦ ، السبت ١٦ كانون الأول ، ٢٠٠٠ .
١١١. حميد (غانم) ،" تجربتي في مسرح الحرب ،" جريدة الجمهورية ، (بغداد) العدد ٢٦ ، تشرين الأول ،١٩٩٥ .
١١٢. لطيف (عباس) ،" الجنة تفتح أبوابها متأخرة – مسرحية المشهد الواحد" ، جريدة الثورة ، (بغداد) العدد ٩٩٧٣ ، شباط ، ٢٠٠٠ .
١١٣. مجهول ، " على خشبة المسرح (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) محاولة في قراءة مفردات النص الدرامي،" جريدة الهلال ، (عمان) العدد ٢٧ ، الثلاثاء ١٥-١٢ آيار ، ٢٠٠١ .

المسرحيـــات

١١٤. اسخيلوس ، مسرحية: الفرس والضارعات ، ترجمة : إبراهيم سكر ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف ،١٩٦٦) .
١١٥. بريشت (برتولد) ، من الأعمال المختارة برتولد بريشت -١ ، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي ، (الكويت: وزارة الإعلام ، ١٩٧٥).
١١٦. بورشرت (فولفجانج) ، مسرحية: أمام الباب ، ترجمة وتقديم: مجدي يوسف ، (بيروت: دار مكتبة الحياة ، د.ت).

١١٧. تشابيك (كاريل) ، مسرحية: الوباء الأبيض ، ترجمة: عادل كوركيس هرمز ، (بغداد: دار الرشيد للنشر ،١٩٧٩) .
١١٨. ---- (---) مسرحية: الإنسان الآلي ، ترجمة وتقديم: طه محمود طه ، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦).
١١٩. شكسبير (وليم) مسرحية: مأساة كريولانس ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، (الكويت: وزارة الإعلام ، ١٩٧٤).
١٢٠. شو (اروين) ، مسرحية: ثورة الموتى ، ترجمة وتقديم: فؤاد دوارة ، (القاهرة : المؤسسة العربية العامة ، د.ت).
١٢١. شاكر (فلاح) ، مسرحية: الجنة تفتح أبوابها .. متأخرة ، (غير منشورة ، مطبوعة بآلة الحاسوب ، ١٩٩٨).
١٢٢. عدوان (ممدوح) ، مسرحية: محاكمة الرجل الذي لم يحارب ، (بيروت: دار ابن رشد ، د.ت).
١٢٣. عزيز (رعد كريم) ، مسرحية: أيام ذاهبة ، (غير منشورة ، مطبوعة بآلة الحاسبة ، ١٩٩٩).
١٢٤. علي (إحسان) ، مسرحية: الذي ظل في هذيانه يقظاً ، (غير منشورة ، مطبوعة بآلة الطابعة ، د.ت).
١٢٥. فانيس (أرستو) ، كوميديا أرستوفانيس ، ج١ ، ترجمة: أمين سلامة ، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٨).
١٢٦. فايس (بيتر) ، مسرحية: اضطهاد واغتيال جان بول مارا ، ترجمة وتقديم: يسري خميس ، (القاهر: المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٧).
١٢٧. --- (----) ، مسرحية: أنشودة غول لوزيتانيا أو أنشودة انجولا ، ترجمة وتقديم: يسري خميس ، (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء ، ١٩٧٠).

الرســـائل

١٢٨. عبد فيحان (محمد) ، موضوعة الحرب في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، ١٩٨٩.

المقابـــلات

١٢٩. رضا (علي) ، مقابلة شخصية أجراها الباحث في مقر نقابة الفنانين/فرع بابل ، في تاريخ (٢٠٠١/١١/٢٠) الساعة السابعة مساءاً .
١٣٠. عزيز (رعد كريم) ، مقابلة شخصية أجراها الباحث في (٢٠٠١/١١/١٥) ، في مكتبه الواقع في شارع ٤٠ ، بابل .

المصادر الأجنبية

١. V. Pikering, Jerry, Theater: ahistory of the art, (new. York: west publishing company, ١٩٧٨).
٢. Banham, Martin, Osborn, Oliver, (Boyd, Edinburgh, ١٩٦٩).

ملحق رقم (١)

جامعة بابل

كلية التربية الفنية

قسم الفنون المسرحية

الدراسات العليا

م/ استبيان

السيد : **المحترم**

تحية طيبة...

يقوم الباحث بإعداد رسالة الماجستير الموسومة : "الملامح الفكرية والفنية لمسرح ما بعد الحرب في العراق "من اجل بيان مظاهر المسرح العراقي بعد عام (١٩٩١) التي يروم الباحث استكشافها في المسرحيات العراقية التي تخضع للدراسة والتحليل .

ونظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا المجال ، يرجى بيان رأيكم بالإشارة إلى النصوص المسرحية المحلية ـ المرفقة طياً ـ * المقدمة على مسارح بغداد للفترة من (١٩٩١ ـ ٢٠٠٠) والمحققة لأهداف البحث ، وفق ما يأتي :

١. الموقف الفكري للكاتب المسرحي العراقي تجاه موضوع ما بعد الحرب .
٢. رؤية المخرج العراقي في تصوير خطاب العرض تجاه موضوع ما بعد الحرب .

حيث ستكون هذه المسرحيات والمؤشرة من قبلكم عينة البحث .

مع فائق الشكر والاحترام ...

الباحث

أحمد محمد عبد الأمير

جدول رقم (١)

ت	المسرحية	تأليف وأعداد	أخراج	تاريخ العرض
١	إلى إشعار أخر	عبد الكريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩١/١٢/١٦
٢	هاملت بلا هاملت	خزعل الماجد	ناجي عبد الامير	١٩٩١/٨/١
٣	مذكرات ميم	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	١٩٩١/٩/١٩
٤	قصة حب معاصرة	فلاح شاكر	هاني هاني	١٩٩١
٥	حفلة الماس	خزعل الماجد	صلاح القصب ـ كريم رشيد	١٩٩٢
٦	رجل من ماء	جبار صبري العطية	حميد صابر	١٩٩٢
٧	الليالي البيضاء	إعداد ـ مهند طابور	مهند طابور	١٩٩٢
٨	الرحلة	إعداد ـ كاميران رؤوف	حميد الجمالي	١٩٩٢
٩	أنا + أنت = ربما	جبار خماط	جبار خماط	١٩٩٢

- للمؤسسات الفنية التالية :

١. الفرقة القومية للتمثيل .
٢. فرق نقابة الفنانين العراقيين .
٣. كلية الفنون الجميلة / بغداد ـ بابل .
٤. معهد الفنون الجميلة .
٥. الفرق الأهلية وفرق المنظمات :

أ) الاتحاد العام لشباب العراق / بغداد .
ب) فرقة المسرح الفني الحديث .
ت) فرقة مسرح النجاح .
ث) فرقة مسرح اليوم .

١٠	لغة الأمهات	أعداد ـ قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٢
١١	البيت القديم	عباس الحربي	عباس الحربي	١٩٩٢
١٢	لعبة الخيول	خنين مانع	حنين المانع	١٩٩٢
١٣	المفتاح	يوسف العاني	غانم حميد	١٩٩٢
١٤	أولئك	إعداد ـ حيدر منعثر	حيدر منعثر	١٩٩٢/٦/١٨
١٥	الدرس	ناصر طه	ناصر طه	١٩٩٢
١٦	ورقة التوت	احمد الصالح	سامي قفطان	١٩٩٢
١٧	تقاسيم على نغم النوى	اعداد ـ عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٢/٣/٢٩
١٨	الردهة	اعداد ـ حامد الهيتي	علي حسون المهنا	١٩٩٢
١٩	قمر من دم	شعر ـ يوسف الصائغ ـ عبد الوهاب البياتي ـ خزعل الماجدي ـ فاروق سلوم	د . فاضل خليل	١٩٩٢
٢٠	الحلم والهامش في رحلة كلكامش	عبد الخالق كريم	كريم عبود	١٩٩٢
٢١	الشهداء يصعدون إلى السماء	يوسف الصائغ	خزعل الماجد	١٩٩٢
٢٢	الخادم والسيد	شفاء العمري	شفاء العمري	١٩٩٢
٢٣	أحلام السيدة مريم	محمد جوراني	مجيد حميد	١٩٩٢/٥/١٦
٢٤	القشة	فاروق محمد	عوني كرومي	١٩٩٢
٢٥	العزف على أوتار الجسد	منعم سعيد	منعم سعيد	١٩٩٢

ت	المسرحية	تأليف وأعداد	أخراج	تاريخ العرض
٢٦	المجنزة مكبث	جواد الأسدي	جواد الأسدي	١٩٩٢
٢٧	الرقيب	عصام محمد	عصام محمد	١٩٩٢
٢٨	الرخ	محمد صبري	محمد صبري	
٢٩	سمفونية للانتظار سمفونية الرحيل	إعداد :أحمد حسن موسى	أحمد حسن موسى	١٩٩٢/١١/١٢
٣٠	قطط	أحمد صالح	كريم رشيد	١٩٩٢/١١/١٥
٣١	شهيق تحت الركام	غني عمار	عماد جاسم	١٩٩٢/١١/٢٠
٣٢	ومضات خلال موشور الذاكرة	جليل القيسي	محمد حسين حبيب	١٩٩٢/١١/١٧
٣٣	عن علاقات الدائرة المشاهدة الثانية	إعداد: خزعل ماجد	خزعل الماجد	١٩٩٢/١١/١٦
٣٤	من أجل أنكيدو	ناجي كاشي	ناجي كاشي	١٩٩٢
٣٥	الذي ظل في هذيانه يقظا	إعداد: إحسان علي	غانم حميد	١٩٩٣
٣٦	المومياء	عادل كاظم	غانم حميد	١٩٩٣
٣٧	محطات السنين	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٣
٣٨	عربة الموت	سعدون العبيدي	عباد الله عبد الله	١٩٩٣/٢/١٦
٣٩	بقايا ممنوع	زيدان حمود	زيدان حمود	١٩٩٣/٢/١٦
٤٠	مدينة العقاب	إعداد: ناجي كاشي	ناجي كاشي	١٩٩٣
٤١	وداعاً صفر	عبد الكريم السوداني	رياض شهيد	١٩٩٣
٤٢	أحلام مؤجلة	غني عماد	عماد جاسم	١٩٩٣
٤٣	حقائب ثقيلة جداً	محمد الجوراني	محمد الجوراني	١٩٩٣/١١/١٧
٤٤	الجنرال	فلاح شاكر	ماجد الأميري – حسين الأنصاري	١٩٩٣
٤٥	الدرس شاغر	عباس الحربي	عباس الحربي	١٩٩٣/١١/١٦

٤٦	حالة حصار	صبري عبد الله	سالم الزبيدي	١٩٩٣/٢/٢٢
٤٧	محطات السنين	إعداد: قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٣
٤٨	حبيبتي دزدمونة	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	١٩٩٤
٤٩	سامي فل	علي حداد	حسين علي هارف	١٩٩٤
٥٠	الفردوس	محمد صبري	محمد صبري	١٩٩٤

ت	المسرحية	تأليف وأعداد	أخراج	تاريخ العرض
٥١	أنظر وجه الماء	عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٤
٥٢	ساندربلا	إعداد – منصور نعمان	منصور نعمان	١٩٩٤
٥٣	الرجل الذي لم يقل كلمته الأخيرة	مثال غازي	حامد خضر عباس	١٩٩٤/٢/٣
٥٤	رحلة أم الخوش	إعداد- محمود أبو العباس	محمود أبو العباس	١٩٩٤/٢/٥
٥٥	الحريم	علي حسين	ناجي عبد الامير	١٩٩٤/٣/٢٥
٥٦	نزول عشتار إلى ملجأ العامرية	خزعل الماجدي	جبار المشهداني	١٩٩٤
٥٧	قطع أراضي للبيع	فتحي زين العابدين	فتحي زين العبادين	١٩٩٤/٩/٨
٥٨	الأغاني	أعداد ـ زهير كاظم	زهير كاظم	١٩٩٤
٥٩	طوفان متأخر	صفاء الدين	صفاء الدين	١٩٩٤
٦٠	أبو سبعة وسبعين	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٤/١١/١٠
٦١	تحت المطر	جبار صبري العطية	جبار صبري العطية	١٩٩٤
٦٢	الباب	أعداد: طلال هادي	طلال هادي	١٩٩٤
٦٣	صابرون	حيدر منعثر	حيدر منعثر	١٩٩٤
٦٤	السراب	علي عبد كعيد	علي عبد كعيد	١٩٩٤
٦٥	الممثل	كاظم الحجاج	حميد صابر	١٩٩٤
٦٦	مقبرة الروبوت	ناجي كاشي	ناجي كاشي	١٩٩٤
٦٧	أصوات الصهيل	زيدان حمود	زيدان محمود	١٩٩٤
٦٨	الكفالة	عبد الكريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩٤
٦٩	القرار	شاكر كاظم هندي	خضير الساري	١٩٩٤
٧٠	العقد	سعيد شابا	ماجد الامير	١٩٩٤
٧١	الحر الرياحي	عبد الرزاق عبد الواحد	كريم رشيد	١٩٩٤
٧٢	أسواق وأشواق	قاسم محمد	محسن العزاوي	١٩٩٥
٧٣	الليالي السومرية	لطيفة الدليمي	سامي عبد الحميد	١٩٩٥
٧٤	القرد	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	١٩٩٥
٧٥	المبحرون ضد الرياح	توليف: سنان النداوي	سنان العزاوي	١٩٩٥

ت	المسرحية	تأليف وأعداد	أخراج	تاريخ العرض
٧٦	أين هم الآن	عزيز عبد الصاحب	حميد الجمالي	١٩٩٥
٧٧	الحلمانين	بنيان صالح	طالب جبار	١٩٩٥
٧٨	الدنس	عادل كريم	عادل كريم	١٩٩٥
٧٩	الضوء والصوت	كاظم النقدي	فخري العقيدي	١٩٩٥

٨٠	الوجه الآخر	إعداد – ميثم فاضل	ميثم فاضل	١٩٩٥
٨١	النرد	إعداد – وسام أحمد	وسام أحمد	١٩٩٥
٨٢	المحذوف يتالف ثانية	إعداد – حامد خضر	حامد خضير	١٩٩٥
٨٣	نقلة الفرس	علي حسين	حيدر منعثر	١٩٩٥
٨٤	الإعدام	حسين رحيم	عبد الرزاق إبراهيم	١٩٩٥
٨٥	أوديب الملك السعيد	فؤاد التكرلي	طارق العذاري	١٩٩٥
٨٦	ماذا ترى في الصورة	إعداد: محمد حسين حبيب	محمد حسين حبيب	١٩٩٥
٨٧	الظل	جلال جميل	جلال جميل	١٩٩٥
٨٨	لحظات متقاربة	زيدان حمود	زيدان محمود	١٩٩٥
٨٩	أبحر في العينين	عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٥
٩٠	من أجل الشمس	علي حسين	عمار شاكر	١٩٩٦
٩١	الممسوخون	مثال غازي	سنان العزاوي	١٩٩٦
٩٢	مئة عام من المحبة	فلاح شاكر	د. فاضل خليل	١٩٩٦
٩٣	كوميديا الأيام السبعة	علي عبد النبي	ياسر البراك	١٩٩٦
٩٤	حول محور ثابت	علي عبد النبي	زيدان حمود	١٩٩٦
٩٥	الواقعة	علي عبد النبي	ياسر البراك	١٩٩٦
٩٦	احتفالية الشياطين على أنقاض القرن العشرين	إعداد: سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٩٦
٩٧	أنهم يدخلون البيوت	أعداد: حامد خضير	حامد خضير	١٩٩٦
٩٨	الصخرة	فؤاد التكرلي	طارق العذاري	١٩٩٦
٩٩	جزرة وسطية	خالد مطلك	كاظم نصار	١٩٩٦
١٠٠	مملكة الاغتراب	فلاح شاكر	جواد الحسب	١٩٩٧

ت	المسرحية	تأليف وأعداد	أخراج	تاريخ العرض
١٠١	ترانيم الندى	شعر ـ فاروق سلوم	عواطف نعيم	١٩٩٧
١٠٢	مطر أبيض ـ مطر اسود	مثال غازي	زيدان حمود	١٩٩٧
١٠٣	أب للبيع أو للإيجار	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٧
١٠٤	هذيان معطف	حسين رحيم	بيان محمد	١٩٩٧
١٠٥	الاجراس	محمد الجوراني	طلال هادي	١٩٩٧
١٠٦	النهضة	عباس الحربي	عباس الحربي	١٩٩٧
١٠٧	خيول	رعد مطشر	عبد الرزاق محمد عزيز	١٩٩٧
١٠٨	بيت الاحزان	أعداد ـ عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧
١٠٩	التفاحة	سينارو ـ محسن الشيخ	محسن الشيخ	١٩٩٧
١١٠	قصائد مسرحية	أعداد: كاظم نصار	كاظم نصار	١٩٩٧
١١١	العباءة	فلاح شاكر ـ يوسف الصائغ	فلاح شاكر ـ يوسف الصائغ	١٩٩٧
١١٢	يا طيور	عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧
١١٣	السحب ترنو إلي	عواطف نعيم	كاظم نصار	١٩٩٧
١١٤	بيت الأحزان	أعداد: عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧
١١٥	لون ونعم	سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	١٩٩٧
١١٦	اينما	خزعل ماجد	حنين مانع	١٩٩٧
١١٧	الزيارة	إعداد: سامي عبد الحميد	سامي عبد الحميد	١٩٩٧

١١٨	مكبث عربة الموت	مثال غازي	اسامة سلطان	١٩٩٧
١١٩	ظلال	محمود ابو العباس	مهدي البابلي	١٩٩٧
١٢٠	رؤيا الفردوس	جبار خماط	جبار خماط	١٩٩٨
١٢١	الملح الفاسد	أعداد: عماد محمد	عماد محمد	١٩٩٨
١٢٢	الرداء	عباس حربي	عباس الحربي	١٩٩٨
١٢٣	ماراثون انفرادي	سلمان محمد	سنان العزاوي	١٩٩٨
١٢٤	قيامة الروح	سيناريو ـ حنين مانع	حنين المانع	١٩٩٨
١٢٥	الحاوية	قاسم مطرود	مهدي البابلي	١٩٩٨

ت	المسرحية	تأليف وأعداد	أخراج	تاريخ العرض
١٢٦	أنفجار أمنية	مشتاق طالب	مشتاق طالب	١٩٩٨
١٢٧	قيد دار	عبد الكريم العادلي	حميد صابر	١٩٩٨
١٢٨	للروح نوافذ اخرى	قاسم مطرود	احمد حسن	١٩٩٨
١٢٩	ساعات كالخيول	أعداد: محمد خضير	محمد خضير	١٩٩٨
١٣٠	الاعتراف الاخير لمالك بن الريب	رحيم ماجد	رحيم ماجد	١٩٩٩
١٣١	المتحف	كرم الاعرجي	طلال الحسيني	١٩٩٩
١٣٢	الليلة المقدسة	قاسم محمد عباس	قاسم زيدان	١٩٩٩
١٣٣	حياة .... حياة	غنام غنام	سنان العزاوي	١٩٩٩
١٣٤	ليلة القتلة	أعداد: صارم فاضل	صارم فاضل	١٩٩٩
١٣٥	شكراً لساعي البريد	كريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩٩
١٣٦	في انتظار	احمد محمد عبد الامير	علي رضا ـ احمد محمد عبد الامير	١٩٩٩
١٣٧	مسافر زاده الخيال	عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٩
١٣٨	ابيض جداً	جبار صبري العطية	وعد سالم	١٩٩٩
١٣٩	غريقة في الهواء الطلق	حنين المانع	نعيم الأسير	١٩٩٩
١٤٠	ماريونت مكبث	جواد الحسب	جواد الحسب	١٩٩٩
١٤١	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	فلاح شاكر	محسن العلي	١٩٩٩
١٤٢	ترانيم الضياع	خالد المالكي	جواد الحسب	٢٠٠٠
١٤٣	أيام ذاهبة	رعد كريم عزيز	علي رضا ـ عماد سلمان	٢٠٠٠
١٤٤	هم حرقوا السفن	محمود حسين	محمد العسل	٢٠٠٠
١٤٥	شواهد	حيدر منعثر	حيدر مجيد	٢٠٠٠
١٤٦	زوار الليل	عزيز عبد الصاحب	عزيز عبد الصاحب	٢٠٠٠
١٤٧	حرامي الليل	عبد الجبار التميمي	محمد سعيد	٢٠٠٠
١٤٨	بياض الظل	ضياء سالم	فلاح إبراهيم	٢٠٠٠
١٤٩	بلاد خارج السور	رعد مطشر	جعفر موسى	٢٠٠٠
١٥٠	سراب يا سراب	شهاب الوندي	حسين الحيدري	٢٠٠٠
١٥١	أكتب باسم ربك	فلاح شاكر	محسن العلي	٢٠٠٠

جدول رقم (٢)

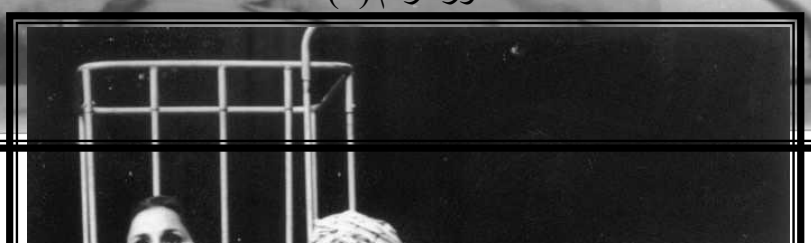
ت	المسرحية	تأليف وأعداد	أخراج	تاريخ العرض
١	إلى أشعار أخر	عبد الكريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩١/١٢/١٦
٢	قصة حب معاصرة	فلاح شاكر	هاني هاني	١٩٩١
٣	البيت القديم	عباس حربي	عباس الحربي	١٩٩٢
٤	تقاسيم على نغم النوى	أعداد: عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٢/٣/٢٩
٥	قمر من دم	شعر: يوسف الصائغ - عبد الوهاب البياتي - خزعل الماجدي - فاروق سلوم	د. فاضل خليل	١٩٩٢
٦	الذي ظل في هذيانه يقظا	أعداد: احسان علي	غانم حميد	١٩٩٣
٧	المومياء	عادل كاظم	غانم حميد	١٩٩٣
٨	حقائب ثقيلة جدا	محمد الجوراني	محمد الجوراني	١٩٩٣
٩	انظر وجه الماء	عوطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٤
١٠	رحلة أم الخوش	أعداد: محمد ابو العباس	محمد ابو العباس	١٩٩٤/٢/٥
١١	الحريم	علي حسين	ناجي عبد الامير	١٩٩٤/٣/٢٥
١٢	نزول عشتار إلى ملجأ العامرية	خزعل الماجدي	جبار المشهداني	١٩٩٤
١٣	الكفالة	عبد الكريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩٤
١٤	نقلة الفرس	علي حسين	حيدر منعثر	١٩٩٥
١٥	ابحر في العينين	عواطف نعيم	عزيز خيون	١٩٩٥
١٦	مئة عام من المحبة	فلاح شاكر	د. فاضل خليل	١٩٩٦
١٧	جزيرة وسطية	خالد مطلك	كاظم نصار	١٩٩٦
١٨	أب للبيع أو للايجار	قاسم محمد	قاسم محمد	١٩٩٧
١٩	النهضة	عباس الحربي	عباس الحربي	١٩٩٧
٢٠	بيت الأحزان	أعداد:عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧
٢١	يا طيور	عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧
٢٢	السحب ترنو إلي	عواطف نعيم	كاظم نصار	١٩٩٧
٢٣	بيت الأحزان	اعداد: عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧
٢٤	قيد دار	عبد الكريم العادلي	حميد صابر	١٩٩٨
٢٥	للروح نوافذ أخرى	قاسم مطرود	احمد حسن	١٩٩٨
٢٦	شكرا لساعي البريد	كريم السوداني	سامي عبد الحميد	١٩٩٩
٢٧	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	فلاح شاكر	محسن العلي	١٩٩٩
٢٨	ايام ذاهبة	رعد كريم عزيز	علي رضا - عماد سليمان	٢٠٠٠
٢٩	اكتب باسم ربك	فلاح شاكر	محسن العلي	٢٠٠٠

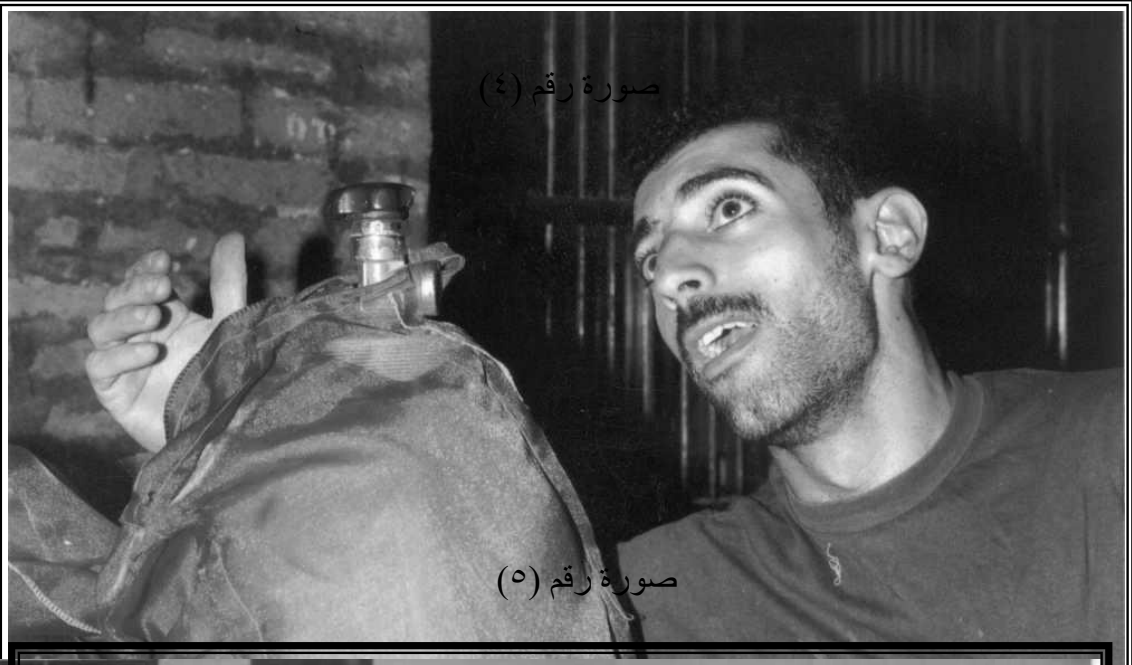
Abstract
The theatre is deep-rooted in showing a common and communical expression towards war – post - war theatre often deals with the individual's responses to his needs for security, food polities…ectc, and with in his theses is the harmony with suffering those needs which commonly shapes his imagination, and suffering (physically .(and intellectually
This study falls into four chapters. Chapter one, the approach :of the study, is devoted to the problem
What are the aspects of post war theatre in Iraq? This is achieved by the study of the intellectual scene as well as artistic elements of the theatrical performance as witnessed in selected Iraqi plays so ١٩٩١that the Iraqi dramatic presentations in the period between are clearly investigated. The significance of the study, ٢٠٠٠and however lies in the sense it is a place of knowledge seen of value for theatre critics and students of literature and arts a like the :objectives of the study may be summed as follows
١. The study of the Iraqi dramatist's thought is respect of the war theme
٢. "The Iraqi devecfor's vision of shaping the show "discourse."
The study is limited to cover the dramatic performance that are and ١٩٩١locally presented on Baghdad theatre-houses between . eventually, the chapter is given to the explanation of terms ٢٠٠٠ .used in the thesis
Chapter two is the theoretical framework and falls into three sections. Section one is given to the study of war theme in world .theatre,the second one studies war in political theatre, and theatre
Chapter three, the procedures, of the thesis, is devoted to the study samples, and the approach adopted: a sample of Iraqi plays has been selected for the study chapter four, however, deals with the findings of the study they are
١. The prevalence of the expressionistic attitude and too much .indulgence in fancy, memories, abstract thoughts and opinions
٢. Intertexuality with German "Return Home" drama.
٣. Theatrical texts are closely attached the velipivas concepts.
٤. Escape to my theology
٥. The artistic vision of the dramatic show is intellectually .oriented and akin to the intellectual attitude of the text
٦. Dramatic decorations are characterized by symbols, abstraction, vision economy..etc
٧. The superiority of the pressienist approach in direction.
٨. War exists somiontical‌y in the artistic vision of the theatre .show

The study has also included recommendations and suggestions for farther studies beside the Bibliographies, pictures, and appendices .that have made it possible

صورة رقم (١)

صورة رقم (٣)





صورة رقم (٤)

صورة رقم (٥)

ثانياً : الدراسات السابقة

دراسة فيحان :

رسالة ماجستير الموسومة (موضوعة الحملة في المسرح العراقي) والمقدمة عام (١٩٨٩) للباحث (محمد عبد فيحان) . وقد قسم البحث الى اربعة فصول ، ضم الفصل الاول منها ، اهمية البحث واهدافه واجراءات البحث والدراسات السابقة وتعريف المصطلحات . وقد حدد الباحث اهداف البحث على النحو الآتي :-

١. ما الذي انجزه المبدعون في مجال العمل المسرحي للرد على العدوان والاستجابة لحالة التحدي الحضاري والفكري التي خلقتها الحرب انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين المسرح والمعركة ومن الايمان باهمية دور المسرح في حياة الجماهير وقدرته الفعالة على التأثير في بنية المجتمع والتعبير عن وجدان الامة وحقائق البطولة ومطالب السلام ؟
٢. مسرح الحرب هل يكتب متزامناً مع وقائع الحرب واحداثها المتصاعدة ام يكتب بعد انتهاء الحرب ؟
٣. مسرح الحرب هل هو مسرح مناسبة ينتهي بانتهاء العمليات الحربية ام سيكتب له الخلود ؟
٤. هل تجوز محاكمة مسرح الحرب محاكمة فنية اصولية او يؤخذ الجانب التعبوي فيه بنظر الاعتبار ؟
٥. هل عكست المسرحيات التي الفت فترة الحرب واقع المجتمع وواقع الجبهة ؟ وهل كانت مكونات العرض المسرحي لتلك المسرحيات بمستوى الاحداث الساخنة على الجبهة وبمستوى التجربة العميقة والطويلة للفعل القتالي والبطولي العراقي ... وهل عبرت بشكل صادق عن حالات قتالية وانسانية متميزة ؟؟
٦. هل ساعدت العروض المسرحية الخاصة بموضوع الحرب على تنوير الرأي العام بعدالة المعركة ضد العدو وشحذ الهمم وتحفيز الطاقات والتعبئة الجماهيرية .
٧. هل اعطت تفاصيل المسرحيات التي قدمت (اخراجياً) الصورة الحقيقية للمعركة من حيث تفاصيلها ... طبيعة الموقف والارض والمقاتل والسلاح والملابس وغيرها ؟
٨. المعركة التي خضناها في مواجهة العدوان كانت اطول معركة في تاريخ الحروب الحديثة واستمرت ثماني سنوات ... الم تكن هذه الفترة الزمنية كافية لايجاد مسرح معركة من حيث التأليف المسرحي اولاً ومن حيث عناصر العرض الاخرى ؟
٩. مثلما للفن المسرحي دوره في زمن السلم في بناء الانسان المنتج ، فان دوره في زمن الحرب دفع هذا الانسان الى التضحية عما انتج وبنى ، فالى أي مدى كان دور المسرح وتأثيره في هذا المجال ؟
١٠. من خلال الرؤية الجديدة التي احاطت بالمعاني والقيم التي خلقتها حالة التحدي في زمن الحرب ... هل استطاع الفنان المسرحي العراقي ان يزاوج بين المحتوى والشكل الفني الناصح في مستواه وقيمته وخصائصه الجمالية ؟
١١. أي مستوى ترقى اليه المسرحية حين يخوض الشعب غمار معركة دفاعية ضارية وطويلة ، واي مستوى يبلغه الكاتب المسرحي والمخرج المسرحي عبر الانفعال المتواضع مع ايقاع حرب متصاعدة تدوم ثماني سنوات ؟؟
١٢. في الاشهر الاولى للحرب التهبت الساحة المسرحية بنقاشات مستفيضة واثيرت تساؤلات عديدة عن دور المسرح في التعبئة ، واطلقت دعوات الى نوع مسرحي بسيط وسريع على غرار تجارب عالمية كما في المسرح الفيتنامي – يقدم هذا المسرح في الشارع والقهوة والمصنع والمدرسة وفي جبهات القتال ... كيف تعامل الفنان المسرحي مع هذا النوع من العرض وفق متطلبات المرحلة ؟

* ان هذه الاسئلة المطروحة ربما ليست هي الوحيدة ، هي العناوين او المحاور الاساسية لتفاعلات مسرح الحرب في العراق ، وليس غريباً ان تكون هذه الاسئلة بكاملها او بعضها ، بصيغة او باخرى قد طرحت على مائدة الادب العالمي وهو يخوض غمار الحرب هنا او هناك

في مراحل مختلفة من التاريخ الحديث . وهي الاسئلة نفسها التي هبت هبوب العاصفة على واقع الادب العربي الحديث ابان حرب تشرين عام ١٩٧٣ وما بعدها ...

- على اية حال فان الاجابة عن هذه التساؤلات تستدعي مقارنة موضوعية للحرب ظاهرة وواقعة وفيمة في آن واحد ، كما تستدعي مناقشة واقع المسرح العراقي ومشاكله ، الذي تناول الحرب بابعادها المختلفة ورموزها ودلالاتها الحضارية والاجتماعية والفكرية والسياسية باعتبارها مرحلة من مراحل تطور الفن المسرحي في العراق ، كان الفن المسرحي ابان المعركة ، فن التضحية والتعبئة والانتصار ، فن الحياة الجديدة ، فن الانتماء للوطن والتعريف بعدالة القضية والدعوة للسلام .

الفصل الثاني : ضم عدة موضوعات

(المسرح العربي والقضية الفلسطينية) : درس فيها دور المسرح العربي مع القضية الفلسطينية .

(مسرح المعركة في الوطن العربي) : عني بدراسة اشر نكسة حزيران في النتاج المسرحي العربي ، مع دراسة عدد من النماذج المسرحية العربية التي عنيت بقضية النكسة مع العدو الصهيوني .

(حرب تشرين ومسرح المعركة العربي) : درس فيها اثر حرب تشرين في النتاج المسرحي العربي ، مع دراسة مسرحية) رأس العش) نموذجاً لها .

الفصل الثالث :- ضم عدة موضوعات :

(الشكل الفني في مسرح المعركة) : مداخلة فكرية بين طبيعة التصور الفكري ونوع التصور الجدمالي في التجربة المسرحية .

(المقاومة الوطنية والقومية في المسرح العراقي) : نبذة عن دور المسرح العراقي مع القضايا والصراعات الوطنية والقومية (النكسة ، حرب تشرين ، ثورة الجزائر ...) .

(القادسية والمسرح العراقي) : عني بدراسة النصوص المسرحية العراقية التي تناولت موضوع الصراع العربي الفارسي .

(المسرح العراقي ومعركة قادسية صدام المجيدة) : عني بدراسة الكاتب المسرحي العراقي واستجاباته على العدوان الايراني ، مع نماذج مسرحية عراقية

الفصل الرابع :- فقد تضمن : النتائج والتوصيات والخاتمة وقائمة المصادر والمراجع التي استخدمها .

من ضوء ما تقدم ، فان الباحث يرى ان هذه الدراسة تقترب من الدراسة الحالية من خلال دراسة اثر نكسة حزيران وحرب تشرين على النتاج المسرحي العربي من ناحية المضمون الفكري ، واقتربت ايضاً من دراسة المسرح العراقي ومعركة قادسية صدام المجيدة .

واختلفت الدراسة الحالية من ناحية الاهداف وحدود البحث والمجتمع والعينات والنتائج .