جامعة بابل
كلية التربية الفنية
قسم التربية المسرحية

موضوعة
الأســـــر
في النص المسرحي العراقي

رسالة تقدم بها

إلى مجلس كلية التربية الفنية

الطالب

عبد الحميد شاكر محمود

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية

إشراف

أ.م.د. محمد عبد الرضا أبو خضير

1424هـ 2003م

بسم الله الرحمن الرحيم

(ويطعمون الطعام على حبه مسكيناً ويتيماً وأسيرا)

صدق الله العظيم

سورة الإنسان، آية 8

الإهداء

إلى الذين استشهدوا داخل أقفاص الأسر

سامي علوان

وسل أركان

نوري آلوس

والى اللواتي انتظرن قرب عتبات الدار

وفي الأزقة منتظرات عودة الغيّاب

والى أمي التي انتظرت عودتي بعد فراق طويل
فودعتني بصمت دون أن أُشبع ناظري بوجهها الذي
أتعبه الانتظار
أهدي بحثي هذا

الباحث

شكر وتقدير

استجابة لداعي الوفاء وتقديراً للجهود العلمية لا يسعني إلا أن أتوجه بفائق الامتنان للمشرف د. محمد أبو خضير الذي تحمل عناء الإشراف والمتابعة في إعداد هذه الرسالة وأسجل شكري للمساعدة التي أبداها لي أساتذتي الأجلاء:
د. عباس محمد إبراهيم، الأستاذ صالح مهدي حميد، د. سمير شاكر اللبان،
د. أحمد سلمان، د. كامل القيم، د. ناجح المعموري والى كل الأساتذة الذين مدوا يد العون لي..
وإلى خيام الدار وأعمدتها، اخوتي عبد الوهاب شاكر (أبونوفل)، خطاب شاكر (ابو عمر)، محمد شاكر.. كل الحب والاحترام
والى زوجتي الوفية(شذى) التي عانقت ماكنة الخياطة ليل نهار، لتكسر حصاري وتمدني وقرة عيوني (دولت)و(آدم) بما نحتاج، حباً وفاءا وإخلاصا حتى النشور.
وشكري لأصدقائي الذين وقفوا معي في السراء والضراء فاضل شاكر،
ظافر نادر، عباس ماجد، احمد محمد عبد الأمير، حمزة الحسيني، محمد فضيل، عماد زاهر، عامر الصافي، عماد عبد الغني، عبد الرحيم بارود و عباس أبو فادي ...والى كل الزملاء الفنانين.. حباً ووفاءا.

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة قد جرى تحت إشرافي في

جامعة

بابل / كلية التربية الفنية وهي جزء من متطلبات نيل درجة

الماجستير في الفنون المسرحية.

التوقيع

أ. م. د محمد عبد الرضا خضير

بناءا على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع

أ. م. د. عقيل جعفر مسلم

رئيس قسم التربية المسرحية

التاريخ: / / 2003م

بسم الله الرحمن الرجيم

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة، باطلاعنا على رسالة الماجستير الموسومة (موضوعة الأسر في النص المسرحي العراقي) للطالب (عبد الحميد شاكر محمود) وناقشناه في كل محتوياتها وفيما له علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية.

التوقيع

الاسـم : صالح مهدي حميد

: التاريخ

:رئيس اللجنة

:التوقيع:

الاسـم : أ. م. د. حسين علي هارف

:التاريخ :

: عضواً :

التوقيع

الاسـم: م. د. سلام الأعرجي

التاريخ

عضواً

:التوقيع

الاسـم: أ. م. د. محمد عبد الرضا أبو خضير

:التاريخ

:عضواً مشرفاً

مصادقة مجلس الكلية

صُدِّقت هذه الرسالة من لدن كلية التربية الفنية / جامعة بابل.

:التوقيع

الاسم : أ. م. د. عباس جاسم الربيعي

:التاريخ

عميد كلية التربية الفنية

Abstract

Plays treating the theme of captivity go deep into history. Even before the Greek playwrights: Aeschylus, Sophocles and Euripides had started their works, the theme of captivity was present in Homer's, epic career: The Odyssey and the Iliad, where the subject posed itself revealing the inhuman consequences of wars whether by the warriors themselves in the battlefield or the civilians. The tragedy of war consequences was best witnessed on both sides; the defeated and the victors.

This theme has continued to appear in world literature and arts as it accompanies war wherever it is, hence focusing on its results death, losses, and captivity.

This study falls into four chapters. The first is given to the problem which is: how has the Iraqi playwright employed the theme of captivity in style and vision? This is traced through a selected sample of Iraqi plays. The significance of the study finds its expression in the sense that the thesis an achievement valuable to both critics and students of arts and literature. To the best of my knowledge, this theme has not been dealt with before by any other researcher. The objective of the study lies in acquainting the readers with the playwrights styles in so far as dialogue, plot and characters a re

concerned. The study, however, covers the period from 1991 to 2001.

Chapter Two, the theoretical framework of the study, falls into four sections. The first section studies the theme of captivity in Classical drama; the second deals with the theme in the plays of the Renaissance up to the Modern Age, the third is given to the war plays, and the fourth tackles captivity in the Arab drama. The chapter is rounded up by the findings of the theoretical framework.

Chapter Three is the procedures including the study sample, its tools and its approach. A number of plays that fall within this definition has been selected for discussion.

Chapter Four, however, is devoted to the findings of the study, conclusions and recommendations. Among the most significant findings of the study are:

1. Most plays use prose only as a means of communication.

2. Expressionism is most prevalent.

3. Dialogue essntially depends on monologue.

4. All plays dealing with captivity were written by young playwrights who were eye-witnesses and participants of war activities.

ملخص البحث

النص المسرحي الذي تناول موضوعة الأسر له تاريخ طويل فقبل أن يشكل ثلاثي التراجيديا الإغريقية (أسخيلوس، (سوفوكليس)، و(يوربيدس) شكل النص المسرحي وأسلوب كتابته، كانت تلك الموضوعة قد طرحت في نتاجات الأدب الإغريقي الملحمي عند (هوميروس) في إلياذته وأوديسته، ففيها برزت وظهرت تلك الموضوعة بشكل دموي وجوه الحرب وقذارتها باتجاه المشاركين فيها، والذين لم يشاركوا، عسكريين أم مدنيين، فشكلت معادلة متجانسة ما بين الاثنين في تلمس المأساة التي تنتجها الحروب، فتفرزها سلباً على المنتصر والمنكسر على حد سواء.

وتستمر تلك الموضوعة في تشكيل الحبكات العالمية حتى اللحظات الراهنة، فهي تواكب الحرب أين كانت وتتابع بالتالي إفرازاتها المتمثلة بالموت والفقدان والعوق والأسر.

يقع البحث في أربعة فصول، الفصل الأول – الإطار المنهجي للبحث، وقد عني بطرح مشكلة البحث المحددة بالاستفهام الآتي: كيف وظف الكاتب المسرحي العراقي تلك الموضوعة في أسلوبه ورؤيته للموضوعة، وذلك من خلال نماذج مسرحية عراقية منتخبة تحقيقاً للوصول إلى تشخيص العناصر المكونة للنص. وتجلت أهمية البحث هذا في كونه منجزاً معرفياً يفيد النقاد والدارسين في الأدب والفن المسرحي لإلقائه الضوء على تلك الموضوعة التي تشكل جزءاً حيوياً وديناميا لنتاجات الحروب، خاصة وأنها لم تتناول من قبل كتّاب عرب أو عراقيين.

وتحددت أهداف البحث في دراسة ما يأتي: التعرف على أسلوب بنية النص المسرحي المتكونة من الحوار، الحبكة، الشخصية.

أما حدوده فقد اقتصرت على النصوص المسرحية للمدة من (1991-2001) فأختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية الواردة في متن العنوان.

أما الفصل الثاني : الإطار النظري، تضمن أربعة مباحث عني الأول بدراسة موضوعة الأسر في الأدب المسرحي الكلاسيكي والمبحث الثاني بموضوعة الأسر في نصوص عصر النهضة إلى الدراما الحديثة، والمبحث الثالث تناول دراما الحرب الحديثة ، أما المبحث الرابع فتناول الأسر في الأدب المسرحي العربي واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أما الفصل الثالث : إجراءات البحث وهي مجتمع البحث وعيناته وأدواته ومنهج البحث وتم انتخاب عدد من نصوص المسرحيات العراقية التي تناولت الموضوعة .

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

1. اعتمدت على النثر فقط في كتابتها.
2. استخدام التعبيرية في النصوص التي تناولت الموضوعة.
3. الحوار اعتمد على لغة البوح الذاتي للدواخل.
4. كل الكتابات التي تناولت الموضوعة كانت من نتاجات مؤلفين شباب خاضوا تجربة الحرب.

كما احتوى الفصل الرابع على مجموعة من التوصيات وثبت بالمصادر والمراجع والملاحق واختتم البحث بملخص باللغة الإنكليزية.

الفهرست

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول	1
مشكلة البحث	3-2
أهمية البحث	3
أهداف البحث	3
حدود البحث	3
تعريف المصطلحات	4
الفصل الثاني	5
الإطار النظري	5
المبحث الأول: الأسر في النصوص الكلاسيكية	6
1. الأسر في النصوص الإغريقية	13-6
2. الأسر في النصوص الرومانية	19-13
المبحث الثاني: الأسر في نصوص عصر النهضة إلى العصر الحديث	20
أ- الأسر في تراجيديات الحرب عند شكسبير	24-21
ب- معادلة الآسر والأسير عند لابركا	25-24
ج- راسين والعودة لدراما الإغريق	27-25
المبحث الثالث: دراما الحرب الحديثة	28
1.نصوص العودة والبوح الذاتي	35-29
2.الأسر في نصوص الاحتجاج والغضب	40-35
3.المؤلف والتجربة	47-40
المبحث الرابع: الأدب المسرحي العربي ودراما الأسر	48
1. الأسر في المسرحية العربية	62-49
2. الأسر في المسرحية العراقية	68-62
ما أسفر عنه الإطار النظري	71-69
الفصل الثالث	72
1. إجراءات البحث:	72
مجتمع البحث – عينة البحث – منهج البحث	73
2. تحليل العينات	116-74
الفصل الرابع	117
1. النتائج ومناقشتها	118
2. الاستنتاجات **ج**	119
3. المقترحات	120
4. التوصيات	121
5. الملاحق	122
6. المصادر والمراجع	127-123
7. ملخص البحث باللغة الإنكليزية	129-128

الفصل الأول

مشكلة البحث

أهمية البحث

أهداف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

د

مشكلة البحث

تقترن قضية الأسر بإحدى النتائج السلبية للحروب منذ نشوء الخليقة وحتى الآن " ولم يكن المنتصر أيام الإنسان الأولى يبقي على أسراه من الرجال وإنما يقتلهم في ساحة الحرب تخلصاً منه ومن إطعامهم وإرهاباً لأقوامهم أو يقدمون قرباناً للآلهة ويذبحون في معابدها "[1].

لقد اقترنت موضوعة الأسر بالظواهر الفنية والأدبية منذ ظهور الحضارات في بلاد وادي الرافدين، إذ نجد في ملحمة (الخليقة البابلية) موضوعة الأسر وفيها تظهر صراعات وحروب الآلهة وأسرهم وقتلهم، وتمتد تلك الموضوعة لتشكل جزءً من تلك الملاحم الشهيرة مثل ملحمة (جلجامش) نجد تلك الموضوعة قد وجدت طريقة في القصائد الشهيرة مثل قصيدة (السيد والعبد) وقصيدة (سيدة النواميس الإلهية العالمية) للكاهنة (اينخيدوانا) ابنة الملك (سرجون).

وإذ شكلت موضوعة الأسر جزءاً من الموضوعات الأدبية في حضارات وادي الرافدين، نجد أنها شكلت لدى الإغريق وجوداً حيوياً واضحاً في ملامحهم الشهيرة (الإلياذة) و (الأوديسة) وانعكست في مسرحياتهم فاحتلت مكانها الفاعل في نصوص عديدة منها مسرحية (هيكوب) (اندروماك) (الطرواديات) (اجاكس) وعشرات غيرها. ولو تجاوزنا التسلسل التاريخي وصولاً إلى عصر النهضة حيث تطورت عجلة التقدم الصناعي التي صاحبها أيضاً تطورت حضارياً وثقافياً، صار المنجز الحربي أكثر بشاعة وأكثر دماءاً مما أفرزته بشاعة التعامل اللاإنساني بالنسبة لأسرى الحرب، أكد الباحث الوجود الحي للشواهد الحقيقية في الأدب المسرحي واضحاً وجلياً في نصوص ما بعد الحرب العالمية الأولى ومنها على سبيل المثال نص مسرحية (بريخت) (طبول في الليل) (الأم شجاعة وأبناؤها) وأفرزت الحرب العالمية الثانية نصوصاً حول موضوعة الأسر ولعل نص الأسير الألماني العائد (فولفجانج بورشرت) علامة مضيئة لطرح تلك الموضوعة فكانت مسرحية (أمام الباب) صرخة بوجه الحرب وقذارتها وعلامة سلبية لتلك الحضارة الزائفة التي أفرزتها عجلة التقدم الصناعي والحضاري التي أول ما سحقت صانعها الإنسان.

يتجلى أدب الأسر بصفته وجهاً من وجوه الحرب وإسقاطاتها في الشعر والنثر والقصة والرواية والمسرحية إلا أن الدراما لم تكن مختصة بذلك الأدب إنما جاء تناولها لماماً أو عرضاً ومع ذلك فقد كان الجانب السلبي يبدو واضحاً من خلال ما أفرزته حالات الحروب من معوقين ومفقودين وأسرى إن نتاج تلك الإفرازات تَمثَّل في أصحابها بشكل خاص وبمن يحيط بهم بشكل عام، وتَمثَل أدب الأسر في نتاجات كُتبت في معسكرات الاعتقال والزنزانات الانفرادية والجماعية، ونقل قسم منها بعد عودة الأسرى إلى أوطانهم وهربت أحياناً، وأيضاً كَتب عن تلك الموضوعة كتاب مسرحيون وثّقوا بعض الأحداث والتقارير وأعادوا صياغتها لتكون أدباً مسرحياً يعنى بموضوعة الأسر.

أن الأسر ينبثق من وجود الحرب وهو يؤسس لموضوعة ترفعه لمصاف المشكلات الإنسانية الكبرى كالحرية والانعتاق والسجن والقلق والاضطهاد والجوع والصراع من اجل البقاء.

أما بالنسبة للمسرح العربي فقد شكلت نكسة حزيران عام 1967 مساراً جديداً لطرح موضوعة الأسر وإفرازاتها السلبية في نصوص تجسدت بشكل غير تقليدي وتجلت واضحة في نصوص عديدة منها نص مسرحية (شمشون ودليله) لـ(معين بسيسو).

وفي العراق فقد كانت حالة الأسر تمتلك خصوصية، إذ بلغت سنواته أرقام قياسية حتى بالنسبة للحربين العالميتين والحروب الإقليمية أو حروب الحدود ومع تلك الحال الخاصة، فأن تناولها مسرحياً في العقدين الأخيرين من القرن الماضي قد سلط الضوء على تلك الموضوعة وما أفرزته من حالات اجتماعية معقدة من حالات نفسية ومن خلال ذلك يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الآتي:

- كيف وظّف الكاتب المسرحي العراقي موضوعة الأسر في أسلوب خطابه؟

---

(1) كرايمر، صموئيل نوح، السومريون ، ت، فيصل الوائلي، الكويت ، 1973 ،ص15.

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث بما يأتي:
أن هذا الموضوع يقع ضمن اهتمام المعنيين بالأدب المسرحي داخل كليات ومعاهد الفنون وخارجها، ولعدم وجود دراسة سابقة من الباحثين والدارسين في الدراما العراقية وبما يختص بموضوعة الأسر، لذلك تعد هذه الدراسة منجزاً معرفياً مفيداً في مجال الأدب المسرحي العراقي.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف إلى موضوعة الأسر في النصوص المسرحية العراقية وأسلوب بنيتها.

حدود البحث

1. الزمانية: الفترة الواقعة ما بين الأعوام 1991- 2001 وذلك لبدء عمليات تبادل الأسرى واستمرار حالة الأسر لحد الآن.
2. المكانية: القطر العراقي.
3. الموضوعية: يتناول الباحث النصوص المسرحية التي تناولت موضوعة الأسر.

تعريف المصطلحات

1. الأسر لغةً :

" أ س ر – اسر قتب -من باب ضرب – شده بالإسار ، بوزن الإسار، وهو القد ومنه سمي الأسير وكانوا يشدونه بالقد وسمي كل أخيذ أسيراً وان لم يشدو به ، أسره – من باب ضرب – وإسار أيضاً- بالكسر – فهو أسير ومأسور ، والجمع أسرى وأُسارى" [1].

الأسر :

" أسَرَ – أسراً وإسارة : شده بالإسار، قبض عليه أخذه..
استأسر : اسلم نفسه أسيراً قبض عليه وأخذه
الأسر (مص) : يقال : '' هذا لك بأسره'' أي برمته وجميعه.
الإسار: القيد وهو ما يعرف بالسير. الأسر احتباس البول. الأسير وأسراء وأُسارى وأسارى : من قبض عليه وأُخذ. نقول (أسرى الحرب) " [2].

2. اصطلاحاً

الأسر : " حبس خارج الوطن في بلد معادٍ ، بسبب الحرب "[2].

3. التعريف الإجرائي للباحث:

اغتراب الذات القسري زمكانياً عن إمكانية الأداء السوسيو- سايكولوجي وسائر الفعاليات المانحة للوجود الإنساني.

---

(1) ابن ابي بكر، محمد الرازي، المختار من صحاح اللغة، دار الرسالة، الكويت، 1983 ، ص 11.
(2) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1986، ص10.
(3) البصري عبد الجبار داود، أدب الأسر عند العرب مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون القافية العامة، عدد 25 ، بغداد ص 10.

الفصل الثاني

الإطار النظري

الأسر في النصوص الكلاسيكية

المبحث الأول

أسخيلوس

سوفوكليس

يوربيدس

الأسر في النصوص الرومانية

1) الأسر في النصوص الإغريقية

أ. أسخيلوس

كتب (أسخيلوس) عن الحرب وتناول موضوعة الأسر باعتباره الإفراز السلبي للحروب أي كانت مدته قصيرة أم طويلة داخلية أم خارجية.

فقد تناول (أسخيلوس) تلك الموضوعة من خلال ثلاثيته (الأورستيا) ، ولقد عالج في تلك الثلاثية التي تكونت من (أجاممنون) و(حاملات القرابين) و(ربات العذاب) فكانت موضوعة الأسر التي شكلت جزءاً مهماً فيها ، إذ تَدفع فيه الأسيرة الطروادية (كاسندرا) حياتها كأسيرة لا حول لها ولا قوة وبذلك تشفي قلوب المنتقمين.

إن موضوع مسرحية (أجاممنون) يتلخص بعودة القائد المنتصر (أجاممنون) إلى دياره وهو بصحبة أسيرته ومحظيته الجديدة (كاسندرا) ابنة (بريام) ملك (طروادة) وهي العذراء التي وهبت نفسها خادمة للمعبد ، تستقرئ الغيب وتعلن عن المستقبل وأحداثه ، فهي التي قد تنبأت بسقوط (طروادة) قبل السقوط وذلك عندما رأت الحصان الخشبي العملاق فقد " استبد الذعر بالعرافة كاسندرا حيث رأت الحصان في الأكروبول . وتنبأت بدمار طروادة ، ولكن الطرواديين ردوا عليها ضاحكين فهم لم يكونوا يصدقون نبوءاتها "[1]. وبعد وصولها تعلن عن موتها وموت (أجاممنون). " كاسندرا: أغثني يا أبولو! واها ما هذه النيران كالحريق قد حاصرتني تبتغي التهامي؟ والمرأة الشوهاء ، مثل اللبوة قد عاشرت ذئباً خسيساً ضارياً في غيبت الليث عن العرين وهي تريد الآن أن تفتك بي ، وفي هياجها الشقي تبغي أن تسلب الحياة من أعطافي ... ها أنا ذي أسمعها تباهي بالقدرة وهي تشحذ النصال بأن قتل زوجها قصاص تنزله السماء بالمليك لأنه استباح حق الزوجة وجاء بالأسيرة إلى رحاب قصره المنيف فقتله عدل من السماء " [2]. ويتم قتل (أجاممنون) و (كاساندرا) من قبل (كليتمنسترا) وعشيقها وبذلك يؤكد (أسخيلوس) على عذابات الأبرياء الذين لا علاقة لهم بالحروب وكلهم يتحولون بالإكراه إلى وقود لها فقد " وقع آلاف الضحايا من المقاتلين وسقطت (طروادة) و(كساندرا) هي الأخرى ضحية التوحش في الوجود. لم تشترك في حرب وإنما ترهبت للعبادة وحين سقطت مدينتها حملت تبعة لم تقترفها فإذا هي محظية على سرير (أجاممنون) وحين وصلت إلى قصرها ، تلقفتها على إنها ضرة لها وهي كانت قد غصبت على عفافها وسيقت كأسيرة وهكذا تحملت أنواع العذاب والاضطهاد وحتى القتل" [3].

وفي مسرحية (بروميثيوس مقيداً) استمد (أسخيلوس) موضوعة الأسر في تلك المسرحية معتمداً الموضوعة الأسطورية التي ورد ذكرها عند (هسيسيود) وعلى الرغم من أن تلك الأساطير قد ظلت منغلقة على ذاتها إلا أن (أسخيلوس) كان خالقاً جديداً لعالمها بصياغتها عن طريق التأويل والتحليل وإيجاد مواقف داخلية وأحداث لم ترد في سياق تلك الأساطير.

قدم (أسخيلوس) شخصيته الرئيسة (بروميثيوس) بكامل صفاته التي حملت دافع الفعل والتحدي فـ(بروميثيوس) على امتداد الفعل المسرحي ، من البداية وحتى النهاية يقاوم دون مساومة رغم شدة العذاب والألم والاستمرار حتى النهاية. " بروميثيوس: انظروا ما فعلت الآلهة بي ، أنا الإله ، انظروا بأي غضب عوقبت وعذبت على أن أتألم لمدة ألف سنة ، انظروا إلى هذا السجن المخجل الذي اخترعه من أجلي سيد الآلهة الجديد هاأنذا أئن من شدة الألم، من الألم الحاضر والألم المستقبل ، متى أرى شروق نجم خلاصي؟ "[1]. لم يكتف (أسخيلوس) باعتماد الشخصيات الرئيسة في العمل لطرح أفكاره فقد حمل الكثير من تلك الأفكار فأظهرها عن طريق حوار الجوقة والتي عبرت عما يدور في نفس الآلهة والبشر والالتزام بالمبادئ قد صورت الجوقة تلك العذابات المادية

---

(1) ينهارت ،أ ، أ، الملحمة الإغريقية القديمة، ت، هاشم حمدي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1994 ، ص، 153.

(2) أسخيلوس، ثلاثية اورستا، مأساة أجاممنون، ت، لويس عوض، القاهرة، ب ت. ص 42.

(3) الحاوي إيليا، أسخيلوس والتراجيديا الإغريقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1980، ص 198.

(1) أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، ت، أمين سلامة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989، ص144.

والمعنوية والدفاع عنها ومن أجلها تقول الجوقة محدثةً (بروميثيوس): " الجوقة: انك تتحدى يا بروميثيوس وروحك رغم جميع آلامك لا تتزحزح قيد أنملة "[2]. يجد (بروميثيوس) عذابات الأسر ومعاناته داخل سجنه الموحش، وهو يخبر الجوقة عما يحيط به بتلك العزلة وموقفه من السلطة والمقربين من (زيوس). " بروميثيوس: أتيت إلى هذه القمة القائمة في طرف العالم لتبصر عذابي؟ أو لأي شيء ؟ تراني أسيراً تعيساً ، أنا الإله عدو زوس ، أنا الذي اكتسبت عداوة جميع الآلهة التي تؤم بلاط زوس لأنني كنت صديقاً مخلصاً للبشر "[3].

لقد دفع (بروميثيوس) بكل كياناته المادية والعقلية بغير حرب تقليدية فهي حرب خارج المألوف ، حرب الوجود الذاتي والتأكيد على ماهيته الإنسانية التي كان فيها (بروميثيوس) مقاوماً لسلطة التاريخ في هيمنة الذات الكلية الإيديولوجية ، حرب الفرد مقابل المجموع ونواميسها وقوانينها السلطوية.

لم يكتف (أسخيلوس) بأسر بطله وإنما ورد أيضاً ذكر أسيرٍ آخر على لسان (بروميثيوس) وهو أخوه الإله (أطلس): " بروميثيوس: إن مصير أطلس يحزنني .. مصير أخي الذي يقف في المغرب الأقصى بحمله الذي لا يطاق ، يضغط على ظهره عمود من السماء والأرض "[4]. لقد قدم (أسخيلوس) بطله بشكل مأساوي وجعله يعاني العذاب مدفوعا بتلك الرغبة القوية التي تقيم الذات الإنسانية ولذلك كان مواجها لم يتزحزح على الرغم من كل الوساطات التي قدمت إليه من أجل فك إساره وإطلاق حريته فقد كان ذلك الأسر اختياراً واعياً انطلق من عمل لم تزحزحه توعدات آسريه ونهايته المعلنة. " الجوقة: إنني أبكي يا بروميثيوس حزنا على حالتك المميتة ، تنهمر الدموع من عيوني في تيار رقيق ، وتغسل خدي كأنها ينبوع ماء "[1].

يرى الباحث، أن تلك المسرحية اكتسبت روحاً معاصرة حفلت بالرموز والتلميحات الماورائية على شروط المصير البشري وماهية الإنسان وقدرته والرغبة في اجتيازها للبلوغ إلى المطلق والمعرفة وخَطّ مصيره بيده.

لقد قدم (أسخيلوس) خلف ذلك الإطار الأسطوري نظريات وآراءاً وأفكاراً أراد منها التلميح والإبراز عن تلك الشخصيات فـ(زيوس) كان رمزا للحكم الشمولي المتسلط و(بروميثيوس) كان رمزا للفكر والوثوب ورمزاً للصمود من أجل المبادئ التي أكسبته عذاباً دائرياً منغلقاً طيلة فترة أسره وحتى اختفائه بصواعق (زيوس).

ب. سوفــوكليس

أما الكاتب (سوفوكليس) الذي يرى (هوايتنج) " مهاراته الحرفية معياراً للكتاب المسرحيين، فـ(سوفوكليس) أستاذ في خلق الدوافع وفي صناعة التوتر المسرحي كإثارة التهكم الدرامي كما هو أستاذ في الشاعرية واتزان الأحكام " [2].

عالج (سوفوكليس) موضوعة الأسر في عدة مسرحيات منها مسرحية (آياس) (نساء تراخيس) و(فيلوكيتيت) ومسرحية (آياس) التي كتبها بحبكتين متصلتين فالأولى تبدأ بجنون البطل وموته والثانية تطرح صراع الأبطال للخروج بنتيجة متساوية ومتوافقة لا تضر بمصلحة أحد من القادة أو بالقانون الإلهي والوضعي.

صور (سوفوكليس) موضوعة الأسر في حبكته الأولى من خلال ضعف المرأة بشكل مؤثر فقد كانت (تكمس) أسيرة الخوف ، أسيرة القلق ، أسيرة المصير الغامض والذي انبثق فجأة، أي بعد جنون زوجها المفاجئ ، ومن خلال دعوتها لزوجها بالعودة إلى عقله تبرز حدة وقسوة دواخلها وخوفها المكنون " تكمس: أنا أضرع إليك بحق زيوس إله البيت وبحق هذا المضجع الذي وصل

---

(2) المصدر نفسه، أسخيلوس، ص131.
(3) المصدر نفسه، أسخيلوس ، ص145.
(4) المصدر نفسه، أسخيلوس ، ص150.
(1) المصدر السابق، أسخيلوس، ص 157.
(2) هوايتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ت، مصطفى يوسف وآخرون، مطابع القاهرة التجارية، القاهرة ،1970 ، ص 72
(3) المصدر نفسه، أسخيلوس، ص 94.

بيني وبينك أن لا تعرضني لإهانة تنالني من عدوك إذ أسلمتني لسلطان غيرك فأن اليوم الذي سيأخذوني فيه الأرجيون قسراً وسيأخذون فيه ابنك معي ويومئذ سأعيش عيشة الرق والذل وسيلقي سادتي الفاظاً مرة تمزقني سيقولون: " انظروا إلى أسيرة آياس الذي كان أقوى الجند"[3].

ويزيد (سوفوكليس) من خوفها وذلتها ، إذ لا قانون أنساني يحميها ، خاصة وان قانون حمايتها قد صدر من آسرها وزوجها (آياس) فكيف إذا مات؟ وتبيح (تكمس) بتلك الصور المرعبة عن مستقبلها رغم أن (آياس) قد قتل اقرب الناس إليها في الحرب ورغم ذلك القتل فهي تتشبث به لإكمال بقية عمرها وخوفها على أبنها الذي أنجبته منه "تكمس: فكر في الشقاء الذي ستفرضه عليه وعليَّ أيضاً ، إذا قضيت على نفسك بالموت فليس لي من أستطيع أن ألجأ إليه غيرك ، لقد خربت وطني بسنانك لقد ذهب القضاء بأمي ومضى أبي لسبيله أيضاً فهم الآن في دار الموتى فأي الناس غيرك يقوم في مقام الوطن ومقام الثروة والغنى"[1].

صاغ (سوفوكليس) تلك الموضوعة بشكل مغاير لشخوص نسائية لم تعاني من ذلة الأسر مثل (كليتمنسترا) (أنتيكونا) فكانت الشخصيتين تمثلان صوت الرفض للسلطة وصوت التحدي للمجتمع أيضاً، لكن في (تكمس) ظهرت صورة المرأة ضعيفة ، خانعة ، مكتفية بما قدر لها من الأقدار فهي مذلة ومهانة لأنها أسيرة وبالإكراه ، ورغم أنها لم تطأ ساحة حرب ، ومن خلال حوارها يوضح (سوفوكليس) حجم تلك الصور "تكمس: فاجأني بتلك الكلمات التي تعاد علينا دائماً " أيتها المرأة أن الصمت حلية النساء "[2].

وتزداد صور الذل حتى بتعاملها مع زوجها فهي تتحدث إليه بلغة الضعيفة الخانعة لكونه آسرها فتكرر دائماً مفردات تأكد ضعفها:

"تكمس: آياس يا مولاي ، أليس أشد على الناس من الضرورة "[3]. "تكمس: آياس يا مولاي ، أي خطة يمكن أن تكون قد دبرت "[4] "تكمس: آياس يا مولاي ، إني أضرع إليك أن لا تتحدث على هذا النحو "[5] يؤكد (سوفوكليس) على ثيمة الأسر والخوف منه حتى لسان الشخوص التي لم تؤسر، ففي حوار (تكروس) مع (تكمس) عن ابنها يقول: " تكروس: ألا تذهبين لتأتين به مخافة أن يأسره بعض العدو كما يصنع بالأشبال بعد مصرع الأسد ، أذهبي "[5].

لقد طرح (سوفوكليس) عبر تلك الأحداث صراع الإنسان مع السلطة القدرية وصراع الفرد مع المجموع ، وصراعه مع الدولة وكذلك صراعه مع ذاته وقدرته وشروط التكيف والتعايش التي أتت بشكل تبادلي ، أي ذهاباً ومجيئاً بين الطرفين . إن تلك الصراعات قد شكلت بمجموعها صراع الوجود ما بين الحياة / الموت والسلام / الحرب.

أما في مسرحية (نساء تراخيس) فقد نسج (سوفوكليس) بلغة الصمت لكل الأسرى فكانت تلك العذابات وتلك الصور المحزنة والمرعبة مغلفة بذلك الصمت وكانت صور الرعب والخوف مِن المجهول القادم تتوضح بحواريات الشخوص غير الأسيرة ففي حوار (ديانيرا) للجوقة وهي تشير لها بقولها. " ديانيرا: نعم يا صويحباتي ، يخامرني شعور داخلي في الأعماق .. شعور غريب بالإشفاق .. وأنا أنظر إلى هؤلاء الأسيرات المنكوبات . فهن يضعن أقدامهن على أرض غير أرضهن ، منفيات بلا وطن .. بل أهل ربما كنَّ من قبل سليلات آباء الحسب والنسب . أما الآن فقد حكم عليهن بحياة الأسر والعبودية ليتني لا أرى قط أحداً من ذريتي يلقى هذا المصير.. وأنا أنظر إلى هؤلاء الأسيرات "[2].

وتنتهي المسرحية ولا تنطق الأسيرة (يولي) والأسيرات الأخريات أي كلمة وتزداد صور الذل والرعب في الأسر ، رغم أن (سوفوكليس) لا يستحضر شخوصه الأسيرة في النص إلا مرة واحدة ، وهو عند دخولهن وخروجهن بذلك الصمت المطبق ومع ذلك فأن حبكة المسرحية تمضي وتتفاعل مع الشخوص ويحتدم الصراع ما بين الغرماء ، لكن (سوفوكليس) يحافظ على تلك

---

(1) المصدر السابق، سوفوكليس، ص 95.
(2) المصدر نفسه، ص98.
(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(4) المصدر نفسه، سوفوكليس ، ص 113.
(5) المصدر نفسه، ص 120.
(1) سوفوكليس، بنات تراخيس، من المسرح العالمي، عدد 249، تصدر عن وزارة الإعلام، 1990، ص166.

الموضوعة وهو يستمر بالإشارة إلى تلك الشخصية المؤثرة في المسرحية وهي الأسيرة (يولي) رغم أنها شخصية غائبة - حاضرة فهي غائبة لأنها لا تظهر في الفعل الدرامي المرئي ، وحاضرة لأنها جزء مهم في تشكيل حبكة المسرحية وطرح موضوعة الأسر فيها.

ج. يوربيـــدس

تناول (يوربيدس) موضوعة الأسر أكثر من أي كاتب آخر سواء أكان في فترة الكلاسيكية الأولى وعصر الدراما الحديثة فقد كتب من مجموع مسرحياته الثمانية عشر، عدة مسرحيات تناولت تلك الموضوعة وهي مسرحية (الطروادیات) (هيكوب) (اندروماك) (هيراكليداي).

أما بالنسبة للكتابات الساتيرية فكان هناك نصاً وحيداً متبقياً من الأدب الإغريقي هي مسرحية (السيكلوب) التي اتخذت موضوعة الأسر وذلك من خلال شخصية بطلها (أوديسيوس) وأسره في جزر (السيكلوب) هو ومعيته من البحارة.

إن لواقعية (يوربيدس) الأثر الكبير في كتاباته وصياغته وتناوله حتى للموضوعات المستمدة من الأساطير والملاحم الإغريقية القديمة فهو يعد " أول شاعر مسرحي صور الحياة وما يجري فيها من أحداث تصويراً واقعياً وهذا ما يميزه عن زميليه أسخيلوس سوفوكليس اللذين صورا الشخصيات تصويرا مثالياً سامياً بعيداً عن الواقع "[1].

إن هذا التأكيد للمعنى الواقعي لتصوير الأحداث يؤكده (جورج تومسون) قائلا: " وإذا رفض سكان ميلوس الخضوع فقد ذبح الذكور البالغون وبيعت النساء والأطفال كعبيد. وفي السنة التالية. أنتج يوربيدس مسرحية (النساء الطروادیات) مصوراً شقاء الأسرى المطبق وصلف الفاتحين الممزوج بالسخرية ، أولئك المكتوب عليهم أن يهلكوا في رحلتهم عائدين إلى بلادهم بالبرق والرعد "[2].

إن تلك الحادثة قد أثارت خيال (يوربيدس) فكتب المأساة التي حلت بالمدينة موظفاً جزءاً صغيراً من الأجزاء المكونة لملحمة (هوميروس) الإلياذة .

يبدأ موضوع المسرحية عندما يستولي الجيش الإغريقي على طروادة وبعدها توزع الأميرات الطروادیات على رؤساء الجيش وكل أولئك الأسيرات لا تسلم من العذابات التي خلفتها الحرب لهن ، فكل واحدة منهن لها نصيبها السلبي ، فالأسيرات توزعن على المنتصر كما توزع الهدايا وتتم تلك العملية عن طريق القرعة. " تالثوبيوس: وزعت قرعتكن

هيكوبا: يا ويلتي عن أية مدينة في تساليا أو في أرض كادموس ستخبرني.

تالثوبيوس: وقعت كل واحدة منكن من نصيب سيدها ولستن جميعاً معاً "[2].

وبناءاً على ذلك التوزيع تكون (كاسندرا) حصة (أجاممنون) و(هيكوبا) من نصيب (أوديسيوس) و(بولكسينا) تقتل بعد أسرها كفدية فوق قبر (أخيل) وبرغم موتها إلا أن (يودبيدس) يؤكد على الموت كحقيقة واقعة لابد منها فيفضلها على الأسر و مرارته وذلته.

" تالثوبيوس: أعتبري نفسك سعيدة ، هذا حسن لأجلها. هيكوبا: ألا تزال ترى النور؟ أليس هذا هو معنى كلامك. تالثوبيوس: لقيت حتفها- الخلاص من المتاعب" [3].

رسم (يوربيدس) صور الأسر المدمية بشخصية الطفل (أستيانكس) الذي كان عليه أن يدفع ثمن الحرب وهو لم يرها ولم يعرف ماهيتها ، لكن لابد للأقدار الشريرة أن تقوده للمذبح القاسي ليرمي من فوق أبراج (طروادة) الشاهقة لكي لا يخلف (الطروادیون) امتداداً لأبطالها وعن تلك الصور الدموية والعاطفية يكتب (يوربيدس) حواريته بواقعية يغرقها بالألم ويلفها بالحنان: " أندروماك: أي بني المحبوب الذي أغلى عندي من أي ثمن يجب أن تترك أمك المسكينة وتموت بيد الأعداء . لقد أهلكتك بطولة أبيك أي بني أتبكي؟ هل أدركت مصيرك، لماذا تمسك بيدي وتتعلق بثوبي وكفرخ الطائر تجري لتختفي تحت جناحي إن هكتور الممسك برمحه

---

(2) المصدر السابق ، سكر، ص 73.
(2) تومسون ، جورج ، أسخيلوس وأثينا ، ت ، جميل نصيف، وزارة الإعلام ، بغداد، 1975 ، ص 487.
(3) يوربيدس، ت، أمين سلامة، دار المأمون للطباعة والنشر، القاهرة، 1984، ص 222.
(4) المصدر نفسه، يوربيدس، ص 223.

الماجد لن يصعد من الأرض ويأتي ليخلصك ، بل ستسقط من مرتفع شاهق سقطةً فظيعةً فتلفظ آخر أنفاسك دون أن يشفق عليك أحد .. لماذا تقتلون هذا الطفل البريء ، كل البراءة من الإثم "[1].

وفي تعليق على مقتل الأسير الصغير (استيانكس) يقول (علي الراعي): إن الإصرار على "إعدام الطفل استيانكس يعكس الوحشية التي يمارسها الجيش الأثيني مع الأسرى فلم يقم أستيانكس بأي عمل مشين ليعدم من أجله فهو طفل صغير ولكنه أبن بطل عظيم وهو هكتور ومن أجل أن لا تقوم قائمة لعائلته وشعبه فقد أمر بقتل الأطفال الذي يعتبر أستيانكس بن هكتور رمزاً لهم "[2].

أما المسرحية الثانية التي تناول فيها تلك الموضوعة فهي مسرحية (هيكوب)* التي كانت في جوانبها المتعددة تعبيراً فاجعاً عن تلك الويلات ... وقد كانت تمثيلاً لويلات الحرب في نتائجها الدامية المهلكة ، وإذا كان فعل القتل فردياً. فأن الحرب كانت جنوناً جماعياً والمنتصر والمنكسر كلاهما منكسران في النهاية ... وبذلك كانت المأساتية تلج إلى قلب الدولة كما تلج إلى قلب الإنسان.

في (اندروماك) كان موضوعها "يدور حول وقوعها في أسر (نيوبتوليموس) ابن (أخيل) فتزوجها وولد له منها أبن بيد انه تزوج بعد ذلك من (هرمونيا) ابنة (فيلاوس) من (هيلانه) المرأة التي ثارت من أجلها حرب طروادة ، ولم يكن هذا الزواج سعيداً وكانت (هرمونيا) عاقراً فأثار هذا غيرتها وحقدها على (أندروماك) ودبرت مكيدة لقتل طفلها (استيانكس) أثناء غياب زوجها وفجأة ظهر (أوديت) أبن عمها وخطيبها فيما مضى وطلبت منه أن يخلصها من ورطتها وان يأخذها إلى أي بلد يشاء ويطمأنها إلى انه قد دبر الأمر وان زوجها سيكون مصيره القتل بعد أن تمرد على الآلهة وفعلاً يأتي نعيه.

ويتناول (يوربيدس) قضية أخرى تفرزها الحرب ، ألا وهي أبشع جريمة ، جريمة قتل الأسرى بعد أسرهم ، تلك التي عانت منها البشرية منذ القدم وحتى عصرنا الحديث.

لقد تناولها (يوربيدس) في مسرحية (هيراكليداي) أو(أطفال هيراكليداي) وملخص حبكتها هو أنه بعد وفاة هيراكليس هرب أبناه وجدتهم الكيمنيا مع أيولاس صديق هيراكليس الحميم فراراً من مضايقات يورستيوس ملك آرجوس لهم وأحتموا بمعبد زيوس مارثون بمقاطعة أيتكا ، يصل رسول من قبل ملك آرجوس يطلب تسليمهم ولكن ديموفون ملك أثينا يرفض ذلك ويعلن حمايته لهم واستعداده لتحمل كل النتائج المترتبة على ذلك يخرج الرسول وهو يهدد وينذر بإعلان الحرب فوراً وبعد أغنية الجوقة يعود ديموفون يحمل أنباء مؤادها أن الاثينين لن ينتصروا ما لم تقدم عذراء من أصل نبيل قربانا لبرسيفوني زوجة هاديس آله العالم الآخر فتقدم ماكاريا ابنة هيراكليس لتكون هذا القربان وبذلك يتحقق النصر للأثينيين ويهزم يوريسثوس " ويقع أسيراً في أيولاوس الذي يسوقه إلى الكيمنيا فتأمر بقتله وتصر على ذلك معارضة الجوقة ولكنه قبل موته يعد الاثينيين بأنهم إن سمحوا بإقامة شعائر الجناز له كما يبغي فان روحه ستكون حليفة لهم عندما يغزو بلادهم أحفاد هيراكليس الناكرون للجميل وتنتهي المسرحية بأنشودة من الجوقة تعبر فيها عن رضاها لأنها لم تساهم في هذه الجريمة ، جريمة قتل الأسير

أما المسرحية الساتيرية الوحيدة المتبقية فهي مسرحية (السيكلوب) فقد تناولت الوضع الميؤوس منه للأسرى ، وحول إقدام وسعة وحيلة أوديسيوس وبقدر ما تستحثهم وتوقظهم لاتخاذ هذا القرار أو ذاك . وفي نهاية قصته يتحدث أوديسيوس مباشرة عن أن هدفه يرمي إلى الحصول على تأييد ودعم الساتيروس ، وهو يضمن لهم مقابل هذه المساعدة التحرر من الأسر والعودة إلى الصديق القديم باخوس" [3].

---

(1) المصدر نفسه، يوربيدس، ص 246.

(1) الحكيم ، فائق ، تاريخ المسرح، مطبعة الجامعة ، بغداد ، 1979، ص 251.

* هيكوب زوجة بريام ملك طروادة المدحورة قد حطمها الحزن لسقوط بلادها ووقوعها هي وبناتها أسرى في أيدي الأعداء وهي الآن مضطربة مفزعة لتقديم ابنتها بوليكسيني قرباناً لروح أخيل ولكنها تكشف أن أصغر أبنائها المدعو بوليدوس قد اغتاله ملك طراقيا فيسوء حالها وتثور ثائرتها وتدفعها عاطفة الأمومة إلى الانتقام من ذلك الوحش الآدمي ، فتلجأ إلى أجاممنون ليمكنها من الثأر لقتل ولدها. وبعد تردد يوافق أجاممنون على ترك حليفه ملك طراقيا لهيكوبا تفعل به ما تشاء وذلك أرضاءاً لأبنتها كاسندرا سبيته ومحظيته . تتحايل هيكوبا على إحضار ملك طراقيا هو وأولاده إلى مخيمها حيث تفقأ عينه هي والطروادیات الأسيرات بعد أن يقتلن أبناءه أمام ناظريه وتنتهي المسرحية بخروج هيكوبا لتدفن موتاها بينما يتبع الأسيرات الطروادیات سادتهم الجدد إلى ظهر السفينة.

(3) م. س. كوركينيان، موسوعة نظرية الأدب ، الدراما ، ت ، جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية العامة، 1896، ص22.

* للمزيد ينظر أريستوفان ج 1، ت، احمد سلامة، دار الشؤون الثقافية، 1978.

أما في الكوميديا فلم يكن لموضوعة الأسر حضوراً فاعلاً وإنما وردت إشارات عن الأسر في مسرحية (السلام)* و(الفرسان)**.

2) الأسر في النصوص الرومانية

أفرزت فلسفة اليونان تطوراً (سوسيولوجياً) أثّر في ظهور أولئك الكتاب العظام في الدراما الإغريقية بجميع أشكالها ، لكن الحال نراها على العكس مع الرومان فبينما كان الإيمان بالدين والذي تقوم فلسفته على الحياة والانبعاث ثانية في العالم الآخر عالم (الميتافيزيقيا) كان العكس عند الرومان فكانت فلسفتهم تدعو إلى العيش الرغيد والمتعة في الحياة لأن فحواها هو " كل وأشرب وكن سعيداً فأنك غدا ستموت " [1].

إن تلك الفلسفة هي الحد الفاصل لعدم وجود ما يخلده الإنسان بعد الموت ، فالشراب والأكل والمتع الجنسية وإشباع الغرائز الأخرى كالقتل ورؤية الدماء هي الخلود المادي في عرف تلك الفلسفة بالإضافة إلى إن الحروب قد أثرت على ثقافاتهم " لان الرومان قد عرفوا وتميزوا بالصرامة والخشونة وكان جل اهتمامهم محصوراً في ميدان الحرب ولم تكن حرفة الشعر عندهم شرفاً فإذا أهتم بهذا الأمر شخص ما كان يتطفل على المآدب كان يطلق عليه اسم الصعلوك "[2].

ولذلك لم يكن هناك شيئاً يستحق الذكر ثقافياً فقد كانت " الفترة الممتدة ما بين عام 753 ق.م ، التاريخ التقريبي والأسطوري لتأسيس روما على يد (روملوس وريموس) عام240 ق.م فترة قحط أدبي وفني شامل في ايطاليا "[3] وظلت حال الأدب اللاتيني هكذا إلى أن اجتاحت روما أولى المدن الإغريقية "ويبدو إن أول اتصال للرومان باليونان كان عندما بدءوا حربهم ... عام 281 ق.م وانتهت بسقوط (تارنتوم) في أيدي الرومان في حوالي272 ق.م وقد حضر إلى روما نتيجة لذلك كثير من اليونانيين كعبيد وقاموا بتربية أبناء الأثرياء "[4].

إن ما يثير الانتباه في الأدب هنا هو إن اشهر كتاب الدراما الرومانية هم من الغرباء على الإمبراطورية الرومانية فالكتاب العظام للدراما الرومانية هم (بلاوتوس) (سينيكا) و(تيرانس) وإذا استثنينا الأول فالباقون هم من أصول ليست رومانية فالكاتب (تيرانس) هو عبد ولد بروما وأعتق ولم يكن مهتماً بكتابة المآسي لأنه حتما يحابي من أعتقوه فلا ضرورة لطرح موضوعات درامية تمس الدولة بالسلب لاسيما وان موضوع الحرب يرتبط بسياسة الدولة ومن نتائج الحرب أيضا ستظهر سلبيات لاحقة مثل الأسر بشكله المأساوي " لأن الشخصيات الهامة تشكل خطورة كبيرة في ذلك الوقت فقد أتجه الهجاء نحو الأشخاص العاديين ونحو الموضوعات الاجتماعية والعقائدية "[5].

ومن مجاميع الأسرى الذين جُلبوا إلى روما وأثروا في حياتها الثقافية هو الكاتب الدرامي اليوناني الأصل من بلدة (تارنتوم) وهو (ليفيوس اندرونيكوس) وهو أول من حمل ثقافة مزدوجة يونانية الأصل، رومانية المولد ويبدو " أنه جاء إلى روما كعبد أسير بعد سقوط تارنتوم عام 272 ق.م وأصبح في حوزة أحد الأشراف "[6]. وإذا رجعنا إلى التراجيديا الرومانية فإننا سنجد أن " أصلها يوناني وأول من قدمها هو اليوناني ليفيوس أندرونيكوس عندما عرض في الألعاب العامة سنة 240 ق.م ترجمة لمسرحية يونانية. أما التعبير الكامل عن المسرحية التراجيدية الرومانية

** للمزيد ينظر المصدر نفسه، أريستوفان، ص، 84 و111.

(1) هـ. وايتنج. م . فرانك ، مدخل إلى الفنون المسرحية، ت ، كامل يوسف وآخرون ، مطابع القاهرة التجارية ، القاهرة ، 1970، ص 41.

(2) عثمان ، أحمد ، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ، سلسلة عالم المعرفة العدد 141 ، الكويت ، 1989، ص14.

(3) المصدر السابق، ، ص 13.

(4) سكر، إبراهيم ، الدراما الرومانية ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ، ب ت ، ص8.

(5) محمد رضا ، حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1972 ، ص 148.

(6) المصدر السابق ، سكر ، إبراهيم ، ص 8

فنلمسه في أعمال كل من أينوس وأكيوس والتي لم يعثر منها – للأسف – إلا على عناوين وبعض قطع صغيرة قليلة "[1]، ويذكر أن هناك أسيراً آخر جاء روما عام 200 ق.م وأسمه (ستاتيوس كيسيلوس) على أنه كان يلي بلاوتوس أحياناً بوصفه ثاني أعظم الكتاب بعد (تيرانس) وكان "في أول حياته عبداً رقيقاً إلا أنه أُعتق في عهد مبكر، كما ظفر في عهد مبكر أيضاً بمكانة ذات أهمية في الدوائر الأدبية في روما ... إلا أن حياته الأدبية القصيرة التي تلت ذلك لم تلبث أن اقتطفت "[2].

لقد عالج (ليفيوس) موضوعة الأسر في بعض من مسرحياته وكان ذلك في مسرحية (اجستوس) والتي كانت تعالج نفس الموضوع الذي عالجه (أسخيلوس) في (اجاممنون) . كذلك مسرحية (آياس) إلا أنه قد أفاد من موضوعة الأسير (سينون) في مسرحية (الحصان الطروادي) ويحتمل أن (اندرونيكوس) قد أعطى لنفسه حرية أكبر في التصرف وهو يتعامل مع الأصول الإغريقية المسرحية ليقدم منها في النهاية إعداداً لاتينياً جديداً [3].

أما شاعر الرومان (بلاوتوس) فهو يعد من أفضل شعراء الكوميديا عند الرومان لقد ترك (بلاوتوس) للأدب العالمي حوالي إحدى وعشرين مسرحية و تناول (بلاوتوس) موضوعة الأسر بإطار كوميدي لم يسبقه إليه أحد من كتاب الكوميديا الإغريق والرومان وكان ذلك في مسرحية (الأسرى) والمسرحية كانت مصدر إعجاب في الدراما العالمية ولقد امتد ذلك الإعجاب بها إلى عصرنا الحديث " ولقد أشار إليها الناقد الألماني الفذ ليسنج بمسرحية الأسرى واعتبرها أفضل مسرحية كتبت في العالم "[4].

إن ما يثير الانتباه في المسرحية اعتماده على الشخوص الرجالية فقط وهذه الظاهرة في رسم الشخصيات لم تكن لها سابقة في مسرحياته ، والمعروف عن شخوص (بلاوتوس) في مسرحياته الأخرى اعتماده على شخوص نمطية معروفة مثل شخصية القواد أو العاهرة و الشيخ الكبير المتصابي ، لكنه في (الأسيران) انتهج نهجاً جديداً في رسم شخوصه. لم تكن (الأسيران) مسرحية تدين الحرب ومآسيها لكنها عند (بلاوتوس) عبارة عن مشكلة اجتماعية كوميدية.

من الشخصيات المميزة للكوميديا البلاوتية هي شخصية العبد فهي تحتل مكاناً بارزاً في مسرحه والعبد في نصوصه يدين بالولاء لسيده ولا يرضى له الوقوع بالمشاكل ويجنبه المآسي ، ولذلك فهو بمثابة المحرك الكبير للحدث الدرامي وشخصية العبد في (الأسيران) تبذل مجهوداً كبيراً في الحب والتضحية للسيد الذي أسر ولذلك كان العبد المأسور مع سيده يقوم بالتفاني وإيجاد خطة لإنقاذ سيده المأسور ، وتأكيد على الولاء المطلق للسيد يردد العبد دائماً حواريات الولاء له. " توندا روس: إنني استرخص حياتي في سبيل إنقاذ الرجل الذي أحبه، استرخصها بقدر ما أحبه "[5]. " توندا روس: ليس بوسعك أن ترسل إلى والدي أي رجل آخر يثق به . فهذا هو من يثق به أكثر من غيره وهو خادم يعلم فيه الإخلاص " [6]. " توندا روس: بعد موتي سيروي كيف إنني أنقذت سيدي من الرق ومن أعدائه والعودة إلى وطنه حراً وكيف إنني آثرت المخاطرة بحياتي على أن أتركه يموت "[7].

ومن الشخوص المهمة والمثيرة للضحك هي شخصية الطفيلي (ارجاسيلوس)، والطفيلي من الشخوص النمطية التي تستخدم في الكوميديا الرومانية وقد كان لها حضوراً فاعلاً ومؤثراً خاصة وان (بلاوتوس) يزيد لغته المجازية في حواراته ويسخرها من أجل الزيادة في الإضحاك وكذلك للإشارة لحالات معينة لا يمكن المساس بها كإدانة الحروب والاحتلال وقتل الأسرى " أرجاسيلوس: ألم تدع إلى العشاء في مكان ما؟ هيجو: (باحتراس) لم أدع إلى أي مكان تبعاً لما أعرف لكن لماذا تسأل هذا السؤال؟ أرجاسيلوس: لأن اليوم عيد ميلادي ولذا أعتبر نفسك مدعواً لتناول العشاء في بيتك. هيجيو: (يضحك) عبارة حسنة التنميق ولكن على شرط أن تقتنع بالقليل القليل. أرجاسيلوس: لا تخذلني بهذه الطريقة ، لقد شحذت أسناني.

---

(1) المصدر السابق ، محمد رضا ، حسين رامز، ص 39.
(2) المصدر السابق، محمد رضا، ص 39 .
(3) المصدر السابق، عثمان، أحمد، ص9.
(4) المصدر نفسه، عثمان، أحمد، ص 66.
(5) بلاوتوس ، كوميديات بلاوتوس،ت ، أمين سلامة، القاهرة، ب، ت، ص 220 .
(6) المصدر نفسه، بلاوتوس، ص 245.
(7) المصدر السابق، بلاوتوس، ص 262.

هيجيـو: الحقيقة أن طعامي مفزع. أرجاسيلوس: مفزع؟ هل تأكل أشواك العليق "[1].

ومن خلال تلك الموضوعة الكوميدية يشير (بلاوتوس) لقضايا مهمة ومن وجهات نظر اجتماعية لظاهرة الأسر والمأسورين ، فالأسر في المجتمع الروماني هو عار لأن المجتمع الروماني كما هو معروف مجتمع قتالي وعسكري وخشن. " أريستوفونتيس: سأبرهن لك يا هيجيو على أن كل ما تعتقده كذباً هو عين الصواب ولكني أولاً وقبل كل شيء أن أبرئ نفسي أمامك وأوكد لك إني لست مجنوناً وليس بي مرض أو عيب غير الأسر"[2]. هيجيـو: إن ابني أسير في دولتكما ، كما أنتما أسيران هنا. فيلوكراتيس: أسير؟ هيجيـو: نعم. فليوكراتيس: إذن فهناك أناس جبناء غيرنا "[3].

ويرى (بلاوتوس) عملية السقوط بالأسر ليس لمواقف جبن أو شجاعة وإنما لخصوصية المعركة أو الحرب وظروفها.

" تونداروس: ألا تزال تهينني بأنني عبد؟ إنني عبد كما قدر لي ، لأن الأعداء كانوا يزيدون علينا في العدد "[4].

وإذ تتشابك الأحداث بشكل كوميدي، يكشف (هيجيو) إن إطلاق سراح العبد كان حيلة مُخادِعة ، لأن العبد الحقيقي هو الذي أمامه والشخص الذي أطلق سراحه هو الأسير المطلوب بالتبادل، ويكشف اللعبة الأسير (أرسيتوفونتيس) الذي يعرف العبد (تونداروس) ولكنه ينكر معرفته به بشدة في مشهد كوميدي جداً وكلما تشتد عملية الكشف الحقيقي للشخصية تزداد حوارية الضحك في صياغة الأحداث. " هيجيـو: (وقد نفذ صبره) ليس هذا ما أسألك عنه. هل كنت رجلاً حراً؟ تونداروس: نعم كنت كذلك. اريستوفونتيس: بكل تأكيد ، لم يكن حراً ، يا للهراء. تونداروس: (بغطرسة) وكيف تعلم هذا ؟ هل كنت القابلة التي ساعدت أمي في ولادتي. هيجيـو: ألم يكن أسم ابيه دوكاتسوبلوناندبيسيوفيشون؟ هل أعتبر نهائياً إن هذا الرجل كان عبداً في أليس وأنه ليس فيلوكراتيس؟ اريستوفونتيس: بكل تأكيد. تونداروس: واحسرتاه على هذه السياط المسكينة التي كتب لها أن تموت اليوم فوق ظهري. هيجيـو: أرى إنني استغفلت. تونداروس: تعالي أيتها الأغلال أسرعي الجري وعانقي ساقي حتى أحتفظ بك آمنة " [5].

وكلما تتعقد الحبكة يزداد الكشف عن الشخصيات وتزداد نسبة الجوع للطفيلي (أرجاسيلوس) لكن (بلاوتوس) يميل بالحظ إلى جانبه ليكون أول من يرى الأسير العائد فيذهب ليخبر والده وبذلك يحصل على فرصة العمر كله فيتم تعيينه مديراً لمخازن الأطعمة.

" هيجيـو: خذ أي شيء خذه من مخزن الأطعمة إنني أجعلك أمين المخزن.. سآمرك بالطعام إلى يوم القيامة. أرجاسيلوس: ومن الذي يدفع الثمن؟ هيجيـو: أنا وأبني "[3].

وتنتهي المسرحية بعودة الأبناء إلى والدهم وكأن الحرب من وجهة نظر الكوميديا الرومانية نزهة قصيرة من اجل الإضحاك.

في مسرحية (الفارسي) تناول (بلاوتوس) أيضا تلك الموضوعة وهي حول قواد باعه فارسي شخصاً وقال له أنه أسير عربي وفيما بعد يتضح أن الفارسي ليس إلا الطفيلي ساتوريو. أما الأسير العربي المباع فيتضح أنه ليس في الواقع ابنة هذا الطفيلي الذي باعها وورط نفسه هذه الورطة المعقدة بهدف الحصول على وليمة فاخرة ليس إلا.

أما ثالث نصوصه عن الأسر فهو (الجندي المغرور) وتتلخص في أن شاباً كان يحب جارية وكانت هي أيضاً تحبه وصادف أن سافر هذا الشاب مرة مع أحد الوفود فأتى الجندي وخدع الجارية ووضعها في سفينة وأبحر إلى مدينة آفوس وأراد عبد الشاب الذي يحب الفتاة أن يذهب بنفسه ليحمل إلى سيده الخبر فلما أسره القراصنة قدموه هدية إلى الجندي نفسه .

---

(1) المصدر نفسه، بلاوتوس، ص 266- 267.
(2) المصدر نفسه، بلاوتوس، ص 289.
(3) المصدر نفسه، بلاوتوس، ص271.
(4) المصدر نفسه، بلاوتوس، ص288.
(5) المصدر السابق، بلاوتوس، 288.
(3) المصدر نفسه، بلاوتوس، ص 304.

فيما يتعلق بموضوعة الأسر في التراجيديا الرومانية فقد أعاد معالجتها شاعر الرومان (سينيكا) عن طريق مسرحياته (الطروادیات) (هرقل فوق جبل أويتا). ففي مسرحية (الطروادیات) عالج نفس الموضوع الذي عالجه (يوربيدس) في مسرحيتين من مسرحياته الأولى بنفس الاسم والثانية هي (هيكوبا)، فمن مسرحية (هيكوبا) أخذ (سينيكا) موضوع تقديم (بوليسكينا) قرباناً لروح (آخيل) قبل إبحار الإغريق إلى بلادهم. ومن الطروادیات أخذ موضوع عزم الإغريق على قتل (استيانكس) وكذلك محاولة أمه بإخفائه في قبر أبيه ، ثم ظهور (هيلين) التي تحاول إغراء (بولكسينا) بالذهاب، فهي سوف تتزوج من (بيدوس) وتنتهي المسرحية بلعنة تصبها (هيكوبا) على الإغريق ودعوتها عليهم بالغرق في البحر بعد عودتهم[1].

وفي مسرحية (أجاممنون) لـ (سينيكا) عالج نفس الموضوع الذي عالجته الدراما الإغريقية لدى الكاتب (أسخيلوس) إلا أنها تختلف عنها بأسلوب كتابتها فمسرحية (أسخيلوس) كـُتبت للعرض أما مسرحية (سينيكا) فقد أُعدت للكتابة بسبب (المونولوج) الطويل الذي يستخدمه (سينيكا) في صياغة حواره.

أستمد (سينيكا) مسرحية (هرقل فوق جبل أويتا) من المسرحية الإغريقية (نساء تراخيس) أو (التراخينيات) وحافظ على الموضوع نفسه، لكنه أضاف للشخصيات التي تنطق في مسرحية (سوفوكليس) فكانت هناك شخصية الأسيرة (يولي) وكذلك جوقة الأسيرات (الاويخاليات).

طرح (سينيكيا) مفهوم الأسر من خلال الشخوص الأسيرة والآسرة وحوّل المؤلف الآسر إلى أسير، فالزوجة (ديانيرا) تطرح هموم أسرها وهي الملكة الطليقة، إنه أسر المكان، سرير الزوجية المحاصر، سرير الزوجية الذي ستأسره الأسيرة (يولي) ، كل تلك الإزاحات التي تترقبها (ديانيرا) بحذر وحقد تتجسد في حواريتها: " ديانيرا: أستنجب يولي الأسيرة أخوة لأبنائي؟ هل ستصبح حقاً زوجة لأبن جوبتير بعد أن كانت من الإماء؟ لا لن تجري ألسنة النار وتيار الماء ولن يشرب الدب المحترق عطشاً من البحر الأزرق كما لن أظل أنا هكذا بدون انتقام.. أستنتزع مني الأسيرة سرير زوجي؟ "[2]. " ديانيرا: ليتني أموت بالفعل زوجة لهرقل المجيد فعندئذ لن يراني نهار اليوم، طارد الليل، أرملة ، ولن تأسر الأسيرة فراش زوجي "[3].

لقد أثر المكان على أفعال (ديانيرا) فحولها من أميرة متزنة إلى امرأة سادية متوحشة تتحدث بلغة الموت والدم والانتقام. " ديانيرا: إذا حملتْ يولي من هرقل شيئاً فسأمزق الجنين قبل أن يولد بيدي هاتين وسأهاجم العشيقة بنفس ألسنة اللهب "[4]. وعلى النقيض من (ديانيرا) تقف (يولي) الأسيرة على بقايا صور الماضي، ماضي الوطن المحطم ، ماضي الأب والأخ المقتولَين. الخوف من الحاضر ، الخوف من المكان الجديد صار زاد الشكوى لها فهي عندما تندب حظها للجوقة تقول: " يولي: أنا الشقية لا أبكي معابداً سقطت فوق آلهتها ولا موائد تبعثرت ولا آباء احترقوا بعد أن اختلطوا بأبنائهم ولا آلهة ضاعوا في البشر ولا معابد امتزجت بالقيود فهذا الشر لا أبكيه لأن حظي يستدعي دموعي إلى مكان آخر، إن أقداري تأمرني بالبكاء على مصائب أخرى ، فبأي مصائب أبدأ نحيبي؟ وبأيها أنهي أنيني؟ آه لو كانت الأقدار قد منحتك قبراً... أن مصيري أنا التي ينبغي أن تُستدر دموعي... فالآن حالاً سأجمع أنا الأسيرة فلكات المغزل ومستلزمات غزل سيدتي "[5].

ومن خلال شخصية (ديانيرا) يجسد (سينيكا) شخصية هرقل العاشقة الشخصية التي أسرتها قلوب العذارى من الأسيرات اللواتي يستحوذ عليهن في حروبه فتصفه (ديانيرا) بقولها:

---

(1) أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، ت، أمين سلامة، دار الشؤون الثقافية، 1978.
(2) سينيكا، هرقل فوق جبل أويتا، ت، أحمد عثمان، سلسلة من المسرح العالمي، عدد 138، وزارة الإعلام، الكويت، 1981، ص 133.
(3) المصدر نفسه، سينيكا، ص135.
(4) المصدر نفسه، سينيكا، ص136.
(5) المصدر السابق، سينيكا، ص 128 - 129 – 130.

" ديانيرا: إن هرقل على ما أظن عطوف وقع في حب آلامها نفسها ولقد تعود أن يقع أسير الولع بالأسيرات "[1]. " المربية: نعم لقد وقع اختياره حقا من قبل على الأميرة الأسيرة أخت (بريـاموس) ولكنه تخلى عنها فيما بعد "[2]. " المربية: لما نزل ضيفاً على المرأة الليدية في تمولوس داعبها الحب فبالحب أسرته وجلس أمام مغزلها الخفيف يلف الخيط المرطب بيده المتوحشة "[3].

يرى الباحث أن (سينيكا) أكد على المكان ، فالمكان هو الذي فجر العواطف والمكان نفسه أدى إلى تشابك حبكته ، فـ(ديانيرا) تتفجر خوفاً من السرير (مكان) و(يولي) تحن بالعودة إلى سهول الوطن الخضراء وتتمنى مقابل القصر الملكي مكاناً آخر هو القبر(مكان) وهرقل يعاني من آسر قلبه وينتقل بين أحضان أسيراته حيث يكون صدره (مكان) فالمكان في حبكته المسرحية قد أدى للغيرة نتيجة تقارب الزوجة القديمة والجديدة والمكان نفسه فجّر الموت للبطلين ليموتا تلك (الميتة الرواقية). إن للمكان أثراً في غزل أو نسج حبكة ومشاعر الشخوص إذ تؤشر أن ما تتمناه وما تخشاه تلك الشخوص هو المكان فالسرير يولد هلعاً عند (ديانيرا) لتنشد مكاناً آخروياً ، والقبر بديلاً للصدفة المنغلقة ، و(هرقل) ينشد تحرره من عواطفه والاستقرار عند إحدى أسيراته.

(1) المصدر نفسه، سينيكا، ص 137.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص 137.

المبحث الثاني

الأسر في نصوص عصر النهضة إلى العصر الحديث

أ – الأسر في تراجيديات الحرب عند شكسبير

ب – معادلة الآسر والأسير عند لابركا

ج – راسين والعودة لدراما الإغريق

أ – الأسر في تراجيديات الحرب عند شكسبير

كتب (شكسبير) مواضيع عديدة وتناول التاريخ واستقرأ أحداثه وأعاد صياغته دراماياً في أعماله المسرحية، ولقد شغلت (شكسبير) مواضيع عدة منها موضوعة الحرب وآثارها السلبية وموضوعة الأسر التي هي نتاج سلبي لكل الحروب. فلقد تناول (شكسبير) تلك الموضوعة أحياناً بشكل ضمني وأحياناً بشكل واضح، إذ تشكل أحداث الأسر الفكرة الأساسية للموضوع، ولقد برزت موضوعة الأسر في عدة مسرحيات منها تراجيدياته الشهيرة (أنطوني وكليوباترا) و(الملك لير).

لقد كان لموضوعة زواج (كليوباترا) و(أنطوني) مرجعيات تاريخية قديمة وُجِدَت في كتابات (بلوتارك) مروراً بالإيطالي (دانتي أليجري) " فقد وضع كليوباترا في الحلقة الثانية من الجحيم في الكوميديا الإلهية وبوكاشيو (1313- 1375) بدأ الخيط الطويل من كتابات عصر النهضة أسطورة النساء الطيبات فتظهر كليوباترا زوجة صالحة تتبع زوجها إلى العالم الآخر" [1].

إن مسرحية (أنطوني وكليوباترا) كتبت حوالي (1607) "ولم يكن الموضوع في المسرحية الجديدة يسمح له بمعالجة جبارة ، إذ أن القصة تخلو من الضخامة ولكن القصة على النحو الذي رواه بلوتارك بعثت في نفسه الحماس الذي لم يحس به حتماً في مسرحية يوليوس قيصر التي تعتبر مسرحية (أنطونيوس وكليوباترا) تكملة لها "[2].

تبدأ موضوعة الأسر في مسرحية (أنطوني وكليوباترا) في الفصل الرابع، المشهد الثاني وتحديداً بعد خسارة (مارك أنطوني) وهزيمته في معركة (أكتيوم) البحرية، إذ يهددها (أنطوني) بالأسر وهو يقول:

" أنطوني: أغربي وإلا قابلتك بما تستحقين لكي يحرم قيصر من أن يجرك في موكب نصره ويعرضك على أنظار الشعب الصاخب وتسيري خلف مركبته الحربية كأكبر وصمة عار لبني جنسك " [3].

---

(1) عثمان، احمد، مسرحية أنطوني وكليوباترا، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، وزارة الإعلام، الكويت، 1984، ص174.

(2) هاريسون، جـ، ب هذا هو شكسبير، ت، لجنة الترجمة في المكتب التجاري، دار لبنان للطباعة والنشر، ب.ت، ص95.

(3) شكسبير، وليم، أنطوني وكليوباترا، ت، لويس عوض، دار الهلال، القاهرة، ب، ت، ص 134.

يرى الباحث في هذا المقطع أن (شكسبير) خالف السياقات التاريخية الرومانية لاستعراضات الأسرى بعد الانتصار والمجيء بهم إلى روما فقد جرت العادة أن " يدخل القائد المنتصر المدينة في عربة يجرها أربعة خيول ويكلل القائد بالغار ويحمل بيده الصولجان وعلى رأسه التاج وقد لبس رداءاً خاصاً Toga Picta فيكون في مظهره كالملك إن لم يكن كجوبتر نفسه- ويسير أمام عربة القائد الأسرى والغنائم التي غنمها في الحرب ويأتي خلف العربة الجنود "[1].

أكد (شكسبير) على موضوع الأسر في الفصل الخامس، المشهد الثاني حين تخبر (أيراس) (كليوباترا) بقولها: " أيراس: إنك ستعاملين كدمية مصرية وتعرضين في روما مثلي وستحملين على أكتاف عبيد سفلة قذري الملابس ومعهم مطارحهم ومساطرهم وسنشم رائحة طعامهم المرذولة ونستنشق رائحتهم الخبيثة "[2]. " إيراس: سيعاملنا حاملوا الشارات معاملة الفاجرات وسينظم الأهالي فينا الأغاني البذيئة والأناشيد رديئة النغم وسيؤلف كتاب الكوميديا مسرحيات هزلية يسخرون فيها من حفلاتنا الصاخبة بالإسكندرية ويصورون أنطوني رجلاً سكيراً وسيمثل عظمة كليوباترا صبي صغير ويولول ويصورني كعاهرة "[3].

في المشهد الخامس عشر يظهر الخوف من الأسر على لسان شخصية (كليوباترا) إذ تقول: " كليوباترا: خشية أن أقع في الأسر ما دام هناك حد للسكين وللسم فعل وللأفعى ناب فلن يجعل مني قيصر الظافر الجوهرة التي تزين موكبه الملكي "[4].

ويعلق (قيصر) عل موت (كليوباترا) بقوله: " قيصر: لقد بلغت أقصى شجاعتها في آخر لحظة من حياتها. انها تكهنت بما أضمرناه لها وقضت على نفسها بيدها "[5].

إن حديث (قيصر) دليل على أن اختيار (كليوباترا) للانتحار هو اختيار صائب فقد كانت نيته المبيتة فعلاً لإذلالها وسحقها أمام جماهير روما المنتصرة والمنتظرة عند أبوابها لملاقاة نتائج الحرب وربحها المادي والمعنوي المتمثل بالأسرى حتى وأن كان أولئك الأسرى نساء أو أطفال أو شيوخ.

إن شكسبير قد صور تلك الموضوعة دون أن يعرض لنا الأسر بعد أن يقع فيه الأسير فيرينا عذاباته واضطهاده ، لكن عبقرية المؤلف (شكسبير) تتمثل في صياغة حبكاته للأعمال الدرامية وخلقه للشخصيات وهو لا يتوقف بموضوعاته للزمن الذي تكتب فيه بل انتقلت إلى عصرنا الراهن ، ففي مسرحية (أنطوني وكليوباترا) غرز جميع تلك الموضوعات وقادنا إلى ذلة الأسر قبل دخولها المادي ليفتح المواجع قبل أن نلمس قضبان السجون المادية وأرانا سخرية المنتصر الآسر قبل أن يساق أسيره في استعراض النصر والبطولة وأشمّنا رائحة السجن وعفونة أجساد الأسرى قبل أن يدخلوا زنزاناتهم وأسمعنا الصراخ والضرب والشتائم، كل تلك الصور البَعدية صاغها (شكسبير) بعبقريته الشعرية الفذة قبل أن تنغلق موضوعة الأسر داخل القفص وبذلك كانت تلك الهواجس المخيفة عن عالم الأسر الموحش مفتاحاً لاختيار (كليوباترا) الانتحار بلدغة ثعبان وتتحمل الموت من اجل أن لا تقع أسيرة عند الرومان وبذلك قدم (شكسبير) عالم الأسر قبل حدوثه وهو ما لم يحدث عند كل كتاب الدراما في العالم والذين تناولوا تلك الموضوعة ، موضوعة الأسر.

وذكر الناقد البولوني (يان كوت) في كتابه (شكسبير معاصرنا) شيئاً عن موضوعة الأسر ففي مسرحية (أنطوني وكليوباترا) كانت أقفاص الأسر المادية هي علامات دالة على وجود الأسير إلا أن (شكسبير) قد حول تلك الأقفاص إلى علامات دالة لشخوصه فيقول "الأبطال قلقون أشبه بحيوانات في قفص والقفص يصغر شيئاً فشيئاً وهم يتلوون في عذابهم

---

(1) أ، بتري ، مدخل إلى تاريخ الرومان وأدبهم وآثارهم، ت، يوئيل عزيز ، مطبعة مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1977، ص80 .

(2) المصدر السابق، شكسبير، وليم، ص 160.

(3) المصدر نفسه، شكسبير، وليم، ص 160.

(4) المصدر نفسه، شكسبير، وليم، ص142.

(5) المصدر نفسه، شكسبير، وليم، ص 166.

بضعف متزايد "[1]. ويوازن (كوت) بتفسيره للخسارة والربح المادي والمعنوي مقارناً ذلك بقوله " هي لن تكون أسيرة قيصر الجديد وتساهم في انتصاره باعتبارها أجمل ما فيه "[2].

وبدقة (شكسبير) وطرح أفكاره يوحد الشاعر عملية موت القائدين (أنطوني وكليوباترا) بشكل مأساوي مفجع ليظهر لنا قوة الفرد باختياره الموت على ذلة الأسر وذلك في شخصية (كليوباترا) إذ يقول (كوت) " بوسع كليوباترا أن تبقى مع أنطوني غير أنها تحب أنطوني الذي هزم فليس بأنطوني ، وبوسع أنطوني أن يبقى مع كليوباترا غير أنه يحب كليوباترا- آلهة النيل وكليوباترا التي ستسمى أسيرة قيصر ويشار إليها بالأيدي في شوارع روما ليست بكليوباترا "[3].

تناول (شكسبير) الأسر في تراجيديا (الملك لير) وذلك في نهاية المسرحية وتحديداً في الفصل الخامس، المشهد الثاني إذ يخبر (كلوستر) (أدجار) بقوله: " كلوستر: لقد هزم الملك لير وأسر هو وابنته أعطني يدك هيا "[1].

وفي المشهد الثالث يأتي ذكر الأسر على لسان (ألبني) وهو يقول: "ألبني: سيدي لقد أبديت اليوم شيمة الشجاعة فيك وأحسن الحظ اقتيادك لديك الأسيران "[2].

يعلق (كوت) على موت (كورديليا) ابنة الملك (لير) بعد أسرها بقوله "هذا لا يعني أن (تيطوس) أشد مسرحيات (شكسبير) وحشية، أناس أكثر من ذلك يموتون في (ريتشاد الثالث) و(الملك لير) مسرحية أقسى وأعتى في كل ما كتب شكسبير لا أجد أشنع من موت كورديليا"[3]. وتأكيداً على ذلك الموت المؤثر يعلق (جبرا ابراهيم جبرا) بقوله " هذه كورديليا الجميلة لا تكاد تنطق في المسرحية بأكثر من مائة وبيت لكن حضورها نحس به طيلة مشاهد المأساة. ومشهد الغفران بينها وبين أبيها ثم المشهد اللاحق – وقد وقع كلاهما في الأسر – ليس في تاريخ المسرح كله ما يضاهيهما رقة وعاطفة مشبوبة، في وسط عالم من الضغينة والنزاع والفتك "[1]

ب. معادلة الآسر والأسير عند (لابركا)*

في أسبانيا كان لتلك الموضوعة حضوراً في المسرح الأسباني وذلك في نص مسرحية (كالديرون دي لابركا) (الأمير الصامد) "وإذا أردنا أن نعرف المأساة الأسبانية الشعرية أو ما يقرب من هذه المأساة وجب علينا أن نقرأ الأمير الوفي (دون فردناند أمير البرتغال) والحياة حلم وعمدة زلاميا والحب أطول عمراً من الحياة وطبيب شرفه الخاص "[2].

إن مسرحية (الأمير الصامد) شأنها شأن أية مسرحية دينية كتبها (لابركا) والمسرحية تمجد الدين المسيحي متمثلاً بالخط الذي اعتنقه (لابركا) وهو الكاثوليكية والمسرحية تبرز الأساليب الخفية التي تمنحها العناية الإلهية للشخوص الملتزمين بالدين فتمنحهم الصمود والانتصار أن مسرحية (الأمير الصامد) لهي "موضوع أسر متبادل بين معسكرين متحاربين بين قائد عسكري مغربي والأمير فرناندو البرتغالي حيث يتحمل الأمير البرتغالي كل الآلام الرهيبة وما صاحبها من ذل الأسر بعد ذلك كله يموت الأمير فرناندو في تلك اللحظة عندما يقتحم الجيش البرتغالي حدود فاس بهدف تحرير الأسير ثمناً لحرية الأمير البرتغالي "[3]، لقد تمكن (لابركا) من نقل صورة أمينة للمسرح الأسباني وطرح كامل للقواعد التي كانت قد وضعت لتمييز مسرح الأسبان عن غيرهم

---

(1) كوت، يان، شكسبير معاصرنا، ت، جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979، ص203.
(2) المصدر نفسه، كوت، يان، الصفحة نفسها.
(3) المصدر نفسه، كوت، يان، ص204.
(4) شكسبير، وليم، الملك، ت، جبرا إبراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة 1971، ص137.
(5) المصدر نفسه، شكسبير، وليم، ص140.
(6) المصدر السابق، كوت، يان، ص302.

* كالديرون دي لابركا (1600-1681) كاتب مسرحي أسباني ألف مسرحيته الأولى وهو في الرابع عشرة من عمره درس الرياضيات في الجامعة وأحرز جائزة مهمة في الشعر في سن العشرين وبعد أن أمضى فترة في الجيش أصبح قساً. وألف في الوقت نفسه مسرحيات وعُين في نهاية الأمر في منصب الكاتب المسرحي الرسمي ومدير الاحتفالات في بلاط الملك فيليب الرابع وكان من واجباته الاعتيادية تقديم نصوص المسرحيات الدينية التي تقام في عيد القربان، أشهر مسرحياته (بيت زلاميا) (الأمير الصامد) (البيت ذو المدخلين تصعب حراسته)ومسرحية (الحياة حلم).

(1) المصدر السابق، شكسبير، ص 13.
(2) تشيني، شيلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، جـ1، ت، درويني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، ب ت، ص262.
(3) كوركينيان، م. س. موسوعة نظرية الأدب والدراما، ت، جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 115 .

وخاصة فيما يتعلق بشخصية البطل الدرامي الأسباني " لأن البطل الأسباني في صورته النبيلة يظهر آلاف المرات بوصفه البطل الأول في المسرحية الأسبانية وما كان يلتزمه من قانون الشرف ومغازلاته النبيلة ولم توفي المادة اللازمة لكتاب المسرحية فحسب بل حددت صور مسرحياته أيضاً فقد كانت الجسارة في القتال والشرف الشخصي الملتزم لآداب السلوك والطاعة العمياء للملك والكنيسة هي المثل العليا للشعب الأسباني ، المثل التي يجب أن تعكسها أية مسرحية يراد بها النجاح والازدهار "[4].

لقد تناول (دي لابركا) تلك الموضوعة بشكل رئيس لم تكن موضوعة ثانوية لتكملة أحداث ما في المسرحية أو تقوية بنيتها الدرامية فقد كان "يرتب المواضيع الثانوية ويوظفها لخدمة الموضوع الأساس ويبرز الموضوع الأساس عبر تنظيم الأحداث وبناء الشخوص واللغة الشعرية... فتجلى هنا الأسر مطابقاً لقوانين الفروسية. إذ أن ملك فاس يعامل أسيره بنبل فالمسلمون لا يستطيعون أن يظهروا بمظهر شنيع إذ ينبغي أن يكون هناك تنافس كي تتمكن الخصال المسيحية من البروز أكثر من خصال العدو "[1].

ج. راسين والعودة لدراما الإغريق

ظهرت بوادر العودة إلى الإرث الدرامي الإغريقي والروماني فتجسدت تلك البدايات " في الدعوة المنظمة إلى الاهتمام بقواعد الصنعة الفنية والإحاطة بها بعد استخلاصها من أعمال الأقدمين وتأتي هذه الدعوة رد فعل من نوعه ضد الانطباع الذي ساد خلال العصور الوسطى وردحاً من عصر النهضة، لقد كان لسان حال هؤلاء الرواد بقوله أنه بقدر ما يستحق الشاعر من الكبرياء من منبع إلهامه الإلهي بقدر ما عليه أن يتواضع في تدريب عبقريته وأكثر أنواع التواضع فائدة هو الانحناء أولاً أمام من كانوا عظاماً في هذا الحقل نفسه قدماء شعراء الإغريق والرومان ... فهؤلاء يجب أن يكونوا معلمينا "[2].

ومن أولئك الذين كتبوا عن موضوعة الأسر في الكلاسيكية الجديدة هو الفرنسي (راسين) وقد كتب مسرحية (أندروماك) عام 1667 وقد " حافظ فيها محافظة صارمة على وحدة الزمان غير أنه وزع الفعل توزيعاً عادلاً على أبطالها الأربعة بيروس، أندروماك، أورست، وهرميون، حتى لا تكاد تميز من هو بطل المأساة الأول إن لم تكن أندروماك "[3].

كتب (راسين) مسرحية (أفيجينا) وهي " تتبع نفس خط سير مسرحية (يوربيدوس) الزمني وتتباين المواقف والأحداث عموماً من البداية إلى النهاية... محتفظاً بالشخصيات الرئيسية في المسرحيات اليونانية: أجاممنون، كليتمنسترا، أفجيني، وأخيل ولم يحول مسرحيته عن ذلك الخط تغييره في نوازع الشخصيات وعلاقاتها وبالتالي مجالات تصادمها وحذفه دور مينيلاوس وإحلال أوليس مكانه واستحداثه شخصية رئيسية جديدة هي (أريفيل)[4].

وتجئ موضوعة الأسر مرة أخرى من التاريخ القديم إذ يأخذ (راسين) شخصية الأسيرة اليهودية (أستير) التي قد ورد ذكرها في العهد القديم وتدور أحداث المسرحية في " سوز بعد أن تم نقل اليهود الأسرى إلى بلاد الكلدان حيث يصدر الملك أمره بقتلهم بعد عشرة أيام من أسرهم، لكن الإسرائيلين يستخدمون سلاح الجنس الفتاك للخلاص من الموت ويخادع الملك عن طريق الفتنة والإثارة والجنس فيتعاطف معها لتخبره بأن بنوا إسرائيل مسالمين طيبين فينتقم الملك من أبناء بلده بعد أن تنطلي حيلة الأسيرة اليهودية عليه "[1].

---

(4)جاكو، جان، غروتوفسكي يخرج (الأمير الصامد) ت، جمال شيحة، الحياة المسرحية، تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد والقومي، دمشق، عدد 11-12، 1980، ص129.

(1) المصدر السابق، جاكو، جان، ص، 132.

(2) نصيف، جميل، المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص49.

(3) خشبة، دريني، أشهر المذاهب المسرحية، ص79.

(4) البنهاوي، إسماعيل، أفيجينا في أوليس عند يوربيدس وراسين، مجلة المسرح عدد 25، وزارة الثقافة، القاهرة، 1966، ص100.

(1) المصدر السابق، راسين، جان، ص54-55.

في قراءته الحديثة يشير الناقد (رولان بارت) لموضوعه الأسر على أن " كل استيهام راسين ينتج . أو يفترض - اتحاداً بين الظل والضوء ، الأسر هو مصدر، فالطاغية يَعُد السجن ظلاً يغرق فيه الأسير ويهدأ وجميع الأسيرات في مسرح راسين عذارى يقمن بدور التوفيق والتعزية: يمتحن الرجل التنفسي، أي الحياة والسلام (أو هذا على الأقل ما يطلب منهن) فالإسكندر الشمسي يحب كليوفيل سجينته ، وبيروس المتلألئ يجد في أندروماك الظل الأكبر، ظل القبر إذ يدفن الأحياء في سلام مشترك ، وجونيا بالنسبة إلى نيرون المحرق هي في آن الظل والماء الدموع ، وبايزيد رجل ظل يقبع في القصر، وفيدرا ابنة الشمس تشتهي هيبوليت، رجل الظل النباتي ، رجل الغابات ، فدائماً يحصل هذا التآلف بين الشمس المغلقة والظل المؤاتي "[2].

ويؤكد (بارت) على تلك الثنائيات المتناقضة المتجاذبة بأن " الواحد مسيطر والآخر تابع، الواحد طاغية والآخر أسير... لكن هذه العلاقة لا تكون شيئاً ما إذا لم تقترن أو بتماس حقيقي: سجينان في المكان نفسه فالمكان المأساوي هو الذي يؤسس المأساة "[3].

ويتخذ (بارت) مثالاً للمكان الذي يتولد منه الأسر الذي من وجوده يتم منح شكل السجن ومن خلاله حيث يشير إليه مثالاً في مسرحية (مأساة طيبة) فيقول: "البعض لا يفصل بين هذين الأخوين ، بل أنه يقرب بينهما ، كما يقول راسين ، إن كلا منهما يحتاج إلى الآخر لكي يحيا ويموت ، وبغضهما تعبير عن هذه التكاملية بل أنه يستمد قوته من هذه الوحدة ذاتها، أنهما إذن أكثر من متقاربين: إنهما مكان ، وامتلاء عرش واحد هو ، حرفياً ، اعتلاء مكان واحد، والكفاح من اجل هذا العرش إنما هو نزاع على المكان الذي يريد كل منهما أن يضع فيه جسمه ، أي هو تحطيم لتوأميتها ... وهكذا يموتان في ساحة مغلقة . إنهما لا يقدران أن يفلتا من المكان ذاته الذي يأسرهما، سواء أكان رحماً، أو ساحة قتال، أو عرشاً "[1]. وتأكيداً على المكان يذكر (هوكز) بأن " مفهوم المكان لدى بارت يقع بين الشفرة الرمزية والدلالية وهما من الشفرات الخمس المؤسسة لمعنى الخطاب المسرحي، فالمكان دال رمزي يتحرك بحكم ثباته بالوعي القرائي بدءاً من القراءة الأولى (الإخراج) حتى القراءة الأخيرة (تأويل المتلقي).*

---

(2) راسين، جان، مسرحيات راسين، ت، أدونيس، من المسرح العالمي، عدد 118، وزارة الإعلام، الكويت، 1981، ص14.

(3) المصدر نفسه، راسين، جان، ص27.

* للمزيد ينظر ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ت، مجيد الماشطة، بغداد، 1986، ص، 107.

وللمزيد أيضاً ينظر رولان بارت، لذة النص، ت، منذر عياش، ط 1، مركز الإنماء الحضاري، حاب، ب، ت، ص، 25.

(1) المصدر السابق، راسين، ص، 28.

المبحث الثالث

دراما الحرب الحديثة

1- **نصوص العودة والبوح الذاتي**

2- **الاحتجاج والغضب في نصوص الأسر**

3- **المؤلف والتجربة:**

أ- جوزيف شاينا

ب- جان بول سارتر

جـ- فولفجانج بورشرت

1. نصوص العودة والبوح الذاتي

عبر حربين عالميتين كانت ألمانيا مصدر دمار وكوارث ألحقتها بالعالم في النصف الأول من القرن العشرين. إن اعتناق المبادئ النازية المتطرفة والنظرة الدونية لشعوب الأرض كلها قد مهدت للحرب وظهرت نتائج تلك الحرب السلبية على ألمانيا وجاراتها الأوروبية ونتيجة لتلك الأخطاء السياسية وجد الأدباء والفنانون الرافضين لتلك السياسات المتطرفة التي قادها النازيون وفي مقدمتهم (هتلر) أرضاً خصبة لإيجاد أدب وفن مسرحي اهتم بأشكال ومضامين لم يصل من قبل فنان للتعبير عنها، فكان هناك كتاب دراما مثل (بريخت) (موللر) (كايزر) و(فولفجانج بورشرت) وقد أبدع هؤلاء في خلق وع معين من الدراما أُطلق عليها (دراما العودة للمنزل) وهذه الدراما هي عبارة عن " سلسلة طويلة من مسرحيات امتدت من نهاية الحرب العالمية الأولى حتى صعود الاشتراكية القومية "[1].

والمسرحيات تلك عكست بكل أمانة التيارات الاجتماعية والسياسية والروحية في تلك الفترة الحرجة من تاريخ ألمانيا قبل ظهور الرايخ الثالث وسقوطه، فشملت الموضوعات كل الجنود العائدين إلى بيوتهم والتحلل الأخلاقي الذي أصاب الشعب الألماني والصراعات السياسية ما بين القوميين الاشتراكيين واليساريين، فأظهر (بريخت) (طبول في الليل) والمسرحية"تعطينا مفاتيح مستقبل أسلوبه الدرامي وطريقة تناوله للموضوعات أثارت اهتمامه مرة وبعد تأثره ببوخنر فيدكند – نراه يمحض مشكلات عصره جل عنايته، تلك المشكلات التي يشكل وجه الحرب القبيح بوصفها تعبيراً مأساوياً عن تناقضات أساسية لا في المجتمع الألماني بل في المجتمع الأوروبي. "[2].

في مسرحية (طبول في الليل) يؤكد (بريخت) على فترة الغياب القسري للأسير (كراجلر) وخسارته بعد العودة الذليلة للوطن المنهزم، فمنذ الافتتاح يخبرنا المؤلف عن غيابه: "
يالكه: مضت أربع سنوات منذ أن عُدّ مفقوداً، لن يعود الآن. لا ندري ما يخبئه لنا المستقبل. الرجل يساوي الآن وزنه ذهباً، وأنا منذ عامين كنت سأبارك ذلك. السيدة يالكه: (أمام صورة فوتوغرافية لكراجلر بزي جندي المدفعية وهي معلقة على الحائط) لقد كان رجلاً طيباً لطيفاً، طفلاً حقاً. يالكه: انه الآن يتحلل السيدة يالكه: آه لو عاد. يالكه: لا أحد يعود من السماء "[3].

يطرح المؤلف الوجه الحقيقي للمنتفعين في ألمانيا جراء الحرب وكيف ساعدت تلك الظروف السلبية على الفوز من جرائها، فشخصية (يالكه) والد (آنا) وهي الشخصية المحورية التي تشكل مع الأسير العائد (كراجلر) عصب الأحداث وتسيير حبكتها، يريد لها شخصاً ثرياً ولا داعي للبحث عن المواصفات الإنسانية ولذلك يجد في شخصية (مردوك) الذي حملت منه ابنته جنيناً قبل الخطوبة أن يكون زوجاً لها، لأن صفات (مردوك) توازي صفات (يالكه) فالاثنين انتفعوا من الحرب، فبدل أن تكون آثارها سلبية كانت آثارها اكثر من إيجابية عليهم:
" يالكه: نعم الحرب هي التي وضعتني على الغصن الأخضر الزاهي، كان هذا الثراء مطروحاً في عرض الطريق فلماذا لا ينحني المرء ليلتقطه، أذن سيكون ذلك حماقة وغفلة ولو لم التقطه أنا لالتقطه غيري، وان شقاء البعض هو الذي يصنع سعادة البعض الآخر ولو حسبنا كل الاعتبارات لقلنا أن الحرب كانت فرصة مواتية. لقد كرسنا الأرباح وملأنا الجيوب ونحن في أمان. "[4]

إن ذلك الطعم بالسعادة والعيش الرغيد في الوطن، ألمانيا، لا يجده المقاتلون من أجلها والذين فقدوا مستقبلهم في بلد مدمَّر وممزَّق ولذلك كان على (كراجلر) التراجع عن مواقفه الصادقة

---

(1) جارتن، هـ، ن، الدراما الألمانية الحديثة، ت، وجيه سمعان، مركز كتب الشرق الأوسط، بيروت، 1966، ص 249.
(2) بريخت، برتولد، أوبرا القروش الثلاثة، ت، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات دار الحكمة، بغداد، 1970، ص5.
(3) بريخت، برتولد، طبول في الليل، ت، عبد الرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي،عدد 1/70 وزارة الإعلام، الكويت، 1975، ص 35.
(4) المصدر السابق، بريخت، برتولد، ص 47.

والوطنية خاصة وان خسارته كان لها أوجهاً عدة. " ماريا: لم يرتكب جريمة... انه لا يدري إلى أين يذهب انه عائد من إفريقيا، اجلس. مانكه: أسير. ماريا: نعم، ومفقود. أوجستا: ومفقود أيضا. ماريا: وأسير، وفي تلك الأثناء اختطفوا منه خطيبته "[1].

ماذا تبقى للأسير العائد أذن غير الخواء الروحي والمادي لا بيت لا امرأة ولا حتى قليل من المال ليسد به رمقه، و الأدهى من ذلك انه بلا هوية: " يالكه: انك لست غير شخصية في رواية أبرز شهادة ميلادك "[2].

كان على (كراجلر) بعد ذلك الضياع داخل الوطن أن يخرج للبحث عما تبقى له من حياة ليملأها كما يحلو له لا كما يحلو للآخرين الذين قذفوا به في أتون الحرب،وحينما يُخبر بثورة (السبارتاكوسيين) يجيب: " كراجلر: لا فائدة لن انقاد إلى حي الصحافة وآنا بقميصي. انتهى ، لم أعد حروفاً. لا أريد أن أموت " [3].

بعد ذلك الاكتشاف المتأخر للتضحية وأداء الواجب من أجل رفعة القادة الألمان والمؤسسات العسكرية التي خططت للحرب العالمية الأولى يجد (كراجلر) أن لا شيء يحرره من تلك المصائب سوى عزلته وارتباطه من جديد مع الخطيبة القديمة التي حملت جنين الآخر المنتفع من الحرب.ويبدو أن (بريخت) يشير إلى ما صنعته الحرب بنهايتها المخزية تجاه ألمانيا كلها وما سيعقب ذلك من فرز للظروف اللاحقة وكأن كل شيء سينمو وهو مرتبط بواقع مجهول كجهل مصير ذلك الجنين اللقيط، وإذ ذاك يعلن الخاسر العائد عن أنانية وذاتية لم يكن لها وجود في دواخله النبيلة النظيفة بعد أن اكتشف أن كل ما في ألمانيا كذب في كذب وهذه هي حقيقة الحرب، ولذلك كان الاختيار الأخير له هو فراش دافئ بديل عن حرارة الثورة والثوار. " كراجلر: لقد ضقت ذرعاً إلى هذا، مسرحية هذه كلها ومن أخس الأنواع، كل هذه الصيحات ستنتهي غداً صباحاً. ولكني أنا ساكون في فراشي غداً صباحاً سأتكاثر حتى لا تنقطع ذريتي .. كل هذا لعب صبيان وعربدة ، والآن جاء دور السرير الكبير الواسع الأبيض تعالي: آنا: يا أندريه. كراجلر: أراغبة أنت أيضاً. آنا: لكن ليس عليك سترة كراجلر: الجو بارد تعالي الآن (يتوقف يمسك بآنا من كتفها) مضت أربع سنوات الآن "[4].

يرى الباحث إن مسرحية (بريخت) هي تفاعل إرادة المؤلف ما بين البحث في الوهم والحقيقة والصراع بين ما هو حقيقي واضح وبين ما هو مزيف وباهت، الحياة والموت، الأدعياء والصادقون، الخارجون على القوانين والمنتفعين منها، تلك المتناقضات التي أوجدتها الحرب هي التي شكلت حبكة (طبول في الليل) وهي تقدم بتعبيرية صارخة تفضح وجوه الحرب الداخلية والخارجية.

قدم (بريخت) أيضاً في المرحلة الثالثة (الملحمية) مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) فقد جاء وصف عذابات الأسرى وصمودهم في معسكر الاعتقال، حيث قدِّم فيه مروياً على لسان شخصية مهربة الكحول (آنّا) فقد وصفت فيها حال ومكان الأسر الذي يتحول فيه الإنسان إلى حيوان آكل للحشائش التي كانت تنبت في المعسكر بالإضافة إلى ذلك فقد قدمت وصفاً دقيقاً لشكل الأسير وبنيته بعد تعرضه للاضطهاد والجوع والحرمان: " آنّا المهربة:هناك شاب من ناحية فيبورج لم يشأ أن يقبل منهم شيئاً وحارب في سنة 1918 إلى جانب الحمر فسجنوه في معسكر تمرسفورس ولم يعطوه شيئاً يقتات به، وكان شاباً فاضطر إلى أكل العشب وذهبت أمه لزيارته ولإحضار شيء له ...ولما وصلت إلى تمرسفورس، سمح لها بالدخول وكان لا يُرى أمام المعسكر عشب، لكن خلف الأسلاك الشائكة لم يكن ثمة شيء ولا نبت أخضر ولا ورقة في الأشجار : فقد أكلوا كل شيء، هذا صحيح أي والله، كانت

(1) المصدر نفسه، بريخت، برتولد، ص 102-103.
(2) المصدر نفسه، بريخت، برتزلد، ص 87.
(3) المصدر نفسه، بريخت، برتولد، ص 118.
(4) المصدر السابق، بريخت، برتولد، ص 124.

لـم تـر ابنهـا (آتـي) منـذ عـامين حـدثت فيهمـا الحـرب الأهليـة والأسـر وكـان قـد صـار هزيلاً نحيلاً كالمسمار. "[1].

ويستلهم (بريخت) موضوعة أسر (جان دارك) من تاريخ الحروب الإنكليزية – الفرنسية ليعيد تشكيلها في مدينة إقليمية فرنسية في أثناء انهيار عام 1940، وتؤسر (جان دارك) عند القوات النازية ومعاونيهم الفرنسيين، كل تلك الأحداث عن أسر (جان دارك) المعاصرة جاءت في مسرحية (رؤى سيمون ماشارد).

أما الكاتب التعبيري (فرانز فرفيل) فقد استعان بالموروث الإغريقي ليقدم نصاً يحوي بين متنه موضوعة الأسر وذلك أولى مسرحياته التي أسماها (الطروادیات) وهذه المسرحية بحد ذاتها إعادة خلق لمسرحية يوربيدس نساء طروادة ... ويسير الحدث في مسرحية فيرفيل بدقة على منوال الحدث في مسرحية يوريبيدس مع حذف بعض الأجزاء وإضافة الأخرى ... وتسيطر هيكوبا ملكة طروادة المنكوبة على المسرح من البداية إلى النهاية وتنتحب مع كاسندرا واندروماك على مجد الدينة المضمحل وعلى مصيرهن ذاته ولكنها تقبل من خلال تجربة المعاناة والمذلة إلى مفهوم جديد عن القيم الأخلاقية وبعد أن سمت بهذه البصيرة المكتسبة تدحر رغبتها في أن تهلك مع طروادة وتقرر أن تتحمل أسرها حتى النهاية المريرة.

تطرق أيضا إلى موضوعة الأسر المؤلف (ستيفن زفايج) في مسرحية (آرميا) وهي من المسرحيات الأولى المنشورة التي جهرت بالاحتجاج الصريح على الحرب وما يعقبها من عذاب جسدي ونفسي للخاسر الباقي بعد الحرب.

لقد استخدم المؤلف الشكل الديني المستمد من التوراة وكان ذلك مجرد غطاء ليبث من خلاله أفكاره الحقيقية تجاه الحرب وويلاتها ، والمسرحية من النوع الطويل وتحتوي على تسعة مناظر تبدأ بنشوب الحرب ما بين الآشوريين وتنتهي بتحطيم أورشليم وقادتها وشعبها.

بث المؤلف أفكاره المعاصرة والتقدمية في النص من خلال شخصيته المحورية (آرميا) التي كانت تنطق بحوارية معاصرة ضد التطرف الألماني وصعود الرايخ الثالث للسلطة: " الجمهور: إلى الملك، إسرائيل فوق الجميع، الحرب لنقاتل آشور "[2].

تلك الحوارية ما هي إلاّ نقلاً واضحاً ومغلفاً للشعار النازي الذي أُطلق وهو (ألمانيا فوق الجميع). إن الدعوة للسلام كانت تتردد على لسان (آرميا) وهو الصوت المعبر عن دواخل (زفايج) الخائفة من الحرب: "آرميا: لتكن جثتي درعاً تقيكم الحرب.أنا أهب حياتي في سبيل السلام. "[3]. " آرميا: الويل لأولئك الذين يكتمون أنفاس السلام بكلمة خرقاء "[4].

ويؤكد (زفايج) كرهه وبغضه للحرب ودعاتها من أصحاب رؤوس الأموال في ألمانيا وقادتها ورجالات الساسة المرتبطين باليمين الألماني بقوله: " آرميا: ليس هناك من حرب قدسية، ليس هناك من موت قدسي ولكن القداسة للحياة وحدها." [5]. " آرميا: علام توقظون ذلك الوحش الضاري بجلبة أفراحكم؟ علام تستدرجون إلى المدينة ذلك الظلام؟ علام تجأرون بنداء الحرب يا بني إسرائيل؟ "[6].

إن دعاة الحرب من المستفيدين منها من الألمان لا يروقهم السلام ولذلك تكون الدعوة للحرب وبالإكراه لمن يقف ضدها. " باروخ: سيجهز هذا السيف على كل من يعاون لهتاف السلام. "[7].

وبعد كل تلك الدعوات الصارمة للحرب والوقوف ضدها تخدع الجماهير كلها لتسقط في كماشة الحرب وتطحن رحاها كل القادة والشعب حتى تغدو ذلة الأسر لباساً للباقين في المدينة

---

(1) بريخت، برتولد، السيد بونتيلا وتابعه ماتي، ت، عبد الرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي، عدد 110/3، وزارة الإعلام، الكويت، ص 257.

(2) زفايج، ستيفن، آرميا، ت،محمد مفيد الشوباشي، مطبعة البصير الإسكندرية، 1946، ص 49.

(2) المصدر نفسه، زفايج، ص 48.

(3) المصدر نفسه، زفايج، ص 37.

(1) المصدر السابق، زفايج، ص 41.

(2) المصدر نفسه، زفايج، ص 38.

(3) المصدر نفسه، زفايج، ص 47.

الخاسرة حيث يؤسر (صدقيا وآرميا): " صفاينا: استطاع صدقيا وسبعون غيره من أشجع شجعان صهيون ان يهربوا ويلتجئوا الى الجبل ليستأنفوا الحرب ويكروا على الآشوريين ولكن هؤلاء تعقبوهم بعرباتهم تمكنوا من أسر صدقيا والعودة به إلى بختصر "[1].

وعن أسر (آرميا) يتحدث (صفاينا) بقوله: " صفاينا: وقفت أنظر في الميدان الذي اجتازه مكبلاً بأصفاد الحديد، جاؤوا بأبنائه الثلاثة وقطعوا رقابهم أمامه واحد بعد واحد. وبعد أن امتلأت عيناه بالهول الذي رأى، وبالدموع أطفأوا نور هاتين العينين. "[2].

يدفع (آرميا) تبعة الحرب التي حذر منها ومن سلبياتها ليدفع هو جزءاً من ثمنها وهو مقتل أبناءه وإطفاء نور عينيه ولذلك يلقي باللوم إلى الشعب الذي دعا إلى الحرب بعواطفه دون أن يعطي لعقله سؤالاً مهماً وهو هل أن الحرب فعلاً تعطي النجاح، ويجيء الجواب واضحاً وهو أن الوجه الأول والأخير هو الخسارة، فأما الموت وأما الأسر وكلاهما دمار تتفاوت درجاته وشدته، لكن (آرميا) يقف بوجه الشعب المغفل الذي اختار الحرب ليردهم بعد أن أرادوا إسقاط التهمة على القيادة فقط: " اصوات: هم الذين أشعلوا نار هذه الحرب، هم الذين ضحوا بنا على مذابحها نحن لم نردها. كنا نريد السلام .. السلام، أبرم معهم الصلح الصلح آرميا: جاءت هذه الرغبة متأخرة، لماذا تلقون ذنب سفك هذه الدماء على أكتاف الملك؟ الذنب في الواقع ذنبكم، فأنكم كنتم من دعاة الحرب، انتم أيضاً. "[3].

وتأكيداً على لعنة الحرب وتوجيه الاتهام للشعب كله لأنه ارتدى وجهين أو بالأحرى غلف وجهه بقناعين قناع للحرب وآخر للسلام، فإذا خسر فإنه يلجأ إلى قناع السلام. "آرميا: بل أردتم الحرب انتم جميعاً. نعم أردتموها جميعاً. إن قلوبكم مزعزة كعيدان القش الخافقة في مهب الريح وكل من يعلن منكم اليوم رغبته في السلام سبق أن نادى تحت سمعي وبصري بخوض غمار الحرب وكل من يسب منكم الملك سبق أن دعا له وهلل، يا ويلكم من شعب أشبه بالدابة ذات الرأسين. أنتم حالفتم الشيطان فاحصدوا ثمرة خطيئتكم. أنتم اتخذتم السلاح لهواً تلهون به فذوقوا طعناته، تشاحنوا وليوسع كل منكم زميله ضرباً ولكماً وليشبعه سباً ولوماً." [4].

وبعد أن يؤسر الجميع، يأمر القائد الآشوري بإطلاق سراح الأسرى ليرحلوا عن المدينة بغنائمهم التي نبَّه لها (آرميا) دون أذن صاغية .

قدم (فردريش فولف) مسرحية العمدة (آنّا) وتتحدث عن امرأة شابة تدعى آنا دريفر تقوم مع مجموعة من الرجال والنساء بتخطيط مدرسة في القرية وتواجه هذه العملية صعوبات كثيرة من جميع الجهات ومعوقات للعمل أكثر من ليمكول المسؤول الاقتصادي عن الفلاحين والمحافظ الأسبق ومن بعض الرجال الذين كان يؤثر فيهم كثيراً، بينما يقف بوب أوكر الذي عاد تواً من الاعتقال إلى وطنه وكان صديقاً لآنا فكان له موقفاً آخراً.

قدم (موللر) إدانة صريحة للسقوط الأخلاقي والاجتماعي للألمان خاصة فيما يخص تلك العلاقات التي تعقب الحرب. في مسرحية(عودة الجندي أوديسيوس):

يعود البطل إلى المنزل، وهو أحد الباقين القلائل من قلعة دواجن
ليجد فقط زوجته التي يطارحها الغرام اثنان يسكنان معها في المنزل.

ويبدو أن (موللر) قد تأثر بالموروث الإغريقي مستلهماً عودة القائد الإغريقي (أوديسيوس) بطل ملحمة (الأوديسة) لكن مع فارق التغيير في الحبكة، لأن زوجته (بينلوب) ظلت محافظة على بيتها وعلاقتها الزوجية النبيلة، أما (أوديسيوس) فقد وجد العكس وقد احتل سريره الزوجي اثنان ليطارحاها الغرام.

أما النص الثاني للموضوعة فقد استلهمه (موللر) أيضاً من التراث المسرحي الإغريقي وكان ذلك في مسرحية(فيلو كتيت) وقد "حاول موللر في إعادة كتابة Philo Ktet أن ينزع منها الجانب

---

(4) المصدر نفسه، زفايج، ص 242.
(5) المصدر نفسه،زفايج، ص 243.
(6) المصدر نفسه، زفايج، ص 222.
(1) المصدر السابق، زفايج، ص 223.

البطولي تماماً، واستطاع تحقيق ذلك بواسطة خيال وتصورات حول الماضي، إذ كان الإنسان لا يزال عدوه اللدود القائل هو الإنسان "[1].

وقد أكد (موللر) على السقوط الأخلاقي لمجتمع ما بعد الحرب بالإضافة إلى موضوعة الحرب والأسر، فقد اتخذ "من المأساة المعطاة في النص الأصلي حول الوجود المستمر في وحشة دائمة فغيرها إلى مأوى لتجربة الأفكار لا تتورع من الهبوط حتى في الشذوذ الجنسي والحيواني ومن ضمنها كره الذات." [2].

إن تلك الصرخات التي أطلقت من خلال موضوعة الأسر هي إدانة واضحة للحرب ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فالجراحات الألمانية ظلت تنزف بالصور المظلمة وكشفت عن العلاقات السلبية لمجتمع ما بعد الحرب فكل قد كسبوا الرهان بالخسارة ، الأسير، الزوجة، الأهل، وأخيراً المجتمع الألماني بأكمله.

2. الأسر في نصوص الاحتجاج والغضب

من البلدان التي عانت من هول الحروب ودمارها، بريطانيا، فقد أثرت تلك [illegible] الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية "ومن نافلة القول إن المسرح في هذه الفترة قد تأثر أعمق التأثر بالأحداث التاريخية والاتجاهات العلمية التي أربكت حياتنا وغيّرتها ، أن حربين عالميتين لم يمرا دون أن يضعا بصمات تأثيرهما على المسرح"[3]، فكان من أثر ذلك التأثير أن كتبت مسرحيات ذات موضوعات اجتماعية وسياسية ، كما وجدت موضوعة الحرب طريقها لدى المؤلفين الإنكليز وكذلك موضوعة الأسر المرتبطة أساساً بموضوعات الحرب.

قدم الكاتب (برناردشو) سخريته اللاذعة في نصوصه التي تناولت مواضيع عديدة ، اجتماعية وسياسية، فقد أدان الحرب وأمجادها الزائفة في مسرحيته (الأسلحة والإنسان) وتطرق إلى زيف رجال الدين في الكنيسة عندما اتهموا الثائرة(جان دارك) التي تم إحراقها بعد أسرها بتهمة التجديف بالله، وسخر من الديانة الوثنية والمسيحية من خلال أسر (أندروكليز) والمسيحيين في مسرحية (أندروكليز والأسد).

قدّم (شو) في مسرحية (أندروكليز والأسد) شخصياته المسيحية في الأسر وهي تواجه مصيرها مع الموت في الاستعراضات الرومانية في المصارعة التي يجد فيها المواطن الروماني لذة وشهوة وهو ينظر بسادية للقتل العمد بين المتصارعين، وفي مشهد الافتتاح يلتقي (أندروكليز) بأسد مجروح فينقذه وينقلها المؤلف في الفصل الأول إذ نجد المسيحيين مأسورين لدى الرومان وهم ينتظرون الغد لكي يتصارعوا فيما بينهم وقسم منهم سيرمى إلى الأسد الجائع الذي جيء به من الغابة، وفي ساحة المصارعة يلتقي الأسد بمنقذه (أندروكليز) ويأبى أكله، فتتم هزيمة الإمبراطور والمتفرجين من الرومان، فيحصل (أندروكليز) والأسرى المسيحيين الآخرين حريتهم حيث يطلق سرحهم من الأسر.

لم تفارق (شو) السخرية وفي موضوعاته تلك حتى في اللحظات الحرجة جداً ففي اللحظة التي يدعوهم الحارس الروماني لدخول إلى حلبة المصارعة لمواجهة الموت نجد السخرية واضحة عن كل المأسورين. " الجاويش: (للجنود) سر(الجنود يبدأون بالسير) وانتم أيها المسيحيون امشوا هناك. لافينـيا: (وهي سائرة) تقدموا يا بقية المائدة – أنا – أكون الزيتون والسردين الفاتح للشهية. مسيحي آخر : (ضاحكاً) وأنا الحساء. ثالـــث: وأنا السمك. رابع : أما فيرفيوس فهو الخنزير المشوي.. ها..ها.. أندروكلـيز: وأنا سأكون الفطيرة الشهية. الجاويش: سكوت! اتعظوا

(2) شوتلند، دولف، ثلاث مسرحيات معاصرة من ذوات الفصل الواحد بين الإغريق والألمان، ت، غازي شريف، ملحق الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 110.

(1) المصدر السابق، شوتلند، ص110.

(2) نيكوس الارادايس، المسرحية في الأدب الإنكليزي، ت يوسف عبد المسيح ثروت، دار الرشيد بغداد، 1980 ،337.

قليلاً بموقفكم الذي انتم فيه، هل هذا مسلك يجمل بالشهداء؟ " [1].

يشكل الحوار لدى (شو) مركزاً ثقيلاً في صياغة أعماله خاصة وانه يستعمل التورية في حواراته ساخراً من الأصل الذي بنى عليه ثيمة بسيطة أو موتيفاً صغيراً: " لنتولوس : هل تديرين خدك الأيسر لمن يقبلك على هذا الخد؟ لافينيا: (منزعجة)ماذا تقول؟ لنتولوس :هل تديرين خدك الأيسر لمن يقبلك على هذا الخد أيتها المسيحية الفاتنة؟ "[2].

" لنتولوس : هل هذا واحد من أولئك المهذبين جماعة ادر خدك الأيسر أيها الجاويش؟ "[3].

ومن خلال التأكيد على مقولة السيد المسيح في حالة الضرب على الخد الأيمن يجب أن يدير المسيحي خده الأيسر، فإن (شو) يسخر من تلك المواعظ المثالية لتكون في الآخر مذاهب تتخذ في زمن يستخدم فيه العقل أكثر من العاطفة ويبدو انه أراد من السخرية بتلك المثالية بحيث انه يسمو ولا يغضب ولا يحتج.

استخدم (شو) الشكل التاريخي لموضوعته حيث المكان والزمان في (روما) واستخدم بحواريته المعاصرة لكي لا يفلت بعقل المتلقي (قاريء – مشاهد) بان الأحداث تجري حقيقة في عصر الرومان، ففي حوار (أندروكليز) وهو يقنع رئيس المصارعين بعدم القتل: " أندروكليز: ولك ألا يحدث أن يتظاهر المتصارعون بقتل بعضهم بعضاً ثم يقفون عند هذا الحد؟ ولم لا تدعون أنكم مُتُّم وتسحبون إلى خارج الحلبة كالأموات ثم تقومون بعد ذلك وتذهبون إلى بيوتكم كما يفعل الممثلون؟ "[4].

يسخر (شو) من السلطة الرومانية وكيفية تعاملها مع الأسرى الذين كانوا يقدمون عروض الموت في ساحات المصارعة، ففي حديث الإمبراطور مع الأسير المصارع (فيرفيوس) قوله متباهياً: " الإمبراطور: إنك وسمت عهدي بأسمى وسام، وخلدتني في التاريخ! حدث مرة في عهد الإمبراطور دوميتان أن ذبح أسير من ألغال ثلاثة رجال في الحلبة فنال بذلك فكاكه من الأسر. ولم يحدث من قبل أن ذبح رجل غير مدرع ستة رجال مدرعين من أشجع وأبرع من حملوا السيوف؟ ألا فليبطل الاضطهاد منذ الآن! إذا كان المسيحيون يحسنون القتال كما يحسنه هذا البطل فلن استخدم في حروبي غير المسيحيين. "[5].

في نهاية المسرحية يلتقي الأسد بمنقذه القديم (أندروكليز) ويأمره الإمبراطور بأكله لكنه يرفض ولا يأتمر إلاّ بأوامر (أندروكليز) وفي مشهد ساخر من السلطة الرومانية وقادتها وإمبراطورها تتم عملية هروبهم مع عامة الناس في ملعب المصارعة ويسطر (أندروكليز) على الأسد ويستغل الإمبراطور كذبه وسلطته ليبلغ الشعب بأنه هو الذي سيطر على الموقف. " الإمبراطور: (بلهجة ملكية) انتم هناك! كل الذين يسمعونني يأتون إلى هنا بلا خوف لقد رفض قيصر الأسد لقد تم لي إخضاع الوحش الضاري "[6].

وبشكل توفيقي ما بين الخلاص من محنة الأسد وهياجه وبين موقف الإمبراطور مع قادته وجمهوره يعلن (أندروكليز) خلاصه من الأسر. " أندروكليز: شكراً لك يا صاحب الجلالة، شكراً لكم أيتها السيدات والسادة – تعال يا صديقي ما دمنا نقف معاً جنباً إلى جنب فلا سجن لك ولا عبودية لي " [7].

أما في مسرحية (تابع الشيطان) فإن (شو) يعود لموضوعة الأسر ثانية من خلال قرية أمريكية تقاتل الاستعمار الإنكليزي أيام الاستقلال، وتعرض المسرحية أفراداً لا يخضعون للقواعد

---

(1) شو، برنارد، أندروكليز والأسد، ت، محمود عبد الله صابر، القاهرة، ص 197.
(2) المصدر نفسه، سو، ص 123.
(3) المصدر نفسه، شو، ص 121.
(4) المصدر نفسه، شو، ص 137.
(1) المصدر السابق، شو، ص 160.
(2) المصدر نفسه، شو، ص 168.
(3) المصدر نفسه، شو، ص170.

العامة والمصطلح عليها ولكنهم في أعماقهم خيرون، وفي المسرحية شخوص تتظاهر بفعل الخير ولكنهم في حقيقتهم أشرار، فالبطل الذي يرسم شخصيته (شو) وهو (دك جيون) يعتبره أهل قريته الصغيرة تلميذاً للشيطان لأنه لا يسلك كما يسلك في شعائرهم الدينية وهو في صراع قوي وحاد مع أمه المتظاهرة بالتمسك بالدين وكذلك السلب مع باقي أفراد عائلته ومع أناس القرية و بضمنهم القس (اندرسون) وزوجته.

وتتشابك الأحداث بعد هجوم الإنكليز على القرية فيهرب القس (اندرسون) ويؤسر السكير ويتهم بأنه يقود الثوار ويعترف كذباً أمام المحكمة بأنه قائد الثوار وتصل به كذبته تلك إلى حبل المشنقة ويتم إنقاذه منها فيعترف أهل القرية بشجاعته وتضحيته من اجل الثوار والقرية.

ويبدو أن (شو) أراد أن يهاجم في مسرحيته ويدين انحياز ذلك المجتمع الصغير وراء تقاليد فقدتْ معناها إزاء حياة عصرية ومتحضرة وبذلك يثبت ومن خلال تشابك الأحداث والانقلابات والتحولات للشخصيات الرئيسة (دك جيون) والقس (أندرسون) على أن التقليد العام قد يكون خاطئاً وان بعضاً من أفراد المجتمع تكنى وتلحق بها صفات الشر لكنها في دواخلها تحمل كل الطيبة والحب والتضحية والوفاء التي قد تظهر في وقت مناسب ولها.

جاءت أيضا موضوعة الأسر في نصوص عديدة لـ(شو) فكانت هناك مسرحيات (الأسلحة والإنسان) (جان دارك) و(قيصر وكليوباترا).

في إيطاليا قدم (إيغوبتي) موضوعة الأسر من خلال نصه (جزيرة الماعز) وهي تتحدث عن رجل غريب وثلاث نساء في بيت معزول في قرية صغيرة وبعيدة ويحيط بالمكان قطيع من الماعز، هذه هي كل شخوص المسرحية ومكان أحداثها، أسير عائد من الحرب يبحث عن ضالته المنشودة في امرأة متخيلة في السجن، لكنها طُبعت في ذاكرته من كثرة الحديث عنها واجترار تلك الأحاديث. " أنجلو: قال أشياء كثيرة عنكِ، الخبيث لم يكن ليقول دائماً بأنه يعنيكِ، كان يتحدث بغموض عن امرأة، وكنت أنا أكثر خبثاً منه... كنت أتحين الفرص وأعيد تجميع الأشياء وأعيد بصبر وتشكيل الصور التي حصلت عليها. كنتِ أنتِ الموضوع دائماً. أغاثا : (بإلحاح) ماذا كان يقول عني؟ أنجلو: (ببطء) لقد كنت بيننا. أغاثا: وكيف كنت. أنجلو: عارية ..عارية تماماً، عفوك سيدتي لم يذكرك إلا في تلك اللحظات لقد كانت أصغر تنهدة من تنهداتك معنا وأنا اعترف بأنني اهتممت بذلك اهتماماً كبيراً ثم لم أعد اعرف إلا وجهك "[1].

إن الخسارة التي أحدثتها ظروف الحرب القاسية على الأسير (أنجلو) أدت به إلى بيع الوطن وهجرانه والتضحية به من اجل الحصول على دفء سرير الزوجية التي كانت بين (أغاثا) وزوجها الأسير الذي مات فيسجنه فكان قرار الأسير العائد (أنجلو) التضحية بالوطن بأكمله من أجل تلك المرأة والتي شكلت كياناته الجديدة خاصة فيما يتعلق بمنظومته (البيولوجية) وإقرار اشتغال آليتها من جديد مع تلك المرأة التي كانت في المخيلة والتي أصبحت حقيقة وواقعاً أمامه: " أنجلو: لقد أتيت من أجلك، من أجلك أنت "[2].

لقد كان على (أنجلو) أن يعيد النشاط لذلك الجسد الملتهب الذي قتله الفراغ المادي والروحي من قبل الأسير المتوفى والزوج السابق، وإذا بذلك الفراغ يملؤه (أنجلو) بفحولته وتوثبه الجنسي فيسقط تلك المرأة في شباكه خاصة وانه صاحب مقدرة على الحديث الملتوي المغلف بالتورية عن الجنس والغزل، فهو يضرب بحواريته مع الشخصيات النسائية الثلاث ويرتد بسرعة فيترك أثراً بتلك الحوارات ويعيد الكرّة مرة أخرى حتى تستسلم له النساء الثلاث واحدة بعد الأخرى. " انجلو: لقد كنت أنا وأنت متشابهين. أنت هنا دون رجل وأنا هناك دون امرأة ولمدة طويلة. بيا: لا شك في ذلك. إني أفهم هذا. اعتقد إنك ضجرت في الأسر. أنجلو: كانت التسلية هناك أقل مما هي في الحقيقة ، أن الرجل يشتهي المرأة وانها ضرورية بالنسبة إليه.... هل لك زوج؟ هل لك رجل؟ بيا: ولكن أرجوك. انجلو: هل نحن وحدنا في المنزل؟

---

(1) أيغوبتي ، جزيرة ماعز، ت، جورج سالم، مكتبة الشرق، حلب، ب، ت.
(2) المصدر نفسه، أغويتي، ص 75.

بيـا : إذا استمررت في فعل هذه الأمور فسأدعو ابن أخي وستصل أغاثا إلى المنزل خلال لحظات.
انجلو: ألا تريدين . بيـا : يجب أن تكف عن طرق هذا الموضوع، إننا لم نكد نتعارف إلا منذ حوالي عشر دقائق. "[1].

اتخذ الكاتب في مسرحيته رموزاً للجنس متمثلة بالحيوانات التي ورد ذكرها بالنص مرات عديدة ليشير بها إلى عمليات التواصل الجنسي المفضوح الذي امتدت صوره الفاضحة إلى العلاقة بين (أنجلو) والنساء الثلاث فكان (أيغوبتي) يكرر ذكره للخنازير والقطط والماعز، ففي لقائه الأول مع (أغاثا) وهو يحاول إسقاطها في فخه.. يغني لها أغنية محملة بالرموز الجنسية:
" أنجلو: يمضي الحب بين الغابات ... مبعثر الشعر يبلغ الحب أوجه ..... مرتاعاً بين الخنازير (يضحك ببطء) ليس هناك دين إلا وله أسطورة، حول هذه الشهوة الغريبة "[2].

وفي حديثه مع الابنة (سيلينا) يشير لها: "أنجلو: إننا لا يركض أحدنا وراء الآخر في هذا المنزل، لكنني أركض أكثر من الأربع، إنني قط حقيقي (يضحك) "[3].

أكد (أيغوبتي) على الوحدة والعزلة في النص فقد كانت تلك العزلة الشاملة للشخصيات تنبع من إطار فردي يؤدي في النهاية إلى شكل كامل من أشكال العزلة في الحياة، فـ(أغاثا) تؤكد عزلتها بقولها: " أغاثا: أمك المدفونة وهي حية، إنها مومياء محنطة "[4].
" أغاثا : أنا وحيدة، كما كنت دائماً وحيدة " [5].

وعن عزلة (سيلفيا): يجسدها (أنجلو) بقوله: " أنجلو: إنها الوحدة والأفكار السود بالدم "[6].

أما (بيـا) فتجسد عزلتها بقولها: " بيـا : كان هذا المنزل سجناً بالنسبة لي دائما "[7].

يرى الباحث أن تعطيل المنظومات البيولوجية للإنسان، وإيقاف غرائزه الطبيعية ،أدى إلى ذلك التجاذب الجنسي بين الأسير العائد وبين (أغاثا) المعزولة التي تعاني الضياع والوحدة في ذلك البيت المنعزل الذي أدى في النهاية إلى تدمير الأسير العائد وأسره ثانية في بئر البيت المنعزل وكأنها إشارة لبئر الحرمان الذي عانى منه في الأسر ليعيد ويكمل دورته داخل ذلك البيت الموحش المعزول.

3. المؤلف والتجربة

أ- جوزيف شاينا

عُدتْ (بولونيا) من جبهة الخاسرين الأوائل وقد كان الاجتياح النازي لهم صاعقاً وسريعاً فأذهل العالم متنبأً بمقاومة (البولونيين) لسنوات عدة، فإذا بالمقاومة تسحق " خلال 19 يوماً مخلفة 694000 أسير في أيدي الظافرين"[8]. ومن أولئك الذين أسروا فنانين ومثقفين فقد " كانت خسائر البلاد كبيرة أيضا في حقل المسرح، إذ قتل أثناء الاحتلال والحرب أكثر من 300ممثل ودمّر كثير من مباني المسرح "[9].

---

(1) المصدر السابق، إيغوتي، ص 20-21.
(2) المصدر نفسه، أيغوتي، ص 37.
(3) المصدر نفسه أيغوبتي، ص 37.
(4) المصدر نفسه أيغوبتي، ص62.
(5) المصدر نفسه أيغوبتي، ص 8.
(6) المصدر نفسه أيغوبتي، ص 58.
(7) المصدر نفسه أيغوبتي، ص 67.
(8) كاريتيه، ريمون، الحرب العالمية الثانية، ج1، ت، مؤسسة نوفل، ش م م، بيروت، 1983، ص 27.
(9) سلافير مروجيك، البوليس دراما من أوساط الجندرمة، ت، عدنان مبارك، مجلة الأقلام، عدد 1، 1989، ص 128.

لقد انتقلت تأثيرات تجربة الأسر بالنسبة لفناني (بولونيا) إلى أوروبا والعالم كله، فالتجربة الحديثة لمسرح الصورة، كما سمي فيما بعد، قادها الأسير العائد (جوزيف شاينا) فهي:" من بين أفضل تجاربه، فهو يعود في ربليكا ودانتي وسرفانتس إلى تجاربه في معسكرات الاعتقال– كان شاينا معتقلاً في معسكر اوشفتس النازي – من غير أن يستعمل الكلمات يُظهر لنا شاينا هول ذلك المكان، إذ أبيد الآلاف بعد أن أهينوا وعُذّبوا. إن لعرضه هذا على أية حال صيغة كونية، إذ إنه لا يشير إلى الماضي فحسب، ولكن إلى مواقف يعاني فيها الناس من الاضطهاد في وقتنا الحاضر... وهذه هي أحدى العوامل التي تجعل فن شاينا الأصيل غنياً بقدرته على التواصل."[1].

إن أفكار (شاينا) وتجاربه هي " فضح لحضارة القرن العشرين التي زخرت بالأفران البشرية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، وكانت واضحة تماماً في اغلب أعماله المسرحية مثل (أكروبولس) التي زخرت بأحداث معسكرات الاعتقال "[2].

إن تجربة (شاينا) في الأسر منحتْ الدراما العالمية شكلاً ومضموناً جديداً، عبر تعامله مع علم المعاني والفن البصري وأسلوب (الكولاج) في المشاهد وعدم التسلسل المنطقي للأحداث، بالإضافة إلى قلة الحوارات في نصوصه، لذلك يمكن ملاحظة النصوص وكأنها سيناريوهات أُعدت لعرض سينمائي.[3].

ج. جان بول سارتر

في فرنسا وبعد توغل الجيش النازي, قامت حكومة فيشي بالاستيلاء على السلطة مما دفع معظم الكتاب والفنانين الفرنسيين إلى مقاومة تلك الحكومة الخائنة فكان (سارتر) " الرجل الذي اندمج في المقاومة الفرنسية اندماجا كليا بعد غزو فرنسا واستطاع بما وُهب من حاسة مرهفة أن يربط بين هذه المقاومة و بين انهيار الطبقة التي تسببت في هزيمة فرنسا "[4].

ويبدو أن الأسر قد صاغ " الأسلوب الأمثل الذي استطاع سارتر من خلاله أن يحيا, هذا التحول كان من خلال الكتابة فيه.... ولهذا نجده كَتَب في الأشهر القليلة ما بين استدعائه للخدمة في أيلول 1939 ووقوعه أسيراً بيد القوات الألمانية المهاجمة في حزيران 1940 "[5].

ومن خلال تلك التجربة المريرة صَوّر (سارتر) السجن " باعتباره من مواقف الوقوع في الفخ و يدفع المشاهد للاستجابة, فان الإنسان يشعر بآلام الاحتجاز داخل المسرحيات ويشعر بالرغبة في الخلاص وفي التواصل من اجل اقتحام المتاريس "[6].

قدم(سارتر) بعد تجربة الحرب والأسر مسرحيات عديدة تناولت تلك الموضوعات مستخدماً فيها شكل الدراما الحديثة وأحيانا بالعودة إلى عيون الأدب الكلاسيكي الإغريقي كما فعل في مسرحية (الذباب). ومن المواضيع التي شغلت حيزاً واضحاً في أدبه المسرحي هي موضوعة الأسر التي حمل فيها تجربته الشخصية والفكرية والجوانب الأخلاقية للغزاة النازيين ومساعديهم من الفرنسيين، فكانت تلك الموضوعة هي محصلة صادقة للبوح بالجوانب الأخلاقية المتمثلة بفكر (سارتر) الوجودي من شخوصه التي عانت في أسرها عذابين مشتركين عذاب الألمان وعذاب أبناء جلدتهم.

---

(1) جيرلوفسكي، رومان، اتجاهات المسرح البولوني، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، عدد1-2، دمشق، 1977، ص 160.

(2) خليل، فاضل، المجلة القطرية للفنون، عدد1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 2001، ص 63.

(3) المصدر السابق، شاينا، ص 63-64.

(4) ثروت، عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، مطبعة الميناء، بغداد، 1985، ص، 141.

(5) سارتر, جان بول, من يوميات جان بول سارتر الحربية, ت, سعدون الزبيدي, مجلة الثقافة الأجنبية, عدد 2, دائرة الشؤون الثقافية و النشر, بغداد, 1985, ص68

(6) روسين, كارول, المسرح في طريق مسدود/ الدراما المعاصرة و مؤسسات تقييد الحرية,ت, لطفي نوفل, وزارة الثقافة, القاهرة,2000 ص286

قدم (سارتر) مسرحية (أسرى التونا) بحبكة وبأسلوب و بتقنية العَودة للماضي بجعل الماضي هو الحاضر, إذ يتحول ذلك الحاضر إلى صور شبحية بسبب عزلتها و انغلاقها.
لقد اختزل (سارتر) ألمانيا كلها في تلك العائلة(عائلة جيرلاش) فهي نتاج حرب ضحّت من اجلها تلك العائلة وشاركت فيها و خسرت. فالضابط النازي السابق (فرانز) ظل حبيس غرفته في الطابق العلوي بعد انتهاء الحرب مبيناً أسباب الحبس لأنه كان يعذب الأسرى وهو يريد اعترافاً من أبيه النازي أن يشاركه و يعترف بنصبيه في التعذيب والقتل.
في السجن الاختياري تنطلق الذاكرة بخزين من الصور البشعة عن عذابات الأسرى الذين سقطوا بيد (فرانز) والذين أصبحوا بالنسبة إليه جزءً لا يتجزأ من كينونته ووجوده فهو يصف نفسه بقوله: " فرانز: من أنا؟ لاشيء : انه تعذيب " [1]. وبقوله لأبيه: " فرانز: أنا أحد الجلادين "[2]. وفي حديث آخر مع أبيه يرسم لوالده صوراً مشابهة لتلك الصور بقوله: " فرانز: أتحبني؟ أنت تحب جزار سمولنسك "[3]. ويرد عليه أبوه بقوله: " الاب: لا أريدك أن تتعذب أكثر من ذلك. فرانز: إنني لا أتعذب, لقد عذبت الآخرين "[4].
لقد أبدع (سارتر) في رسم شخصياته، فهو يبرز طعم مرارة الجحيم الذي يسكنه الأسرى في معتقلاتهم دون أن يضع تلك الأقفاص المادية للأسرى بشكل منظور، فقد حوّل الذاكرة إلى قفص معنوي في الجزار السابق، ومن ذلك القفص – الذاكرة تسقط صور العذاب تباعاً وتمتد لتكون في الآخر شريطاً سينمائياً حاكته تلك الذاكرة بالصور وينطقه فم المجرم الجزار بالكلمات، تلك الكلمات التي صاغها (سارتر) بحوارية مؤلمة مقززة على لسان ذلك الجلاد السابق – الضحية الحاضرة إذ يقول: " فرانز: ما زال الرعب في الأغلال.. أنا سأصير نفس الشر، سأمارس قوتي بعمل فريد لا يمكن أن ينسى..بأن أقلب الرجال(الأحياء) إلى حشرات ..أنا وحدي المسؤول عن الأسيرَين وأنا وحدي سأسقطهما في مهاوي الدرك، سيتكلمان. إن في القوة هوة وأنا الذي أرى أعماقها، لا يكفي أن أختار من الذي سيعيش ومن الذي سيموت، سأقرر الحياة أو الموت بالمطواة والولاعة. "[5].
ويزيد (فرانز) من بشاعة تلك الصور بقوله: " فرانز: أبي لم يعودوا بشراً. الأب: السجانون. فرانز: بل المسجونون.. ما عدت أهتم بشيء..أحس بالغثيان إنهم يملأوني رعباً، اصفرارهم وحشراتهم وقُرَحهم .. مظهرهم كما لو كانوا في زع دائم. "[6].
ويتجسد عذاب (فرانز) بسبب الحرب التي اختارها (هتلر) التي لم تنته في ذاكرة كل ألمانيا، ألمانيا المدن المحطمة، ألمانيا الإنسان المحطم. ففي المشهد الرابع، الفصل الرابع، يتحدث (فرانز) مع صدى امرأة ليخبرها عن مأساة الحرب بقوله: " فرانز: المشكلة ليست إنني كنت في الحرب، المشكلة هي مشكلة ما تفعله بنا الحرب. "[7].
لقد طرح (سارتر) أبطاله في المسرحية في مواقف عديدة صغيرة وكيف يواجه هؤلاء الأشخاص هذه المواقف المتجددة والمتناقضة لتكشف عن صلابة بحثهم عن الحرية والماهية، أن تغير المواقف يتحدى الشخصيات بأن تختار حريتها وان تتخذ قرارها وتتحمل مسؤوليتها، بحيث يكون الضمير حاكماً ويكون صاحبه هو المتهم، إنها محاكمة من نوع خاص فيها يتحول الجلاد إلى ضحية بفعل ماضيه السيئ وبفعل قسوته الموجعة التي تربّى عليها في المؤسسة العسكرية النازية، وحين صحا ضميرا الأب و(فرانز) على بشاعة جرائمهم الكبرى، كان لابد وان يكون التغيير، وان يكون القرار بالموت الاختياري وبوعي كامل فتكون الميتة للأب والابن سوية.

---

(1) سارتر, جان بول: أسرى التونا, ت, عبد لمنعم فهمي, دار الثقافة العربية للطباعة, القاهرة, ب، ت, ص153.
(2) المصدر نفسه، سارتر، ص204.
(3) المصدر نفسه, سارتر، ص206
(4) المصدر نفسه، سارتر، ص 207.
(5) المصر نفسه، سارتر، ص 212.

(6) المصدر السابق، سارتر، ص 153.
(7) المصدر نفسه، سارتر، ص 168.

ويرى الباحث أن وقائع الحرب والأسر قد أرغمت (سارتر) على اتخاذ مواقف صريحة في السياسة والإدانة الواضحة لدعاة الحرب ولذلك تجسدت تلك التأثيرات في معظم أعماله المسرحية.

قدم (سارتر) أيضا مسرحية (موتى بلا قبور) أو (رجال بلا ظلال) وهي مسرحية تتحدث عن وقوع مجموعة من المقاومة الفرنسية السرية في الأسر وهم (كانوريس) اليوناني و(هنري) الإنكليزي و(سوربيه) الفرنسي و(فرانسوا) وأخته (لوسي) الفرنسيين أيضا، وجميع الشخوص تعاني تعذيباً وحشياً أثناء التحقيق من أجل إفشاء أسرار المقاومة.

لقد خالف (سارتر) قواعد الكلاسيكيين الأوائل (أرسطو) و(هوراس) بإظهاره مشاهد التعذيب والقتل وكل ذلك الفزع الدموي الذي يؤكد عليه من أجل إظهار قبح وجه الحرب ومآسيها، فبعد مشهد تعذيب (كانوريس) تستمر عملية التأكيد لتلك المشاهد المفزعة المليئة بالضرب والشتائم: " لاندريو: أرسل شخصاً كي ينظف الحجرة من هذه القاذورات. كلوشيه: أية قاذورات؟ لاندريو: هناك حيث اليوناني ينزف دماً، انه شيء يثير الاشمئزاز. كلوشيه: يجب أن لا تنظف الأرض من الدم فقد يفيد في التأثير على الآخرين "[1].

وتأكيداً على صلابة الشخصيات المأسورة، تستمر عمليات التعذيب العلني لكل الشخصيات وتزداد عمليات التعذيب الجسدي والنفسي ويؤكد الإنكليزي (هنري) صموده أثناء التحقيق بكلمات مختصرة بقوله: " هنري: لن تأخذ مني غير الصراخ "[2].

أما شخصية (سوربيه) الطالب الجامعي الملتحق بالمقاومة الفرنسية، يجد أن لا فر من العذاب سوى الموت، ولذلك يختار طريقاً حراً واعياً يثبت به التزامه الحي بمبادئه، لأنها تتمثل بمفهوم حق الاختيار، بل بطبيعة الاختيار المركبة بالذات، فما كان على (سوربيه) سوى الهروب من الألم إلى الموت وبذلك يَقتلُ سراً يريده الأعداء لتحطيم رمز المقاومة المتمثلة بتلك المجموعة من المقاومين وقائدهم (جان) ولذلك يرمي (سوربيه) بجسده من نافذة شباك غرفة التحقيق وهو يصرخ: " سوربيه: لقد فزت .. لا تقتربوا مني .. وإلاّ فسأقفز .. لقد فزت .. لقد فزت. كلوشيه: لا تكن أحمقاً، إذا تكلمت سنطلق سراحك. سوربيه: (يبصق وهو يصيح) أنا هنا في أعلى، هنري، كانوريس، إنني لم أعترف. (الجنود يندفعون نحوه ولكنه يقفز في الخلاء) "[3].

ويزيد (سارتر) من قوة بناء حبكته بمفاجئة غير متوقعة، إذ يُسقِط (جان) مسؤول المقاومة السرية، في الأسر وبنفس مكان الأسر للشخصيات الأسيرة، وهنا لابد من زيادة نسبة الصمود بين الشخوص، إلا أن أصغر الأسرى يتخلخل في موقفه خاصة وان المعركة داخل الأسر كما يصفها (هنري) على إنها معركة كلام: "هنري:هناك معركة بين فريقين، فريق يحاول أن يجبر الآخر على الكلام (يضحك) فيها شيء من الحكمة، ولكن ذلك كل ما في وسعنا، إذا تكلمنا خسرنا كل شيء "[4].

وفي شخصية الأسير الصغير (فرانسوا) أن كلاً من الموقف والصدق مرتبطان ارتباطاً جوهرياً، ولذلك تظهر فكرة الاختيار.. أما التعذيب أو الموت بالذات، فتظهر واضحة من خلال اختيار الشخوص وانضمامهم للمقاومة الفرنسية، لكن خطأ الاختيار بالنسبة لـ(فرانسوا) كان التحاقاً غير مدروس ودون تروي وكذلك دون تفكير في الصعوبات، إن للخوف في مسرحية (سارتر) أهمية خاصة باعتباره غريزة إنسانية متأصلة، وحينما يشتد ذلك الخوف يشتد الانهيار.. فبعد مجيء (لوسي) من التحقيق: " لوسي: إنه دورك، يجب أن تكون شجاعاً جداً .. يجب أن تشعرهم بالخجل. فرانسوا: (وهو ينهار جالساً في مواجهة لوسي) لا أستطيع أن أتحمل ذلك. لوسي: انظر إلي(ترفع رأسه) يبدو إنك خائف؟ إنك لن تتكلم أليس كذلك؟ أجب

---

(1) سارتر، جان بول، موتى بلا قبور، ت، زهير طه البيومي، الناشر العربي، القاهرة، ب.ت، ص 68.
(1) المصدر السابق، سارتر، ص 77.
(3) المصدر نفسه، سارتر، ص 84.
(4) المصدر نفسه، سارتر، ص 93.

فرانسوا: لم أعد أعرف شيئاً ..لم يبق لدي قدر يسير من الشجاعة، ولكن كان يجب ألا أراك وقد اختلط شعرك وتمزق قميصك "[1].

حين يشتد الخوف والانهيار يكون قرار المقاومة بموته وإنقاذ الموقف خوفاً من موت الآخرين وتحطيم جزء مهم من تنظيم المقاومة، لذلك أبدى (هنري) موقفاً واضحًا بقتله وهو عكس موقف جان الذي يريد أن يمنحه فرصة: " جان: لن تمسه. هنري : أتريد أن يصنع جنود الميليشيا من أولادنا لحما مفروماً حين يسيرون إلى القرية ؟أحترس. ياجان أنك لو منعتنا من معالجة هذا الأمر ستكون المسؤول عن موتهم. جان: وُعد بأخذ فرصة. كانوريس: ليس من حقنا أن نعطيه فرصة. فرانسوا: لوسي أنقذيني لا أريد أن أموت هنا في الظلام، هنري أنا لازلت في السادسة عشر من عمري00 دعني أعيش00لا تقتلني في الظلام (هنري يحكم قبضته حول حلق فرانسوا). فرانسوا: لوسي (لوسي تدير رأسها بعيداً) لوسي: أغفر لي ياحبيبي00 يا حبيبي المسكين الوحيد، اخلص منه بسرعة. هنري: لقد مات "[2].

في الفصل الثالث يشتد الموقف بين الأسرى الثلاثة (كانوريس) (هنري) (لوسي)حول اختيارهم للحياة أو الموت وتتم الحيلة الذكية الكاذبة عن إفشاء سر اختباء قائد المقاومة، وحين يطلق سراحهم من الآسر تأخذ عملية المزاح بين المحققين إلى قتل الأسرى وهم يتضاحكون ولا يعيرون أدنى اكتراث الى تلك الجثث الميتة.

ج. فولفجانج بورشرت

في مسرحية (أمام الباب) نموذج حي وتجربة أخرى لموضوعة الأسر، فالمؤلف نفسه قد أُسر في (روسيا) لمدة ثلاث سنوات، وموضوع المسرحية يبدأ بعد عودته من الأسر إلى الوطن الذي لم يفتح له باباً لمنزله، بل فتح له باب الجوع، باب الهوس الاكتئابي، باب التشرد والتشرذم، باب البطالة، تلك هي الأبواب التي فتحت له بعد عودته من الأسر وهو يحمل جسده فوق ساق واحدة وأخرى خشبية، أنه (بيكمان) المعطّل عن العمل، ذلك الذي أوقفت منظوماته (البيولوجية) في الأسر لم يجد من يعيد منظوماته كي يتواصل مع الحياة، ماذا يعمل إنسان بساق واحدة؟ ذلك التساؤل يجيب عليه: "بيكمان:لا أستطيع النهوض، فقد أحضرت معي ساقاً يابسة "[3]

"بيكمان: أجل لقد سلبوني ركبتَي في روسيا، والآن عليّ أن أعرِج في الحياة بساق متيبسة ويستولي عليَّ اعتقاد دائم بأننا نسير إلى الوراء ولا نتقدم "[4].

تلازم(بيكمان) تلك العقدة، عقدة نقص عضو مهم في حياته هي ساقه، فيكررها المؤلف في المتن في صفحات عدة، للتأكيد على تأثيرها في تركيبة شخصيته الأسيرة المعاقة، إذ يرد ذكرها في صفحة:47-48-49-81-85-122-132.

يشير (بورشرت) إلى ألمانيا برموز مجسدة للسلطة متمثلة بشخصية الكولونيل والشعب الألماني المسحوق متمثلاً بشخصية (بيكمان) فالكولونيل بدوائره المنفتحة على الريح سواء أكانت حرباً أم سلماً لا تتجسد فيه أي خسارة، والأسير العائد بدوائره المنغلقة بالخسارة، كلها جسدها (بورشرت) كرموز بتعبيرية دموية، جسدها متشظية بشخصيته الثلاثية في النص، فشخصية المؤلف قد ظهرت في (بيكمان) و(الآخر) و(ذو الساق الخشبية)، الدواخل المظلمة للمؤلف تتناثر بحوارية مظلمة مغلقة.

بالعطل الجسدي للشخصية والتمزق الداخلي لها، ذلك التوازن بالخسارة أعطى للشخصية انسجاماً متكافئاً، ساق مبتورة + روح ضائعة، أنتجت موتاً للشخصية، موتاً روحياً وليس(فسيولوجياً). فالقبر هنا هو مدينته التي طالما حلم بها وهو في أسره، مدينته التي مات فيها

---

(1) المصر السابق، سارتر، ص 98.
(2) المصدر نفسه، سارتر، ص 101.
(3) بورشرت، فولفجانج، أمام الباب، ت، مجدي يوسف، دار مكتبة الحياة، بيروت، ب.ت، ص 32.
(4) المصدر السابق، بورشرت، ص 34.

ابنه بالقصف، ومدينته التي جعلت والديه يموتان، بعد طردهما من البيت، لأن الانتماء للنازية يعني التحجر والخروج منها يعني الموت.

(هامبورك) مدينة سرقت زوجته لتهديها لمن لم يحارب ويضحي، مات دفء السرير الزوجي وماتت الأحلام فغدت تلك العواطف لدى (بيكمان) قطعة قماش مهلهلة خرقاء،تلك المصائب وتلك الدواخل المظلمة الكئيبة لم تكن تتجسد بشكلها المؤثر لولا الكتابة بالمذهب (التعبيري) لكي يشظي شخصيته الرئيسية في النص إلى ثلاث شخصيات، لتبدأ بالبوح عن دواخل الكاتب الكئيبة.

ويبعث (بورشرت) بجميع ثيمات الأسر وخسارات الحرب والتساؤلات والاتهامات للذات وللسلطة النازية ولكل من ساهم في إيقاد فتيل الحروب في مونولوجه الأخير إذ يصرخ فيه متسائلا: " بيكمان: أهذه هي الحياة، رجل يعود إلى ألمانيا وهو يرتعد من البرد، يجوع ويعرج، رجل يعود إلى داره ليجد فتاة. ولكن الفتاة لها زوج ذو ساق واحدة يصرخ باسمي على الدوام، والاسم هو (بيكمان) وباب يصفق في الخارج ... رجل يعود إلى ألمانيا يبحث عن الآدميين، ولكن كولونيلاً يموت من الضحك ... رجل يعود إلى ألمانيا ولكنه يجد مديره متخاذلاً.. أنا المقتول الذي قتلوه.. أنا هو القاتل؟ من يحمينا من أن نصبح قتلة؟ نُقتل كل يوم، وفي كل يوم نرتكب جريمة قتل.. القاتل بيكمان لم يعد يحتمل أن يكون القاتل والمقتول في آن واحد، وهو يصرخ بوجه العالم: أني أموت ثم يرقد في أي مكان على قارعة الطريق، الرجل الذي عاد إلى ألمانيا يموت " ويختتم مونولوجه ذلك متسائلا: "بيكمان: أما من أحد يجيب؟ أما من أحد يجيب؟
أما من أحد على الإطلاق "[1].

ويختتم (بورشرت) حبكته بتلك التساؤلات المفتوحة وهو بذلك يحذر من تكرار دوائر الحرب وانفتاحها لتعزز قيئها فيتمخض منه الأسير العائد المنكسر لينجد أن كل الأبواب قد أغلقت وليس هناك باب يفتح له ويضمه ويستقبله سوى باب الموت، وهو بذلك يكون سعيداً لأنه قد يحصل على برودة القبر التي هي أدفء من ضمير الإنسانية المتعفن الذي أغمض عينيه طوال حربين مدمرتين.

(1)المصدر السابق، بورشرت، ص 120.

المبحث الرابع

الأدب المسرحي العربي ودراما الأسر

1. **الأسر في المسرحية العربية**
2. **الأسر في المسرحية العراقية**

أ- الظهور المبكر للموضوعات

ب- الحرب والخطاب المسرحي الجديد

1 – الأسر في المسرحية العربية

تعد الدراما العربية حديثة عهد على الساحة الأدبية والثقافية ولم يكن هناك أي وجود للمسرح في العالم العربي قبل القرن التاسع عشر، بل ادخل كنتيجة للاتصال المتزايد بين الشرق الأوسط والغرب.

ورغم حداثة المسرح العربي إلا أن الدراما العربية وجدت مكانا واضحاً مع الأحداث الاجتماعية والسياسية فانبثقت لتشير لها واقتربت منها لتكون نسيجا متناغماً مع الأحداث فقد عالج جزء كبير من هذه المسرحيات موضوع الاقتراب المباشر من المجتمع وقضايا التحرر الوطني، ولكثرة الحروب التي خاضتها معظم أقطار الشعب العربي مع الآخر المحتل برز مسرح الحرب بشكل جلي وواضح فكّون حضوراً فاعلاً في الدراما العربية.

وفي مصر تناول عدد من الكتاب موضوعه الأسر والشاعر (شوقي) تناولها في مسرحية (مصرع كيلوباترا) وقد أختلف (شوقي) عن باقي الكتاب الذين تناولوها مطلقاً من معطيات قومية وإنسانية " ففي معطيات التاريخ أن كيلوباترا – عابثة ، غادرة ، ماكرة ، بهيمية الغرائز في حين صوّرها شوقي وطنية داهية ، بطولية وانبساطية تفعل كل شيء من أجل وطنها وشرفها ، والذين تفتديهما في نهاية الأمر " [1].

إن الذين شككوا في أصل (شوقي) العربي اعتبروا ذلك التحريف لمعطيات التاريخ هو "وسيلة فنية يدافع بها عن انتمائه المصري ومن هنا كانت قضية كيلوباترا بالنسبة لشوقي قضية شخصية في المقام الأول وقد اقتضاه تبريره لمواطن الريبة في تاريخ كيلوباترا "[2].

تفاعلت القضية الفلسطينية في الحياة العربية وبكل اتجاهاتها السياسية والاقتصادية والأدبية وغيرها ولذلك صارت القضية الفلسطينية تأخذ مكانها بشكل متفهم في الأدب العربي الحديث، ولا نستثني المسرح مع ذلك إذ بعد نكسة 1967 وبالذات مع النمو السريع لحركة التحرر الفلسطينية.

بالإضافة إلى تلك الموضوعات المعاصرة والمتداولة للقضية الفلسطينية فقد استمد الكاتب المصري (فوزي فهمي) التراث الإغريقي الكلاسيكي ليطرح فيه تلك الموضوعة التي كتبها الإغريقي (يوربيدس) بعنوان (اندروماك) والتي استمد منها أيضا الكاتب الفرنسي (جان راسين) في فترة عودة الكلاسيكية فكانت تلك المسرحية تحمل أسم (الفارس والأسيرة) وهي تستمد موضوعة الأسر والمسرحية " هي تنويع على أسطورة (اندروماك) القديمة كما يذكر مؤلفها وابتداءاً . فأن هذا التنويع قد أدخل على الأسطورة القديمة عناصر جديدة تتناسب مع هموم العصر" [3].

وفي مسرحية (زهرة من دم) للكاتب (سهيل إدريس). يطرح لنا تلك الموضوعة من خلال متابعة جاسوس فلسطيني لأحد الفدائيين والوشاية به وبرفاقه في المجموعة الفدائية ، فيبلغ السلطات الصهيونية فيتم تطويق البيت لاستسلامه وقبل أن يقرر الفدائيون بعمل ما ينطلق الفدائي الصغير زياد ليسلم نفسه للسلطات ويأسر وبذلك ينقذ باقي المجموعة الفدائية من السقوط بالأسر.

ويستطرد بقوله " إن العرب أشراف ومناضلون وعظام، ورثوا البطولة أبا عن جد، فالدم العربي دم نقي (قد يعتكر لكنه لا يفسد) ... وإن رجال العدو جبناء ومنهارون وقوادون بلا خلق ونساؤه عاهرات يتجرن بأجسادهن ... أريد أن أطرح سؤالاً بسيطاً: أي منطق في أن تهزم هذه (الحثالة البشرية) أمة من المناضلين الصامدين؟ إذا لم يكن لديك ما تقوله في قضية من أخطر قضايا المصير فلما التصدي لها؟ ... إن المؤلف يقف بنا على أعتاب عنصرية جديدة، في الوقت الذي يجب أن نؤكد فيه إن قضيتنا مع إسرائيل ليست قضية عنصرية "[4].

---

(1) بن ذريل، عدنان، فن المسرحية، دار الفكر، دمشق، 1963، ص47.
(2) مصلح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي القاهرة، 1984، ص89.
(3) بيبرس، أحمد سمير، الفارس والأسيرة والهموم المعاصرة، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة 1987، ص243.
(4) المصدر نفسه، ص 61 – 62.

وقدم المؤلف (أحمد أحمد بدوي) مسرحية (أسر لويس التاسع) والمسرحية انتهجت الواقعية في طرح الموضوعة وهي تتألف من أربعة فصول ونسجت حبكتها بتشكيل من ست وأربعين شخصية، واختيار مكان الحدث في مدينة دمياط المصرية والزمان لم يحدد لكنه يشير إلى فترة الاحتلال الفرنسي لمصر والمسرحية تبدأ بحصار المدينة واحتلالها، لكن من دون بشر، فالجميع قد تركوا المدينة لينضموا إلى المصريين المقاتلين في المدن التي لم تحتل بعد، وبعد ذلك يتم أسر القائد العسكري (لويس) والفرق الفرنسية بعد الإيقاع بهم في معركة رابحة.

قدم الكاتب (بدوي) موضوعته ليشكل منها جوانب دعائية لتقوية معنويات الفرد المصري، لكن المؤلف بدلاً من أن يطرح تلك الدعائية بشكل علمي محسوب لكي يطلق من خلالها صورة المقاتل العربي المصري بصورته النبيلة الإنسانية لكنه طرح العكس فكانت صورة التعامل مع الأسير هي مجموعة صور مشوهة وبحوارية مفزعة رسمها المؤلف لشخوصه بالحديث بلغة الدم والقتل والإذلال والتدمير، وبذلك أخل المؤلف حبكته التي تشابكت فيها الأضداد وتشابهت بالسلوك لتخلق بعد ذلك معادلة القتل المتوازن لكلا الطرفين ففي حوارية (محمود) و(مسعود) توضح صور التعامل اللاإنساني للشخوص المصرية: " مسعود: ثبت القيد جيداً في الأرض يا مسعود. حامد: سوف أثبته حتى لا تستطيع عشرة بغال أن ينزعوه من هذه الأرض "[1]. " حامد: لو كان لي من الأمر شيء يا مسعود لأبقيت هذا الملك أسيراً في يدنا إلى الأبد. حامد: لو حكمت في هذا الملك الباغي ومن معه من قواد جيشه لأذقتهم العذاب ألوانا "[2]. " مسعود: وقد سمعت أن هؤلاء الأسرى على كثرة عددهم سنضرب في كل ليلة رقاب بعضهم ، حتى يفنوا عن آخرهم "[3].

في الجانب الآخر يطرح لغة الدم والقتل والإرهاب على لسان شخوص الفرنسيين ففي مشهد يلتقي به الفرنسيون ليتحدثوا عن مخاوفهم إزاء الأسر بقولهم: " دانجو: ومن يدري ماذا يفعلون بأسرارنا؟ دارتوا: لابد أنهم يأخذون أولئك الأسرى ، ليعرضوهم في المنصورة ومصر والقاهرة. دانجو: ليزيد وأمن قوتهم المعنوية. دي بواتو: وليؤمنوا أبان استطاعتهم التغلب علينا.

دارتوا: هيهات ، سوف تملك هذه الديار ، ونسترد أسرارنا. دي بواتو: أما من يقع في أيدينا من الأسرى فلن ينجو من حد السيف. دارتوا: متى تقع المنصورة في يد جيشنا؟ سوف تسيل دماء عدونا أنهاراً في شوارعها "[4].

ويزيد المؤلف من أخطائه حين يذكر رقماً مبالغاً فيه عن الأسرى الفرنسيين إذ جاء بقوله: " موريك: يقال إن عدد القتلى بلغ الثلاثين ألفاً وعدد الأسرى يناهز مائة ألف أسير "[5].

لقد كان من الممكن أن يقلب الرقم ليكون منطقياً، أما أن يقتل 30 ألفاً ويتم أسر مائة ألف فهو مغالاة خاصة وإن المعركة لم تتوفر فيها أله الحرب الحديثة المدمرة بتقنياتها.

تنتهي المسرحية بأسر قائد الجيش وجنوده ويمنح (لويس) رسالة تحذير ليوصلها إلى شعب فرنسا بعد إطلاق سراحه وتنتهي المسرحية.

يرى الباحث أن المظاهر التعبوية قد جاءت متعجلة خاصة فيما يخص بنية الشخصيات السلبية والايجابية فهي متشابهة بحواريتها الانتقامية مما أوحى للمتلقي من أن الانفعالية قد خطت أثرها في حبكة المسرحية وأفرزت ما أراده المؤلف في طرح أفكاره الجمالية والفكرية وبذلك أفقد المتلقي متعة التسلية والتعليم والتي يبغي منها المسرح توصيل رسالته القومية والإنسانية.

بين نهاية الحرب العالمية الثانية مروراً بالنكبة الكبرى في فلسطين ونكسة حزيران "عرفت سوريا- والوطن العربي عامة- عدداً كبيراً من التحولات والهزات السياسة والاجتماعية وتغيراً في البنية الاقتصادية. وكان لهذا كله أثره على الحياة الأدبية "[6].

---

(1) بدوي، أحمد أحمد، أسر لويس التاسع، مكتبة نهضة مصر، 1960، ص169.
(2) المصدر نفسه، بدوي، أحمد، ص170.
(3) المصدر نفسه، بدوي، أحمد، ص171.
(4) المصدر نفسه، بدوي، أحمد، ص99.
(5) المصدر نفسه، بدوي، أحمد، ص165.
(6) بلبل، فرحان، الأدب المسرحي في سوريا، القسم الثاني 1950- 1967 ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد6، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978، دمشق ، ص22.

تناول الكاتب السوري (خليل الهنداوي) موضوعة الأسر متأثراً بالحرب العالمية الثانية وما أفرزته على العالم كله من ويلات ودمار فقد كتب عن الحرب مسرحيتين هما (هذه هي الحرب) ومسرحية (رجال تحت الشمس)[1].

في المسرحية الأولى يعود نبيل إلى زوجته لمياء بعد نهاية الحرب لكنه يعود مشوها مبتور الأعضاء فترفضه الزوجة الجميلة أولاً ثم يستيقظ ضميرها فتعيده إليها وتقوم على خدمته كالممرضة دون أن تقابله حباً بحب فلا يلبث نبيل أن يموت زاويا حزينا- إن الكاتب هنا يترك موضوع الحب والجمال- وان كان ينطلق منهما – ويناقش مشكلة من مشاكل الإنسان وهي ما تفعله الحرب فيه، فأحباؤنا المحاربون، من مات منهم ترك الحسرة في القلب ، لكن الذي يعود مشوها ناقصاً هل نحبه؟ هل نتحمل تشويهه؟ إن التشويه لا يحتمل ، فالحرب تفعل في القلوب فعلها في أجساد المقاتلين . وإذ بالحبيب السابق الجميل الذي كان الذراعان ينفتحان له كمصراعي السماء، يسمع من زوجته هذا الصراخ الأليم " إنني لا أعرفك أيها السيد المرعب "[2].

ويستمد الكاتب (معين بسيسو) موضوعة الأسر في مسرحيته الشعرية (ثورة الزنج) والتي تدور احداثها في القرن الثالث للهجرة وتعرض البصرة للحصار الطويل، استخدم الكاتب (بسيسو) الشكل الملحمي لطرح تلك الموضوعة التاريخية – المعاصرة وشكلت موضوعة الأسر حضوراً واضحاً وجميلاً، إذ كان الأسر الذي طرحه (بسيسو) يتمثل في الجوانب غير المادية للأسر، أنه أسر الكفاح العربي بكل أشكاله ومدياته ومن خلال ذلك الترميز للثورة متمثلاً بشخصيات أبطاله (عبد الله بن محمد) وزوجته (وطفاء) وذلك الجنين/ الرمز ولذلك يحذرها زوجها بالهروب لكي تبقي على جنين الثورة حياً وتكون ديمومة الكفاح متمثلة ومتواجدة في ذلك الجنين المأسور (بيلوجياً) في أحشاء أمه وهو الآن بانتظار إعتاقه من رحم أمه ليكون بانتظار أسر آخر.

"عبد الله بن محمد: ماذا يبقيك معي؟ ان كنت تريدين لهذا الطائر عشاً فانطلقي الآن ، حصارهموا يشتد وحرابهموا تمتد وفخاخهموا تنصب للطائر في أحشائك يا وطفاء من أجل البصرة ، من أجل القرن الثالث للهجرة "[3].

ويؤكد (بسيسو) من خلال ثيماته على تحجيم الثورة أو على الأقل احتواءها ولذلك تتشابه وجوه الثورة والثوار، النضال، الصمود، العذاب، وحتى بطريقة الأسر والموت. ففي المشهد الأخير من المسرحية حين يأسر (عبد الله بن محمد) ويعلق فوق صليبه نجد أن كل المأسورين على تلك الصلبان يتماثلون بوجه واحد وهو بذلك يطرح الرمز المتمثل بالفكر المحمول وليس بالشكل المادي المصلوب إذ تقول وطفاء: " وطفاء: عبد الله بن محمد هل تخدعني عيناي ، هذه الصلبان المكرورة ، من نحت من الوجه الواحد هذي الأوجه "[4].

ولم يفت (بسيسو) إبرازه لصور العذابات الإنسانية فقدمها بصور مرعبة إذ يتحمل وزرها أولئك العزل فالقائد أبو يوسف يموت ميتة مفزعة إذ جاء على لسان البحراني: "البحراني: غرسوه في الطين ... ألف من عبدان أبن أبي دعبل، ستة أيام بلياليها كانوا يسقون الأرض ويقيمون السدود ، نعس أبو يوسف ستة أيام بلياليها وهو وراء سدود الطين ثقلت عيناه وذراعاه فأغفى فالعبدان تنام وقوفاً تحلم واقفة وتموت وتسرب من سد الطين الماء ، انفتحت ثغرة ورآه خصيان الأرض غرسوه في الطين ، أصبح لحم الإنسان الطين ، ... غمر الماء الرأس أغمض عينيه أبو يوسف الرجل اللحم الدم والعبد أبو يوسف "[5].

ويزيد (البحراني) وصفه لعذابات الأسرى ، فعالم الأسر هو عالم اللاإحتجاج بكل أنواعه، ولذلك كان على الأسرى الذين مع أبو يوسف أن لا يطلقوا أصوات آهاتهم المسموعة فهي تشكل وجهاً من وجوه الاحتجاج على التعذيب ولذلك كان عليهم أن يدفعوا ثمن تلك الآهات التي أطلقت

---

(1) بلبل، فرحان، الأدب المسرحي في سوريا، مجلة الحياة المسرحية، عدد 23، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص 53.

(2) المصدر نفسه، بلبل، فرحان، ص32.

(3) بسيسو، معين، ثورة الزنج، المطبعة الثقافية القاهرة، 1970، ص60.

(4) المصدر السابق، بسيسو، ص 89.

(5) المصدر نفسه، بسيسو، ص42.

من صدورهم فالبحراني يكمل تلك الصور بقوله: " البحراني: عشرة عبدان قد صرخوا... وقفوا غرسوا أعينهم حيث أبو يوسف مزروع في تلك الحفرة لم يرفع أحد منهم كفه لكنهم صرخوا... نظروا حيث يموت هناك رجل يا عبد الله ، أو ليس على الرجل الآخر أن ينظر لأخيه الرجل كيف يموت "[1]. " البحراني: شدوا أيديهم بحبال الظهر.. ألقوا بهم في قرب .. نفخوها وضعوا في القربة ثعباناً، وضعوا حدأةً ثم رموا بالقرب العشر ، هنالك في المستنقع ، رجل مغلول في قربة تطفوا بالماء ، رجل تنقر عينيه حدأة ، رجل يلدغه ثعبان ، رجل يطفوا وهو يموت "[2].

تلك هي صور الأسر أطلقها (بسيسو) مرمزة ومؤثرة ، بعيدة عن التناول المباشر والتسطيح في فتح أفق التأويل والمتعة الجمالية لتلك المسرحية القصيدة.

واستخدم (بسيسو) الشكل الأسطوري لمسرحية (شمشون ودليلة) وهو بذلك يتخذ سلاح الخصم ليقاتل به على اعتبار أن (شمشون) هي جزء من (الميثيولوجيا) اليهودية.

كتبت المسرحية شعرياً واستخدم الرمز في شكلها ، فكانت (فلسطين) على شكل عربة تحاصرها الأسلاك و(شمشون) هو السلطة العسكرية القاتلة وفكرها ، وموضوعة الأسر تبدأ في اللوحة الثانية في المسرحية وبعد مواجهة بين (ريم) و(شمشون) تجرح في كتفها وتسقط في الأسر وبعد أن تفيق من إغماءتها يبدأ (شمشون) بالتحقيق معها ويحاول مخادعتها فيطلب منها إفشاء بعض المعلومات عن أسماء المنتمين إلى المقاومة الفلسطينية لقاء إطلاق سراحها من الأسر. " شمشون: ريم ... كوني عاقلة يا ريم ، لا توجد تحت سريرك آلة تسجيل ، لتسجل كلماتك ، كي يسمعها من هم خلف الأسلاك ، أو في تلك الصالة ، لكن ستكونين ، تلك البطلة ... لو تسمعين قليلاً لي ، وسأصحبك إلى ولدك يونس ، هو في أحد فنادقنا الآن "[3].

ويأتي رفض (ريم) لتلك المساومة القذرة سريعاً فهي ترفض الخيانة وبكل أشكالها.

"ريم: في أحد فنادقكم ... وستصنع مني بطله ، بطلة من...؟ بطلتكم..؟ شمشون: كوني عاقلة يا ريم. ريم: كوني خائنة يا ريم. شمشون: خائنة لا... أنا أكره يا ريم الخونة ، أحتقر الخونة .. لكنا سنقدمك كبطلة لو.. ريم: لو ماذا يا شمشون. شمشون: من أي طريق يأتون؟ من يخفيهم؟ بعض الأسماء النكرة والمجهولة يا ريم ، وستغدين تلك البطلة ، ستقولين هربت ، وسنطلق بعض رصاصات ، ونقول هربت ، وستغدين تلك البطلة "[4].

وينتهي ذلك التحقيق بالعناد والإصرار من اجل المبادئ وعدم إفشاء أسرار المقاومة وأسماء الفدائيين المنتمين ويكون الرفض لـ(ريم) خير بديل عن الخيانة والتخلص من عذابات الأسر وذلته وتنتهي المسرحية بنهاية مفتوحة بعد أن تتهم (ريم) بأنها هي نفسها (دليلة) التي أضعفت قوته وقصت شعره كما ورد في (الميثيولوجيا) اليهودية القديمة.

" راحيل: اعترفي إنك أنت دليله. ريم: أنا ريم. راحيل: من أرسلك لشمشون ، ما عادت قوته في شعره، عبثاً تخفين مقصك تحت الأربطة البيضاء "[5].

وفي ختام المسرحية يدور (شمشون) بمدفعه الرشاش يضرب ويضرب وتؤكد (ريم) موقفها وموقف المقاومة الفلسطينية من ذلك القتل العمد والاستلاب للأرض والحرية.

"ريم: در حول المدفع ، هذا هو طاحونتك يا شمشون ، ستضل تدور إلى أن تسقط ،هذا هو قدرك ، هذا قدرك "[6]. وبتلك النهاية المفتوحة يشير الكاتب (بسيسو) إلى أن المقاومة الفلسطينية ستستمر.

---

(1) المصدر نفسه، بسيسو، ص 43.
(2) المصدر نفسه، بسيسو، ص 45.
(3) بسيسو، معين، شمشون ودليلة، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، 1971، ص 137.
(4) المصدر نفسه، شمشون ودليلة، ص138.
(5) المصدر نفسه، بسيسو، معين، ص160.
(6) المصدر نفسه، بسيسو، معين ، ص160 .

كتب الشاعر اليمني (محمد عبدة غانم) مسرحية (سيف بن ذي يزن) وقد كان "الجوهر الموضوعي لهذه المسرحية الشعرية موجودة بكامله في قصيدة مطولة للشاعر نشرها في ديوانه الأول (على الشاطئ المسحور) "[1].

في الفصل الأول من المسرحية " نتعرف على جوانب من أحداث نجران المعروفة في التاريخ بقصة نصارى نجران وفي نهاية الفصل يتدخل الأحباش في البلاد بغية الانتقام لأنصارهم في العقيدة وفي الفصل الثاني سيف بن ذي يزن يقع أسيراً جريحاً بعد أن سقط في المعركة وأخذه الأعداء إلى السجن وهو في غيبوبته وفي الفصل الثالث تشهد الأحباش وهو يستعدون لغزو الكعبة وهو يعانون من مرارة الفشل الذي أعقب الغزو مباشرة، أما الفصل الرابع فيتضمن لقطات سريعة من رحلة سيف إلى المدائن ومقابلته لكسرى ثم عودته مع مجموعة من الأسرى الفرس ونجاحه في تطهير البلاد من الغزاة الأحباش "[2].

في ليبيا كان للمؤلف الليبي (الأزهر أبو بكر حميد) وقفه مع موضوعه الأسر في مسرحية (يوم الهاني) والمسرحية " تبرز كفاح الشعب وبطولاته بينما تتغشى روح الأنانية والغيرة بين صفوف المستعمرين الإيطاليين فهم لا يتقنون فنون الحرب ولا يحسنون حراسة معتقلاتهم كل ما يفلحون به هو صب النار والدمار على بيوت الشعب وعلى الأسرى الذين يقعون في براثنهم "[3].

وللمؤلف (عبد الكريم خليفة الدناع) مسرحية (دوائر الرفض والسقوط) وهذه المسرحية وثيقة حية لنضال الشعب الليبي ضد الاستعمار الإيطالي.

تبدأ أحداث المسرحية بدخول القائد الإيطالي (فولبي) ليسأل عن عدد الأسرى فيخبروه بأنهم كانوا في الليل ستة وفي الصباح بقي أربعة ، لأن أحدهم توفي ليلاً والثاني عند الصباح وذلك بسبب التعذيب الوحشي ، في المقابل هناك أسرى إيطاليين لدى الثوار الليبيين ، تدخل إحدى الشخصيات الإيطاليات اسمها (ليزا) تبحث عن زوجها الأسير ويخبرها القائد الإيطالي (فولبي) عدم قدرته على استرجاعه ، وتذهب (ليزا) إلى الثوار الليبيين وتحاول أن تستعطفهم وتبكي فيطلق سراح زوجها الأسير[4].

ويبدو إن (المؤلف) قد رسم الشخصيات مغرقة بالعواطف لكي يبرز صورة التعامل الإنساني مع الأسير، إذ أن بكاء (ليزا) أمام الثوار كان سبباً لإطلاقه من أسره بينما الصور الثانية للإيطاليين فقد ملأت بالتعذيب والقتل ومن خلال ذلك التناقض بالتعامل مع أسرى الحرب يبرز الصراع بين شخوص المسرحية المتضادة والمتصارعة.

2. الأسر في النص المسرحي العراقي

أ) الظهور المبكر للموضوعة.

بدأ المسرح العراقي نشاطه في مدينة الموصل وتحديداً في الكنائس المسيحية آنذاك بالإضافة إلى المدارس الدينية المرتبطة بها، لقد كانت تلك التجارب صوراً منقولة لتجارب مماثلة حدثت في مسارح العصور الوسطى حيث أبقت الكنيسة المسرح خدمة لإغراضها الإيديولوجية الدينية وبثها ، وكان عام 1880 انبثاق أول عرض مسرحي عراقي وهي مسرحية (كوميديا طوبيا) وهي أول مسرحية غير مأخوذة عن نص أجنبي وقد كتبها (حنا حبش) ، ومن الطريف إن موضوعة الأسر كانت من المواضيع التي طرحت في الدراما العراقية بشكل مبكر " إذ قدم المؤلف المسرحي الفراتي الخوري نورسو الكلداني الماردیني مسرحية (نبوخذنصر) عام 1888 على مسرح المدرسة الاكيركية في الموصل وتناولت هي الأخرى موضوعة الحرب

---

(1) المقالح، عبد العزيز، البدايات الأولى للمسرح المعاصر في اليمن، مجلة الفكر المعاصر، العدد 4، وزارة الإعلام، الكويت، 1987، ص35.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الراعي، علي، ص 472.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الطاحنة التي دارت بين الملك نبوخذنصر وقَدِم باليهود أسرى إلى بابل ليكونوا رقيقاً للبابليين وعبيداً لهم" [1].

في عام 1922 قدم عبد المجيد شوقي مسرحية تاريخية وتدور أحداث هذه المسرحية "حول فتاة عربية جميلة تقع في أسر قائد روماني فيحبها ويعرض عليها الزواج ولكنها لا تبادله الحب وترفض الزواج منه وتغلظ القول فيسجنها في بلدة عمورية ويأخذ في تعذيبها ، ولا يتورع عن قتل طفلها أمام عينيها فتستغيث بالمعتصم ... ويتم له النصر وإنقاذ الفتاة العربية من أسرها. " [2].

استمد الكاتب المسرحي موضوعه " من التاريخ الإسلامي العربي فخصها بفترة من حكم العباسيين وهي حرب المعتصم بالله العباسي وفتح عمورية، والمسرحية سجل لهذا الفتح. مناسبته وظروفه وهي مسرحية حوادث لا مسرحية شخصيات والموضوع إذن الحرب والمؤامرات والنصر – موضوع حماسي وطني، لا عقدة فيه غير عقد السياسة والتآمر . ولقد قص المؤلف في مسرحيته خبر الاستغاثة وخبر الفتح وخبر المؤامرات. أما الأسلوب فنثر سلس معبّر، والحوار فيه قوي وهو تارة حماسي وتارة تقريري ، وتضم المسرحية إلى جانب ذلك إشعاراً وأناشيد حربية "[3]

في عام 1934 قدمت مسرحية (وفاء العرب) " وقد تضمنت حادثة السموأل بن عاديا الشهيرة عندما حفظ الأمانة التي أودعها لديه الأمير العربي أمرؤ القيس بين حجر الكندي الشاعر المشهور... وقد تضمنت المسرحية شأنها شأن (فتح عمورية) رهينة (ابن السموأل) ساوموا على حياته والده المحاصر ولم يشر النص إلى حادثة أو فاجعة تراجيدية تمثلت في قتل ابن السموأل هذا خارج الأسوار بينما كان والده ينظر من شرفتها وكان المحاصرون قد اعتقلوه واتخذوا منه أداة لحمل أبيه على الرضوخ ولم يذكر المصدر أسم مؤلف المسرحية "[4].

ومن بين تلك النصوص التي فقدت كان " نص مسرحية (فتح مصر) التي كتب فصولها (يحيى قاف) ونظم تلك الأشعار المناسبة لها فاضل الصيدلي وقد وردت تلك الأشعار في ديوانه والتعليقات القصيرة المرفقة بها والظاهر أنه يدور حول حب (أرماتوسا) ابنه (المقوقس) أمير مصر و (اركاديوس) أحد قواد أبيها "[5] وتدور الأحداث وتتشابك وتلح (ارتاموسا) بعدم ذهاب (اركاديوس) للحرب مرة أخرى لكن " أركاديوس يعود للقتال فتهزم الروم وتنتصر العرب وهنا يسمع أركاديوس وهو في خذلان الهزيمة إن حبيبته قد وقعت في الأسر ويفجع والدها (المقوقس) بأسر ابنته فيرسل وفداً إلى عمر بن العاص للمفاوضة ولا يذكر الشاعر شيئاً بعد ذلك وربما جاز لنا أن نستنتج أن عمرو بن العاص قد أطلق سراح ارماتوسا وإنها تزوجت بحبيبها أركاديوس فانتهت المسرحية بنهاية حسنة .. ربما فنص المسرحية لم يصل الينا "[6].

من المسرحيات الشعرية التي تناولت موضوعة الأسر هما مسرحيتي الكاتب (خالد الشواف) (شمسو) و (الأسوار) وقد كتب الشواف في مسرحية (الأسوار) محذراً من غدر الصهاينة وتوسعهم خاصة وان المسرحية كتبت بعد نكبة (1948) واستيلاء الصهاينة على الأراضي العربية الفلسطينية وقد قدم ذلك التحذير عن طريق استخدام الشكل التاريخي وأسقطت عليه المعاصرة بالأفكار، وقد استعان المؤلف بالشخصيات التاريخية الحقيقية والتي وردت في تاريخ بابل كشخصية (نبونيد) و (كورش) و(ريموت) وأيضاً استعان الكاتب بشخصياته المتخيلة مثل شخصية (حزقيال) (شالوميت) (سالومي) (عزرا) و (حاييم) ليطرح أفكاره المعاصرة من أجل إيجاد حبكة متجانسة ما بين أحداث الدراما التاريخية والأفكار المعاصرة.

---

(1) العبيدي، سعدون، شيء من تاريخ المسرح العراقي، مجلة الطليعة الأدبية، عدد 9، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1980، ص4.

(2) الطالب، عمر، المسرحية العربية في العراق، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1971، ص 48.

(3) المصدر السابق، الطالب، عمر، ص49.

(4) الزبيدي، علي، المسرحية العربية في العراق، معهد الدراسات القاهرة، 1967، ص89.

(5) المصدر نفسه، الزبيدي، علي، ص91.

(6) المصدر نفسه، الزبيدي، علي، ص92.

أكد (الشواف) على عمق بنائه للشخصيات اليهودية والتي سبق وأن أسرت في (بابل) وأطلق سراحها. فشخصية (حزقيال) صيغت بشكل مؤثر ومدروس و (حزقيال) كشخصية درامية يظهر اليهودي الحاضر وليس يهودي الماضي، أنه المرابي المتآمر الذي استغل سلاح الاقتصاد من أجل تحجيم قوة شعب بابل ويمكن التعرف على شخصيته من خلال حوار (آيار) مع البابليين إذ يقول : "آيار أين سيوفكموا؟ أين القنا؟ رجل 1 : ان سيفي لم يزل مرتهناً. آيار: عند من ؟ رجل 1 : عند حزقيال المرابي. الرجل 2: عنده رمحي. رجل 3 : وقوسي عنده وسهامي. رجل 4 : وجني. رجل 5: وحرابي. آيار: يا لها من أحبولة ذلك الوغد لكم منذ سنين
يا له من شرك أوقعكم يا بني بابل فيه أجمعين كنت قد حذرتكم منه فلم تسمعوا حتى وقعتم في الكمين "[1].

هناك أيضاً شخصية (أستير) الأسيرة اليهودية المطلق سراحها والتي استغلت سلاح الجنس لتكون قريبة من (كورش) ملك (الفرس) ليساعدها في هدم وحرق ودمار (بابل) فالدعوة للجنس تقدم من قبل المخططين من القادة والأحبار في (أورشليم) وهي لا ترى معارضة في ذلك اذ تقدم نفسها كمومس للملك الفارسي من أجل الانتقام ففي لقاءها بـ(حزقيال) يتم الاتفاق الآتي:
"حزقيال: ذلك فرض دعاك اليه قومك فلتلبي. أستير : لعمري تلك تضحيتي ... الهي ... أعني ... واغفر اللهم ذنبي. حزقيال: رويدك لست مذنبة. أستير: ولكن .. أما أنا من سلالة خير شعب فكيف أعيش في شعب وضيع يدين لأهرمزدا لا لربي؟ وكيف يكون كورش لي ضجيعاً وكورش لم يكن كفوءاً لحبي؟ حزقيال : رويدك.. شعب إسرائيل يمشي إلى غاياته في كل درب وليس هناك درب وضيع إذا أفضي إلى تذليل صعب دعي جسداً لكورش يشتهيه ولا تلتقي له أبداً بقلب. أستير: سأفعل ما أردت أورشليم ، وهل لي أن تهيب فلا ألبي سأفعل غير نادمة "[2].

من الشخصيات التي طرحها (الشواف) شخصية أبنه (حزقيال) المسماة (راعوث) والتي ولدت في ارض بابل ، لكنها تتغنى بأرض الميعاد المزعومة وتحلم بالامبراطورية اليهودية الممتدة من الفرات للنيل، فوالدها المرابي ارضعها (أيديولوجية) الحقد والسم على بابل منذ الطفولة رغم إنها ولدت طليقة وليست أسيرة الأسر.

"راعوث: على ضفاف النهر في بابل عادت لصهيون بنا الذكرى
فأغتسلت في دمعنا الهاطل ولوحتها آهنا الحرى
وآسرونا طلبوا إننـــا لهم نغني ولهم نفرح
ونحن هنا في غربتنا هاهنا فكيف باللحن لهم نصدح
فلتنسني يمناتي يا أورشليم آن كنت مهما عشت أنساك
بابل... وقد نادت سبايا آروم طوبى لمن بالشر جازاك "[3].

تلك المقاطع التي أطلقتها (راعوث) تمثل التشويش والحقد الذي صيغ وحرف به (العهد القديم) بأفكاره المطروحة أستغله (الشواف) ليطرح منه كل الأفكار الصهيونية بالحقد على بابل رغم أن ذلك الأسر قد عاد بالمنفعة المادية والمعنوية لكل الأسرى اليهود لأنهم أعتقوا بعد فترة من أسرهم واتخذوا من بابل ملاذاً آمناً حاكوا فيه مؤامراتهم وأسقطوا بعدها مدينة (بابل) بالاتفاق مع الفرس وفي نهاية المسرحية يتحول الأسير المطلق سراحه إلى آسر وذلك بعد دخول جيش الفرس مع المتآمرين اليهود اذ يخبر الضابط الملك الضعيف (بيلشاصر) بقوله:
" بليشاصر: أين جيش بابل. الضابط: فاجأه جيش العدو، وقد أودى به الثمل فأسل بعض، وبعض راح يأسره جيش العدى وقليل منه تقتل " [4].

ورغم ما يحمله النص الدرامي الشعري من قدرة شعورية في اتصاله بمتلقيه فأن للمسرحية الشعرية والعربية منها بدءاً من نصوص شوقي وما تلاها من نصوص اتخذت من الشعر العمودي

---

(1) الشواف، خالد، الأسوار، مطابع دار الكشاف، بيروت، 1956، ص78.
(2) المصدر نفسه، الشواف، خالد، ص30.
(3) المصدر السابق، الشواف، خالد، ص 17.
(4) المصدر نفسه، الشواف، خالد، ص 102.

وسيلة بنائية فإنها قد أخلت بانسيابية الأحداث والشخصيات لكن الشواف قدم شخصياته اليهودية الأسيرة بشكل مقنع اذ لا مغالاة في تركيبة الشخصيات سواء أكان شخصيات حقيقة أو متخيلة.

ويرى الباحث إن شخصية (حزقيال) في مسرحية (الأسوار) لو سلطت عليها الأضواء بالتحليل والدراسة لكونت مساحات وفضاءات أدبية قد تصل إلى مصاف الشخصيات العالمية اليهودية التي تناولتها درامات مثل شخصية (شايلوك) في (تاجر البندقية) أو (باراباس) في مسرحية (يهودي مالطا) ، فقد حمل (الشواف) مجموعة صفات مركبة لـ(حزقيال) تأهله للوصول الى تلك الصفات المعروفة في عالم الدراما فقد كان (حزقيال) يهودياً مرابياً ، وكان قواداً يدعو للعهر والسقوط الأخلاقي، وكان ناكراً للجميل ، إذ أطلق سراحه من الأسر وبقي في بابل ثم بدأ حياكة مؤامرة السقوط لكل تلك الصفات جعلت فيه شخصية مركبة وغير عادية في بنائها مما أدى إلى تقوية حبكة النص المسرحي.

أما مسرحية (شمسو) فهي أيضاً تطرقت للأسر عن طريق الإخبار، وقد طرحت الشخصيات الأسيرة في نص المسرحية وهي شخصية لا وجود لها ، ولا تشكل أي إخلال أو تقوية في ترابط نسيج المسرحية الدرامي وإنما طرحها (الشواف) لكي يقدم صفة كريمة من صفات الملك البابلي (أنوإيلو) ففي الفصل الثاني ، المشهد الأول يجيء ذكر الأسر على لسان الملك و أيبرو إذ يسأله الملك: " أنو إيلو : كيف حال الأسرى. إيبرو : بخير مليكي ... كل شيء يجري كما تهواه. أنو إيلو : أتراهم يشكون ؟ أيبرو : لا يا مليكي .. من تشكي نظرات في شكواه. أينو إيلو : والاميران ؟ أيبرو : ما هما فيه مولاي أمن ونعمة رفاه "[1]. وفي إشارة للكاتب وضعها في تسلسل شخصياته المسرحية ذكر بأن هناك شخصيات لا تظهر على المسرح

خياشو : ملك الحيثيين

شولكائي: أمير حتي أسره البابليون

يعلو شاما : أمير حتي أسره البابليون "[2].

من خلال تلك الحوارات القصيرة عن الأسرى ومواقعهم يفهم بأن الملك البابلي يتعامل بشكل إنساني مع أسراه.

وكتب (محي الدين زنكنة) مسرحية (السر) والتي يكشف فيها عن صمود اثنين من الأسرى الفلسطينيين ، والمسرحية كتبت بأسلوب المسرحية ذات الفصل الواحد.

ويحاول المؤلف بنقل موضوعة الأسر عن طريق حبكته عبر شخوصه التي ستقوم بشرح وجهات نظرها وموقفها من الأسر، فلقد جمع (زنكنة) مجموعة من الشخصيات المتعددة الجنسيات والمتوحدة في عمليات القتل والتعذيب والقسوة فهي تمثل وجهاً واحداً للشر وإن تغيرت أشكال حامليه وتبرز خلفيات تلك الشخوص ونفسياتهم بحوار هادئ لكي تمهد تلك الحوارية الهادئة ما بين القتلة إلى عملية القتل بدم بارد وأعصاب هادئة، فشخصية (جيمس) المجند الأمريكي فقد طرحه (زنكنة) ومهد له بذكاء وبرصانة وتلك الشخصية تبدأ بفتح ملفات دواخلها المخفية بيدها، فحين يدخل للماضي يستقرا (جيمس) جرائمه بحق الأسرى الفيتناميين.

"جيمس: أول ما نلقي القبض على واحد منهم نشق له بطنه ، فذلك أنفع إذ يمكننا بفضل ما توصل إليه العلم عندنا ، الاستفادة من كبده السليمة ، أو أحشاءه الداخلية الأخرى ، التي لم يصبها العطب أو المرض في الأغراض الطبيعية ، أما عندكم فالأمر مختلف كما قلت "[3].

ويؤكد (جيمس) على سيادته وحبه للقتل والتعذيب بقوله: "جيمس: لا تنسى لدينا من الوسائل ما يذيب الصخر ... ويلين الحديد ... عليك أتباع اللين في البداية ، منتهى اللين ... والرقة ثم التدرج نحو الشدة والعنف رويداً رويداً ودون مبالغة كبيرة ثم التهديد والوعيد والتعذيب النفسي تذكره بأهله وأخوته وأطفاله ، وإذا لم تنفع فإحضارهم جميعاً فرداً فرداً أو عدم التردد في ذبح أي

(1) الشواف، خالد شمسو، مطابع دار الكشاف، بيروت، 1952، ص30.
(2) المصدر نفسه، الشواف، خالد، ص8.
(3) زنكنة، محي الدين، السر، مطبعة الغري، النجف، 1968، ص55.

منهم إذا أقتضى الأمر بل وإفنائهم جميعاً ... و إذا أبى فالقبعة الحديدية والفرن الكهربائي آنذاك تجده يطلق شفتاه بأسراره لم تكن تحكم بالوصول عليها "[1].

أما بالنسبة للشخصيتين الأسيرتين فهما شخصية محمود وأخيه الصغير مصطفى، ويكشف (زنكنة) عن واقع الشخصيتين الأسيرتين، كل وانتمائه، وامتداده وجذوره الفكرية الطبقية الاجتماعية. الاثنين قاتلا من أجل قضيتهم، و سقطا أسيرين بيد أعدائهم، لكن التعذيب الجسدي والنفسي أدى بفعله السلبي على أحدهم وهو محمود فاهتزت المبادئ وبدا بالانهيار عنده وذلك يرجع إلى عملية مسبقة وهي عملية الانتماء الصادق للمبادئ فهو كونه قد جاء إلى المقاومة الفلسطينية ليس بوعي كامل وإنما كان انتمائه منفعياً، انتهازياً فأجبرته الظروف لذلك الانتماء. "مصطفى: لم أختر شيئاً، لم أكن قادراً على اختيار شيء، إنها زوجتي دفعتني إليكم دفعاً، كنت أعيش في السعودية مرفهاً منعماً براتب ضخم وقصر كامل الأثاث وسيارة من أحدث موديل"[2].

أما شخصية (محمود) فقد رسمها (زنكنة) بعقلانية وواقعية فهو يصف الهزيمة بمنطق ثوري سليم لا تغلفه المبالغات الوطنية."محمود: إنني أعترف بأننا هزمنا، ولكننا لم ننته، وإذا شئت فإننا قد بدأنا وبالذات من الهزيمة "[3].

وتبقى شخصية (محمود) بكامل ثقلها الوطني، ورغم أدوات التعذيب الجسدي والنفسي مقاوماً صلباً لكي ينهي حياته بمبدئية اختارها هو نفسه وبعقله ودون ارتباط عاطفي قد يؤدي إلى هشاشة الموقف النضالي في ساعات الحرج ، فهو يضحي بأخيه ويكون المساعد الأول بقتله على يد الصهيوني (حاييم) من اجل الحفاظ على سر القنبلة الموقوتة والتي ستؤدي إلى موته ، وموت الصهاينة أيضاً ، وبرغم تلك المصاعب جميعها ، التعذيب ، التهديد وانهيار أخيه الواضح لكنه يظل متماسكاً فوق كل شيء." محمود : (بثقة) في الظروف الحالية التي تعيشها بلادي لا أعرف لي غير واجب واحد ، وهو واجب إنقاذ الوطن"[4]

قدم الكاتب (عادل كاظم) نصوصه معتمداً في صياغة حبكاتها على التراث الوطني في أعماله المسرحية ومنها (تموز يقرع الناقوس) و(الطوفان) ومسرحية (الحصار). وفي هذه المسرحية يطرح (عادل كاظم) مجموعة من الأضداد المختلفة وبين نقائض متباينة لأحدى حالات الحرب، إلا وهو الحصار، تلك الحرب التي تجر بجريرتها على كل مواطن فن كانت للحروب قوانين تمس المحاربين فقط، إلا أن حرب الحصار تشمل الجميع، وتعيش بغداد حالة الأسر داخل سورها الذي أضحى جدار لسجن كبير فكل شيء فيها قد أخضع للتقنين، الطعام، الحركة، التنقل... وغيرها ويصف (أيوب) تلك الحالات بقوله: أيوب: في أيام المحنة يكون أكل تمرة واحدة ما يكفي لردع المجاعة وفي أيام التخمة يكون أكل ثور لا يكفي لردع التخمة.. في عهد داود نأكل كل ثلاثة أيام رغيف خبز وفي عهد علي رضا ربما نأكل لسعة السوط" [5].

وتشكل الحرب مردوداتها السلبية حتى على الجندي المحارب فالجميع هنا ليسوا بمقتنعين بها. "جندي 2: أتعبتنا بغداد وأتعبناها.. ما كنت أظن الحرب هكذا. جندي 1: كنت تتصورها نزهة في ارض خضراء. جندي 2: كنت أبحث عن البطولة. جندي 1: ماذا وجدت
جندي 2: لا شيء سوى القتل"[6].

وعند سقوط (بغداد) يظهر (عادل كاظم) صورة الأسر بشكل مفارقة كوميدية والتي تليق فعلاً كنموذج للشخصية التي رسمها للوالي فيصفه في لحظة أسره كالآتي " يخرج داود بشكل غريب... يربط حذاءه إلى رقبته ويسير حافياً ويوثق يديه بحبل "[7].

---

(1) المصدر السابق، زنكنة، محي الدين، ص56- 57.
(2) المصدر السابق، زنكنة، محي الدين، ص58.
(3) المصدر نفسه، زنكنة، محي الدين، ص131.
(4) المصدر نفسه، زنكنة، محي الدين، ص132.
(5) كاظم، عادل، الحصار، مجلة المسرح والسينما، عدد 2، السنة الأولى، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، 1971، ص126.
(6) المصدر نفسه، كاظم، عادل، ص 128.
(7) المصدر نفسه، كاظم، عادل، ص131.

وقبل إرساله إلى الآستانة مأسوراً يلتقي الوالي الجديد ليتنبأ له عن أسره أيضاً إذ يقول:
"علي رضا: أني متألم لهذه الحالة. داود: أيها اللعين... أتماطل أن تمزقني. علي رضا: كل شيء على ما يرام. أيوب: انتهينا إذن، وقفت إلى جانبك وصنعنا الأشياء الكثيرة... وسقنا (علي رضا) أسيراً. "[1].

لقد خير المؤلف شخوصه فأما ملاذ الموت مع الحرية أو الاستعباد مع الحياة الذليلة فأختار (غفار) الفحام موته بيده من أجل أن يكسر قيد أسره من أسوار بغداد وأرتضى الباشا (داود) ذلة الأسر على أن يعيش ما تبقى من عمره ذليلاً، لقد طرح المؤلف ثيمة الأسر بهذه الجدية فهو لا يغالي فيه ولا يصطنعه ولا يفتعله وذلك ظهر واضحاً من خلال بساطة الحبكة للموضوع وبناء شخوصه، بالإضافة إلى توفر بعض العناصر الملحمية كالإنشاد والراوية.

(1) المصدر نفسه، كاظم، عادل، ص 135.

ب- الحرب والخطاب المسرحي الجديد.

شهد نهاية عام (1980) بداية الحرب مع إيران و "لم يكن لدراما الحرب أبان سنتها الأولى، أثر ملموس في الحركة الثقافية التي وضعت كل ثقلها في محور التعبير عن المرحلة المصيرية التي يعيشها شعبنا، والدفاع عن الوطن، وقد أقتصر استلهام مناخ الحرب في أعمال مسرحية، على مبادرات فرق الهواة في العاصمة وبعض المحافظات"[1]

إن عدم وجود نصوص تعالج تلك الموضوعة الحساسة والمصيرية أدت إلى "إعداد تجارب مسرحية عالمية وعربية تتلاءم وروح المعركة، كتجارب مسرح المقاومة، والمسرح التسجيلي ومسرح الصحف الحية أو تناول الجانب الاجتماعي والتركيز على أثر الحرب في استنفارهم المواطنين... فقدم عبد المطلب السنيد مسرحية (الخندق الواحد... بيت المنتصرين)، وتلاه نص (فتحي زين العابدين) (أم المقاتلين) "[2].

إن العجالة في تناول تلك الموضوعة أدت إلى ظهور "نصوص متسمة بالسطحية والعجلة وطغيان العبارات الحماسية وتفكك البناء الدرامي"[3].

وجدت موضوعة الأسر مكانها في الحرب في مسرحية قدمتها فرقة (المسرح العسكري) من تأليف (خالد الدوري) وهي مسرحية (البرقية) "وقد استمد الكاتب حكايتها من واقعة حقيقية عاشها مقاتلان عراقيان وقعا معاً في الأسر عندما هاجمتها مجموعة إيرانية "[4].

ويبدو أن العمل قدم لغرض تعبوي مع تلك البدايات الدرامية الضعيفة التي تناولت موضوعة الحرب والأسر. وجد الكاتب المسرحي العراقي وضوحاً تميز بأسلوب جديد لموضوعات جديدة منطلقاً من المبادئ الوطنية المحمولة والمكنونة في ذات كل كاتب ولذلك " ينبغي الاعتراف بأن الكتابة المسرحية قد تعرضت إلى تحولات جذرية في الماهية والوظيفة وآلية الاشتغال خلال الثمانينات والتسعينات من القرن المنصرم، ولفهم العوامل الفاعلة في تحولات الكتابة لابد من فهم قانون تأثير اللحظة بوصفها لحظة مركبة من الحرب والحصار"[5].

في فترة التسعينات وبعد عودة قسم من الأسرى تفجرت موضوعة الأسر متزامنة مع موضوعة الحرب والحصار وقد بدى واضحاً وجلياً إن تلك المآسي في الأسر قد أثارت فكر المؤلف الشاب تحديداً ولم يتطرق لها أي كتاب درامي مخضرم ممن تعرفهم الساحة الأدبية المسرحية وهو عكس ما جاء في الساحة الأدبية الروائية والقصصية إذ تناول كتاب روايات وقصص معروفين أمثال الكاتب (باسم عبد الحميد حمودي) في رواية (سنوات الجمر) ورواية الكاتب (نواف أبو الهيجاء) في (القسمة على واحد) و (خضير عبد الأمير) في رواية (الطرق الموحشة) ورواية (مرشد الزبيدي) (الهروب إلى الحرية) وغيرها من الروايات والقصص ، بينما اقتصرت كتابات الشباب على موضوعة للكاتب الشاب (فلاح شاكر) وكان ذلك عام 1995 فكانت مسرحية (مائة عام من المحبة) لتشكل انعطافا في شكل وأفكار المسرحية الهادفة والممتعة ، ويخوض غمار الموضوعة نفسها ثانية بمسرحية (في أعالي الحب) وفيها يستلهم المؤلف التراث الأدبي التاريخي متخذاً من شخصية (الجني) الشهيرة في حكاية (الفانوس السحري وعلاء الدين) وهي إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) منطلقاً لشخوصه ، إذ يكون موضوع حكايته تلك عن إمراة تنتظر زوجها الشهيد في الحرب ويقع المصباح في يدها وتدعكه ليخرج لها (الجني) طالباً منها أمنية ، وفي كل مرة لا يقدر على تحقيق أمنياتها.

---

(1) علي، عواد، المسرح والمعركة، جريدة الجمهورية، بغداد، 22 نيسان، 1981.

(2) علي، عواد، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص52 – 53.

(3) عباس، علي مزاحم، أزمة النص المسرحي، الموسوعة الصغيرة، عدد 173، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص69.

(4) فيحان، محمد عبد، موضوعة الحرب في المسرح العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989.

(5) فيحان، محمد عبد، بنائية النشيد الشعري في الخطاب المسرحي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2001.

"المرأة: أوقف هذه الحرب المجنونة. الجني: يا لسوء حظي أن يكون طلبك الأول ما لا أستطيعه"[1].

يستخدم المؤلف كسر الإيهام طيلة المسرحية فشخصية الجني تتخذ عدة شخصيات لها فمرة تتحول إلى ابن الجيران، الطفل، فيصل، ويتم تبديل تلك الشخصيات دون أن تخرج، ويشير المؤلف إلى استخدام الأقنعة أو أي شيء يدل على التغيير.

في مشهد عودة الأسير وهو المشهد الذي يحاول فيه (الجني) إدخال الفرح والسرور إلى قلب المرأة. "الحبيب: أين الزغاريد ؟ هكذا حلمت بزغاريدك وهي تطرد عن جسدي الحرب، ولم تخافين مني ؟ لم أكن شهيداً، أسرت وها أنا عائد، خوف يشك القلب، أم حب يعجز اللسان؟ أنا من لحم ودم أمامك لكن روحي محبوسة كأنها في قبر لا يستطيع النهوض دون سماع صوتك. المرأة: أنت... حقاً ... أنت أم. الحبيب: أنه أنا يا حبيبة.. أيقظ موتي بكاؤك فنهضت وعدت إليك .. لا لن يسرقني موتي منك. المرأة: كأنه حلم"[2].

من تلك العوالم السحرية لألف ليلة وليلة يستلهم المؤلف موضوعته تلك، في نهاية المسرحية ينتحر (الجني) بسبب سقوطه في الحب، ذلك الحب المحرم بين عالمين، وهو عالم الحقيقة التي مات فيها الحبيب، وعالم الخيال الغيبي بالعودة ثانية لها كأسير.

تحفل معالجة أخرى أستمدها (فلاح شاكر) بمسرحية (مائة عام من المحبة) بواقعية مدمية لكثير من الأسرى العائدين، والمتمثلة أيضاً بثنائية الوجود والديمومة البشرية (الرجل + المرأة) فمنذ الافتتاح تكون الشخوص قد اشتبكت بصراعها وتضادت مع بعض.

ويبدو أن المؤلف (فلاح شاكر) قد استلهم موضوعته من موضوعات الدراما الألمانية المسماة (دراما العودة للمنزل) وتحديداً بموضوعة مسرحية (بريخت) (طبول في الليل) والتي تضمنت عودة الجندي المفقود الأسير (كراجلر) الذي وجد خطيبته (آنا) قد خطبت إلى شاب وحملت منه قبل الزواج وبعد تلك الخسارة المادية والروحية له رفض الاشتراك في ثورة (السبارتكيون) ، لكن (فلاح شاكر) أقتصر بموضوعه على الثلاثي الذي طرحه (بريخت) الزوج (فيصل) يقابله (كراجلر) و (آنا) تقابلها (خديجة) و (الزوج) يقابله (موروك).

يبدأ الصراع بين هؤلاء الثلاثة بعودة الأسير (فيصل) ليأخذ مكانه الحقيقي والذي سلب منه أثناء غيابه ، ليصطدم بزوج جديد قدم إخلاصاً ووفاءاً بقدر ما قدمه لها الزوج السابق، وامرأة حائرة بين الاثنين، تلك الإشكالية الاجتماعية العويصة . شكلت حبكة الموضوعة تلك، فيحتار الثلاثة من اتخاذ قرار عادل يوازن مطالب كل شخص ويرجع لها أحقيتها بامتلاك ما كان وما سيكون ، البيت ، الزوجة ، الأولاد. "الزوج: ليكن القرار لك. الزوجة: لي أنا ؟ الأسير: وحدك تمتلكين المفاضلة. الزوجة : أي جحيم ترمونني فيه لكي أختار جنة أحدكم"[3].

تستمر تلك الدوامات والصراعات بين الشخوص دون اتخاذ قرار واضح أو قاطع في الاختيار.

يعتمد المؤلف (فلاح شاكر) في نصوصه بشكل عام على قوة لغته التي تتسم بالشعرية لجميع شخوصه باختلاف طبقاتهم وثقافاتهم ومداركهم، ولذلك نجد حبكات نصوصه بما فيها في الجذب والتأثير على المتلقي، إلا أن صياغة الحوار المتكافئ للشخصيات لا تؤدي إلى خلق دراما مؤثرة نتيجة للإخلال الواضح الذي يولد من التكافؤ اللغوي والحواري وهذا ما يؤكده حميد الزبيدي بقوله: "إن اعتماد النص المسرحي على قوة جماليات الحوار لا يكفي لخلق شخصيات مؤثرة، فقوة الشخصية لديه تكمن في حوارها ، بحيث ينسى المتلقي كل المسرحية ويتابع الجمل فقط التي كثيراً ما تتحول إلى مفاجأة ذاتية أطول مما ينبغي"[4].

---

(1) شاكر، فلاح، في أعالي الحب، مطبوعة على الآلة الطابعة، 1995، ص 2.
(2) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص19.
(3) شاكر، فلاح، مائة عام من المحبة، مطبوع على الآلة الكاتبة، بغداد، 1995.
(4) حسون، حميد علي، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1998، ص261.

ويكمن الاستدلال على ذلك من خلال تلك الحوارات: "الزوجة: كلنا شهداء حين نخترع الحليب من لون الكفن، نكتشف الخبز حين نشوي أصابعنا بالمحبة"[1]. "يوسف الحارس: على الخبز أن يتجمل بكل البياض، فولدي يرفض أن يدخل الجنة المتأخرة دون أن يكون خبزه الأبيض كفنه"[2]. "المرأة: لأن الحرب لا تترك لديك خيار، كل الخيارات يغتالها الرصاص لا يبقى شيئاً سوى ما تبقى فوق أسره المستشفيات"[3].

من خلال تلك النماذج في الحوار والذي تتشكل من حوارات ثلاث شخصيات مختلفة لثلاث مسرحيات، نجد أن (شاكر) ينطق بدواخله ويضع حواره على لسان شخصيات عراقية بسيطة، لا تتحمل ثقافة واسعة فالحوار الأول تنطقه امرأة بسيطة، والثاني ينطق حارس مدرسة، والثالث تنطقه أيضاً امرأة عراقية بسيطة.

تأكيدٌ على لغة حوار (شاكر) في مسرحياته، الشخصيات لا تتحدث بلغة اجتماعية أو ثقافية تتلاءم مع قدراتها أو إمكانياتها الواقعية المفترضة ولا تتناسب مع قناعاتنا بما هو ممكن ومحتمل، ولهذا تأتي هذه الشخصيات مثالية المنحى.

استخدم (فلاح شاكر) الشكل الكلاسيكي لطرح موضوعته فقد حافظ فيها على الوحدات الثلاث تماماً، فقد دار الحدث بأقل من دورة شمسية، بالإضافة إلى أن المكان اتخذ إليه حيزاً واحداً وهو غرفة في بيت السير العائد، بالإضافة إلى أن الحكاية اعتمدت على عقدة رئيسية واحدة. أما الشخصيات فقد تمثلت بعظاميتها ونبلها فالأسير العائد كان ولا يزال وفياً ونبيلاً ومضحياً من أجل مبادئه ، والزوجة كذلك وحتى الزوج الثاني فقد حافظ على الزوجة وملا عليها البيت حناناً ومحبة إخلاص وأنجبت منه أيضاً.

ثمة ظاهرة أخرى حول كتابة موضوعة الأسر ألا وهي تجارب الأسرى أنفسهم " فقد وقع الكثير من أدباء العراق وشعرائه أسرى وقضوا سنوات مختلفة في معتقلات رهيبة منها معتقل قوجان، برندك وآراك مخصوص، وكركان، وقلعة الموت، وقصر فيروزة وغيرها ودام أسر بعضهم أكثر من ستة عشر عاماً "[4].

وبرغم الظروف الصعبة جداً ووجود المحرمات التي شرعت بشكل مجنون اتجاه العلم والأدب والإنسان والحياة والجمال، فقد تم " تحريم الكتابة والورق والأقلام والحبر على الأسرى الا أنهم بطريقتهم الخاصة استطاعوا التعبير عن مشاعرهم وعواطفهم وألفوا مجموعات شعرية وأناشيد ومذكرات طبعت بعد إطلاق سراحهم "[5].

ومن الذين شكلوا حضوراً فاعلا لتلك الموضوعة هم الأسرى أنفسهم فقد " أفرزت المعاناة التي خاض صعوبتها الأسرى العراقيون في زنزانات الأسر المظلمة في إيران أفعالاً إبداعية متعددة كحالة واقعة لما عاناه الأسرى من بعد و حرمان... فكان أن أنجبت الغربة فعلاً إبداعية متميزاً على أصعدة فنية وأدبية "[1].

فقد كتب الأسير العائد (حسن المالكي) " العديد من المسرحيات وقد كان أغلبها تحاكي الموضوع عربياً وبالفصحى دون اللجوء إلى الدارجة ومن تلك المسرحيات، لا تبك يا بلدي الحبيب

---

(1) شاكر، فلاح، مائة عام من المحبة، مطبوع على الآلة الكاتبة، بغداد، 1995، ص 20.
(2) شاكر، فلاح، الجنة تفتح أبوابها متأخرة، مطبوع على الآلة الكاتبة، 1998، ص 24.
(3) شاكر، فلاح، في أعالي الحب، مطبوع على الآلة الكاتبة، 1992، ص5.
(3) البصري، عبد الجبار داود، أدب الأسر عند العرب، الموقف الثقافي، عدد 25، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، ص16.
(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(1) المالكي، حسن، جمهورية الذات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999، ص5.
(2) المصدر نفسه، المالكي، حسن، ص 6 – 7.
(3) العلاق، باقر جعفر، رابطة المسرحيين الشباب انتهت مسابقتها بتجسيد معاناة الأسرى العراقيين، جريدة ألوان الأسبوعية ،بغداد ، عدد ، 143 ، 20 / 10 / 2000.

، الدرويش والخبز المكبل بالحديد ، الطائي من المضارب إلى السواتر ، العازفون على أوتار داخلية "[2].

هناك تجارب أدبية أخرى للتأليف منها تجربة (شاكر حميد) (غازي الموسوي) (محمود الهاشمي) (صلاح كريم) وغيرهم.

في عام (2000) أقيم مهرجان مسرحي كرست معظم عروضه لموضوعة الأسر فقد قدمت عروض مهرجان المسرح الشبابي السادس والذي أقامه الاتحاد العام لشباب العراق– رابطة المسرحيين الشباب.

وتعليقاً على ذلك المهرجان المتخصص فقد ذكر أن "هذا أول مهرجان مسرحي أفرز أعمالاً مسرحية ترتقي إلى مستوى المهرجانات المسرحية العراقية الأخرى كمسرحية ويبقى و (ذاكرة القفص) " [3].

كتب (حسين العراقي) مسرحية (في الحرب لا تحلم الأمهات) وهي (مونودراما) قد نسجت حبكتها تداعيات واسترجاعات صور الحرب وانتظار عودة الأبناء من الجبهة. لكن بعد انتهاء الحرب انبثق انتظار آخر أتعس وأقسى من انتظار العائدين من الجبهة أنه انتظار الأسير. (أم سالم) امرأة رسم الزمان عليها صوراً مليئة بالأحزان من جراء الحرب وفقدها لوليدها الوحيد ، كلها أمل في انتظار الغائب والذي قد يعود أو قد لا يعود.

"أم سالم: ستعود حتماً عندما غادرتني آخر مرة ، قلت لا تخافي يا أمي سأكسر أنف الطلقة إن حاولت اختراق رأسي وسأبصق بوجه الشظية قبل أن تلامس جسدي ، فالأمهات يكرهن الشظايا والطلقات ، الطلقة تعني إن الأولاد غادروا دون عودة وأنا أنتظر عودتك ، طال انتظاري"[1]

ذلك الانتظار القاتل الثقيل الخطى يطحن بأيام الأمهات العجائز ويسرق منهن كل شيء في الليل والنهار ، إلا صور الأبناء التي حفرت في الذاكرة وعلى شغاف القلوب الجريحة ، كان عليها أن تنتظر وتزرع أمل العودة في دواخلها ، وكان لابد من الرجوع إلى مكان الفراق الأخير في المحطة التي ودعته فيه.

"أم سالم: يا أيها القطار الآتي هل ترجع بي إلى هناك خذني أيها القطار وعد بي صوب الحرب. فأنا أم رسمت على محياها السنوات خطوط من الصبر ومذاق الصبر وانفلتت أبواب العمر أمام حلم واحد لوليد واحد من حبيب واحد"[2]

في ختام تلك (المونودراما) تغلق نوافذ الأمل أمام (أم سالم) بمجيء برقية تخبرها باستشهاد (سالم) دخل الأقفاص ليكشف عن وجه الحرب الموجع والقاسي ، ذلك الوجه الذي لا يمنح لناظره سوى لون القتل وشكل القتل وكل ما يقزز في القتل.

---

(1) العراقي، حسين، الأمهات لا تحلم في زمن الحرب، منشورات الاتحاد العام لشباب العراق، فرع القادسية، 2000، ص22.

(2) المصدر نفسه، العراقي، حسين، ص 43.

ما أسفر
عنه الإطار النظري

يخلص الباحث عند مجمل النصوص ومعالجتها لموضوعة الأسر بما يأتي:

1. شكلت موضوعة الأسر أهمية كبرى في النص الإغريقي بظرفها الموضوعي إلا أنها لم تقتصر على شخصيات قاتلت وأسرت، بل ثمة شخصيات دفعت عذاب الأسر ولم يكن لها دور في الحرب، بل حتى الآلهة هي الأخرى أسرت وعوقبت كما البشر.
2. كشفت الكوميدية الرومانية عن محاباة الأسير لآسره لكي يضمن حقوق إعتاقه من أسره وعبوديته فكان الأسلوب الأمثل هو تحويل تلك الموضوعات التراجيدية إلى موضوعات كوميدية اجتماعية لا تدين ولا تنتقد السياسة والحرب ولذلك تردد الكاتب الروماني الأصل من الكتابة بالشكل الصريح وإدانة الحروب ومشعليها بالأسلوب التراجيدي وماله من إثارة للمشاعر والأحاسيس، خوفاً من قانون النفي والذي يطبق على كل من يحاول القذف باتجاه الإمبراطور أو القائد أو الدولة.
3. إظهار بشاعة الأسر من خلال التخويف والتحفيز للمشاعر بعدم السقوط في الأسر وهذا ما أكده (شكسبير) في أعماله وذلك لأسره لـ(كورديليا) وموتها وكذلك انتحار (كيلوباترا) خوفاً من أسرها مع إظهار بعض المفاهيم والقيم المثالية والرجولية من الآسر والأسير في نص (دي لابركا) .
4. إعادة صياغة موضوعة الأسر عند الإغريق متمثلة بعودة الكلاسيكية الجديدة عند الكاتب الفرنسي (راسين) وفقاً للقواعد والذائقة الأدبية المعاشة وقد طرحت الموضوعة بشكل متناوب أو عرضي أحياناً، وأحياناً شكلت موضوعاً رئيسياً للمسرحية.
5. ظهور القراءة الحديثة لموضوعة الأسر متمثلة بالمكان كما رآه (بارت).
6. أثرت شخصية الملكة المصرية (كيلوباترا) بموضوعة الأسر ولذلك ظهرت عشرات النصوص المسرحية التي تناولت تلك الموضوعة.
7. المذهب التعبيري كان الوعاء الأمثل لطرح تلك الموضوعة في نصوص ما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية وتجسد ذلك في مسرحية (طبول في الليل) و(أمام الباب) ونصوص أخرى وقد اتخذ من الموروث الإغريقي والعودة إليه شكلاً ليطرح من خلال هموم الموضوعة وهذا ما جاء في عدة نصوص (الطروادیات) لـ(فيرفيل) (عودة الجندي أوديسيوس) و (فيلوكيتيث) لـ(موللر).
8. انبثاق جديد للمسرح الحديث متمثلاً بالشكل والمضمون من خلال مسرح الصورة والذي أطلقه بشكل مكثف الأسير المخرج والمؤلف (جوزيف شاينا).
9. انبثاق دراما مسرحية جديدة سميت بـ(دراما العودة للمنزل) وقد فرزت عن دراما الحرب.
10. منحت تجربة الأسر في نص الكتاب الألماني (بورشرت) خلوداً لم يتحقق لكثير من كتاب الدراما المعاصرة ، إذ دخل تاريخ الأدب المسرحي الحديث بنصه الوحيد (أمام الباب).
11. لم يتطرق كتاب الدراما (السوفيت) سابقاً للموضوعة رغم جراح الحرب ومأساتها لحساسية المعالجات السياسية لها وإخضاع الثقافة لمفهوم الواقعية الاشتراكية.
12. بعض الكتاب استخدم الشعارية الفجة في طرح الموضوعة مما أبرز بعض الكتابات التي شكلت ضداً للقضية العربية بشكل عام وللقضية الفلسطينية بشكل خاص وقد استخدم الموروث العربي والإسلامي كشكل ومحاولة توظيفية لقضايا العرب المعاصرة.
13. استخدم (الميثولوجيا) اليهودية كسلاح مضاد لطرح الموضوعة وإدانة قوى المغتصب.
14. انفتاح المعالجة لدى الكاتب العربي إزاء الأحداث العالمية والتعريج والعودة إلى الكلاسيكيات الإغريقية وإعادة صياغتها بما يتلاءم وهموم العصر وحروب ودماره وآثاره السلبية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

عينة البحث

منهج البحث

تحليل العينات

1. مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من 72 مسرحياً عراقياً تناولتْ فيه تلك النصوص موضوعة الأسر.

2. عينة البحث

تم تحديد عينة البحث، كما مبين في الجدول ذي الرقم (1) بالطريقة القصدية ولتوفر الشرطية الأساسية في البحث فيما ينسجم وأهداف ومشكلة البحث.

ت	اسم المسرحية	تأليف	تاريخ الكتابة
1	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	فلاح شاكر	1998
2	ذاكرة القفص	علي الطرفي	2000
3	فراديس	قاسم حميد فنجان	2001

3. منهج البحث

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في دراسة أسلوب معالجة النص المسرحي لموضوعة الأسر.

تحليل العينات

1. الجنة تفتح أبوابها متأخرة

تأليف: فلاح شاكر(*)

(الجنة تفتح أبوابها متأخرة) هي واحدة من المسرحيات العراقية التي تناولت موضوعة الأسر التي تبدأ بانتهاء رحلة العذاب داخل الأقفاص وانتهاء زمن مرير اسمه زمن الغربة, والمسرحية تُعَد وثيقة أدبية واجتماعية وتاريخية، لأنها سجلت وقائع سنوات النار (الحرب – الأسر – الحصار) لتصف من خلال تلك الوقائع المرّة اختلاجات المشاعر وفيضان الحزن والعاطفة التي تواكب معاناة شعب بلياليه المظلمة ونهاراته المرهقة الطويلة.

تتشكل حبكة المسرحية بتأثر واضح بدراما (العودة للمنزل) الألمانية التي تناولت تلك الموضوعة بعشرات المسرحيات، فقد كتب (موللر) مسرحيته (عودة الجندي أوديسيوس) وقد تناولت موضوعة أحد الجنود الذين رجعوا للبيت بعد أسرهم ليجد أن زوجته يطارحها الغرام اثنان من أصدقائه.

تلك المسرحيات وغيرها شكلت تأثيراً واضحاً في كتابات (فلاح شاكر) فيما يسمى بخماسية (الحب والحرب)، فقد تناولها في ثلاثة أعمال هي: (في أعالي الحب) (مائة عام من المحبة) ومسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة).

والجنة عند المؤلف (شاكر) ليست تلك الجنة المثالية في الأعلى بل هي الجنة المادية التي تحولت إلى نار بفعل تشظي النفس وانكساراتها العميقة، الجنة الأرضية هي:(البيت- الوطن-الزوجة – الأبناء - المال) كل تلك المفردات تشكل العذابات التي يجدها الأسير العائد المثخن بجراح طويلة تمتد لعشر سنوات أو عشرين سنة وربما أكثر..

تبدأ المسرحية بعودة الأسير فتتخذ الحبكة في بنائها عبر مسار التناوب بين الفكرة وتجلياتها من خلال إنثيالات تتولد عنها أو تتصل بها ولكل من هذه الأنثيالات والتأملات الداخلية لكلا الشخصيتين المحوريتين (الزوج – الزوجة) وهي الثنائية المتكررة في أعمال (شاكر)، تخرج روافد أخرى فتتحرك نحو بداية جديدة للبطل المأزوم العائد محفوفة بالشك وعدم اليقين لتلاقي شكاً

(*) فلاح شاكر، ولد عام 1960، درس الفلسفة والفنون التطبيقية، قُدمت له عدة أعمال في البصرة، أهمها، السقوط إلى الأعلى، في أعالي البحار، دولة الصعاليك، فاز بجائزة أفضل نص ثان في مهرجان المسرح العراقي للمسرحيات التجريبية، عن مسرحيته (الف قتيل وقتيل) عام 1987، كما فاز بجائزة أفضل مؤلف شاب للموسم المسرحي 1987-1988، وذلك عن مسرحية (ليلة من الف ليلة) التي فازت أيضاً بدرع السويس وعُرضت في مصر(القاهرة) واليمن ، كما شاركت مسرحيته (الف رحلة ورحلة) المكتوبة في عام 1988، في مهرجان القاهرة التجريبي الدولي الأول. ومن أعماله الأخرى (الف أمنية وأمنية) 1989، (قصة حب معاصرة)1991 و(مائة عام من المحبة) 1995ومسرحية (في أعالي الحب) وكذلك مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) التي فازت بجائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان (قرطاج) المسرحي، حاز على جائزة الدولة للإبداع عام 1997 وكذلك عام 1998، وحاز على الجائزة الأولى في مسابقة لجنة المسرح العراقي عن مسرحية (تفاحة القلب) وفي عام 2001 قدم مسرحية (اكتب باسم ربك).

آخراً يقابله ويوازيه ويماثله ألا وهو شك (الزوجة) التي لم تصدق عودته منذ الافتتاح وحتى نهاية نص المسرحية.

يفتتح المؤلف مسرحيته بدخول الأسير العائد حاملاً كيسه المملوء بذكرياته المادية لماضٍ فات وانتهى، زمان الزوجة المحبة وزمان الجبهة والرصاص والمدافع، عاد محملاً بكل تلك الذكريات ليدافع بها عن الماضي والحاضر واللاحق وحين يفتح الأسير العائد حواره، مساعداً إياه كيسه المحمل بذكريات الماضي، صور قصائد، رسائل، مذكرات، ليشير بدلالاتها لصور البيت بألوانه البهيجة التي أوقفت جمالها وبهائها تلك الهجرة القسرية ليصرخ متألماً:

" الأسير: انتم تخونونني.. أنتِ لستِ زوجتي (يدخل من الباب) ما أضاعني الأسر بل أضاعني إنك أتلفت ذكرياتي (يرمي الحقيبة بيده) أهكذا أعود.. أهكذا تكون مملكتي "بيت تسكن حديقته الأشواك والكرفس والسلك والرشّاد والفجل والبصل" أين الورود التي رشفت دمي لكي تصبح حمراء .. وأنتِ لم تعودي زوجتي أهكذا أُستقبل بعد كل هذه لسنوات من الأسر، هكذا نلتقي؟ كنت أحلم بألف صورة وصورة للقائنا.. الباب تتآكل أصباغه ويُترك كما الجريح، الحديقة أصبحت سوق تبضع لخضار أين أنا من كل هذا لقد قتلت أحلامي وبيتي هذا البيت لم يعد بيتي، أواه يا بيتي ما تركته هكذا ولا أريد أن أعود إليه وهو خرب .. يا له من خذلان وخيبة. "[1].

منذ الافتتاح تبدأ خيبة الأمل للعائد الأسير، ليجد أن اعز وأجمل مكان لديه قد تغيرت بنيته وشكله منذ أن غادره، فالباب انتهى صبغها وبدت له كجريح متروك بأرض المعركة، فالحديقة بكامل جمالها وورودها، ألوانها قد أُتلفت بفعل التشظي الكبير للحصار والذي سحق العائلة العراقية، فتحولت تلك الحدائق بورودها وعطرها إلى مناطق تبضع لتزرع بدائلها الخضروات، أن هذا التغيير له منافعه الاقتصادية للبيت وساكنيه، لكن ذلك التشكيل والتبديل يشكل للأسير العائد ضربة موجعة، لأن تلك الصور الجميلة ما زالت متوقدة في ذاكرة الزوج العائد بألوانها وبهائها وعطرها وجمالها " أين الورود التي رشفت دمي لكي تصبح حمراء" لذلك كان شعوره مرتبطاً بخراب خارجي انزاح بسرعة ليشكل إنزياحاً داخلياً مما أثر في تركيبته (السايكولوجية).

يطرح (شاكر) الشك في العلائق الاجتماعية الجديدة ما بين العائد الغائب (الزوج) وبين المنعزلة المنتظرة (الزوجة) ومن خلال تلك الثنائية التي شدها خيط الغربة والاغتراب الروحي تتمحور حركة النص حول حركة الزوج الذي يتجه إلى الزوجة التي بدورها تخذ لها حركة معاكسة

(1) شاكر، فلاح، الجنة تفتح أبوابها متأخرة، غير منشور، مطبوع بآلة الحاسوب، 1998، ص 2.

لحركة الزوج راسمة بذلك وبوضوح مساحة رد الفعل وتتباين خطواتها ضمن هذه المساحة بين الرفض والقبول بين الذهول والاستيعاب وبين منطق الواقع وتكذيبه وبين مصداقية الحدث وعدمها." [1].

لقد استثمر المؤلف ثيمة الشك منذ الافتتاح وحتى نهاية الأحداث، فمرة تسير تلك الثيمة بشكل عاطفي ويشد حبكتها الاستذكار وإيقاض الكوامن والدواخل للنفس على استرجاع الماضي:

" الأسير : ما كنت تقولين ، لكنك .. كنت تهمسين" فدوه أروحلك" فتسقط الجريدة إلى الجحيم " فهي تشغلني عن رؤيتك لحظات، ستنتهي الإجازة وأعود للجبهة، وما زال طعم القبلة الأولى فوق شفتي " فتقولين " أيام وأنت" فأقاطعك وأقول " أريد أن تكون قبلتنا أبد الدهر" [2].

مرة أخرى يؤكد المؤلف (شاكر) على لحظات الشك الحسية ليقدم فيها الزوج دلالاته المادية الكاملة من اجل إثبات حقيقة انه الزوج الذي غيبه الأسر عنها بما يخرج لها من الرسائل والمذكرات التي كتبها والقصائد التي نظمها ويذكرها بأثاث البيت وكيفية الحصول عليه:

" الأسير : تسأليني كيف أعرف مكان الشامات، أية امرأة أنت؟ من البدء تعرفيني، جعلت لك أسباباً لأخدع نفسي.. وأبرر لك نكرانك لي.. من أين لك هذه القدرة الخارقة على النسيان؟ أين ذهبت تلك الليالي التي فتش كل منا مسامات الآخر باحثاً عن ذكرى مركونة قبل لقاءنا ليطردها بقبلاته."[3].

لقد نحى المؤلف إلى الحياة والتقاط شخصياته وأحداثه الحياتية وتصعيدها في العمل الدرامي مما أدى إلى مقدرته في إجادة الاختيار والاستلهام من الحياة اليومية العراقية وإجادته لثنائية الشخوص في خماسيته المعروفة باسم خماسية (الحب والحرب).

ويبدو أن الاهتمام بتلك الشخوص في مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) قد أوقع المؤلف في تكرار وتطوال لعملية إزاحة الشك والوصول إلى اليقين، بأن الأسير العائد هو الزوج، ولذلك عانى نسيج البناء الدرامي في المسرحية إلى ترهل في الحدث بشكل واضح وملموس، فقد حاول المؤلف إثارة عواطف المتلقي بحوارية اتسمت بالشعرية وبجمل خطابية اقتربت من خط المباشرة:

" يوسف المدرس: أمد يدي إلى الجروح، أليست دماء البريء.. الماء الآسن يغتال الطهر فكيف أقترب من الله .. يا الله فرضت علينا قوانين

---

(1) مجهول الاسم، على خشبة المسرح(الجنة تفتح أبوابها متأخرة) محاولة في قراءة مفردات النص الدرامي، جريدة (الهلال)، عمان، عدد 27، الثلاثاء 15-16 آذار، 2001، ص 18.
(2) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص 6.
(3) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص 29.

جديـدة للاقتـراب منـك لا نجـد فيهـا مـاءاً زكيـاً وسـجادة طريـة، ذهـب كـل هـذا فأنـا أسـجد بجـوعي وأتطهـر بـدمائي وأصـرخ بمـلء وجهـي... يـا اللـه لـم تركـت ابنـك فـي الحصـار.. اسـتغفرك.. مـا اقـرب الكفـر مـن كفـن جـاء فـي غيـر أوانـه فهـل كـان فـي حسـاب عزرائيـل أن يمـوت عشـرون مليـون فـي سـاعة..رأفة بـه ارحمنـا اللهـم اجعـل حجـارة السـجيل رغيفـاً..اللهم نسـألك بعـض جنتـك فـي جحيمهـا الأرضـي..فأي جنـة إن كـان الصـدر يرضـع جوعـاً.. إلهـي ارحم عقلي الواهن وارحمه بمعرفة حكمتك." [1].

من خلال تلك الحوارية تتضح صور الحصار التي استغلها المؤلف لإثارة العواطف لينقل أحداثها من الخاص إلى العام، تاركاً الأسباب والمسببات لقوى غيبية بعيدة عن المدارك الحسية، ليكون الموت بانتظار الجميع، ويتضح أيضا أن الأسلوب القرآني الذي طرحته حوارات المدرس (يوسف) واحداً من تقنيات الكاتب الذي اعتمد في معظم أعماله على التقنيات الإخراجية الحديثة، مثال ذلك التأثير في قول المدرس (يوسف) " اللهم اجعل حجارة السجيل رغيفاً "كل تلك المفردات لطرح قيمة الحصار. قد تبدو واضحة بسبب ذلك الاستجداء للعواطف.تعود أيضا حكاية الروحي بين الزوجين في المشاهد المتلاحقة فتنشطر وتستطرد وتتداعى دون رؤية واضحة وعميقة ويمكن ملاحظة ذلك من خلال عدم التعرف بين الزوجين الذي كان قد طرح في اللوحة الأولى ولكنه عاد ليطرح نفس الثيمة وتشظياتها في اللوحة الثانية والرابعة والسادسة:

" المرأة : أنت لست زوجي."[2]

" المرأة : سأقول لك لماذا أنت لست زوجي."[3]

" المرأة : سأقول لك لماذا أنت لست زوجي."[4]

" المرأة : أنت لست زوجي." [5]

إن ذلك التكرار لثيمة الشك والتمحور حولها أفقد حرارة الصراع الثنائي للشخصيتين – الصراع الداخلي مضافاً إليه الصراع الخارجي، لذلك يبدو أن تلك التكرارات الحوارية وإعادة ثيمة الشك في اللوحة الأولى – الثانية – الرابعة – والسادسة قد جعل من المسرحية لوحة واحدة مقسمة إلى أربع لوحات تنطلق وتهفت ثم تنطلق لتهفت وهكذا على استمرار الفعل الدرامي الذي بدا ترهله

(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص 17.
(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص 25.
(2) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص 11.
(3) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص 21.
(4) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص 28.

واضحاً لأنه قدم محوراً كاملاً وواضحاً لكلا الشخصيتين في اللوحة الأولى وورد التكرار لنفس الثيمة مضافاً إليها الحوارية المتشابهة التي أشار إليها الباحث آنفاً.

لقد اتخذ المؤلف من دائرية الحدث نفسه وانغلاقه وإعادة تجسيد شخوص أخرى تردد نفس حوار الافتتاح ونفس الأحداث إلى إضعاف الحبكة.

" الأسير: انتم تخونونني، أنتِ لستِ زوجتي... " إلى نهاية الديالوج الأول الذي ورد في الافتتاح، ليحيلنا المؤلف إلى صراع دائري منغلق وكأنه يحيل قضية الحرب والأسر إلى مفهوم ميثولوجي – ديني ولا يطرح الأسباب الحقيقية لتلك العذابات ولذلك بدا واضحاً في اللوحة الخامسة، تلك الاستغفارات المتكررة واللجوء إلى رمي كل الأسباب إلى قيم قدرية عليا خارج حدود الإنسان وقواه العقلية وتفكيره مضافاً إليه قواه الجسدية:

" يوسف الحارس: و.. استغفر الله.. إنها فقط شبع طفل نذر موته للجنة.. هذا الحصار والمدرسة.. الشمس في جسده تكسع دمي فاركض للتنور."[1].

" الأسير:(يصرخ) إلهي ؟ أنت تجعل حتى أطفالنا شهداء يجب أن تكون هناك جنة استغفر الله فانا لا أنكرها، ولكن يجب أن تكون هناك جنة بمقدار عذاباتنا." [2].

" يوسف الحارس: أمد يدي إلى الجروح أليست دماء البريء ابتهال.. الآسر يغتال الطهر فكيف اقترب من الله..يا الله فرضت علينا قوانين جديدة للاقتراب منك لا نجد فيها ماءً زكياً وسجادة طرية.. ذهب كل هذا فأنا اسجد بجوعي وأتطهر بدمائي وأصرخ بملء روحي يا الله لم تركت ابنك في الحصار.. استغفرك.. إننا اقرب إلى الكفر من كفن جاء في غير أوانه..احمد..وحامد.. و.. و.. وإننا نموت يا الله." [3].

يقترب المؤلف من خلال تلك (المونولوجات) إلى مفاهيم قدرية واضحة، وتزداد تلك العذابات التي سببها الحصار لعوامل واضحة ومعروفة ومدركة، منها زيادة الضغط على العراق للإخلال بمواقفه السياسية، تحطيم البنى الاجتماعية للعراقيين وذلك من خلال الحصار والمتاجرة بجوع الآخرين ممن لا يملكون شرف المهنة، بعض الأطباء، بعض الصيادلة، تجار الأسواق السوداء، تلك المسببات وغيرها لم يتناولها الكاتب ليحيل تلك العذابات إلى مسبيبها، وإنما اكتفى بقدرية إغريقية في انتظار ما يفعله به (الرب) من جوع وموت وحاشا للرب أن يترك أبناءه البشر، إن الابتعاد عن إبراز المسببات التي أحاطت بالظرف العراقي الخاص ومواطنيه هي التي يجب أن

---

(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص 24.
(2) المصر نفسه، شاكر، فلاح، ص 25.
(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص25.

يؤكد عليها لكي تقترب تلك المناورات الدرامية إلى العقل ولا تبتعد عنه، فالمؤلف أراد فقط مداعبة العواطف وإثارتها للحظات عن طريق الظلم الذي لحق بمعظم العراقيين المعوزين عن طريق تكرار (الموت – الحصار – الجوع – الخبز – الكفن) وغيرها من المفردات التي تضرب على أوتار العواطف للنفس البشرية " يا الله لم تركت ابنك في الحصار؟ ". " الجوع جعلنا كلنا متشابهين". " كبريائي الذليل يتوسل بالرغيف". "إننا نموت يا الله فهل كان في حساب عزرائيل أن يموت عشرون مليون في ساعة.. رأفة به ارحمنا.. اللهم اجعل السجيل رغيفا "

اعتمد المؤلف في صراعه الدرامي على الحركة النفسية لشخوصه أكثر من اعتماده على الحركة العضوية مضافاً إليه تقنية درامية هي الاعتماد على عقدة ثانوية ليقوي فيها الصراع ويدفق أحداثه، فأدخل المؤلف اللوحة الثالثة – الخامسة ليطرح فيها ثيمة الحصار والجوع ليكشف عن قيم جديدة لمجتمع طفح به الكيل من جراء شظف العيش للاقتصاد الذي أحدثته آلة الحرب.

لقد دفع المؤلف بمشهد المعلم – الأسير، اللوحة الثالثة ومشهد الحارس – الأسير، اللوحة الخامسة لكي يعطي معلومات غير مباشرة عن ذلك التحول الأخلاقي لمجتمع كان قبل ظرفي الحرب – الحصار مجتمعاً يقارب المثالية في التعامل الإنساني والعلائق الاجتماعية، لكن ذلك الظرف الخاص جرفه بالاتجاه الدوني لأسفل القعر:

" المدرس: الذل أصناف يا بني مثل الطعام، هناك ذلة من الدرجة الأولى فمثلاً تبيع أخاك وتأكل وجبة من الدرجة الممتازة أن تجعل ابنك وجبة شهر وهناك الذل الراقي كأن أمك في مجمدة تكفيك سنة." [1].

يقدم (شاكر) من خلال هذه الحوارية القصيرة صوراً عن خسارة ما بعد الحرب، فبدل أن يجد الأسير العائد شخوصاً تجنح للخير، يفاجأ بصور بشعة منها الانتفاع في العلاقات الاجتماعية حتى داخل الأسرة الصغيرة التي تشكل نواة المجتمع وترمز له، فمفهوم الحصار عند البعض هو ربح مادي حتى وإن كان ذلك يعني أكل الأخ، الابن، الأم وكأن (فلاح شاكر) يعود للميثولوجيا الإغريقية إذ يقتل الأبناء وتطهى أجسادهم ليأكلها الأب رغبة في الانتقام، انتقام الأم من الأب بالأبناء.

ويزيد المؤلف من صور الحصار البشعة تلك حيث يثير المخاوف داخل نفس المدرس (يوسف) ليحذر فيها الأسير العائد بقوله:

" يوسف المدرس: لا.. لا عناق، إصبعي الصغير يخاف أن أطبق كفي لئلا يأكل الإصبع الذي يجاوره."[2].

---

(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص، 15.
(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص 15.

تلك الصور المظلمة عن العلاقات يقدمها المدرس محذراً طالبه السابق بأن ينحو للوحدة لا للصداقة وبذلك يتجنب شراً لا تحمد عقباه، لقد عبرت تلك الحوارات في اللوحة الثانية عن رموز النفس الإنسانية وتحولاتها ونقائها كما كشف عن عيوبها مبرراً تصرفاتها.

لجأ المؤلف في اللوحة الثالثة والخامسة بالاعتماد على (الفلاش باك) للرجوع بالشخوص للوراء لتضيء الحاضر المرئي وتلك التقنية الحديثة ترجع بالأساس لتقنية المسرحية التعبيرية، وهي وسيلة حية للتغلب على عنصر الخبر المباشر والذي يشوه الصورة الدرامية. لقد كان الإخبار بتلك الطريقة (الفلاش باك) يدخل في النسيج الدرامي لينقلنا عبر تقلباته بين أزمنة وأمكنة غير حاضرة.

رغم تلك الحلمية والاسترجاعات والعودة عبر الذاكرة إلا أن الأحداث ما بين لوحتَيّ الحصار واللوحات الأربع للأسر قد بدت ضعيفة التشابك والتماسك مما أدى إلى إحداث فجوة في الثيمة الرئيسية الأسر.

ويبدو أن ثيمة الحصار جاءت لتعكس تلك التكرارات للشك الذي تلّبس الزوجة ومن ثم زحف باتجاه الزوج - الأسير العائد، لكنه في النهاية لم يكن قادراً على النهوض بقوة في الصراع الدرامي لأنه يحتاج إلى التكثيف والتركيز حتى لا يكون مملاً خارجاً عن حدود العمل الدرامي، ويحتاج ارتباطه بحركة خارجية حتى تنبض بالحركة ولا تكون مفتعلة.

استخدم (شاكر) وسائط حوارية كثيرة لكي يجعل حواره دافقاً بالحركة والسرعة التي تسهم في إبراز الأحداث وتأثير الصراع دون أن يتعمد ذلك، فالمؤلف يفصح عن شخصياته من خلال الحوار بدون طريقة تعمد إلى تقديم المعلومات، وإنما تتسرب هذه الملامح عن شخوصه وحدثه وصراعه عفواً، تلقائياً من خلال حوار لماح وهو يحقق بذلك مطلباً يخدم طبيعة الدراما القصيرة أي ذات الفصل الواحد التي تستوجب من الكاتب المسرحي تقديم معلوماته بشكل سريع ومن تلك الوسائط المستخدمة، طريقة السؤال والجواب :

"يوسف المدرس: من.. من

الأســـــير: أستاذ يو.. عمي يوسف

يوسف الحارس: حارس المدرسة " [1].

وعن طريق تلك الحوارية بالأسئلة والأجوبة تتاح للمعلومات أن تخرج من غير تعمد بحيث تبدو طبيعة و ليست مفروضة على الشخوص بالإضافة إلى تلك الطريقة فهناك (الفلاش باك).

(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص، 16.

لقد تميز حوار (شاكر) برموزه المشبعة المشعة بالدلالات التي تثري الموقف وتقضي أحيانا على بطء الحركة وتتولى هذه الرموز عن طريق الصور الشعرية دفع الأحداث إلى درجة من التأزم مابين الزوج و الزوجة.

الملاحظ لدى مسرحيات (شاكر) التي تناولت موضوعة الأسر، المكان. فالأمكنة التي تناولت موضوعة الأسر (في أعالي الحب) و (مائة عام من المحبة) و (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) جاءت جميع أحداثها داخل البيت، لكنه في مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) ينتقل من البيت معنويا لا ماديا وقد جاءت في لحظات اللقاء المتخيل بين الأسير – المدرس في اللوحة الثالثة, وبين الأسير – الحارس في اللوحة الخامسة. كذلك استخدم (شاكر) الزمن اللاإيهامي الذي تميزت به مسرحيات اللامعقول عند (بيكيت) في مسرحية (في انتظار كودو) وعند (يونسكو) في (الكراسي) وقد جاءت تلك الطريقة التي ميزت مسرحية اللامعقول و" ذلك نتيجة لتصور كتّاب دراما العبث واللامعقول , بأن هناك تشابها و تكرراً ورتابة تحدث في دورة الزمن بأبعادها الثلاثة, فالأيام لا تختلف عن بعضها، المستقبل يصبح حاضرا مرئيا وينضم إلى الماضي, والحاضر الذي كان مستقبلا – في يوم من الأيام- سيغدو ماضياً مجدباً ميتاً لا نفع فيه, وهذا ما جعل كُتاب العبث يعتقدون بلا جدوى الزمن, وحتمية الموت في كل حين, بصفة أن روتين الحياة اليومية سيؤدي إلى استمرار مرور الزمن دون حصول أي تغيير لذا لم يجد كُتاب هذا المسرح أي مبرر لوجود تقسيم زمني, وعَدّوا محاولات هذا التقسيم ضرباً من الخرافة. " [1].

لقد جاءت عملية إلغاء الزمن عند (شاكر) مطابقة لما عمله رواد مسرح اللامعقول العالميين وقد وضح ذلك في الانتقالات ما بين الزوج, الزوجة في اللوحة الثانية إلى الثالثة, الأسير- الزوجة, الأسير- المدرس وكذلك الرجوع من اللوحة الثالثة إلى اللوحة الرابعة الزوجة- الأسير والانتقال إلى اللوحة الخامسة, الأسير – الحارس والرجوع إلى لوحة الختام السادسة بين تلك اللوحات حيث يوقف المؤلف الزمن تماما ليحيل لنا الماضي حاضراً و الحاضر ماضي ميت.

عمد (فلاح شاكر) إلى إدخال مفردات شعبية في حواراته فبدت مقحمة ودخيلة على انسيابية النص وشعريته ويبدو أنها كُتبت لتصل إلى عواطف المتلقي لتدغدغ مشاعره من اجل الانحياز مع أبطال المسرحية الذين قد يتماثلون في المتلقي أما في (ثيمة) الأسر أو(ثيمة) الحصار وقد وردت تلك المفردات في حوارات الأسير العائد حصراً:

(1) الجبوري، مجيد حميد، مدخل إلى الزمن في الدراما، آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، عدد 11-12، 1999، ص 58.

" الأسـير: أهكـذا تكـون مملكتـي بيتـي تسـكن حديقتـه الأشـواك (والكـرفس والسـلك والرشّاد و الفجل و البصل) " [1].

" الأسير: ما كنت تقولين لكنك تهمسين (فدوه أروحلك) كنت تقفين هنا " [2].

"المرأة : تعال وروح باجر"[3].

"المرأة : أروحلك فدوه لا "[4].

" الأسـير: هـذا(كبـاب) وتلـك (دولمـة) ونبـدأ بالأكـل فينهرنـا المترفـون الـذين كـانوا ذات مـرة متـرفين يعلموننـا كيـف نصـنع الشـوكة والسـكين مـن الـورق و كيف نأكل بها (قوزي) " [5].

لم يؤكد (فلاح شاكر) على مسألة مهمة هي عالم الأسرى المظلم, العذابات, الغربة, القلق, الجوع, الحرمان, غسيل الدماغ, ضيق الأمكنة, القتل العمد كل تلك المفردات وغيرها هي التي تشكل الدوافع الداخلية للبطل و تحركه, لكن المؤلف لم يشر إلى تلك الشواهد والتي تكّون في دواخله حواجز قد تدفعه للشر وبكل أنواعه، القتل, السرقة, الخيانة وغيرها. ورغم أن المؤلف أكد على أن صورة الأسر هي الأكثر دماراً حتى من صورة الحرب" الأسر أسوأ من الحرب".

كل تلك الصور المرعبة في الأسر كان يمكن استخدامها من اجل إظهار صورة الأسر من خلال بطله (الأسير), رغم انه يصف لحظات الأسر بصورها الدموية المظلمة المرعبة, تلك اللحظات التي يصل فيها ذلك المقاتل إلى يوم القيامة ليدنو إليه رغم البعد الزماني و المكاني لذلك اليوم, إذ يقول: " الأسـير: تغيـرت لـم أتغيـر وعزرائيـل يتنـزه بأنفاسـي.. ليلـة أسـري كافيـة أن تغيـر أشـكال النـاس، لـم لا أتغيـر وأنـا الحـي الوحيـد وسـط آلاف الجثـث ولا صـوت.. ولا صـوت، ولا حتـى آهـة جـريح، خلـت أن الحـرب انتهـت أو هـذه نهايـة معركـة أخيـرة أيـن امضـي؟ فـي كـل اتجـاه أتعثـر بالجثـث، لـم لا أتغيـر؟ ليلـة قيامـة أريـد صـوتاً حتـى لـو كـان صـوت رصاصـة تمـزق قلبـي.. كـل طرقـي جثـث، لـم لا أتغيـر..لم لا أتغيـر وان داعـب الأسـر شكلي وأهداني وجهاً جديداً، شكلي دمرته الحرب. "[6].

كل تلك المصائب التي واجهها البطل في لحظة سقوطه في الأسر، الموت، الحياة، الضجيج والصمت، الصمود، السقوط وغيرها، كل تلك الشواهد غيرته تماماً فأكسبته شكلاً آخراً وداخلاً

---

(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص 2.
(2) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص 6.
(3) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص7.
(4) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص10.
(5) المصدر نفسه، شاكر، فلاح، ص 19.
(1) المصدر السابق، شاكر، فلاح، ص 5.

آخر. يبقى نص مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) نصاً يحمل بين طياته أسلوباً متميزاً وواضحاً في الدراما الأدبية العراقية والعربية رغم بعض الإشكالات التي صيغت بها حبكة النص، لأنه اقترب من الهموم العراقية اليومية متمثلاً ذلك بتلمس جراحات ناتئة وبارزة في نفسية العراقي المحاصر الذي شكّل حصاره نوعاً من الأسر المعنوي والمادي، فالحدود قد أغلقت والتقنيات قد منعت من الوصول وماكنة الحياة قد شُلّت في أجزائها الكبرى لذلك كان نص (الجنة تفتح...) جرحاً مكشوفاً ومؤلماً، ظل يضمده (فلاح شاكر) من خلال حبكته المزدوجة " ثيمة الأسر " و " ثيمة الحصار"، ومن خلال شخوصه العراقية المتمثلة بالزوجة الوفية والمقاتل الأسير العائد الذي لم يسقط في بئر الخيانة مروراً بشخصية المدرس يوسف والحارس يوسف، تلك الشخوص الممزوجة بالروح الشعبية العراقية التي نسجها المؤلف لتكون رمزاً تتواصل مع المتلقي بدلالات وتشفيرات تصل أحياناً لبعثرة عواطفه وإثارته وأحياناً تصدمه بما تطرحه من واقع مؤلم.

2. ذاكرة القفص

تأليف: علي الطرفي(*)

يختلف شكل الخطاب المسرحي على مر العصور، ويتأتى ذلك في الانسياق لظروف مستجدة تتأثر بها تلك البلدان فتؤثر هي بدورها على الكاتب المسرحي ومتنه الحكائي، وفي تجربة الدراما العالمية وأثر الحربين العالميتين عليها، وجد الأديب المسرحي نفسه في مفترق طريقين، فأما الاستمرار بطقسية المفاهيم الأرسطية أو الانعطاف باتجاه جديد في الدراما (شكل – مضمون) فقد بدأ كتّاب أوروبا في القرن العشرين بتحطيم الأصول والقواعد التقليدية في الفن الدرامي، وهم وإن أبقوا على شكل الدراما باستخدام شخصيات وحوار ومواقف، إلاّ أنهم حلوا الروابط الأرسطية التي كانت تحكم هذه العناصر وساروا بالمسرح في طريق التجديد وعرض مشاكل الذات الإنسانية في عالمنا اللامعقول... ومن تجارب الذات في الحياة ومن ما بقي من منطقة اللاشعور من آثار هذه الرواسب والتجارب مبتعثة في نفسه حواراً داخلياً وإثارة فكرية ووجدانية يريد الكاتب الدرامي توصيلها في مسرحيته التي تُركّب من عبارات وإشارات ورموز منذرة بالخطر المحدق بالإنسان في هذا الكون.

(*) علي عبد السادة الطرفي، تولد الديوانية 1962، عضو اتحاد الأدباء والكتاب، شاعر، مسرحي، كاتب، ممثل، ألّف نصوصاً مسرحية نشرت في المجلات الدورية، مسرحية (هو الذي قتل المخرج)، (اللوكيميا) قدمت عام 2002 من قبل لجنة المسرح العراقي، (ذاكرة القفص) الفائزة بجائزة الإخراج في مهرجان المسرح الشبابي 2001، مسرحية (مسرح بالمزاد) قدمتها فرقة الفن الحديث، قدمت في مهرجان المسرح العراقي 1995 – 1996.

من تلك الخصوصية التي خلقتها الحرب للأدب المسرحي الحديث، وجد الكاتب المسرحي العراقي ظروفاً متشابهة لتلك الظروف (الحرب) لا بل زادت عليها بإضافة ظرف آخر هو ظرف (الحصار) ومن تلك المعادلات الصعبة التي أدت إلى تغيير بنى شكل ومضمون الخطاب المسرحي العراقي، وُجِد الشباب الذين عاشوا الحرب ومرارتها فشكلت لديهم صورة الوجود الفاعل للالتصاق بها تعبيراً عن حقيقة عايشها الدرامي العراقي. وانطلاقاً من حرارة التساؤلات الحرجة والصعبة والموصولة بعذابات الأسرى العائدين والبحث عن حلم الحرية للذين لم يعودوا، وَجَد الكاتب الشاب علي الطرفي ذائقته المسرحية في نص مسرحية (ذاكرة القفص) وهي ذات فصل واحد تتحدث عن جندي أُسر في الحرب وأُودع داخل قفصه ومضى على سجنه أكثر من خمس عشرة سنة. والمسرحية تتكون من شخصيتين هما الجندي الأسير والحارس الإيراني، يلتقي الاثنان معاً يضمهما نفس المكان والزمان لصرف الوقت ، فالقفص صار سجناً للاثنين معاً الجندي يريد أن يلهو معه لتنتهي نوبته والأسير يريد أن يتحدث حتى لا تقتله الوحدة داخل ذلك السجن الانفرادي، يلتقي الاثنان بنقطة متشابهة، فالجندي الأسير كان شاعراً ولازال يكتب قصائده بالسجن، والحارس كان شاعراً أيضاً، وتتشابك الأحداث والصراعات فيما بينهم، كل يريد الدفاع عن قصيدته وشاعريته وذائقته الأدبية، كيف أثّر الحب فيها، وكيف أثّرت فيها الحرب. ويظل الصراع متأججاً ليكشف لنا(الطرفي) عن نهاية جميلة حين يفاجئنا، من أن الأسير قد استشهد وان الحارس يجيء إلى مكان الحبس الانفرادي ليضيع الوقت ولكي يكون بعيداً عن الانتقال من السجن إلى مكان آخر، وربما سيكون مصيره الانتقال إلى القطعات العسكرية في الجبهة.

كتب (الطرفي) مسرحيته بحبكة تعبيرية، مُمثِلاً ذلك بالبوح الذاتي لكلا الشخصيتين. فالاثنان يتحدثان عن دواخلهما المكبوتة، الشاعر الأسير يتحدث بلغة الوطن والبطولة، والحارس يتحدث بلغة الدولة والعسكر منطلقاً من عوامل سلطوية تؤهله لفرض الأوامر والتغيير والضرب وحتى إذا استدعى الأمر إلى القتل، فهو حارس (مُأدلج) بأوامر (دينية – عسكرية) وإزاء ذلك الصراع من اجل الصمود يكتب قصيدة تبيح له أن يضمد بها جرحاً في الغربة أو يقاتل بها ضد الأعداء في الأسر، ففي حواره مع الحارس يقول:

"الجندي : أقول جملة واحدة واصمت

الحارس: ممنوع من الكلام حتى إشعار آخر

الجندي: لابد للحوار من نهاية

الحارس: هذا السوط ما أن أرفعه ويستقر على ظهرك يعني نهاية الحوار بيننا، أو مع كل ضربة سوط اختر كلمة.

الجندي: أوافق حتى تكتمل الضربة الأولى.

الحارس : خذ هذه الضربة الأولى.

الجندي : وطني.

الحارس: هذه أخرى.

الجندي :لو شغلت.

الحارس: هذه أخرى.

الجندي: وطني لو شغلت بالخلد عنه (يفيق من إغماءته).. أيها الحارس هيه.. أنت أيها الحارس.. كان هنا.. حارساً وقفصاً وكنت بين الاثنين أقرأ الشعر "[1].

تتأجج لغة الشعر والقصيدة عند الشاعر الأسير بشكل مستمر، فمنذ الافتتاح وحتى النهاية يلوّن مجمل صراعاته بالقصائد، فهو ينظر إلى الحياة بجمال ينبع من الشكل المتمثل بوجه الحبيبة، وجوه الأمهات في الحرب أو وجوه الصبية والصغار، إنها الذاكرة الحبيسة تنعتق من إسارها لتحلق صوب سماء الوطن ولذلك يقول:

"الجندي : على الورود أن تشرئب وتلتف على قضبان الشبابيك تخترق الزجاج والستائر .. وتلقي تحية الصباح في وجوه الحبيبات. وتمتد إلى عذوبة الأمهات التي أتعبهن الانتظار.والى الأطفال الذين يذهبون إلى المدارس دون أن تشيعهم صافرات الإنذار "[2].

تلك الأمنيات تطير، تهبط، تلتقي، تفرح لكنها في الأخير تصطدم بالجدران الرطبة والقضبان الخرساء وقسوة الحارس وضيق المكان ودوران الزمن الذي لا يتغير والذي استنفد أشكاله المتناقضة، الليل – النهار، الشمس – القمر، الضوء – الظل ليكّون في الآخِر ظلمة واحدة داخل القفص، ظلمة تدور في النهار وتبقى في الليل، ومن ذاكرة المكان والزمان تنطلق الذاكرة وتندلع المعركة ما بين قسوة الأسر والأمل بالعودة والصراع مع سلطة العسكري الذي أراد أن يخترق عقل الشاعر ليشكل منه آخَرَاً لا ينطق إلاّ بما يراه هو:

"الحارس: لقد بدأت أكرهك حقاً، هذه الأيام التي قضيتها في هذا القفص، كنت موقناً أنها ترسم العتمة على رغبة حقيقية أن أبصر شاعراً تتحول كلماته إلى هذيان مر.. مر ها أنت تتحدث بلغة الشعر وتجسده في المسافة الفاصلة بيني وبينك صورة حبيبتك "[3].

---

(1) الطرفي، علي، من ذاكرة القفص، مكتوبة على الآلة الطابعة، 2000، ص5.
(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص 4.
(2) المصدر نفسه، الطرفي، علي، ص4.

ذلك الهذيان والصراحة في فعل الكره يُجسَّد بالصور السوداء المعتمة بأفعاله لكي يؤدلج الأسير بأفعال تناسب ذائقته السياسية – الشعرية، لكن الأسير يومض ويبرق بعقله المهاجر للوطن، ليحل مكانه، مكاناً آخروياً، ما بينه وبين الحبيبة، وبينه وبين الوطن، ولذلك تجسد الهوة الكبرى في مساحات اللقاءات المعنوية ما بين الآسر – المأسور بشكل واسع وتضيق الأمكنة ما بين الأسير والآخرين، الوطن كمكان والبيت كمكان، والذاكرة التي لم تتأدلج كمكان.

إن خاصية المكان ليست محددة بهيئتها الجغرافية، وإنما بالأفكار المنبثقة عنه وبالصورة المتولدة فيه، وبالتاريخ الذي نشأ عبره، إن إمكانية خلق تصور جديد عن أي مكان معاش هي جزء من بناء منه، ويستطيع المتلقي بواسطته أن يخلق نمطاً جديداً من التفكير والأحاسيس والمشاعر، إذا ما أجيد التعامل معه فان المكان سيكون احد السبل التي تستطيع توسيع مدى مخيلة المتلقي.

يمتد (الطرفي) بتوكيداته على المسافات والمساحات وترتبط تلك المسميات الخطابية إلى أضيق مساحة، فالرأس الذي يتموضع فيه العقل والدماغ يدخله الحارس لكي يستقريء فيه ومن خلاله ما تفيض به قصائد الشاعر وصوره عن ماضيه ومستقبله، ليكون ضيفاً متطفلاً ثقيلاً داخل ذاكرته التي لا تسجن أبداً لأنها تعمل خارج مألوفات الحياة المادية (جدران. قضبان. حراس . سجون. معتقلات) فكل تلك الأماكن يمكن أن تنجم فيها الحركة بمفهومها المادي، ولكن الدخول لمكان الذاكرة (الضيق- الواسع) التي يريدها الحارس تتم بالإكراه وهو يصورها بشكل غير مألوف (سريالي):

" يطرق الباب، ينفتح، يخرج إليه الحارس ضاحكاً.

الحارس: (يضحك).

الجندي: أنت.

الحارس: ها.. رحلة جميلة، استمتعت كثيراً بخيالاتك كنت بحاجة إلى شيء يرطب يباس ذاكرتي .

الجندي: ما الذي جاء بك إلى هنا.

الحارس: كنت مشغوفاً برؤية المكان الذي ألهمك الكتابة.

الجندي: وهي.

الحارس: مازالت في انتظارك. لازالت في غرفتها، تقرأ رسائلك.

الجندي: قل لها أني قد عدت"[1].

(1)المصدر السابق، الطرفي، علي، ص 7.

تتبدى علاقة الأحداث الواقعية مع الصورة الذكرى، أي ما يسمى (الفلاش باك) تلك مجموعة دوائر مغلقة تذهب من الحاضر إلى الماضي ثم تعيدنا إلى الحاضر وهناك كثير من الدوائر التي تشكل كل واحدة منها منطقة صغيرة من مناطق الذكريات، ثم يعود البطل إلى حالة أعمق وأعمق وبذلك يزداد تصلباً وعناداً في موقفه.

" الجندي: إذا تملقتك هذا يعني أني غرزت خنجر الخيانة في قلبها هي التي كانت تُعجب بوضوحي وإن توسلتك أكون قد خذلتها " [1].

في كل دورة من دوائر الذكريات وعبر أزمنة مفقودة، لم يبقَ من ذخيرتها الصورية ألا أجزاء في ذاكرة الشاعر الأسير، إنها لا تفعل شيئاً سوى تأمين التقدم السردي للمسرحية ولذلك يحاول (الطرفي) أن يستمد ضرورتها من مكان آخر تماماً، مثلها مثل الصور الذكرى التي ينبغي أن تتلقى من مكان آخر علاماتها الداخلية عن الماضي، ولذلك تنتقل حكاية السرد المسرحي من الحاضر إلى الماضي واسترجاعها من الماضي إلى الحاضر ليظل البطل متنقلاً من أعماق الزمن ليسلمه للماضي ليحصد صوراً أخرى لأمكنة متغيرة- متخيلة خارجة عن صور المكان الضيق (الزنزانة) داخل القفص الذي يشكل تلك المساحات الصغيرة للعش (أقفاص) الطيور أو (أقفاص) الحيوانات، والاستثناءات البشرية تكمن في (أقفاص) الأسر فيحيلنا (الطرفي) لذاكرة بطله في عالم شخصية (الشاعر الأسير) معتمداً بذلك على مختلف الإجراءات السردية للأحداث التي تنوعت ما بين اعتماد البوح من خلال ضمير المتكلم و بين النظر بعين الشخصية وضمير الغائب.

" وقفت بكامل هيئتها والعالم يقف أمامي بكل مفردات الجمال
اشرب قالت.
قلت: ارتويت يا سيدة الدار.
قالت.. أبادلك العطش .
وأنا .. أبادلك اللهفة.
(يجسدها أمامه)
هذا آخر يوم في إجازتي .. في عودتي الثانية سأطرق هذا الباب
سأهديك قرنفلة القلب الحمراء
وسأضع في إصبع خاتم المحبة
سيكون مهرك غالياً
سأهديك نار محبتي"[2].

(2) المصدر نفسه، الطرفي، علي، ص8.
(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص2.

لقد ركز المؤلف على الموقف الذي يحيط بالبطل بدلاً من التركيز على الفرد نفسه كما أن (الطرفي) يرى أن الموقف يعمق من خبرة الوجود، رغم كل المعاناة التي تكتنف هذا الوجود في داخل ذلك المكان المعين الذي يتطلب العزلة والوحدة، ومن داخل ذلك المكان الضيق والذي يؤكده (الطرفي) في متنه النصي:

"الحارس: ها أنت الآن.. رغم الجوع والعطش

وضيق المكان.. نتحدث بلغة الشعر"[1].

يبدأ التعبير بالمجاز عن العالم كما هو، هذا العالم الذي يمتلئ بصور الاعتداء على الحرية، والذي يخضع الفرد فيه للمواقف بعد أن يفقد الثقة في الحقوق التي يتمتع بها وفي الاختيارات التي يقوم بها، وفي الأحكام التي يصدرها، أي بعد أن يفقد الأمل تماماً.

إزاء ذلك المكان الضيق (الزنزانة) يقوم العساكر المُأسرين بتدريب الأسرى على الحياة التي يريدونها وسط عالم يفرض الإرادة للآسر ويظل المأسور داخل حواجز مادية ومعنوية توضع أمامه وخلفه ويساره ويمينه لتمنع الاتصال الاجتماعي مع العالم الخارجي، ويتم ذلك في شكل المبنى أولاً ثم تأتي البقية (أسلاك - جدران عالية - أبواب موصدة - حراس)

" الحارس: ممنوع

الجندي: ألا تنتهي قائمة ممنوعاتك.

الم تقل لي في بداية الأمر انك شاعر.

الحارس: كنت، والآن أنا حارس

الجندي: أنت حارساً على القفص.

الحارس: وعلى ذاكرتك أيضا، ألا يكفي إني تركتك

تأتي إلى المكان الذي كان يلهمك الكتابة "[2].

هنا يؤكد (الطرفي) على مجازية المكان، فليس الحارس داخل الزنزانة مسؤولاً عن الزنزانة كمكان حاوي وإنما هو حارس على الذاكرة، ذاكرة الشاعر التي يلهبها سفراً وتجوالاً عبر مسارات زمنية داخل الذاكرة لتحيله إلى أمكنة يجد فيها ضالته في الأمن والطمأنينة.

ولذلك يبقى المكان مسيطراً على خيال المؤلف في توجيه أفكار شخصيته الرئيسية وهذا ما جعله يستذكر شكل البيت ككيان خارجي لان " كثيراً من المسائل سوف تطرح نفسها إذا أردنا تحديد الحقيقة العميقة للملامح والسمات الدقيقة المتضمنة في ارتباطنا بمكان ما.. فالبيت هو ركننا

(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص4.
(2) المصدر نفسه، الطرفي، علي، ص7.

في العالم أنه كما قيل مراراً كوننا الأول، كون حقيقي بمعنى ما للكلمة من معنى وإذا طالعناه بألفة فسيبدو أبأس بيتاً جميلاً "[1].

من ذلك الاستذكار والسفر عبر مسارات الزمن الماضي يصب الحنين كتل الشوق لذلك البيت الذي يصفه وكأنه أمامه في الزمن الحاضر:

" الجندي: قادتني مسافة الصبر إليك.. نفس الخشب ..

نفس الطلاء.

الباب مثلما تركته من خمس عشرة عاماً خلت لم أتجرؤ على أن أصل عتبة

والآن بيني وبينه مسافة الطرقات عليه " [2].

قدم (الطرفي) في مسرحيته (طبوغرافية) متعددة وواكب تلك الأماكن تسلسل زمني غير متسلسل، وبقدر ما كان يحدث في تلك الأحداث، فهو متخيل و ذهني، في حين أن كل شيء يحدث داخل رأس الشاعر الأسير أو بالأحرى داخل رأس المتلقي ذاته، لذلك ما من شيء يحدث في رأس المتلقي ألا ونشأ من طبيعة الصورة المسرحية المكتوبة، فالهواجس التي تخلقها الذاكرة لصور الزمن القادم وما فيها من انكسار، تتحدد وتتجدد في الصور الحاضرة للذاكرة.

" الجندي: أطرق الباب

لا .. ولكن من يعرفني والشيب غزى رأسي

هل ستتعرف على ابن الخامسة والعشرين العائد

مثقل باربعين من السنوات..

برحلة التعب والوطن والجوع ..

هذا الجسد الناحل.. والسيقان الهزيلتان

من يضمن لي أنها لم تنتقل من هذا المكان"[3].

إن الإقامة الجبرية داخل الزنزانات الانفرادية في الأسر تتخذ شكلاً من أشكال الاضطهاد والتعسف الإضافي للأسير، وان وجود مثل ذلك النظام لتوقيع العقوبات يؤدي إلى الشعور النفسي بالانكسار ويخضع الأسير لمناخ شديد يقربه من الهلوسة والخوف من القادم المجهول.

" الجندي: خمسة عشر عاماً.. في انتظار

هل تصمد امرأة تحلم دوماً بالأمومة

أن تظل بانتظار رجل لا يعود..

أو يعود بعد سنوات طويلة يحمل في كتفيه

---

(1) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ت، غالب هلا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 42.
(2) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص6.
(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص9.

ألم غربة مميتة

نعم اشعر بالهزال .. وهو انه بالحبس، ولكن قلبي ما زال ينبض كعصفور

لازالت ذاكرتي متقدة.. لا زلت أقول شعراً

يشبه غناء العندليب

مازلت أنا .. كما أنا

قالت لي في آخر رسالة

سأظل دوماً في انتظارك، قدري هو الانتظار

الأجمل في حياتي، إني سأنتظرك وستأتي"[1].

يبدو من خلال تلك الحوارات هزهزة الصورة النفسية، فهي تسير بإيقاع غير متوازن جراء الانتظار المفتوح الذي لم تُحدد نهايته حتى بنهاية الحرب التي انتهت والتي أصبحت جزءاً من ماضٍ تغيرت فيه الأزمنة وابتعدت عنه أمكنة المحاربين، إلاّ أن الأسير ما زال يقاتل في مكانين متنافرين، مكان الزنزانة المغلقة ومكان الذاكرة المفتوحة، ليجسد صوراً عن الانتظار القلِق، الخائف، المعتم ورغم كل تلك الهواجس والمخاوف فهو يؤكد قوته وفاعليته وماهيته بكينونة واضحة " مازلت أنا.. كما أنا ".

استخدم (الطرفي) في حبكته تشابكاً متقاطعاً غير متسلسل ليبرز فيه صورتين متزامنتين، متناقضتين، ويبدو ذلك التشابك بشكل (مونتاجي) متأثر بالتقنية الحديثة لمسرح (اللامعقول) التي تأثرت بالتقنية السينمية ، ليتم التوازي لفعلين منفصلين في زمن واحد. ففي حوار الجندي والحارس تتضح علاقة الأسير الشاعر وعلاقته مع القصيدة الشعرية بجمالها، وعلاقة السلطة العسكرية – الدينية وموقفها من الحارس الذي كان شاعراً:

" الحارس: قدمت لهم مجموعتي الشعرية للطبع.

كانت أشعاراً بخطوات الحب الأولى، مرارة التجربة الأولى

مزّق القصائد بمخالبه قطعها بأنيابه

بصق في وجهي وركلني على مؤخرتي وأركبني قطار الحرب "[2].

وبدلاً من أن يكمل (الطرفي) ما حدث للحارس، ينتقل إلى حوار آخر على لسان شخصية الأسير ليخبره عن تجربته مع الشعر والقصائد التي تغنت بالحب في زمن الحرب:

" الجندي: قال لي آمر الفوج ..

عذراً لقد تلصلصتُ على رسائلك.

---

(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص 7

(2) المصدر نفسه، الطرفي، علي، ص 3.

جاء بها المعتمد وأدخلها في أوراق بريدي.

أغراني بفتحها عطر البنفسج.

كانت لا تحمل اسماً أو عنواناً، لكنها مكتوبة بلغة الشعر.

أن الشعراء يغرسون في قلب حبيباتهم القصائد

والرسائل لابد أن تكون لك "[1] .

يجيء الجواب على لسان الحارس وهو يكمل (منولوجه) المبتور بقوله:

" الحارس:من يومها هجرت الشعر.

بعد أن ختم على قلبي بالشمع الأحمر"[2].

لقد أتلفت السلطة المزدوجة العسكرية – الدينية بإيديولوجيتها شعاع التنوير والجمال عند الحارس، فقتلت فيه روح الشعر والقصيدة، وبذلك قتلت روح إنسان شاعر يرى العالم مجموعة متشابكات متجانسة تتشكل ما بين القصيدة والحبيبة والشعر والأمل، ولكن في النهاية يجد نفسه قد تحول إلى محارب للقصيدة ومحارب للشاعر ومناصر لوجوه الحروب الحمراء ومشعليها، وفي الجانب الآخر المناقض له يقول الجندي مكملاً حواره السابق المقطوع بقوله:

" الجندي: من يوم وصول رسالتها إلى الموضع تتابعت الرسائل.. وكان الرد قصائد "[3].

تلك المتناقضات ما بين الرؤية للشعر كحافز يجسد الأمل في الحياة، وينقل الصور البهيجة لدواخل العاشق وأحلامه الوردية مع من يحلق بها في الواقع المعاش أو مع الذاكرة الحية المتوقدة بصور العشق، جسدها المؤلف بتقنية كتابية جميلة، فذلك التشابك للحوارات عند الشعر، كان يمكن أن يكون على شكل (مونولوج) انفرادي لكلا الشخصيتين، الجندي - الحارس ليشكله بحوارية ثنائية متناقضة عن وضع الاثنين، لكنه ابتعد عن شكل الروي المألوف لكي لا تترهل حبكة تلك الحوادث الثانوية التي تؤدي حتماً إلى ترهل خط المسرحية صعوداً بترهل حبكته الرئيسية.

منح (الطرفي) شخصية (الجندي) صورة رائعة لشخصية الأسير الصامد الذي يحدد علاقته بالوطن ويجسد حبه له، فحين يحاول الحارس إغواءه بالخيانة يجد أن تلك الخيانة لا تُجسَّد بمسافة أو مساحة أو مكان إذ يقول:

" الحارس: الأمر بيني وبينك

الأمر بين صدق ما أقول ونضج مشاعري "[4].

---

(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص 3.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص 8.

أكد المؤلف في مسرحيته على المجاز الذهني الذي يخلقه عن طريق المكان الظاهري حيث لا نجد أن الشكل هو الذي يتحكم في الوظيفة، لكن الواقع يقلب هذه المعادلة، فالوظيفة هي التي تحدد طبيعة المكان، فرأس الأسير الشاعر تنبثق منه الأفكار وعملية السجن هي في الاستحواذ على ماضي الذاكرة وحاضرها فتسيّر بعد ذلك وفق جداول وبيانات حياتية يضعها الآسر. انبثقت قراءة جديدة لمفهوم الحيز المكاني المادي من معناه إلى معنى آخر، فالمكان العالي للقفص لم يستطع احتواء خصوصية المكان الأسفل، الزنزانة وتبقى المقاومة قائمة ما دام هناك من يجيد الاضطهاد في المكان السفلي ولا يقدر على إجادته في المكان العلوي.

كان التضيّق في الأمكنة المطروحة في النص مُشَكَّلاً وفق الصور التي يوزعها المؤلف بين حواراته:

" الحارس : أنت الآن قافية مجردة اختارت بحراً ضيقاً، يمتد البيت الشعري .. يخرج رأسه من كيس أشعارك .. صوب زنزانتك.. " [1].

يرى الباحث أن صورة المكان الضيق، الذي يطرحه المؤلف هو طرح مجازي ذهني. فلا يمكن للبحر أن يكون ضيقاً، فسعته والترميز له بالكتابة الأدبية هو ترميز للحرية. أما (كيس) الأشعار فهو مكان ضيق، والزنزانة أيضاً مكان ضيق.

رغم قِصَر نص مسرحية (ذاكرة القفص) إلاّ أنها سافرت في دواخل بطلها الصامد الذي استشهد في زنزانته دون أن يبوح ببيت شعر منافق أو قصيدة متملقة، فكان له أن يختار الموت ليبحر به إلى الوطن بعودة متخيلة وصراع قائم ما بين حارس يقف عند رأس أسير ميت ليستحوذ عليه بعد أن استحوذ على جسده فأشله وأماته، لكن ذاكرة القفص، عقل الشاعر يبحر هرباً عبر الموت إلى الوطن والى من يحب في الوطن، الأرض، الأم، الحبيبة، وكل الذكريات فيه:

" الجندي: ما زالت تنتظر عودتي ولن تمنعني أنت من الكتابة
لقد اكتملت مجموعتي الشعرية
في الذاكرة جمعت أربعين قصيدة
هي سنوات العمر التي سأحملها وأضعها بين يديها
قطاف رحلة الانتظار التي أوعدتني أنها ستكون مهرها المؤجل
الحارس: أنت ممنوع من الكلام حتى ..
الجندي: حتى أخرج من هذا الكلام
سأقرأ قصائدي في سري

---

(1) المصدر السابق، الطرفي، علي، ص 1.

وتسمعني الحبيبة " [1].

ويَختم الموت على الأسير لكن الذاكرة خلدت أربعين قصيدة، هي عمر الشاعر الأسير. أربعون قصيدة بقدر سنوات عمره، عمره الذي التفت حوله نيران الحب والحرب. لكن الشهيد الأسير وضع خلوده من خلال تلك القصائد لتشكل في نهاية المسرحية قصيدة طويلة مؤثرة، هي قصيدة الوفاء والتضحية والصمود.

(1) المصدر السابق، الطرفي، ص، 10.

3. فراديس

تأليف: قاسم حميد فنجان (*)

تتحدث مسرحية فراديس عن ثلاثة جنود أسرى داخل أحد الأقفاص، يحاولون الوصول إلى شواطئ الحرية المفقودة عن طريق المخيلة ولا شيء يوصلهم إلى تلك الضفاف الجميلة الهانئة للحرية سوى الذاكرة، ومن الذاكرة والتذكر بالماضي وخلق صور للمستقبل تعيش الشخصيات الثلاث نوعاً من الارتياح الوقتي المحدود، كي تُهدئ عطش الذات للحرية المستلبة والعودة العسيرة للوطن إن لم يسبقها الموت داخل أقفاص الأسر، وبذلك يُنهى الجسد وتنتهي تلك الأرقام الفضائية الحالمة بالعودة للوطن وما ملكته تلك الشخصيات من ذكريات حصلتْ لكلٍ منهم، والافتتاح للمسرحية يتم بالصعود إلى دكة بيضاء حجرية داخل القفص، دكة متبلدة كما الجدران الرطبة للقفص ومنها يبدأ ذلك النص المفتوح على كل الأزمنة والأمكنة وعلى المستويات التأويلية كافة وبوصفه عرضاً إشكالياً يبدأ بسؤال إشكالي ذي طبيعة إشكالية.

" الثاني: أين نحن؟

الأول: نحن هنا

الثاني: وقد نكون هناك

الأول: ما دامت الأماكن واحدة فلا فرق أن نكون هنا أو هناك" (1).

قدّم المؤلف (فنجان) شخصياته الثلاثة تلك وهي تؤرخ لسنين الأسر من الماضي الميت، ليكوّن منها حاضراً ملموساً مجسداً عبر الصور البشعة للحاضر القاسي والذي يبثه المؤلف عبر تأويلات وتشفيرات تتصادم بها أضداد الحياة اليومية المملة لذلك القفص، وتلك المنصة الحجرية الصلدة الصامتة التي تبث منها تلك التشفيرات عن طريق مسرحة المسرحية، حيث تكُّون لمجمل الأحداث:الماضي، الحاضر، المستقبل منطلقاً عن طريق تلك المسرحية وباستخدام ذكي للمؤلف معتمداً نوعاً من تقنيات المسرح الحديث (اللامعقول).

إذ يشكل المؤلف بنية طقسية ما بين لعبة الوهم والواقع متأثراً بأشكال مسرحيات وضعت ركائز قوية في صرح المسرح العالمي الحديث، ومن تلك الأشكال الجديدة هي تجربة الإيطالي (لويجي بيراندييللو) في ثلاثيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) (الليلة نرتجل)

(*) قاسم حميد فنجان: مؤلف ومخرج، مواليد 1961 محافظة التأميم – كركوك، خريج كلية الفنون الجميلة – بغداد، قسم السينما، له مؤلفات في الشعر والقصة والمسرحية، من نصوصه: أخبار عائلية فقط، افتراضات واهية، دم البرتقال، الآخر، فراديس، السيد الجنرال.

(1) فنجان، قاسم حميد، فراديس، مطبوع على الآلة الكاتبة، كركوك، 2001، ص 1.

و(كل شيخ له طريقة) التي تسمى أحياناً (موت المثال لافيلا)، والمسرحيات تلك تستخدم مسرحة المسرح لتمضي الأحداث فيها بتصوير جزء من حياة واقعية بشكل لا يمت للواقع المسرحي بالشكل.

إن مسرحة المسرحية ستبقي المتلقي تحت سيطرة الوهم، إذ تتشابك الفنتازيا متداخلة في نسيجها الواقعي والخيالي بصورة متشابكة، وبذلك انتقل (فنجان) بتسيير شخوصه وفق تلك (الفنتازيا) المسرحية، حيث يدخل الشخوص من مساحة الخشبة إلى المساحة الأصغر، الدكة لتكّون مسرحاً أصغر حيث يجري تغيير كل شيء، فالأسير يصبح حراً ويعتق إساره بيده، إنها المتحولات النصية المفترضة داخل مسرحة المسرحية المفترضة والمكتوبة:

" الأول: ماذا تريد أن نفعل؟

الثاني: لنهرب من هنا

الأول: سوف نفشل

الثاني: لا ضير، لا خيار لنا سوى المحاولة. " [1].

أوجد المؤلف (فنجان) حيوات لتلك الشخوص التي تقارب السقوط فوق هوامش العزلة، ما بين قضبان موجعة وجدران رطبة، وتشابه ما بين دورة الحياة اليومية (الليل والنهار)، تلك الصدفة المنغلقة هي بقيٌّ من حياة يمكن الإحساس ولو بقليل منها، ويمكن سماع القليل من أنينها الموجع والإنصات إلى دقات قلبها البطيئة التي تشبه إيقاع ورتابة السجن. شهيق مجروح، وزفير مؤلم. ومن ذلك الاضطراب في خضم الأحداث التي تربط بين المأسورين، ينتظر كلٌّ دوره من فوق خشبة، ومن مسرحة أحداثه الممسرحة لينسجوا مشاعر وعواطف وإبدال حياة بأخرى، حياة واقعية بأخرى وهمية، ويستخلصوا من ذلك الظرف القاسي ظرفاً جديداً بمسرحية، وتستمر عملية التمثيل والصراع على توزيع الأدوار على الأسرى طوال اليوم وهي العملية الهروبية الوحيدة المتبقية للتشبث بالأمل:

" الثالث: لا أريد سوى حقي في المشاركة

الثاني : سوف يوافق حتماً ! .. لقد تلمست تواطئه لأكثر من مرة.

الثالث : لماذا تحسب الأمر بهذا الشكل، لقد أوعز بإسناد الدور لأني استحقه.

الثاني : لكن العدالة تقضي بأن أكون أنا وليس أنت." [2].

استطاع (فنجان) أن يخلق من المسرح الآخر (الدكة) شخوصاً تعمل ومواقف تتحرك وبذلك تمكن من عرض التماثل للمصير الإنساني للثلاثة، إن الشخوص الثلاثة انبعثت من يد الكاتب

---

(1) المصدر السابق، فنجان، ص2.

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 3.

لتشخص لنا مجالاً في حياة يشبكه الموت وينسجه، فقد نُقلتْ الأحداث لنا عن طريق الراوي، وهو الممثل من واحد من الثلاثة إلى ضمير الغائب من الشخص الحاضر القريب إلى الشخص الغائب البعيد، ليعيد تكوين وتشكيل صور جرائم حقيقية وواقعية هزت أحداثها كل العالم فكانت مجزرة (كوركان)، ليشكل حدثاً واقعياً يرتبط بنسيج المسرحية التعبيرية دون أن يثلمها أو يزحزح من صور شكلها الدرامي.

لقد كانت صور تلك المجزرة المرعبة ترتسم في ذلك التشكيل السادي للحارس الإيراني وهو يحاول تهدئة سريرته الدموية بقتل العُـزَّل، وأمام مرأى ومسمع المؤسسة العسكرية داخل نسيج المعتقل ذاك:

" الثاني: أجل لقد هرعنا على أثر الصوت من فراشنا، ورأينا في الباحة أسيرين مضرجين ببركة دم، وبالقرب منهم كان هناك حارس يضحك ببرود.

الأول : هل التزم الجميع بالصمت؟

الثالث : إلا هو .. فقد تقدم صوب الحارس كالمجنون وقال (لِمَ قتلتهم .. إنهم أبرياء).

الأول : أجاب الحارس بالرصاص

الثالث : لا بل آثر الصمت، فردّ صاحبنا بصوت أعلى (انه أسير ولا حول له)

الأول : هل ابتع الحارس الإهانة من غير عقاب؟

الثالث : ردّ الحارس بصوت سمعه كل من في المعسكر (أغرب عن وجهي وإلاّ قتلتك).

الأول: لم يبتعد فاضطر إلى قتله." [1].

ويكمل المؤلف وصفه لتلك المجزرة الدموية عبر شخصية الراوي على الدكة الحجرية وهو المزيد من صور التعامل اللاإنساني الوحشي عن الذين استشهدوا وعن الذين جرحوا أثناء تلك المجزرة بالتصدي للحارس السادي والإدارة العسكرية تزيد تلك الصور البشعة، بشاعة:

" الأول : هل مات الجميع؟

الثالث : لا .. هناك جرحى تم نقلهم لمستشفيات لا تعيد جرحاها أبداً

الأول : والأحياء

الثالث : إلى حاجز في معسكرات تحت الأرض."[2].

---

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 8.

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 9.

لقد استغل المؤلف (فنجان) واقعية الأحداث التي أرّخَ لها (العبيدي) في كتابه (شهداء بلا أكفان) ونقلها بشكل درامي خالٍ من الشعارية والتي قد تؤدي إلى خلخلة الصور الدرامية أولاً وخلخلة صور الأبطال الذين استشهدوا فقدَّم مشهداً مختزَلاً لعذابات آلاف من الأسرى وهم يحملون هول المعاناة من خوف الماضي، الثمانينات واشتداد الحرب وهول الانتظار في التسعينات وما بعد الحرب وسقوط الألفية الثانية بتواريخها المرعبة وحروبها وما زالت دوامة الأسرى فوق تلك المنصة تبحث وتبحث وتبحث عن أقل من بصيص أمل.

يزيد (فنجان) في الكشف عن مأساة أولئك المستوحدين في عزلتهم الخشنة الصلدة القاسية والصراع الذي يدور بينهم وبين أنفسهم في سبيل التمييز بين الجوهر والمظهر.. وبين الحقيقي والزائف وبين الإخلاص والتصنع ولذلك يبقى الأول - الثاني – الثالث في عمليات بحث ومسائلة : في أين تكمن الحقيقة التي يدركونها؟ وأين واقعهم المادي الذي يتلمسوه؟ وأين الوهم الذي يسبحون فيه بأثيرية مطلقة ؟ لذلك لابد من مخرج إزاء التفسيرات المتناقضة والمتضاربة للحياة داخل القفص، وما تنطوي عليه من مظاهر خداعة لا تمت للحقائق المطلقة أو لمجرد حقيقة يمر عبر التعويض، بأية صلة من قريب أو بعيد.

إن ذلك العجز عن رؤيا العالم على حقيقته يمر عبر التعويض، التعويض عن هذا العجز بأية وسيلة مهما تكن ولذلك تلجأ الشخوص إلى عوالم صوفية تُبنى على أنقاض عالم القفص الواقعي الصلد يصعب فيه أكثر من تلك السنوات التي مرت بسكونية وثبات مما أدى إلى نسيان الزمن بأكمله:

" الأول : لم أرك تراسلهم أبداً

الثاني : راسلتهم دون جدوى

الأول : وأهلك لم يراسلوك؟

الثالث :لقد وصلتني رسالة واحدة

الأول : متى كان هذا

الثالث : كان انقضى على أسري .. لا اعلم

الأول: لا تعلم، انه زمن بعيد " [1].

لذلك كان لابد من إدراك قوانين السجن في الأقفاص والتدخل في شؤونها والعمل على تغييرها وتبديلها بعوالم أخرى متحركة مشرقة تبدو من خلالها كل التضادات الثابتة والمتحولة، الأسود والأبيض، الرجل والمرأة، الضوء والظل، الليل والنهار وغيرها ولذلك لابد من تغيير قانون اللحظة والهروب من مركزه الثقيل بالانتقال إلى خارج الدائرة الساكنة وذلك عن طريق الذات حيث

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 10.

يصبح طريقاً آمناً مطروقاً لا توقفه قوانين بشرية ولا أصفاد الأيدي ولا فراش يزاحم عليه القمل والحشرات، لقد كان على الثلاثة يومياً ومنذ الصباح أن يصعدوا إلى الدكة ليمسرحوا حياتهم، يمثلون ويدخلون مرحلة الوجد للعبور إلى ضفاف الوطن الجميل والى سمائه الجليلة:

" الأول :أجل انه صعب ويجب أن يستريح أخيراً (يحمله للمنصة)

الثالث : (على المنصة) إنني جاهز

الأول : (يغير من جلسته) هكذا افضل

الثالث : إنني أحاول أن أتتنفس ببطء

الأول : الآن اغمض عينيك جيداً ، وانظر بعيني اللتين تحدقان بك الآن بتركيز

الثالث : أني انظر .. انظر .. ولكني لا أرى

الأول : سترى .. سترى

الثالث : سأرى .. سأ .. ر .. ى " [1].

تستمر تلك الرحلات اليومية صوب سماء الوطن الحبيب وتتحول الشخوص إلى فراشات غضة تطير صوب السماء، تصارع العواصف وتقاتل الريح لتلتقي بالأحبة وتصل المأساة إلى ذروتها حين يدرك الثلاثة بأنهم مهما فعلوا فليس في مقدورهم أن يبدلوا معاني وقيم الأشياء في عالمهم الثابت لأنها تختلف عن معاني وقيم الأشياء في عالم الآخرين (الأحرار) فتحس تلك الشخصيات بالاستوحاد في ذلك العالم المستوحد أصلاً وهو عالم السجن المغلق، ولذلك تصل بالشخوص أحياناً إلى حد الشعور بان الوهم أصدق من الحقيقة:

" الثالث :لن أتوقف عن التحليق، سوف أسمو مع السراب إلى أن أصل السماء ، إلى سماء أهلي.

الأول : سماء أهلك .. هنالك في الأعالي حيث النجوم والأقمار تتراقص فيما بينها مثلما كانت تفعل بالماضي

الثالث : آه .. يا للسعادة إني أسمو في أشيائها .. تتراقص .. تتراقص معي

الأول :إنها فرِحة بعودتك معافى من رحلة الجحيم."[2].

حين تتحول تلك الشخوص عن دكتها المسرحية الحجرية فإنها تدرك بوضوح تام حقيقة ذواتها وتعي إنهاُولدت حية على نحو معين وتشبثت في البقاء على نحو ما، وُلدت وبالصورة التي خلقت عليها رغبة أكيدة منها على المحافظة على حقيقتها الأزلية الثابتة دون تبديل أو تغيير فتقاوم بإصرار أية محاولة من الآسر ليمسخ صورتها ويزيف حقيقتها ويوقف نزيفها باتجاه المفردة

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 14.
(2) المصدر نفسه، فنجان، ص 14.

الأثيرية الجميلة (الحرية)، لكن الصور الثابتة لتلك الحياة تسترجع صورتها بالتوقف دائماً، فلا حرية لحقيقة الأشياء، فالمؤسسة العسكرية داخل القفص لا تسمح أيضاً حتى بحرية الأحلام أو بمعاينة الحالمين بحلمهم، ولذلك فالفراشات التي تتلبسهم وجداً تمثيلياً تجد الموت قبالتها في الأعالي :

" الأول: تقدم إلى المنصة (يتحرك لمنصة الرخام) والآن أغمض عينيك وسترى

الثاني : سأرى

الأول : فراشات ملونة تعبر عن بأسراب منتظمة

الثاني : إني أراها

الأول : حاول أن تلتحق بها

الثاني : الأقفاص تمسك بي، لا أستطيع

الأول : حاول بروحك وستكون مثلها

الثاني : لا أستطيع .. إنها تطير وتسمو .. تسمو عالياً، يا شباب روحي الفاني لماذا ملأوا ..... بأعضاء غضة ووصموا أفقك بخراب راسخ. تسربلي أيتها الشقية بالحياة فما زالت أشواقك تُنوّر .. وتدور.. وتدور (يأخذ بالدوران حول نفسه إلى أن يهوي على الأرض) " [1].

تلك المحاولة الهروبية اليائسة كانت قد انبثقت عن ردّ فعل سابق للأسير الذي دفع ثمن وشم الأسرى الذين كانوا معه يحلمون بالحرية فيرمزون لها بالفراشات في جلود الأسرى بعد أن يزرعها في جلده.

" الثاني: وفراشاته

الأول : صادروها " [2].

تفلح الشخصيات الثلاث بعد أن تعبت من أداء أدوارها على خشبة مسرحها في اكتشاف ذواتها من خلال لهيب المعركة اليائسة من أجل الحرية والتي يشنها الأسير ضد الآخر الأسير . ويعبر كل واحد منهم دون أن يدرك وبغير قصد ومن خلال الدفاع عن النفس ضد اتهام الإدارة الرسمية لمؤسسة الاعتقال تلك يتكون نسيج الثورة النفسية المستعرة والعواطف المتأججة وتلك العذابات الحية التي طلت ترتسم في النفس .

يعبر (فنجان) عن اللبس المتبادل في فهم الأمور وعن التضارب المروع القائم بين الحياة التي تغير وتتبدل على الدوام خارج أسلاك المعتقل وجدرانه وحراسه وقوانينه ، والصورة غير المستقرة

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 9 – 10.
(1) المصدر السابق، فنجان، ص 10.

التي تثبت تلك الحياة المقننة بمساحات ضيقة وبزمان غير متغير ومن ذلك الثبات لتلك الصورة الجامدة ، صورة السجن ، تتجلى صور ثبات الجوهر في الواقع ليس إلا دوام العقاب بالنسبة للأسرى واستمرار انتقام الآسرين لهم ولذلك يبقى الثلاثة داخل اللعبة ليقاتلا قتالاً مستميتاً دفاعاً عن هذا الجوهر بكل ما تبقى من طاقة مسرحية ليكون الانعتاق الأخير للحرية في لقاء الأحبة المنتظرين:

" الثاني: إنهم يهربون مني.. يهربون جميعاً .. إلا واحدة تخترق ضباب الرحيل وترتد نحوي

الأول : هل تراها

الثاني : أجل إنها قريبة جداً

الأول :إنك تعرفها

الثاني : إنها ابنتي .. ابنتي الوحيدة .. ابنتي

صوت : ألا تعرفني هذه أنا .. أنا

الثاني : لقد صغرتْ .. صغرتْ كثيراً

صوت : كيف وسنوات أسرك ، تزحف على عمري ولدي

الثاني : أماه لقد خانتني الرؤيا والصحب والزمان .. ها أنتِ ترين شيب روحي انه شمعاتك التي أوقدها حتى لا يخبو حنيني إليكِ " [1].

ويبلغ (فنجان) بلغة وحوار شفيف رومانسي، حيث تلتقي روح الأسير مع روح أمه المنتظرة وهو يطلب منها العناق ، كي تسكن جروح غربته ونزيف بعده ووحشة مكانه وتوقف الزمن وتصرمه:

" الثاني : ضميني لشذى رائحتك الزكية وحرريني أيتها القديسة من إلحاد شوقي لقد فاض بي الحزن هنا ولم أعد أرى سوى ضباب رسمك في الدموع

صوت : لا تبك يا ولدي إني هنا قربك أقشع عن وجهك الضباب والدمع

الثاني : ضميني إن العمر يحاصرني والموت مخيف ... سأنام ... سأنام

صوت : أجل يا ولدي إنه المساء .. مساء حياتنا المشتركة وهو أوان النوم

الثاني : سأنام .. سأنام .. سأنام " [2] .

وتختتم المسرحية حبكتها بنوم الجميع وتبدأ التدوير ، إذاً تبدأ المسرحية وتنتهي بدورة كاملة من الأحداث تفتح نهايتها لتلتقي مع بدايتها فمن النوم إلى النوم ساعات طويلة تعيشها الشخوص بالحلم .

---

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 16.
(2) المصدر نفسه، فنجان، ص 17.

حلم الرجوع إلى الوطن في زمن ضائع غير معلوم ومكان موحش تضيق فيه الأنفاس وينام الجميع بعد أن أسلموا أرواحهم بعد طول انتظار والذي وصل بالشخصيات أحياناً إلى الهذيان والغثيان:

" الأول: مـن أجلكـم صـرخت فـي الأقفـاص !! يـا مكللـين بتـوج قبّلَتهـا أكـف الملائكـة إنكـم بثـور حصـبتي وطفـولتي الملونـة .. عـودوا بـي فلكـل كـائن مصـير وأنـا بـلا مصـير ! مصـيري مثـل مسـاء حـزين ، وصـباحاتي شُـمّعت آذانهـا بنشـيج العـدم ! هـل أبقـى علـى الطريـق مطروحـاً فـي أرض مـن لا أعـرفهم ! هـل أبقـى دلالـة أبديـة للحـزن والخـراب ! تعـالوا .. هـذي زهـوري التـي تنتظـر لمسـة مـنكم لـتعلن الربيـع ، تعـالوا .. لـيس فـي متسـعنا زمـن آخـر للغيـاب !! تعالوا .. إن الجميع هنا يحاصرني .. ماذا أفعل إني أسألكم أجيبوا؟

الثاني : تحجر(بهمس)

الثالث : تحجر (بهمس)

(أصوات من كل الجهات) تحجر .. تحجر .. تحجر " [1].

أخيراً لا شيء يأتي والقفص كما هو لم يكسر، سوى الموت يحتضن الجسد ويوقف الذاكرة لتتحول تلك الشخوص الحية المحملة بالوجع الإنساني المر ووجع الحروب ونتائجها ، إنهم تحولوا إلى نصب شهيد كره الغربة وهو لم يهن ولم يخن فيختم المؤلف (فنجان) تلك الميتة الشريفة بصوت يتردد:

" صـوت : تحجـر .. تحجـر .. تحجـر ، تهـبط مظلـة بيضـاء مـن سـقف المسـرح تكفـن الجنود وعليها نقرأ : برعاية .. سوف .. افتتاح .. نصب .. في " [2].

كان ذلك الختام للمسرحية ، الموت للجميع، لكن ذلك الموت يشكل بمفهومه المعنوي الحياة والخلود للمتلقي ، فليس الموت هو موت الجسد ، بل هو موت الفعل، يؤديه الفرد داخل دورة حياته القصيرة في عمر البشرية الطويل ، فقد ارتضى الشهود الثلاثة بالموت على عذابات الأسر الفاشي المتغطرس ليخلدوا بذلك الموت المادي .

برغم تلك الشفافية المدمية للنص وذلك البوح الجماعي للمعاناة التي جسدتها الشخصيات الثلاثة إلا أن المؤلف قد اختلطت عليه تركيبة نسيج الشخوص الثلاثة فلم تكن هناك استقلالية ملموسة ، ويبدو أن الأرقام المرمزة للشخصيات الأول ، الثاني ، الثالث قد أوقعته بتلك الإشكالية ، فمثلاً تشكل شخصية (الثاني) الوجه الناصع لمعاناة الأسير داخل القفص لكن التناقض يبدو واضحاً في كثير من الحوارات في النص :

---

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 17.

(1) المصدر السابق، فنجان، ص 17.

" الثالث : هذا لأنك ما زلت على الهامش

الثـاني : وسـأظل هكـذا أمـا أنـتم فمنكسـرون لأنكـم أصـبحتم مجـرد رقمـين فـي قائمة " [1].

في حوار آخر نجد أن الشخصية رقم (3) لم يتسلمه الصليب الأحمر ولم يُمنح هوية :

" الثالث :إنـي غير مقيد ضمن قوائم الصليب وليس لـي رقم أو هوية لذا فأنا غير مشمول بالأخبار أصلاً " [2].

إن ذلك الخلط بالشخوص يبدو انه نتج عن عدم دقة المراجعة الدقيقة لمتن النص مما أدى إلى هلامية الأشخاص وعدم الإمساك بها كنسيج قوي وواضح، فقد تشابكت المواصفات الوطنية والخائنة في شخصيات المسرحية الثلاث، رغم إنهم يشكلون مزيجاً واضحاً في شخصية (الثاني) المناضل الصامد:

" الأول: الحمر .. بأوراقهم الحمراء التي تحمل لنا أخبارنا العائلية

الثـاني: لا علاقة لـي بهم إنهم مرتزقة وسوف يزيدوننا حزناً أتمنى أن لا يأتون أبداً " [3].

إن هذا (الديالوج) يشكل بحد ذاته سقطة كبرى في تشكيل نسيج الشخوص ، لأن الخونة من الأسرى هم فقط الذين رفضوا التعامل مع المنظمة الدولية ولهذا لم يسمحوا للمنظمة باستلامهم ومنحهم الوثيقة الدولية للأسر والتي تثبت وجودهم كأسرى حرب أحياء يمكن المطالبة بهم بعد انتهاء الحرب .

إن لقاء الأسير مع المنظمة تُبان صورته الواضحة بوصف (العبيدي) له :

" كان فرح الأسرى يتطاير كالشرر من عيونهم ويرسم مناظر السعادة على وجوههم في الأسر وسينقل معاناتهم وعذاباتهم إلى العالم والى وطنهم ويوصل أصواتهم إلى من يعنيه أمر الإنسانية ... فزيارة وفد الصليب الأحمر من الأماني العظيمة جداً عند الأسرى المحرومين والمهددين بالإعدام بين الفينة والأخرى. " [4].

بالإضافة إلى ذلك الخلط في نسيج الشخوص ، يبرز الضعف في معرفة جغرافية أماكن الأقفاص ، فمثلاً يستخدم المؤلف مفردة (سرير خشبي) و (قنديل زيت) على لسان الثاني:

---

(2) المصدر نفسه، فنجان، ص 3.
(3) المصدر نفسه، فنجان، ص 3.
(1)المصدر السابق، فنجان، ص 3.
(2) العبيدي، علي ، شهداء بلا أكفان، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1999، ص61-62.

" الثاني : تحركت بحذر على ضوء القنديل الخافت، فرأيت حشرة بيضاء كبيرة ناتئة من إحدى قوائم السرير الخشبية. " [1].

إن استخدام تلك المفردات ناجم عن عدم دراية المؤلف (فنجان) لتلك الجغرافية ، فالأسرّة بالكامل تكون حديدية ، ولا توجد مصابيح زيتية وذلك بتطبيق قانون السجن والحذر من عمليات الهروب من الأقفاص ، ففي الليل تضاء القاعات بالمصابيح الضوئية والساحات بالكشافات الكبيرة . برغم تلك الهنات البسيطة التي تسللت إلى داخل حبكة الشخصيات والموضوع ، إلا أن المؤلف (قاسم فنجان) شكّل نصاً يحمل هموم الحرب الطويلة بشكل عام وحمل معه هموم الأسير بشكل خاص ليشكل في الأخير منعطفاً كتابياً جديداً وجريئاً إلى واقع الدراما العراقية، مبتعداً فيه عن المبالغة في رسم الشخوص وإظهارها بالـ(السوبرمانات) ، واستخدم في حواره لغة خالية من الشعارية والتي ستُسقِط حتماً الشخصيات وتضعف حبكة الموضوع المستمد من وقائع سنوات الجمر والنار في الأقفاص، معتمداً باستقصائه على وقائع (العبيدي) تاريخياً وعلى المخيلة الفنية والجمالية معالجةً درامية، وحوّل تلك الوقائع التاريخية الواقعية إلى دراما تعبيرية قادرة على الغوص إلى ذات الشخوص لتبيح للآخرين أعمق أعماق الخوف وأدق حالات القلق والانتظار والتضحية، وأخيراً الشهادة في أرض الغربة.

الفصل الرابع

1- **النتائج**

2- **الاستنتاجات**

3- **المقترحات**

4- **المصادر**

5- **الملاحق**

(1)المصدر السابق، فنجان، ص 4.

6- ملخص بالإنكليزية

النتائج

1- اعتماد المدرسة التعبيرية في اغلب نصوص الأسر لما تتيحه من فرصة لانطلاق الذات ومكنوناتها الشعورية وما تبع ذلك من حوارات مثقلة بالعاطفة واستثارتها.
2- رغم أن موضوعة الأسر قد عُولجت بأسلوب اللامعقول، إلاّ أن لغة الحوار كانت قدُ دوّنت دون تمزق أو اهتراء، وتلكما الصفتان تلازمان كتابات مسرحيات اللامعقول من اجل تمزيق اللغة تماماً لكي تناسب شكل المسرحية وموضوعاتها.
3- الحوار في النصوص اقترب من لغة الشعر الدرامي، والتي تولّت بدفقها وغناها تفجير الصور الدافعة للحدث، وكشفت المواقف والعلاقات بين الشخوص وآثرتْ التوتر الناتج عن المفارقة، وذلك من خلال لغة سهلة طيعة التقطت ألفاظها من لغة الحديث اليومي فكفلت لها الحيوية والمرونة.
4- كشفت البنية الفكرية في المسرحيات عن فكرةٍ مؤداها أن الإنسان عليه أن يواجه الحياة ويجابهها بتعاستها وشقائها وتناقضاتها وقد تلونت تلك الفكرة بظاهرة البطل والحزن التراجيدي فانعكست تلك بثنائية تمثلت بين الموت والميلاد، الزوج والزوجة، الجندي والحارس وقد انبثقت تلك المواقف المأساوية وصراعاتها مع الواقع والتي تنبع من فكرة الفجيعة في الحياة والإنسان.
5- حملت النصوص صبغة اجتماعية نقدية. بالإضافة إلى القضايا السياسية لما للحرب من سعة وجودية هازة لمجمل مكونات الحياة الإنسانية عموماً.
6- اعتماد اللاإيهام في زمن النص، حيث تتم الانتقالات الزمانية مصاحبة معها زمانات أخرى، ليتحول الماضي حاضر والحاضر ماضي.
7- اتخذت مجمل النصوص بنية الفصل الواحد لما تتيح بنيتها من تلاحم وتصادم إيقاعي في تواصل الخلق وذلك لما تحمله الشخصية الدرامية من بوح وإجهار شعوري.
8- صاغت بعض النصوص مادتها بعيداً عن المباشرة والتصريح ومظاهر التعبوية منشغلة بالصراعات داخل الذات الإنسانية وما يحيطها من ظروف مأساوية.
9- لم يتوقف الفن الدرامي على ثيمة الأسر بذاتها إذ انفتح على ثيمات إنسانية أخرى مثل الحرب – الحصار – الاغتراب – العزلة - الانكسار – الوجود.
10- حمل نص (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) بين طياته أسلوباً متميزاً وواضحاً في الدراما العراقية والعربية رغم بعض الإشكالات التي صيغت بها حبكة النص لأنه اقترب من الهموم العراقية اليومية متمثلاً ذلك بتلمس جراحات ناتئة في نفسية العراقي المحاصر.

الاستنتاجات

1. اعتمد الأدب المسرحي المعني بموضوعة الأسر الأسلوب التعبيري بالتصدي للموضوعة.
2. نهج في بعض الأحيان الاعتماد على شكل أدب اللامعقول في مجال اللغة والحوار وعناصر التشخيص ليسبر غور الذات البشرية ويرتقي بمستوى عذابات الذات الإنسانية التي أشّرها (بريخت) في العديد من أعماله ذات العلاقة.
3. رغم روح التراجيديا المهيمنة في نصوص الأسر إلا أن ثمة تفاعل حياتي وجودي تشمله دلالات انبعاث الأبطال في دائرة حياتية مستجدة وهو ما حملته الأفكار الإنثروبولوجيا في عالم الثقافات الإنسانية.
4. برزت دلالة المكان بمداليل توحي بالضيق والحصر والقهر مما صيّرت الشخصيات أن تخلق مكانها الذاتي – الأسطوري كفسحة للهروب من الواقع.
5. دنت بعض النصوص من الاقتراب للقدرية، دون إيضاح الأسباب التي مهدت لتحطيم الشخوص والتي أدت إلى انكسارها.
6. اعتمدت بعض النصوص مرجعيات ما ورائية في معالجاتها بمسببات ووقائع الحرب دون تأثير لفعل بشري مؤسساتي قاتم.
7. الخلط بين ثيمتين في عمل واحد (الجنة تفتح أبوابها متأخرة)، فكانت ثيمة الأسر و(ثيمة) الحصار.
8. صورة المكان في الأسر ومعداته ومكوناته حملت معها أخطاء وردت في مسرحية (فراديس) و(الجنة تفتح أبوابها متأخرة).

المقترحات

يقترح الباحث دراسة العناوين التالية:

1. السمات الفكرية لشخصية المرأة الأسيرة في النصوص الكلاسيكية.
2. المكان وأثره في نصوص موضوعة الأسر.
3. الزمان والتحولات النصية لموضوعة الأسر.
4. اللامعقول وأثره في صياغة نصوص الأسر.
5. موضوعة الأسر في نصوص مسرحيات (كيلوباترا) و(جان دارك).
6. المعالجات الفكرية والدرامية لموضوعة الأسر في نصوص فلاح شاكر.

التوصيات

يوصى الباحث بالاهتمام بموضوعة الأسر عن طريق:

1. جمع النصوص التي تناولت الموضوعة وطبعها على نفقة جامعة بابل أو الجامعات العراقية الأخرى.
2. الاهتمام بتلك الموضوعة وإلقاء الضوء عليها من خلال دراستها عن طريق درس مادة (تاريخ المسرح)، لاسيما أن تلك الموضوعة انبثقت منذ عصر الكلاسيكية ولا زالت قائمة في النصوص الحديثة.
3. نتيجة لمفهوم موضوعة الأسر في الذات العراقية وطول فترة الأسر التي قاربت العقدين من السنين وما سيحمله ذلك من خصوصية إنسانية يوصي الباحث بالإشارة إلى أدب درامي يمكن تسميته (بدراما العودة للوطن) ودراسته.
4. إقامة مهرجانات مسرحية متخصصة للموضوعة، كما في مهرجان الشباب السادس.
5. ترجمة بعض الأعمال ذات الأداء الجمالي والفكري إلى اللغات العالمية مثل نص مسرحية (فراديس) (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) .. وغيرها من النصوص.

الملاحق

ت	اسم المسرحة	المؤلف	تأريخ الطبع
1.	في أعالي الحب	فلاح شاكر	1993
2.	مائة عام من المحبة	فلاح شاكر	1995
3.	الجنة تفتح أبوابها متأخرة	فلاح شاكر	1998
4.	أضغاث أسر	محمد الحمداني	1999
5.	الأمهات لا تحلم في زمن الحرب	حسين العراقي	2000
6.	فراديس	قاسم حميد فنجان	2000
7.	السدرة	علي المطبعي	2000
8.	ويبقى	منعم القريشي	2000
9.	من خلف القضبان يولد الإنسان	علي العبيدي	2000
10.	شاهد إثبات	نزار عبد الغفار	2000
11.	نوافذ مغلقة نوافذ مفتوحة	حميد شاكر	2000
12.	ذاكرة القفص	علي الطرفي	2001
13.	الملائكة لا تجيد الحرب	أحمد ثائر	2001
14.	الهجرة إلى الحب	أحمد هاتف	2001
15.	ملحمة الدفن	حميد شاكر	2001

المصادر والمراجع

الكتب

1. القرآن الكريم
2. بتري، أ، مدخل إلى تاريخ الرومان وأدبهم وآثارهم، ت، يوئيل عزيز، مطلعة مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل 1977.
3. بن ذريل، عدنان، فن المسرحية، دار الفكر، دمشق، 1963.
4. بامبرز، جاسكوين، الدراما في القرن العشرين، ت، محمد فتحي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،ب.ت.
5. تومسن، جورج، أسخيلوس وأثينا، ت، صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975.
6. تشيني، شيلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ج 1، ت دريني خشبة، مكتبة الأدب، القاهرة، 1963.
7. جاردن، هـ، ف، الدراما الألمانية الحديثة، ت، وجيه سمعان، مركز كتب الشرق الأوسط، بيروت، 1966.
8. جمعة، محمد، أوجين يونسكو دراسة، دار المفكر، القاهرة، ب.ت.
9. الحاوي، إيليا، اسخيلوس والتراجيديا الإغريقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.
10. الحاوي، إيليا، يوريبيدس والتراجيديا الإغريقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.
11. الحكيم، فائق، تاريخ المسرح، مطبعة الجامعة بغداد، 1979.
12. خشبة، سامي، قضايا المسرح المعاصر، الموسوعة الصغيرة، وزارة الإعلام، بغداد 1977.
13. خشبة، دريني، أشهر المذاهب المسرحية، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، ب.ت.
14. روسين، كارول، المسرح في طريق مسدود / الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية، ت، لطفي نوفل،وزارة الثقافة، القاهرة، 2000.
15. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة، مطبعة اليقظة، الكويت، 1980.
16. الزبيدي، علي، المسرحية العربية في العراق، معهد الدراسات، القاهرة، 1967.
17. سرحان، سمير، المسرح الإنكليزي المعاصر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ب.ت
18. سكر، إبراهيم، الدراما الرومانية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ت.
19. سكر، إبراهيم، الدراما الإغريقية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ت.
20. عباس، علي مزاحم، أزمة النص المسرحي، الموسوعة الصغيرة، عدد 173،دائرة الشؤون الثقافية العامة،1986.
21. العبيدي، علي، شهداء بلا أكفان، دار الحرية لطباعة، بغداد، 1999.
22. عثمان، أحمد، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، سلسلة عالم المعرفة، عدد 141، الكويت، 1980.
23. علي، عواد، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988.
24. كاريتيه، ريمون، الحرب العالمية الثانية، ج1، الناشرون مؤسسة نوفل، ش م م، بيروت، 1983.
25. كرايمر، صموئيل نوح، السومريون، ت، فيصل الوائلي، الكويت، 1970، ص 15.
26. كوركينيان، م.س، موسوعة نظرية الأدب، الدراما، ت، جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
27. كوت، يان، شكسبير معاصرنا، ت، جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979
28. نيكوس، الارادايس، المسرحية في الأدب الإنكليزي، ت، يوسف عبد المسيح ثروت، دار الرشيد، بغداد، 1980.
29. محمد رضا، حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1972.
30. مصلح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1984.
31. نصيف، جميل، المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
32. هاريسون، ج، ب، هذا هو شكسبير، لجنة الترجمة في المكتب التجاري، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ب. ت.
33. ينهارت، أ،أ، الملحمة الإغريقية القديمة، ت، هاشم حمدي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1994.
34. وارنر، ريكس، الإغريق والطروادیون، ت، صالح التويجي، مطبعة الاقتصاد، بغداد، 1987.

المعاجم

ابن أبي بكر، محمد الرازي، المختار من صحاح اللغة، دار الرسالة، الكويت، 1983.
المنجد في اللغة والأعلام، الطبعة الرابعة والعشرون، دار المشرق، بيروت، 1986.

الدوريات

البصراوي، عبد الجبار داود، أدب الأسر عند العرب، مجلة الموقف الثقافي، عدد 25،بغداد،2000.
البنهاوي،اسماعيل،إيفجينيا في أوليس عند يوريبيدس وراسين،مجلة المسرح، عدد25،وزارة الثقافة،القاهرة، 1966.
بلبل، فرحان، الأدب المسرحي في سوريا، القسم الثاني، 1950 – 1967، مجلة الحياة المسرحية، عدد6، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
بلبل، فرحان، الأدب المسرحي في سوريا، 1950 – 1967، مجلة الحياة المسرحية، عدد3، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
بيبرس، سمير أحمد، الفارس والأسيرة والهموم المعاصرة، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، 1986.
جاكو، جان، غروتوفسكي يخرج الأمير الصامد،ت، جمال شحيد، مجلة الحياة المسرحية، عدد11-12، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980.
خليل، فاضل، جوزيف شاينا، المجلة القطرية للفنون، عدد1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 2001.
سكران، رياض موسى، مسرحة المسرح، مجلة الطليعة العربية، عدد13، بغداد، 1999.
سلافير،مروجيك، البوليس دراما أوساط الجندرمة،ت،عدنان مبارك،مجلة الأقلام،عدد1،دار الجاحظ، بغداد، 1989.
سارتر،جان بول،من يوميات جان بول سارتر الحربية،ت،سعدون الزبيدي،مجلة الثقافة الأجنبية،عدد2،بغداد،1985.
شوتلندر، رولف، ثلاث مسرحيات معاصرة من ذوات الفصل الواحد بين الإغريق والألمان، ت، غازي شريف، ملحق الثقافة الأجنبية وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
الطالب، عمر، موضوعة الحرب في المسرح العراقي، مجلة الأقلام، عدد 1،دار الجاحظ، بغداد،1983.
عبد القادر، فاروق، عن الاتجاه الفكري للمسرح العربي – إشارات، مجلة الحياة المسرحية، عدد2، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
العبيدي، سعدون، شيء عن تاريخ المسرح العراقي، مجلة الطليعة الأدبية، عدد 9، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980.
كاظم، عادل، الحصار مجلة المسرح والسينما، عدد2، السنة الأولى، بغداد، 1971.
المقالح، عبد العزيز، البدايات الأولى للمسرح المعاصر في اليمن، مجلة الفكر المعاصر، عدد4، وزارة الإعلام، الكويت، 1987.

النشريات

العلاق، باقر جعفر، رابطة المسرحيين الشباب انتهت مسابقتها بتجسيد معاناة الأسرى العراقيين، جريدة ألوان، الأسبوعية، عدد 143، بغداد، 2000/10/20.
علي، عواد، المسرح والمعركة، جريدة الجمهورية ، بغداد 1981/4/22.
محاسنة، رسمي، يومية المهرجان، جريدة تصدر عن مهرجان المسرح الأردني السادس ،عدد 4، عمان، 1998/11/23.
مجهول الاسم، على خشبة المسرح (الجنة تفتح أبوابها متاخرة) محاولة في قراءة مفردات النص الدرامي، جريدة الهلال، عمان، عدد 27، الثلاثاء 15-16 آذار 2001، ص18.

المسرحيات

إيغوبتي، جزيرة الماعز، ت، جورج سالم، مكتبة الشرق، حلب، ب.ت.
اسخيلوس، مسرحيات اسخيلوس، ت، أمين سلامة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989.
اسخيلوس، ثلاثية أوريست، مأساة أجاممنون، ت، لويس عوض، القاهرة، ب.ت.
بدوي، احمد، أسر لويس التاسع، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1970.

41 بريخت، طبول في الليل، ت، عبد الرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام،الكويت، 1978.
. بريخت، بونتيلا وتابعه ماتي، ت، عبد الرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام،الكويت، 1975.
42 بريخت، أوبرا القروش الثلاثة، ت، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات دار الحكمة، بغداد، 1970.
. بسيسو، معين، ثورة الزنج، المطبعة الثقافية، القاهرة، 1970.
43 بسيسو، معين شمشون ودليلة، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، 1971.
. بلاوتوس، كوميديات بلاوتوس، ت،أمين سلامة، القاهرة ب، ت.
44 بورشرت، فولفجانج، أمام الباب، ت، مجدي يوسف، دار مكتبة الحياة، بيروت، ب.ت.
. راسين، جان، مسرحيات راسين، ت، أدونيس، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1981.
زفايج، ستيفن، أراميا ، ت، محمد مفيد الشوباشي، مطبعة البصير، الاسكندرية، 1946.
45 زنكنه، محي الدين، السر، مطبعة الغري، النجف، 1968.
. سارتر، جان بول، موتى بلا قبور، ت، زهير طه البيومي، الناشر العربي، القاهرة، ب.ت.
46 سارتر، جان بول، أسرى التونا، ت، عبد المنعم فهمي، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ب.ت.
. سوفوكليس، بنات تراخيس، من المسرح العالمي، عدد 249، وزارة الإعلام، الكويت، 1990.
47 سوفوكليس، من الأدب التمثيلي، ت، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.
. سينيكا،هرقل فوق جبل أويتا،ت،أحمد عثمان،سلسلة من المسرح العالمي،عدد 138،وزارة الإعلام،الكويت، 1981.
شاكر، فلاح، الجنة تفتح أبوابها متأخرة، مطبوع على الآلة الطابعة، بغداد، 1998.
48 شاكر، فلاح، في أعالي الحب، مطبوع على الآلة الطابعة، بغداد، 1993.
. شاكر، فلاح، مائة عام من المحبة، مطبوع على الآلة الطابعة، بغداد، 1995.
شكسبير،وليم، الملك لير، ت، جبرا إبراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة، 1971.
49 الشواف، خالد، الأسوار، مطابع دار الكشاف، بيروت، 1956.
. الشواف، خالد، شمسو، مطابع دار الكشاف، بيروت، 1956.
شو، برنارد، أندروكليس والأسد، ت، محمود عبد الله صابر، سلسلة مسرحيات عالمية، عدد 29، الدار القومية
50 للطباعة والنشر، القاهرة، 1966.
. شو، برنارد، تابع الشيطان، ت، محمد علي مراد، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1975.
51 الطرفي، علي، ذاكرة القفص، منشورات الاتحاد العام لشباب العراق، فرع القادسية، 2000.
. العراقي، حسين، الأمهات لا تحلم في زمن الحرب، منشورا الاتحاد العام لشباب العراق، فرع القادسية، 2001.
فنجان، قاسم حميد، فراديس، مطبوع على الآلة الطابعة، 2000.

52
.

الرسائل والأطاريح

53
.
فيحان، محمد عبد، موضوعة الحرب في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة
. بغداد، 1989.
54 فيحان، محمد عبد، بنائية النشيد الشعري في الخطاب المسرحي الحديث، أُطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون
. الجميلة، جامعة بغداد، 2001.
الزبيدي، حميد علي حسون، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أُطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية
55 الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998.
.

56
.

57
.

58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.