موضوع الحب في النص المسرحي العراقي

رسالة قدمت إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في التربية المسرحية

من قبل

أمير هشام عبد العباس الحداد

بإشراف

الأستاذ الدكتور

سمير شاكر اللبان

١٤٢٨هـ بابل ٢٠٠٧

م

ملخص البحث

اعتمد البحث طبيعة التعبير الذاتي لدى الإنسان في نبض مشاعر الحب ، تلك المشاعر التي تتجه من داخل الذات إلى ما هو خارجها لتتضح طبيعة فهمه وتقبله للأشياء والأفكار على عموم حياته ووجوده .

وقبل أن يطرح موضوع الحب في تشكيل الحبكات العالمية وجد هذا الموضوع بشكل رئيسي في نتاجات الأدب الأسطوري والملحمي ، حتى امتدادها في باقي الأجناس الأخرى .

وقد قام الباحث بتقسيم بحثه إلى أربعة فصول :

تضمن **الفصل الأول** . الإطار المنهجي للبحث حيث ضم مشكلة البحث المحددة بالاستفهام الأتي : ما مدى إمكانية النص الدرامي الفنية في الكشف والتعبير عن مفهوم الحب ؟ وتجلت أهمية البحث من مشكلته القائمة بنقطتين أساسيتين وهي:

١. اعتبار موضوع الحب موضوع وجودي اخذ من النص الدرامي بعده التعبيري و البنائي و الانفعالي .
٢. يعتبر البحث الحالي من الدراسات التي عنيت بمفهوم الحب في النص المسرحي , وكونها دراسة ذات تحليل تاريخي – اسطوري – ساسيولوجي وجودي تفيد طلبة الكليات والمعاهد الفنية ودارسي المسرح .

أما هدف البحث فقد تحدد بالتعرف على المفاهيم الخاصة بموضوع الحب وانعكاساته على الذات في النص الدرامي عبر المراحل التاريخية . أما حدود البحث فقد اقتصرت على النصوص المسرحية العراقية الممتدة (١٩٧٥- ٢٠٠٠) واختتم الفصل بتحديد بعض المصطلحات .

أما **الفصل الثاني**: فقد احتوى على الإطار النظري للبحث، متضمناً أربعة مباحث:

المبحث الأول : الحب في الآداب القديمة ويضم محورين الأول موضوع الحب في الأساطير ، وقد اختار الباحث عشتار أنموذجاً، إما المحور الثاني موضوع الحب في الملاحم فقد اختار له كلكامش أنموذجاً.

المبحث الثاني : موضوع الحب في النص المسرحي العالمي .

المبحث الثالث : موضوع الحب في النص المسرحي العربي .

المبحث الرابع : موضوع الحب في النص المسرحي العراقي .

وقد اختتم هذا الفصل بأهم المؤشرات التي آل إليها الإطار النظري . أما الدراسات السابقة فلم يجد الباحث دراسة قريبة من موضوع بحثه، أي من نفس الجنس الأدبي.

أما **الفصل الثالث** : فقد ضم إجراءات البحث من مجتمعه وعينته التي قام الباحث باختيارها بصورة قصدية وذلك للمسوغات الآتية :

١. كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهميته وهدفه .
٢. مدى التباين الواضح في لغة الحب المطروحة في النصوص المختارة .
٣. توفر النصوص المسرحية .

وفقد تضمنت النصوص: ١. كان يا ما كان . ٢.بضاعة تحت الطلب. ٣. هو وهي. ٤.الجنة تفتح أبوابها متأخرة.

أما منهج البحث فقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي - التحليلي، واستند الباحث في أداته على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

أما **الفصل الرابع** فقد احتوى على النتائج وأهمها :

١. إن ممهدات العلاقة في موضوع الحب خاضعة لطبيعة الثقافة الاجتماعية.
٢. لنهاية المسرحية وشكلها الدائري تواصل مع الأحاسيس التي احتضنتها الذات العراقية خلال فترتي الحرب والحصار .

وبعدها عرض الباحث النتائج والاستنتاجات والتوصيات ثم قائمة المصادر والملاحق وأخيراً الخلاصة باللغة الانكليزية .

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
ملخص البحث	أ – ب
ثبت المحتويات	ج – د
الفصل الأول	**١-٦**
مشكلة البحث	١-٢
أهمية البحث والحاجة إليه .	٣
هدف البحث	٣
حدود البحث	٣
تحديد المصطلحات	٣-٦
الفصل الثاني : الإطار النظري وما أسفر عنه	**٧-٢٠٢**
المبحث الاول: الحب في الاداب القديمة.	٧
المحور الاول : موضوع الحب في الاساطير.	٧-٤١
المحور الثاني: موضوع الحب في الملاحم.	٤٢-٥٩
المبحث الثاني : موضوع الحب في النص المسرحي العالمي.	٦٠-١٦١
المبحث الثالث : موضوع الحب في النص المسرحي العربي .	١٦٢-١٧٩
المبحث الرابع : موضوع الحب في النص المسرحي العراقي .	١٨٠-١٩٩
ما أسفر عنه الإطار النظري.	٢٠٠-٢٠٢
الفصل الثالث : إجراءات البحث	**٢٠٣-٢٥٢**
مجتمع البحث	٢٠٣
عينة البحث	٢٠٣
منهج البحث	٢٠٣
أداة البحث	٢٠٣
تحليل العينة .	٢٠٤-٢٥٢
الفصل الرابع :	**٢٥٣-٢٥٧**
النتائج .	٢٥٣-٢٥٥
الاستنتاجات .	٢٥٦
المقترحات .	٢٥٧
المصادر والملحق	**٢٥٨-٢٧٨**
المصادر والمراجع	٢٥٨-٢٧٣
الملحق	٢٧٤-٢٧٨
الواجهة وملخص البحث باللغة الانكليزية	A - C

Love's Subject at Iraqi dramatic theme

Thesis Presented to the board of Arts College – Babil University And it is part of requirements of getting M.D. In the Theatre Education.

by :

Ameer Hisham Abid Al-Abaas

Supervision :

Dr. Sameer Shaker Al-Labaan

١٤٢٨ **Babel** ٢٠٠٧

Abstract :

The research is depended the nature of self expression in human by pulsate feelings of love , which tend from inside (ego) to outside of human to clarify the nature and understanding of human's acceptance towards things and thoughts all over his life and existence.

Before the subject of love on forming world's themes has been offered , this subject has been found essentially in the product of myth and epic literature until its extension through other human kinds .

The researcher divides his research into ٤ chapters :

١st . chapter Contains academic structured frame of the research , it contains the research's problem which specified by the following question : How much is the ability of dramatic theme to discover and express the love's concept ?

The importance of the research is appeared in ٢ main points and they are :

١. Considering love subject a existentialism subject taken from the dramatic theme , then the expressionism ، constructional and emotional.

٢. This research considers from those studies which interested in love's concept at dramatic theme , and it is useful for college , institute and drama studiers since it is a study of psychological and aesthetical analysis .

While the research's aim is specified to distinguish the aspects which is related to lover's subject and it's reflects on the self in the dramatic theme across historical stages. The research's frame work are confined to the dramatic themes which are extended from (١٩٧٥ – ٢٠٠٠) and the chapter is ended by specifying some terms .

While the ٢nd . chapter It contains theoretical frame of the research , it contains ٤ research. ١st research: love at ancient literatures and it contains ٢ axis.١st axis : Love at myth and the researcher chooses Ishtar as a symbol .٢nd axis : Love at epic and he chooses Gilgamesh as a symbol .

- ٢nd examination : Love at world – dramatic theme .
- ٣rd. examination : Love at Arabic – dramatic theme .
- ٤th examination : Love at Iraqi dramatic theme .

This chapter is ended by the indicator which the theoretical frame refers to while the previous studies , the research doesn't find a close study from his research's subjects i.e from the same literary sex .

While ٣rd . Chapter : It contains the research's procedures , it's sociely , sample which the researcher has chosen intentional manner due to the following causes :-

١. The samples were presented to the research's problem , importance and aim .
٢. The extent difference of love's language in the chosen themes .
٣. abundance dramatic themes .

The themes contain : ١. goods under the order . ٢. He and She . ٣. Paradise open's her doors lately .

While the research's method , the research has to use the descriptive method - analytical the research tool the researcher depends on the references which the theoretical way comes out . The research's sample contain .

While ٤th – Chapter contains some results :

١. The preparation of relationship at love subject was objected to social culture nature .
٢. The play ending and it's circle shape has a connection with the feeling which the Iraqi self has during war and blockade.

Then the researcher presents conclusion , recommendation, then a list of references and indexes , finally an abstract by English language .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ
أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا
وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ
فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ

صدق الله العظيم

سورة الروم الآية
(٢١)

إقرار المشرف

اشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (موضوع الحب في النص المسرحي العراقي)، والمقدمة من قبل الطالب **أمير هشام عبد العباس** ، جرى تحت إشرافي في جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية .

المشرف

الأستاذ الدكتور

سمير شاكر اللبان

/ / ٢٠٠٧

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

الأستاذ المساعد

د. عباس محمد إبراهيم

رئيس قسم الفنون المسرحية

/ / ٢٠٠٧

الإهداء

- إلى مدرسة التربية والأخلاق عائلتي،
- أمي الطيبة ووالدي الحنون .
- والى أخي الحبيب (حيدر).
- والى شقيقاتي الغاليات وأزواجهن الأعزاء .
- والى حبيبتي وأمل حياتي (زوجتي) بيت المستقبل.

أهدي بحثي هذا .

أمير

شكر و أمتنان

بعد إتمام بحثي هذا ، لا يسعني إلا أن اعبر عن امتناني وتقديري وحبي لكل من مدّ يد المساعدة إليَّ ، مبتدئاً من عميد الكلية الأستاذ الدكتور عباس جاسم ومروراً بأساتذة قسم الفنون المسرحية ،واخص شكري وتقديري إلى المشرف على رسالتي (الدكتور سمير شاكر اللبان) لتوجيهاته القيمة وصبره معي ، وأيضاً الدكتور (محمد عبد الرضا أبو خضير) لفتحه باب مكتبته لي وسعة صدره في توجيهاته السديدة ونصائحه القيمة خلال إعدادي البحث ، وأقدم شكري أيضا للدكتورة هناء جواد عبد السادة في (قسم اللغة العربية) ، وما أبدته لي من نصائح وتشجيع ، والمساعدة في بعض المصادر. وأسجل شكري للمساعدة التي أبداها لي كل من السادة التدريسيين (حسين علي هارف – علي شناوة - أياد السلامي –عبد الحميد شاكر –محمد فضيل – زيد ثامر - نورس محمد غازي - أديب علوان– ايفان علي بيرم- وصال عباس)

واشكر كل من : موظفي مكتبة كلية الفنون الجميلة ، ومكتبة الآداب ، ومكتبة كلية التربية، في جامعة بابل لمساعدتي في بعض المصادر، وشكري إلى أصدقائي وزملائي في الدراسات العليا الذين وقفوا معي (زينة كفاح - أكرم علي نصيف -عباس حاكم) وفي القسم ستار عباس نجيب، وشكري الكبير إلى والدّي العزيزين أمدهما الله عمراً وعافية ، والى أخي وأخواتي وزوجتي .

الباحث

إقرار لجنة المناقشة

نشـــهد إننـــا أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة اطلعنـــا علـــى الرســـالة الموســـومة (موضوع الحب في النص المسرحي العراقي)وقد ناقشنا الطالب**(أمير هشام عبد العباس)** في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية المسرحية .

أستاذ مساعد

د.باسم عبد الأمير الاعسم

(عضواً)

/ / ٢٠٠٦

أستاذ مساعد

د.محمد عبد الرضا أبو خضير

(عضواً)

/ / ٢٠٠٦

الأستاذ الدكتور

حميد علي حسون الزبيدي

(رئيساً)

/ / ٢٠٠٦

الأستاذ الدكتور

سمير شاكر اللبان

(مشرفاً)

/ / ٢٠٠٦

صدقت الرسالة من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

الأستاذ الدكتور

عباس جاسم حمود

عميد كلية الفنون الجميلة

/ / ٢٠٠٦

مشكلة البحث :

يعد موضوع الحب من المواضيع المهمة التي شغلت بال الإنسان قديما وحديثاً ، ولعل الحب من المفردات التي توقف عندها الإنسان منذ بداية تواجده على الأرض ومن الأدلة على ذلك حب آدم لحواء ، فمنذ الخلق الأول وموضوع الحب يمثل مركزاً متقدماً في استحواذها على وجود الإنسان عموما إذ عادة ما يقترن هذا الموضوع بالذات الإنسانية وانفتاحها على ما يجاورها من الموجودات سواءً كانت تلك الموجودات بشرية أم مادية أم فكرية .

فنرى إن قصة البشرية بأكملها مكتوبة بلغة الحب التي وجدت منذ بدايات نشوء الإنسان الأول ، وامتدت بتاريخ البشرية متدرجة مع الأديان الوضعية والسماوية ، فنجد في الكتاب المقدس الحب الطاهر والحب الدنيء ، حب الله ، وحب الأوثان ، وحب الشهرة ، الخ . وأيضا في القران الكريم ، كتب عن الحب الشريف والدنيء ، وحب الحياة وحب الله ، الخ ،و نجده عند الرسل والأنبياء، فالباحث في الحضارات القديمة سيجد نصوصا مليئة بقصص الحب أمثال (هيرودوت،وثيوسيديس،وبلوتارك) وغيرهم فهي لم تكن فقط للشعراء والقصاصين.

فتدرجت مفاهيم الحب على وفق جدل الحياة والوجود و الأفكار وطبيعة المؤسسات الاجتماعية ، ولما كانت الدراما مصدرا أساسيا للمحاكاة وما لها من قدرة على إبراز الذات الإنسانية وأفكارها نجد إن موضوع الحب يتوسط عرش المواضيع التي عالجتها . وقد تطور هذا الموضوع على وفق الوقائع الاجتماعية والفكرية والمرجعيات الفلسفية والدينية ليصبح أكثر المواضيع في النص الدرامي بشكل صريح أو ضمني ، بالإضافة إلى كونه أكثر المواضيع تنوعاً وانتشاراً في طيات النسيج الدرامي ، وعندما نتحدث عن موضوع الحب، "لا نتحدث عنه دون أن نلحق به صفة أو تابعا أو موضوعا أو مضافا إليه " [١] فالحب تجربة إنسانية دائما تحتاج إلى موضوع تنصب عليه . فالحب يقترن بموضوع والموضوع يختلف عن موضوع آخر مثلا ، مرض الحب ، خطيئة الحب ، جنونه ، موته ، جماله ،ماله ،واجبه ، عذابه ، حربه[٢] ، الخ من المواضيع المختلفة .

واشتهر موضوع الحب عند الشعراء بأشعارهم وأيضا عند القصاصين والروائيين ونجدها مشابهة للمفاهيم التي تحملها مع أصحاب الدراما المسرحية ، إلا أن اختلافهم يكمن بسبك الموضوع على وفق قوانين البنية الدرامية ، وتميز موضوع الحب واشتهر على نطاق واسع في اغلب النصوص المسرحية ، فوجد الحب في أكثر النصوص المسرحية

---

[١] زكريا إبراهيم،مشكلة الحب،مشكلات فلسفية(٥)،(مصر:مكتبة مصر للطباعة والنشر، بد ت)،ص٢٦

[٢] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م.س ، ص٢٦ .

ولكن متبايناً في نسبة وجوده، بمجمل مفاهيمه ومسمياته على أن الوجود هو الحب في مجمل النصوص الدرامية بدءا من أول النصوص الإغريقية المعروفة كمسرحية (الفرس) لـ اسخيلوس تلك المسرحية ذات الأهمية التاريخية الكبرى و القيمة الأدبية وما حملته من انتماء للوطن و الذات القومية .

فمع تنامي الأدب العالمي وترصينه على مستوى البنية أو على مستوى الفكرة شغل موضوع الحب الكتاب المسرحيين حتى وقتنا الحاضر فقد صورت كثير من النصوص المسرحية موضوع الحب بماهيات مختلفة وما يتمخض من صراعات ذاتية و موضوعية .

وللعلوم الإنسانية الحديثة دورها الرئيس في الكشف عن أسباب الحب ومسوغاته في فعل ألذات الإنسانية وانشغالاتها وهمومها اليومية .

على وفق ما تقدم فان مشكلة البحث تكمن في التساؤل الآتي :

ما مدى إمكانية النص الدرامي الفنية في الكشف والتعبير عن مفهوم الحب؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتمحور أهمية البحث بالاتي :

٣. اعتبار موضوع الحب موضوع وجودي أخذ من النص الدرامي بعده التعبيري و البنائي و الانفعالي .
٤. يعتبر البحث الحالي من الدراسات التي عنيت بمفهوم الحب في النص المسرحي ، وكونها دراسة ذات تحليل تاريخي أسطوري- سيكولوجي وجودي تفيد طلبة الكليات والمعاهد الفنية ودارسي المسرح .

هدف البحث :

يهدف البحث التعرف على المفاهيم الخاصة بموضوع الحب وانعكاساته على الذات عبر المراحل التاريخية في النص الدرامي .

حدود البحث :

الزمانية : الفترة الواقعة ما بين العقود ١٩٧٥-٢٠٠٠ ، وذلك لاختلاف الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية ما بين هذه العقود .

المكانية : العراق .

الموضوعية : اختار الباحث النصوص المسرحية التي تناولت موضوع الحب .

تحديد المصطلحات :

الموضوع (لغةً) :

" الموضوع .... مواضيع وموضوعات ، ١. مص . وضع . ٢. مف . ٣. المادة التي يبني عليها الكاتب أو الخطيب أو المحدث كلامه . ٤. المادة التي يبحث العلم عن عوارضها . ٥. " الكلام الموضوع " (المختلق) " [٣]

الموضوع(اصطلاحاً):

" فئة دلالية على مستوى البنية الكبرى أو إطار(Frame)يمكن استخراجه من (أو يضع في الاعتبار اتحاد) عناصر نصية متميزة (وغير متصلة) توضحه، ويعبر عن كينونات أكثر عمومية وتجريدا (آراء- أفكار -... الخ) يدور حولها النص أو جزء منه(أو يمكن اعتبار أن النص يدور حولها) " [٤] .

الحب (لغةً)

١. حب حَبَبْتُ : يحب حُبا ومحب حاب (اسم الفاعل غير شائع) محبوب الشيء / الشخص : وده ومال إليه .
٢. حب حِبَبْتُ : يَحَبُ حُبا الشيء / الشخص : صار محبوباً.[٥]

الحب : نقيض البغض ، والحَب : الزرع : وحبب الأسنان تنضدها ، وما جرى عليها من الماء كقطع القوارير فالمحبة على هذا الصفاء . وحبة الشيء لبابه وخالصه ، وحبة القلب سويداؤه ، والأحباب : البرء من كل مرض . و الحباب الطل على الشجر يصبح عليه ، والحب بالكسر : القرط ، التحبب أول الري ... وعلى عكس ذلك نجد : أحب البعير بمعنى برك ، والأحباب في الإبل كالحران في الخيل وأحب البعير أصابه كسر أو مرض فلم يبرح مكانه حتى يبرأ أو يموت . وحُب بالضم .إذا اتعب ، والحُباب بالضم الحية ، والحَباب بالفتح . ما يعلو الماء عند المطر الشديد [٦].

---

[٣] جبران مسعود ، رائد الطلاب ، معجم لغوي ، (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٦٧)،ص٨٨٩.
[٤] جيرالد برنس،قاموس السرديات،ترجمة:السيد إمام(القاهرة:ميريت للنشر والمعلومات،٢٠٠٣)ص١٩٩.
[٥] جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي ، جامعة الدول العربية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، ١٩٨٩ ، ص٢٨٥ .
[٦]ابن منظور، لسان العرب المحيط، (بيروت: دار لسان العرب ، ١٩٦٨) ص٢٤٥ .

الحب (اصطلاحاً)

١. **عرفه أفلاطون :** " هو حب الحكمة ومن ثم فهو وسط بين الحكمة والجهل".[٧]

٢. **عرفه زكريا إبراهيم :** "ليس مجرد انفعال أو عاطفة أو وجدان،بل هو أولاً وبالذات نية،واتجاه،وسلوك"[٨]

٣. **عرفه المفكر الروسي سولوفييف:** " الحب ليس أداة أو وسيلة في خدمة النوع البشري بل هو خير مستقل تنحصر قيمته الخاصة المطلقة في نطاق حياتنا الشخصية نفسها " [٩].

٤. **عرفه لبينتس** : " الحب أن تسعد بسعادة الآخر" . [١٠]

٥. **عرفه أودنيس:** " وسيلة لبلوغ المثال، وتجاوز الحدود الزمنية. انه كذلك الكشف عن الذات " [١١]

٦. **وعرفه فرويد :** " شكل من أشكال تعبير الطاقة الجنسية اللبيدية عن ذاتها. انه عبارة عن تطلعات جنسية وقع عليها الكبح وموروس عليها الكبت " [١٢]

٧. **عرفه اريك فروم** : " الحب نشاط وليس شعوراً سلبياً ، انه الوقوف وليس الوقوع إن الحب عطاء وليس التلقي " [١٣].

نقلاً عن:محمد حسن عبد الله ، الحب في التراث العربي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية ، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٠) ص١٦٣ .

[١] أفلاطون، المأدبة-فلسفة الحب، ت: د. وليم الميري،(مصر،دار المعارف، ١٩٧٠) ،ص١٦ .
[٢] زكريا إبراهيم،المشكلة الخلقية،مشكلات فلسفية (٦)(القاهرة:دار مصر للطباعة، بد ت)،ص٢٣٨ .
[٩] V.Soloviev : " Le Sens del'Amour" ، Aubier ، Paris ، ١٩٤٦ ، P.٢٦-٢٧.
نقلاً عن : زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٣٢.
[١٠] Erich Fromm : " The Art of Loving " London A nwin ١٩٦٢ ، P.٢٥ .
نقلاً عن : زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص ٢١٩
[٥] اودنيس ، الصوفية والسريالية – المختلف والمؤتلف ، (بيروت: دار الساقي ، بد ت)،ص١٠٩ .
[٦] ..... ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ،حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر تعريب وتقريب،محمد الشيخ وياسر الطائي، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٩٦) ص٨٣ .
[٧] اريك فروم، فن الحب، ت: مجاهد عبد المنعم (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢) ص٤٨.

٨. تعرفه هناء جواد : " الحب عاطفة إنسانية تسمو بصاحبها إلى عالم المثل والفضيلة ، عالم يجمع فيه الجمال والخير". [١٤]

تعريف إجرائي

فعل يقوم على الانجذاب الحسي أو العقلي صوب ذات ما أو فكرة بذاتها وما يحتمه ذلك من مواقف دفاعية عنها .

المبحث الأول

الحب في الآداب القديمة .

المحور الأول: موضوع الحب في الأساطير.

منذ البدايات الأولى للتاريخ ظهرت الأساطير، حيث وقف الإنسان على الأرض واندمج مع عوالم الكون مما أدى به إلى التفاعل مع مسيرته الوجودية، فتحت الضغوط الإلهية ضعف الإنسان، وحاول أن يقترب منها فيقدسها، أو الهروب منها للحفاظ على حياته، "حيث أدهشت قوى الطبيعة ذلك الإنسان البدائي وأثارت مخاوفه فحاول أن يجد تفسيرا لها، فقاده خياله إلى الاعتقاد بكائنات لا تحصى، تملا الكون وتحكمه وتسيطر عليه، وتخضعه لمشيئتها وإرادتها " [١٥] والأسطورة لا تقتصر على ثقافة شعب من الشعوب أو عصر من العصور، وإنما تبدوا بمثابة جمع لثقافات مختلفة الأجيال لمختلف الشعوب عند العصور التاريخية ومن ثم تناقلت الأجيال المتعاقبة هذه القصص بوصفها تراثاً قوميا، إنسانياً له تأثيره الكبير في ثقافات الأجيال الصاعدة ومفاهيمها وسلوكها.

---

[١٤] ماري ستوب،الحب المثالي،ت: إسماعيل موسى اليوسف(بيروت،منشورات محمد،ب.ت)ص١٦ .
نقلاً عن : هناء جواد عبد السادة ، الحب والحزن في شعر الخنساء ، بحث منشور في مجلة بابل الجامعية ، ع٢ ، جامعة بابل ، كلية التربية ، ٢٠٠٢ ، ص٣.

[١٥] صفاء الدين حسين جمعة التميمي، توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ ، ص٤٩ .

فالأساطير مجموعة من القصص أبطالها_ من الآلهة والبشر والجن_ محملة بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية والتصورات التي تطلعنا على فلسفة الإنسان منذ وجوده ، واستخدامه السحر والموسيقى والرقص للعبادة ، لحماية نفسه من قوى الطبيعة[١٦]. فالأسطورة " قصة تفسر مأثورات الناس حول العالم وما وراء الطبيعة، الآلهة- الأبطال –السمات الدينية والمعتقدات الثقافية " [١٧] . والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية وجدت من دون مؤلف ، انتقلت من جيل إلى جيل عن طريق الرواية الشفاهية أو ألواح من الطين مكتوب عليها [١٨] .

أما عن زمن الأسطورة فهو زمن بدائي ، زمن قوي ومقدس وعجائبي يمكن أن نعيش ذلك الزمان ثانيا وأن نستعيده في كثير من الأحيان.[١٩] فالزمن الذي تدور حوله قصة الأسطورة ، زمن دائري مستمر يعيد نفسه بنفسه.

ومن خلال الأسطورة يمكن كشف الذات الإنسانية من خلال الرؤيا التصورية من عالم اللاوعي ، ومن خلال تعامل الأسطورة الرمزي نوظفها للحالات الشعورية المرتبطة بواقع التجربة الراهنة ، ويمكن إحداث توازن من خلال الأسطورة بين العالم القديم والعالم الجديد. [٢٠] وتعرفنا الأسطورة على حياة الإنسان الاجتماعية .

وفي الأسطورة تراث يمكن ربطه بالذاكرة الاجتماعية [٢١] ،وان المجتمع الذي يفقد أساطيره يعاني أزمة تاريخية تعادل فقدان الإنسان لروحه[٢٢]. أي فقدان تقاليد المجتمع القديمة .

---

[١٦] سيد القمني،الأسطورة والتراث،ط(القاهرة :المركز المصري للبحوث، ط٣، ١٩٩٩)،ص٢٤-٢٥.

[١٧] فوزي العنتيل ، الفلكلور ما هو ، (القاهرة :دار المعارف ،١٩٦٥)ص١٩٢.

[١٨] فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة سوريا وبلاد الرافدين ، (بيروت: دار الكلمة للنشر، ط٢ ، ١٩٨١) ص١٥-١٦ .

[١٩] مرسيا الياد،مظاهر الأسطورة،ت:نهاد خياطة(دمشق:دار كنعان للدراسات والنشر،١٩٩١)ص٢٢.

[٢٠] عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢)ص٣٩٨-٣٩٩ .

[٢١] المصدر نفسه ،ص٣٩٧ .

[٢٢] ريتا عوض ،صورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ،(بيروت : المدرسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٧٨)ص٢٩ .

فيما تقدم تعرفنا على أن الأسطورة قصة تروى، وحكاية تحكى ظواهر كونية أو إنسانية تحمل فكرة تأثر بالشعوب ، فهي حكاية اله أو شبه اله أو كائن خارق تفسر منطلق الإنسان البدائي وظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة.

ويلخص(الياد) وظائف الأسطورة ومعناها كما عاشتها المجتمعات القديمة.[٢٣]

١. من رواية أفعال قامت بها كائنات عليا.
٢. وهذه الرواية تشكل قصة حقيقية (لأنها تتعلق بحقائق) وهي قصة مقدسة لأنها من عمل كائنات عليا.
٣. الأسطورة تتعلق دائما بـ(خلق) شيء جديد فهي تحكي لنا كيف جاء شيء ما إلى الوجود ، وكيف وضعت قواعد لمسلك معين أو مؤسسة معينة أو طريقة معينة لأداء عمل .
٤. من خلال الأسطورة نعرف اصل الأشياء ثم نسيطر عليها ونتحكم بها بحسب أرادتنا .
٥. الأسطورة تعاش بالمعنى الذي فهمته القدرة المقدسة التي أنصفت بها الحوادث التي يحيا ذكراها (معايشة الأساطير على خبرة دينية) .

وان الأساطير هي معلومات قصصية تدور حول المعتقدات الميتافيزيقية أو المؤسسات الاجتماعية أو تاريخ شعب من الشعوب ، فوظيفة الأسطورة " لا بناء المجتمع وإنما تسجيل وعرض النظام الأخلاقي الذي بواسطته يمكن تنظيم وتشريع المواقف والأحداث الاجتماعية " [٢٤]

فالأساطير ملازمة لحركة التطور الفكري لدى الإنسان الأول فحظيت باهتمام واسع من قبل علماء النفس والاجتماع والانثربولوجيا والفلاسفة ، فكل منهم له آرائه واجتهاداته الكثيرة حول الأساطير، فنظرة الفلاسفة،" أن جميع الأساطير مشتقة من الكتب المنزلة وان تكن الحقائق الأصلية قد بدلت أو أخفيت معالمها"[٢٥].

فالنظرية التاريخية ، إن أبطال الأساطير وآلهتها ما هي في أصلها إلا أبطال البشر، أما النظرية المجازية تقول أن جميع أساطير القدماء ليست إلا رموزا تنطوي على مغزى أدبي ، أو غاية دينية ، أو معنى فلسفي ، أو حقيقة تاريخية ، أما النظرية الطبيعية ، تقول أن (التراب والماء والهواء والنار) كانت في قديم الزمان اصل العبادات الأولى ، وان الآلهة الرئيسة لم تكن إلا رموزا لقوى طبيعية[٢٦]. فاختلفت الآراء بقدر تنوع الأساطير ، ومنها

---

[٢٣] مرسيا الياد ، مظاهر الأسطورة ، م س ، ص٢١ .

[٢٤] دينكن ميشل ، معجم علم الاجتماع ، ت: إحسان محمد الحسن، (بيروت:دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨١) ص١٤٨ .

[٢٥] دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، دراسة ونصوص ، ج١ (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص١٩-٢٠.

[٢٦] دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، دراسة ونصوص ، ج١ ، م س ، ص٢٠ .

التفسيرية والتاريخية والأصل والتكوين – البطل الآلهة – المسخ والتحول – الحيوانات – الصيد والزراعة–والحضارية.

أما رأي (فريزر) عن الأسطورة أنها استمدت من الطقوس ، فالأسطورة "تبرير لطقس مبجل قديم ، لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه" ، [٢٧] أما عن رأي علماء النفس ومنهم (فرويد) فتمثل الأسطورة عنده " أقنعة وأغطية لشيء واحد وهو الجنس" [٢٨] فالرغبة الجنسية في الأساطير كما هي في الأحلام عند فرويد ، أما (يونغ) فهو يعارض (فرويد) فيقول إن الرموز الأسطورية لا تعبر عن الجنس المكبوت، ولكنه يعتبر وسيلة للوصول إلى حالة من التوازن بين القوى المتصارعة في نفسه فالنموذج الأسطوري ناشئ من اللاشعور بالنفس وبذلك تتكون الصورة الأسطورية[٢٩]، و النماذج الأصلية هي صور محددة تنشأ من اللاشعور الشامل وتشكل الأساس الذي تقوم عليه النفس الإنسانية ، وفيما بعد تؤلف هذه الصور للأساطير أما (مالينوفكسي) فالأسطورة عنده بعيدة عن اللاشعور والنفس والبحث والمعرفة وإنما هي واقعية، فيقول إن الأسطورة " لم تظهر استجابة لدافع المعرفة والبحث، ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة بل هي تنتمي للعالم الواقعي" [٣٠] أما (شتراوس) فالأسطورة عنده وقائع حدثت في الزمن الماضي البعيد الغير المحدد ، وهي مفسرة للماضي والحاضر والمستقبل ، وجوهر الأسطورة عنده في القصة التي تحكيها ولا تكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو في بنيتها[٣١] ، فهو يحاول أن يكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير. فالأساطير عكس العلم الذي يجعل من الحقائق مجردات لا تشجع الجانب اللاعقلاني في الإنسان ، والأساطير تؤكد على النواحي النفسية عميقة الجذور وذات اثر فاعل على الحياة إلى الحد الذي غدت فيه الأساطير رموزاً لكل التجارب الأولى في الحياة، فهي مجسدة في صور إنسانية رمزية متخيلة على شكل كائنات حية تعيش في الحياة تنبض بالعاطفة .

والأساطير ظاهرة عامة توجد بشكل أو بآخر في كل مراحل الحضارات تربط بين تصورات الزمن القديم وتصورات الزمن الحاضر .

---

[٢٧] فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، م س ، ص١٢ .

[٢٨] سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما (القاهرة : مطبعة الانجلو المصرية ، ١٩٦٦) ص١٠ .

[٢٩] نبيلة إبراهيم، الأسطورة،الموسوعة الصغيرة،٥٤(بغداد:وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٩)ص١٩ .

[٣٠] فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، م س ، ص١٢ .

[٣١] كلود ليفي شتراوس ، الأسطورة والمعنى ، ت :شاكر عبد الحميد ، سلسلة المائة كتاب (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨١) ص٦ .

وهناك تداخل بين الحضارات وخصوصا بين الأساطير الإغريقية والأساطير الشرقية .

وان كلمة أسطورة في طورها الأول تعني الكلام المنطوق واصلها في اليونانية (Mythos)وان كلمة (Myth) هي نفسها تعني الشيء المنطوق[٣٢].ودارت مواضيع الأساطير اليونانية حول الإنسان والقدر_ الولادة_ الحياة والموت_ الحب،الخ .

ودونت هذه الأساطير في القرن الثامن الميلادي ، حينما نظم الشاعر اليوناني (هسيود) منظومته (شجرة انساب الآلهة) وهي عن خلق العالم ، وأيضا الشاعر(هوميروس) وأيضا(اوفيد) الروماني.[٣٣]

و(هسيود) المرتب والمنظم للأساطير المتناقلة في زمنه ، كان يعتقد أن العالم في البدء (فوضى Chaos) إذ قام روح الزمن (كرونوس) بوضع بيضة خرج منها (ايروس) وأصبح المذكور (ايروس) مرتبط بالزمن واله للحب، ومما له من صفات عنيفة [٣٤]. ويمكن أن تكون أساطيرهم عبارة عن أحلام متدرجة في سلم حياتهم ، وهذه الأحلام وكل شيء في الوجود خاضع للآلهة .

أما أساطير الشرق الأدنى فهي " قصص مقدسة تتضمن موضوع الخلق وبداية الوجود ونصف الأحداث المثيرة التي صاحبت عملية الخلق ، والدور الذي قامت به مختلف الآلهة والمخلوقات الأسطورية في هذه الأحداث " [٣٥] وعبرت أساطير الشرق عن الخلق والوجود مثل احتفالات البابليون في رأس السنة ، بوصف الإنسان جزءاً من هذا الوجود ، أما في العصور السومرية القديمة ، " لا نجد اهتماما بمسألة الخلق والتكوين قدر الاهتمام بمسائل الأصول والتنظيم" [٣٦] ويسبق موضوعات الخلق والوجود (الزمن الكوزموغوني)[•] [٣٧] وكذلك المثيولوجيا المصرية ، التي ابتدأت من السرمدية إلى

---

[٣٢] احمد مجيد حميد ، الأسطورة والواقع في سومر ، الموقف الثقافي ، مجلة ثقافية ع٢٨، السنة الخامسة ، تموز - آب (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٠) ص٧ .

[٣٣] دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان، ج ١، م س ، ص٢٠-٢١ .

[٣٤] علي كمال،الجنس والنفس في الحياة الإنسانية،(لندن:دار واسط للطباعة والنشر،ط٢، ١٩٩٠)ص٣٥٨.

[٣٥] صموئيل نوح كريمر ، الأساطير السومرية ، ت:يوسف داود عبد القادر (بغداد :دار المعارف ، ١٩٧١) ص١٣ .

[٣٦] فراس السواح ، الأسطورة والمعنى ، دراسات في المثيولوجيا - والديانات المشرقية ، (دمشق : منشورات علاء الدين ، ١٩٩٧) ص٩٧ .

[•] زمن الخلق والتكوين . راجع: المصدر نفسه ، ص٩٢ .

[٣٧] المصدر نفسه، ص٩٧ .

الزمن الكوزموغوني الطبيعي إلى زمن الأصول والتنظيم في مطالع التاريخ ، وتمثل السرمدية ، الروح التي لا شكل لها ولا هوية (الهيولي) التي انبثق منها عالم الوجود ، والتي أنجبت السماء والأرض،ومن زواجهما ولد الأولاد الزوريس وايزيس وسيت[٣٨] ويؤكد(فراس السواح)على اختلاف الأسطورة عن الحكاية الشعبية والخرافة بالنتاج الفكري . وقد تلعب كلا من الخرافة والحكاية الشعبية والحكم والأمثال الشعبية دوراً ثقافياً شبيها بدور الأسطورة إلا أنها لا تمتلك قوة التأييد الذاتي التي تمتلكها الأسطورة، فقد تحتوي بعض الأساطير على عناصر نفسانية كثيرة وقيم أخلاقية وعناصر تاريخية ، أمثال أسطورة الطوفان البابلية..وجلجامش وهناك تشابه وتداخل وتزاوج بين أساطير الشرق والأساطير الإغريقية مع كتاب التوراة[٣٩] .

وان الحب موجود في أقدم الحضارات، ففي البدء كانت المرأة مشاعة بالاتصال مع الرجل، فاتسمت الحياة العائلية البدائية بـ (الإباحة الجنسية) الطليقة promiskuitat على الرغم من انه كان يعيش على شكل جماعات طوطمية [•] صغيرة تقوم العلاقات فيها على أساس القرابة الدموية ، وبعد تغير الحياة وتدرج تطورها أصبحت المرأة ملكا للرجل (نظام إقطاعي) [٤٠] ، فجعل منها رهينة بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية ، فقد عثر المنقبون على بعض الدمى التي تعود إلى مرحلة (جمع القوت) ومنها دمية للأنثى يظهر فيها الوركان بارزين (دلالة حمل) مع بروز الثديين (دلالة لبن) الذي يرافق المولود[٤١] ، إذن هناك ترابط جنسي ، مرتبط بالعامل الاقتصادي ، فهناك حب وألفة بين الرجل والمرأة دلالة الخصب والنماء. والحب اقترن بالمرأة في الأساطير والعصور القديمة. هذا ما وجده الباحث.

ومن ثم أخذت مشاعر الحب تكتسب طابعا حضاريا... مرحلة بعد مرحلة فنجد بعض العلماء _ القدماء والمعاصرين _ وجهوا اهتمامهم بالربط بين الحب والحضارة ومنهم

---

[٣٨] المصدر نفسه ، ص٩٩.

[٣٩] فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، م س ، ص١٦-١٨.

[•] الطوطم Totem :مصطلح اخذ من لغة الهنود الحمر في أمريكا الشمالية ، يشير إلى كل فرد له علاقة نسب مع احد الطواطم ، (حيواناً أو نباتاً) ، يقوم بتقديسه واحترامه (عاطفة الحب) لأنه يحمي صاحبه ويمنحه الحب والبركة والأمان والاستقرار .

للاستزادة أنظر: إبراهيم الحيدري ، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب ، (بيروت : دار الساقي ، ٢٠٠٣) ص٦٥

[٤٠] المصدر نفسه ، ص٧٣-٧٥ .

[٤١] عادل كامل الالوسي ، الحب عند العرب ، (بيروت : الدار العربية للموسوعات ، ١٩٩٩) ص٢٤

(أفلاطون – أرسطو - شوبنهور- نيتشه - فرويد – دارون – ماركس – فروم) وتمخضت هذه المتابعات عن أفكار ونظريات تظهر دور الحب في تكوين سلوك الإنسان وتطوره وتدرجه في مراقي الحضارة ، داخل مواضيع عدة في الأساطير من ثم القصص والنصوص المسرحية .

فالحب بمفهومه العام ظاهرة كونية تتجاوز الإنسان إلى النبات والحيوان والأحجار...وعند الكواكب وعند الجن أيضاً، وبين السماء والأرض ، فالحب شيء ينبع من الكون ،والكون معني بالحب ،فهو نصيب لذلك الإنسان وهو محاولة ارتقاء على ممكنات العالم ، فالأسطورة نموذج من الكون فيها شيء عن النفس وهي بصورها تكشف الطبيعة الإنسانية، ومن طبائع النفس الإنسانية هو الحب، والحب الحقيقي هو الموجود داخل النفس الإنسانية، فالأسطورة هي "إخراج لدوافع داخلية في أشكال مجسدة" [٤٢] فهي معنية بالظواهر الكونية الإنسانية والاجتماعية.

فالأسطورة قصة أو رواية تحكي ظواهر كونية أو إنسانية أو اجتماعية تحمل فكرة وموضوع مشابه لأفكار الوقت الحاضر ومواضيعه ، وقد تحمل حقيقة لا تغيب عن أذهاننا ، نتفاجئ بها في الوقت المعاصر " وإن مشكلات الإنسان الجوهرية هي هي لا تتغير بتغير الأزمان فمثلا مشكلات الحب أو الحرب أو التأزمات النفسية والاجتماعية والاقتصادية إنما تعد مشكلات أزلية أبدية ترافق الإنسان ما دامت قدمه تدب على الأرض.... وهي وان اختلفت شكلا ومضمونا فهذا لم يغير من الأمر شيئا فما زال الإنسان يعانيها وستبقى شغله الشاغل ابد الآبدين " [٤٣] فموضوع الحب أزلي ابدي يرافق الإنسان منذ العصور القديمة حتى الآن والحب موضوع مقترن بالماضي ويحرك الحاضر وهادف نحو المستقبل .

والحب متشابه في التراثين العربي والأوربي والأمم الأخرى ، من ناحية خصائصه وسلوكه ومواقفه فهو ذات شمولية واسعة ذات أفق اقتصادي واجتماعي ونفسي وإنساني . ومادامت الأسطورة مجسدة في صور إنسانية رمزية متخيلة على شكل كائنات حية تعيش في الحياة تنبض بالعاطفة فعبرت عن قواعد السلوك عند طائفة اجتماعية أو دينية تستمد أصولها من العنصر المقدس ، الذي نشأت حوله الجماعة، فالأسطورة " قصة – حكاية رمزية بسيطة ومؤثرة ،فيها خلاصة لعدد لا يحد من الأوضاع المتشابهة _قل التشابه أو

---

[٤٢] نبيلة إبراهيم ، الأسطورة ، م س ، ص١٨ .

[٤٣] سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما ، م س ، ص٣ .

كثر_ وتتيح الأسطورة للإنسان أن يدرك من نظرة واحدة بعض النماذج من(العلاقات الثابتة) وان يعزلها عن المظاهر اليومية المتشابكة" [٤٤].

وقد صورت الأساطير دائما الحب على شكل "صورة طفل وهذا أيضا ما عبر عنه باسكال [•] حيث كتب في رسالته المسماة (مقال في انفعالات الحب) (إن الحب لهو دائما أبدا وليد صغير لم يعد دور التكوين) " [٤٥].

ويكتفي الباحث بعرض نموذجاً للحضارة اليونانية وذلك لكثرتها وتشابه موضوعاتها.

أسطورة (بومونا) الفتاة التي عشقها شاب وهي لم تهتم به فتحول إلى طير(بلبل) وغرد لها ولم تهتم به (بمساعدة فينوس) آلهة الحب والجمال ،ووقف في طريق الفتاة وغرد لها ولكن الفتاة لم تعره انتباها ، وقام مرة أخرى بتحويل نفسه إلى امرأة عجوز وقص عليها قصة غرامية حزينة تنتهي بانتحار عاشق من اجل حبيبته فرقَّ قلب الفتاة فحول نفسه إلى شاب بنفس اللحظة ، ووافقت على حبه ، نرى أن موضوعها (الحب المستحيل)[٤٦] فهذا الحب قريب إلى تخيلات عشاق الوقت المعاصر عندما يتخيل عاشق بان يطير من بيته إلي بيت عشيقته ليحصل على قبلة مثلاً.

وأيضاً من أروع الأساطير اليونانية أسطورة (بسيشيه و كيوبيد) وموضوعها (الحب والانتقام) وقصتها أن كيوبيد أعجب بـ بسيشيه وافتتن بحبها بعدما أراد قتلها انتقاماً لامه ولكنه أعجب بها لجمالها ، فاتصل بها جسديا ،وبانتقال الحرارة من هنا إلى هنا بالفم واليد والخد إلى باقي أنحاء الجسم وبسب غيرة وحسد أختي (بسيشيه) وحسدهما تفرقا العاشقان ،وولد هذا الفراق اشتياقاً كبيراً ،فراحت تبحث عنه هنا وهناك ، فوجدته وتزوجته[٤٧] ، وأصبح تعلقاً روحياً بعدما كان جسدياً ، فهناك اشتراك روحا وجسدا ، بعدما كان جسدا فقط ،" انتقال من الحب الجسدي إلى الحب الروحي فأصبح امتزاجاً زوجياً يتم من دون وعي "

---

[٤٤] ديني دي رجمون ، الحب والغرب ، ت : عمر شخا شيرو (سوريا : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٢) ص١٨.

[•] فيلسوف فرنسي في القرن السابع عشر .

[٤٥] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٥٧ .

[٤٦] دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، ج١ ، م س ، ص١٩٣-٢٠٠ .

[٤٧] مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ،(القاهرة: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٣)ص١٤٨-١٥٣ .

[٤٨] وهناك كثير من الأساطير اليونانية الحاملة (لموضوع الحب) [•] ، وأبطال هذه الأساطير (معروفون)[••] .

أما أسطورة (بجماليون وغالايتا) فقد جسدت موضوع الحب بين بجماليون النحات (الفنان) الذي يحب فنه، وبين تمثاله (غالايتا) التي تتحول إلى امرأة وتبادله الحب.

وان بجماليون فنان منعزل حول فنه ولا يحب غير عمله ويعيش وحده مكتئباً حزيناً لا يهتم بأمور النساء [٤٩] وفجأة تساعد آلهة الحب (فينوس) ما في نية الفنان وفي ذهنه لجمال نسائي فوق كل شيء تخيله :

" بمساعدتك يا آلهة الحب ، فأنت تقودين يدي ، ومن هذه الصخرة ستخرج من الآن فصاعدا ، شكل صبية تنال رضائك " [٥٠] .

وعامل بجماليون التمثال كأنه إنسان حقيقي يبادله الحب في التعبير والعاطفة _ يؤانسه _ يدغدغه ويلبسه أغلى ما لديه من حلي ويغازله بأروع الكلمات .

"كنت جميلة وأصبحت الآن أجمل ، كنت رائعة وأصبحت الآن أروع " [٥١]

ذلك بسبب فراغه النفسي والجسدي الذي عاشه وهذا الفراغ دافع أساسي للحب[٥٢].

فالفنان عاش حياة انعزالية وحدانية متمثلة بالفراغ النفسي الكبير ، وبذلك تحول من انعزاليته ونبذه للعنصر النسائي إلى إنسان مهتم بهذا التمثال فقام بإبداع صنع هذا التمثال على وفق ما رسمه خياله وبإعطائه أغلى ما يملك من إبداع وخيال ومال ، وعندما كان يتركه لفترة من الزمن كان يندم على فعله هذا :

---

[٤٨] دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، ج١ ، م س ، ص٥١ .

[•] مثال على ذلك أسطورة (مصرع بروكريس) وموضوعها الحب والموت ، شك يزرع من قبل عاذل لزوجة تكون سبب موت حبيبها .

راجع : المصدر نفسه ، ص١٧٩-١٨٦ .

[••] أمثال (كيوبيد ، ايروس أو امور) رسول الغرام وحامل سهام الحب الذي يربط بين القلوب وأمه (فينوس – افروديت) آلهة الحب والجمال التي ارتبطت بعلاقات كثيرة مع آلهة ومع بشر ومنهم الراعي (اودنيس)، وكبير الآلهة (زيوس) شاطر المخلوقات شطرين،كل شطر يشتهي نصفه الآخر. راجع : المصدر نفسه ، ص٢٤، ٥١ .

[٤٩] مجدي كامل ، أشهر الأساطير في التاريخ ، م س ، ص٨١ .

[٥٠] غريس كوبر،أساطير إغريقية ورومانية، ت:غانم الدباغ،(بغداد:المكتبة الوطنية،١٩٨٤)ص١٧٢.

[٥١] مجدي كامل ، م.س ، ص٨١ .

[٥٢] محمد محمد بالروين ، قيمة الحب في التجربة الإنسانية ، من وجهة نظر فلسفية (سوريا: دار دمشق للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) ص٦١ .

" كم كنت غبيا حتى اتركها ، ماذا لو كانت قد ذهبت حينما ارجع " [٥٣]

ولم يستطع بجماليون الاستمرار في هذا الوهم والخيال ، فتضرع بآلهة الحب (فينوس) أن تساعده ، وفعلا ساعدته فحولت هذا التمثال إلى امرأة من لحم ودم، اسماها بجماليون بـ (غالايتا) وبادلها الحب وتزوج منها [٥٤] ، واحتوى موضوع الحب في الأسطورة على الخيال والوهم الذي يزرع في رأس العاشق بسبب الفراغ والبعد والانعزال ، وبجانب أسطوري (مساعدة الآلهة) الخيال يصبح حقيقة وتتحقق أحلام بجماليون ليعيشا معا ويتزوجا ، فتعبر الأسطورة عن فكرتين الأولى إلهام الفنان الخيالي وتحويل تمثاله إلى أشبه بالحقيقة ،والثانية يمكن أن نقول أن العاشق المحب قادر على عمل المستحيل ، ويمكن لأحلامه وخيالاته أن تتحقق .

أما أسطورة (نارسيس) [•] موضوع حب(نارسيس) لنفسه أي(حب الذات) .

(نارسيس) الشاب الجميل الذي يقع في حب نفسه ، ويكتشف ذلك ، حينما يظل عن أصحابه بالغابة ، ويصيح عليهم ، فيسمع صوت جميل من امرأة يردد الكلمة أو الحرف الأخير من قوله :

" هل من احد هنا " (تجيب ايخو) هنا....

هلمي ! (تجيب ايخو) هلمي " [٥٥]

فيقع (نارسيس) في حيرة وقلق وخوف ، لمن هذا الصوت الجميل ، ويستمر في نداءاته ، وتستمر الإجابة أيضاً ، إلا انه، تشوّق لرؤية من يجيبه بنفس حياته، فأطلق صيحات اللقاء فخرجت (ايخو) ، معانقته بذراعيها ، أي أنها تتفاجئ بابتعاده عنها و مقته منها ، فدفعها جانباً بقوة وفر منها [٥٦] فنجد (نارسيس) متشوق ومحب لصداه وما يصدر منه ، من خلال اللهفة والشوق ، إلا أن ذاته ، عندما انفصلت عنه ، وأصبحت ذاتاً أخرى تعانقه ومحاولة

---

[٥٣] غريس كوبر،أساطير إغريقية ورومانية ، م س ، ص١٧٣ .

[٥٤] مجدي كامل ،أشهر الأساطير في التاريخ ، م.س ص٨٢-٨٣ .

[•] موضوعتها: الفتاة (ايخو) التي أحبت الشاب (نارسيس) ، إلا انه لم يهتم بها لغروره، وحاولت أن تنتقم منه لكرامتها بالتضرع للآلهة (افروديت) ، فساعدتها الآلهة ، وذلك بمشاهدة (نارسيس) لخياله في بركة ماء فظن، أنها امرأة جميلة، فأحبها وتعلق بها، وحاول أن يعانقها و يقبلها عدة مرات، ولكن فشل، وحاول أن ينقذها فلم ينجح، وظل يحاول، حتى يأس، ومات من اليأس والقهر، حزناً عليها،وعندما أريد إحراق جثته وجدت وردة نرجسية في مكان جثته، مائلة على النهر تنظر إلى ظلها .
راجع : غريس كوبر ، م س ، ص٣٧-٣٩.

[٥٥] دريني خشبة ، ج١ ، م س ، ص١٢٠ .

[٥٦] غريس كوبر ، م س ، ص٣٥ .

لتقبليه على هيأة فتاة ، تركها وفر هارباً ، لانه لا يستطيع الاندماج مع ذات أخرى ، إلا مع نفسه ، فغرور (نارسيس) وكبريائه وأنانيته هي التي جعلته متشوقاً لرؤية (صداه) (•) .

وقارئ الأسطورة ، يربط بين الفتاة (ايخو) التي صدها (نارسيس) (فعلاً) ، وبنفس الوقت يتخيلها صداه التي انفصلت عنه على هيأة فتاة (ذات أخرى) فصدها ، ورجع إلى ذاته ، فحب الذات لا يتجه إلى شخص أو أي شيء آخر ، سوى نفسه هو ، وبدايته هو نهايته ، ومستقبله هو ماضيه، فضلاً عن انه لا يمضي إلا إلى حيث أتى ، ليس له اتجاه ولا هدف ولا مستقبل[٥٧] .

فـ(نارسيس) التجئ إلى ذاته (الصدى) وهرب من الذات الأخرى المقابلة بعد مقابلته لها ، فهرب وهو لا يعلم إلى أين هو يمضي ، وأين هدفه ومستقبله ، وبعد تحريض ايخو لـ(افروديت) عليه ، وقع (نارسيس) في غرام امرأة جميلة في بركة ماء ، محاولا عناقها وتقبيلها .

والحقيقة أن (نارسيس) لا يرى في الماء إلا انعكاس وجهه فوقع في حب نفسه، وهو حب لا وصل معه ، ولا تبادل وإنما من ذات واحدة فقط[٥٨] فتخيل (نارسيس) أن في الماء صورة امرأة جميلة حاول إخراجها وإنقاذها ، أي حاول الخروج من ذاته إلا انه لم يستطع . لان حب الذات دائرة مغلقة لا تعرف الخروج أو الاتجاه، بل القضاء والقدر ، والحتمية الصارمة والتكرار المستمر [٥٩] وعندما يأس من محاولاته الفاشلة ، أصابه الألم والحزن ، ومات من جراء ذلك ، فالموت أو الانتصار لا يأتي فقط من جراء كره الذات ،وإنما من الحب الشديد للذات ، والرغبة في التخلص من الوجود ، عندما لا يكون الحب على هوى تلك الذات[٦٠] فـ(نارسيس) حاول التخلص من ذاته أي الخروج منها إلا انه لم يستطع فمات من الألم والحزن وذلك للتخلص من الوجود أيضاً، واقعه الحزين . كما جاء في كلماته الأخيرة مخاطبا ظله بقوله :

" أيها الحبيب ! اجل ! لقد حق لك أن تنتصر على كبريائي ، وتسحق مرتي وتهد أعضائي هاأنذا أموت أيها الحبيب ... بقربك .. يا عروس الماء النافر ... أموت ... واحبك .. فالوداع .. الودا...ع " [٦١]

(•) أصل (الصدى) فتاة اسمها (يو) أحبت الإله (زيوس) إلا أن إحدى زوجاته (حيرا) عندما علمت بذلك الأمر أطلقت سحرها على الفتاة وفرضت لسانها وأسمتها(ايخو: Echo : الصدى).
راجع: دريني خشبة ، ج١، م س ، ص١١٧-١١٩.

[٥٧] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٤٦.

[٥٨] على كمال ، الجنس والنفس في الحياة الإنسانية، م س ، ص٣٩.

[٥٩] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٤٦.

[٦٠] المصدر نفسه ، ص٤٣ .

[٦١] دريني خشبة ، ج١ ، م س ، ص١٢٣ .

فلم نجد بعد موته سوى وردة في مكان جثته مائلة على النهر لترى ضلها ، ومن هذه الأسطورة عرف الحب النرجسي ، وهو نزوع الشخص إلى تركيز عواطف الحب في ذاته ونحو ذاته فقط . وعجزه عن حب سواه . وهي مرحلة من مراحل الأنانية العليا ، أي هي الطاقة لنمو الأنا ، ويرى الباحثون النفسيون ومنهم (فرويد) أن النرجسية مرحلة من مراحل النمو النفسي ، منذ الطفولة ، حتى وصوله فترة معينة ، ولكن عندما ترتفع مع الشخص تصبح مرضاً أما نفسياً أو عقلياً [٦٢] ، فالنرجسية ، أشبه بالذات التي تشاهد صورتها بالمرآة ، ولا يستطيع رؤية صورة غيره ، ولا يمكن الانفصال عنه وهي أشبه بتراجيديا التلاقي المستحيل للفرد مع نفسه ، فنارسيس ما يضاعف ألمه أن لا شيء يفصله من حبيبه سوى الماء ، ولا يستطيع أن يفعل شيء سوى الصراخ.

" في حوزتي ما أتشوق إليه ، وثرائي سبب بلائي ، كم وددت لو استطعت أن انفصل عن جسدي وتلك أمنية ما أعسرها على العشاق " [٦٣]

ويمكن أن يكون الحب النرجسي معبر عن انفصال الجسد إلى ثنائي (ذكر وأنثى) أي رمز الهوية الثنائية للجنس ، فالذكورة تحمل أنوثة ، وبالعكس .

ونجد في الأسطورة رمزاً للهوية الثنائية للجنس[٦٤]، وبذلك فان موضوع حبهم، يجسد مفهوم (حب الذات) الأسطورية ، الذات التي تحاول الانفصال عن جسدها ولم تستطع ، فتموت من شدة الألم .

وكذلك (الأساطير الرومانية) حملت موضوع الحب ،وكان لـ(فرجيل) و(هوراس) و (اوفيد) دوراً كبيراً في نقل الأساطير بأشعارهم و قصصهم ومن أساطير الحب والغرام التي نقلها لنا (اوفيد) باللغة الرومانية التي تعد من أشهر الأساطير التي تناولت موضوع الحب (بيرام وتسبيبه) أو التوت الأبيض والتوت الأحمر التي نقلت من العصر البابلي، حيث أريد بها إظهار جماليات الحب العفيف وتوجيه النفوس إلى الفضائل وتعد نموذجا للإخلاص والوفاء في الحب[٦٥] وهناك من أطلق عليها (الحب الممنوع) وتناولت في موضوعها (الحب والموت) ، فهي نوع من ميثولوجيا الأصول لأنها تفسر نوع من وجود التوت الشامي او الرومي، الأبيض الذي أصبح احمرا بدماء العاشقين [٦٦]، وقصتها طفل وطفلة جيران (دار بجانب دار) تربا سويه ،وجمع الطفلين الحب حتى نضجا ، ومن ثم مُنعا من اللقاء، فزاد

---

[٦٢] علي كمال ، م س ، ص٣٧٩-٣٨٠.

[٦٣] منى فياض ، فخ الجسد (تجليات – نزوات – أسرار) (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر ، ٢٠٠٠) ص١٠٠-١٠١.

[٦٤] للاستزادة أنظر: علي كمال الجنس والنفس في الحياة الإنسانية ، م س ، ص٣٩.

[٦٥] عادل كامل الالوسي ، الحب عند العرب ، م س ، ص٣٣.

[٦٦] خزعل الماجدي، إنجيل بابل، نصوص الآلهة(الأردن:الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٨)ص١٢٤ .

حبهما وتعلقهما ، وأراد الشاب أن يخطب الفتاة فمنعه والده وأيضا رفض والد الفتاة عندما سمع بالخطبة وذلك لخلاف قديم بين الوالدين ، وقد زاد هذا المنع من شوقهما وهيامهما وغرامهما، وبعدها جاءتهما رحمة من السماء فحدث زلزالاً في الأرض ومن جراء ذلك حدثت فتحة بين غرفتي العاشقين المتلاصقتين ، فدار الغزل من خلال الثقب في الجدار ، وعندها اتفقا على موعد للقاء في الغابة عند شجرة التوت ، فوصلت الفتاة في الموعد ولكن الشاب تأخر حتى فاجأت الفتاة لبوة فمها ملوث بالدماء من جراء أكل فريسة ، فهربت الفتاة مسرعة وحينها سقط شالها فلوثته اللبؤة بفمها المدمى ثم أتى العاشق فوجد شال حبيبته ملوث بالدماء فسحب سيفه وغمده في صدره ، وسقط يتجرع غصص الموت ،وحينما عادت العاشقة إلى مكانها وجدت حبيبها ملقى والسيف بصدره، فسحبت السيف من صدره وغرزته في صدرها قرب شجرة التوت البيضاء ليصبح لونها احمر من الدماء. [٦٧]

فكانت الحبيبة سبب موت العاشق ولكن السبب غير مباشر، فكان عن طريق تمريغ فم اللبؤة (الشال) بالدم ، ليكون سبب في انتحار (بيرام) ثم انتحارها ،أما لقائهما من خلال فتحة في الجدار فكان سري أما العلنية كانت بخروجهم إلى الغابة، [٦٨] وكان منع الوالدين ،هو أيضا سبب موت العاشقين الرئيس.

وهناك الكثير من الأساطير الرومانية عن الحب أمثال أسطورة (روميلوس) التي عرف منها عيد العشاق ١٤ فبراير وما يعرف بـ لقاء العشاق وتبادل الهدايا والكارتات ، وسمي باسم القديس (فالنتين) شفيع العشاق وراعيهم . [٦٩]

وفي حضارة وادي الرافدين تتوفر جملة نصوص تخص الحب ممزوجة "بالكهانة والسحر والتعاويذ ومن نماذج ما وصلنا (اخذة كيش) وهو دعاء وتعويذة لاستمالة الحبيبة ويعد أقدم نص أدبي في الحب بالعالم" [٧٠]

ويشار إلى لفظة حب باللغة السومرية بـ (KI.AG) وبالاكدية (Ramu) وقد وجدت معلومات عن طبيعة العلاقات الاجتماعية والعاطفية ببعض الأدلة والنصوص[٧١] ،ونستشف وجود موضوع الحب من خلال الأساطير أمثال ملحمة كلكامش وأسطورة

---

[٦٧] مجدي كامل ، أشهر الأساطير في التاريخ ، م س ، ص١٤٤-١٤٧ .

[٦٨] خزعل الماجدي ، المصدر نفسه ، ص١٢٦-١٢٧ .

[٦٩] مجدي كامل ، أشهر الأساطير في التاريخ ، م س ، ص١٦٤ .

[٧٠] عادل كامل الالوسي ، الحب عند العرب ، م س ، ص٢٨ .

[٧١] عادل كامل الالوسي ، الحب عند العرب ،م س ، ص٢٦ .

عشتار وتموز ،بتعبير جسدي وروحي ،وهناك قصائد غزل سومرية مثل غزل (انانا والملك ادن – دكان) وغزل (انانا والملك شوسين) فهي ترتيلة تنظم بمناسبة الزواج المقدس ، ومن القصائد التي أنشدتها أحدى الكائنات إلى حبيبها وعريسها (شوسين) .

"أيها العريس عزيز أنت على قلبي

ما ألذ وصالك حلو كالشهد

أيها الأسد عزيز أنت على قلبي

ما ألذ وصالك ،حلو كالشهد" [٧٢]

وتعبر الحواريات عن الوصال واللقاء الجسدي وتشبهه بأنه حلو كالشهد وتبوح العروس إلى عريسها عن شوقها العميق وعن فرحتها بلقائه وتدعوه أن يبادلها الحب على سرير الزواج .

أما عن حضارة وادي النيل وصلتنا نماذج من قصص الحب ،وأحدى أجمل القصائد العاشقة الجميلة التي تعود إلى عهد الأسرة التاسعة عشر أو العشرين ، فجاء في بردية هرسي:

" أنا أختك الأولى

وأنت لي كالروضة

التي زرعت فيها الأزهار

والأعشاب العطرة جميعها

وأجريت فيها غديرا

لكي تضعي فيها يدك

إذا ما هبت ريح الشمال الباردة" [٧٣]

تشتمل هذه القصيدة الغزل بـ (وصف المحاسن)[•]بين العاشق والمعشوق ، فيشبه العاشق عشيقته بالروضة (المزرعة) التي تحمل أزهار العشب الجميلة ، أما ريح الشمال الباردة التي تقضي على الورود ، فهي كـ(العاذل)[••](الذي يفرق بين الأحبة .)

---

[٧٢] فاضل عبد الواحد علي،عشتار ومأساة تموز (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦)ص١٥١.

[٧٣] ول ديورانت ، قصة الحضارة ، نشأة الحضارة – الشرق الأدنى ، م١ ج٢ ، ت: زكي نجيب محمود، وآخرون(مصر: مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠١) ص١١٤.

ومن النماذج الأخرى أسطورة (ايزيس و اوزوريس) التي كانت"رمزا للحب الخالص عند الفتيان والفتيات ،وكان اوزوريس أيضا مثالاً للزوج الشهم والأب الكريم والحاكم العادل وفوق هذا وذاك يعتبر معلم البشر الأول ومؤسس الحضارة الإنسانية ورسول المحبة والسلام على الأرض" [٧٤] فلا شك حملت هذه الأسطورة كمية هائلة من الأحاسيس والصور والخيالات فضلا عن دلالاتها الفلسفية والنفسية والاجتماعية ،التي ينتمي إليها الشعب المصري .

إما حضارات الشرق الأقصى :تمتزج فيها مشاعر المحبة بأسرار الحياة ومنطق السحر الذي يغمر الروح ، فتظهر العواطف مبهمة مرة وواضحة مرة أخرى ، و لكن التعبير ظل مثلما هو في كل زمان ومكان[٧٥] .

وفي الصين وصلتنا نماذج في الحب ذات تصوير إيحائي منها .

"أتوسل أليك يا حبيبي

أن نغادر قريتي الصغيرة

وألا تهشم أغصان صفصافي

ليس ذلك لان تهشيمها يحزنني

بل لأني أخشى أن يثير تهشيمها غضب أبي

والحزن يناديني بعواطفه المقهورة

إن أوامر الحب يجب أن تطاع" [٧٦]

(•) **وصف المحاسن**: التشبيه بالجمال (معنوي وغير معنوي) بالطول بالشكل–الجسم–الزمان– المكان

راجع : شكري فيصل ،تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ،من امرؤ القيس إلى ابن أبي ربيعة، (بيروت :دار العلم للملايين ، ط٤ ، ١٩٦٩)ص٥٣٥

(••) **العاذل** : من آفات الحب ،وهو المتدخل صاحب الملامة .

راجع : ابن حزم الأندلسي ،طوق الحمامة في الألفة والآلاف ، حققه وقدمه: صلاح الدين القاسمي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة و الدار التونسية للنشر ،١٩٨٦) ص١١٦ – ١١٧

[٧٤] سعد عبد العزيز ،الأسطورة والدراما ،م س ، ص ١٨ – ١٩

[٧٥] ول ديورانت ، قصة الحضارة ، م١ – ح٣ ص ١٧١

[٧٦] عادل كامل الالوسي ، الحب عند العرب ، م س ، ص٣٥ .

فهناك صراع بين الطاعة للحب وبين منع الوالدين ، فهو صراع بين الحب والواجب " فالحب الخالص لا يعرف التوفيق بين (النعم و اللا) كما انه لا يعترف بالحدود والمقارنات والشروط " [٧٧] فدارت أكثر مواضيع الحب في الحضارة الصينية حول صراع العشاق والمجتمع .

أما في الهند فقد وجدت أعمال فنية وأدبية وشعرية وفلسفية كثيرة جدا عن الحب ومن ابرز هذه الأعمال ملحمتي(الرامايانا و الماهابهاراتا) . وما حملتا من موضوعات حب فتقص الأولى ،عما لاقاه احد الأبطال من صعاب وأسفار ومن انتظار زوجته ، صابرة حتى يعود إليها فيلتئم شملهما من جديد[٧٨] أما المهابهاراتا فتعد من أعظم النتاج الخيالي الذي أنتجته آسيا حوالي ٥٠٠ق.م . وجسد موضوع الحب والحرب كما جاء على لسان (جانذراي) زوجة الملك (كورو) الأعمى وهي واقفة على جثة ابنها (دريوذان) " انظر كيف تمسك به على سريره في رفق بيدين رقيقتين رحيمتين؟ انظر كيف تدير بصرها من زوجها العزيز الراحل إلى ابنها" [٧٩] .

ولتعدد الأساطير في الحضارة العراقية القديمة تم اختيار نص (**أسطورة عشتار ومأساة تموز**) لتوافقها مع موضوعة البحث، التي تحكي أن اله الخصب يتزوج من آلهة الخضار والماشية، فيحاول الباحث متابعة موضوع الحب في الأسطورة، إذ يقسم (فاضل عبد الواحد) [٨٠]مرور عشتار لثلاث مراحل حسب التأليف الموجود:

الأولى:- امرأة مستضعفة تقع فريسة سهلة بيد الرجل.

الثانية:- فتاة تختار بين حبيبين يتنافسان على حبها.

الثالثة:- فتاة أحبت من تفانى في حبها ولكنها تتنكر له في آخر لحظة فتكون سببا في ماساته.

ومن خلال النصوص المتفرقة يعرض فراس السواح [٨١] حياة أنانا (عشتار) في ثلاث مراحل أيضا:-

الأولى : الفتاة العذراء التي تحمل في جسدها وروحها كل طاقات الإنجاب والخلق الكاملة.

---

[٧٧] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ،م س ، ص٢٣٤.

[٧٨] للاستزادة انظر:بول فريشاور، الجنس في العالم القديم ، ج١ ، الحضارات الشرقية،ت:فائق دحدوح (دمشق:دار نينوى ، ١٩٩٩) ص١٩٥.

[٧٩] المصدر نفسه ، ص١٨٩-١٩٣ .

[٨٠] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، م س ، ص٨٣ .

[٨١] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، م س ، ص١٥٥.

الثانية : الفتاة العاشقة التي تتوق إلى تفجير كل تلك الطاقات عن طريق الاتحاد.

الثالثة : الزواج المقدس الذي يحول الفتاة إلى سيدة مكتملة(مظاهر الخصب والنماء).

في التاريخ القديم كانت توجد قوة أنثوية هي (الأرض) التي تنجب من دون تدخل السماء (الرجل)، وقوة ذكورية توحد بين الرجل والأنثى، [٨٢] أما بعد فترة من الزمن ، أصبح الإله (السماء) القوة الذكورية التي تسكب منيها في حضن (الأرض) المتعطشة (القوة الانوثية) [•] ، [٨٣] وبهذا يتحقق اتحاد العلوي(الروحية) مع الأرض (المادية)، وهذا الاتحاد هو أساس الحياة ومبررها.

" فالخصب ليس خاصة في التربة نفسها ولكنها قوة كونية جرى تجسيدها في آلهة أنثى هي (أنانا) السومرية أو عشتار البابلية أو عناة الكنعانية " [٨٤]

فيتضح لنا أن (أنانا) تمثل الأرض و دموزي (تموز) يمثل السماء، من خلال اتصال السماء بالأرض يعم الخير (الخصب والنماء).

وتمثل المرحلة الأولى عند (السواح) الفتاة العذراء مرحلة الأنوثة ومن أمثالها الإله (نمو) اله البحر فقد كان يجري عملية التخصيب الذاتي [٨٥] وأيضا عشتار جسدت سلطة الأنوثة بوصفها آلهة للحرب في النهار وآلهة للحب في الليل[•]، فالأولى كانت حامية للملك وسلطانة في انتصاراته وسيطرة للحظ ، أمثال سرجون الأكدي. [٨٦]

أما المرحلة الأولى عند (عبد الواحد) فقد وقعت عشتار فريسة لفلاح (شوكليتودو) باغتصابها، فلعب دور الإنسان _وليس دور الإله_ دوراً رئيساً في انتهاك حرمة الآلهة ففرض عقاب الهي على سوء عمله [٨٧] وهذه المرحلة سبقت مرحلة حياة عشتار و تموز،

---

[٨٢] عامر عبد زيد البديري، الإله الشهيد تموزي، الموقف الثقافي، مجلة ثقافية، ع٢٨، تموز-اب ، السنة الخامسة ، م س ، ص٢٣-٢٤.

[•] كذلك الأساطير الإغريقية، الآلهة (أورانوس) السماء يخصب (جابا) الأرض بالمطر.
راجع : قاسم الشواف، ديوان الأساطير، أناشيد الحب السومرية، الكتاب الأول، (بيروت:دار الساقي، ١٩٩٦) ص١٦

[٨٣] المصدر والصفحة نفساهما .

[٨٤] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س ، ص٢٤٧ .

[٨٥] عامر عبد زيد البديري ، الإله الشهيد تموزي، الموقف الثقافي، م س، ص٢٣.

[•] نرى ازدواجية عشتار بين الحب والحرب،إلا أن مفادها أن عشتار كانت على صلة بحياة الإنسان سواء عندما تفنى في خضم المعركة أو عندما تخلق في لهيب العاطفة واتصال الجنسين .
راجع : فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، م س، ص٤٨.

[٨٦] عامر عبد زيد البديري ، الإله الشهيد تموزي ، مجلة الموقف الثقافي، م س،ص٢٤.

[٨٧] فاضل عبد الواحد علي، م س ، ص٨٤.

ولا يوجد فيها موضوع حب وإنما للجنس الدور الرئيس فيها، لذلك يجد الباحث عدم الضرورة للتوقف عندها.

أما المرحلة الثانية، الفتاة العاشقة التي تنافسا على حبها الراعي تموز والفلاح (انكي – أمدو) (Enkimdu) والفتاة العاشقة التي تبحث عن الاتحاد.

حكيت (خطبة دموزي للآلهة) في روايتين الأولى: أن تموز يجاهد في سبيل حبها مع الآلهة الفلاح أنكمدو ولا ينجح إلا بعد قدر كبير من الجدل والخصومة مما يؤدي إلى التهديد بالعنف ، أما الرواية الثانية يبدو أن دموزي كأنما يجد القبول المستعد السريع حبيبا لأنانا وزوجا. [٨٨]

وفي الروايتين كان لا يعلم أن زواجه منها سيؤدي به إلى الجحيم.

وأول الحوارات التي دارت بين الآلهة أنانا وأخيها (أوتو) اله الشمس الذي كان يحاول من خلال ذلك أن يقنعها بالزواج من الراعي دموزي الذي تقدم لخطبتها " صحيح أن مفاتحة الفتاة في مسألة زواج، كان عند القدماء أيضا، من المسائل الحساسة التي تستلزم _كما هي الحال في يومنا هذا_ ، مزيداً من الأناة والتبسط في الحديث كوسيلة لإقناعها بقبول الزواج من خاطبها." [٨٩] فبالتاريخ القديم هناك حرية اختيار كما في حياتنا المعاصرة ، فيكون بعض الحرج عندما يتدخل الأخ بقبول احد الخطبتين المتقدمتين ، فيجب أن يكون هناك وسيلة إقناع .

وهذا ما عمله (أتو) مع الأخت (أنانا) ، مبتدئاً حديثه بأنه سيأتي لها بهدية من نبات الكتان، فتسأله عمن سيمشط فيجيبها سيجلبها ممشوطة، [٩٠] أذن هناك ترغيب وتفضيل للراعي من قبل الأخ فهناك ترغيب وسؤال من أنانا ثم جواب من الأخ بالإقناع ، إلا أن (أنانا) مصرة على الزواج من الفلاح، لأنه يملأ المخازن حبوباً.

وبذلك هي مقتنعة به ومصممة على رفض الزواج من الراعي ، لأنها متعلقة بالفلاح الذي سيجعل المخازن تمتلئ بالحبوب على حد قولها[٩١].

للاستزادة انظر : قاسم الشواف، ديوان الأساطير، الكتاب الأول ، م س ، ص٨٥.

[٨٨] صموئيل نوح كريمر، أساطير العالم القديم، ت: احمد عبد الحميد يوسف ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤) ، ص٨٦.

[٨٩] فاضل عبد الواحد علي ، عشتار ومأساة تموز، م س ، ص٨٧.

[٩٠] المصدر والصفحة نفساهما.

[٩١] المصدر والصفحة نفساهما.

إلا أن (كريمر) أعتبر الحوار الذي دار بين (أوتو) وأخته قبل الزواج هو غزل ممهد فهو مقدمات عاطفية عن طريق الأخ تتعلق بصنع غطاء مخدع الزوجية كما جاء بالرواية على النحو الآتي من خلال الترغيب والتفضيل.

" أيتها الملكة العظيمة، الكتان المصقول الفاخر

إينانا، الكتان المصقول الفاخر

الحب الذي يخصب (؟) في الأخدود

شقيقتي ، أنت التي عندك ما يكفيك من الأشجار الباسقة

أيتها الملكة العظيمة ، التي عندك ما يكفيك من الأشجار الباسقة " [٩٢]

وموقف عشتار هنا اختيارها بحرية لـ (انكمدو) لأنها تحبه، أما السواح يعتبر موقف أولي بالتفضيل.

" أنا العذراء سأتزوج المزارع

الفلاح الذي سيزرع النباتات ويعطي الغلال الوفيرة

الفلاح الذي ينتج الحبوب الغزيرة " [٩٣]

إلا أن أخاها اوتو يضل يحضها على الزواج من دموزي بتعداد محاسنه وصفاته وما يمتلك من خصب، ويستمر بالترغيب والتفضيل، إلا أن أنانا تعتذر من أخاها في لطف يشوبه حزم ، ومخاطبة حبيبها بلغة القلب :

"بل رجل قلبي هو

رجل قلبي هو

الذي فاز بقلبي هو

الذي لا يغرف (ومع ذلك) العنابر عارمة

الحب يجلب بانتظام إلى المخازن

الفلاح – حبه يملأ جميع العنابر" [٩٤]

---

[٩٢] صموئيل نوح كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، اينانا و دموزي ، ت : نهاد خياطة (دمشق: دار علاء الدين ،ط٢، ١٩٩٣) ص١٠١-١٠٢ .

[٩٣] فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، م س ، ص٢١٢ .

هنا يوجد تكرار (رجل قلبي)، أي تأكيد على رجل قلبها وهو الفلاح فمهما رغبها أخوها من محاسن وصفات إلا أن عشتار تختار رجل قلبها، فلم تبدل رأيها. وهذا ما يغضب تموز فيجعله ظاهرا للمناقشة مع الفلاح والتنافس وجها لوجه، فيذكر ما لديه من محاسن وصفات بوجه خصمه. [٩٥] وهنا يوجد رأيان الأول، يتقاتلان في الكلام بعنف بما يكلفه كلفه عناء غير قليل في حملها على تغيير رأيها.

أما الثاني: الموافقة السريعة بالتصالح بينهما والقبول بالراعي، أي كان منهما فالنهاية هي القبول بالراعي زوجا، أن " الكلمة دموزي كان وقعها الحسن في نفس أنانا لأنها في النهاية غيرت رأيها وقبلت أن تتزوج منه وبذلك فضلته على الفلاح انكي – امدو" [٩٦] فبذل كل جهده واستعداده لان يقدم لها الغالي والنفيس في سبيل كسب رضاها وموافقتها على الزواج منه.

ومع ذلك يروي بعض الشعراء أن (أنانا) اختارت (دموزي) خصيصاً من اجل (ألوهية البلاد) بناءً على رغبة أبويها[٩٧]، وآخرون يفسرون أن دموزي كان في عين أنانا محل اختيارها الوحيد لكي يكون زوجا لها بعد أن شغفها حبا ، والمفضل الغالي عند والديها .

" ألقيت عيني على جميع الناس

دعوت دموزي [لكي يتقلد] ألوهية البلاد

دموزي، المحبوب من الليل

الغالي أبدا عند أمي

المحمود أبدا من أبي." [٩٨]

إذن اختيار عشتار لتموز بحرية إن كان بترغيب من كلامه أو رغبة والديها فاختيارها حرا، و وقع ذلك على أسباب:-

١ – الآلهة أنانا، محكومة برومانسية طاغية تشكلت أو تبلورت لديها لحظة معاينتها دموزي، الشاب الجميل الوسيم المرتدي لثوب احمر.

٢- رأته في اللحظة الشهوانية، مضافا إلى أنها مكونة من عناصر شبقية طاغية، جسدت كامل شخصيتها، وهي غير قادرة على كبح رغبتها أو التحكم بها.

---

[٩٤] صموئيل نوح كريمر ، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، م س ، ص١٠٥ .
[٩٥] المصدر نفسه ، ص١٠٦-١٠٧.
[٩٦] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، م س ، ص٨٨.
[٩٧] صموئيل نوح كريمر ، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، م س، ص١٠٩.
[٩٨] للاستزادة انظر: المصدر نفسه، ص١٠٢.

٣- رسمت النصوص القديمة ملامحها (الايروتيكية)، فهي لا تعرف إلا الإشباع في الممارسة في لم تكن ذات صلة بنظام الخصوبة، فهي لم تفكر أو تحاول أن تقدم آلية ولو بسيطة للتعامل مع الاتصال باعتباره بنية منتجة للخصوبة.

٤- وهناك سبب اقل أهمية، التأثير الداخلي والعميق عن النصية والعناصر الدينية الخصبة، الضمنية وهي تأثيرات الآلهة (اوتو) أخاها بضرورة الزواج بدموزي، التأثيرات المنحصرة بعناصره الفكرية خارجيا والتي لها ارتباط مع وظائفه السماوية وإشراقته الموحية بالجمال والسحرية وما وصف بمفردة صفة الشمس، فحصل انحياز من قبل (اوتو) إلى دموزي. (٩٩)

وينتهي هذا النص بانتصار الراعي دموزي على الفلاح انكمدو، ولكن الفلاح لم يدخل معه بخصام أو (تمنع عن الدخول معه في خصام) فظهر له بالتسامح والمودة فدعاه إلى زواجه.

" إلى زواجي أنا الراعي

ستحضر كصديق أيها الفلاح " (١٠٠)

فكسب تموز قلب عشتار وأيضا كسب الفلاح صديقاً، ومن ثم عرض هدايا على العروسين.

" ما الذي أستطيع تقديمه ؟ سأجلب عدسا لك

عدس الـ... سأجلب لك

وأنت أيتها العذراء أنانا. فكل ما يسرك

أيتها العذراء أنانا سأقدمه لك" . (١٠١)

فالترغيب من قبل الأخ والتنافس في عرض المنتجات يعكس أهمية كل منهما (الراعي والفلاح) بالنسبة للمجتمع البشري وما يقدمه من منتجات صعب على الإنسان أن يستغني عنها.

ويصور الحوار في مضمونه العام في حياتنا الاستقرار التي يمثلها الفلاح (الزراعة) وبين حياة التنقل (البداوة) التي يمثلها الراعي، (١٠٢) فالأخ يتكلم مع الأخت بشان الحبيب

---

(٩٩) ناجح المعموري، الأسطورة والتوراة، قراءة في الخطابات المثيولوجية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢) ص٤٢-٤٣.

(١٠٠) للاستزادة انظر: قاسم الشواف، ديوان الأساطير، الكتاب الاول ، م س ، ص١١٢.

(١٠١) للاستزادة انظر : فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س، ص٢١٣.

(الخطيب) كما موجود في أي عائلة في الوقت المعاصر، فهناك نقاش وتدخل بلطف واستحسان من قبل الأخ بالترغيب والتفضيل وله الحق بالتدخل ولكن من دون ضغط وهذا ما فعله أخ عشتار، وأيضا تفاخر، الخطيب بنفسه وما يملكه من حق أمام الخطيبة وأهلها، هو ما يسمى غزلاً ممهداً قبل الخطوبة بطرق غير مباشر عن طريق وسطاء .

وبعد منافسة الراعي والفلاح وفوز الراعي وجدت حواريات تدل على أن هناك غزل موجود بين تموز و عشتار وهناك أيضا مشاكسة ولقاء علني وآخر سري واتصال جسدي واشتياق وعهد بالزواج، الخ.

وفي التاريخ القديم كانت الأم السلطة القوية التي مثلت ارتفاع مكانة المرأة التي سبقت سلطة الأب، وهذا الارتفاع للمرأة من خلال سحر الأمومة وجمالية أسمى وأعلى [١٠٣] ،وهذا ما جعل طلب دموزي ليد أنانا من أمها وليس من أبيها، فإلى بيت الأم يجب أن يأتي العريس ليخطبها وان يذهب إلى أمها من اجل النصح والموافقة، وأيضا يجب أن يكون محملا بالهدايا، فكان تموز يحمل اللبن والقشدة والجعة وكانت الأم تشجعها للدخول إليه واستقباله ، اما اينانا تستعد لاستقبال حبيبها بالتدهين والاستحمام وتصفيف حجر الازورد حول عنقها ، وتنتظر مجيئه بكل لهفة وشوق.

" هو ذا الفتى، هو أبوك

هو ذا، الفتى، هو أمك

أمه تدللك كما تدللك أمك

أبوه يدللك كما يدللك أبوك

افتحي البيت، أي مليكتي، افتحي البيت" [١٠٤]

وعلى الرغم من وجود السلطة الامومية آنذاك إلا أن هناك حوارية تدل على أن عشتار أرسلت رسالة إلى أبيها تخبره فيها بأنها تريد الزواج من دموزي. [١٠٥] فيرى الباحث أن السلطة مع المرأة ولكنها في تحول إلى الرجل.

إذن كانت الأم تتفوق على الأب آنذاك، حتى الانتساب كان للأم والعيش معها وليس مع الأب وحتى الإرث في بعض المدن كان للبنت ومنها آسيا الصغرى وعلى ما جاء به

---

[١٠٢] فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، م س، ص٣٠٣.
[١٠٣] إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، م.س ، ص٣٠.
[١٠٤] صموئيل نوح كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، م س ، ص١١٢.
[١٠٥] المصدر نفسه ، ص١١١.

(هيرقليطس) بـ(إن المرأة تسيطر على الرجل وتتحكم فيه)في ذلك الزمان.[١٠٦]فالأم لها دور كبير في خطوبة عشتار،وأيضا نجد تحضير ايانا نفسها للقاء تموز وحث الأم على استقباله بأنه لقاء علني، أما اللقاء السري الذي التقى به الحبيبين، فهو كما موجود عند العشاق وما يتحمل من عبئ مخاطر وكذب. فيلتقي تموز عشتار بكل اشتياق.

" انه التحق بي، التحق بي

الملك، صديق آن التحق بي

الملك امسك بيده يدي !

اوشوم جالاتا (•) قبلني." [١٠٧]

بينما يظهر في مقدمة القصيدة " إن دموزي حظي بحبيبته صدفة بينما كانت ترقص وتغني وإنها لما عرفت وجوده أرادت الإفلات منه ولكن من دون جدوى " [١٠٨] ولكن التكرار للالتحاق عدة مرات فعلى الرغم من ان " ايانا كانت تحب أمها وكانت أحيانا تعمل بنصيحتها، إلا إنها لم تكن منزهة عن مخادعتها. حدث هذا، بناء على إيحاء من عاشقها، لكي تمكث معه على ضوء القمر الفضي"[١٠٩] فتكرار الالتحاق والتأخر عن ضوء القمر، يعلن عن وجود موعد سري بينهما، وعندما تأخر الوقت أرادة الإفلات منه عدة مرات بالتكرار الموجود في الحوارية. فحاولت الهروب من قبلاته لكن من دون جدوى.

" هيا أيها الراعي، دعني يجب أن أعود إلى بيتنا

دعني إذن يا صديق الليل: يجب أن أعود إلى بيتنا

أية كذبة سوف ارويها لامي ينجال

سوف ألقنك(ما سوف تقولين) سوف ألقنك

سوف ألقنك كيف تكذب النساء" [١١٠]

تأكيد الكذبة بالتكرار من اجل بقاء لقائها سرا فيلقنها الكذبة بعد تأخرهما ليلا ، إذ لم يكن لديها عذر مقبول ، فلفق تموز لها عذرا على الفور بان تقول لامها إنها التقت بصاحبتها

---

[١٠٦] إبراهيم الحيدري، م س، ص٤١.

(•) **جالاتا** : لقب من ألقاب تموز.

[١٠٧] للاستزادة انظر: قاسم الشواف، ديوان الأساطير، الكتاب الأول ، م س ، ص١١٦.

[١٠٨] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز،م س، ص٩٨.

[١٠٩] صموئيل نوح كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ،م س ، ص١١٣.

[١١٠] للاستزادة أنظر: قاسم الشواف ، م س ، ص١١٦-١١٧.

فأخذتها إلى الحديقة العامة لكي تستمتع بالغناء والرقص والوقت انقضى من دون أن تشعر [١١١] فنجحت الكذبة بمساعدة الصديقة (الجارة) ، وقد اقضيا وقتيهما على ضوء القمر فاخذ تموز يشوقها بشهوة للفراش الرقيق الفخم ، وإنها تلقت وعدا منه بالزواج. ولولا" انه ربما بالغ في التكرار، عن تحرق الملك لاشتهاء فراش الزفاف وعن إعداد غطاء له، حتى يتسنى لمحبوبته أن تجعله حلو المذاق " [١١٢]فخلقت الكذبة من اجل طول اللقاء على ضوء القمر واخذ يشتهي معها الفراش، ولأي عاشقين من عصرنا يشتهيا فراش العرس. فحلاوة اللقاء بالعلن أو السر، تستعر فيه العواطف لكن بالكذبة تبدو عشتار كفتاة مراهقة، أو سيدة يانعة يخفق قلبها بالحب الأول وتسلك طريقها كامرأة طائشة صغيرة، فهي تخشى أن تعود متأخرة إلى المنزل، فتخلق الأكاذيب لامها كأي فتاة في عصرنا هذا، بمساعدة حبيبها تموز، [١١٣] لكن الأكاذيب عند العشاق كثيرة، وحلاوة اللقاء بالمنع وبما يسمى الحب الممنوع. وبما أن لقاءهما (خلوة العاشقين) على ضوء القمر باعتبار القمر كاتم الأسرار ومجمع العشاق، فكان لقاؤهما في العراء، أما عند (بيرام وتسيبا) من خلال ثقب في الجدار[١١٤] ، أيضا الصديقة دورها دور كاتم الأسرار كدور القمر، ورغم هذه اللقاءات العلنية والسرية الجميلة بين الاثنين فلم تكن دائما تنتهي بالأماني والأحلام العذبة، فكل عاشق يجب أن تمر به ظروف أو خلافات توتر العلاقة فكان حال تموز وعشتار حال بقية العشاق فلها نصيبها من المشاكل والخلافات ، ويبدو أن القضية مرتبطة بالأهل والنسب ، إذ هناك مفاخر بين الاثنين باهلهما _وهذا يحدث في يومنا هذا عندما يتفاخر الحبيب على حبيبته_ وهذه المفاخر أو المشادة الكلامية أو المشاكسة غرامية وليست عدوانية بحس عميق ونفسية عشاق [١١٥] فهي تقرب القلوب ، ويتبعها غزل بين العاشقين ، من خلال خلوة غرامية ممتلئة بالتلميحات والتشابيه ، فلم يؤدي هذا الخصام إلا إلى اشتداد عاطفة العاشقين .

وأيضا هناك قصائد (حواريات) كثيرة تفصح عن قصة الحب بين (أنانا) و (دموزي) وتكشف عن عمق علاقتهما وتدخل ضمن اللغة الغزلية الجنسية. [١١٦] فهناك لقاءات بينهما توضح عن مدى العلاقة التي بينهما، من غزل أو اتصال جسدي، فبالنسبة للغزل وصلتنا حوارية تغزل اينانا بلحية دموزي، وتشبيهها بحجر اللازورد فكان أكثر شيء يعجبها به لحيته، إذ كانت تكررها كثيراً . فإنها حتما تدخل ضمن اللغة الغزلية الجنسية .

---

[١١١] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز ، م س، ص٩٨.
[١١٢] صموئيل نوح كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، م س، ص١٢٠-١٢١.
[١١٣] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، م س، ص١٤٨.
[١١٤] خزعل الماجدي، أنجيل بابل، نصوص الآلهة، م س، ص١٢٦.
[١١٥] قاسم الشواف، ديوان الأساطير، الكتاب الأول ، م س، ص١١٩.
[١١٦] راجع كل من: خزعل الماجدي، أدب الكالا – أدب النار، دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم (الأردن : دار الفارس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١) ، ص١٠٧.
قاسم الشواف ، ديوان الأساطير، الكتاب الأول ، م س ، ص١٢٠ .

" التي صنعت من اجلي

لحيته حجر اللازوردي

الثور البري الذي خلقه آن من اجلي وفقا للناموس

لحيته حجر اللازورد" [١١٧]

وشملت عدة مقطوعات من الأسطورة غزلاً جسدياً فاضحاً يستغني الباحث عن ذكرها .

ومع التكرار للشعر أكثر من مرة وتشبيهه مرةً بالنخلة ومرة بالأغصان فنشعر بسعادة عشتار وهي بقرب تموز ولكنها تطمع أكثر فتقول بنهاية النص:

" تعال (قربي) في الليل: ابق (معي) الليل (بكامله)

تعال (قربي) في النهار: ابق (معي) النهار (كله) " [١١٨]

وهناك قصيدة أخرى تصفه بأنه كالأسد وبأنه حلو كالشهد.

" حلو كالشهد أيها الأسد العزيز على قلبي ما ألذ وصالك" [١١٩]

وبما أن أنانا لم تعرف عسل النحل آنذاك لكنها عرفت عسل التمر والثمار فوصفه حبيبها بـ (الرجل العسل) فحلاوة الحبيب واضحة في الأيام السومرية ، كما عندما تقول العاشقة عسل حبيبي عسل ، و أنانا السومرية تقول.

" أيها الرجل (العسل) [•] ! الفاتن الذي يغمرني

بالحلاوة إلى الأبد" [١٢٠]

وهناك أيضا اشتياق وانتظار وتلهف للاتصال الجسدي فيتضح من خلال حواريات عدة أخرى .

فعشتار هي ربة الحسن والجمال ورمزٌ للمراة في كل مظاهر العاطفة والحب والخصب، ويتضح من خلال هذه الحواريات التي عبرت عنها النصوص (السومرية

---

[١١٧] صموئيل نوح كريمر، طقوس الجنس المقدس عند السومريين، م س، ص١١٠.

[١١٨] قاسم الشواف، ديوان الأساطير، الكتاب الأول ،م س ، ص١٣٠ .

[١١٩] خزعل الماجدي، أدب الكالا – أدب النار، م س، ص١٠٨.

[•] **العسل** : الرجل الساحر الجذاب.

[١٢٠] قاسم الشواف، م س ، ص١٣١-١٣٥.

للاستزادة انظر: خزعل الماجدي، أدب الكالا – أدب النار، م س، ص١٠٨.

والآشورية والاكدية). [••] أنها نصوص جنسية طبيعية، أباحت أجمل كلمات الحب وأعذبها لجسدي المرأة والرجل وهما بالنص إلهان متحركان من خلال شهوة عارمة تدفعها نحو الفعل الاجتماعي. وبذلك فالحب جاء مقترن بالأسطورة مع الجنس ، ثنائية ممزوجة بكل معانيها.

أما عن الغزل والتودد والخلوة فالأسطورة ترسمه من مشهد الحب الإلهي لكل حب ارضي ولكل خصب ونماء على المستوى الطبيعي. [١٢١] ذلك أن الشباب هو عنصر ضروري " لرفع أي مشهد شبقي إلى مستوى استياتيكي جمالي مقنع ومقبول " [١٢٢] فالحواريات خير شاهد عندما تعرض الهين في عمر عز الصبا ودفق الشباب، فانانا القوة الانوثية الخلاقة ودموزي هو القوة الذكرية وبتقاطع القوتين (السالبة والموجبة) تستمر الحياة الإنسانية والنباتية والحيوانية [١٢٣]، ومن خلال القوتين يتحرك الدافع الجنسي فيتوقد الخير والخصب والنماء.

أما بالنسبة للمرحلة الثالثة فهي مأساة تموز بعد نزول انانا إلى العالم السفلي، و تتعاقب الأجيال ليصبح زواج مقدساً تقلده الشعوب، يقوم به الملك بدور الآلهة و الكاهنة بدور الزوجة.

فالزواج المقدس بين الآلهة يحمل كل الخير والرقاء والكثرة للبلاد هذا ما عبرت عنه النصوص السومرية، بجنسية طبيعية، وبأجمل كلمات الحب، لجسد (المرأة والرجل) [•]، وهكذا أصبح زواج تموز بعشتار طقساً دينياً يحتفل به مرة كل عام يعاد ذكراها، وان مأساة

[••] ملاحظة: اقتباس الباحث من النصوص السومرية والآشورية والاكدية وعدم الإشارة إلى النصوص، لان المضمون واحد، مهما اختلفت اللغة وبعض التغيرات الطفيفة مثلما (عشتار، أنانا، عشتارت) أو (دموزي، تموز، اودنيس باليونانية) فالبطل واحد ولكن التسمية اختلفت تبعا للزمان والمكان، فترك الباحث الأسماء بتغيراتها.للإضافة أيضا اعتمد الباحث على كتاب ديوان الأساطير لأنه جامع لثلاث نصوص (سومرية اشورية اكدية) ولان الأسطورة في مضمون واحد. للاستزادة راجع: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س، ص٢٨١.

[١٢١] فراس السواح، الأسطورة والمعنى،م س ، ص١٤٨.

[١٢٢] المصدر والصفحة نفساهما.

[١٢٣] المصدر نفسه، ص١٥٥.

[•] وهناك تفسير يقدمه الباحث في الأساطير (جون- م- اليكاور) في اعتقاد القدماء في تناقض عشتار بين الموت والخصب والنماء حيث أن خلق الجنين يعتمد على ثلاث عناصر:١.الروح من الله. ٢- دم الحيض تقدمه المرأة ٣- المني للرجل. ولما كان دم الحيض عند العذراويات أغزر منه عند المتزوجات صاحبات الأطفال، فمقدرة العذراء الاخصابية أكثر بكثير من غيرها، وخصوصا عدم القدرة على الإنجاب يعني انتهاء الحيض، وأيضا تجاوز المرأة لسن اليأس ومن هنا فان عشتار رمز الإخصاب فلا يمكن أن تكون عذريتها إلا بهذا المعنى للكلمة، المخصبة أبدا الغزيرة دم الحيض الخالق للحياة .
انظر هامش: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س ، ص٢٤٧

عشتار احتوت موضوع الجنس لكن هذا المقوم اخذ يتخفى بدلالات عدة من معاني العشق والغرام.

في الأسطورة السومرية نجد أن الآلهة أنانا السبب المباشر في مأساة زوجها دموزي، لكن سبب نزول انانا إلى العالم الأسفل ففيه بعض الاختلافات فربما قامت برحلتها إلى عالم الأموات من اجل بعث زوجها تموز واسترداده، إذن سبب نزولها من اجل تموز بوصفه تضحية من جانب آلهة الحب في سبيل إنقاذ حبيبها وزوجها[١٢٤] فانانا تعتبر " خالقة أسطورة للحب، فكانت مستعدة لكل التضحيات إذ برهنت على أن المرأة العاشقة لكي تفوز بالرجل الحبيب وتحتفظ به، ألا تغفل شيئا وعليها بدافع هذا الحب، ألا تتراجع أمام المخاطر، مهما بلغت، ولو كان الموت نفسه " [١٢٥].

وهناك رأي آخر يقول أن عشتار في النسخة البابلية نزلت إلى العالم الأسفل لتحرر الموتى وتصبح سيدة له [١٢٦] أما سببها الرئيس والمتفق عليه (نزولها) هو حضور مراسيم دفن زوج أختها الكبرى (ايرشكيجال)، إذن سبب نزولها بالتأكيد ليس استعادة حبيبها وزوجها دموزي لأنها هي التي سلمته إلى الشياطين ليأخذ مكانها في العالم الأسفل مقابل خروجها من هناك. [١٢٧] ونجد أن سبب النزول فيه تشابه واضح بين النسخة السومرية والنسخة الآشورية إلاّ بعض التغيرات البسيطة والاتفاق إن هناك شرط مشروط على أنانا، فخروجها من العالم السفلي يتم من خلال تقديم بديلا عنها يحل محلها، وذلك بموجب القوانين المطبقة في عالم الأموات، إلا أن الفرق في الآشورية جاء الطلب على لسان (ايرشكيجال) أن يحل تموز بدلا عنها، أما في النسخة السومرية فعلى لسان عشتار جاء الطلب حيث "صوبت إلى دموزي (نظرات الموت) وأشارت إلى من كان معها من الشياطين أن يأخذوه بديلا عنها إلى عالم الأموات " [١٢٨] ويجمع اغلب الباحثين أن السبب المباشر في مأساة تموز هي حبيبته عشتار، فعشتار هي التي سلمته ليأخذ مكانها في العالم الأسفل، وبالتالي هنا لا يعرض نفسه فداءً لها[١٢٩] وإنما (أنانا) لا تنقذ حبيبها وإنما تضعه بديلا عنها في العالم الأسفل بعدما سلمته إلى الشياطين، فالسبب الرئيس والمباشر في مأساة تموز هي عشتار زوجته، وبهذا فان في النسخة السومرية (أنانا) ترسل بدموزي إلى الموت، ولكنها في الأسطورة البابلية تقوم بتخليصه من الموت، فهذه غايتها في الأسطورة، تحقق لحبيبها العودة

---

[١٢٤] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز ، م س ، ص١١٠-١١١.
[١٢٥] بول فريشاور، الجنس في العالم القديم، م س، ص٦٦-٧٦ .
[١٢٦] صموئيل نوح كريمر، أساطير العالم القديم ، م س ، ص٨٧ .
[١٢٧] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، م س، ص١١٢.
[١٢٨] المصدر نفسه، ص١٢٠.
[١٢٩] صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ت: صبحي حديدي، (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع،ط٣، ٢٠٠٤) ص٢٣.

المستحيلة، وسيكون حبها له والتصاقها به العنصرين الأساسيين في عملية الاستعادة بعودته المستحيلة إلى الحياة من عالم الأموات. [١٣٠]

فالموضوع أصبح أكثر عاطفية وإنسانية فهناك نقيضان (الحب والموت) [•] وعلى هذا فان بقاء تموز في العالم الأسفل رهينة على طوال فترة زمنية ليكون بديلا عن عشتار، مقابل إطلاق سراحها من بعد نزولها إليه، أما النصف الثاني خروجه إلى العالم الأرضي، بعد أن تطوعت أخته، أن تكون بدلا عنه في النصف الثاني الآخر. وبخروجه من العالم الأسفل يتصل مع عشتار ليعمَّ الخصب والنماء، أما بنزوله في النصف الثاني فيعمَّ الجفاف، فيكون تعطل الأنوثة في جسد عشتار من كون الإله تموز إلها شابا جميلا و وسيماً، يمكن الاعتماد عليه لنظام الالوهية الشابة، فيتخصص النصف الثاني في الندب والبكاء عليه، وهذا ما يسمى بالزواج المقدس.

وهكذا ينتهي دموزي إلى نهاية محزنة ضحية لحب أنانا وكرهها، [١٣١] فموقف أنانا من تموز يحتوي على تركيب نقيضين الحب والكراهية فالحب هو رغبة الحياة له، والكراهية رغبة الموت له، فهما الإخصاب ، والزوال و الفناء. و القوة الحافظة للحياة في مقابل القوة الهادمة للحياة و الوجود مقابل العدم، في حركة دينامية ديالكتيكية. [١٣٢]

فعشتار شخصية ازدواجية ، بين الحب والكره، و الحب والموت، فحبها مجرد نزوة عابرة تولي الهلاك والدمار لعشاقها،[١٣٣] ورغم كل هذا الشبق الحاد الذي امتازت به آلهة (كوكب الزهرة)[•]ومع كل قصص الغرام وتعدد عشاقها فهي دائما تفتك عشاقها، فهذا الحال مع تموز، كما لو كانت بقايا من غريزة حيوانية في اللاشعور الإنساني فهناك أنثى حيوانية بعدما تتجامع مع الذكر، تقتله أو تأكله. [١٣٤]

ويعد ثمن موت دموزي هو حبه لـ أنانا، وبذلك فهو "أول فاديْ بالمعنى المسيحي للفداء الذي اكتسب بعد أكثر من ألفي عام الروحانية والرمز الذي يحمله". [١٣٥]

ويُترك تموز في العالم الأسفل ولكن نجده يلبس عباءته الحمراء ويعزف على نايه اللازوردي، فانه مكرم من قبل آلهة العالم الأسفل لان تموز كان إلها أو نصف اله أو ملكا

---

[١٣٠] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س، ص٢٦٤-٢٦٥.

[•] تتناص زمانياً مع الاوذيسة من ناحية الغياب عشرين سنة وما يقترب بموضوع الحب والموت.
راجع :صموئيل نوح كريمر، أساطير العالم القديم، م س، ص٢٠٧.

[١٣١] صموئيل نوح كريمر، أساطير العالم القديم، م س، ص٩٤.

[١٣٢] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س ، ص٢٦٤ .

[١٣٣] عبد الحق فاضل، هو الذي رأى، ملحمة قلقيمش (بيروت: دار النجاح، ١٩٧٢) ص١٤٨.

[•] لقب من ألقاب عشتار.

[١٣٤] سيد القمني، الأسطورة والتراث، م س، ص٧٦.

[١٣٥] قاسم الشواف، ديوان الأساطير، الكتاب الأول ، م س، ص ١٣٩

[١٣٦] ونجد من خلال الحواريات حزن عشتار على تموز، وهناك حوارية تنعت عشتار نفسها وهي تعد لمصيره المحتوم القاسي.

" يا ابن الملوك، أي ((أخي)[•] ،يا ذا الوجه الجميل)

لقد أنقذت حياتك، لقد أنقذت حياتك

ولكن ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة

أنقذت لك حياتك خارج أسوار المدينة ، أي أخي

ولكن، ها أنت أصبحت هدفا لمصير في منتهى القساوة" [١٣٧]

فالتكرار هنا تأكيدا للقساوة ومصيره المحتوم.

ففكرة الموت المؤقت، من اجل الخصب والنماء، وبعث الحياة من سباتها، أي عودة الربيع وأحياء دموزي، فنحن مقابل فكرة التمييز بين (الغذاء) الطعام الأرضي أو التجانس (الحب الحسي) وبين الغذاء الروحي (الحب الروحي) فالعلاقة مع الالهه يجب أن تبقى في المستوى الروحي، وموت تموز هو عقاب الآلهة للتجاوز الروحي. فالزوج الإلهي عندما يشرب من ماء الهوى (الأرضي) يجب أن يموت. [١٣٨]

وهبوط عشتار تأكيداً لحق الأنوثة ودورها في مجتمع يتجه نحو (الأبوية) المطلقة في كل مظاهره العامة المعلنة، ومع ذلك يحتوي على العناصر الامومية مؤكدة نفسها بشكل لا شعوري، تعبيرا عن لا شعور الفرد والجماعة وأيضا صراع عنصري الذكورة والأنوثة في نفس الإنسان، وصراع العناصر الأبوية والامومية في المجتمع. [١٣٩] إذ في هبوط عشتار إلى العالم الأسفل وخروج تموز نصف من السنة، هي مراحل تدريجية للانتقال إلى الرجل وانهيار نظام الامومية.[١٤٠]

وبعد هذه الأسطورة استمرت الطقوس المقدسة بما يعرف بـ (الزواج المقدس) فقد كانت تجري على شكل مسرحية فيها حوار شعري تقوم فيه الكاهنة _التي تنذر للآلهة أنانا_ بغناء

---

[١٣٦] خزعل الماجدي، انجيل بابل، م س، ص٩١ .

[•] إن ورد في النص كلمة (أخ – أخت – أم – ابن) فإنها ترد كثيرا على لسان عشتار و تموز في مخاطبة احدهما الآخر، لا يراد بها صلة نسب وإنما عمق العواطف وصدقها، فحب أنانا لـ دموزي، صادق وعميق كحب الأخ لأخته وكالأم لابنها.

راجع : فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، م س ، ص ١٠٢.

[١٣٧] قاسم الشواف، ديوان الأساطير،الكتاب الأول، م س ، ص ١٤٠ – ١٤١

[١٣٨] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، م س، ص ١٦٥

[١٣٩] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س، ص ٢٧١

[١٤٠] إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي، م س، ص ١٤٢

شعري تتغزل فيه بأنوثتها، ثم يرد عليها الملك بأشعار مماثلة يتغزل فيها، وبعد إجراء الطقوس هذه تزف إليه. [١٤١] وهذه الطقوس أيضا تعبر عن الفعل الجنسي الذي بدوره يعم الخير والخصب والنماء . وبما أن الإنسان جسدها على شكل آلهة بجميع صفاته، ويتصور الإنسان تلك القوى على هيأة بشر، فنجد أن الآلهة تتصف بكل مظاهر الحياة اليومية للإنسان في السلوك والاحتياجات والرغبات. إلا في فرق واحد بين البشر والآلهة بحسب رأي القدماء أن الآلهة لا تموت. [١٤٢]

وأسطورة عشتار وتموز تتناص مع الميثولوجية اليونانية في موضوع (الحب والموت) ففي الأسطورة اليونانية (ادونيس) الذي يقتل من قبل خنزير وهو حيوان مقدس لدى حبيبته (افروديت) واحد رموزها، يكون (السبب) غير المباشر من قبل حبيبته [١٤٣] و(لهفة عشتار على تموز في فترة الربيع والصيف تتناص مع افروديت بادونيس) [•] المراهق والتمتع بالملذات الجسدية في هذه الفترة. [١٤٥]

أما حمل تموز إلى عالم الأموات سببه المباشر عشتار وأيضا شبيه بقصة قابيل وهابيل. [١٤٦] وأيضا هناك تناص بين(نشيد الإنشاد) [••] والأصول السومرية و البابلية في العلاقة الإلهية (الزواج الإلهي) وعملية الخصب و النماء، وانتهاك الحبيب (موته) [١٤٧]وأيضا لا يستبعد أبدا أن تترك أسطورة موت دموزي وقيامه، بصمتها على قصة المسيح على الرغم من الفجوة الروحية العميقة بينهما،[١٤٨] فهناك عدة أفكار بقصة مريم العذراء والسيد المسيح ترجع إلى أصول سومرية ، وبذلك تبرز في الأسطورة بشكل رئيس موضوع الحب والموت ، ويغلب على الموضوع مفهوم الحب الجسدي - الجنسي .

المحور الثاني: موضوع الحب في الملاحم .

---

[١٤١] المصدر نفسه، ص ١٣٢

[١٤٢] فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، م س، ص ١٣٢

[١٤٣] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص ٢٦٤

دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، ج٢، م س، ص٥٧.

[•] في فترة رضاعة طفل افروديت، كانت قد اخفت في صندوق عند الملكة بيرسيفوني (ملكة العالم الأسفل) ولكن بعد أن فتحت بيرسيفون الصندوق أعجبت بجمال الطفل فلم ترجعه إلى افروديت وعلى الرغم من أن افروديت ذهبت بنفسها إلى جهنم لافتداء عزيزها وإنقاذه من قوى الموت، وقد وقع صراع بين افروديت وبيرسيفون وتدخل الآلهة زيوس لحسم هذا النزاع معلنا بقاء ادونيس جزءا في العالم الأسفل والجزء الآخر مع افروديت في العالم العلوي، ولمقارنة الأسطورتين: إن لادونيس ولتموز تماثلا كبيرا بينهما، فالتنافس بين افروديت وبيرسيفون في أسطورة ادونيس يقابله منافسة عشتار وأتو في أسطورة تموز، حيث أن المتنافسين وقعوا في عالم الأموات، عدا الجزء المتعلق بقرار زيوس الخاص، بإقامة ادونيس جزء من عام في العالم الأسفل والجزء الآخر في العالم العلوي، إن هذا الجزء يمثل التحوير الإغريقي لأسطورة تموز.

راجع:قيس النوري،الأساطير وعلم الأجناس،ج١وج٢،(بغداد:دار الكتب للطباعة والنشر،١٩٨١)ص١٢٩،١٢٨

[١٤٥] بول فريشاور، الجنس في العالم القديم، الأساطير اليونانية، ج ٢،م س ، ص ٣٠٥

[١٤٦] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س، ص١٦٣.

[••] سفر أسفار التوراة.

[١٤٧] قاسم الشواف، ديوان الأساطير، م س، ص٢٠٢-٢٠٣.

[١٤٨] راجع كل من : صموئيل نوح كريمر، طقوس الجنس المقدسة عند السومريين، م س،ص١٩١
فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، م س، ص ١٨١

بتقدم الإنسان من طور الهمجية والتوحش إلى عصر المدنية والتمدن من خلال عقله ظهرت الكتابة والتدوين والقوانين والفنون المختلفة وأيضا ظهرت الأساطير ومن بعدها الملاحم. وبلغ نضج الملاحم أوجه في أواخر الألف الرابع ق.م في حضارتي وادي النيل ووادي الرافدين، وكان النتاج الأدبي في تلك الحضارتين ذا أهمية كبيرة في تاريخ الآداب البشرية وتطور الفكر الإنساني، لامتيازه بصفات الأدب الأساسية من حيث الأساليب ، وطرق التعبير، والفكر والموضوع ، ومن حيث اختيار الحوادث أو المواقف.

والملحمة قصيدة طويلة تحتوي على حبكة ذات وقائع تعالج موضوع البطل ببعض الآلهة أو الوحوش أو ببعض القوى الكونية[١٤٩] والملاحم ضمت السرد والروي والقصة .

فيرى(أرسطو) أن الملحمة "محاكاة لموضوع جاد من نوع الشعر الرصين"[١٥٠] واختلفت الملحمة عن غيرها من الأجناس الأدبية بعدة مميزات "التنوع الهائل والتشعب في موضوعاتها، كما إن لكل ملحمة حدثا رئيسا وتكتسب الملحمة جلالها وروعتها من خلال فكرتها زيادة على المعاني التي يتضمنها كل جزء من أجزائها"[١٥١]

فمواضيع الملحمة وأفكارها اقرب إلى البشرية من الأسطورة فأبطالها تزاوج بين البشرية والقوى الإلهية أو الكائنات الغير بشرية، ولكن في اغلب الأحيان يكون البطل الرئيس من البشر، وهي تجتاز الواقع بشخصياتها الغير بشرية.

وتعبر الملحمة عن أحاسيس وأفكار، وآراء، ونظريات، وقيم، ومبادئ ومثل عليا، فهي تحاكي واقع الإنسان في كل زمان ومكان. [١٥٢]

يتضح مما تقدم أن هناك فرق بسيط بين الأسطورة والملحمة .

فمن جانب (الشخصيات) فان الأسطورة عادة ما تكون من الآلهة أما أبطال الملاحم، فأكثرهم من البشر، وقد تصبح الملحمة أسطورة و بالعكس، ذلك لان كثير من الأساطير أبطالها من الآلهة يقومون بأعمال ومغامرات بطولية، أما (المواضيع) فالأسطورة تدور المواضيع فيها حول أمور الخليقة (الكون ، وصراع الخير والشر، والمعتقدات الدينية) ، أما

---

[١٤٩] الخبراء العرب، الموسوعة العربية الميسرة، (القاهرة: دار الشعب، ط٢، ١٩٩٣) ص١٧٤١.

[١٥٠] أرسطو طاليس،فن الشعر،ت: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٢) ص٨٩.

[١٥١] بيداء صبيح صادق، ملحمة كلكامش دلالاتها ومعانيها وإمكانية توظيفها تشكيليا – برنامج تعليمي في التربية الفنية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢، ص١٣.

[١٥٢] نصر حامد أبو زيد، العلامات في التراث، دراسة استكشافية، في مدخل الـ السيموطيقيا(القاهرة: دار الياس العصرية، ١٩٨٦) ص٤ -٨.

الملحمة فتدور حول فرد من البشر تهتم بمنجزاته ومآثره وبطولاته [١٥٣] ،وأيضا بالحياة ومشاكل المجتمع وسلوك الفرد ، والقيم الاجتماعية، وحياتهم الروحية والعاطفية، ولغز الموت والحياة وعالم ما بعد الموت والخلود، [١٥٤] وخير شاهد على ذلك بطولات كلكامش. إلا أن أهم ما يميز الملاحم في أسلوبها هو التكرار و الإعادة بنفس اللفظ والمقابلة بتكرار ألفاظ أخرى تشير إلى المعنى نفسه .

فالوصف والتشبيه والتكرار والإعادة والمقابلة أهم ما يميز الملاحم، مثل تشبيه المدينة بالقمر (توسيع الخيال الشعري) وأيضا استباق الأحداث والنتائج والشحنة الأسطورية (الميثولوجيا) التي تتمتع بها الملحمة. [١٥٥]

ومن أهم الملاحم الكبرى ملحمة (كلكامش) التي تعد أقدم النماذج الأدبية ومن الآداب العالمية الكبرى في تاريخ الحضارات، المدونة قبل ٤٠٠٠ عام وهي لا تزال تشغل بال الإنسان وتفكيره وتؤثر في حياته العاطفية والفكرية، بالخط المسماري – السومري والآشوري والبابلي، وحملت كثير من تصورات الثقافة البابلية الفكرية والدينية والفلسفية. [١٥٦]

ونالت الملحمة شهرة واسعة لتناولها موضوعا إنسانيا يتعلق بمسالة جوهرية تخص الإنسان في كل زمان ومكان. فالملحمة تتعامل مع أشياء من عالمنا الدنيوي مثل الإنسان والطبيعة. والحب والمغامرة، والصداقة، والحرب، والحنين، والأماني، والحقد، والذكريات، والرجولة، إضافة إلى موضوعها الرئيس الموت وصراع الإنسان وتشبثه بالحياة. [١٥٧]

وتتكون هذه الملحمة من ثلاثة أقسام: [١٥٨]

الأول: يدور حول الأعمال البطولية لكلكامش وصديقة انكيدو.

الثاني: يروي قصة الطوفان (البحث عن الخلود).

---

[١٥٣] طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم (بغداد: دار الحرية، للطباعة والنشر، ١٩٧٦) ص ٩٩.

[١٥٤] طه باقر، ملحمة كلكامش، (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، ط٤، ١٩٨٠) ص١٦.

[١٥٥] المصدر نفسه ، ص٢٨ .

للاستزادة انظر: خزعل الماجدي ، أدب الكالا – أدب النار،م س ، ص٨٠ -٨١.

[١٥٦] فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، م س، ص١٦٩.

[١٥٧]فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، م س ، ص١٦٩-١٧٠.

[١٥٨] المصدر نفسه، ص١٧١-١٧٢.

الثالث: يتعلق بمسالة الحياة والموت و (العالم السلفي).

وتدور الملحمة على ثلاثة أبطال هم (كلكامش – انكيدو[•] – عشتار[••]) ولكن معظم موضوع الملحمة يدور حول كلكامش _الإله في ثلثيه ،وبشر في ثلثه الباقي_ الذي يرتبط بجملة من العلاقات الإنسانية والإلهية، المتأرجحة بين السلبية والايجابية. وله (علاقة رئيسة مع البطل انكيدو) [•••] [١٥٩] ،أما علاقاته الثانوية، منها مع أمه الآلهة (ننسون) المتشفعة عند الإله (شمش) [••••] لأجل كلكامش أحرقت البخور وقدمت له القربان وكلمته رافعة يديها:

" ما لك إذ أعطيتني قلقيمش ابنا

أعطيته القلب القلق" [١٦٠]

فالقلق الذي أودعه شمش في قلب كلكامش، هو السؤال الذي طرح لشمش من الأم ننسون بدعواها إلى ابنها أن يحميه بتوصية حراس الليل والنجوم [١٦١] ففروض الحب و الولاء تظهر من قبل كلكامش للإله شمش وأيضا عاطفة الأم موجودة على ابنها كلكامش من حب وخوف.

وخلق انكيدو من قبل (ارورو)[•] امتثال لأمر (انو)[••] عن طريق قبضة طين رمتها في البرية، ليواجه كلكامش، فالثاني يوصف بالطغيان والفردية وكان البطل ومضربه اللذان

[•] بالكلمة الاكدية لولو Lullu والتي تعني الإنسان الأول (البدائي المتوحش)

راجع: خزعل الماجدي، انجيل بابل، م س، ص١٩٧.

[••] لقبت بشمخة وهو اسم للبغي وليس صفة

[•••] تضاهيها علاقة أخيل بصاحبه بتروكلس في ملحة الإلياذة الشهيرة.

راجع: صموئيل نوح كريمر، أساطير العالم القديم، م س، ص٢٠٨.

[١٥٩] طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، م س، ص١٠٥.

[••••] **شمش** : اله العدل والحق. وتضاهيها أم اخيل (تيتس) في ملحمة الإلياذة.

راجع: ناجح المعموري، الأسطورة والتوراة، قراءة في الخطابات المثيولوجية، م س، ص١٣٢.

[١٦٠] عبد الحق فاضل ، هو الذي رأى ، ملحمة قلقيمش ، م س ، ص٦٢ .
[١٦١] عبد الحق فاضل، هو الذي رأى، ملحمة قلقيمش، م س ، ص٦١-٦٢.

[•] **أرورو** : اله الولادة والخلق ، وباليونانية اله الفجر . والاثنان يؤديان المعنى نفسه .
[••] **أنو** : اله السماء . راجع : خزعل الماجدي ، إنجيل بابل ، نصوص الآلهة ، م س ، ص١٩٦ .

أعطتهما انانا له في القصة السومرية مثار إغواء للنساء [١٦٢]، إشارة لخلق انكيدو مقابل كلكامش.

وفي حوارية تقريب البغي بين (انكيدو) و(كلكامش) نرى (كلكامش) المبتهج بالحياة والمزهو برجولته وجماله لا ينام الليل وحده، إلا مع فتاة، ويحيه الآلهة (شمش، وانو، وانليل) فهو جميل وقوي ومغرور ومحبوب من قبل الآلهة:

" ساريك جلجامش المبتهج بالحياة

وعليك أن تنظر إليه وتتفرس في وجهه

وستلقاه مزهوا برجولته وباسه

وتحلي جسمه المباهج والمفاتن

انه اشد بأسا منك، وهو لا يستقر مساء نهار

فيا انكيدو خل عنك غلوائك وتبجحك

إن جلجامش يرعاه (شمش) ويحبه

وحباه (انو) و (انليل) و (ايا)." [١٦٣]

وحينما التقى كلكامش بانكيدو في احد شوارع الوركاء عندما كان (كلكامش) متوجهاً إلى (بيت العروس)(•) ليقضي الليلة الأولى معها قبل زواجها فواجه انكيدو، بصراع دار بينهما.

وأثناء لقائهما صدفة دار الصراع وفي لحظة تغلب (كلكامش) أدرك بان (انكيدو) قوي وصبور فهو الأفضل من بين كل الرجال" [١٦٤]فاتخذه صديقا يشاركه أحزانه وأفراحه ويذود ويذود عنه أثناء الشدائد والملمات.فأصبحت بينهما صداقة حميمة لا يفارق احدهما الآخر

---

[١٦٢] راجع كل من: خزعل الماجدي، إنجيل بابل، نصوص الإله، م س، ص١٩٦.

فاضل عبد الواحد علي ، سومر أسطورة وملحمة ، م س ، ص١٨٦ .

[١٦٣] طه باقر، ملحمة كلكامش، م س، ص٨٥.

(•) في رأي آخر قيل أن اللحظة التي التقى بها انكيدو كان متوجها لإتمام فعل الزواج المقدس مع (اشخاره) إحدى نساء الكاهنات والهة من الهات الحب الموجودة في معبد (أي أنا) المتخذة دور عشتار ، وكلكامش بديل الآلهة زوجا لها .
راجع : طه باقر ، ملحمة كلكامش ، م س ، ص٩٢ .

[١٦٤] طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، م س، ص١٠٨.

وتوطدت بينهما صداقة أساسها الثقة المتبادلة " [١٦٥] فكان كلكامش يقضي الليلة الأولى مع العرائس قبل أزواجهن. و الاتصال الجنسي بين الملك والآلهة تقاليد سارت عليها الأجيال آنذاك ، ضمانا لإحلال الخصب والنماء "فممارسة فعل أداء الطقس (الزواج المقدس Hieros Gamos) في مواسمه لتأكيد كون الحب (الحب جاء باسم الجنس)، قوة دافعة ومنشطة للكون [١٦٦] وفي رواية أخرى، يروى أن انكيدو كذب عليه فلم يكن كلكامش يود الدخول إلى الزوجة ليمارس معها قبل زوجها وإنما كانت وحيدة من دون زوج وهي تمارس الزواج المقدس فقرر الدخول إليها ليقضي الليلة معها. [١٦٧]

ومهما اختلفت الروايات في مجيء كلكامش إلا أن الصراع دار بين هاتين القوتين العملاقتين. ويمثل الصراع بين البطلين" صراعا بين قوتين في الإنسان عليا وسفلى وكادت القوى العليا في الإنسان (جلجامش) إن تنتصر لكنها قبلت بالصلح مع القوى السفلى"[١٦٨] فارتبطا بعلاقة صداقة التي يعدها (زكريا إبراهيم) نمط من أنماط الحب [١٦٩] ،وبلقاء البطلين تكتمل شخصيتهما وتصبح أكثر تهذيبا فيمثل كلكامش الشخصية الضائعة لانكيدو وبالعكس، فكلكامش يمثل اله وإنسان في جسد واحد، أما انكيدو يمثل إنسان وحيوان في جسد واحد، فالأول يطغى ويصعد باتجاه ألوهيته، أما الثاني يرقى نحو إنسانيته فيمثلان الاثنان الإنسان والإله والحيوان، أي المثل والكمال والغرائز والانحطاط [١٧٠] ، ومثلت صداقتهما أيضا" تناقضا بين إنسان ما قبل التاريخ الكتابي وإنسان التاريخ الحضاري" [١٧١] ولكن هذا التناقض يعمل لصالح الصداقة والحياة الاجتماعية ، فهناك صراع طبقي ، وتعقيد اجتماعي ، ووجود جدلية في الحياة نفسها ، وعلى الرغم من هذا التناقض وجدت الصداقة بينهما .

---

[١٦٥] فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، م س، ص٩٦.

[١٦٦] ناجح المعموري، أقنعة التوراة، تزوير الرموز واستبدال العقائد والأساطير (الأردن: الدار الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢) ص ٣٠٦ – ٣٠٧.

[١٦٧] خزعل الماجدي، انجيل بابل نصوص الآلهة، م س، ص ٢٠٤.

[١٦٨] خزعل الماجدي، أنجيل بابل نصوص الآلهة، م س، ص ٢٠٤.

[١٦٩] للاستزادة أنظر ، زكريا إبراهيم ،مشكلة الحب، م س ،ص ٢٠٣ – ٢٢٧

[١٧٠] خزعل الماجدي، أنجيل بابل، م س، ص١٩٨-١٩٩.

[١٧١] إحسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٨) ص١٥١.

حيث شعر بعدم الاكتفاء بالقوة الجسدية وحدها فلا بد أن ترتبط بصديق يحمل معنى الوفاء والتضحية والشجاعة والقوة من عظمة الروح الإنسانية[١٧٢] "فانخرط كلكامش وانكيدوا في صراعهما إلى عقد حلف صداقة يقسم الاثنان على الصحبة الأزلية " [(١٧٣)]، وهذا دام على طول مسير علاقتهما .

حتى أصبح ترابطهما دافعا للبحث عن البطولة والصداقة بأعمال كبيرة، ومنها الذهاب إلى غابة الأرز لقتل التنين الوحش (خمبابا) العفريت الذي يخافه الجميع ويمثل الشر في الأرض ، وسبب رحيلهما الى الغابة وقتل (خمبابا) أما لجمع الخشب أو طلب الشهرة (انطلاقاً نحو المثل) أو منع دخول الشر إلى الفردوس، فدور كلكامش إنساني، فهو فارس مدفوع بقدره ومصيره وهذا ما عبرت عنه الآلهة (ننسون) في حديثها مع الآلهة شمش، من ناحية كلكامش والقلب القلق، فهنا تشير الملحمة إلى القيم الأخلاقية العالية فهي ضد السيئ والدنيء وغير اللائق فهي تربي الإنسان بروح النضال من اجل الحرية والشجاعة والشهامة للطريق المنير. [(١٧٤)]

وبذكرنا لصراع كلكامش مع انكيدوا ، نذكر أن المعلن عن كلكامش نسله الذكري الشمسي، له جذور قمرية مثلتها أمه ننسون، وبذلك صراع كلكامش مع انكيدو فهو شمسي قمري، لهذا جاء قلبه قلبا لا يهدا، قلقاً، فكلكامش يعتبر ذروة الانقلاب الذكري على العقائد الامومية. [(١٧٥)]

سار (كلكامش) و(انكيدو) إلى طريق الحرب بعدتهم المصنوعة من الصناع بإشارة منه، وبموافقة الشيوخ، و بشفاعة وبركة ونجاح من أمه فاستجابة له أمه بمخاطبة الآلهة، وأيضا دعت انكيدو لأنها اتخذته ولدا منذ الآن ليحرص على ولدها، وبعد رحلة طويلة مفعمة بالصبر والتحلي بالشجاعة، وتشجيع ومؤازرة بعضهما. حلم كلكامش أثناء رحلتهما حلما قصه على (انكيدو) الذي رأى به (خمبابا) بهيأة جبل ليفسره انكيدو وبمساعدة الآلهة (شمش) قتلا العفريت (خمبابا) بإلحاح من (انكيدو)[(١٧٦)] وكان هذا بمثابة أول انتصار يحققه

[(١٧٢)] المصدر والصفحة نفساهما.

[(١٧٣)] صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، م س، ص٥٦.

[(١٧٤)] راجع كل من : إحسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، م س، ص١٥١.

فاضل عبد الواحد علي ، سومر الأسطورة والملحمة ، م س ، ص١٩٧-٢٠١.

[(١٧٥)] خزعل الماجدي، إنجيل بابل، م س، ص٢١٠-٢١١.

[(١٧٦)]طه باقر ، ملحمة كلكامش،م س ، ص٩٨-١٠٧.

للاستزادة أنظر:عبد الوهاب حميد،حضارة وادي الرافدين(بيروت:دار المدى للطباعة والنشر،٢٠٠٤)ص١٧٠.

البطلان سوية، وبهذا تحقق تفكيك لعصر الامومية، وارتفاعٌ للعصر الذكوري، وإرساء لدعائم المجتمع الأبوي[١٧٧] فالرعاية والمسؤولية، والتوحد في قتل الأعداء، تولد نوع العلاقة الإنسانية أو العاطفة الروحية بين الاثنين، فالصداقة تنتج حباً.

فمن الناحية الطبيعية (الفيزيقية) يرى (انباذوقليس) إن الشبيه ينجذب إلى الشبيه، عكس رأي (هرقليطس) إن الضد ينجذب إلى ضده[١٧٨] فنجد كلكامش شبيه بانكيدو من ناحية القوة وضخامة الجسد، أما من ناحية الضد فإنهما مختلفان بالصراع الطبقي، ومهما كان الاختلاف والتشابه توسعت علاقة كلكامش بانكيدو خاصة بعد مقتل خمبابا ، بتحقيق الحرية وعدم الخوف .

ورغم صداقة البطلين _ بصراعهما ورحلاتهما وتوحدهما _ فهي لم تكن فجأة على كلكامش، فرأى رؤيا في المنام مفسرة حلمه الأول الذي قال فيه:

"أحببته وانحنيت كما انحني على امرأة

أي انه صديق سيلازمك ولن يتخلى عنك، أما الحلم الثاني برؤيته الفاس

أحببتها وانحنيت عليها كأنها امرأة " [١٧٩]

فيعني الصديق وقت الضيق وقد يكون حلم كلكامش شوقه إلى صديق، أو شوقه الروحي إلى أن يكون له صديق يناسبه عملاقا وبنفس اللحظة كان انكيدو يشعر به. وفي هذه الأثناء يروم قلب كلكامش لصديق يفهم قلبه[١٨٠]. فمن الصعوبة التي يراها انكيدو أن يفهم أحدا قلبه فهي أمنيته.

وأشرت علاقة مثلية بين البطلين ، من خلال مفردات الانحناءة على امراة – الملامسة الخ . فيرى الناقد الألماني (جاكوبسن) إن بينهما علاقة شاذة مثلية،خاصة بعد رفض كلكامش النساء والابتعاد عنهن ،وايضا نتلمس العلاقة الجسدية من خلال عبارات (استيو) ومعناها

وأيضاً : فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة،م س ، ص٢٠٦.

[١٧٧] إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب ، م س، ص١٤٣.

[١٧٨] زكريا إبراهيم، مشكلة الحب،م س ،ص٢٠٤.

[١٧٩] طه باقر ، ملحمة كلكامش ، م س ، ص٨٧ .

[١٨٠] عبد الحق فاضل ، هو الذي رأى ، م س ، ص٤٦.

الخصي وعبارة (كيزرو) أي الشاب ذي الشعر الاصطناعي أو المخنث ، وكما جاء في إحدى حوارات كلكامش (جسمي الذي لمسته وأنعش قلبك أكله الدود). [١٨١]

ونجد كاهنة الحب (أم المعبد) تستحث انكيدو للمضي إلى أهل اوروك أولئك الذين يشدون كواهلهم بفاخر الأحزمة ويزهون دوما بحلل الاحتفال، ففي اوروك يحتفل الناس بمناسبة أوعيد يمنح الغلمان اللذة ويشيعون جوا من النشوة والانشراح[١٨٢] ويرى (مرسيا أليياد) إن المشاعر والأحاسيس تتصاعد وتتكشف من خلال الجسد، جمال الجسد، قوة الجسد،عضلات الجسد و صراع (نفسي أو جسدي) فكل هذه العوامل تؤدي إلى (غواية التماس) (التجاذب الجسدي) من جراء جمال الجسد والتماس الجسدين من خلال احتكاكات الصراع، أو التجاذب بالجمالية الجسدية، يؤدي إلى مثل هذه العلاقة، ويضرب لنا مثل علاقة مثليه بين بطلين رياضيين شبيه بعلاقة البطلين (كلكامش وانكيدو) [١٨٣] .

فالملحمة تشير برمزية إلى أن الإنسان في انكيدو أصبح قائما في قوتين الأولى حيوانية في إزاحة خمبابا الذي يمثل العالم الأسفل، والثانية إلهية في مصرع الثور وإزاحة القوى الإلهية التي تمثل العالم الأعلى، فأصبح موت انكيدو والإنسان محققا، [١٨٤] فصراع البطلين مع خمبابا والثور، صراع الإنسان مع قوى الأعلى والأسفل " ليشق طريقه ككائن يبحث لنفسه عن قوة داخلية نابعة من الإله أو من الشياطين". [١٨٥]

وتبقى المشاعر التي أفاض بها جلجامش نحو صديقه المريض صورا معبرة عن الحب والنبل والوفاء، وتجسيد بطولاتهم معا. فبعد موت انكيدو انقطع حبل الرفقة، ويظل كلكامش وحيدا بعد أن ذاق طعم الصداقة الحميمة. فتعين عليه الآن أن يحيا بدونها وقد بدا يشعر بمأساة الوجود ولا معقولية الحياة كانسان مصيره الفناء، فرفض في البداية موت انكيدو لكن بعدها عرف أن مصير البشرية الموت فهو أمر محتوم. [١٨٦]

ومن قصائد الرثاء التي جاءت على لسان كلكامش من (حزن وندب وبكاء) على صاحبه وخله انكيدو استحضار الذكريات من خلال الناس والحيوانات والبراري وبطولاتهم،

---

[١٨١] خزعل الماجدي ، إنجيل بابل ، م س ، ص٢٠٥-٢٠٦ .

[١٨٢] بول فريشاور، الجنس في العالم القديم، ج١، الحضارات الشرقية، م س،ص٧٩.

[١٨٣] منى فياض، فخ الجسد، م س ، ص١٧٤ .

[١٨٤] خزعل الماجدي، إنجيل بابل، م س، ص٢١٧.

[١٨٥] المصدر نفسه، ص٢٢٢.

[١٨٦] راجع كل من : المصدر نفسه، ص١٥٤

فاضل عبد الواحد، سومر أسطورة وملحمة، ص١١٢-١١٥.

فنحت له تمثالا جاعلا صدره من ألازورد وجسمه من الذهب وكلما زاد ندب كلكامش كان انكيدوا يغيب في ظلام العالم الأسفل [١٨٧] ،فمات انكيدو وحزن وبكا عليه كلكامش ونحب.

وراح كلكامش يفكر بان الموت آتي آجلا أم عاجلا، فسوف يدركه الموت، ويجعل منه جثة هامدة مثلما فعل بانكيدو، فالموت أصبح شبه لا يفارقه، ويطارده ليلاً ونهاراً ، فراح يبحث عن الخلود [١٨٨] وقيل أن سبب بحثه عن الخلود انتفاض الجانب الإلهي ، للبحث عن السمة الألوهية الكامنة في الخلود [١٨٩] . ويفسرها آخرون أن الخلود على عدد الأبناء فالموت يبعد كلما يزيد عدد الأبناء وبالعكس.[١٩٠] وهناك رأي آخر يقول أن بحث كلكامش عن الخلود دلالة على عمق الصداقة الكامنة في الروح من خلال التمثال(من اللازورد هو صدرك ومن الذهب الخالص هو جسدك) فتدل المادتان على قيمة الصداقة وقوتها. [١٩١] ويدرك أن موت صديقه هو موته، فيدخل الحزن على قلب كلكامش، وتصبح العلاقة روحية.

فسعي كلكامش إلى خلود اجتماعي، كان ذا صلة آنذاك بادراك الذات الملكية، بأنها سوف تتوقف وتتعطل – تغيب- أي هو غياب فسلجي، لذا انشغل بموضوع الخلود والبحث عنه حتى انقذ نفسه من الموت [١٩٢] الذي وصل الى صديقه انكيدو.

ومن بكاء كلكامش وحزنه حوراية .

" من اجل انكيدو خلي وصاحبي ابكي

وأنوح نواح الثكلى

انه الفأس التي في جانبي وقوة ساعدي " [١٩٣]

---

[١٨٧] راجع كل من : ناجح المعموري، التوراة السياسي، السلطة اليهودية (أنساقها ووظائفها) (الأردن : الدار الأهلية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢) ، ص٢١. و خزعل الماجدي ، إنجيل بابل ، ص٢٣٠-٢٣٢.

[١٨٨] فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، ص٢١٦-٢١٧.

[١٨٩] خزعل الماجدي، إنجيل بابل،م س ، ص٢٣٠.

[١٩٠] المصدر نفسه، ص٢٣٣.

[١٩١] توماس مور ، رفاق الروح ، تكريم أسرار الحب والعلاقة ، ت: محمد الجورا ، (دمشق : دار الحصاد ، ٢٠٠٣) ، ص٩٦ .

[١٩٢] ناجح المعموري، التوراة السياسي، م س، ص٢١-٢٢ و ص١٠٣.

[١٩٣] طه باقر، ملحمة كلكامش، م س ، ١٢٩.

وبما أن حب الذات مرتبط بحب الغير فان كلكامش يحب انكيدو ، وفي نفس الوقت يحب ذاته من خلال سعيه للخلود ، فهو يحب أن يبقى ذا شباب دائم ، وقوة، وجمال، وحب، ورحيق الحياة، [١٩٤] على الرغم تصرفاته الأنانية والفردية ، وطغيانه، إذ يتصرف باستبداد وغطرسة. [١٩٥]

وهناك ربط في علم النفس الحديث، بين حب الذات وحب الذكر للذكر وهو ما يسمى بـ(النارسيسيزم) [•] فاستطاع كلكامش أن يخلد بأعماله مع انكيدو بحبه له وصداقته وبطولاته والشهرة والظفر في المعارك [١٩٦] ، فكلكامش وانكيدو حصلا على خلودهما من خلال علاقتهما التي مرت بمراحل أولها صراع ثم محبة وصداقة ومن خلال المغامرات والانتصارات حتى مرض انكيدو ومات، فحزن (كلكامش) عليه وبحث عن الخلود.

وهناك علاقة أخرى في ملحمة كلكامش وهي بين (انكيدو) والبغي (شمخة) صاحبة الفضل في انتقال انكيدو إلى المعرفة فأعطته الحب وقادته إلى السلوك الإنساني.

أما علاقته مع الآلهة، فموقف الآلهة متعاطفا معه في البداية ثم تغير موقفها _بعد قتل خمبابا والثور السماوي_ بين رافضة لموت انكيدو ومؤيدة، أما الإله شمش تعاطف معه عكس الإله انليل[١٩٧] فهناك موقف ضدي وهناك موقف متقاسم متساوي.

إذن انكيدو بطل الملحمة الثاني، خصم كلكامش ثم صديقه ،فعندما ولد انكيدو عاش في البراري وكان له قوة تضاهي قوة كلكامش وسرعة الغزال، عاش متوحشاً مع البهائم (الحيوانات)، فقضى شطر حياته الأول في البرية بشعره الكثيف، عاري الجسد، يأكل العشب ، أما شطر حياته الثاني ، ملاقاته البغي ولها دور في ترويضه بعدما شار إليها الصياد بإيقاع انكيدو والاتصال معه .

" فان البغي رأته، رأت الرجل المتوحش

---

[١٩٤] منى فياض، فخ الجسد، م س، ص١٣٧.

[١٩٥] صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية، م س، ص٥٥.

[•] **النارسيسيزم**: المرء الذي يصاب بحب شخصه أي (تخيل الذكر لنفسه جنسياً)

راجع : حلمي مراد، التحليل النفسي للأحلام والغرائز والأمراض العصبية، سلسة كتابي، ع ٣٦، (القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر ، بدت) ص٤٩-٥٠.

[١٩٦] صموئيل هنري هووك، م س، ص٤١.

راجع: فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة،م س ، ص١٨٩

[١٩٧] محمد خليفة حسن، الأسطورة في التراث الشرقي القديم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨) ص٧٧.

أبصرت البغي المارد، الآتي من قلب الصحراء

(فأشار لها الصياد) هذا هو أيتها البغي فاكشفي عن نهديك

اكشفي عن عورتك لينال من مفاتن جسمك

لا تحجمي، بل راوديه وابعثي فيه الهيام

فانه متى ما رآك انجذب إليك

انفضي عنك ثيابك ليقع عليك

علمي الوحش الغر فن (وظيفة المراة)

ستنكره حيواناته التي ربيت معه في صحرائه

إذا حظي بك وانعطف بحبه إليك

فأسفرت البغي عن نهديها وكشفت عن عورتها

فتمتع بمفاتن جسمها

لم تحجم بل راودته وبعثت فيه الشوق

نفضت عنها ثيابها فوقع عليها

وعلمت الوحش الغر فن المرأة

فانجذب إليها وتعلق بها " [١٩٨]

فلم تكن البغي امرأة ساقطة بل كانت محبوبة آنذاك ولها مكانة عادية لا بالرفيعة ولا بالمبتذلة، فقد كانت حبيبة الملوك والأمراء. [١٩٩] وبذلك فان البغي اشتهت انكيدو جسديا وذلك لقوته وصرامته ، اما انكيدو فقد رأى الحب من خلال الجنس (الجسد) ، لكن نبذ انكيدو البغي وقت حلول مرضه فلعنها ولكنه اقتنع بكلام شمش فهدأ وانخفض غضبه وتراجع بكلامه فمدح وثنى البغي[٢٠٠] ، ففي بدايتها نفر منها ولكن بعدها تراجع ومدحها بعدما أحس بها .

"تعالي أيتها البغي لأقدر مصيرك

إن لساني الذي لعنك قد تبدل ليباركك

---

[١٩٨] طه باقر، ملحمة كلكامش، م س، ص ٨٢ – ٨٣

[١٩٩] خزعل الماجدي، أنجيل بابل، م س، ص ٢٠٢

[٢٠٠] إحسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات ،م س، ص ١٥٣

سيحبك الملوك والأمراء والعظماء

ولن يضرب أحدٌ فخذه مستعيبا إياك

ومن أجلك سيهز الشيخ لحيته

وسيحل الشباب أحزمتهم من أجلك

وسيقدمون لك اللازورد والذهب والعقيق " [٢٠١]

فظل انكيدوا يواصل المديح من الكلام الجميل، فمكانة البغي في ذلك الوقت تختلف عن الوقت الحاضر .

فبعد لقاء انكيدوا البغي مجردة من ثيابها بشكل إغرائي وقع عليها، فعلمته فن المرأة وقضى معها ستة أيام وسبع ليالي، وبعد أن قضى وطره منها وأراد اللحاق بحيواناته البرية انكرته وهربت عنه [٢٠٢] هكذا تغير انكيدو في مسيرة حياته، فبعد اتصاله بالبغي أصبح "أكثر فطنة وأوسع فهم ومعرفة " [٢٠٣]

فتحركت مشاعره وأحاسيسه وأصبح أكثر ميلا للمعرفة والفهم

" ولكنه صار فطنا واسع الحس والفهم

رجع وقعد عند قدمي البغي

وصار يطيل النظر إلى وجهها" [٢٠٤]

فكانت البغي محبوبة أمام انكيدو بتمثيلها دورا كريما جميلا بعد إغوائه، فهي الحنان والحب، من خلال اتصالها به بالتدريج في فهم كيفية الاتصال مع المرأة، فلا شك اتصالهم الأول كالحيوانات، إلا انه تطور بالتعلم وأصبح شبيه (الممارسة الإنسانية للجنس) فأصبحت ممارسة الحب من خلال الجنس [٢٠٥] فنطلق على حبهما مفهوماً جسدياً بحتاً وسبب رفض الحيوانات لانكيدو وهجرانها له هو اتصاله بالإنسان بفهم وفطنة وإدراك واستيقاظه نحو

---

[٢٠١] طه باقر، ملحمة كلكامش، م س، ص ١٢١ – ١٢٢

[٢٠٢] طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، م س، ص ١٠٦

[٢٠٣] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س، ص ٢٠٣

[٢٠٤] طه باقر، ملحمة كلكامش، م س، ص ٨٨

[٢٠٥] خزعل الماجدي، أنجيل بابل، م س، ص ١٩٨

الحياة المدنية. وأيضا تشوق انكيدو لملاقاة كلكامش في مدينة اوروك ذات الأسوار إلى البيت المقدس، مسكن انو وعشتار حيث يعيش كلكامش الكامل الحول والقوة، فاستهوت البغي انكيدو للقاء كلكامش فوافق بالذهاب إلى المدينة للقائه ، كما ذكر سابقا.

" إلى حيث كلكامش المكتمل القوة والفعال

وأنت ستحبه كما تحب نفسك " [٢٠٦]

فكلمة الحب قيلت من قبل البغي وهي تسبق العلاقة بين البطلين (كلكامش وانكيدو) فللبغي دور كبير في تلاقي عملاقين لا يصلح احدهما إلا للآخر، فقدمت البغي كل منهما هدية للآخر [٢٠٧] ، فالحب زرع قبل لقاء البطلين من عند البغي بإيقاظ عواطف انكيدو وأحاسيسه ومشاعره.

فالممارسة الجنسية أي ما يسمى (الحب الجسدي) أول سبيل لتمدن انكيدو وتحضره ودخوله إلى عالم الإنسان المتحضر فقد مر انكيدو بمراحل، انتقال الإنسان من حياة البرية، حياة الراعي إلى حياة اوروك، المدنيّة والتحضر، فللمرأة دورٌ فاعلٌ في تمدن الإنسان القديم [٢٠٨] وخاصة حصول انكيدو على المعرفة والفهم وتفجير أحاسيسه ومشاعره بالحب "عن طريق الطقس الادخالي (Initiation) للفعل الجنسي" [٢٠٩] فجسد المرأة كان له الدور الكبير في انتقال حياة انكيدو من البداوة إلى التحضر فتعد المرأة هي الأقوى بوصفها الأجمل و "بسبب قدرتها على ولادة الحياة الجديدة " [٢١٠] فالبغي والدة لحياة جديدة لانكيدو فقد كانت تعلمه الرعي (أكل الخبز ، وشرب الخمر ، ولبس الثياب، وتنظيف الشعر ، وتعطير الجسد، وأيضا علمته كيفية الاتصال الجسدي الإنساني وليس الحيواني. [٢١١]

فكان انكيدو عبارة عن إنسان وحيوان في جسد واحد ولكنه يرقى نحو إنسانيته، فالمرأة، وجود الحياة فهي ديمومة المستقبل وما الفعل الجنسي إلا ثمرة الخلق الاجتماعي، فالمرأة

---

[٢٠٦] طه باقر، ملحمة كلكامش، م س، ص٨٨.

[٢٠٧] عبد الحق فاضل، هو الذي رأى، م س، ص ٤٦

[٢٠٨] خزعل الماجدي، إنجيل بابل، م س ، ص ١٩٧

[٢٠٩] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، م س، ص٢٠٣.

[٢١٠] نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٠) ص١٥٤

[٢١١] طه باقر، ملحمة كلكامش، م س، ص ٨٩

للاستزادة انظر : خزعل الماجدي، إنجيل بابل، م س، ص ١٩٨

البغي كانت مسؤولة عن انكيدو بعدما حولته إلى الحياة المدنية من خلال إبراز مفاتنها، فنام معها وترك قطيعه، فطارحها الغرام والعشق، وهذا ما جعله ينتقل من الوحشية (الحيوانية) إلى المدنية الإنسانية.

فانكيدو انفصل عن الحيوانية واكتسب الاستعداد للتآنس والتمدن، فهكذا " إن الجميل يدخل بصورة حيوية في عملية الإدراك كقوة جبارة لتحويل الكائن الحيواني إلى إنسان متحضر" [٢١٢] فدور المرأة جبار في بنيان انكيدو الحضاري.

وكان دور البغي أيضا بمثابة (أمه) فكانت تمسكه من يده وتقود اوروك إلى التمدن والتحضر والتعلم[٢١٣].فكانت بتعاملها معه كأم صادقة، تعلمه الأكل والشرب.

وما دام الحب والجنس مقرونان لدى البشرية بالولادة ونقيضها (النفي والموت) فهذه حال انكيدو المرتبط بولادة جديدة ، فكان مصيره الموت [٢١٤] والولادة مرتبطة بالموت في القصص القديمة ، وما يسمى الدورة الكونية للحياة (الموت – الولادة) كقصة النبي داود (ع) في التوراة [٢١٥] .

فالبغي ارتبطت بانكيدو في ثلاث مراحل[٢١٦] :

الأولى : الانتقال من الحيوانية إلى البشرية بفعل الجنس .

الثانية : الرعاية والمسؤولية من الحياة الجديدة .

الثالثة : قادته إلى لقاء كلكامش .

فالبغي أيقظت الجنس المكبوت عند انكيدو وعلمته أصول الحياة [٢١٧] فالجنس عمل إنساني يرتقي إلى النمو الروحي وليس فقط من اجل التناسل ،فهو نقل من المستوى الجسدي إلى العقلي لبلوغ الكمال والخلود وبذلك ارتقت شخصية انكيدو إلى الإنسانية بعدما كانت حيوانية.

---

[٢١٢] إحسان سركيس ،الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات ،م س، ص ١٥٠

[٢١٣] عبد الوهاب حميد ، حضارة وادي الرافدين ، م س ، ص١٧٠ .

[٢١٤] إحسان سركيس ، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، م س ، ص١٥٠-١٥٢ .

[٢١٥] ناجح المعموري ، التوراة السياسي ، م س ، ص١٠٥ .

[٢١٦] عبد الحق فاضل ، هو الذي رأى ، م س ، ص٤٦ .

[٢١٧] فاضل عبد الواحد علي ، سومر أسطورة وملحمة ،م س ، ص١٩١ .

أما عن البطلة عشتار في نهاية الملحمة فكان نصيبها حب كلكامش .

عندما عاد البطلان (كلكامش وانكيدو) أقيمت لهما احتفالات بمناسبة دحر الوحش خمبابا ، فكان كلكامش يرتدي أبهى ملابسه وحلله ويضع تاجا على رأسه، فلما وقعت عينا عشتار عليه هامت به فأسرها جماله وتعلق قلبها بحبه [٢١٨] فخاطبته بقولها:

" تعال يا كلكامش وكن حبيبي الذي اخترت

وامنحني ثمرتك أتمتع بها

ستكون أنت زوجي وأنا زوجك

سأعد لك مركبات من حجر اللازورد والذهب

عجلاتها من الذهب وقرونها من البرونز

وستربط لجرها شياطين الصاعقة بدلا من البغال

وفي بيتنا ستجد شذا الأرز يعبق فيه إذا ما دخلته

إذا ما دخلت بيتنا

فستقبل قدميك العتبة والدكة

سينحني خضوعا لك الملوك والحكام والأمراء

وسيقدمون لك الإتاوة من نتاج الجبل والسهل

وستلد عنزاتك (ثلاثا ثلاثا) وتلد نعاجك (التوائم)

وحميرك ستفوق البغال في الحمل " [٢١٩]

الخ من التفضيل والاستهواء ، بالطعام والملابس والجسد ، لكن كلكامش يرفض طلبها بل أهانها وذكرها بعيوبها وغدرها لعشاقها السابقين وفي مقدمتهم (دموزي) الذي أنزلته إلى العالم الأسفل[٢٢٠] .

ومن جملة ما قال لها :

---

[٢١٨] عبد الوهاب حميد ، حضارة وادي الرافدين ، م س ، ص ١٧١ .

[٢١٩] طه باقر ، ملحمة كلكامش ، م س ، ص ١٠٨ – ١٠٩ .

[٢٢٠] طه باقر ، مقدمة في أدب العراق القديم ،م س، ص ١١١

" ماذا علي إن أعطيك لو أخذتك زوجة ؟

هل سأعطيك السمن والكساء لجسدك ؟

هل سأقدم لك الخبز والطعام ؟ " [٢٢١]

وذكرها بعشاقها الذين حلت عليهم الويلات والهلاك والدمار:

" أي من عشاقك من أحببته على الدوام ؟

وأي من رعاتك من أرضاك دائما ؟

تعالي أقص عليك مآسي عشاقك :

من اجل تموز حبيب (صباك)

قضيت بالبكاء والنواح عليه سنة بعد سنة

لقد رمت (طير) الشقداف المرقش

ولكنك ضربته وكسرت جناحيه " [٢٢٢]

فمثل ما بكت على تموز وكسرت جناح الطير ، وأيضا أحبت الأسد وحفرت له سبع وسبع (وجرات) [•] ، وأحبت الحصان في السباق ولكن سلطت عليه السوط، وهكذا يستمر كلكامش بتعداد عشاقها ، فيزيد من أهانتها حتى استغاثت بأبيها (انو) [٢٢٣] .

فما دام الحب والجنس مقرونان بالولادة ونقيضها الموت ، فمصير كلكامش يشبه مصير الذين سبقوه ، فرفضها ، وان حب عشتار تسلية ،مؤقتة مرتبط بالموت أو النفي أو العقاب. [٢٢٤] .

---

[٢٢١] طه باقر ، ملحمة كلكامش ، م س، ص ١٠٩

[٢٢٢] المصدر نفسه ، ص ١١٠

[•] **وجرات**: بمعنى حفرات .

[٢٢٣] طه باقر ، مقدمة في أدب العراق القديم ،م س ، ص ١١٢ – ١١٤

[٢٢٤] إحسان سركيس ، م س ، ص ١٥٢

وان الأنثى في التاريخ القديم مركزا لصنع القرار والأم مركزا للحياة الروحية، فالأنثى سيطرت على السلطة آنذاك ، فزمام الأمور بيدها ، واستمرت عصور عديدة ، لكن بدأت تتدرج نحو الذكور ، عندما رجع كلكامش وانكيدو منتصرين بقتل خمبابا . فاخذ العصر الذكوري يعلو العصر الأنثوي حتى وان كانت عشتار قوة أساسية في هذا الكون ومحركا ديناميكياً فاعلاً ، ورمزاً للحب والخصب والنماء، فكان الإغراء فاشلا لا ينجحُ، فقد توقف العطاء الأنثوي ووظائف المرأة[٢٢٥] إذن تفكك العصر الامومي ، وارتفع العصر الأبوي ، من خلال انتصارات البطلين ، وعشتار التي مثلت صورة الأم الكبرى ومركز الحياة والطبيعة والاستقرار والزراعة والخصب والنماء بدأ ينهار نظامها و (ينتقل بالتدريج إلى الرجل)[•] [٢٢٦] "فيمثل كلكامش ذروة الانقلاب الذكري على العقائد الامومية " [٢٢٧]

ورغم تمثيل عشتار الإغراء العاطفي لكن كلكامش تحرر من عالم الطبيعة وأصبح قوي الروح والعقل ، فكان رافضاً لحب عشتار لأنها نصبت شراك له مثل ما نصبت لتموز من قبله وأنزلته إلى العالم الاسفل ، فخيانات عشتار كثيرة، وقد حصن البطل كلكامش نفسه من إغواء النساء وخصوصا عشتار ، وقد قيل من مفسرين آخرين إن كلكامش اكتفى مع انكيدو بعلاقته الجنسية المثلى.

---

[٢٢٥] ناجح المعموري ، التوراة السياسي ، م س ، ص ٢٠١

[•] مراحل الانتقال مرة بعدة مراحل تدريجيا .

راجع : إبراهيم الحيدري ، م س ، ص١٤٢ .

[٢٢٦] المصدر والصفحة نفساهما .

[٢٢٧] خزعل الماجدي ، إنجيل بابل ، م س ، ص ٢١١

المبحث الثاني

موضوع الحب في النص المسرحي العالمي .

أخذت الآراء والنظريات تختلف في الدراما وقد شغلت بال اغلب الباحثين حول نشأة الدراما الإغريقية على أصالتها وجذورها العميقة في التقدم الفكري الفلسفي وبالإضافة إلى التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي حصلت في تلك الفترة ، ومثلما تنوعت النصوص المسرحية بأفكارها ومواضيعها ومفاهيمها عن الحب أيضا اختلفت آراء الفلاسفة وأفكارهم وطروحاتهم عن الحب . لكن أكثر آراء الفلاسفة والكتاب عن الحب ، جاءت مرتبطة بالجمال ، وان كان هذا الجمال إنسانياً أو مادياً الخ. فان كل شيء محبوب من قبل الإنسان أو(المحب) فهو جميل بعينه حتى وان كان قبيحاً[٢٢٨]. فالحب هو المحرك الفاعل للبشرية اجمع. ويبدأ الباحث بعرض آراء بعض الفلاسفة عن الحب في بدايات التاريخ .

فاعتبر كل من ، (هيراقليطس – وديموقريطس) أن الحب والكراهية قوى تحرك العالم ، فالحب هو الوجود ، المجمع للعناصر (الماء ، والهواء ، والنار ، والأرض) ، أما الكراهية فهي المفرقة لتلك العناصر أي اللاوجود وهو ما قالته المدرسة الأيونية [٢٢٩]، أما (ابيقور) الأكثر مادية من (ديموقريطس) ، فيعتبر دواء الروح ارضياً وليس هروبا نحو السماء، أي الروح تتألف من مادة جسدية فهو " لا منغمس في الملذات ولا قديس" [٢٣٠] ويصل إلى الروح عن طريق ملذات الجسد بطريقة وسطية .

أما (المدرسة الفيثاغورسية) فقد أعطت الحب نوعاً من الصوفية[٢٣١] ، و ابتعدت عن الواقع المعاش المليء بالرذائل إلى واقع آخر خالٍ من الصراعات الإنسانية . ومن تأثر بها من بعدها (المدرسة الفيثاغورسية الجديدة) ومن فلاسفتها (نيومينيوم، وبلوطونيوس ، وبورفري) وأيضاً (المدرسة الرواقية – الايليون) التي نبذت ، الجنس بالمتعة واللذة ، والعلاقات المثلية ، وإنما الجنس فقط للإنجاب[٢٣٢] . ومن فلاسفتها (زينون، بارميندس)وما جاء في مدرستهم أن الحب اله خلق قبل الآلهة الآخرين ، والحب اكبر وأقوى سلطة تعطي الفضيلة في الحياة ، والمحب عند الآلهة أعلى درجة من المحبوب [٢٣٣] . وهناك من أضاف نظرة طبية للحب ومنهم (اريكيماخوس) فاعتبر أن الروح والجسد صحة ومرض في جسم الإنسان يجب أن يتوحدا ، إذن الحب يوحد بين الأضداد المتنافرة – الحار والبارد و النغمات الموسيقية [٢٣٤]- الخ . ولـ(جالينوس) نظرته أيضا ، فقد ربط الحب بالتنجيم ، وقال عن الحب على لسان ابن داود " العشق من فعل النفس ، وهي كامنة في الدماغ والقلب والكبد ، وفي الدماغ ثلاثة مساكن : التخيل وهو في مقدم الرأس والفكر وهو في وسطه، والذكر وهو في مؤخره " [٢٣٥] فسحب جالينوس الحب إلى عملية تراتبية علمية ، فبدا بصورة ميل ثم اهتمام، واثر إفرازات غدد معينة تؤدي بدورها إلى الاهتياج .

أما (المدرسة السفسطائية) التي انتمت إلى سقراط بجوّها الفكري الأخلاقي [٢٣٦]، فسقراط قسم الحب إلى نوعين [٢٣٧]:

---

[٢٢٨] فيليب كامبي ، العشق الجنسي المقدس ، ت: عبد الهادي عباس (دمشق : دار الحصاد للنشر والتوزيع ، ط٢، ١٩٩٥) ، ص١٤٩-١٥٢ .

[٢٢٩] محمد محمد بالروين، قيمة الحب في التجربة الإنسانية من جهة نظر فلسفية،م س،ص٢١

[٢٣٠] اندريه ناتاف، الفكر الحر، ت: رندة بعث، المؤسسة العربية للتحديث الفكري، المكتبة العلمانية ، ب. ت ، ص٣٦ .

[٢٣١] فؤاد كامل ، وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٣) ، ص٢٣٩،٢٢٧.

[٢٣٢] علي كمال ، الجنس والنفس في الحياة الإنسانية ، م س ، ص٣٣٦ .

[٢٣٣] أفلاطون ، مأدبة الحب ، م س ، ص١٢ .

[٢٣٤] المصدر نفسه ، ص٣٩ .

[٢٣٥] محمد حسن عبد الله ، الحب في التراث العربي ، م س ، ص٢٣٠-٢٣١ .

[٢٣٦] فؤاد كامل ، وآخرون ، م.س ، ص٢٢٢.

[٢٣٧] أفلاطون ، م س ، ص١٤-١٧ .

١. الحب الذي يسعى وراء الجمال الجسدي ويهدف إلى استمرارية النوع .
٢. الحب الذي يسعى وراء الجمال الروحي والنفسي ويهدف إلى الخلود ، فهو الحب النبيل وما يطلق عليه (حب الحكمة) .
وهذان المفهومان مرتبطان مع بعضهما فنتاج الأول النوع ، والثاني نتاجه الحكمة ، فالحب ينتقل من الطبيعي إلى الروحي ، إلى أن يصل غاية الإنسان الكمال ، والخير .

فالحب عنده وسيط بين الآلهة والبشر ، بين الخير والشر ، بين الجميل والقبيح، والايروس عنده في المحب وليس في المحبوب ، لان المحبوب يعتبر في غاية الجمال[٢٣٨] ، فأعطى سقراط الحب نوعاً من الروحية الجسدية . أي النفس تشتاق الجسد ، والجسد يشتاق إلى تناسل الروح ، فالرغبة عنده كلية وشاملة حتى يتسنى الإنسان وجوده تحت صورة الأبدية ليصل إلى الخير الأسمى .

فالمدرسة الايونية – الفيثاغورية ، والايلية قربت الحب الى الجانب الصوفي، قربت الحب إلى الجسد بالنظرة الطبية ، أما سقراط فاعتبر الحب الجسدي يتجدد روحيا عن طريق النفس .

اختلفت ألوان الدراما الإغريقية القديمة التي قدمت وامتازت على يد العمالقة الثلاثة (اسخيلوس ٤٢٥-٤٥٦ ق.م) و (سوفوكلس ٤٩٧-٤٠٥ ق.م) و(يوربيدس ٤٨٥- ٤٠٦ ق.م) وتميزت نصوصهم بالطابع الديني المتأثر بالأساطير اليونانية[٢٣٩].

فمسرحية (الفرس) لاسخيلوس ، ذات قيمة أدبية وتاريخية كبرى ، فقد عالجت انتصار الإغريق على الفرس ، بمعركة (سلاميس) في وصف أدبي ، وتعليق تاريخي ، مثير للشفقة والخوف في بنية أرسطية.

وقد هيمن القدر في انتصار الإغريق وهزيمة الفرس ، من خلال دور الآلهة وسيطرتها على مجرى الأحداث ففي دفاع الإغريق عن وطنهم ببسالة وتضحية وتفاني ، بشكل جماعي ، نجد صيحات الآلهة مدوية للإغريقيين التي جاءت على لسان الرسول .

" ...هيا يا أبناء هيلاس ، حرروا وطنكم ، حرروا أطفالكم ونساءكم ومعابد آلهة آبائكم ومقابر أسلافكم إن القتال الآن من اجل هذا كله " [٢٤٠]

فحب الوطن أي (حب المجموع للوطن) هو ما عبر الإغريق عنه ، وهذا التعبير جاء من تنبؤات الآلهة إضافة الى الخسائر التي تكبدها الفرس[٢٤١] وسببها، الغرور والكبرياء والغطرسة والأنانية الفردية والشهوة والطمع في محاولة تغلب الذات الإنسانية على الآلهة والقدر ، وهذا ما جاء على لسان (داريوس) الذي ندم بعدم سماعه إلى تنبؤات الآلهة .

" فان الغرور عندما يزهر يثمر محصولا من النكبات ، ومن ثم يجني في الحصاد دموعا كثيرة " [٢٤٢]

فحب المجموع للوطن تغلب وانتصر على الأنانية الفردية (الطمع والشهوة)، ومفهوم الحب في النص خضع للإرادة الإلهية، والقدر، على الرغم من محاولات المؤلف صياغة الواقعة التاريخية من جديد عن طريق التحليل والتأويل وإيجاد مواقف وأحداث لم ترد آنذاك، إلا أنها ظلت خاضعة للإرادة القدرية، ودوران الصراع في موضوع الحب بين الذات والموضوع، وحضور الذات في النص باسم المجموع الخاضع للقدر .

أما تراجيديا (سوفوكلس) فقد كانت أكثر عذوبة وسلاسة واقل احتفاء بالنغمة الدينية وأكثر عناية بالشخصية الإنسانية، ففي مسرحية (انتجونا) صراع بين الفتاة (انتجونا) والملك (كريون) ، من اجل مراسيم دفن أخيها، صراع قائم بين الشريعة السماوية ، والشريعة التي وضعها الإنسان ، صراع العواطف مع الدولة ، بين الذات والموضوع .

للاستزادة أنظر:محمد محمد بالروين، قيمة الحب في التجربة الإنسانية من وجهة نظر فلسفية، م س، ص٣٢.
[٢٣٨] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص١٦٠-١٦٣ .
[٢٣٩] إبراهيم سكر ، الدراما الإغريقية (مصر : دار الكاتب العربي ، ب.ت) ص٣-٢٢.
[٢٤٠] اسخيلوس ،الفرس والضارعات ، روائع المسرح العالمي ، ٧٦ ، ت:- إبراهيم سكر (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب ت) ص٤٠ .
[٢٤١] إيليا حاوي ، اسخيلوس والتراجيديا الإغريقية ، أعلام المسرح الغربي ، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) ص٢٣٦ .
[٢٤٢] اسخيلوس ، المسرحية، ص٦٠ .

وموضوع الحب في النص، أشار إلى وجود ثلاث علاقات حب ، (انتجونا مع أخيها) و (انتجونا وخطيبها هايمون) (وانتجونا مع الإله) فانتجونا فتاة وفية ومحبة لأهلها وأحبابها والى آلهتها ، تحب أخويها ولا تفرق بينهما ، تحدت الدولة (السلطة ، والملك) معلنةً دفن جثة أخيها ، غير مبالية بقوانين الملك وشرائعه ، عكس أختها الحيادية المستسلمة للقوانين .

" اسمينة : افعلي ما تشائين انك رغم تهورك حبيبة وفية إلى أحبابك " [٢٤٣]

فهي عكس أختها الحيادية المستسلمة ، المهتمة بجثة أخيها اسمياً وليس فعلياً ، أما (انتجونا) غير مكترثة بما سيحصل في المستقبل إن دفنت أخيها، فلديها الأخ أفضل من الزوج، لان الأخ لا يعوض أما الزوج إن مات، فتتزوج غيره وتنجب أولاداً [٢٤٤].فمرتبة الأخ أعلى من مرتبة الزوج بالنسبة لانتجونا، فهي ترفض القدر وتواجهه ، أما أختها تنتظر القدر حتى النهاية .

وهذا الحب والوفاء لمراسيم الدفن ، جاء من حبها لقانون الله واحترام تطبيقه ، وتفضيله وتقديمه على قانون الملك والدولة .

" انتجونا: وما احسب أن قانونك يقوي على أن يكره حياً هالكاً على أن يغفل قانون الله الذي يكتب ولا يخطئ مثقال ذرة ، قانون الآلهة الذي لم يسن اليوم ولا بالأمس وهو حي ابدي " [٢٤٥]

فانتجونا تمثل قرابة الدم واللحم ، فتدافع عن كرامة أخيها ، من خلال ذاتها الإنسانية ، فكان موقفها موقفاً عقائدياً ، أما الملك مانع ذلك باسم المدينة الخاص والعام ، الفرد والمجوع ، فصراعهما صراع مبادئ وأفكار ، صراع القانون البشري مع شرائع غير مكتوبة ، ترسبت في ضمير الإنسان منذ زمن[٢٤٦] ، وهي سنن الآلهة القديمة التي لا تنتهي ، و يعبر عنها الإنسان بنفسه وبضميره .

فإرادتها وتصميمها واعترافها بعصيان القانون ، حكم عليها بالموت ، وهي لا تهاب القانون ولا الموت ، وإنما تختار الموت ، من اجل دفن جثمان أخيها ، وتخاطب أختها الحيادية .

" انتجونا : قد اخترت أنت الحياة واخترت أنا الموت " [٢٤٧]

وحكم الملك بعدم دفن الجثة أي معاقبة الأموات هو قرار طاغية– استبدادي ، أناني – يوحي بالغريزة والأهواء ويبرره بصالح المدينة وحماية السلطة ، وقرار انتجونا باختيارها للموت ، هو أيضا غريزة وأهواء لكي تعايش الأموات ، فهي ابنة اللعنة (منحدرة من صليب اوديب – أمها وجدتها هي واحدة – ووالدها هو أخوها – ثم أن أخويها قتل احدهما الآخر) فالموت هو الخلاص ، والحياة هي التعاسة ، فهي فتاة عدمية [٢٤٨] ، ففضلت الموت وعالم الأموات على الحياة الوجودية ، القاسية ، وقد اجتازت مرحلة الربح والخسارة وباتت تحلم بالموت ، وقد مثلت جثة أخيها جثة الحياة الهامدة الحاملة الغبار ، والمتعفنة ، ففضلت الموت على الحياة ، وسكبت القرابين عليه ، وعانقته بوجدانها[٢٤٩] ، فهي تتحدى الملك وقوانين الدولة ، أما كريون فيتحدى القوانين الإلهية ويطغى عليها بقوانينه ، وبذلك الذات تتحدى المؤسسة .

أما علاقتها مع خطيبها (هايمون) ابن الملك ، فلم تعر لها أية أهمية ، فهي فضلت منذ البداية جثة الأخ على الزوج ، واعتبرت الموت أفضل من الحياة ، وكان حبها لله وحبها لأخيها ، أقوى من حبها لحبيبها – خطيبها .

---

[٢٤٣] سوفوكلس ، انتجونا ، من الأعمال المختارة ٣(انتجونا- اجاكس – فيلوكتيت) من المسرح العالمي،ت: د. علي حافظ .(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٤) ، ص٢٤٥ .

[٢٤٤] إيليا حاوي ، سوفوكلس والتراجيديا الإغريقية ، أعلام المسرح الغربي (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) ، ص١٣٥-١٣٦ .

[٢٤٥] سوفوكلس، المسرحية ، ص٣٦

[٢٤٦] راجع كل من : إيليا حاوي ، سوفوكلس والتراجيديا الإغريقية ، م س ، ص١٣٤ .
احمد عتمان ، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانيا وعالمياً ، سلسلة عالم المعرفة ٧٧ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٤) ص٢٤٥ .

[٢٤٧] سوفوكلس ، المسرحية ، ص٣٩-٤٠ .

[٢٤٨] إيليا حاوي ، سوفوكلس والتراجيديا الإغريقية ، م س ، ص١٣٧ .

[٢٤٩] المصدر نفسه ، ص١٤٧-١٤٨ .

فتنتحب الجوقة لمصيرها لأنها تسير إلى النوم الأبدي ، إلى عريسها الموعود، إلى الموت بإرادتها من دون مرض أو إغصاب ، لتعانق عالم الأموات [٢٥٠] ، فعرسها هو المسير إلى الموت من اجل أحبائها ، وحبها لشريعة الآلهة ، محاولة الاقتراب من افروديت السماوية – اقترابها للفضيلة- الحب المطلق ، فتعتبر انتجونا أن قبرها هو مضجعها ومنامها وملتقى أحبائها .

" انتجونا : يا أيها القبر أنت مضجع عرسي وحفرة منامي وسجني إلى الأبد ، إني القي فيك أهلي الذين اخذ الموت منهم كل عددهم وأنا آخرهم ... وأنا ساعية إلى قبري يخشى قلبي أمل كبير أن ألقى أبي كما يلقى الحبيب حبيبته " [٢٥١] .

أما (هايمون) فكان حبه شديداً إلى (انتجونا) ، وحاول أن يقنع أباه الملك للتنازل عن قراره فالفتاة ستصبح زوجته ، ويفضل أخرى .

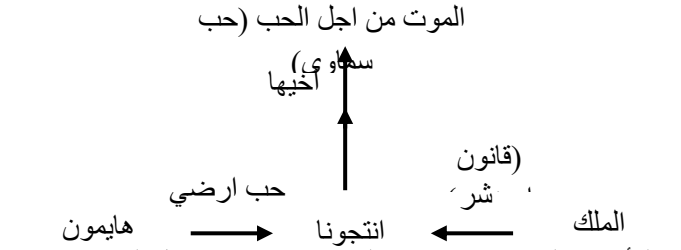
فتحدي أباه من اجل حبيبته ، لكن أباه يصر على رأيه ويعتبر أن من يتبع هواه من اجل امرأة فهو اضعف منها .

" الملك : وتتبع الهوى من اجل امرأة.....ولا تكون اضعف من النساء....)[٢٥٢]

وبذلك حبه لحبيبته أقوى من حبه لوالده ، فيضع الحبيبة بمرتبة أعلى ، ولا يتخلى عنها ويواجه الموت معها .

" هايمون : إنها إن ماتت فستحدث ميتاً يموت معها " [٢٥٣]

فيختار الموت مع حبيبته ، والخلاص وهذا ما حذر منه العراف في بداية النص ، ولكن بعد فوات الأوان يتنازل عن قراره بعد موت الخطيبين [٢٥٤] .



فالانتحار هو النهاية المأساوية التي ينهي بها سوفوكلس مسرحيته ، من اجل الحب، حب هايمون لخطيبته ، وحب انتجونا لأخيها ولآلهتها ، وتحديها للقدر المحتوم المشئوم ، على الرغم من معرفتها انتصار الشر على الخير ، فيتضح أن افروديت السماوية والأرضية واضحة في النص كما في المخطط السابق .

وقد عبرت ذات انتجونا أحياناً في النص عن القوانين الإلهية أما ذات الملك فقد عبرت عن سلطة الدولة والقوانين فقد هيمن الجانب المؤسساتي في موضوع الحب ، من خلال صراعها مع الذات .

أما مسرحيات (يوربيدس) فقد شككت في المعالجات الأسطورية والآراء الدينية، وكشفت عن دواخل الذات البشرية ، ويعتبر أول كاتب مسرحي جعل من الحب موضوعا معالجا في مسرحياته[٢٥٥] مهتما بالمرأة ، ودار الصراع في مسرحياته بين ذات وذات على الرغم من وجود بعض الملامح الأسطورية . واغلب مسرحياته اهتمت بموضوع الحب بين الذات والموضوع منها مسرحية (افجينيا في اوليس) الأب الذي قدم ابنته ضحية من اجل السلطة ، ويقسم الباحث موضوع الحب في علاقتين علاقة الأب بابنته ، وعلاقة الابنة بـ(اخيل – والأب والوطن).

فالجانب الأول ، الأب (اجامنون) الذي عاش حالة من الحب المزدوج (حبه لابنته) و(حبه للسلطة) فالأب خدع الجميع طالباً مجيء الفتاة ليزوجها الى حبيبها (اخيل) ، ولكن الحقيقة أراد أن يقدمها ضحية (قرباناً) للآلهة .

---

[٢٥٠] إيليا حاوي ، سوفوكلس والتراجيديا الإغريقية ، م س ، ص١٥٩ .
[٢٥١] سوفوكلس ، المسرحية ، ص٥٠ .
[٢٥٢] المصدر نفسه ، ص٤٣ .
[٢٥٣] المصدر نفسه ، ص٤٦ .
[٢٥٤] إيليا حاوي ، سوفولكس والتراجيديا الإغريقية ، م س ، ص١٣٢ .
[٢٥٥] محمد كامل حسين ، في الأدب المسرحي ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٠) ص٧٩ .

" التابع : أنها مخاطرة رهيبة منك، أيها الملك اجامنون أن تعد بان تزوج ابنتك لابن الآلهة، في حين انك تبغي إحضارها هنا ليضحي بها من اجل الدانائيين " [٢٥٦]

فهوى اجامنون السلطة وتمسك بها ولم يتنازل عنها وقدم ابنته ضحية (قربانا) من اجل السلطة ، فحبه للسلطة أقوى من حبه للعائلة والزواج والأبوة .

فوجد ذاته في السلطة ، خاصة بعد ما أنبأه العراف ، بان الآلهة تقتضي ابنته ثمنا للإبحار والنصر ، فأرسل بطلبها مسرعاً ، طارحا إغراءاته على الفتاة بالزواج من حبيبها ، فكانت السلطة عنده نوعاً من الهوى الذي يتملكه ويسيطر عليه ولا يستطيع الإفلات منه [٢٥٧] ، فوضع الملك السلطة في مرتبة أعلى من مرتبة حبه لابنته وخوفه عليها وعلى زوجته ، وحينما جاءت ابنته كان يخاطبها بالفراق والموت ، ولكن الفتاة تخاطبه بالحب والاشتياق، (حب الابنة لوالدها) ، فالابنة تستأذن من الأم لعناق أبيها ، خوفا من غيرتها .

" افيجينيا : لا تغضبي مني يا أماه إذا جريت من جوارك فألقيت بصدري على صدر أبي . أبتاه إني أهفو لان اسبق الآخرين فاحتضنك بعد هذا الغياب الطويل ، فاني احن لان أرى وجهك فلا تغضبي مني يا أماه .... .

اجامنون : وكذلك أراك أنا أبوك ، فكلماتك تعبر عما في قلبينا نحن الاثنين ....

اجامنون : نعم فطويل ،هو الفراق الذي ينتظرك " [٢٥٨]

فالحب يتأرجح بين الابنة وبين السلطة والتضحية بها ، لكن الثاني يعلو درجة على الأول فيتخذ قراره ، ويدخل الصراع في نفسية (اجامنون) ، بعدما يبدأ في إرسال الرسالة ، وقد اشتد بعد مجيء الابنة والزوجة ، فالأزمة في ضمير الملك، تعبر عن أزمة ذاتية بين حب الأبوة أي حبه لابنته ، التي ستمضي إلى الجحيم إلى الموت ، وحبه للسلطة والملكية وعدم التنازل عنها .

وبعد صراع طويل مع ذاته يحاول الملك تغير رأيه عن القربان ، ولكن إذا غير رأيه ستصبح كارثة فالشعب سيثور ، ويقتل عائلته بأكملها ، فالأزمة تشتد ، ويظل في تردد وحيرة حتى يقرر بان يضحي .

" اجامنون : مع أني أحب أبنائي ، إلا أنني افهم ما ينبغي أن يحرك شفقتي وما لا يحركها ، وإلا كنت مجنونا .. أنت ترين ضخامة الأسطول البحري هناك وكثرة أعداد المحاربين .... الذين لا يستطيعون أن يتخذوا سبيلهم إلى أبراج ... ما لم أضح بك (يا ابنتي) " [٢٥٩]

رغم انه تردد واحتار بأمر التضحية، إلا أن القضاء والقدر كان ملازماً له خاصة بعدما يوضح لها أن سبب التضحية،هو الأسطول البحري وكثرة عدد المحاربين.

أما الجانب الثاني من العلاقة هي علاقة (افجينيا) الشخصية الرئيسة في المسرحية التي دار حولها النص والتي وقعت في حيرة من أمرها ، بين مفاهيم الحب (حبها لأبيها (لعائلتها) وحبها لاخيل (حبيبها) وحبها لوطنها والتضحية من اجل بلادها وحبها المطلق لله) [•] .

فحب (افجينا) لأبيها كحب أي فتاة لأبيها واشتياقها له ، أما حبها لاخيل الذي ستصبح زوجة له ، فلم توجد إشارة صريحة له ، إلا أحلامها العاطفية بأنها ستصبح زوجة ، فما دار بأفكارها ، هو الأحلام والنهايات السعيدة ، بعد سماعها لخبر زفافها من خطيبها وحبيبها

---

[٢٥٦] يوربيدس ، افجينيا في اوليس ، من المسرح العالمي، ١٦٦، ت: إسماعيل البنهاوي (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٣) ص٤٢ .
[٢٥٧] إيليا حاوي ، يوربيدس والتراجيديا الإغريقية ، أعلام المسرح الغربي ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) ص٢٨٨.
[٢٥٨] يوربيدس ، المسرحية ، ص٦١-٦٢ .
[٢٥٩] يوربيدس ، المسرحية ، ص٨٩ .
وللاستزادة أنظر: إيليا حاوي ، يوربيدس والتراجيديا الإغريقية ، م س ، ص٢٨٩ .
[•] رغم عودة المسرحية للأساطير اليونانية ، إلا أن يوربيدس رحلها إلى الصراعات الذاتية داخل الإنسان، ووضع مفاهيم للحب عدة ، وكذلك من بعده (راسين) الفرنسي ، الذي ابرز صراع العواطف بشكل كبير بين(الحب الأبوي– والوجداني بين(الفتاة والشاب)– واجب وطني).
راجع : محمد غيمي هلال، في النقد المسرحي،(بيروت: دار العودة، ١٩٧٥) ص١٣٥-١٤١.

(اخيل)وعاشت بأحلام الحب والزواج، والسرور والفرح ، وحب استطلاع الفتاة بهذه الأمور، وما أحضرته الأم من هدايا العرس ، بكل لهفة واشتياق،وهذا ما أكدته الأم (كلمنسترا) و(انتجونا) من خلال حديثها مع أبيها [٢٦٠] .

أما عند سماعها خبر القربان ، وان لم يضحَ بها ، فستحدث كارثة بشعبها ووطنها ، فقررت الفتاة أن تضحي بنفسها ، قرباناً للآلهة ، لتجلب الأمان والاستقرار لبلدها ، فهي تحب وطنها ومجتمعاتها وتحرص على سلامة بلادها ، كما جاء على لسانها بمخاطبتها لامها :

" افيجينيا : ... لقد قررت أن أموت ، واني لأود أن أقوم بتلك التضحية في شرف ...إلى كل هيلاس القوية... وفي قدرتي يكمن منع غارات البرابرة منذ الآن..."[٢٦١]

فعلى الرغم من خداع والدها لها ، وما تحملت من الم ومعاناة ، فهي تشعر بالفرحة والسرور القصير ، وجاءت تضحيتها من اجل شعبها ، لتمنع الكارثة عنه، وعن أهلها التي أحبتهم كثيرا كما جاء على لسانها عندما قررت الموت (التضحية).

" (افجينا :.... يا أبي انظر إليَّ لفتة واحدة ، هبني قبلة واحدة ، فهذه على الأقل قد احملها ذكرى منك وأنا في طريقي إلى الموت ما تقتنع بدفاعي ، (ترفع الطفل اورستيس) مع صغر تاييدك يا أخي لأحبائك بالقول . إلا انه بوسعك أن تضم دموعك إلى دموعي)" [٢٦٢]

فحبها لوطنها وشعبها أعلى درجة من حبها (لاخيل) ، وهي على الرغم من أنها قررت أن تضحي بنفسها إلا أنها لم تنسَ حبها لوالدها وعائلتها . فهي مقتنعة بالتضحية من اجل الوطن وليست مجبرة فحياة الوطن أثمن من حياتها[٢٦٣] ، وان حبها للوطن نابع من إيمان الفتاة ، ومن حبها المطلق (للآلهة ، وللفضيلة)، حبها الذي لا ينتهي من حبيبها إلى عائلتها إلى مجتمعها (وطنها) ، إلى حبها للآلهة، حبها المطلق ، كما جاء على لسانها :

" افجينا : ... ان كانت ارتميس تأخذ هذا الجسد ، أيكون لي أنا الهالكة الضعيفة أن اخذل الآلهة ؟ محال ...

الجوقة : انك تؤدين دورا نبيلا ، يا فتاة) [٢٦٤]

وهذه العواطف الجياشة من انتجونا بشان بلادها وسلامة شعبها ، ما زاد أخيل إلا حباً وتعلقاً لحبيبته ، وقد زاد إصراره وتمسكه بها بعد مشاهدته أفعالها وسماعه حديثها .

" اخيليوس: يا ابنة اجامنون . اله ما خليق بان يباركني . لو استطعت أن أفوز بك زوجة لي . عليك احسد هيلاسي ، وعلى هيلاس أحسدك .. " [٢٦٥]

وفي حتمية النص ، الملمح الأسطوري الذي يمثل الآلهة في إنقاذ الفتاة (المحبة والمحبوبة) ، من القربان ويضع حيواناً بدلا منها ، باعتبار هذا الفعل ، هدية الآلهة للمحب ، فمن يحب الآلهة ، تحبة الآلهة وتكرمه وتحفظه وتساعده ، كما جاء على لسان الرسول .

"(الرسول:ليس للبشر أن يعلموا مقدما بأفعال الآلهة ومن يحبه الإله يحفظه...)" [٢٦٦]

فمعظم المفاهيم التي حملها النص تتدرج تراتيبا في تصاعد وصولا للفضيلة إلى الحب المطلق ، انطلاقاً من افروديت الأرضية إلى افروديت السماوية وهذا ما عبرت عنه شخصية افيجينا في علاقاتها ، أما شخصية الأب فعبرت عن الحب الأرضي السلطوي ،واغلب مواضيع الحب في المسرحيات الإغريقية دار بين الذات والموضوع . كما في الشكل الآتي :

---

[٢٦٠] للاستزادة أنظر: يوربيدس ، المسرحية ، ص٦٠-٦٦ .
[٢٦١] يوربيدس،المسرحية ، ص٩٥ .
[٢٦٢] المصدر نفسه ، ص٨٨-٨٩.
[٢٦٣] جميل نصيف التكريتي،قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي(بغداد:دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥)ص٢٠٢
[٢٦٤] يوربيدس،المسرحية ، ص٩٦ .
[٢٦٥]يوربيدس ، المسرحية ، ص٩٦ .
[٢٦٦] المصدر نفسه ، ص١٠٥ .

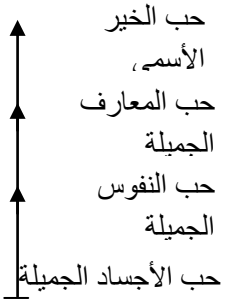
أما (أفلاطون٤٢٧-٣٤٧ق.م) فقد وضع الحب في جمهوريته من المبادئ الأساسية ، وهو وحده القادر على الجمع بين الأرباب والبشر، ونادى بحقوق المرأة [٢٦٧] ، أما كلامه في مأدبته (مأدبة الحب) وما قاله بعض الباحثين عنها أن تسميته للمأدبة ، لها دلالة عميقة وصلة وثيقة بالحب ، فمن خلال جلسة الأكل ، يحصل تعلق النفس بنفس أخرى عن طريق الحوار [٢٦٨] وقد قسم أفلاطون الحب إلى نوعين [٢٦٩] :

١. زماني (أفقي) الرغبة والشهوة الجسدية بين الذكر والأنثى وما يسميها (افروديت العامية) أو الأرضية .
٢. أبدي (رأسي)التي تعبر عن الرغبة في توليد الأرواح من اجل التسامي بها نحو الله وما يسميها (افروديت السماوية) .

وتحدث أفلاطون في محاورته عن حب الذكر للذكر (الجنسية المثلية)، إلا أن جمهوريته حرّمت هذا الحب بالنزعة الحسية الدنيئة ، وجعلت منه تزاوجاً بين عقلين راقيين ، يرتقي مرتبة بعد مرتبة حتى يصل الغاية ، والخلود إضافة إلى النسل عن طريق تناسل الأرواح ، فحرم الحب الجسدي ، ويحث على الجمال من الأرض حتى الوصول إلى الإله ، وهذا الوصول عن طريق الفناء[٢٧٠](نوع من التصوف).

فالحب عنده أشبه بالعملية التصاعدية :

واعتبر علاقة الذكر بالذكر علاقة روحية وليست جسدية ، وان ما يجمع الذكر بالأنثى جسديا فقط النسل والحب يجب أن يكون روحيا .



وقال احد الدارسين عن أفلاطون ، أن (السماوي والدنيوي) يسيران معاً، فعندما ننظر إلى امرأة جميلة فيجب علينا أن ننظر إلى روحها ، وليس إلى جسدها وان كان جميل جداً فإننا نسيء للحب [٢٧١]. وفي هذا الجانب قال بعض الباحثين أن الحب العذري اشتق من نظرية أفلاطون للحب [٢٧٢] ، بما أن العفة خاصة من خواص الحب العذري ، وان أفلاطون قد حرم الجسد ، فتقرب الاثنان من الغمغمة الصوفية ، البعيدة عن الجسد .

أما الفيلسوف(أرسطو طاليس ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) فقد قسم الصداقة (Philia الفيليا)[•] إلى ثلاثة أقسام :الأول يقوم على المنفعة والثاني يقوم على اللذة والمتعة، والثالث يقوم على الخير والفضيلة، فمجد الثالث وقال أن المعشوق هو الله والعاشق هو الإنسان، أما حب الذات عنده، خضوع الإنسان لعقله وضبط نفسه وتحكمه في أهوائه وشهواته، كحب الآخرين، فهما مرتبطان كقوله

---

[٢٦٧] أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، ت: حنا خباز (بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠) ص٩٦ .
[٢٦٨] محمد حسن عبد الله ، م س ، ص١٨٩ .
[٢٦٩] أفلاطون ، مأدبة الحب ، م س ، ص٣٣-٣٤ .
[٢٧٠] أفلاطون ، مأدبة الحب ، م س ، ص١٠-١٢ .
للاستزادة أنظر : زكريا إبراهيم : مشكلة الحب ، م س ، ص١٧٠ .
[٢٧١] توماس مور ، رفاق الروح ، م س ، ص١٤٠ .
[٢٧٢] محمد حسن عبد الله ، الحب في التراث العربي ، م س ، ص٣١٢ .
[•] **الفيليا** : مرجعية هذه الكلمة إلى التراث اليوناني بمعنى الحب ، وخاصة بعدما ربطها أفلاطون بالمحبوب الأسمى وهو (الخير) الذي يجمع بين الناس ، فالصداقة رابطة خلقية وعلاقة روحية ، تؤلف بين القلوب ، في علاقة حب .
راجع : زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٠٣ .

(الصديق آخر هو أنت) [٢٧٣]. فأعطى أرسطو الحب العقل والتعقل بكل أنواعه ، فالعاشق عندما يعشق ، يعشق بعقله وليس بأهوائه ونزواته فالحب في الدراما هو انعكاساً للفلسفة كما قررها أرسطو طاليس.

[٢٧٣] عبد الرحمن بدوي ، أرسطو ، خلاصة الفكر الأوربي ، سلسلة ينابيع (مصر : مكتبة النهضة ، ١٩٤٣) ص١٧٦-١٧٧.
للاستزادة أنظر : زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٠٥-٢١٥ .

أما (الدراما الرومانية) فقد امتازت بالانفتاح الاجتماعي أكثر من الدراما الإغريقية، واشتهر عديد من الكتاب منهم (بلاوتس ٢٥٤-١٨٤) ق.م (تيرانس ١٩٠-١٦٠) ق.م وقد استمدت موضوعات مسرحياتهم من الكاتب الإغريقي الكوميدي (ميناندر)[•] .

واشتهرت نصوصهم بالصفات ، الحرية في القول ، والاعتراف المكشوف ، وإبراز الأشياء الشهوانية والاستهوائية، وزيادة عنصر الهزل والضحك ، واعتبار أن المحرك الأول للأحداث هو الحب[٢٧٤] ، واستندت فلسفة كتابتهم الى السعادة والمتعة واللذة (جسد ، وروح ، وطعام) الخ . وهذه (الشهوانية والاستهوائية ليست في الدراما فقط وإنما في أشعارهم أيضا) [••] .

وتدور أحداث معظم (مسرحياتهم)[•••] على نمطية الشخصيات ذوات الطابع السايكولوجي ، وضعف الحبكة [٢٧٥]، فموضوع المسرحية يدور بين (عاشق (ابن) – فتاة عاهرة – رجل عجوز (أب) – تاجر أو شرطي – عبد أو طفيلي) فأحداث المسرحية الرومانية كلها متشابهة وتدور موضوعاتها حول الحب[٢٧٦]، فالعاشق الشاب ، يتعلق بحب فتاة عاهرة ، بماله ، وتكون هذه الفتاة في حوزة الشرطي على وشك أن يبيعها لآخر ، والشاب لا يملك ثمنها ، وبحيلة يساعده عبد أو طفيلي ، يأخذ دوره أحيانا (للضحك) بنصب شراك للوالد أو العجوز ، لكي يسلب منه نقود لشراء الفتاة فتحصل شراكة أحياناً ثنائية وأحياناً ثلاثية وأحياناً شبه رباعية في حب الفتاة ، ومن القضاء والقدر في حتمية النص يحصل تعرف على فتاة كانت بريئة وأصبحت عاهرة أثناء تعدي شاب عليها هو نفسه الشاب الذي أحبها كمشهد (ميلودرامي) وتُختم المسرحية بالزواج السعيد .

فمسرحياتهم تؤكد أن العلاقة من جانب الشاب – التاجر – الأب – العبد – علاقة حب جسدية شهوانية – لإشباع رغبات ، فمن حق الكبير والصغير – الغني – والفقير – الغبي والذكي أن يحبوا ، وان يتعلقوا بالفتاة ذات الإغراءات الشهوانية الجنسية ، أما من جانب المحبوبة الفتاة العاهرة الغانية – الساقطة – والقوادة أمها أو القواد أبيها ، فحبهم للمال فوق كل شيء خاصة القواد – فالمال هو الحياة هو المتعة هو العيش الرغيد ، بكل نذالة ووغد .

فالمحب عن طريق المال يحصل على المحبوب ، أما المحبوب يحصل على المال عن طريق المحب ، وهكذا .والقدر يلعب دوره في النهاية وبمساعدة العبد ، يفوز بها الشاب .

وبأثر الاهتزاز الاجتماعي والثقافي ، نجد مشاركة العبد في منافسة مع المحب نحو المحبوب ، حيث في بعض الأحيان تتقدم شخصية العبد وترتفع وتحصل على الفتاة وتستحوذ عليها ، فيصبح الخادم بثوب السيد ، أما العجوز فمشاركته في النص زُجت بأسلوب كوميدي في دائرة العلاقات العاطفية (وقار شخصية كبيرة تتنافس مع الابن ، لإثارة الضحك عند المتلقي) ، أما شخصية العاشق فهي أيضا مهزوزة وغير مستقرة ، عكس ما نراه في شخصية الغانية المتسقة مع نفسها ، الحكيمة بتصرفاتها [٢٧٧]، فيمكن

[•] من كتاب الكوميديا الحديثة عند الإغريقيين ، استقى مادة نصوصه من صميم الحياة العامة (حياة الأفراد) ومعظم أفكار مسرحياته تدور حول الحب،بشخوص خيالية،ومن أهم مسرحياته(حليقة الشعر)الجندي الذي عشق فتاة فقيرة، وطبق قوانين العسكرية الصارمة عليها بكل جدية، بأسلوب كوميدي.
راجع : إبراهيم سكر ، الدراما الإغريقية ، م س ، ص١٢١ .

[٢٧٤] شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ت: دريني خشبة ، ج١، (القاهرة : مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماهير ، ١٩٦٣) ص١٢٠-١٣٨.

[••] ألف الشاعر (اوفيديوس- ٤٣ ق.م – ١٨ م) كتابا اسماه (فن الحب) يستعرض فيه الرجال وكيفية الحصول على النساء ومكانة النساء الرخيصة والمستهترة ، أي بعرض الفسق والفجور ، وسحب مفهوم الحب نحو الجسد ورغباته .
وأيضا ألف من بعده كتاب(علاج الحب)والكتابين يستعرضان الحب كأنه دعابة–لا جد فيه –سخرية.
راجع: محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،(بيروت: دار العودة، ط٥، ب.ت)ص٢٠٤-٢٠٥ .

[•••] الأول :الحمير - باكخيس- كاسينا – التاجر - الجندي الشجاع – بيت الأشباح . الثاني : فتاة اندروس – المعذب نفسه – الخصي – فورميو) .
راجع : احمد عتمان ، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ، سلسة عالم المعرفة ، ١٤١ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٩) ص٤١-٧٥.

[٢٧٥] فيتو باندولفي ، تاريخ المسرح ، ت: الأب الياس زحلاوي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٩) ص٢٧٦، ٢٩٧ ، ٢٩٩ .

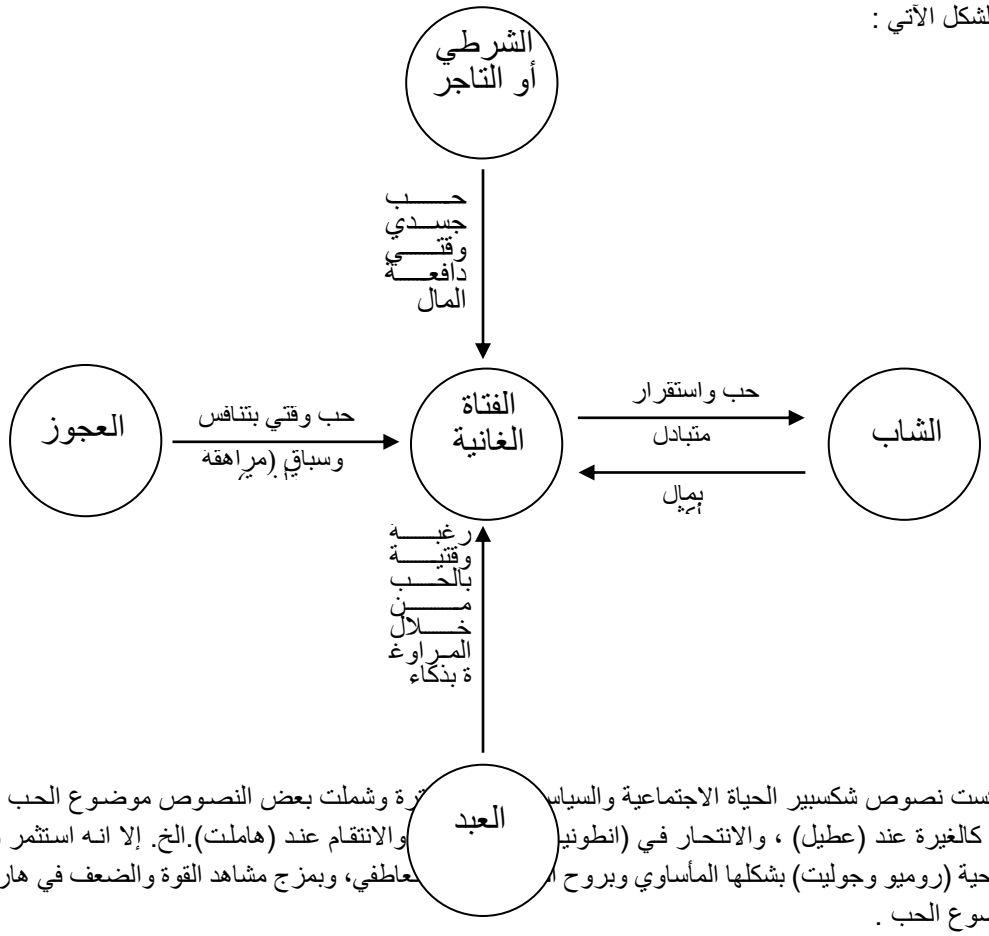
[٢٧٦] فرانك .م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت: كامل يوسف ، وآخرون ، (القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٠) ص٣٨ .

[٢٧٧] احمد عتمان ، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ، م س ، ص٥٩-٦٢ ، ص٧٨ .

تبادل الشخصيات والاستحواذ على الحب من دون إحساس القارئ أو المشاهد، فتبدل وتمزج الشخصية كأنها قطع شطرنج [٢٧٨]، وهذه النمطية التي اعتمدها الكتاب في نصوصهم من شخوص ومواضيع في الحب، وعاشق محب للجسد بمشاركة التاجر والأب والطفيلي،وفتاة محبة للمال، فتغلب على النص اللذة البهيمية والمادية الصلبة الخشنة العلنية، بمغازلة الشهوات الجنسية بالطريقة البهيمية القذرة الغير لائقة وليس بالمكانة العقلية التاملية [٢٧٩] وبمنافسة وبصراع حول الفتاة، تنتهي نهاية سعيدة،بزواج الشاب منها،بعدما علم أن قضائه وقدره هي الفتاة البريئة التي التقاها ليلا يوما من الأيام .

وموضوع الحب بين ذات وذات من أجل موضوع ، ويبرز من خلال الموضوع ، مفهوم الشهوة والغواية ومفهوم حب المال .

والعلاقة كما في الشكل الآتي :



وقد عكست نصوص شكسبير الحياة الاجتماعية والسياس[illegible]رة وشملت بعض النصوص موضوع الحب بشكل رئيس أو ثانوي ، كالغيرة عند (عطيل) ، والانتحار في (انطوني [illegible] والانتقام عند (هاملت).الخ. إلا انه استثمر طاقته القصوى في مسرحية (روميو وجوليت) بشكلها المأساوي وبروح [illegible] العاطفي، وبمزج مشاهد القوة والضعف في هارموني جديد، بهيمنة موضوع الحب .

ووجدت للنص وجهات تشير إلى أن شكسبير استثمرها في نصه من خلال اقتباسه لموضوعات قصص وأشعار في ايطاليا وفرنسا [٢٨٠] ، وأيضاً استثمر بعض الموضوعات التي كانت تلقى في الشوارع المعبرة عن أفكار الحب وصفاته أمثال (جماعة التربادور)[•] في القرون الوسطى ، وبعض الشعراء الغربيين وغير الغربيين قبل ذلك بفترة [٢٨١] . وكانت لشكسبير كتابات متأثرة

---

[٢٧٨] فرد.ب – ميليت ،فيرالديدس بنتلي ، فن المسرحية ، ت: صدقي حطاب (بيروت :دار الثقافة ، ١٩٦٦) ، ص٢١٠ .

[٢٧٩] شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، م س ، ص١٣٨ .

[١] طه حسين: في مقدمة المترجم، روميو وجوليت، تأ: شكسبير(القاهرة:دار المعارف،١٩٦٠)ص٩.

[•] تأثر شكسبير ببعض أفكار وصفات الحب الكروتوازي عند هذه الجماعة ، الذين وضعوا الحب قيمة اجتماعية والكورتوازي لا نعني به الأفلاطوني بل نعني الحب المتحضر – البشري – الحسي الذي يهدف إلى تبادل حب بين شريكين حرين. إلا أن تأثر شكسبير بجماعة (التربادور) كان غير مباشر .
راجع كل من : اندريه نلتاف ، الفكر الحر، م. س ، ص٥١ .
ناصر الحاني، من إصطلاحات الأدب الغربي،(القاهرة:دار المعارف،١٩٥٩) ص٧٢-٧٣.

[٢] للاستزادة أنظر : ناجية المراني ، الحب بين تراثين ، م.س .
محمد غنيمي هلال ، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، من وسائل الأدب المقارن (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠) ص٨٧ .

بالجماعة المذكورة قبل كتابته للنصوص المسرحية وهي (السوناتات)[••] حيث رحلها بشكل مؤتلف إلى النص المسرحي واستثمرها بهيأة بنية درامية متكونة من بداية ووسط ونهاية[٢٨٢] ، فهذه القصائد الشعرية استلهمها شكسبير في نصوصه واستثمرها بالبنية الدرامية متسلسلة الأحداث ، وقد عرض شكسبير عدة ثيمات حول الحب في المسرحية تدور حول فكرة دور الأفراد في عملية تكوين المجتمع ، وما تشضى هذا الموضوع ليأخذ صفات وسمات رئيسة وثانوية تدور حوله ، فللحب ومواضيعه دور فاعل في تحولات النص .

فالنص يسجل علاقة حب (روميو بجوليت) الشاب الصغير مع الفتاة الصغيرة، من جانب أما الجانب الآخر فيسجل كرهاً قديماً ومستمراً بين عائلتي الحبيبين ، فهو أشبه بصراع بين الجانبين ، صراع بين حبيبين وظروف عائلتيهما ، وبذلك يولد في نفسيهما _ أي الجانبين _ " صراع العقل والعاطفة والتخبط الذي ينجم في حالة تعطل العقل" [٢٨٣] ، وحالات الصراع كثيرة سنوردها من خلال تتبعنا لموضوع الحب في النص.

وأولى هذه المواضيع التي تناولها النص بشكل رئيس ودارت الأحداث حولها، (الحب والكره) ، ونتلمسها في بداية المشهد الأول _ الفصل الأول_ من خلال كلام (روميو) وصديقه بكيفية انسجام الحب والكراهية معاً .

" بنفوليو: آه، كتب عن الحب أن يكون ناعم المظهر ، خشن الملمس ، مظلماً وقاتماًً في الأعماق .

روميو : آه ، كتب عن الحب ، انه يسير معصوب العينين ،لذلك نراه يعثر دائما على الطريق الذي يوصله إلى هدفه .. أيتها الصعوبات المحببة ؟ آه ، من كل ما ينتج من لا شيء! آه أيتها الخفة الثقيلة السخرية الجادة! يالجبال الحديد في خفة الدينار،أيها الدخان المنير،النار البادرة، الصحة السقيمة! النوم اليقظ، هو ذا الحب"[٢٨٤]

فالصراع يبتدئ مع بدء الأحداث في النص بين العائلتين كمقدمة تعريفية في (المشهد الأول من الفصل الأول) ليعرفنا على الخصام الواقع بين عائلة (كابوليت) و (مونتاغو) ، بطرحهم موضوعتي الحب والكراهية وكيفية انسجامهما وهذه الثنائية الضدية اتخذت مسيرها في منحى النص ، وهذا البرولوج " يصور لنا عبقرية شكسبير في رسم صورة من صور الإقطاع والتصرفات اللاانسانية " [٢٨٥] ، وصراع العائلتين الأسود هو الصراع الذي يهب منذ اللحظة الأولى لانطلاق أحداث المسرحية في كشف حقيقة العائلتين ، فكيف سينسجم الحبيبين في ظل عداء العائلتين المتقدم بالأحداث ،وبعد التعريف بالأحداث ، نجد أن الحب يتضاد مع الكراهية ، هذا ما تنبأ به روميو برؤية رآها قبل ملاقاته جوليت.

" روميو : تحدثني نفسي بمصيبة مؤلمة تحصل ليلة العيد هذا ، ويقضي فيها على قلبي التعيس بميتة مبكرة " [٢٨٦].

وكذلك جوليت تؤكد أن حبها الوحيد من عائلة تكرهها بينهما حقد بغيض .

"جوليت:حبي الوحيد هو وليد حقدي الوحيد..وفرض علي أن أحب عدواً اكرهه"[٢٨٧]

ففرض الحب بينهما ولقوة وسيطرة هذا الحب عليها تؤكد القطيعة من خلال (مناجاتها)[•] ، محاولة تغيير اسمه:

[••] مقطوعات شعرية عاطفية ، مقسمة إلى موضوعات، وكل موضوع يعبر عن فكرة تتكون من ١٤ مقطع . راجع :

[٢٨٢] Richard Darid , Shakespeare in the Theatre , London . New York . Mebouene , first published ١٩٧٩ , pllz .١١٢ .

[٢٨٣] حسام الخطيب،الأدب الأوربي (تطوره ونشأة مذاهبه)(سوريا:جامعة دمشق،١٩٧٢) ص٩٨.

[٢٨٤] وليم شكسبير،روميو وجوليت،ت:رياض عبود (بيروت:دار مارون عبود،١٩٧٩)ص١٤ .

[٢٨٥] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، مجلة المسرح ، ع٣٦ ،(القاهرة: مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٦٦) ص٢٩ .

[٢٨٦] شكسبير ، المسرحية ، ص٢٨ .

للاستزادة أنظر :اس ، برادلي : التراجيديا الشكسبيرية، ج١ ، ت: حنا الياس (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب.ت) ص٥٩،٥٤.

[٢٨٧] شكسبير ، المسرحية ، ص٣٥ .

" جوليت : اسمك وحده خصمي أنت لست موتناغو، أنت نفسك ما هو مونتاغو ليس يداً ولا قدماً،ولا ذراعاً،ولا وجهاً ولا أي عضو في الإنسان آه!ليتغير اسمك"[٢٨٨]

فجوليت " تدخل في معارضة لوجهات النظر السائدة في دائرتها الاجتماعية التي يتمتع فيها مغزى الاسم الارستقراطي للعشيرة بأهمية كبرى " [٢٨٩] ، فالمشهد الأول هو خلق جو عام للمسرحية ، وقد بدأت المسرحية بمعركة دارت في الشارع بين العائلتين لتبرز بوضوح العداوة المريرة والحقد البغيض بينهما ، ونرى ذلك مؤكداً (الكره) من خلال أقوال روميو وجوليت ، باستخدام شكسبير الحلم في النص بنوعية اليقظة وحلم المنام، وهذه الصور تفصح عن مصير العاشقين وصراعهما من بداية الأحداث مما يؤدي إلى وحدة الصور الذهنية وتماسكها في المسرحية[٢٩٠] فحب روميو وجوليت صراع من الداخل ، أما كره العائلتين صراع من الخارج ، فالمشاكل بين العائلتين صراع خارجي إضافة إلى حب الحبيبين (الداخلي) ، والأحداث تجري بسرعة متسلسلة تصاعدياً ويخفف عنها (شكسبير) ببعض مواقف الكوميديا والسخرية وسنتطرق إليها لاحقا ، إلا أن ملابسات الظروف الخارجية كانت تتفوق في المسرحية ، فلا توجد أية اعتبارات نفسية كما وجدت بالقرون التي لحقتها ، حتى في المناجاة فقد وظفها شكسبير لمعالجة قضية الإنسان وعلاقته بالعالم الخارجي[٢٩١] فصراع المسرحية الرئيس صراع الحب وتثبيته على الكراهية حسب تقسيم فريتاج[٢٩٢] .

فأنبنا الحب على صراع متأزم بين العائلتين ، وأصبحت المشكلة بمشكلتين ، صراع الحب على وفق الكراهية الموجودة ، أي صراع الفردية ضد الجماعية ، وهذه الأحداث تسير بالمأساة لحبيبين حيث يعيشا على الآمال التي لا تتحقق أبدا ، فالأحداث تقف لهم بالمرصاد ، فصراعهم صراع ابدي وليس تاريخي فقط ، فكثير من العلاقات العاطفية تفشل بسبب الظروف العائلية الأقوى منها ، وهذه المعوقات الأسرية أو الاجتماعية ما يشمل مجمل المجتمعات الإنسانية عبر التاريخ. وقد سارت العلاقة على بعض المصطلحات (قسماً أو عهداً) ، مثل الوفاء ، وهذا المصطلح برز عند جماعة التربادور في العلاقات العاطفية أي لا تنازل ولا ارتداد ولا غش مهما كانت المعوقات أو المحن. ومن مظاهر الوفاء عند روميو قسمه لحبيبته بالقمر[٢٩٣] ، فالحب جمع بين الواقع والطبيعة بأعلى مستويات اللغة الشاعرية العاطفية، واعتبر القمر شاهداً على حبه وشاهداً على المأساة وهو أشبه بموسيقى سيمفونية بتهوفن أو موزارت ، أو أشبه بلغة ملائكية من خلال ربط الواقع بالطبيعة[٢٩٤] ، فالمسرحية تفيض بالروح وبصوتها الموسيقي الخاص بالتركيب الدرامي واللفظي .

أما رفض جوليت زواجها من الكونت باريس فيعتبر من أعلى درجات الوفاء والإخلاص لحبيبها وزوجها روميو على الرغم من العجز الذي تعانيه الأبناء في مواجهة الآباء إلا أن جوليت واجهت والدتها ببعض الجرأة رغم أنها لم تقل شيئاً سوى الكلام والتعبير عما بداخلها في خجل وحياء ، على الرغم من يقينها أن ذلك ليس من حقها . فعبر شكسبير عن النظرة الواقعية[٢٩٥] ، وقبول روميو بالنفي وتحمله آلامه الذي صنع منه بطلاً ورجلاً شجاعاً ، نوعاً من أنواع الوفاء والإخلاص حيث يُصنّف روميو من صنف البطل كمحب على وفق (جوزيف كامبل) باعتباره رمزاً غني الكشف لسير المصير حيث يدير وجهه تتفتح أمامه المسالك غير المتوقعة [٢٩٦] ، ولجوليت أيضاً قوة وشجاعة تعبر عن وفائها وإخلاصها لحبيبها ، بتحديها أهلها باتزان وحكمة بعد مقتل تيبالت [٢٩٧] ، فهذا

(•) **المناجاة**: هي حيلة مسرحية للكشف عن الشخصية ومشاعرها وعواطفها،أو عن الأحداث التي تدور بينها وبين آخر،أو هي مقدمة تعريفية أحيانا للتعريف أو تفسير الأفعال السابقة أو اللاحقة. وسميت حديثاً بالمنولوج الداخلي أو ما يسمى بعلم النفس (تيار الوعي أو الشعور) .
راجع كل من : فرد ب – ميليت ، جاليدايدس بنتلي ، فن المسرحية ،م س ، ص٤٥٩-٤٦١ .
فاتح عبد السلام،الحوار القصصي وعلاقته السردية،(بيروت:دار الفارس للنشر،١٩٩٩)،ص١١٠ .

[٢٨٨] شكسبير، المسرحية ، ص٤٠ .
[٢٨٩] مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات ، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ، القسم الأول ، ت: عبد الله راضي ، (بغداد: المكتبة الوطنية ، ١٩٧٧) ص٤٨.
[٢٩٠] لورنس ليرنر ، تراجيديا شكسبير ، عرض: أمين العيوطي ، مجلة المسرح ، ع٤٠ ، (القاهرة : مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٦٧) ، ص٦٨ .
[٢٩١] نبيل راغب، الاشتراكية والحب عند برناردشو،(بيروت:المركز العربي للثقافة والعلوم، ب.ت)، ص٢٥٣،٢٥١.
[٢٩٢] للاستزادة أنظر : حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢) ص٦١٨.
[٢٩٣] شكسبير ، المسرحية ، ص٤٣ .
[٢٩٤] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٣١-٣٢ .
[٢٩٥] راجع كل من : المصدر نفسه ، ص٣٢-٣٤ .
نبيل راغب ، الحب والاشتراكية عند برناردشو ، م س ، ص٢٥٢.
[٢٩٦] للاستزادة أنظر:جوزيف كامبل،البطل بألف وجه،ت:حسن صقر(دمشق:دار الكلمة،٢٠٠٣) ص٣٤٨.

هو الصراع الحقيقي في تثبيت الحب من خلال الوفاء والإخلاص . وأيضاً موافقة روميو بالزواج من جوليت بعدما طلبت ذلك منه ، مباشرة بدون تردد ، يعد من علامات الوفاء والإخلاص في الحب .

" جوليت : ... إن كان حبك شريفا وهدفه الزواج دعني اعرف ذلك غدا بواسطة الشخص الذي أرسله أليك " [٢٩٨]

ومن ثم تقبل جوليت ببراءة الملائكة بروميو وتسلمه قلبها وتكون له الزوجة الوفية المخلصة طوال العمر ، فتبادلا عهداً بعهد[٢٩٩] . فهذه علامات بارزة للوفاء والإخلاص بين الحبيبين ، أي زواجهما بقدسية ، وبما أن الوفاء علامة من علامات الحب العذري ، نجد وفاء (روميو وجوليت) علامة من علامات الحب العذري التي تنتهي بالزواج فهي واضحة من سؤال (جوليت) لان كان حبك شريفا وهدفه (الزواج) ، حيث أن حب جوليت كان عفيفاً وبريئاً[٣٠٠]. ويؤشر أن العذرية وجدت عند جوليت في المشهد الثاني من الفصل الثالث عندما علمت جوليت بمقتل (ابن عمها أو ابن خالها) ، وحكم على روميو بالنفي ، بعد عقد القران عليها بفترة قصيرة ، فتقول .

" جوليت : ..... ولكن ستكون عذريتي للقبر " [٣٠١]

يرى الباحث العلاقة بين العاشقين خالية من العذرية لان الحب العذري معروف بعدم الملامسة الجسدية نهائياً ، ولكن علاقتهما كثرت فيها القبل والعناق ، ولم يحصل الدخول وبقيت العاشقة عذراء. ما رآه كل من مراني وعبد أن علاقة الحبيبين عذرية ، فلا مكان للجنس وسطهما ووسط هذه المشاعر الفياضة ، فحبها عذري وان كان هناك بعض العناق أو القبل وسط صراعات الأهل ، فحبهما لا يخدش الحياء ، أو يتعدى على تقاليد الدين أو الشرف آنذاك. فهذه الرؤيا تحلل الملامسات الخفيفة بين الجسدين ، وتسميه حباً عذرياً . ونجد هذه النظرة عند جماعة الـ(تربادور) التي تسمح في العلاقة فقط بالقبل والملامسات الخفيفة[٣٠٢]،وهذا ما تأثر به (شكسبير) من تلك الجماعة.

وإضافة إلى صفة الوفاء في الحب ارتبط في اغلب العلاقات العاطفية الموت ، وهو أيضا يعتبر علامة من علامات الوفاء ، وقبل التعرف على هذا الموضوع ، تطرق شكسبير قبلها إلى صفة الجنون في الحب ، الجنون المؤدي إلى الموت فـ(الجنون)[•] علامة من علامات الحب ، ووجودها بالنص ليس بمعنى الخبل ، وإنما أفعال وتصرفات العاشقين وتحديهم ، المشتبه بالجنون .

كما ربط سقراط العشق بالجنون وفروعه (العشق جنون ، وهو ألوان ، كما أن الجنون ألوان) أما أفلاطون فقد ربطه بالجنون الإلهي (ما ادري ما الهوى غير اعلم انه جنون الهي ، لا محمود ولا مذموم) [٣٠٣] فتشبيه الحب بالخير الأسمى (الحب المثالي) الذي يصل إلى الروح وليس إلى الجسد عن طريق الفناء والموت، والجنون هنا وهو حب الفكرة والهيام بها ، وحب العاطفة التي هي عاطفتنا ، فهو قريب من الإلهام عند العباقرة المجانين[٣٠٤].

---

[٢٩٧] كمال عيد ،روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م.س ، ص٣٤ .
[٢٩٨] شكسبير ، المسرحية ، ص٤٤ .
[٢٩٩] مصطفى طه، سلامة حماد، شاعر الكون وليم شكسبير(القاهرة: مطبعة التوكل،١٩٤٤)ص٥٤.
[٣٠٠] يحيى سعد ، في مقدمة المسرحية ، روميو وجانيت، تـ: جان انوي ، سلسلة مسرحيات عالمية :٧٤ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)ص١٣.
[٣٠١] شكسبير ، المسرحية ، ص٧٩.
[٣٠٢] راجع كل من : ناجية المراني ، الحب بين تراثين ، م س ، ص٢٩ .
كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٣٠ .
[•] **الجنون** : مرض من أمراض الحب يصل أليه العاشق من كثرة التفكير –الحزن – الألم – البعد – الخ – ووجد بكثرة عند العشاق العرب قديما ، ويرتبط الجنون بالشعر – والسحر – الكهانة–والجن–ومن مظاهر الجنون(الخبل– الهيام –الهذيان – الهلوسة) ومن نتائجه الموت . وتأثرت الكتابات الانكليزية وعلى قمتها كتابات شكسبير بجنون (قيس وليلى) المأخوذة عن الأدب التركي والفارسي وجنونهم بالحب .
راجع كل من : عادل كامل الالوسي ، الحب عند العرب ، م س ، ص٣٥٨-٣٦٤.
محمد غنيمي هلال ، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، م س ، ص٢١٠.
[٣٠٣] محمد حسن عبد الله ، الحب في التراث العربي ، م س ، ص١٩٧ .
[٣٠٤] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث(القاهرة:نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،بد ت)ص٣٥٠

فـ(شكسبير) وضع في مصاف الفلاسفة والشعراء الذين كتبوا للحب والجنون، واعتبر (شكسبير) الحب نوعاً من الجنون، فالجنون ليس بمعنى الخبل أو استلاب العقل وإنما هلوسة أو هذيان أو نسيان، تحدي صعاب ومخاطره بالنفس التفكير طوال الوقت بالحبيبة.الخ. فحب العاشقين وسط الضغينة والحقد هو جنون.

ووردت عدة مفردات بالنص صريحة تؤكد الجنون .

" مركوشيو: روميو أيها الهوى ، أيها الجنون " [٣٠٥]

فنشأ الحب سريعاً وسط أحداث المسرحية السريعة متوجهاً نحو الهدف فقد بدأت العلاقة وانتهت في زمان المسرحية خلال أيام معدودة لا تتجاوز ٤-٥ أيام بينما ورد في القصص السابقة من ٥-٦ أشهر أحداثها، فشبه الحب بالومضة الفجائية التي رفت على شاب ثم انتهت بمأساة [٣٠٦] ، وهذا الحب أشبه بالجنون ، وكل شيء جائز في الحب أن ينشا خلال ثواني من نظرة أو سماع ، ويسبب مآسي وكوارث، شأنه شأن الحرب ، فالحب لا يعرف معنى الحدود أو الحواجز أو التوقف والاعتدال أو البطء ، وإنما يتخطى ذلك ويصل إلى الجنون احياناً .

ويمر العاشقين في أزمات وتحديات كثيرة فيغلب الحزن والكآبة والألم عليها بالنص ، أما السعادة والفرحة فقد كانت بنسبة قليلة ، فيصف (شكسبير) على لسان (روميو) في بداية النص ، أن الحب حزن وفرحة ، وجنون ، ودموع وضراوة منعشة فوضع العلاقة اخذ بالتأزم وقد غلب على النص الحزن والألم ، فوجد الحزن والألم قبل لقاء العاشقين ، من تنهدات روميو العميقة مع حبيبته السابقة (روزالين) التي لم تبادله الحب[٣٠٧]. فالحب الحقيقي أو الصحيح يجب أن يقوم على"التبادل reciprocate " بحيث يشعر المرء انه يحب وانه في الوقت نفسه محبوب " [٣٠٨]، وبذلك لا حياة للحب من دون عملية الأخذ والعطاء فالتبادل هو (الأخذ والعطاء) ، وهذا ما وجد عند العاشقين.

فجوليت هي الحب نفسه وروحها وعاطفتها وقوتها وضعفها وصراحتها من روح وعاطفة وقوة وضعف وصراحة الحب [٣٠٩] ، فعلاقتهما عبرت عن حب للحب وتضحية للحب وكل شيء في سبيل الحب ، فالعاشقان يقدسان الحب ويحترمانه وهو ملمح من ملامح الرومانسية المبكرة . ويطرح روميو موضوع الكآبة ، ويكسبه شكلاً مأساوياً نذير الشؤم ، بذكره للجنون.

" روميو : لست مجنوناً مطلقاً ، إنما مأخوذ بالجنون ، أنا سجين مهمل بلا طعام ، مضروب بالسياط معذب " [٣١٠]

فالأزمة العاطفية عرضت قبل لقاء الحبيبين ، ولكن عند لقائهما باللحظة الأولى وقت تلاقي العيون ألتهب الحب كأنهما على ميعاد ، ولكن زاد الحزن والألم بينهما بعدما عرفوا بعضهما وما وراءهما من خلافات .

وتزايد هذا الشؤم والألم والكآبة ، بعد مشهد مقتل تيبالت (ابن العم ووجه من وجوه العائلة) ، الأمر الذي وضع روميو موضع الضحية والعقاب الحكومي إلا انه وقف بقوة وتحمل قرار النفي [٣١١] . وهذا القرار زاد من الآلام والأحزان للعاشقين ، ويعتبر فعل القتل ، فعلاً إرادياً حراً دافع به عن كرامته ورجولته وشخصيته وهو مختلف عن القدر في النصوص الإغريقية [٣١٢] ، وان فعل القتل هذا من ذات القاتل أرادي ، فهو ابرز المواقف الطبيعية الإنسانية لأنه قام على مبدأ المحافظة على النفس ، وكرامة الشخصية فصاغ هذا الفعل بجوه الخاص وقيمه المعينة التي انعكست في شعره .

---

[٣٠٥] شكسبير ، المسرحية ، ص٣٧ .

[٣٠٦] ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ت: فريد مدور، (بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥) ص٤٠-٤١ .
وأيضا : كمال عيد : روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٣١ .

[٣٠٧] شكسبير ، المسرحية ، ص١٥.
وللاستزادة أنظر:مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت،دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير،م س، ص٤١.

[٣٠٨] زكريا إبراهيم : مشكلة الحب ، م س ، ص٢٦٦.

[٣٠٩] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دارسة تحليلية ، م س ، ص٣٣-٣٤ .

[٣١٠] شكسبير ، المسرحية ، ص١٩.
للاستزادة أنظر: مجموعة من الكتاب والأدباء السوفيت ، م س ، ص٤٢ .

[٣١١] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٣٣ .

[٣١٢] سمير سرحان،دراسات في الأدب المسرحي(القاهرة:دار غريب للطباعة والنشر،و بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ب ت)ص٣٦

ولكن اغلب النقّاد اتفقوا على أن (شكسبير) في هذه المسرحية قد أعطى هذا المشهد جانباً من القدر ، فالحب السريع يعجل من احتمالات القضاء والقدر ، فحظ روميو وجوليت سيء الطالع من بداية أمرهما وكلمات روميو البائسة في بداية النص دليل على ذلك [٣١٣] .

فكان روميو غير محظوظ فالقدر أقوى منه بموت تيابلت ، وتأزم الأحداث خاصة بعد نفيه ، وموته قدراً ، يعتبر حدثاً متصاعداً ويسمى بنقطة التحول في النص ، ويؤكد روميو ذلك .

" روميو : يالسخرية القدر " [٣١٤]

فمشهد القتل ممهداً لذروة ، أما النفي الذروة نفسها ، بجانب الإعداد لزواج جوليت من باريس [٣١٥] ، وهذا الفعل جعل الصراع أكثر تأزماً ووصل إلى الذروة ، فهي عوائق تدفع بالصراع إلى مستوى جديد ، وهذه المعوقات يقابلها رد فعل عكسي ، بإصرار تام وقوة وعنفوان وأكثر تمسكاً وتعلقا من قبل العاشقين .

وهناك من يقول أن المسرحية تقوم على الأفعال الطائشة التي يلجأ أليها الشباب بحثا عن الحب ، أو بما يشبه بالحب الصبياني ونزوة المراهقين ، اقرب منه إلى حب الشباب الناضجين ، وإضافة إلى طياش الشباب أمثال تيالت وأقرانه وهزل وسخرية (مركيشيو) [٣١٦] ، فالنص يؤكد أن العاشقين في سن المراهقة ، شباب طائشون ومتحمسون ، ومندفعون ، ومفرطون في الحب ونافذو الصبر ، وهذا ما رأيناه بسرعة تعلقهم ونهايتهم ، فتصرفات المراهقين عجولة ، بعاطفتهم ، وحوار المرضع يؤكد صغر سن جوليت :

" المرضع : أراهن ... على أنها لم تبلغ الرابعة عشر بعد " [٣١٧]

ولكن هذه الأفعال توجد عند الناضجين أحياناً عندما يقعوا في الحب ، وليس فقط عند المراهقين ، ومهما يكن فان الحب يصنع رجالاً وأيضا نساءً .

والحب يصل إلى الجنون أحياناً ، فجنون روميو يصل به إلى حد تسلق الأشجار ، وعبور الجدران العالية ، وهذا واضح بسؤال جوليت لروميو بكيفية الوصول إلى غرفتها كأن جوليت " مملؤة بقوة جذب نحو المركز" [٣١٨] فيجيبها "روميو: لقد تسلقت هذا الجدار فوق أجنحة الحب " [٣١٩] .

ومن وجهة نظر نفسيه ، أن تجاوز حالات الخطر والمجازفة والصراع بالتحدي وعبور العقبات ، تعزز مشاعر (الشبقية والحبية)عند العاشقين[٣٢٠]. وهذا ما يدفع العاشقين إلى التعلق روحياً وجسدياً بينهما .

فالعوائق الطبيعية تضاف إلى العوائق الاجتماعية التي وقفت بوجه الحبيبين ، وتحديهم للعوائق جنوناً بحد ذاته ، فإلى جانب الرقة والرومانسية الذاتية (الفردية) بينهما ، يوجد حماس عاطفي يدفعهم بقوة واندفاع نحو التلاقي .

فجوليت تناجي نفسها بصيغة الأمر وليس الالتماس ، لتلك الجياد النارية ، فهي تضيف صفات الشجاعة والقوة والذكاء إلى جانب رقتها ورومانسيتها [٣٢١] .

" جوليت : عد مسرعا أيها الفرس يا ذا الأرجل النارية ، بالله عد نحو المنزل (فيبوس) ألا أيها الليل ! أسدل أستارك الحنونة فانك ستار المحبين " [٣٢٢]

---

[٣١٣] ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، م س ، ص١٤٦-١٤٧.
[٣١٤] شكسبير ،المسرحية ، ص٧١ .
للاستزادة أنظر : ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، م س ، ص١٠٠-١٠٢.
[٣١٥] حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، م س ، ص٦١٨ .
[٣١٦] كمال خليل إبراهيم البياتي ، تعامل المخرج العراقي مع مسرح شكسبير ومدى اضفاء صفات مميزة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٩ ، ص٥٤-٥٥ .
[٣١٧] شكسبير ، المسرحية ، ص٢٢ .
[٣١٨] مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م س ، ص٤٣ .
[٣١٩] المصدر والصفحة نفساهما.
[٣٢٠] أس.كون، علم نفس الجنس، ت: منير شحود (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٣) ص١٠٠.
[٣٢١] مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م س ، ص٤٩-٥٠.

والحوارات – الرومانسية استخدمت بشكل فردي وليس على نطاق النص كاملة ، كما جاءت فيما بعد في زمن الرومانسية، ودل الحوار السابق في تعجيل مجيء الليل ليطل ، ويكون غطاءً للعاشقين ، فنرى أمام هذه الشكوى وصدق المشاعر ورومانسيتها ، محاولة التسابق مع الوقت لتعجيل النهار ، ليأتي الليل ، بحرقةٍ ولهفة ورجاء فظلام الليل مجمع العشاق وملتقاهم ، الظلام السعادة والنشوة، والنهار الحزن والألم ، وهذه دلالة من دلالات التي أخذت بها الذات الرومانسية في القرن التاسع عشر، فالحب يختلف عن أساليب الحياة الأخرى، فقد يكون علنياً، أو في السر والخفاء (تجنب الناس) كما في المسرحية ، بحسب المجتمع أو الظروف أو المعوقات أوالصعوبات التي تواجه العاشقين، أو من المحتمل أن العاشقين يحبون التباهي والتفاخر ببعضهما(علاقتهما) أمام الناس .

أو تكون سريعة في الخفاء في ظلمة الليل خوفا من الرقباء والوشاة ، والمجتمع، وهذا ما فضله شكسبير في مجمل النصوص لمعالجة موضوع الحب . فروميو يلتقي جوليت خلسة في غرفتها بظلام الليل كونه سنداً للعشاق [٣٢٣] فالليل دلالة اتخذها الرومانسيون الّذي " يوحي بالانطلاق والتحرر ، لان النهار تتجلى فيه الموجودات محددة المعالم في وجود مقيد ، والليل يمحو هذه الحدود ، فيرتفع ستار الأسرار عن النفس بالإشراق الروحي والأحلام" [٣٢٤] ، وتصف جوليت جثة روميو ، كأنها النجوم المرصعة في وجه السماء ، وتوصف النهار بأنه المحل الطويل المسوغ الغير مقبول والغير مواسي للعاشقين [٣٢٥] ، عكس الليل القصير الجميل الممتع .

ونرى شحوب وجهي العاشقين مباشرةً بعد إبراز ضوء خافت عند الفجر ، بكلام يلقبه روميو مملوء بالدفء والحيوية بالشعر الحي .

" روميو : إنها القنبرة رسولة الصباح وليس العندليب " [٣٢٦]

فلا نجد ثنائية الليل والنهار فقط بل ثنائية الحزن والفرح في النص ، فالفرح والابتسامة والسعادة والرومانسية نجدها في الليل ، والحزن والألم والمعاناة والانتظار في النهار .

والحزن والفرح يسيران جنباً إلى جنب علاقة العاشقين ويغلب فيها الحزن أكثر من السعادة ، وان كان الحب كتماناً أو علناً تبقى عدم الراحة النفسية والاجتماعية والأخلاقية ، وهذا ما وردنا في النص حزناً والفرح والابتسامة تبدأ بأول لقائهما بالمشهد المعروف مشهد (اللقاء في الحفلة)، ففي هذا اللقاء تضيع لحظة السرور والابتسامة والأمل الجديد والعشق ومولد الطبيعة[٣٢٧] ، وهنا تستغل المناجاة لعرض العاطفة ، ويوصف روميو جمال جوليت ويتغزل بها بإطلاقه لقصيدته السوفيتية العذبة .

" نورها يبرز نور المشاعل ، لان جمالها ليتدلى من بين جدران هذا الليل كلؤلؤة فيه أذن حبشية جمال ثمين في حوزة هذه الأرض الطيبة ! كالحمامة البيضاء بين سرب من الغربان هكذا " [٣٢٨]

أستخدم شكسبير في بعض الأحيان (الانثرويومورفزم)(•) البسيط في المسرحية وبتشبيه جوليت كالحمامة البيضاء بين سرب غربان (فكيف يكون جمالها) على لسان روميو الذي أكد أن جمال جوليت هو الذي أسره وقيده وأضعفه أمامها .

"روميو:..آه يا جوليت لقد أسرني جمالك، أذاب صلابتي الفولانية وجعلني كل شيء" [٣٢٩]

---

[٣٢٢] شكسبير ، المسرحية ، ص٧٤ .
للاستزادة أنظر: مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م س ، ص٤٩-٥٠.
[٣٢٣] شكسبير ، المسرحية ، ص٤١ .
[٣٢٤] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣) ص١٧٥.
[٣٢٥] شكسبير ،المسرحية ، ص٧٥ .
[٣٢٦] المصدر نفسه ، ص٨٩.
للاستزادة أنظر: مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م س ، ص٤٤.
[٣٢٧] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، ص٣٤ .
[٣٢٨] شكسبير ، المسرحية ، ص٣١ .
(•) **الانثرويومورفزم**:أي التشبيه،خلع الصفات البشرية على الله،أو تشبيهها بالإنسان،أو الحيوان،أو الطبيعة.
راجع : مجموعة من النقاد والأدباء ، م س ، ص٦٤، ٩٨.
[٣٢٩] شكسبير ،المسرحية ، ص٧٠ .

لكن يرى الباحث أن (شكسبير) تطرق إلى الجمال بشكل بسيط ولم يتبناه كموضوعاً رئيساً في النص، فبداية إعجاب (روميو) بـ(جوليت) كان عن طريق الأعين فقط لأنهما كانا في حفلة تنكرية عند لقائهما الأول .

حيث لم يرى (روميو) سوى عيني (جوليت) المتعطشتين للحب ، وفي لحظتها دق القلبان والتهب الحب السريع بينهما ،وكأنهما على موعد سابق .

والحماس العاطفي ، والفرحة والسرور والحياة بدأت منذ اللقاء الأول ، عندما تبادلا القبل بلقاء يوحي بالحسية.

" روميو : اضمحلت خطيئة شفتي ! آه ! أعيديها لي إذن (يقبلها أيضاً) .

جوليت : انك تحترف التقبيل " [٣٣٠]

وبلهفة وشوق وحرقة النار الهائجة يتبادلا القبل – لتزيدهم نشوة وارتياحاً وسروراً ، وتزيد تعلقهما ، واستمرت هذه اللقاءات المليئة بالقبل في مشاهد أخرى كمشهد الشرفة فهو ليس صدام بين الإرادات وإنما توافق شيق بينهما. [٣٣١] ولحظات الفرح والسعادة كانت اقصر من لحظات الحزن والكآبة والنحيب ، وذلك بسبب الظروف التي مر بها العاشقان .

" جوليت : لا استطيع أن أتذوق حلاوة لقائنا الليلة ، فانه مفاجئ

انه كالبرق الذي يومض ثم يختفي " [٣٣٢]

ومن أجمل لحظات السعادة التي مرت بها جوليت سماعها خبر روميو بأنه ينتظرها عند القس ليتم تزويجهما ولكن خجلها في نفس الوقت جعلها أكثر تواضعا وتحفظاً، فهناك من يجعل هذا الزواج حظاً سعيداً حصل عليه العاشقان [٣٣٣] ، وهي قمة (ذروة) السعادة التي وصلها العاشقان .

" جوليت : هيا بسرعة إلى ذروة السعادة " [٣٣٤]

وفي مشهد التزويج أضاف إليه شكسبير نوعاً من السخرية وهي عدم اخذ رأي العائلتين بهذا الزواج لا من قبل العاشقين ولا القس [٣٣٥]، لكنه أضاف المتعة والسرور إلى العاشقين .

واعتبر روميو أن حبه لجوليت هو السعادة والحياة أو الموت لا الفراق، وأكد على أن الحياة هي(القبلات والروح) فالحب الدنيوي هو البهجة والسرور والحياة.

" روميو : .... حلمت أن سيدتي قد وصلت ووجدتني ميتا .. ومن كثرة القبلات أعادة الحياة إلى شفتي... ومن ثم بُعِثتُ من رمسي وأصبحت إمبراطوراً يالسماء كم هو جميل أن يكون المرء مالكا لحبه حيث يكون شبح هذا الحب مليئا بالبهجة والسرور " [٣٣٦]

فثبت (شكسبير) في مسرحيته حواراته بنحو غريزي [٣٣٧] . يوحي باللذة الحسية.

وهكذا أعادة القبلات إليه الروح وجعلته أشبه بالإمبراطور ، وان امتلك حبه عاش سعيداً ومسروراً ، وتستمر مشاهد القبلات والعناق بلقائهم ،حتى في مشهد الكارثة – المأساة . بمواجهة الموت نجد غزلا من روميو لجمال جوليت الذي أنار به القبر ، بالبهجة والسرور ووضع القبلة عهدا بالموت بينهما :

" روميو : .... وجمالها يجعل من هذا الكهف صالة عيد منيرة .. أي يا عيناي نظرة أخيرة : يا عيناي ويا ذراعي ضمة أخيرة ! وأنت يا شفتي ، أنت باب الزفرات اختمي بقبلة بريئة صك عهدك مع الموت ! " [٣٣٨]

---

[٣٣٠] شكسبير ، المسرحية ، ص٣٤ .
للاستزادة أنظر : كمال عيد ، روميو وجوليت ،دراسة تحليلة، م س ، ص٣٤ .
[٣٣١] حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق ، م س ، ص٤٨١ .
[٣٣٢] شكسبير ،المسرحية ، ص٤٣ .
[٣٣٣] ا.س برادلي ، التراجيديا الشكسبيرية ، ج١ ، م س ، ص٦٨ .
[٣٣٤] شكسبير ،المسرحية ، ص٦٣ .
[٣٣٥] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٣٣ .
[٣٣٦] شكسبير ، المسرحية ، ص١١٧ .
[٣٣٧] جيروم..ج ماكنن ، نقد النص والتفسير الأدبي ، ت: نجدت كاظم موسى، سلسلة المائة كتاب (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨) ص٦٥ .

أما (جوليت) فتستخدم القبلة للموت ، بمحاولة لانتقال السم لفمها .

" جوليت : .... أريد تقبيل شفتيك ، فقد أجد أثراً للسم يكفي لقتلي " [٣٣٩]

فالحسية بين العاشقين واضحة في النص ولكن بشيء من التقبيل والعناق فقط، إضافة إلى تعلقهما الروحي والقلبي الملتهب بنار الشوق .

فاتصالهما كان روحيا – وجسديا بالعناق والقبل [٣٤٠] ، وكلما زادت اللقاءات وارتوى العاشقان بنار حبهما وبعض الملامسات الجسدية البسيطة زاد تعلقهما الروحي والجسدي ، وزاد الفرح والسعادة – وزاد تعلقهما أيضا من جراء فراقهما، على الرغم من حزنهم وكآبتهم .

فالحب سر العذاب والألم وسر السعادة والراحة النفسية ، فهو جامع بين السعادة والشقاء [٣٤١] ، ويمكن للسعادة القصيرة أن تساوي أحزاناً طويلة .

فقد لعبت (المرضعة) دور الرسول بين العاشقين ، فهي شخصية عرفتها النصوص الدرامية بسماتها النمطية كانت ثرثارة سليطة اللسان تخلق المواقف الكوميدية ، فهي المساعدة لجوليت بعلاقتها مع روميو. فقد بعث لجوليت بشاشات الأمل لتعيد إليها الحياة بعد أن يقتلها اليأس والانتظار وأحياناً تجلب إليها الأخبار السيئة والحزينة، وللمرضعة نظرة جنسية سارت ورائها وانتهت بفعلها عندما دعت إلى الفضيلة [٣٤٢] كما جاء بدعوى المرضعة لجوليت بترك روميو ، فأجابتها جوليت بخشونة وعنف .

" جوليت : قطع لسانك على هذا الدعاء " [٣٤٣]

وظلت جوليت بقوة وعنف تقاوم المرضعة الخبيثة الرأي ، وتكافح من اجل عدم الزواج من الكونت ، فلعبت المرضعة دوراً ايجابياً وأخر سلبياً مع جوليت .

ولكن أتعس لحظات العاشقين بمقتل روميو لـ(تيبالت)، ومن ثم قرار نفيه ، فقد انتقل النص إلى أزمة جديدة بحدث جديد ، وهذا الحزن والألم لم يزد العاشقين إلا جنوناً ومن أروع مشاهد الحزن والألم التي تنقل النص إلى الحتمية المميتة، النهاية الفاجعة ، مشهد يصور لنا حوار بين القس والمرضع :

" لورنس : انه منطرح أرضاً يشرق بدموعه ويسكر بها

المرضع : إن حالته هي حالة سيدتي تماما .

لورنس : ياللعواطف الحزينة ... ويالللوضع المؤثر

المرضع : إن سيدتي تبكي وتنهار تنهار وتبكي

روميو : (ينهض كالمجنون)

المرضع : آه يا سيدي ، آه يا سيدي ! إن الموت قد اقترب من الجميع" [٣٤٤] .

وبتصاعد التفكير والقلق يزيد الحزن والألم إلى أن يصل إلى التفكير بالموت ، وما هذا إلا جنون .

فيتحدا الحبيبان حرارة الصيف ونوره الثقيل ، وظلامه القوي ، الرومانسي ، بتنفسهما الهواء الأسود الذي يحيط بالأسرتين. وهذا يسير بخط المسرحية إلى الصعود نحو المصير وهو (المقبرة) [٣٤٥] ، أي نحو الموت ، وان ماهية الموت انحصرت في عملية

---

[٣٣٨] شكسبير ،المسرحية ، ص١٢٥-١٢٦ .
[٣٣٩] شكسبير ،المسرحية ، ص١٢٨ .
[٣٤٠] كمال عيد ، روميو وجوليت ، م س ، ص٣٢، ٣٤ .
[٣٤١] زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، م س ، ص٢٤٧.
[٣٤٢] الارديس نيكول ، المسرحية في الأدب الانكليزي ، ت: يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد: دار الرشيد ، ١٩٨٠) ص٥٥ .
[٣٤٣] شكسبير ، المسرحية ، ص٧٨ .
[٣٤٤] شكسبير ،المسرحية ، ص٨٣.

العطاء المتبادل ، والعطاء ضرب من الحرمان بالتنازل عن الملكية والايثار والتضحية وبذل الذات [٣٤٦] ،فالعطاء عند الحبيبين مقروناً بالموت، وقد ذُكرت أشارات للموت في بداية أحداث المسرحية قبل دخول (روميو) وأصدقائه الحفلة ، عندما حلم بمصيبة ستلاقيه ، وبدا التفكير أكثر بالموت بعد قرار النفي، حيث تمنت (جوليت) لـ(روميو) الموت ولا النفي، لان الأخير يجدد الألم ويعيش على الآمال[٣٤٧]، فالنفي حزن دائم ومتكرر عكس الموت يأتي النسيان بعد الحزن الكبير، فلا عودة ولا آمال .

وأيضاً تأكيد روميو على قرار الموت أهون من قرار النفي[٣٤٨]، فالعاشقان عندما تسيطر على حبهم ظروف أقوى منهم، يفضلان الموت على الحياة والاستمرار بالعذاب، وبلقائهما. وحوارياً رحب العاشقان بالموت، فهو نوع من الجنون .

" روميو:..... فاسبقي ولنتسامر ، وأهلا ومرحبا بالموت إن كان فيه رضاك " [٣٤٩]

وبهذا وصل المحبون أعلى درجات اليأس والإحباط ، وما وجدوا غير الموت المنتظر الوحيد أمامهم . وبنوع من القدرة والشجاعة تواجه جوليت والدتها بالموت، برفضها من الزواج بالكونت (باريس) .

" جوليت : .... أمي الحبيبة لا تتركيني أخري هذا الزواج ولو شهرا أو أسبوعاً وإلا فضعوا فراش الزواج في جوار ضريح تيبالت " [٣٥٠]

وهذه القوة بالدفاع تكتسبها جوليت من حبها ووفائها وإخلاصها لروميو ، وهذه الإشارات تؤكد أن الحبيبين رحبوا بالموت ، من خلال تصاعد الأزمة والوصول إلى الكارثة ، فالفكرة وضعت العاشقين " تحت اختبار عظيم ويجب أن يتغلبا على كل العوائق بما في ذلك الموت " [٣٥١]

فالمسرحية كما تقدم ذكره عرض لصراع الفرد بالمجتمع ، وصراع العقل مع العاطفة ، فهو عرض للإرادة والوعي ، أرادة العاشقين وتحديهم للمجتمع، والسير نحو العاطفة .

كما في عرض (هيغل) فيما بعد ، الإرادة والحاجة واعتبرهما عدم توازن وقلق مستمر، أما(شوبنهاور) أعتبر العاطفة عالماً قائماً بذاته يقود إلى التشاؤم والحزن لان صراعه نحو البقاء، ونهاية هذا الصراع الخسارة (الموت)[٣٥٢]، فشكسبير انتقل من القدر إلى الإرادة المسيحية، وبإنكاره الإرادة يتجه إلى الصوفية من خلال الموت.

ويمكن أن يكون القدر الإنساني هو الذي علق المحبين عن طريق الإرادة المباشرة من خلال العوائق والصعوبات والمحن التي مرَّ بها العاشقون [٣٥٣] . فالحزن والكآبة والآلام والخوف والقلق عند العاشقين أي (الجحيم والنار والتعذيب الدنيوي) أشبه بقسوة القرون الوسطى وعذابها(•) ، بروحها وشكلها [٣٥٤] ، فالمصير القاسي لا يرحم المصطدم بنفس المحبين وسلوكهم، فللمصير والحظ والحكم والتكهن بالنجوم مثلا – دلالات لها معانيها في المسرحية كما تقدم ذكره ، وان موت الحبيبين لا يعني سقوطاً أو انحداراً أو نهاية. فالحب باقي وممتد امتدادا أبدياً داخل القبر بتلامس الجسدين من دون إزعاج العائلتين [٣٥٥]، وبموتهما تصالحت الأسرتان وترابط الجسدان ، وظلوا في سعادة دائمة ، والنظرة الفلسفية التي تكمن خلف هذا القضاء والموت هي " نظرة تفاؤلية بالنسبة لاستمرار الحياة من بعديهما من دون إزعاج لفيرونا مقر معيشة الأسرتين" [٣٥٦] أي السعادة والراحة الأبديتان بين العشيرتين فالحب اقترب هنا من المفهوم الصوفي ، و يرى الباحث أن روميو وجوليت يؤكدان بعلاقتهما على الحب الدنيوي ، ولم يتطرق الكاتب بأي إشارة

---

[٣٤٥] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٣٠ .
[٣٤٦] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٥٩-٢٦٠.
[٣٤٧] شكسبير ، المسرحية ، ص٧٨ .
[٣٤٨] المصدر نفسه ، ص٨٠ .
[٣٤٩] المصدر نفسه ، ص٩١ .
[٣٥٠] شكسبير ، المسرحية ، ص٩٧ .
للاستزادة أنظر : لورنس ليرنر ، تراجيديا شكسبير ، مجلة المسرح ، م س ، ص٦٨ .
[٣٥١] حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، م س ، ص٦١٩ .
[٣٥٢] المصدر نفسه ، ص٢٠٣-٢٠٤ .
[٣٥٣] المصدر نفسه ، ص٤٨١ .
[•] تأثر شكسبير بالشاعر الانكليزي (جوسر) المتأثر بالكوميديا الإلهية : راجع : ناجية مراني ، الحب بين تراثين ، م س ، ص٢٨ ، ٦٨ .
[٣٥٤] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٢٣ –٣٣ .
[٣٥٥] كمال عيد ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، م س ، ص٣٣ .
[٣٥٦] المصدر والصفحة نفساهما.

تخص الحب الأخروي ، فالإشارات نحو الموت فقط بسبب الفراق الذي فرض عليهم ، فلم يتكلموا عن " الجنة والنعيم ما وراء الموت" [٣٥٧] .

وعلى رغم من أن تصرفات الحبيبين إرادية إلا أن القضاء والقدر لعبا دورا مهما في المسرحية ، فالعاشقان سيئا الطالع والحظ منذ بداية المسرحية واستمر في أحداثها حتى نهايتها بهذا البخت [٣٥٨] .

فقد نعتبر عدم وصول الرسالة إلى (روميو)، وتعرقل وصول (جون) إليه ، في المشهد الثاني من الفصل الخامس ، قدراً ، وسماع خبر موت جوليت ، هو حظه النحس ، أو يمكن أن نعتبر أن شكسبير شيء من المصادفة لتتويج الأحداث بذروة درامية، وأيضاً تأخر وصول الراهب إلى موقع الحدث (المقبرة)، يعتبر قدرا ، كما في سقوط (كريون) بسبب انتحار (هايمون) من اجل (انتجونا) [٣٥٩].

وبالحال انعكست أفكار الموت لا إراديا على (شكسبير)، فان " حدّة استعدادات (روميو) الطبيعية قادته إلى ذلك الانعكاس اللاإرادي عن الحياة بشكل عام " [٣٦٠] فاختار روميو الموت ليفي بحبه لـ(جوليت)، وهذا واضح بتصريح (روميو) الأكثر عمقا وغضبا ويأساً عندما دعى الذهب سما واشد سما من السر ذاته .

" روميو : هذا ذهبك ويا له من سم يفتك في نفس الإنسان، انه يقترف جرائم أكثر ضراوة من التي يقترفها هذا المزيج الذي حرمت بيعه " [٣٦١]

وللقدر مكان أيضاً في حظ (جوليت) النحس في المشهد الثالث من الفصل الخامس ، (مشهد الموت) ، عندما استيقظت متأخرة ورأت (روميو) إلى جانبها ، فهكذا وصل العاشقان إلى الموت وماتا وهم متعاهدان على حبهما .

وبسبب كره العائلتين ، انقاد العاشقان إلى الموت ، (إلى نهاية حزينة) ، ولكن تصالح العائلتين ، يؤكد انتصار الحب على الكره ، وهذا ما أكده الأمير من حقائق بتوجيه كلام يخص العائلتين، في ختام المسرحية .

" الأمير :... أين أولئك الأعداء ؟ كابوليت ! مونتاغو ! انظروا كيف تجازي السماء ضغينتهم : ها أن السماء تقتل بالحب أفراحكم لتعلمكم " [٣٦٢]

فلولا الحب ما حدثت المأساة ولا وقعت السعادة في حتمية النص ، فهو صراع العقل والعاطفة ، صراع (الفرد مع المجتمع) [•] ، بتجسيد المسرحية فكرة حق الإنسان في أن يحب ، فالإرادة الإنسانية تغلبت على موقف المؤسسات الاجتماعية ، فالحب الفردي هو الذي أعطى الفرد الإحساس بنبله وأضاف له رمزية التحرر في وجه القيم الاجتماعية المنهارة، ومنها الظلم والقسوة والتحكم في مصير الآخرين . [٣٦٣]

فالمصير الفردي أعطى نظرة مغايرة للمصير العام ، ونهاية الحب المأساوي ، إذ أن الحب يمكن أن ينمو أو يزدهر في مجتمعين يسودهما البغض والحقد .

---

[٣٥٧] مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت،م س، ص٦٦.

[٣٥٨] الاريديس نيكول ، علم المسرحية ، ت: دريني خشبة ، سلسلة الألف كتاب ، ١٦٩ (القاهرة : المطبعة النموذجية ، ١٩٥٨) ص١٦١ .

[٣٥٩] ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، م س ، ص١٣٣ .

[٣٦٠] مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت ، م س ، ص٤٦ .

[٣٦١] شكسبير ، المسرحية ، ص١٢٠ .

[٣٦٢] المصدر نفسه ، ص١٣٣ .

[•] للباحث الاجتماعي الألماني (نيكلاس لومان) في أواسط القرن العشرين ، دراسة عن الحب في القرن السادس عشر في انكلترا ، مسماة (جينالوجيا) لخطاب العشق ، ونتيجتها ظهر أن المجتمعات لم تكن تعرف معنى الحب بين الأفراد، بسبب تمركز الفرد في حياته حول الجماعة .

راجع:.....،مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة،حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر،م س،ص٧٧.

[٣٦٣] أمين العيوطي،المسرح والمجتمع،مجلة المسرح،ع٦ ، (القاهرة : مطابع مؤسسة الأهرام، ١٩٦٤) ، ص٤٤.

ويمكن أن يكون هذا الصراع بين (العاشقين و العائلتين) صراع بين الكبار والصغار ، بعدم الثقة والتفاهم بينهم . والأول على أهوائهم وشهواتهم والثاني على أفكارهم ومصالحهم [٣٦٤] ، أي بين طموحات الفرد العاطفية وبين الأفكار البالية والإقطاع ، وتنتهي بانتصار العاشقين بعد موتهما ، أي انتصار المدنية على الإقطاع والحب على البغضاء . فـ(شكسبير) لا يصور الإنسان في حالة سكون ، بل يحاول أن يصور الناس في حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والأفراد وداخل الذات البشرية نفسها [٣٦٥] . فصور (شكسبير) فكرة الأبناء تحت رحمة الآباء ، وكل ما يفعلوه هو الطاعة العمياء ، إلى أن وصل العاشقان إلى الموت من اجل تحقيق إرادتهم (ذاتهم) .

والنص غلب عليه سمة الألم ، فهناك علاقة بين الحب والألم ، فالألم ينقلنا من الحياة الحسية إلى الحياة الروحية – النشاط الروحي ، وهذا ما أكده (أفلاطون) ، وبعض الفلاسفة المسيحيين [٣٦٦]. فالألم والمعاناة التي رافقت العاشقين، وتفضيلهم الموت على الحياة معا في القبر، دلالات توجهنا وتبصرنا روحيا بالنص.

---

[٣٦٤] كمال خليل إبراهيم البياتي ، رسالة ماجستير ، م س ، ص٥٨ .
[٣٦٥] غالب شكري،الأدب والماركسية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٧٩) ص٤٣ .
[٣٦٦] زكريا إبراهيم،مشكلة الإنسان،مشكلات فلسفية،٣(القاهرة:دار مصر للطباعة،بد ت)ص١١٥

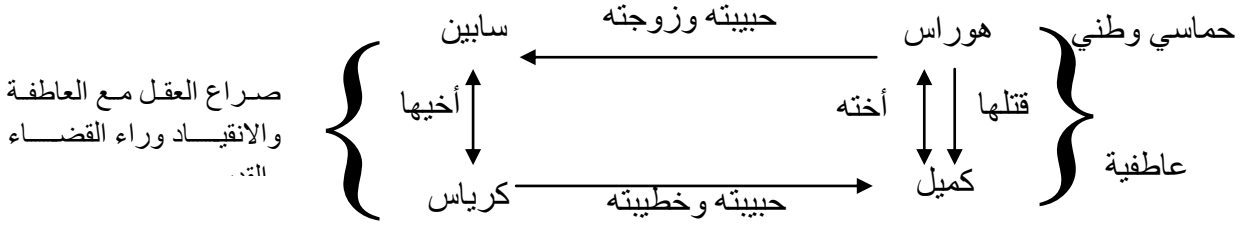
وقد برز في القرن السابع عشر عديد من الكتاب المسرحيين ، تضمنت كتاباتهم جملة مفاهيم وأفكار تخص عصرهم ، من حيث التعبير عن هموم المجتمع وموازينه الاجتماعية والسياسية والثقافية ، ومن أولئك الكتاب الفرنسي (بيار كورني ١٦٠٦-١٦٨٤) المنطلق من أفكار أرسطو وأيضاً الفيلسوف الفرنسي ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠) عن مقولته (أنا أفكر إذن أنا موجود) [٣٦٧] وله عديد من (المسرحيات) [•] .

وتميزت عدة عوامل أثرت بشكل كبير بظهور الدراما الكلاسيكية الجديدة ومن هذه العوامل (سياسية، واجتماعية ، وفلسفية، وعلمية، ودينية مسيحية ، وتراثية) ، وقد تحقق ذلك في حكم لويس الرابع عشر ، بوجود القوة والسلطان الوزير (رشيليو) المطلق في الدولة الذي انشأ أكاديمية تضم الفنون والآداب على عاتقها ، ومنه المسرح الكلاسيكي ، الذي نشأ على عاتقه وقواعده ومبادئه ، المتعلقة بالقوة والعظمة لإمبراطوريته[٣٦٨]، فكانت المسرحيات التي تعرض بوقته خاضعة له ولحكمه وتحت مبادئه ومتمسكة بقواعده،فقد كان المؤلفون في خدمته وبتوجيه منه.

واهم مبادئه الكلاسيكية هي تقليد الأقدمين (بروح رومانية) وتقليد الطبيعة بصورة غير مباشرة ، تحت مبادئ العقل وبمعالجة موضوع أخلاقي يدعو إلى الفضيلة [٣٦٩]، وباندفاع المسيحية إلى(الجانسنية)[••] من أحياء آداب قديمة بتزكية النفوس ومقاومة الميول والرغبات[٣٧٠]ليلتقي الإنسان والإلهي في النص بدعوى إلى الفضيلة.

وامتازت مسرحية (هوراس) _ المكتوبة عام ١٦٤٠_ بعرض عواطف متباينة ، بأسلوب جديد للمسرحية الكلاسيكية ، يتسم بالتفكير العقلي ، عن طريق الصراع الداخلي بين الواجب والحب ، والأول يفسر سياسيا بأعلى درجات الحماس الوطنية [٣٧١] ، وهذا التصوير العقلي الجديد من خلال أبطال يمثلون العقل، وآخرون يمثلون الأهواء ذوات الطابع المثالي المجرد ، وبهذا مجد العقل (كورني) باعتباره من المبادئ الأساسية لكبرى المذاهب ، كونه مفهوماً عاماً ، بينما العاطفة والانفعال أصبحت بمرتبة أدنى فهو مفهوم خاص .

ولتوضيح مجرى العلاقات بين شخصيات المسرحية، وضع الباحث المخطط الآتي:



بعدما كان التصادم الدرامي يتجسد بوساطة الحوار ، أصبح عند (كورني) ، انتقالاً من الكلمة إلى الفعل أي في الحوار نفسه ، فتنكشف صورة العقل من خلال المبارزة الكلامية بين الشخصيات بمهارة خطابية ورهافة منطقية [٣٧٢] .

---

[٣٦٧] إيليا حاوي ، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، سلسة ثقافة للجميع ، (بيروت : دار الثقافة، ط٢ ، ١٩٨٣) ص٥٦ .

[•] ميليت – السيد – هوراس – بوليوكت – سنّا - الخ .

[٣٦٨] عبد الحكيم حسان، مذاهب الأدب في أوربا الكلاسيكية، دراسة تطبيقية مقارنة، (القاهرة : دار المعارف ،١٩٧٩) ص١٥٢- ١٥٣ .

[٣٦٩] فيليب فان تيغم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت: فريد انطونيوس (بيروت : منشورات دويدات ،ط٣ ، ١٩٨٣) ص٤٤- ٧١ .

[••] **الجانسنية** :نسبة إلى جانسينيوس اللاهوتي المسيحي في القرن السابع عشر الذي شرح أفكار القديس أوغسطين وجاء بنظرية النعمة الإلهية والقدر الإلهي وحرية الأخيار.
راجع : عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،(دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩) ص٢٠

[٣٧٠]عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، م س ، ص٢٠.

[٣٧١] جميل نصيف التكريتي،المذاهب الأدبية(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٠)ص٨٣ .

[٣٧٢] عدد من الباحثين السوفيت ، نظرية الأدب ، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢) ت: جميل نصيف التكريتي، (العراق : دار الرشيد للنشر،١٩٨٠) ص٦٨٦ -٦٨٩ .

فالاهتمام بالكلمة سمة عقلية مميزة لتجسيد التصادم في النص من خلال الشخصيات بـ(صراع العقل والعاطفة) وذلك بقتل هوراس لأخته، يأتي(كلمه ثم عمل)، بعدما فضلت الروح العاطفية (حبيبها) على وطنها ، وهذا الفعل يجده (إيليا حاوي) حاضرا ، وحاملا لبعض القسوة[٣٧٣] .

" هوراس : .... ولقد حسبت أن من واجبي أن ابذل دمها لوطني " [٣٧٤]

فهذا الحب العميق بين الأخوين يتحول إلى كره، بمجرد كلمات، فيقتلها ، دفاعاً عن مفهوم الوطن فتتضاد وجهة نظر هوراس العقلية_الموضوعية_ ، المؤسساتية مع وجهة نظر (كميل) الذاتية الحسية ، وان كان بصورة مجازية . فالحوار نتيجة وشاهد على المأساة الكلاسيكية، باتخاذ قرارات موضوعية-عقلية– من خلال الشخصيات .

وبذلك توضح لدينا صراع العقل والعاطفة ، داخل نفس الإنسان ، وبهذا يتم انفصال المبدأ الاجتماعي عن المبدأ الشخصي عند الإنسان ، وبانكشاف الشخصية في المأساة يبرز شكل المسرحية [٣٧٥] .

فموضوع المسرحية ، عقلنة العواطف ، فالعقل يسود على حساب الخيال والحس ، فأدب (كورني) عقلي وعقلاني ، ولهوراس عقلنه كاملة في النص ، فليس ثمة صراع داخلي ذاتي فكان الحس الوطني عنده أسمى من العاطفة .

" هوراس : طفح الكيل ، فليفسح الصبر للعقل مجالا

اذهب إلى الجحيم وابكي على كرياسك " [٣٧٦]

فاعتقد هوراس أن من واجبه غسل العار والرذيلة ، فأخته دنست الوطن ، وخرجت عن القوانين ، وانزاحت نحو هواها ، فقد تعد " لعنات كاميلا ومونولوجها العنيف الموجه ضد روما يعد إعلاناً حقيقيا عن حقوق الشخصية المتمردة واحتجاجا ضد كبت الدولة لها وخنق أنفاسها" [٣٧٧] وبهذا فان الدولة تحكمهم ارستقراطيا ، أيام لويس الرابع عشر ومبادئ مؤسسات ريشيلو.

فـ(كميل) عبرت بعواطفها ، لحبيبها ، ووقوفها موقف متقاطع مع صرامة القوانين والمؤسسات وبذلك أهانت كبرياء أخيها وكرامته .

" كميل : روما موضع كرهي الوحيد

روما التي ضحيت من اجلها بحبيبي

روما التي رأتك وليدا والتي يعبدها قلبك

روما التي ابغضها أخيراً لأنها تشرفك

ألا ليت كل جاراتها يتآمرن عليها

ليتهن يقوضن دعائمها التي ما تزال مزعزعة " [٣٧٨]

فـ(كورني) كان ملتزما بأفكار المؤسسات والقوانين التي أشاعها (ريشيليو) ، فقد مجد وبصوت عال البطولة الوطنية والعظمة ، اللتين لقيتا استجابة داخل أوساط واسعة من المجتمع الفرنسي في حقبة المعارك السياسية [٣٧٩] . وبذلك يكون كورني مطابق لقواعد الكلاسيكية و منبرها الارستقراطية فالمسرحية خاضعة بشكلها وأسلوبها لقواعد المسرحية الكلاسيكية .

---

[٣٧٣] إيليا حاوي ، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، م س ، ص٩٥ .
[٣٧٤] بيار كورني، هوراس،ت: يوسف محمد رضا(بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٥)ص١٤٩.
[٣٧٥] عبد الحكيم حسان ، مذاهب الأدب في أوربا الكلاسيكية ، م س ، ص١٦٩ .
[٣٧٦] بيار كورني ، المسرحية، م س ، ص١٣٩ .
[٣٧٧] جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، م س ، ص٨٤ .
[٣٧٨] بيار كورني ، المسرحية ، ص١٣٦ .
[٣٧٩] جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، م س ، ص٨٦ .

فبفعل البطولة انتصر (هوراس) على ذاته ، بسحق مجمل العواطف ، ومنها الروابط الأسرية، فنظرة الكلاسيكي للحياة نظرة مثالية ، بجلال الشخصية والسلوك والأخلاق وهو نوع من العظمة. فقد امتازت شخصية (هوراس) بالعظمة والأبهة ، وبصفات الشخصية الشريفة العليا عكس صفات الشخصية الدنيئة التي انحدرت إلى الحضيض ومبالغة معقولة أمثال شخصية كميل " [٣٨٠] .

" هوراس : .... أن مصيبتنا لكبيرة بل هي في أوجها

امشي لأنظر إليها ماثلة أمامي ولكنني لا ارتعد منها

أيا كان الخصم الذي توجهني إليه بلادي

فانا اقبل هذا المجد جذلان وبلا تردد

إن الابتهاج بتلقي مثل هذه الأوامر

يحبُ أن يخنق فينا كل عاطفةٍ أخرى

وان فتى تدعوه يوماً بلاده فيعنى بأمر غيرها لمظلوم

إن هذا الواجبَ المقدس لينفصم كل رباط آخر

روما اختارتني فلن الوي على شيء : بمثل ذلك السرور الصادق

الذي غمرني يوم تزوجت الأخت سأحارب أخاها " [٣٨١]

وبذلك طبق (كورني) في نصه القواعد الكلاسيكية بنظرته الكلاسيكية للحياة "حبه للنظام الذي يقتضي منه احترام السلطة والخضوع لها ، هذه السلطة التي يجدها ضمن التجربة الإنسانية في السياسة والدين والاقتصاد والأخلاق الاجتماعية " [٣٨٢] فـ(هوراس) معنياً بالواجب إزاء الوطن من دون غيره من الأحاسيس التي تبدو ثانوية حيال هذا الواجب ، فيضع (كورني) البطل في لحظة فائقة لا يهتم للخوف – والشفقة. أو لأي صلات عائلية، وبذلك تغلب نداء الواجب واختار الشرف وموقف البطولة[٣٨٣]. وبذلك فان صفة البطل عند كورني خيراً جداً أو شريراً جداً [٣٨٤]، وبهذا قبح (هوراس) العاطفة (الجانب القبيح) ومثل الجانب الخير (الجانب العقلي).

فهو خير بتمجيده للعظمة والبطولة، من خلال القيمة الفعلية في المصير البشري بمعالجة الأهواء والعواطف (بتمجيده العقل برتبة عليا على حساب العاطفة)[•] .

اتفق (كورني) مع (ديكارت) بنظرية الحب ، حين أعلن الأول " أن الحب هو هوى مثقل جدا بالضعف" [٣٨٥]، وبذلك فالحب ليس انفعالاً وإنما دافعاً، وان كان هوى فهو ضعيف جدا، فيجب على الحب أن لا يسوده إلى انفعال الحب.

أما (ديكارت) فاعتبر أن الشهوات (الهوى) انجازات عنيفة تصدر من الجسم ، ويجب على النفس أن تراقبها عن طريق العقل (بحكم قيمة الشيء) والإرادة (تكبح جماح الشهوة السيئة) وبهذا يصل إلى الكمال (الخير) [٣٨٦] ، فالحب عند المذكور ، الرغبة في الخير ، والكمال الذي يراه المحب في محبوبه ، وبذلك همش العواطف وحبسها ، وحصرها في فئات سيكولوجية متميزة وبمراتب

---

[٣٨٠] محمد مفيد الشوباشي ، الأدب ومذاهبه ، من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) ص٨٤ .
[٣٨١] بيار كورني ، المسرحية ، ص٦٣ .
[٣٨٢] فرد ب - ميليت ، جيرالدايدس بنتلي ، فن المسرحية ، م س ، ص٣٠١ .
[٣٨٣] إيليا حاوي ، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، م س ، ص٩٥ .
[٣٨٤] فيليب فان ينغيم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، م س ، ص٧٢ .
[•] في هذا الجانب شبه كورني بالشاعر المتنبي عند العرب ، راجع : إيليا حاوي ، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، م س ، ص٩٩ .
[٣٨٥] فيليب فان تيغيم ، المذهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، م س ، ص٧٢ .
[٣٨٦] للاستزادة أنظر كل من: يوسف محمد رضا، في مقدمة المسرحية، هوراس، تأ: بيار كورني، م س ، ص٥ .
علي درويش ، دراسات في الأدب الفرنسي(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣) ص١١٠.

عقلية، وبهذا أدى إلى انحلال الجانب الأسطوري في النص ، لان الأساطير لا تمارس سلطانها مع الفضيلة والكمال [٣٨٧] ، وبهذا اعتبر (كورني) أن " الطيبة في الحب فضيلة لا ضعفاً إذا كان هذا الكمال حقيقيا " [٣٨٨] فكلا البطلين (هوراس – كميل) تميزا بالإرادة (خيرة كانت أم شريرة) فهي تصل بهم إلى الكمال (إظهار دوافعهم) فالعقل ساده السيكولوجية الكورنيلية سيادة مطلقة ، بأداة الإرادة ، والبطولة تعبر عن قوة النفس لا عن شفقتها ، وعن طريق الإرادة نصل إلى الكمال (السمو) ، كما قال (فولتير) عن المسرح الكورني " (انه مدرسة لتعليم عظمة النفس)" [٣٨٩] وبهذا فان نزعة (كورني) ذات سمة مثالية،تستثير الإعجاب،عكس (أرسطو) الذي يستثير الشفقة،وبذلك تخطى البطل مصيره، ورفض مبدأ التيسير أو الانقياد .

فتجسد صراع العقل والعاطفة من خلال الشخصيتين الرئيستين (هوراس وأخته) وأيضاً وجد بشكل اقل مرتبة من خلال شخصيات ثانوية ، فنجد صراع الواجب والحب والمجموع والانا ، والمؤسسة والفرد ، والموضوعي والذاتي ، وبانتصار إحدى هذه القيم يتبين لنا الحبكة وحل العقدة .

أما الحوار الثانوي (الخير) فنجده اقل نسبة أو حاجة إليه النص ، سواء يقال عن طريق الإبطال الرئيسين أم الأبطال الثانويين ، ووجدت هذه الحواريات بأقل مرتبة عقلية في النص ، رغم تكرسه للأحداث الثانوية ، فهو يدخل ويوسع فجأة من حدود الحدث [٣٩٠] ، وفي الحتمية يتغلب العقل على العاطفة .

وهذا يتضح من خلال الحوار الجدلي بين كميل وخطيبها كرياس ، حيث يجيبها الأخير بعدما أثارته أسئلتها، أن القائد الألباني تصرف بطريقة غير مباشرة بالاحتكام للعقل، بعدما تعين على جيوش كل من روما وألب بان تبدأ المعركة.

" كرياس : ماذا ترانا نعمل ، وأي شيطان مريد يحفزنا على القتال

لنأذن للعقل أن يضيء نفوسنا أخيراً : نحن جيرانكم ،

وبناتنا زوجاتكم ، وقد جمعتنا المصاهرة بأوثق الوشائج .....لماذا يفني بعضنا بعضاً في حروب أهلية طاحنة " [٣٩١]

فالحوار هنا أشبه بالإخبار عن القائد فهو صراع ثانوي ، ولكن اقل مرتبة عقلية ، فالتصادم اقل معنى ، فيبرز " التصادم العنيف بين الواجب والعاطفة هنا على انه شيء ما رهيب خال من المعنى ويتعارض مع طبيعة الأشياء " [٣٩٢] ولكن في الحتمية يُحل هذا التصادم على حساب العاطفة ، بتمجيد العقل حاله حال الشخصيات الرئيسة ، فالجانب العقلي يسمو على جميع الحوارات ولكن بمراتب تدريجية ، ومصير الشخصيات مقترن بالإيمان بالكلمة المتحكمة بالعقل وهذا مرتبط بزيادة دور وظائف الحوار بالنسبة لمضمون المأساة .

ومثل ذلك أيضاً التصادم الغير معقول بين أفراد تربطهم علاقات أسرية وصداقة وثيقة ، وبمباركة من الآلهة لهذا الصراع ، تؤكده (كميل) وتعارضه (سابين) التي ترجت العراف بما يوحي بمعارضة الآلهة للمبارزة التي ستحصل. فإرادة الآلهة واضحة مجسدة في إرادة الحكام الأرضيين، الذين اختاروا أفراد المبارزة [٣٩٣]، فمصير الشخصيات يعود إلى القضاء والقدر ، (أي الملوك المجسدين في إرادة الآلهة، التي تتحكم ببعض المصير الإنساني)

" كميل : إن السماء لا تلتفت إلينا حينما تدبر الأمور

وهي لا تقضي بها وفق أهوائنا....

سابين : لا أزال أجرؤ فارتجيه

---

[٣٨٧] ديني دي رجمون ، الحب والغرب ، م س ، ص٢٦٤ .
[٣٨٨] يوسف محمد رضا ، في مقدمة المسرحية ،هوراس ، تأ: بيار كورني، م س ، ص١٠.
[٣٨٩] المصدر نفسه ، ص١٤ .
[٣٩٠] عدد من الباحثين السوفيت ، نظرية الأدب ، م س ، ص٦٩١ .
[٣٩١] بيار كورني ، المسرحية ، ص٤٥ .
[٣٩٢] عدد من الباحثين السوفيت ، م س ، ص٦٩٢ .
[٣٩٣] المصدر نفسه ، ص٦٩٣ .

كميل : أنا لا ارتجي شيئا " [٣٩٤]

وتتحدى (كميل) حكم السماء والأرض ، وتتحدى العقل بعاطفتها ، والحب عندها لا يخضع لأية قاعدة أو قانون الهي أو ملكي .

" كميل : .... إن الحب الصادق لا يعبا بملكات الأجيال

ولا يذعن أبداً لقوانين هؤلاء الطغاة القساة " [٣٩٥]

فـ(سابين) تنصرف نحو إرادة القضاء والقدر ، أما (كميل) ، فإرادتها نحو العاطفة، فالعامل الذاتي من العوامل الحاسمة في لحظة انطلاق الحدث وحل عقدته، وبذلك فان (كميل) تمثل الرغبة والانفعال .

وبهذا كلمة (كميل) تقترب من كلمات وأحاسيس ومشاعر المتمردين ، فهي نقطة انطلاق لحركة العاصفة والاندفاع في عصر التنوير [٣٩٦] ، فالقواعد الكلاسيكية أكثر تجريداً ومثالية بشخصيتها إلى شخصية المتمردة – الدنيوية بصفاتها الفردية التي تعتبر نقطة انطلاق لعصر الرومانسية ، فقد كانت " روح كورني في الحقيقية روحا رومانسية تحاول أن تصب نفسها في قالب الكلاسيكية الجديدة " [٣٩٧] لكن عالجت الكلاسيكية تجربة الحب بطريقة موضوعية منفصلة عن الذات ، لكن (كورني) يفضي على هذه الرومانسية بقتل الأخت من قبل أخيها كما قلنا سابقا ،ويعتبرها من الظواهر الشاذة المنحرفة المرضية [٣٩٨] ، فالمثالية صفة من صفات الكلاسيكية ، وتتطلب المذكورة " إلغاء الصفات الفردية والمتناقضة في شخصياته وذلك لابتغاء النظام والوضوح " [٣٩٩] فترفض الشخصيات البذيئة والرخيصة – الهزلية – وتنوج الشخصيات العقلية ، وهذا التتويج يأتي من خلال دفاع الشيخ عن هوراس ، فالعقل لا يعانق العاطفة ، ليضرب على أوتار النفس ويأسرها ، ليبرز العقل عملاقاً في معرض الشاعرية الحقة والكلمة، وليدنو بحقيقة المرأة ويعظم ويعلو من الرجال بإعطائهم المثل الأعلى للخير .

فالشيخ ، و(هوراس)، هما المثل العليا للعناصر الخيرة التي تتحسس بالنفع العام ومصلحة الجماعة على المصلحة الخاصة وبالتجاوب الرحماني بينها وبين محيطها (صوت الضمير) [٤٠٠] .

فالشيخ يخاطب الملك " وأذن لي أن انهي دفاعي بكلمة أوجهها إليه

ثم يخاطب هوراس:

فكن أنت هوراس على الدوام

يبقى اسمك إلى الأبد عظيما شهيدا " [٤٠١]

إن الشخصيتين وجدتا لمساندة وإظهار سلطة العقول بتعظيم وتمجيد شخصية (هوراس) ، وكذلك تبرئته من فعل القتل ، وذلك من اجل الوطن .

ويدافع الملك أيضا بأيدلوجيته الاستبدادية معتقداً أن حل التصادمات الاجتماعية وصياغة وتشكيل الشخصية المثلى يتوقف على الإرادة والعقل والجهد الواعي [٤٠٢]، ويشبه (حاوي) المسرحية بالمرافعة الكاملة ، التي تعتمد على الجواب السريع الحاسم ، بأسلوب النثر وإنما كان موقعا على إيقاع الشعر [٤٠٣] .

---

[٣٩٤] بيار كورني ، المسرحية ، ص٩٧ .
[٣٩٥] بيار كورني ، المسرحية ، ص١٢٥ .
[٣٩٦] عدد من الباحثين السوفييت ، م س ، ص٦٩٤ .
[٣٩٧] فرد ب - ميليت ، جيرالدايدس بنتلي ، فن المسرحية ، م س ، ص١٣٦ .
[٣٩٨] عدد من الباحثين السوفيت ، م س ، ص٦٨٥ .
[٣٩٩] فرد ب ميليت ، جيرالدايدس بنتلي ، م س ، ص٣٠٥ .
[٤٠٠] راجع : يوسف محمد رضا ، في مقدمة المسرحية ، هوراس، تأ: بيار كورني ، م س ، ص٢٢ .
[٤٠١] بيار كورني ، المسرحية ، ص١٧١ .
[٤٠٢] عدد من الباحثين السوفيت ، ص٦٦٦ - ٦٦٧
[٤٠٣] إيليا حاوي ، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، م س ، ص١٠٢ – ١٠٣ .

فإعطاء الجانب العقلي سمة أعلى في الحب في الدراما الكلاسيكية، حيث سجل الشاعر والناقد الفرنسي (بوالو) القواعد الكلاسيكية في كتابه فن الشعر، فقد عايش العصر الكلاسيكي واستجاب لأفكاره ومعتقداته وذائقته، وأعطى الكلمة الأولى للعقل ، وهمش الجانب الانفعالي كما قال : "(فلتلبوا دائما العقل ، ولتستمد منه وحدة مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة) و (لا ينبغي أبداً أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورها النبيلة) [٤٠٤] فالعواطف والمشاعر والأحاسيس خاضعة للعقل ، والعقل يسيطر على الخيال والأحلام ، والعواطف والأحاسيس _ صورة ينفر منها النظام الارستقراطي _ ولا تتيح الأنظمة الكلاسيكية ظهور دلالات الانفعال بكل مستوياتها في تعبيرها عن الدواخل النفسية، فالدموع في الأدب الكلاسيكي ضعف لا يمكن للشخصية أن تذرفها [٤٠٥] . فلا نجد الأحلام والخيال والدموع ، الخ في الأدب الكلاسيكي وإنما نجده فيما بعد بالرومانتيكية ، واعتبر أن هذه العواطف الجياشة نقطة ضعف للشخصية ، كما جاء على لسان الشيخ مخاطباً (كميل) :

" الشيخ هوراس : ليس هذا أوان البكاء يا ابنتي

ولا يليق بالحر أن يذرف الدموع حيث يرى المجد العظيم " [٤٠٦]

فنرى بين البطلين تنافر أو صدام بين العقل والعاطفة (هوراس وأخته) أما شخصية سابين فكانت غير مستقرة مترددة بصراع نفسي يدور بدواخلها بين (العقل والعاطفة) .

" سابين : أنا رومانية ، وا أسفاه ! لان هوراس روماني

لقد حملت لقبه حين أخذت يده

أجدني خائفة من انتصارنا من هزيمتنا " [٤٠٧]

فالألم والقسوة تقع عليها من الجانبين الطبيعي (أخاها)، والجانب العاطفي زوجها، وذلك بمنلوجها الحزين في المشهد الأول من الفصل الثالث ، وكذلك شخصية كرياس التي اضطرت إلى الأمر الواقع ، بمقاتلة هوراس ، فكورني في نصه أكد على شخصيتين (هوراس وأخته) بتأكيد جانب العقل وإعطاء رتبة عالية للخير ، وإزاحة الجانب العاطفي من النص وإعطاءه طريق الرذيلة والشرور ، واعتبر كورني أن فضيلة تنبع من الرغبة في الخير ، الفضيلة التي يضعها الفرد للمجتمع والوصول إلى السمو – الكمال – وهذا يقترب من الحب الأفلاطوني .

ونلخص إلى أن النص الدرامي له استجاباته للواقع الموضوعي والتاريخي والفكري والشعوري عبر شكله وبنيته الجمالية .

---

[٤٠٤] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص١٤ .
[٤٠٥] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص٢١ .
[٤٠٦] بيار كورني ، المسرحية ، ص١٢٣ .
[٤٠٧] المصدر نفسه ، ص٢٦ – ٢٧ .

وقد مهدت النزعة العاطفية في الأدب التنويري قبيل نهاية القرن الثامن عشر في أوربا الـ(الرومانطيقية) [•] فانطلق في القرن التاسع عشر مذهب مناقض للكلاسيكية هو المذهب الرومانطيقي ، على يد بعض (الكتاب و الفلاسفة) [••] من دعاة التجديد طوال فترة القرن الثامن عشر ، وتبعاً لمتطلبات العصر ومتغيراته ، (الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية) وخاصة انحلال نظام نابليون ، الذي جعل من الفرد كئيبا يبحث عن ذاته ، وتعطش البطل الرومانسي إلى الحب .

ونضجت الحركة الرومانطيقية الفرنسية بطوابع أدبية حقيقية ، بتجدد أشكاله ومبادئه ، رغم تأثره بالأدبين الرومانسيين (الانكليزي والألماني) ، إلا أن ظهور الأسلوب الرومانطيقي الحقيقي على يد الفرنسيين _ بإعلانهم نهجاً جمالياً بوعي وإدراك _ له أيدلوجيته وأهدافه الخاصة .

حيث أن الرومانطيقية الانكليزية لم تكن تعنى بالمسرح بالدرجة الأولى ، وإنما نضجت اهتماماتهم بالشعر الذاتي الغنائي، باستثناء الكاتب (شيلي) بكتابة مسرحيته (اوديب ملك أو الطاغية ذو القدم المتورمة) [٤٠٨] وبهذا أُهملت الدراما الموضوعية على حساب النص الذاتي الشعري – الغنائي .

أما الكتّاب الألمان فلم يعالجوا المسرحية الرومانطيقية بشكل عميق بمنظورها الرومانطيقي ، فاتسمت كتاباتهم الدرامية بالسخرية والصوفية بمنحى أسطوري ، مع امتزاجها بالشعر الغنائي والدواويني ، والروي العاطفي ، فلم تصلح نصوصهم حتى للتمثيل [٤٠٩] ، كموضوع مسرحية (فاوست) لـ(غوته) ، ترددت بين العقل والعاطفة. وللأدب الرومانطيقي (مبادئ أو خصائص) [•] اتخذها كقاعدة رصينة في بناء مسرحياته ، إضافة إلى السمات أو الصفات التي امتاز بها الكتاب في النص المسرحي الرومانطيقي ، ومنهم من التزم بها ومنهم من لم يلتزم ومنهم بالغ بتصويرها ، أو زاد أو قلل ، وكل ينظر لها بأسلوبه الخاص ، ومن هؤلاء الكتاب، الكاتب الفرنسي (فيكتور هيغو ١٨٠٢ -١٨٨٥) الذي طرح أفكاراً ومواضيع جديدة في (نصوصه) [••] ومن أهم قواعده الدرامية – إهمال الزمان والمكان ومزج المأساة بالملهاة ، بمعالجة نثرية شعرية ، وحل عقدته عن طريق الشفقة أو الموت، إضافة إلى اعتماده تناغم الأضداد في لوحة فنية [٤١٠] وطرح الكاتب موضوع محدث لمسرحية (هرناني) في عام ١٨٣٠ لمفهوم الحب الرومانسي ، وما خلفه هذا المفهوم من

[•] **الرومانطيقية** : كلمة فرنسية اشتقت من كلمة Roman رومان – أو رواية – مثلها مثل الرومانتيكية – الرومانسية، وقد دلت هذه الكلمة على قصص المخاطرات والمغامرات في العصور الوسطى ، ومن ثم عرفت بالقرن التاسع عشر بالقصص الغرامية والعاطفية .
راجع كل من : بول فان تيغيم ، الرومانسية في الأدب الأوربي ، ج١ ، ت: صباح الجهيم ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٨١) ص٦-١٠ .
ف.ل سولنيه ، الرومانطيقية في الأدب الفرنسي ، ت: احمد دمشقية (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٠) ص٣٥ .

[••] أمثال (روسو – ستال – شاتوبريان - الخ)

[٤٠٨] للاستزادة انظر : دجل ريكورد، الرومانتيكية في الأدب الانكليزي ، ت: عبد الوهاب محمد المسيري ، ومحمد علي زيد ، (القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٤) ص٢٤٢ .

[٤٠٩] بول فان تييغيم ، الرومانسية في الأدب الأوربي ، م س ، ص١٧١- ١٧٤ .

[•] (البطل رومانسي وليس أسطورياً (نصف آلهة ، وآلهة ، وعملاق) – الاحتجاج على العقل والاتجاه إلى القلب (العاطفة) ، والأجواء الشعبية (اللون المحلي) ، والتمرد الفردي من اجل بناء المجتمع ، والعزوف عن الأساطير والاغتراف من معين الدين ومصادره وما فيها من شخصيات وصولا للتصوف ، والاتخاذ من الطبيعة شكل موحياً ومؤثراً في النص من (جبال ، وبحار ، وغابات ، وليل ، والخ) ، واكتشاف الجديد بالترحل والترحال ، وإعطاء منزلة للمرأة ضمن اعتباراتها الاجتماعية ، والفكر الجريء اللماح المدرك للمفارقات والتناقضات الميال إلى الحدس (التقرب من التأمل الشاعري)، وإطلاق العنان للأحلام والأوهام الفانتازيا ((الأحلام الخيالة)) ، وغلبة النص على مشاعر الحزن والبكاء والموت الحنون)
للاستزادة أنظر : عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،م.س، ص٦١- ٦٤ .

[••] (كرمويل ، وهرناني ، وماريون دي لورم ، والملك يلهو ، وروي بلاس) وهذه من أهم مسرحياته ، وغلبت على هذه المسرحيات موضوع الحب بصيغ مختلفة تجمعها الرومانسية بتغلب الفرد على المجتمع ، أمثال (ماريون دي لورم) فأحداثها تدور عن (دفاع رجل عن امرأة عاهرة بدعوى الحب النبيل في مواقفه الإنسانية ، فيطهرها من أرجاس الرذيلة) .
راجع: محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، م س ، ص٣٠٥ .

[٤١٠] فيليب فان تييغيم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، م س ، ص٢١٤ – ٢١٥ .

سمات وصفات وتناقضات داخل الحياة الإنسانية من خلال سمو العاطفة وجحود العقل ، باعتبارهما من أهم مبادئ الرومانطيقية ، فتوج مكان العاطفة والشعور باضمحلال العقل ، وسلمت مسؤولية القيادة إلى القلب منبع الإلهام وموطن الشعور ومكان الضمير ، فالاتجاه إلى القلب يشعل المشاعر ويرهف الأحاسيس، والعاطفة الجياشة والأهواء والقلق ،فهي عودة إلى الذات (الفردية) وإقصاء للمؤسساتية ، وتختلف مفاهيم الحب عن الشخصيات في المسرحية فتؤلف قدرا محتوما يهيمن على حياة كل واحد منهم ، فالمسرحية أشبه بالمعركة ، فهي منافسة بين ثلاث شخصيات (الملك دون كارلوس – والعجوز روي جوميز– وقاطع الطريق هرناني) على حب فتاة شابة (دونياسول)، وهذه المنافسة أشبه بالسباق في أحداث المسرحية بفصولها الخمس ، وهذه المنافسة مليئة بالتأزمات والعراقيل ، لتزيد الصراع توتراً ، وهذا التنافس يأخذ محور أحداث القصة ، ويتوضح من خلال قراءة نفسية لإحدى الشخصيات الثانوية (احد النبلاء) .

" دون ريكاردو : ..... كان هناك ثلاث عشاق ينشدون حب حسناء ويضيقون عليهما الخناق، أولهم قاطع طريق تبحث عنه منصة الإعدام ، وثانيهم دوق وثالثهم ملك، وحينما وقع الهجوم أتدرون من الذي كتب له الفوز؟ قاطع الطريق!.

دون فرانشيسكو:ليس عجيبا أن يقع ما وقع،ففي شؤون الحب كما في شؤون الحظ"[٤١١]

فالمنافسة بين ملك ذي مال وسلطة ، وعجوز نبيل ذي احترام وجاه ، وقاطع طريق مجرم متشرد ، فالحظ يقع على الأخير ليفوز بقلب الفتاة ، فالحظ لغة محلية (نمطية) امتاز بها الأدب الرومانطيقي ، والحظ في الحب هي وجهة نظر الطبقات العليا ، واعتبروا أن اللصوص هم أصحاب الحظ الأوفر فيه ، وكل من هؤلاء الشخوص امتازوا بطبيعتهم ببعض الصفات ، أثناء منافستهم للفتاة .

ومفهوم الحب عند (الملك) نحو الفتاة ، جسدي (شهوي) ، بدخوله السريع في بداية الأحداث في الفصل الأول على منزل العجوز لملاقاة خطيبته الحسناء ، بعدما سمع خبر عشقها – لهرناني ، فقام بإغراء الخادمة بالمال أو تهديدها بالقتل لملاقاته الفناء، وذلك يظهر بردة فعل الخادمة القاسية على الملك ، فيتقبلها الملك .

" دونيا جوزيف : أنت الشيطان بعينه " [٤١٢]

وهذا الرمز القاسي ، يدلل على شخصية الملك وشهوانيته تجاه الفتاة ، بحبه الجسدي الشهواني ، لإشباع غريزته ، ويتضح أكثر عندما حاول اخذ الفتاة بعدما تسلل إلى غرفتها ، بنفس وقت موعد هرناني فأطلق لها ما عنده من مغريات (كوني شريكه لي – ستكونين ملكه ... إمبراطورة ... سأجعل منك دوقة الخ) إلا أن دوناسول تدفعه بعيدا عنها وتتراجع خطوات عنه ، وتقول :

" دونياسول: .... لا يمكن أن يقوم بيننا شيء يا دون كارلوس . أن والدي الشيخ بذل انهاراً من دمه في سبيلك ، واني لفتاة نبيلة ، وبهذا الدم اعتزل وعليه أغار وهو يجعلني ارفع من أن أكون لك خليلة ، وأقل من أن أصبح زوجاً لك " [٤١٣]

فالملك أحب الفتاة لإشباع غريزته فحبه شهواني – جسدي ، وبذلك رفضت الفتاة هذا النوع من الحب ، وعلى الرغم من (الشهوة ، والرذيلة، والاهانة) التي أحس بها الملك إلا انه باقي على رجولته وشهامته ونبله ، لم يفقدها كملك ، ففي تأزم الصراع يلتقي الملك بهرناني (بنوع من المفاجئة) عند منزل دونيا سول فلم يقتله ويتوعده بيوم آخر [٤١٤] ، فشخصية الملك متناقضة بين (الرذيلة والنبل) ، وبهذا فان سلطة الملوك على الرغم من نبلها وشهامتها إلا أنها رذيلة شهوانية تحب السيطرة ، ومن الصفات التي امتاز بها(القوة، والعنف ، والشهوة ، والغيرة، والرذيلة ، والشهامة ، والنبل) .

أما المنافس الثاني للفتاة هو عمها العجوز ، الذي امتلأت نظرته للحياة والحب، بالمادية ، والأنانية التملكية ، فكانت اغلب الحوارات التي تدور بينه وبين دونيا سول ، حوارات مادية حين يشبها (بالثمن والهدايا) [•] . فحبه مجرد مصلحة، للعمل في خدمته ومراعاته بقية عمره .

" روي جوميز : وأن الناس يقفون أمام مظهر رائع من مظاهر الجمال والرأفة حينما يرون رجلاً قد استسلم بجود روحه على مهل ، بحيث إذا أوشك أن يقف على حافة القبر وجدوا امرأة تقف إلى جانبه ، هي الملاك في طهارته والحمامة في وداعتها تسهر عليه

---

[٤١١] فيكتور هيغو، هرناني، من المسرح العالمي، ٥٧ ت : زكي طليمات (الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٤) ص٢٠٤–٢٠٥

[٤١٢] فيكتور هيغو ، المسرحية، ص٨ .

[٤١٣] المصدر نفسه ، ص٩٧ .

[٤١٤] زكي طليمات ، في مقدمة المسرحية، هرناني، تأ: فيكتور هيغو ، م س ، ص٢١ .

[•] راجع : فيكتور هيغو ، المسرحية، ص٧٦ ، ١٠٣ .

وترعاه ، وتسكنه إلى جوارها وتكابد في علاجه وتتألم ... وما أروع القلب إذ ينحني يواسي الراحل عن هذه الدنيا ويتظاهر انه يحيط بالحب، وان كان هذا القلب لا يحب حقا " [٤١٥] .

ويشتد الصراع برؤية العجوز (الضيف) _هرناني_ وهو يعانق الفتاة ، هذا نوع من عنصر المفاجئة، أو القدر الذي أشعل نار الغيرة والقلق عند العجوز، ولولا انه في داره فلم يتركه [•] .

فحب العجوز لدونياسول ، حب مادي (شهوة امتلاك) ، أناني – فهو حب من طرف واحد مثله مثل حب الملك ، فهو حب ناقص ، يولد الشك ، ويسعى إلى الامتلاك [٤١٦] ، أما الصفات التي غلبت في موضوع حب العجوز وصراعه مع منافسيه ، حب (الأنانية (اللئم) – الامتلاك وبالإضافة إلى هذه الصفات فان الألم والحزن نحو دونياسول لم تفارقه .

أما (هرناني) صاحب الحب الأوفر من وجهة نظر المنافسين السابقين ، كان الأقوى من بينهم في حبه ، على الرغم من عراقيل منافسيه ، فقد كان حبه نابع من القلب ، من أعماق روحه من نفسه ، فحبه ليس مادياً أو جسدياً ، فرومانطيقية هيغو (القلب والعيون) ، متأثرة بالشاعر الرومانطيقي الفرنسي (الفريد موسيه) ، بقوله (اقرع باب القلب ففيه وحدة العبقرية ، أو فيه الرحمة والعذاب والحب) [٤١٧] فطبيعة شخصية هرناني تمزج بـ(الألم ، والحزن) إضافة إلى استخدام صفات (الاشتغال ، والاحتراق ، والنار) .

" هرناني: أنا " أنا اشتعل واحترق حينما أكون قريبا منك .... آه حينما تغتلي في رؤسنا تباريج الحب والغيرة حينما تتورم قلوبنا بفعل ما يصطخب فيها من أعاصير الجوى ... " [٤١٨]

وهذا الألم يأتي من خلال العراقيل التي تواجههم وهي منافسة الملك والعجوز له وتمتلئ علاقتهما بالمتناقضات في شخصيتي العاشقين (الألم والنشوة)- (الحزن والسعادة) ، وما يأخذ هذا الحزن من صفات بكاء ودموع ، وهو ما أطلقته الرومانطيقية بمبادئها بـ (الكآبة) من خلال جدل الحبيبين بنار الأشواق وحرقة (الغيرة والشك، والبعد)، وهذه الأسباب سببها المنافسين. خاصة شك هرناني أن حبيبته وافقت بالعجوز من اجل المال والجاه ، إلا ان (دونيا سول) تعرض عليه أن يقتلها ولا يشك بها، فيذوب خجلا ويحاول أن يمسح دموعها ويقبل قدميها، ويعيد الطمأنينة إلى قلبها :

" هرناني : (يركع لها) ويلي ! دعني وأنا جاث على ركبتي ، امسح هذا الدمع المرير الذي تذرفه عيناك الفاتنتان " [٤١٩]

وهذه الصفات هي ولادة للصراع النفسي الدرامي ، وكلما اشتدت المنافسة بين العشاق زادت العراقيل وأرتفع الألم والحزن ، حتى أصبح الألم لدى (العاشقين) هو سعادة (لذة ومتعة) [٤٢٠] ، وبذلك زاد تعلق المحب بالمحبوب :

" هرناني : آه ما أعذب طعنة من خنجر تسددها يدك " [٤٢١]

فكل الألم الذي تجلبه دونياسول لهرناني ، هو لذة ومتعة وسعادة .

ومن علامات الحب عند (هرناني) الجلوس اقل مرتبة أو مستوى من (دونياسول) عند مخاطبتها ، وذلك (احتراماً وتقدير لمنزلة المرأة في النص)[•] ، فاعتبر هيغو في النص أن المرأة ملاك –هابط من السماء وقد سماها بمعبودتي وقدسها وأشاد بها وخضع لسلطانها، فجعلها نوع من العبادة (صوفية) واعتبرها الإشراف الروحي للقلب . وهو نوع من التمرد على العقيدة .

" هرناني: وحيي - قلبي – وروحي.أنت مصدر أشواقي ومبعث صبابتي.أنت !

ألا تريدين أن تهربي يا معبودتي " [٤٢٢]

---

[٤١٥] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص١١٨ .
[•] زكي طليمات ، في مقدمة المسرحية، هرناني ، تأ: فيكتور هيغو ، م س ، ص٢٠ .
[٤١٦] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٩٥ .
[٤١٧] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص١٦ .
[٤١٨] فيكتور هيغو ، المسرحية، ص٦١ .
[٤١٩] المصدر نفسه ، ص١٢٨ .
[٤٢٠] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص٦٠-٦١ .
[٤٢١] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص١٣٦ .
[•] فقد أعطا الرومانطيقيون مكانة عليا ، و أعادوا إليها اعتبارها الاجتماعي ، ولكن روحهم الشاعرية ، قد جسدوها بوجهات نظر مختلفة فمنهم من رأى المرأة هي الحبيبة المعبودة – الملهمة- الملاك الذي هبط من السماء ، وآخرون جسدوها بهيئتها الشيطانية الشريرة مجلبة الشقاء والألم ، وعلى العموم هي عندهم القدر الذي لا فكاك منه .
راجع : عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، م س ، ص٦٤ .

ويشتد عنده الألم والغيرة من المتنافسين ، فيعلن هرناني الحرب بينه وبين المنافسين ، ويؤكد ذاته بخروجه عن المجتمع من اجل الحب .

" هرناني : .....إن الحرب سجال بيننا . آه ... إذن أنت لا سواك

هرناني: نذرت نفسي لهذه المهمة أؤديها كما لو أنني أؤدي فرضاً من فروض الله، وهي مهمة تدفع بي إلى أن أكون خارجاً عن المجتمع " [٤٢٣]

فمن اجل الحب يتمرد هرناني على المجتمع ، وهي من أولويات الرومانطيقية التي أكد عليها النص ، فالذاتية تنحصر للعاطفة ، وأيمانها بالقلب وتساميها للحب ، فالعاطفة طريق حقيقي لا يتطرق إليه الشك ، لان الشك ،خاص بالتفكير ، والعاطفة منبعها الضمير الذي يميز بين الخير والشر (باعتبارها غريزة خلقية) ، عن طريق الإحساس والذوق ، فهو بدوره قوى من قوى النفس قائمة بذاتها [٤٢٤] ، فالهدم في صالح التقدم ، وهذه العاطفة متبادلة من قبل المحبوبة (دونياسول) ، التي تضع القلب في المقدمة ، أعلى مرتبة من المال والسلطة والجاه وتبادل هرناني الحب ، باعترافها أنها أسيرة الحب ، من قلبها ومن روحها ، فالحب الروحي – القلبي أعلى مستوى من الماديات والجسديات ، واستغنت عن كل شيء في حياتها ، بتمردها على المجتمع وتحديه .كما جاء في حواريات (دونيا سول).

"يا أحب إلي من روحي،..ولكنني أسيرتك وعبدتك،..إني اتبعك إلى حيث تريد"[٤٢٥].

ومثلما خرج العاشقين عن المجتمع خرجوا عن الدولة وقوانينها .

"روي جوميز:...هذا المتمرد الذي خرج على القانون،وآثار العصيان في غاباتنا"[٤٢٦]

فهرناني ضحية لاثم غيره (قوانين الدولة) فوضع في موضع المجرم وقاطع الطريق في الغابات [٤٢٧]، وهذا ما أكد عليه المنافسون بان هرناني خارج عن القانون وعن المجتمع ، فيؤكد هيغو بأحد أقواله " حينما يكون الإنسان حراً ، فانه يتجنب كل تمرد على النظام " [٤٢٨] فنرى صراع التطور البشري علي يد النزعة الإنسانية والجبرية واليد العليا للدولة على لسان الملك (دون كارلوس).

"يكفي أن تطل برأسها يومها فكرة استولدتها حاجة من حاجات العصر حتى ترى هذه الفكرة تنمو وتعظم ، وتسعى على قدمين بل هي تجري ، وقد اختلطت بكل شيء لتتمثل كائنا إنسانياً يأسر القلوب ويحفر في صفحة المجتمع خطوطاً ! بل يشق أخاديد " [٤٢٩] .

فالدولة والمجتمع ستار حاجب لمطالبة هرناني بحقه ، ومنع السعادة عنه ، وزرع الألم في قلبه ، وشخصيته حملت ثنائية متناقضة بين الظاهر والباطن بصورتها (قاطع الطريق القاتل المجرم ظاهرا والمحب البريء – الحنون – العواطف من الباطن ، وتراهما أمام موقف (الجريمة والتمرد)[•] فلدينا ثنائية (الجريمة والتمرد وبطل الحب الرومانسي) في حياة هرناني ، والحب من القلب لا يعرف مجرماً – غنياً _ فقيرا ، وللفرد حريته في أن يحب – ولكن ظل في نظر المؤسسات انه مجرم ومتمرد ولكن هذا التمرد هو الذي سمى صوته (ذاتيته) من اجل الحرية ، وهذه الثنائية هي من صفات الحب الرومانسي حيث "لا يمكن في الحب أن يريح الإنسان العالم ، اللهم إلا إذا قبل بادئ ذي بدء أن يخسره " [٤٣٠] وأحلام البطلة الرومانسية (هرناني) المجرم في نظر المجتمع ، الفارس الشجاع في نظرها فتنازلت عن اسمها ومستواها الطبقي ، من اجل تحقيق خيالاتها وأحلامها، وأما (هرناني) الصلد الصلب قاطع الطريق القاتل فقد تنازل وأصبح الشاب اللطيف – الودود – الرومانسي – الحنون – الذي ينحني أمامها ليكلمها

---

[٤٢٢] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص١٣٤ .
[٤٢٣] المصدر نفسه ، ص٦٤ .
[٤٢٤] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص٣٨ .
[٤٢٥] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص٦٢-٦٧ .
[٤٢٦] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص١٩ .
[٤٢٧] جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، م س ، ص١٩٩ .
[٤٢٨] ف.ل سولنيه ، الرومانطيقية في الأدب الفرنسي ، م س ، ص٥٣ .
[٤٢٩] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص١٧٣ -١٧٤.
[•] موقف الرومانطيقيون من الجريمة والتمرد،أما وحشية وأنانية أو تعبر عن نزعة إنسانية عامة.
راجع: جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، م س ، ص١٩٩ .
[٤٣٠] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٥٩ .

ويغازلها ، كما يقول (زكريا إبراهيم) في حياة الحب بين العشاق يصحبه تغير وتنازل فيصبح المجرم عطوفاً والبخيل كريماً ، والعالي متنازلاً [٤٣١]الخ .

وأيضاً تمرد هرناني على الدين، بإحدى لقاءاته مع حبيبته بعدما يأس(صفة من صفات طبيعة الشخصية)عندما تنكر بهيأة ضيف وغافل العجوز، بشخصيته المتنكرة.

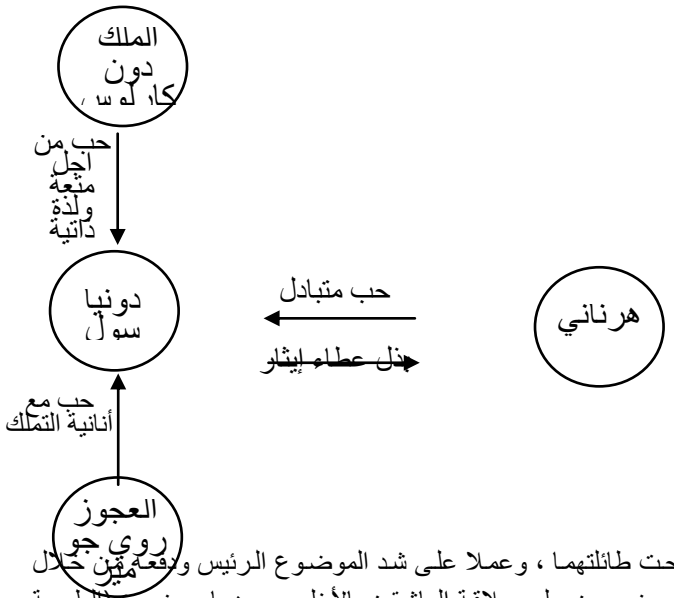
"دونياسول:(متوسلة) ألا تخشى عقاب الله وأنت تبيح لنفسك أن تتكلم على هذا النحو

هرناني : ..... ليجمع الله إذن بيننا ! " [٤٣٢]

فعقيدتهم بالإشراق الروحي والإلهام الصادر من القلب [٤٣٣]. أما عقيدة الملك تؤكد بعدما يئس من نتيجة المنافسة ، ووصلت الأحداث ذروتها ، من خلال مناجاته بصفته (شارل العاشر) على قبر (شارلمان) ، أن السلطة العلوية هي التي تزحزح الملوك من عروشها أثناء غضب الشعوب .

" دون كارلوس : أيها الملوك أجدر بكم أن تنظروا إلى ما تحت أقدامكم فهناك الشعب– الشعب! المحيط .... أمواج لا تنقطع عن الحركة... الشعب الموجة العاتية التي تسحق عرشها وتهدر قبراً! المرأة التي قل أن يتراءى فيها وجه وسيم لملك " [٤٣٤]

فإبراز (الذاتية) بالتمرد والطغيان ليس عند (هرناني) فقط ، وإنما تمرد الملك على القانون الإلهي ، ثم تراجع بعد الخسارة في المنافسة ، وتمرد العجوز على الدولة بالتستر على (هرناني) ، جاء كل ذلك من اجل الحب . وقد رسم الباحث المخطط التالي من أفكار وعلاقات الحب التي وجدت في النص المسرحي.



ولقد هيمنت في النص ثيمتان رئيستان سارت الأحداث تحت طائلتهما ، وعملا على شد الموضوع الرئيس ورفعه من خلال المنافسة بين الأبطال في سباقهم على الفتاة وجاءت هيمنة الموضوعين على علاقة العاشقين بالأغلب ، وهما موضوع (الطبيعة والحب) [•] – وموضوع (الموت والحب).

---

[٤٣١] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٥٧ – ٢٥٨ .
[٤٣٢] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص١٣٦ .
[٤٣٣] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص١٥٥ .
[٤٣٤] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص١٧٣ .
للاستزادة أنظر : زكي طليمات، في مقدمة المسرحية، هرناني، تأ: فيكتور هيغو ، م س ، ص٣٠ .
[•] تأثر الرومانطيقيون بالعصور الوسطى (اشعار التربادور) بما فيها من أشعار العشاق مع (الطبيعة والموت) وتأثروا من بعده في أدب شكسبير . وبذلك اجمع الرومانطيقين على تقديس عاطفة الحب على يد(جان جاك روسو) الذي استسلم عاطفيا للطبيعة. وشمل موضوع الطبيعة في الحب ، العزلة وما بها من سكون ووحشة ، وفضلوا عزلة الليل البعيدة عن الأضواء والضوضاء ومن خلال هذه العزلة أطلقوا العنان لمواهبهم ومخيلاتهم وأشواقهم، في

ووجدت في النص تناقضات في الأشياء من صميم النزعة الرومانطيقية ، باعتبارها إيماءات من الطبيعة ومن الحياة والاثنين يتألفان من متناقضات ، ومن هذه المتناقضات (الليل والنهار) (الظلمة والنور).

والليل عند (العاشقين) موعد لقائهم (الخلسة أو العزلة التي يلتقون بها ، للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم وأحاسيسهم ،فتخاطب الفتاة حبيبها (هرناني).

" دونياسول : غدا إذا انتصف الليل ، تعال في عصبتك تحت نافذتي " [٤٣٥]

فالليل مجمع العاشقين والنهار مفرقهم ، وإضافة إلى الليل تناول النص (طلعة الفجر ، والقمر ، والسماء ،... الخ) للتشبيه ووصف الطبيعة تحت ثنائيات متناقضة . كما جاء على لسان الملك بوصفه دونياسول .

" دون كارلوس : إن الظلام دامس في هذه الليلة ، ولكن طلعة دونياسول ستبدده ، كما يفعل النجم المنير " [٤٣٦]

وفي ثنائية جميلة بين الليل والنهار،والألم والسعادة، هرناني يخاطب حبيبته بعدما اشتد الصراع بينه وبين منافسيه، على الرغم من الألم والحزن هناك لذة سعادة :

" هرناني: ثم ما أروع أن نكون اثنين منفردين يتشاكيان الجوى في الليل والناس يغطون في النوم! دعيني أسند رأسي إلى صدرك وأستسلم إلى الحلم الجميل " [٤٣٧]

فالليل في النص اسقط أقنعة النهار، وعبر عما في نفوسهم ومشاعرهم فهو الانطلاق والتحررعكس النهار المقيد المحدد. فالليل يمحو أية حدود وحواجز، ويرفع ستار الأسرار عن النفس بالإشراف الروحي، بتعبيره عن(اللانهاية)(•) [٤٣٨] فالليل أصبح صورة للموت، والموت هنا الراحة الأبدية، والسعادة، والحياة المستمدة بالحب، كما جاء بتعبير (دونياسول) لـ(هرناني) في ليلة زفافها بقمة من الرومانطيقية والسعادة الأبدية.

" دونيا سول: ...انه هزة الفرح ..أنني ابكي ...تعال نستمتع بجمال الليل .. كان القمر منذ لحظة طالعا في الأفق وحينما كنت تتكلم،خيل إلى ضوئه المرتجف وصوتك المرتعش–الاثنان معاينفذان إلى قلبي فأحسست الفرحة تملؤني ، والطمأنينة تشيع في نفسي– آه يا حبيبي لم لا يأتي الموت في هذه الساعة"[٤٣٩].

فعلى الرغم من فرح سول بعرسها إلا أنها تبكي (دموع الفرح) وتتمنى (حلم اليقظة) أن تموت لتعيش العمر كله بلحظة الفرحة والسعادة الأبدية ، فالموت هو الخلاص من الألم والحزن الوجودي ، نحو حياة روحية جديدة [٤٤٠]، ورغم أن الموت نهايه لأحزانه ، ولكن يبقى هو سعيد :

" هرناني:..أيها الملاك...التي أرى فيها الموت محلقا فوق رأسي...متسللا في الظلام ليضع نهاية محزنة لحياة ملؤها الأحزان... أرفع الصوت بأني رجل سعيد"[٤٤١] .

تناقض (الليل والنهار) (الظلمة والضوء) والليل عند الرومانطيقيون بوجهتي (ظاهر–المعتمم للوجود–الرعب واليأس)و(الباطن–الوجود الحقيقي الذي يسقط أقنعة النهار).
راجع كل من : جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، م س ، ص٢١٠،١٥٥.
عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، م س، ص٦٢ .
محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص١٦٩ – ١٧١.
[٤٣٥] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص٦٨ .
[٤٣٦] المصدر نفسه ، ص٩٤.
[٤٣٧] المصدر نفسه ، ص١٠٩-١١٠.
(•) متأثر بمثالية أفلاطون في الحب وصوفية أفلوطين .
راجع:محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، م.س ، ص١٩٩- ٢٠٢ .
[٤٣٨] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص١٧٥-١٧٦ .
[٤٣٩] فيكتور هيغو ، المسرحية، ص٢١٤ – ٢١٥ .
[٤٤٠] جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، م س ، ص٢١١ .
[٤٤١] فيكتور هيغو ، المسرحية، ص١٠٧ .

وموضوع الطبيعة لم يقتصر على الليل فقط ، وإنما اتخذ الحب من الطبيعة جواً للتشبيه والوصف والغزل، من خلال (الجبال ، والسهول ، والبحار ، والبراكين ،...الخ) ، ففي المشهد الأخير ، مشهد الشاعرية والحب ، (عرس العاشقين) يقوم (هرناني) بسحب (دونياسول) إلى الغرفة ، ولكنها تمانع حياءً ، فيخاطبها بوصف بقائها انه عودة الطبيعة للحياة :

" هرناني : أنا أسيرك ، ابقي ما حلا لك البقاء .... قولي للبركان أطفئ نارك ، يغلق البركان فوهاته المتثائبة بالحمم ولن ترين على سفوحه وجنابته غير الزهر والعشب الأخضر...." [٤٤٢].

فهذه اللغة تدعو إلى التفكير والتأمل، من خلال التشبيه بالخيال (التأمل الشاعري) ، ميال إلى الحدس، فالفكر الجريء للتناقضات ، ميال إلى الحدس ، أكثر من الوعي والتفكير الموضوعي ، باتحاد الذات والموضوع – الإنسان والطبيعة – الله بالطبيعة والإنسان ، أشبه بالتأمل الشاعري [٤٤٣] .

غلبت طبيعة الشخصيات على عنصر (الخيال الرومانسي)[•] وبأشكاله المتعددة كحلم اليقضة - أوهام فانتازيا (بإغتراب زماني ومكاني) [٤٤٤]، وبذلك عاد النص إلى الماضي ، فعن لسان الملك زرع الماضي بالواقع بطريقة غير مباشرة ، فهو هروب من حاضرهم ملحقين في خيالهم في أجواء الماضي البعيد، ليخلق صورة خيالية تاريخية يضيفون عليها من ذواتهم ما يريدون وليتضح معنى الحرية في النص ، حرية الفرد أمام المجتمع ، وأمام الدولة ، لينشد الأمل في المستقبل ، بعدما يزرعها في الواقع من خلال استذكار الماضي.

و(دونياسول) ينطلق خيالها ليقرب حضارتي الشرق والغرب ، وهي أشبه بالهجرة الرومانطيقية الروحية من بيئة إلى بيئة ، من خلال تصوير ما يملكه الملك وجماله وجاهه.

" دونياسول : آه لك قشتاله ، والأرجوان ، وتافارا ، ومورسيا وليون وعشر ممالك أخرى لك الفلمنك والهند ، بما فيها من مناجم ذهب .... " [٤٤٥]

وشغلت عقول الشخصيات ونفوسهم بـ (الأحلام الرومانطيقية)[••] بوصفها احد مبادئ الرومانطيقية ، وأحلام الحب التي شغلت النص ليست أحلام النوم ، وإنما أحلام اليقظة، والأحلام عند (هيغو) هي النافذة المطلة بالإنسان إلى عالم الخلود[٤٤٦]، وشملت أحلام اليقظة المنافسين جميعا وأيضاً (دونياسول) ، وهذه الأحلام مرتبطة بالطبيعة والموت ، ففي اللوحة الأخيرة في أحداث المسرحية المؤدية إلى الحل يدق (جرس الموت) [•] ، عندما انكشف وتوضح لدونياسول،عهد هرناني للعجوز(بحياته وموته)فمن الواجب أن يلتزم هرناني بعهده.

---

[٤٤٢] المصدر نفسه ، ص٢١٢ .
[٤٤٣] عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، م س ، ص٦٤ .
[•] **الخيال الرومانسي** : حاجة مادية أو روحية ملحة في النفس لها مصدر ، يجب الاستجابة أليها ، وبالتالي يقود إلى التأمل في آفاق فسيحة في جوانب النفس ، وخيال الرومانطيقيون (أما متفائل أو متشائم) وكلاهما هروبا من الواقع ، بضروب من أوهام العقل والقلب ، والنتيجة الحس او الفكر . والرومانطيقيون تأثروا بخيال (كانت) ، والخيال المدعم بالعاطفة عند (وردزورث) و (كوليردج) والخيال عند الرومانطيقيون أشبه بالصور المرتبطة بالطبيعة ومناظرها .
راجع كل من : محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص٧٤ .
محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، م س ، ص٣٨٩ – ٣٩٢ .
[٤٤٤] عبد الرزاق الأصفر ،المذاهب الأدبية لدى الغرب ، م س ، ص٦٤.
[٤٤٥] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص٩٩ .
[••] **الأحلام الرومانطيقية**: وجدت منذ زمن الأساطير ، بالأدب اليوناني، ثم بالكلاسيكي الحديث، إلا أن ظهورها بشكل موسع وعميق في المذهب الرومانطيقي ، بجميع أنواع الأحلام ، والحلم قوة عجيبة تكشف ما في النفوس ، وللحلم لغات (طبيعية ، وإلهية ، ومجازية) .
راجع : محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، م س ، ص٩٥-٩٦ .
[٤٤٦] المصدر نفسه ، ص١١٨.
[•] ارتبط هذا الجرس (بالحياة والموت) في النص وهي نزعة محلية من مبادئ الرومانطيقية .

" دونياسول : ها قد بدأت ليلة عرسنا ، قل ألا ترى أني أبدو فيها شاحبة اللون الأكثر مما يجب أن تكون عليه العروس ؟ " [٤٤٧]

فرؤية الموت ، أحست بها (سول) قبل معرفتها الأمير ، وكانت دائماً تحلم به وبالقبر ، حتى في ليلة عرسها فالموت قريب من أحلامها ، والطقس الوجودي تحول إلى طقس ابدي ، في القبر ، عالمهم الروحي الجديد ، وهو ما تمنّوه هروباً من الواقع الحياة والامها ، للراحة والسعادة الأبدية .وبذلك فان الحب الرومانسي في النصوص ، جمع بين مفهومين (الحب الأرضي والحب الإلهي)، الجنسي والقدسي ، ايروس [٤٤٨]عن طريق الهروب من الواقع ، إلى عالم مثالي أجمل من عالمهم الأرضي، أما بأسلوب الخيال، أم من خلال الموت .

---

[٤٤٧] فيكتور هيغو ، المسرحية ، ص٢٢٩ .

[٤٤٨] اريك بنتلي ، المسرح الحديث ، دراسة في الدراما ومؤلفيها ، ت: محمد عزيز رفعت ، ج١ وج٢ (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٥) ص٢٧٦ .

وشهد القرن التاسع عشر تحولاً معرفياً وعلمياً كان أثره في طبيعة سلوك الذات الإنسانية وقيمها وما أنتجته من أفكار ومشاعر وإبداعات ، وذلك لسيطرة الآلة والتقنية إذ كان لهما اثر بالغ في انسحاب الذات إلى دواخلها وأحاسيسها الشخصية معبرة عن تعاطفها مع هذا الواقع .

فلظهور الآلة والمعرفة الحديثة ، اثر في تطبيق العلوم الدقيقة في الدراما وإضافة إلى شعور الفرد بالضياع أمام المجتمع [٤٤٩] ، فأخذت النصوص الدرامية بمجمل ذلك التحول مبرزة دور الذات وحواراتها الداخلية وأحلامها المُحبطة .

فمجمل كتّاب هذه الفترة قد اشتركوا في إبراز الذات العميقة ، بصورة واقعية مادية[٤٥٠]،ومنهم السويدي (اوجست سرندبيرج) [•] فلم تجد الشخصية لديه إلا أن تعلن صراحة عن تلك الأحاسيس داخل سلطة المجتمع متحدية جملة الظروف الاجتماعية والأخلاقية والدينية الأمر الذي دعى إلى نهايتها نهاية درامية مأساوية، وهو ما نلحظه في نص (الآنسة جوليا) عام ١٨٨٨، حيث غاص الكاتب بأعماله في أعماق النفس، عن طريق كشفه للاشعور–اللامرئي–(ما في الباطن).

وبتحليل عقلي لكل نصوص(سترندبيرج) نجدها قريبة الى التحليل الفرويدي اللاشعوري عن الذات كما يرى (اريك بنتلي) ، وان برناردشو قد عده شكسبيريا ، أما (اوجين اونيل) ، فقد عده اكبر معبر عن خصائص الصراع الروحي المشكل للدراما وأيضا عدته (مارجوري بولتن) عدواً للمرأة رقم واحد [٤٥١] فاعتبرت هذه العوامل (طغيان الآلة على الحياة الإنسانية ، وتجارب علم النفس واهتماماتها ببواطن النفس البشرية ، وأيضاً الشعور بضياع الفرد أمام المجتمع)، كلها عوامل ممهدة لظهور التعبيرية بعد ذلك ومما قد حمل (الآنسة جوليا) (المسرحية التعبيرية) صراعات ثنائية بين الارستقراطية والطبقة العاملة الناشطة وبين الذكر والأنثى في حدودهما الإنسانية ، مرتكزاً هذا الصراع على الموتيفات البيولوجية والمبالغة بدور الوراثة [٤٥٢] .

ففي بداية النص ظهرت (جوليا) على لسان الخادم أثناء حواره مع الطاهية (كرستينا) إن جوليا ابنة ارستقراطية ، ومتعالية ، ومغرورة ، تعبر عن ذاتها بالرقص،ولكن مع الأقل منها مستوى في السلم الطبقي،وهذا يعتبر أمراً شاذاً آنذاك.

" جان: إن السيدة الصغيرة تتعالى في بعض الأمور، ولا تتعالى بالقدر اللازم في أمور أخرى " [٤٥٣]

فيتضح للباحث أن خط جوليا في مقدمة النص ، متأرجح بين طبقتها العليا (ذاتيتها) وبين رغبتها في الرقص مع الأقل منها طبقة .

فاللاشعور الفرويدي تكشفه (جوليا) الذي يعكس الوعي الطبقي والوراثي[٤٥٤] ،من خلال رؤيا رأتها عبارة عن عمود عال تتكئ عليه لا تعرف كيف تنزل منه ولا تستطيع البقاء عليه، لأنها ليست بالشجاعة وأسرتها الغنية فوق ، ولكن حنينها إلى الأرض بقوة وعنف[٤٥٥] ،وبذلك تؤكد جوليا أنها راغبة في الهبوط إلى الأرض، أي إلى مستوى اقل منها ، ولكن لم تجد من يسندها بالهبوط .

أما (جان) فيكشف عن لا شعوره ، برغبته في التسلق والصعود إلى طبقة أعلى من طبقته ، حتى ولو في الحلم أي أشبه بالجسر البعيد .

---

[٤٤٩] جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، م س ، ص٢٨٢ .

[٤٥٠] الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج٣ ، ت: عبد الله عبد الحافظ ، (بغداد : المطبعة العصرية ، ١٩٨٦) ، ص٢٣٥ .

[•] **اوجست سرندبيرج** (١٨٤٩ – ١٩١٢): اعتبر أكثر صرامة في ذاتيته وواقعيته في أسلوبه الجديد،من معاصريه، أمثال(بيورنسون–ابسن) ومن أعماله(الخارج على القانون– الأب – الآنسة جوليا – الأقوى – الدائنون– باريا) .وانعكست أفكاره في مجمل أعماله الدرامية ومنها الآنسة جوليا .
راجع : الارديس نيكول ، المصدر نفسه ، ص٢٣٤-٢٤٢ .

[٤٥١] راجع كل من: اريك بنتلي،المسرح الحديث،دراسة في الدراما ومؤلفيها،م س، ص٢٧٢ ،٢٧٦
مارجوري بولتن ، تشريح المسرحية ، ت: دريني خشبة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٢) ص١٥٧ .

[٤٥٢] مجموعة من الباحثين السوفيت ، نظرية الأدب ، م س ، ص٧٩٥-٧٩٦ .

[٤٥٣] أوغست سترندبيرج، الآنسة جوليا ، من الأعمال المختارة (الانسة جوليا – الاب) من المسرح العالمي١١٢ ، ت: محمد توفيق مصطفى ، (الكويت : وزارة الإرشاد والإنباء ، ١٩٧٠) ص٥٤ .

[٤٥٤] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، م س ، ص٥٧٤ .

[٤٥٥] أوغست سترندبيرج ، المسرحية ، ص٦٨-٦٩ .

" جان : إني أراني دائما تحت شجرة عالية في غابة مظلمة ، أريد أن اصعد إلى قمتها ، لا استطيع أن أرى الخلود الباسم ، حيث تشرق الشمس ، ولا استطيع أن اسرق العش الذي يرقد فيه البيض الذهبي ، فأحاول التسلق .... ولكني سأصل ، ولو في أحلامي " [٤٥٦]

وهذا الصراع بين الطرفين في محاولة التخلي عن طبقته ، حيث يتراءى في الرغبات البعيدة ، في النفس المشتهية الوصول إلى طبقة غير طبقته ، الفتاة الارستقراطية تحاول ولكن لم تجد من يسندها ، أما الخادم عبر لها عن الفقر الذي يقتل الآمال البعيدة والمطامع ، ولكنه يحاول الوصول ولو في الحلم ، وهذه المواجهة تسير بنا إلى عقدة المسرحية ، فهكذا يكون المؤلف فرويداً بحيث جعل "للحلم مغزى إنساني إلى جانب الفرصة الفنية في أن يستبدل بالحلم مغزاه التفسيري وعكس أثره وإستدعاة معناه " [٤٥٧] ، فجوليا هي أول من بدأت بالتخلي عن طبقتها، بالرقص مع الخدم، وطلبها لجان بالتخلي عن طبقته بإلغاء جميع الفوارق بينهما.

" جوليا: الليلة يجب أن نمرح في سعادة ، وكل الفوارق الطبقية يجب أن تنسى والآن أعطني ذراعك " [٤٥٨]

وهذا التنازل ورثته جوليا عن أفكار خطيبها الذي زرع في عقلها فكرة المساواة بين الرجل والمرأة ، بالتنازل عن الطبقات ، وهذا يضعف حزمها الرجولي ، الذي ورثته عن (ضعف أبيها أمام النساء) و(أمها المتضررة) وبذلك رفعت حاجز الطبقات ، وخففت من علاقتها الارستقراطية بتنازل ديمقراطي[٤٥٩] ، وهذا التنازل الوراثي جمع بين البيئة والوراثة بين (أفكار خطيبها وبين ورثته من أبيها وأمها) فعكسته على الخادم .

وقامت (جوليا) بإغواء الخادم ببعض الحركات والإشارات، إضافة إلى بعض أوامرها الارستقراطية العنيفة الممزوجة باللذة (السادية) [•] كما جاء في النص :

([تضربه على يده] قبّل يدي أولاً واشكرني ، منذ لحظة قبلت حذائي) [٤٦٠]

ويتقابل (جان وجوليا) في لحظة المساواة بين الجنسين ، وفي لحظة (تساوي طبقتيهما) في تلاقي بعضهما لإشباع رغبتيهما كأنهما مدفوعان بقوة داخلية نحو بعضهما ، وخاصة وان جوليا تتحرك نحو مصيرها لا شعوريا ، فهي واقعية غير واعية ، في عيد ليلة الصيف على أنغام الموسيقى والرقص (الباليه)[••] .

وبالتقاء الجسدين تنازل بحد ذاته من جوليا ، وهذا التنازل يضعف من صلابتها، "وذلك لرغبتها الجنسية الطبيعية التي تشتد بإيحاءات (ماسوخية)"[٤٦١][•••]، وبهذا الاتصال قد انتقلت جوليا من الرغبة إلى تجسيد تلك الرغبة ، والمساواة بينها وبين الرجل ، وبين طبقتيهما ، وهذه الرغبة العنيفة عند (جوليا) جسدها المؤلف من خلال نظرته (الكارهة للمرأة) [••••] ، وكذلك ما ورثته جوليا

---

[٤٥٦] سترندبيرج ، المسرحية ، ص٦٩ .
[٤٥٧] احمد العشري، التعبيرية في أعمال اوغست سترندبرج، مجلة آفاق عربية، السنة العاشرة، ع٤، (بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٤) ص٩١ .
[٤٥٨] سترندبيرج ، المسرحية ، ص٥٧ .
[٤٥٩] روبرت بروستاين،المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة، من ابسن إلى جان جينيه، ت: عبد الحليم البشلاوي،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب ت) ص١٠٦ .
[•] **السادية**:تلذذ جنسي مع إنزال الألم بالطرف الآخر،ومن الممكن أن يتحول هذا الحب إلى كراهية.
راجع : زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٣٠٥ .
[٤٦٠] للاستزادة انظر: سترندبيرج ، المسرحية ، ص٧٠،٨٦.
[••] **الباليه** : هو رقص إلى جانب البانتيوميم والمنولوجات ، استخدمها المؤلف بدلاً من الفصول والمشاهد ، بنوع من الحيل المسرحية ، وقد أنجحها (الباليه) الذي أضاف جواً سحرياً رومانسياً جسدياً راقصاً ممتعا ، باعتباره أكثر المشاهد تأثيراً لان استخدامها أثناء التقاء الجسدين .
راجع: رايموند وليامز ، المسرحية من ابسن إلى اليوت ،ت: فايز اسكندر (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣) ، ص١٦٧-١٦٨.
[٤٦١] روبرت بروستاين ،المسرح الثوري، م س ، ص١٠٦.
[•••] **الماسوخية**: التلذذ الجنسي مع الإحساس بالألم، وان أمراض (السادية و المازوخية) أمراض قد أصيب المؤلف بها في حياته.
راجع: محمد توفيق مصطفى، في مقدمة المسرحية، الآنسة جوليا، تأ: سترندبيرج ، م س ، ص١٠ .
[••••] كره المؤلف المرأة في حياته، وذلك لأمه الوضيعة، وأخته الشرسة، وجدته العصبية ، وزوجة الأب الخادمة، فوصف المرأة (إن مخ المرأة ما هو إلا جهاز ساذج تحركه آلة معطوبة اسمها الأهواء،ولذا فهو جامد التفكير،ميكانيكي أوتوماتيكي)وكذلك تزوج ثلاثة نساء وطلقهن،وبذلك عرضها بنصفين احدهما تراه امرأة والآخر تراه رجل .
راجع:محمد توفيق مصطفى ، في مقدمة المسرحية، سترندبيرج ، الانسة جوليا،م س ، ص١٢-١٣ .

من أمها القذرة فأمها (مقترنة بحياتها مع القذارة والمطبخ والإسطبلات وزرائب الأبقار)[٤٦٢]، فتعلمت من أمها كره الرجال وحبها لهم (نصف امرأة ونصف رجل) والشك فيهم ، وقد مارست ذلك مع خطيبها عندما كانت، (تدرب خطيبها وتعاقبه وتشتمه وتمارس الإغواء معه) [٤٦٣] وهو نوع من السادية ، الذي يتحول إلى كره ، وقد أدى بها إلى فسخ الخطوبة .

أما (ضعف أبيها أمام النساء فهو الذي جعلها تهبط ارستقراطياً وترتبط بالطبقة العامة) [٤٦٤] ، فكل هذه العوامل الوراثية والبيئية التي عاشتها جوليا هي سبب رغبتها في الهبوط وملاقاة الخادم جسدياً، وعلى الرغم من إغراءات الخادم لها، فهي الأولى والأخيرة المحركة للعملية الغرامية .

أما الممثل للطبقة الخادمة (العامة) ، (جان) فهو الطامع للارستقراطية ، والأنيق النظيف الذي استغل إغواء جوليا له في محاولة للوصول إلى رغباته وأهدافه، رغم انه حذرها عدة مرات أن لا تلعب بالنار .

" جان :..... ألا تعلمين أن من الخطر اللعب بالنار

-جوليا: بالنسبة لي لا ، فانا مؤمنة على .

جان : (بجراة) لا لست مؤمنة " [٤٦٥]

وبذلك نجح (جان) في الوصول إلى مطامحه الارستقراطية ، عن طريق رغبة جوليا الجسدية ، وهذه المطامع المادية مزروعة عنده (وراثياً) .

فهو ابن لأب فقير ، عاش في كوخ لسبعة إخوة وخنزير ، ولكنه يستطيع أن يرى حديقة الكونت وأشجار التفاح فوقه ، وحاول أن يتسلق شجرة التفاح ، ورأى مع أمه حياة جميلة على الطراز التركي ، أثناء عملها في تنظيف الحشائش ، فتولع بهذه الحياة وأصبحت رغبته في الحصول عليها ، فاغتسل بالصابون والماء الساخن ، وارتدى أحسن الثياب [٤٦٦]، ليهرب من الطبقة العامة ، إلى الطبقة الارستقراطية ، فهذه هي حياته التي عاشها وواقعة وحلمه ، فلم يجد فرصة للحصول على رغبته سوى(جوليا) التي تنازلت له،فاستغل هذه الفرصة ، وهرب من طفولته القذرة .

وبذلك استطاع جان الانتقال من الطبقة الخادمة إلى الطبقة الارستقراطية ، عن طريق الجسد ، أي (باتصالهما) . وبذلك حقق رغبته المادية ، والانتقال إلى حياة الطبقات العليا ، واستغل ذلك بطلبه منها أن تجلب له مال والدها ، ويهربا سويا ، ليحقق أحلامه (اللاشعورية) بان يكون صاحب فندق أو كونت روماني[٤٦٧]. للوصول إلى رغبته منذ طفولته القذرة .

فهو حقق رغبته الجسدية ، في الصعود إلى الارستقراطية ، وهو الآن يحاول الحصول على المال لإكمال ما حلم به .

فعقلية (جان) تحت أهوائه المادية ورغباته وأفكاره الشيطانية ، حيث كان يحسن التلفيق والكذب والمراوغة بطريقة ذكية مع أي طريقة يتعامل معها[٤٦٨] ، فهو ذو مظهرين الخارجي (أنيق ، ونظيف ، وطيب ، وخدوم ذو نزاهة شكلية ، وأما عن داخله فهو كاذب ، ومخادع ، وسارق ، وغشاش). و يشبه (روبرت بروستاين) ، قول ريتشارد الثالث عن الضمير بأنها كلمة للجبناء [٤٦٩] ، فلا ضمير لديه وإنما رغبته المادية في الوصول إلى طبقة الأغنياء بأي وسيلة وان كان بالخداع والكذب ، أو باستغلاله جسد جوليا قد اعتبر أن الحب هو (عمل حيواني)[٤٧٠] ، وعلى الرغم من هذا فقد استغله للوصول إلى نواياه ومطامعه . عكس جوليا التي قدرت الحب وتنازلت له ، إلا أنها أحست بالضعف وخيبة الأمل خاصة بعدما اكتشفته مخادعاً وطامعاً، ويحاول أن يستغلها مع بقاء الارستقراطية المسروقة من كلماتهم وتعابيرهم وتصرفاتهم التي كان يحلم بها .

---

[٤٦٢] للاستزادة انظر : سترندبيرج ، المسرحية ، ص٩٧-١٠٠

[٤٦٣] سترندبيرج ،المسرحية، ص٥١-٥٢. للاستزادة أنظر:روبرت بروستاين،المسرح الثوري،م س،ص١٠٦.

[٤٦٤] سترندبيرج،المسرحية، ص٩٩-١٠٠. للاستزادة أنظر:روبرت بروستاين،المصدر والصفحة نفساهما.

[٤٦٥] سترندبيرج ، المسرحية ، ص٧١ . للاستزادة أنظر : يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث ، (بيروت : المكتبة العصرية ، ب ت) ص٣٦ .

[٤٦٦] سترندبيرج ، المسرحية ، ص٧٣-٧٧.

[٤٦٧] روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، م س ، ص١٠٦-١٠٧ .

[٤٦٨] محمد توفيق مصطفى ، في مقدمة المسرحية، الآنسة جوليا، تأ: سترندبيرج ، م س ، ص٣٠ .

[٤٦٩] روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، م س ، ص١٠٧ .

[٤٧٠] المصدر والصفحة نفساهما .

" جان: .... إن الظهور يجب أن تنحني ، أما ظهري أنا فلا. لم أولد لمثل ذلك" [٤٧١]

وبعد انهيار جوليا وإحساسها بالضياع بعدما أهانها الخادم جاءت الإهانة من قبل طاهيتها التي حافظت على نفسها ولم تفعل فعلتها مع الخادم على الرغم من انه من نفس طبقتها.

" كرستين : .... السيدة الشابة التي كانت شديدة الخيلاء ، شديدة الجفاء مع الرجال – هي التي أرادت أن تطلق الرصاص على ديانا المسكينة لأنها كانت تتجول مع كلب البواب ..أني اعلم ...إنني لن أبقَ في هذا البيت أبداً .. " [٤٧٢]

فلن يبقَ لها سوى الرضوخ له مرة ثانية وطلب المساعدة منه بذلّة كبيرة :

" جوليا : ..... لا استطيع أن افعل أي شيء ، لا استطيع الندم ، ولا الفرار ولا البقاء ، لا استطيع أن أعيش ولا أموت ساعدني الآن – أمرني أطعك كالكلب " [٤٧٣]

ولكن الخادم ظل متأرجحاً بين الارستقراطية التي حصل عليها عن طريق ذلة جوليا ، وطبقة الخادمة بسماع جرس الكونت ، فيرجع إلى عبوديته الذليلة ، وحاول التخلص من جوليا ، فهيأ لها جواً جديداً وهو الانتحار[٤٧٤] ، فسارت على هواه شعوريا لأنها أحست بالذلة والإهانة بعدما شاخ الخادم عليها وسماعها لإهانة، الطاهية .

فأعلنت جوليا الموت وذلك ليأسها من الحب الذي شعرت من جرائه بالضعف والفشل ولكنها انتصرت بالموت ، لأنها مقتنعة به ، ولان الإنجيل يقول أن الأخير سيكون الأول وبالعكس وبذلك أحرزت لها مكانا في الجنة ، وذلك بسقوطها وقولها أنا الأخيرة (أي الهالكة في أسرتها).

" جوليا: والأولون سيصير الآخرين " [٤٧٥]

وبذلك فهي مؤمنة بالحب ، عكس جان ، باختيارها الموت لتتوج انتصارها الفعلي ، لهذا الحب ، ولتبرهن تفوقها الاجتماعي على الرغم من هزيمتها الجنسية، في حصولها على الجنة ، أما المخادع الشيطان فلم ينتصر إلا ظاهرياً بعدما لعب دور القاضي ومنفذ حكم الإعدام بها ، لأنه ظل خادماً جبانا ذليلا لسماع جرس الكونت ، ولم يشاركها الموت[٤٧٦]، فظلّ في موقعه خادماً على الرغم من تسلقه وحصوله على جوليا جسديا ، إلا انه ذليل وجبان أمام أوامر الكونت، فلم يتبعها بالانتحار ، وظل محافظاً على نفس مكانه ومنزله .

فنلحظ انهيار الارستقراطية بانهيار جوليا (جسدياً) بتسليمها اعز ما لديها ، فاعتبرت امرأة عاطفية سقطت أقنعتها الارستقراطية بفحولة الخادم ، وأصبح جان الخادم ارستقراطياً ، وأصبحت جوليا هي الخادمة (العشيقة المنهارة المتهالكة). وسبب ذلك ، أن جوليا الارستقراطية هي إنسانة ، والارستقراطية قناع غير إنساني، والقوى الإنسانية الفطرية تستطيع أن تهدم هذا القناع ، فبعاطفتها هدمت هذا القناع ، الذي قدمت عليه بعد التهديم لأنه جلب لها الذلة والعار ، وانتصارها هو انتقام للارستقراطية من نفسها، ومن الارستقراطية بوصفها فساداً للعلاقات[٤٧٧]، وبذلك فان (ستندبرج) قد أعطانا تفسيرا عميقا للذات من ناحية عاطفية (رومانسية)، وإضافة إلى تاريخ الشخصيات وواقعيتها ، من بداية الأحداث إلى حتميتها المأساوية .

والتنازل في الطبقات من اجل الحب اخذ مجراه بعد هذه الفترة في عديد من المسرحيات أمثال (بجماليون١٩١٣)[•]، لـ(برناردشو١٨٥٦-١٩٥٠) [••] الذي ابتعد عن موضوع الأسطورة واقتنص فقط العنوان .

---

[٤٧١] سترندبيرج ، المسرحية ، ص٨٥ .
[٤٧٢] سترندبيرج ، المسرحية ، ص١١٢ .
[٤٧٣] المصدر نفسه ، ص١٢٩ .
[٤٧٤] محمد توفيق مصطفى، في مقدمة المسرحية، الآنسة جوليا، تأ: سترندبيرج ، م س ، ص٣٠ .
[٤٧٥] سترندبيرج ، المسرحية ، ص١٣١
للاستزادة أنظر : روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، م س ، ص١٠٩ .
[٤٧٦] روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، م س ، ص١٠٦ .
[٤٧٧] يوسف عبد المسيح ثروت،دراسات في المسرح المعاصر،(بغداد:مكتبة النهضة،١٩٨٥)ص٢٧٩-٢٨٠.
[•] وموضوعها علاقة الأستاذ الارستقراطي (هنري) بالفتاة الفقيرة (اليزا) ، وباعتباره مغرماً باللهجات في دراساته في علم الصوتيات ، بعشق لهجة الفتاة ، ورغبة من الفتاة وإرادة قوية تدفعها إلى الاتصال بالأستاذ جسدياً رغم كبريائه وصلفه واحتقاره لها، ويستمر صراع الشخصيتين حتى تتغلب الفتاة بعنادها وإرادتها على كبريائه،فيخضع لها، ويتبادلا طبقتهما من خلال موضوع الحب فتصبح اليزا الارستقراطية والأستاذ خاضع لأوامرها وخادم لما تقول ، وذلك بسبب الحب .

تخلت الدراما المسرحية بعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، عن المواضيع الرومانسية، خاصة بعد تأثرها بالفلسفة الوضعية – وظهور نظريات الأنواع الدارونية التي كسرت فكرة التقدم البشري، وأيضاً ظهور الإله، إضافة إلى بعض المتغيرات السياسية بعد حروب نابليون، وإفرازات الثورة الصناعية آنذاك .

وللفيلسوف الاجتماعي (كونت)، وظهور نظرية (دارون) للأنواع ، اثر في تغير مراحل الحياة الاجتماعية وتطورها [٤٧٨] ، ومنها الدراما المسرحية وظهور كتاب جدد أمثال الروسي (انطوان تشيكوف)[•] ، الذي اظهر ما بدواخل الشخصيات ، من خلال الأزمات الفردية ، بإظهار الروح الساخطة على شرور الحياة .

واحتوت مسرحية (طائر البحر – أو النورس – ١٨٩٦)[••] على موضوعين ، الأول الحب ، والثاني الأدب ، ويركز الباحث على الأول دون غيره لما يتناسب مع موضوعة البحث . وأظهرت مسرحيته الواقعية التي لم تعتمد على الشخصية الوهمية ، الحبكة المعقدة ، وإنما اعتمدت على شخصيات عدة ، في مواجهة الحقيقة المؤلمة ، لإظهار الواقع المرير ، من خلال إبراز وفرة من العلاقات الغرامية المؤملة ، والخيانات ، والمغازلة والشرب والكلام الغبي .

وشمل النص على علاقات حب بين الشخصيات ، لكن العلاقات هنا تختلف عن العلاقات السابقة التي ذكرناها ، فهي علاقة بين زوج وزوجته أو محب مع محبوبته وهي علاقة غير متبادلة وإنما ناقصة في تبادل الحب ، ويتدخل طرف ثالث معهما في العلاقة . ويوجد في النص خمس علاقات تخص الحب ، مصاغة على شكل مثلثات (الزوج وزوجته مع عشيق أو عشيقة) [٤٧٩] ، أي العلاقات أصبحت ثلاثية وليست ثنائية ، أي لا يوجد حب متكامل في هذه العلاقات بين اثنين ، وتدور هذه العلاقات حول الشخصيات الأساسية وهو (اركادينا ، وتربيليوف ، وتريجورين ، ونينا) وعلى الرغم من أنها منفصلة إلا أنها مجموعة قائمة بذاتها ، بتصويره حياة المجموع لا حياة الفرد [٤٨٠] بتحرك الشخصيات الدرامية نحو إدراك الذات وليس بتحرك الحدث نحو ذروة معينة [٤٨١] ، وإنما إدراك

راجع كل من: محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي ،(بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٠)، ص١٧٤-١٧٥ .
نبيل راغب ، الاشتراكية والحب عند برناردشو، م س ، ص١٢٩-١٣٠ .

[••] اتسمت اغلب نصوصه بتكرس الفكرة في النص بمعالجة كشف حسي عاطفي أو مواقف ، أكثر ما اهتم بموضوع الحب .
راجع : لويس فارجاس ، المرشد إلى فن المسرح ، ت: احمد سلامة محمد ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب.ت) ، ص١٩٤ .

[٤٧٨] رشاد رشدي،نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،(القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية،ب ت)،ص١٣٧-١٣٩.

[•] **انطوان تيشكوف** (١٨٦٠-١٩٠٥): القاص والكاتب المسرحي المتأثر بأفكار سابقيه منهم (شكسبير، وجونسن ، وراسين ، وكورني ، وموليير ، وجوجول ، وبوشكين , وتورجنيف ، وتولستوي) الخ ، لكنه خلق له اتجاها فكريا اقترن به اسمه ، وقد تأثر بالمتغيرات السياسية الروسية ومنها (تغريب البلد ، وتبديل الحكم ومخلفات الاوتقراطية القيصرية) وهذه الظلال القاتمة أثرت على كتاباته. فانعزل في نصوصه عن السياسة والدين ، واستهان بالفلسفة وأصحابها إلا فلسفة الفن ، فقد صور مظالم الحياة كما هي بواقعها وبدقة لا تشوبها مواقف ذاتية ، وروح اليأس والقلق ووحشة الإنسان وعزلته وضالته ، فهي الحياة المرعية ، وقد كتب مسرحيات نوعية وليست كمية متبعاً الأسلوب الطبيعي منها(بلاتونوف ، وأغنية التم ، وشيطان الغابة ، والنورس ، والخال فانيا ، والشقيقات الثلاثة ، وبستان الكرز) الخ .
راجع: صبري حافظ ، مسرح تشيخوف ، الكتب الحديثة ، ٥٥ ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣) ص٢١-٥٠ .

[••] أوحت المسرحية بتناقض ظاهري (بشخصياتها ، وحواراتها ، وأفكارها) فهي مسرحية تراجيدية مكتوبة على وفق قوانين كوميدية، وقد خلت من الشخصية البطلة النموذجية، وإنما تعددت شخصياتها، وخلت من الأزمة المعقدة والأحداث المفجعة،واعتمدت على الحدث الغير مباشر. (والفت عام ١٨٩٢ وأعيد كتابتها عامي ١٨٩٥ ،وأيضاً ،١٨٩٦) .
راجع كل من:علي مصطفى أمين، بين ابسن وتشيكوف(القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ب.ت) ص٤٠.
عدد من الباحثين السوفيت ، نظرية الأدب ، م س ، ص٢٩١-٢٩٤.

[٤٧٩] راجع كل من : صبري حافظ ، مسرح تشيخوف ، م س ، ص١١١ .
سمير سرحان،دراسات في الأدب المسرحي، م س ، ص٩٥

[٤٨٠] الارديس نيكول، المسرحية العالمية ، ج٤ ، ت: د. شوقي السكري ، (بغداد : المطبعة العصرية،١٩٨٦) ، ص١٩٠-١٩١.

الذات بالمرارة والألم والخوف من فظاظة الواقع، وبالعيش من دون هدف بحياة مليئة بالأمل والتعاسة رغم حرصهم على العمل، وتتضح من خلال العلاقات الثلاثية .

المثلث الأول بين (نينا وتريجورين واركادينا)

إذ نجد (اركادينا) تحب (تريجورين)، وحبها رغبة في الراحة وقتل الملل ، بعدما سحبها من خلال شهرته وغرقت في السوقيات .

" اركادينا : أحقا أنني أصبحت هرمة قبيحة بحيث تتحدث إليَّ عن نساء أخريات من دون أن أثور لذلك(تعانقه وتقبله) لابد انك جننت يا حبيبي الجميل...الرائع ... أنت – يا آخر صفحة في حياتي (تجثو أمامه) يا متعتي يا مصدر فخري وسعادتي (تضع ذراعيها حول ركبتيه) انك لو تركتني ولو ساعة واحدة ، فلن أقوى على احتمالها بل يصيبني الجنون يا أروع الرجال وأبهاهم . يا سيدي " [٤٨٢]

فتريجوريون واضح انه لا يحبها وإنما أغواها وملها ، فهو يفكر في حب نينا الحالمة بالمستقبل الرفيع وهذا واضح باعتراف اركادينا له بان بقاءه في الريف من اجل غيرها .

"اركادينا:إنني اعرف يا حبيبي ما يستبقيك هنا،ولكن أرجو أن تتحكم في نفسك" [٤٨٣]

فيحاول تريجورين ، أن يغويها ويجذبها إليه .

" تريجورين: فتاة صغيرة السن مثلك . عاشت بجوار بحيرة منذ الطفولة وهي تحب البحيرة ، كما يحبها طائر البحر وهي سعيدة مثله ولكن يحدث أن يجئ رجل فيراها ولأنه لا يجد ما يفعله فانه يقضي عليها تماما كهذا الطائر" [٤٨٤]

فهو ينصحها من تريليوف القاتل للطائر ، ولكنه هو أيضا يقضي عليها بعد إغوائها وتركها [٤٨٥] .

وحب(تريجورين) واضح من خلال بقائه لتعلقه بالفتاة الريفية،ففي لحظة الوداع.

" تريجوريون : انك رائعة الجمال ... وهذه الملامح الحلوة التي تعبر عن طهارة ملائكية . يا حبيبتي (قبلة طويلة) " [٤٨٦].

فتريجورين يغوي نينا في شهرته ويمتع نفسه معها ومن ثم ينبذها ، وبذلك فالمفهوم الحسي واضح في هذه العلاقة الناقصة ، فهي ترغب بالشهرة، بأن تصبح ممثلة مرموقة . وهو يغويها لذلك ويلتقيان ثم ينبذها .

أما المثلث الثاني بين (نينا وتريجورين وتريبليوف)

فـ(نينا)تبادل (تريبليوف)الحب،ويبحثان عن الحياة،إلا أنها حين تبحث عن هدفها (الشهرة)في الحياة القاسية،تتركه وتنحاز إلى الكاتب تريجورين بحثا عن الشهرة.

" نينا: .... كنت احبك واحلم بالشهرة .. والآن علي أن ارحل " [٤٨٧]

فمسيرها نحو الشهرة سبب في تركها لتريبلوت، أما حبيبها تريبليوف ، كان شديد التعلق بها ، ولكنه بائس وكئيب .

" تريبلوف: نينا لقد لعنتك وكرهتك ومزقت خطاباتك وصورك الفوتوغرافية ولكنني اعلم طول الوقت أني مرتبط بك قلباً وروحاً والى الأبد ، أنا لا استطيع أن اكف عن حبك يا نينا " [٤٨٨]

---

[٤٨١] صبري حافظ ، مسرح تشيخوف، م س ، ص١٠٨ .
[٤٨٢] انطوان تشيكوف ، طائر البحر ، ت:د. ابو بكر يوسف ، المجلد ٤ ، (موسكو : دار رادوغا ، ١٩٨٨) ، ص٦٣.
[٤٨٣] انطوان تشيكوف ، المسرحية ، ص٦٢ .
[٤٨٤] المصدر نفسه ، ص٥٠ .
[٤٨٥] رايموند وليامز ، المسرحية من ابسن إلى اليوت ، م س ، ص١٩٩-٢٠٠.
[٤٨٦] انطوان تشيكوف ، المسرحية ، ص٦٨ .
[٤٨٧] أنطوان تشيكوف ،المسرحية ، ص٨٨.
[٤٨٨] المصدر والصفحة نفساهما .

ونلحظ أن الدمار والبؤس والانهيار والتحطم يلازم الحبيبين ويرمز لهما باسم المسرحية ، طائر البحر (النورس) المعذب ، تماما كـ(نينا) بحياتها المحطمة، وانتحار (تربيليوف) ، وسبب انتحاره إحساسه انه سيخسر حبيبته ، التي خرجت من سيطرة تاثيره، واتجهت نحو تريجورين .

فألقى تحت قدميها الطائر الميت الذي أطلق عليه الرصاص ، وانتحر في حتمية النص وهو رمز للفناء الشامل للحرية ، بغواية فينا وتحطيم حياتها بموت النورس وبعثه من جديد في شكله المحنط بانتحار تربيليوف[٤٨٩] ،فحاولت نينا أن تصبح مشهورة من خلال علاقتها بتريجورين ، وزادتها الأحلام ، وأشعرتها بالسعادة الوهمية، لفترة قصيرة، ونتيجتها هي العودة للآلام المألوفة في الحياة اليومية، حين عبر لها تربيليوف عن الفناء الكامل للحرية، بعودتها إلى آلامها، وانتحاره هو .

والآلام ملازمة للعشاق وذلك للواقع الذي يعيشونه في الحياة اليومية ، فلتريجورين الأم مثله مثل نينا رغم شهرته، وهذا جاء على لسانه عندما حاورها .

" تريجورين : ..... فان جميع كلماتك الرقيقة هذه تشبه تماماً كثير من الحلوى اللذيذة التي لم أذقها أبداً.... " [٤٩٠]

وهذا العذاب، من الآلام والشقاء في هذه الحياة المظلمة المرعبة موجودة في كل (نصوصه وقصصه)[•] ، ونهاية (نينا) (السخرية من أحلامها ، وقد ضاع إيمانها وفقدت الثقة في عملها وانشغلت بالخوف والقلق والغيرة ، وأصبحت تافهة عادية ، بخسارتها الاثنين) [••] ، وهذا الألم والخوف و القلق يسقطه تشيخوف على مجتمع صغير ويحاول أن يشبهه بالحياة الروسية كلها[٤٩١]، فيشعر تشيخوف قارئه ، بأنه يقدم صورة كاملة للمجتمع الإنساني الضخم بإعلانه أزمة في كل نواحي الحياة .

أما المثلث الثالث فيجمع بين (اركادينا – تريجورين وتربيليوف)

علاقة (اركادينا) بـ(تريجورين) التي ذكرناها كما تقدم ، أما علاقة تربيليوف بـ(اركادينا)، علاقة حب ابن بأمه ولكن هذه العلاقة يشوبها القلق والخوف والغيرة ، من سوقية أمه ، وبريق وشهرة زوجها تريجورين ، وتشمل هذه العلاقة على (حب وكره) ، والكره يأتي من جانب الأم التي تدمر حياة ابنها من دون أن تعي ، فهي دافئة له كراهية في لاوعيها لأنها أنجبته من رجل اقل من مستواها الاجتماعي ، وهو أيضاً في نفس الوقت يكن لها كراهية لا واعية، وبجانب هذه الكراهية يكن أيضا تربيلوف لامه(حب أوديبي)[•] من خلال كرهه لزوج أمه (تريجورين) برغبة للخلاص منه والقضاء عليه[٤٩٢].

وهذا الكره لزوج الأم والرغبة في الخلاص منه لأنه بديل الأب ، وبذلك حاول الابن اخذ مكان الأب ، وتسفر هذه العلاقة عن مقتبسات الأم عن (هاملت) التي تترنم فيها الأم ويرد عليها الابن من نفس المسرحية بجملة قصيرة شديدة الدلالة ، وذلك لتأثرهم بمسرحية هاملت .

" اركادينا : ... أي هاملت . كفاك كلاما فأنت تحول عيني إلى أعماق نفسي ، فأرى فيها بقعة معروفة سوداء ، لن تزول لها صبغة .

---

[٤٨٩] راجع كل من : رايموند وليامز ، المسرحية من ابسن إلى اليوت ، م س ، ص٢٠١ .
علي مصطفى أمين ، بين ابسن وتشيكوف ، م.س، ص١١٤-١١٨.

[٤٩٠] أنطوان تشيكوف ،المسرحية ، ص٤٥ .

[•] راجع : ابيلكين –ف- لا كشين سكافتيموف ، تشيخوف بين القصة والمسرح ، ت: د. حياة شرارة (بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥) ص١٠٨-١٠٩ .

[••] راجع (منلوج – نينا) في ، المسرحية ، ص٨٩-٩١ .

[٤٩١] علي مصطفى أمين ، بين ابسن وتشيخوف ، م س ، ص١٣٦-١٣٧.

[•] لفرويد دراسة نفسية تحليلية لعقدة (الكترا) بإطلاقه على الطفلة التي تتجه بالحب نحو أبيها وتنظر لامها ، أنها منافسة لها في حب أبيها (الكترا) استطاعت أن تقنع أخاها بقتل أمها وعشيقها الذي سبق وان قتل أباها) وهو عكس ما جاء بعقده (اوديب) الطفل الذي اتجه بالحب نحو أمه ، وشعر بالكراهية نحو الأب المنافس له على حبه الأم (الملك اوديب قتل والده وتزوج أمه) .
راجع: علي جابر الربيعي ، شخصية الإنسان – تكوينها وطبيعتها واضطراباتها (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤) ص١٥ .

[٤٩٢] صبري حافظ ، مسرح تشيخوف ، م س ، ص١١٢ .

تريبليوف : .. ودعيني اعتصر قلبك ، فهذا ما انتويه إن كان قلبك من مادة يمكن النفاذ إليها " [٤٩٣]

أما المثلث الرابع يشمل (ماشا وتريليوف ومدفيدينكو)

إن المدرس (ميدفيدينكو) يحب زوجته ماشا إلا أنها لا تبادله الحب ، وإنما متعلقة بـ (تريبليوف) فحياتها ظلت مقرونة بالحزن والكآبة والقلق .

" ميدفيدينكو : .... إنني احبك ...

ماشا": هذا هراء ... إن حبك يؤثر فيَّ ولكني لا استطيع مبادلته.." [٤٩٤]

وتعلقها بالطموح (تريبليوف) الكاتب الذي جلب لها القلق والخوف والعذاب ، فهو حب بلا أمل مع اليأس ، وهذا واضح من خلال توسلات أمها لـ(تربيليوف) بان يحس بابنتها ويبادلها المشاعر نفسها.

"بولينا:(إلى تريبليوف)أنت تعرف أنها فتاة طيبة (فترة صمت) امنح المرأة نظرة عطف أحياناً يا كوستيا وهي لن تطلب مزيداً إني اعرف هذا " [٤٩٥]

إلا انه لم يعرها أية أهمية وتظل في حزنها وكآبتها وارتدائها السواد ، وهذا واضح منذ حواراتهما الشقية في بداية النص . الذي يعدّ رمزا للمأساة ، وأحياناً نجد هذه المأساة تثير السخرية والهزل في مواقفها النفسية [٤٩٦] والحزن والقلق والسواد هي واقع الحياة الذي عبر عنه النص ، إلى جانب مواقف السخرية التي تدعوا بها الشخصيات في حالاتهم النفسية ، فهي حركة سريعة متبادلة بين المهزلة ورنة الحزن الباعث على الأسى والطاقة العظيمة التي حملتها المسرحية . وهذا الألم والحزن كالخوف وعدم بلوغ الحب والهدف مع سيليوف هو الذي جعلها نحيفة ، وخشنة ، وحادة المزاج مع زوجها (ميدفيدينكو) [٤٩٧] .

أما المثلث الأخير يشمل (بولينا ودورن وشامرابيف) .

بولينا زوجة الخادم (ثامراييف) ، وهي غير متعلقة به ولم تعد تحبه وسئمت منه ، فهو يشعرها بالملل والحزن والكآبة والمرض ، وأصبح ثقيلاً عليها جدا ، وإنها تحاول أن تبادل الطبيب (دورن) الحب وبادلته الحب فعلاً لفترة قصيرة إلا انه ملها وسئمها ، كما جاء بحوارها مع الطبيب بشأنهما وشأن زوجها .

" بولينا : ... إن سوء التفاهم هذا يحدث كل يوم . آه لو تعلم كم يزعجني هذا ، إن هذا يشعرني بالمرض وها أنت تراني ارتعد .. لم اعد احتمل أخلاقه السيئة (متوسلة إلى دورن) عزيزي يفجعني ألا تأخذني لأعيش معك ، إن أيامي تمضي ونحن لم نعد شباباً كم أود لو استطعنا أن نكف عن الكذب وتجاهل الحقائق فنحن الآن نقترب جدا من نهاية حياتنا .

دورن : من العسير عليَّ أن أغير من أسلوب حياتي فانا في الخامسة والخمسين .

بولينا : أنت لا تريديني لان هناك نساء أخريات لك بهن صلة وثيقة .. ومعذرة فقد مللتني " [٤٩٨]

فهذه العلاقات غير الكاملة والناقصة تبقى بالخوف والقلق والغيرة والملل والحزن والعذاب في الحياة المرعبة، وأيضا غير مستقرة باهتزاز كامل ، لا سكون، ولها في النص دلالة تشبيهيه باسم المسرحية، وهي ما عبرت عنه بـ(الطبيعة الرمزية) بالطائر البحري الذي يوصف بالبلادة والملل والإخفاق ، وإضافة إلى رمز البحيرة ، والمياه الرجراجة ، فوق البحيرة ، كأنها الشخصيات وتدور فوقها الأحداث المرعبة الغير مستقرة [٤٩٩] ، فعبر النص عن طبيعة الواقع بإظهار نفسيات الشخصيات الواقعية المرعبة مع اقترانها بالرمز الذي يشير إلى

---

[٤٩٣] أنطوان تشيكوف ،المسرحية ، ص١٩-٢٠ .
للاستزادة أنظر : صبري حافظ ، مسرح تشيخوف ، م س ، ص١١٢ .
[٤٩٤] أنطوان تشيكوف ،المسرحية ، ص٨ .
[٤٩٥] أنطوان تشيكوف ،المسرحية ، ص٧١ .
[٤٩٦] المصدر نفسه ، ص٧.
للاستزادة راجع كل من: الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج٤ ،م س ، ص١٩٢ .
رايموند وليامز،المسرحية من ابسن إلى اليوت، م س،ص٢١٠ .
[٤٩٧] كمال عيد،دراسات في الأدب والمسرح (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦) ص٢٨.
[٤٩٨]انطوان تشيكوف ،المسرحية ، ص٤١ .
[٤٩٩] صبري حافظ ، مسرح تشيخوف ، م س ، ص١١٠-١١١ .

فكرة النص ، من خلال علاقتهم الحسية الفاشلة الناقصة وما حملت من تبعات من (الآلام، وعذاب شقاء ، وإحباط ، وانطباعات خداعة ، وتبلد حسي ، وحيرة ، وقلق ، وخوف ، وملل ، وكآبة) وتجعل القارئ أحياناً يسأم هذه الحياة ، وهذه الصفات أصبحت أشبه بالنمطية على اغلب شخصياته في مسرحياته ، وفي نمطية الحب الذي غلب عليه المخادعة ، والحسية . والفشل رغم تجنبه نمطية الشخصية المسرحية السائدة في مسرحياته[٥٠٠] .

وخضع على أكثر من مجرد علاقات مألوفة عاطفية وإنما أصبح شهوة عارمة للحياة ، وإتمام وإكمال للآخر لأهدافهم . وهذا الاتجاه في العلاقات هو ما يميز كتاب هذا العصر في القوة والحيوية لإحداث ثورة هدفها تحرير الإنسان من أربطة الحياة الذليلة التي كان يحياها في تلك الفترة.

وقد غلب على نصوص العقد الأول والثاني من القرن العشرين المفهوم الحسي للحب، في أكثر المسارح العالمية ، ومنها (المسرح الأمريكي) [•] الذي استطاع أن ينمو في بدايات القرن العشرين ووصل إلى مرحلة النضج في العقد الثالث وازدهر في العقد الخامس .

وقد تناولت أكثر مسرحيات اونيل موضوع الحب، بمفهومه الحسي، وبأسلوب جسدي ، ومادي .

وامتازت مسرحياته الأولى بالشراسة والاندفاع في الحب ، وبتقديمه بأسلوب جنسي ، أمثال مسرحيات (الحداد يليق بالكترا ، ورغبة تحت شجرة الدرداء ، والتيه) [٥٠١] .

إلا انه في مسرحيته (القرد كثيف الشعر) سنة ١٩٢٤ عالج موضوع الحب بإطار تعبيري ، وبأسلوب جديد وهو أسلوب (الأقنعة)[••] ، فاونيل في مسرحيته لا ينظر إلى سطح الأشياء وإنما يمعن النظر في بواطن الأمور . وفي دخيلة اللاشعور ، ففي القاع يجد ما يريد ، من الأغوار الدفينة والمسالك الرهيبة والحياة الحقيقية .

حيث أن الصراع في النص صراع الإنسان مع نفسه ، (داخل النفس البشرية) رغم انه يعرض ظروفاً خارجية لمحاولة خلق صورة وهمية لذاته تتفق مع ما يتوقعه المجتمع ، إذن صراعه بين الوعي (الحقيقة) واللاوعي (الوهم) – لمعرفة النفس ولكن هذه المعرفة لا تأتي إلا بعد فوات الأوان . وبذلك فان البطل في المسرحية يبحث عن الانتماء ولا يستطيع أن يصل إلى هذا الانتماء إلا بعد أن يتصالح مع نفسه ويصل إلى اللاوعي ، ويجد صورة النفس الحقيقية . حيث عبرت المسرحية عن صراع الطبقات الاجتماعية ، من خلال البطل (يانك) الذي لا يعرف موضع انتمائه ، فيحاول جاهداً أن يجد نفسه الحقيقية ومكانته في المجتمع . إلا انه يفشل في ذلك ويرجع إلى بؤرته . " فالطبقات السفلى هم القرود الشعراء والطبقات العليا مجرد دمى تحركها أيدٍ خفية " [٥٠٢].

إذ نجد في المشهد الأول غرفة الوقيد وهي أشبه بالسجن ، متكونة من عمال منحنين ، يعملون جاهدين يطيعون الأقوى والأقدر، وبينهم ذو الشعر الكثيف (يانك) ذو القوة الهائلة ، الذي يعتبر نفسه كل شيء في مسيرة الحياة فهو الذي يدير المصانع وكل الأغنياء الذي يظنون أنهم شيء ، فهم في الواقع لا ينتمون إلى شيء ، وبذلك فان (يانك) يعيش حياة القاع ويحب هذا الانتماء ولا يعيش حياة المدينة حياة البيت ، فهو لا يعيش بالماضي وإنما فخور في حاضره :

---

[٥٠٠] رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، م س ، ص٢٧٠ .

[•] يرجع تاريخ المسرح الأمريكي إلى القرن السابع عشر ، بعدما تأثر بالمسرح الأوربي عن طريق الهجرة والوفود إلى أوربا ولم تبرز ملامح الدراما الأمريكية إلا على يد الكاتب التجريبي (يوجين اونيل ١٨٨٨-١٩٥٣) . راجع:عبد العزيز حمودة،المسرح الأمريكي،سلسلة كتابك،٧٩(القاهرة:دار المعارف، ١٩٧٨) ص٤-٥.

[٥٠١] روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، م س ، ص٢٩٨-٢٩٩ .

[••] استخدم الكاتب الأقنعة المستمدة من المسرح الإغريقي (حيث استخدم الممثلون اليونانيون القناع للتعبير عن الشخصية الشريرة و الشيطانية الخ). أما (اونيل) استخدمها في مجال علم النفس ، واكتشافاته للعقل البشري، أي القناع (رمز للحقيقة المدفونة داخل الذات الإنسانية) . من خلال استخدامه المنولوج الداخلي للتعبير عن مجرى الوعي وتيار الشعور،إضافة إلى الكورس العصري،وباستخدامه اللغة الدارجة،وتأثره بتحليلات فرويد النفسية،وبتصويره البطل ضحية للظروف.
راجع كل من : وديع كيرلس ، المأساة اليونانية ومسرح يوجين اونيل ، مجلة المسرح ، ع٥٤ (القاهرة : وزارة الثقافة – مسرح الحكيم ، ١٩٦٥) ص١١٠-١١١.
احمد العشري، التعبيرية عند يوجين اونيل،مجلة آفاق عربية،السنة العاشرة، ع٤،م س،ص٩٦ .

[٥٠٢] بامبرجاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ، ت: محمد فتحي (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ب.ت) ص١٣٢ .

" يانك : .... أنا الدخان ، والقطار السريع والباخرة وصفارة المصنع ، أنا من يجعل الذهب نقوداً أنا من يحيل الحديد إلى صلب ، الصلب ، الذي هو أساس كل شيء ، أنا العضلات التي في الصلب .... إننا ندير كل المصانع ، وكل الأغنياء الذين يظنون أنهم شيء هم ليسوا في الواقع شيئاً ، أما نحن الرجال فنحن نتقدم ، إننا في القاع ولكننا الكل في الكل " [٥٠٣]

وبذلك فان يانك يعيش حياة القاع وهو محرك للعالم ويحب حياته وفخورا بها عكس العجوز (بادي) الذي يعمل معهم ، فهو يحلم بان يتخلص من هذا السجن ويحن إلى حياة أفضل ، فهو الذي يصنع من خلال حديثه مع يانك فروقات البشر في الحياة من خلال أشرعة السفن القديمة .

" بادي : أتقول إننا هنا أصلاء ؟ أتقول إننا نسير السفينة ؟ ليرحمنا الله ، أوه ، ليتني أعود إلى أيام شبابي الجميلة ، أوه ، كم كانت فيها سفن جميلة فاخرة ... جواري ذات أشرع طويلة .... " [٥٠٤]

وبذلك فان (يانك) من طبقة عاملة ويحب طبقته من خلال حبه لقوة جسده الهائلة الذي يسيّر به الحياة بأكملها . فهو يعيش حياة مرح وسكر ولهو مع أصحابه العمال بمواقف كوميدية ، وأصوات سخرية ، وتأكيد على الحياة الحسية الوجودية وما بها من ملذات الشرب وملذات جسدية مع النساء والى هنا الأحداث تبين أن البطل يحب ذاته من خلال حبه لحياته وعمله ، وفخورا بهما ، وهذا ما اشتمله الفصل الأول من المسرحية .

ونقطة التحول في المسرحية ، هو لقاء (يانك) بفتاة من طبقة غنية ، جميلة ، وشقية بنت مدير إحدى شركات الصلب (ملدرد) التي جاءت مع عمتها على ظهر السفينة لضياع الوقت فتنزل إلى الفرن لمشاركة الطبقة العاملة بعملهم ، وعندما يقع نظرها على (يانك) وهو في حالة من حالات الهياج ، تتراجع وتصرخ بوجهه ويغمى عليها .

" ملدرد: أبعدوني عن الوحش المفترس " [٥٠٥]

وهنا أشارة إلى أن يانك من طبقة العاملين ، أما (ملدرد) فمن طبقة الأغنياء ، وأيضاً يرمز هذا التناقض بين الشخصيتين إلى أن يانك يرمز إلى حياة القاع ، (البحر) ، أما ملدرد ترمز إلى الحياة اليابسة والنعيم. فالأحداث تبدأ بالتصاعد بعد لفظة الفتاة المذكورة .

ومن هذه اللحظة ينتقل يانك من عالم الجسد إلى عالم العقل ، حيث يعاني صراعاً مع نفسه . بعدما شعر انه فقد الشعور بالانتماء ، وتحطمت الحياة فجأة. فحطمت (ملدرد) حياته المثالية ، لتجعله يهتز ويفقد الثقة بنفسه ، وييأس من حياته العملية ، فالصورة الجديدة التي يرى يانك بها نفسه صورة القصور، صورة تربطه بالحيوان (بالجسد ذاته) لا بقوته ، وبذلك أصبح جسده رمزا للنفس وبالتالي سجنا لها [٥٠٦]،وبذلك فالفتاة النحيفة اللطيفة الجميلة تهز ثقة الجسد الأقوى الوحشي الحاد ، الذي يسير حياة العالم ، فانهمك الجسد المتوحش بالتفكير .

" يانك : أوه ، أيها الصبيان ، دعوني وشاني ألا ترون أنني أحاول أن أفكر

الجميع : تفكر !

يانك : نعم أفكر ! أفكر! أفكر ، هذا ما قلته ! فهل في ذلك عيب ؟ " [٥٠٧]

فالأمرأة هي التي حركت عقله نحو التفكير ، على شكل عبارات نفسية علقت بالذهن ، وهذا التفكير جلب له المتاعب ، من أول لحظة تفكير [٥٠٨].

---

[٥٠٣] يوجين اونيل ، القرد كثيف الشعر ، من روائع المسرح العالمي ٢٤ ، ت: جلال العشري ، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٢) ص٥٠-٥١ .
وللاستزادة أنظر: يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، م س، ص٢٤٥.
[٥٠٤] يوجين اونيل ، المسرحية ، ص٤١ .
للاستزادة أنظر : إيليا حاوي ، اوجين اونيل والمسرح الأمريكي المعاصر ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨١) ص١٧٤ .
[٥٠٥] يوجين اونيل ، المسرحية ، ص٧٥ .
[٥٠٦] جلال العشري، في مقدمة المسرحية، القرد كثيف الشعر، تأ: يوجين اونيل، م.س ، ص١٣-١٤ .
[٥٠٧] يوجين اونيل ، المسرحية ، ص٧٩ .
[٥٠٨] راجع : بامبر جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ، م س ، ص١٣٣ .

وباهتزاز صلابته وقوته وهو في أوج تفكيره ، يسمع أصواتاً تتكلم عن اهانة الفتاة له ، فيتعمق في التفكير ، محاولا كشف هذا الصراع مع نفسه، هل هو حب، الحب الذي وقع به ، من جراء كلمة جارحة قالتها له الفتاة ، ولكن قوته وفخره وعنفوانه وصلابته لاتجعله يتنازل عنها أمام البحارة ولا أمام نفسه ليبوح ما في داخله ، فينقسم صراعه مع نفسه في وجهين وجه الحب ووجه الكراهية :

" بادي : أنا اعرف ما في الأمر ، والأمر بسيط جداً ، انه وقع في الحب .

الجميع : الحبَ !

يانك : الحب ! إلى الجحيم بالحب ! الكراهية هي الشيء المعقول ، وقعت في الكراهية هل تفهمون ؟

بادي : المسالة تحتاج إلى حكيم ليشرح الفرق بين الحب والكراهية ، ولكني أقول لكم أن المسالة فيها حب ، وإلا فماذا غير الحب بالنسبة لنا ، نحن الحيوانات المسكينة في فتحة الفرن ، يمكنه أن يجذب سيدة رقيقة كأنها ملكة في ثيابها البيضاء فتنزل ميلا من السلالم والدرجات لتلقي علينا نظرة " [٥٠٩]

فالتأكيد على أن سبب صراع (يانك) مع نفسه ، هو وقوعه بالحب ، من قبل (بادي) ، أما (يانك) يؤكد وجه الكراهية ولا يعترف بالحب أي (حبه وكراهيته)[•] للفتاة وللحياة التي يعيشها ، ولكن مستواه الطبقي الذي يعيشه ، وجسده الحيواني القذر حتم على (يانك) الاعتراف والبوح في حبه ، وجعله يدخل بدائرة صراع مع نفسه ومع الحياة ، من خلال كرهه للفتاة ومحاولة الانتقام ، وهذا الانتقام جاء من الحب ، ولكنَّ حبه صامت مكتوم لا يستطيع البوح به . وإنّ حب العمل والأشياء لا ينفصل عن حب الذات فهو يحب ذاته من خلال حبه لقوة جسده وحبه لعمله وحياته ، وذلك واضح من خلال معاملة الآخرين له . لكن لحظة التقائه بالفتاة ، وضع يانك في حركة غير مستقرة ، في اهتزاز دائم ، لان الفتاة شككته في نفسه (ذاته) وحياته ، وهنا خروج من الذات إلى الغير .

فصميم الذات مرتبط بالعالم (العالم الشخصي للذات نفسها) ، فارتباط حب الذات بحب الأشياء الأخرى هو حب ناقص ، واكتماله مع الأنت ، هذا ما أشار إليه (زكريا إبراهيم) [٥١٠] فحاول (يانك) الخروج من قوقعة ذاته إلى الاخرين وسبب هذه المتاعب هو الحب الذي جعله يفكر ويصارع نفسه.

فخرج من مخدع الوقيد إلى المدينة (نيويورك)محاولاً العثور على الفتاة للانتقام منها، والانتقام جرى بأسلوبين محاولة للرجوع إلى تثبت نفسه الأول ، بأسلوب البصق (وجها لوجه) والثاني – اهانة طبقتها من خلال التحرش الذي وقع في شارع المدينة ، بترديد كلماته الصلبة ، ووصوله إلى مرحلة ضرب احد المارة، الذي أوقع به إلى داخل السجن [٥١١] .وبذلك من الصعوبة تآلف هذا الوحش مع الحياة المدنية ومع إنسانة رقيقة ، وعلى الرغم من انه جاء بدافع الانتقام و الحب الذي دفعه إلى المدينة ، محاول التعايش هناك لكنه لا يستطيع ووجوده في السجن عرفه بأنه " أصبح سيداً له وانه سيبقى أبداً عبدا إذا لم يفعل شيء " [٥١٢]

فقد كان يتعذب ويصر على إنزال أفدح العقاب في قرارة نفسه، بعدما أحس بغربته، واعتزاله ووقوفه إزاء موقف العداء المكشوف وحريته الداكنة التي قست عليه كل هذه القسوة، فهو تائه، هائم على وجهه، وحيد، مستوحش، يحاول الانتماء إلى جماعة، بانطلاق من ذاته إلى ذوات الآخرين محاولاً إيجاد الطمأنينة والحب والاستقرار.

وهذا ما جاء به عندما يناجي نفسه:

" يانك:...بعيد في القاع لا تستطيع أن تمسكه ، ولا تستطيع أن توقفه ، انه يتحرك، فيتحرك كل شيء ، ويقف فيقف العالم اجمع. ذلك هو أنا الآن ... أنني لا أخادع هل تفهمون؟ كنت الصلب فملكت العالم،ولم اعد صلبا فملكني العالم " [٥١٣]

---

[٥٠٩] يوجين اونيل ، المسرحية ، ص٨٠-٨١ .
للاستزادة أنظر : يوسف عبد المسيح ثروت ، دراسات في المسرح المعاصر، م س ، ص١٨٨ .

[•] جمعت اغلب نصوصه موضوع الحب والكراهية للمرأة ، وهذا ما عاشه المؤلف في حياته (من حب لأباه وعداء لامه)، وهذا ما انسحب إلى نصوصه .
راجع : روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، م س ، ص٢٨٩ .

[٥١٠] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٥٣ .

[٥١١] جلال العشري ، في مقدمة المسرحية، القرد كثيف الشعر، تأ: يوجين اونيل،م س ، ص١٤-١٥ .

[٥١٢] ايليا حاوي ، اوجين اونيل والمسرح الامريكي المعاصر، م س ، ص١٧٦.

[٥١٣] يوجين اونيل ، المسرحية ، ص١٤٠ .

فهو أشبه بالانتقال من عالم إلى عالم آخر أي من طبقة ومستوى اجتماعي واطئ إلى طبقة ومستوى عالي، ولكنه لم يستطع ويعاني ما يعاني، وأيضاً لم يستطع الرجوع إلى ذاته .

وبذلك فان خروجه من ذاته صحوة ، وهي صحوة الخروج من غرائزه وبهيميته التي كان يسير بها ، إلى الأفكار (العقل) [٥١٤]، ولكنه يفشل في ذلك ، وكل هذا التغير الذي دار في نفسية البطل سببه حبه للفتاة ، حبه المكتوم الذي لا يستطيع أن يبوح به وذلك لوجود الفوارق (الاجتماعية – والفكرية) بينهما ، وبذلك يفشل بحبه للفتاة وانتقاله إلى الحياة الجديدة ، ويفشل أيضاً بحبه لنفسه والرجوع إليها فيسير البطل إلى النهاية المأساوية إلى حديقة الحيوانات لملاقاة نفسه ، وذهابه لم يكن صدفة ، وإنما بـ (وعيه ، ولا وعيه) اللذين ساقاه إلى هناك [٥١٥]، بعدما يأس من (اللجنة الصناعية) التي تساعد الفقراء في مساعدته وتعد ثالث محاولة من محاولات انتقامه _ لكنها تفشل _ في (المنظر السابع) وبذلك فان أهم شيء في الحياة هو الحب، وان لم يجد الحب لم يجد الحياة وبالعكس .

فمشاهدته للقرد الحقيقي في حديقة الحيوانات هو مشاهدته لنفسه ، لذاته الحقيقية، ومحاولته لتحرير القرب ومصافحته باءت بالفشل وانقلبت ضده فقتله القرد ، وبالحقيقة انه انتحر فهو الذي طلب الموت بيده فالقرد لم يقتله [٥١٦]، وبهذا اعترف (يانك) بصورته الحقيقية أمام نفسه ، وأنهى عذابه بموته . فربما شعر القرد الأشعر بطبقة انتماءه[٥١٧]، ويمكن أن نقول أن انتحاره هنا يدل على احد المفهومين حبه لذاته الشديد الذي جعله ينتحر، أو كرهه الشديد لذاته الذي أيضاً جعله ينتحر[٥١٨]. وان (الحب أو الكره) هي الازدواجية التي حملته الشخصية البطلة في النص .

فمفهوم الحب في النص غير مكتمل ، فهو حب من طرف واحد ، حب صامت، مكتوم في النفس وذلك لاختلاف الظروف ، فلم تقم علاقة بين شخصين وإنما إنسان وذاته ، على الرغم من وجود الظروف الخارجية المحيطة به ، وهذه العلاقة بينه وبين ذاته تفشل بفشل ارتباطها مع الآخرين.وهذا الحب ولّد كراهية لذاته وللآخرين .

فصور لنا النص ، الحياة المادية المتملكة للمال والثروة والجاه والعقل ، الخالية من أي قيم روحية ، من خلال سيطرتها على الطبقة العاملة _ الفقيرة_ المعتمدة على جسدها ، وأدخلتنا في عالم سايكولوجي بطله هو الفكر الإنساني وكفاحه .

ومسرحية (بلدتنا ١٩٣٤) للأمريكي (ثورنتون وايلدر) المولود عام ١٨٩٧، من أشهر المسرحيات التي كتبت ، ومن الأعمال المحببة للأمريكيين وغير الأمريكيين، بثورتها على الوضع الإنساني كله ، وانعدام مناظرها التقليدية في فصولها واستعانتها بشخصية مدير المسرح للاتصال مباشرة مع القارئ أو المشاهد . وباعتبارها صورة صادقة للحياة الإنسانية ، الأمريكية خاصة [٥١٩] ، بعرض مجريات الحياة اليومية ، من خلال ثيمة للحب جديدة تسير مع خط مجرى الأحداث في فصولها الثلاثة .

وصراع المسرحية بين الإنسان والحياة ، ومدى حب الإنسان لهذه الحياة ، وارتكزت مواضيع الفصول (الحياة والحب والموت)، على موضوعة جميلة للحب، للعلاقة غرامية بين (شاب وفتاة) تبدأ من طفولتهما .

حيث صور لنا الفصل الأول علاقة حب الطفل (جورج) بالطفلة (اميلي) وهم جيران من قرية واحدة .

والحب بصورة الطفل ، أشبه بالوليد الصغير الذي يعد في دور التكوين ، وذلك لان براءة الأطفال وصداقتهما تعبر عن معنى الحب [٥٢٠]، فالأطفال وصداقتها البريئة النقية الطاهرة ، تعبر عن معنى الحب الطفولي ، فالحب يعبر عن الطفولة، والعلاقة بين الأطفال تعبر عن الحب ، من خلال البراءة والنقاء والصدق .

وهذه العلاقة البريئة بدأت منذ طفولتهما في الفصل الأول من المسرحية وموضوعة حبهما جسد لنا فكرة النص وهي (حب الحياة)[•] في الفصل الأول و (الزواج) في الفصل الثاني و(الموت) ومحاولة الخلود في الحياة في الفصل الثالث.

للاستزادة أنظر: يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث ، م س ، ص٢٤٦ .

[٥١٤] إيليا حاوي ، اوجين أونيل والمسرح الأمريكي المعاصر، م س ، ص١٧٨-١٧٩ .

[٥١٥] إيليا حاوي ، اوجين أونيل والمسرح الأمريكي المعاصر ، م س ، ص١٧٩ .

[٥١٦] المصدر نفسه ، ص١٨٠ .

[٥١٧] بامبر جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ، م س ، ص١٣٢ .

[٥١٨] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٤٣ .

[٥١٩] فرانك م – هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، م س ، ص١٦٠-١٦١ .

[٥٢٠] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٥٧ .

[•] حب كل شيء يرتبط بالوجود ، مثل حب العمل ، والدراسة ، والمستقبل ، والأكل ..الخ.

ففي الفصل الأول يلتقي الطفلان ويتحدثان عن حبهما للمدرسة ، والتزامهما بالواجب المدرسي إضافة إلى البيتي ، ومساعدة بعضهما البعض في حل المسائل الدراسية، بوضع نوعا من التلغراف بين نافذته ونافذتها عن طريق نوع من الإشارات كالصفير .

"جورج:..اسمعي يا إميلي!ما رأيك إذ جعلنا نوعا من التلغراف بين نافذتك ونافذتي.."[٥٢١]

وهذه العملية تعبر عن براءة تفكير الطفلين ونقاوته، وربطها بشؤون التواصل بين العشاق .

ويوجه الطفل (جورج) أسئلة إلى الطفلة (اميلي) ، فيثيرها ، ويجذبها نحوه بقوة ، مسرعة نحو أمها لتسألها بعض الأسئلة ، عن مدى جمالها وما قوة تأثيره بالناس ، وتجيب أمها بالايجابية نحوها ، ولكن لم تشفي قلبها ، وشعرت أنها مجاملة[٥٢٢] ، لان المحبوب في هذه اللحظة ، لن يستمع ولا يصدق إلا حديث المحب. وتتواصل لقاءاتهما ، ويلتقيان من خلال النافذة (مثل العشاق الكبار) ولكن حديثهم الغزلي مرتبط بحب الحياة وتأدية واجباتها.

" اميلي : لا استطيع أن اعمل إطلاقاً . ضوء القمر ما أروعه !

جورج : ... اميلي ، هل وجدت حل المسألة الثالثة ... " [٥٢٣]

فالفصل الأول يقدم تفصيلات عن الحياة اليومية مثل (توزيع اللبن ، وفطور الأسرة ، وذهاب الأطفال إلى المدرسة ، وواجباتهم ، والنوم، ... الخ . ويجسد أكثر هذه التفصيلات الطفلين من خلال علاقتهما ببعضهما، كتجسيد الجنس البشري كله، وإضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية الأخرى .

فهاتان الشخصيتان المجازيتان قائمتان بذاتيهما وممتعتان لأنهما تمثلان الجماع الكامل للانفعالات الإنسانية الذي يرسم فضائلهما ورذائلها [٥٢٤]. وقدمت الفضائل للتأكيد على جانب الفضيلة وهو حب الحياة والتمسك بواجباتها .

ويتوج هذا الحب الطفولي في المدرسة الثانوية بعد ثلاث سنوات بالزواج في الفصل الثاني من المسرحية لنشر الفكر الرئيسة التي تعمم في الفصل وهي (الحب والزواج) على لسان (مدير المسرح)

" قلما يسلم احد في الدنيا من الزواج تعرفون ما اعني ؟

وقلما يشذ عن ذلك احد في بلدتنا . وقلما ينزل احد قبره إلا متزوجاً ....

وكما قال احد شعراء أواسط أمريكا :

كي يعيش المرء عليه أن يحب الحياة ، وكي يحب الحياة عليه أن يعيشها " [٥٢٥]

وبذلك فهناك ترابط بالأحداث بين الفصل الأول والثاني ، فالأول تناول الشخصيات وعلاقة الطفلين ، بحب الحياة ، والفصل الثاني يعبر عن من يحب الحياة يجب عليه أن يعشها ، مثل الزواج الذي يحتم على المحبين أن تنتهي علاقاتهم بالزواج .

وفي هذا الفصل تداخل مع الفصل السابق حيث يعيد لنا البطلين نشأة حبهما .

" اميلي : .. إلى ما قبل سنة كنت احبك كثيرا ... وكنت ألاحظك وانت تفعل كل شيء لأننا كنا أصدقاء منذ زمن بعيد " [٥٢٦]

فالزمن الماضي يعود إليهما في الحاضر ليثبت حبهما ، فللحب علاقة بالزمن من خلال ذكريات المحب والمحبوب إضافة إلى أنَّ دوامه واستمراره، مرتبط بالزواج [٥٢٧] ،وهو ما يسمى مشهدٌ داخل مشهدٍ، مشهدٌ يعبر به الطفلان عما بدواخلهما منذ طفولتهما

---

[٥٢١] ثورنتون وايلدر ، بلدتنا ، مسرحيات عالمية ٤، ت وتقديم: د. محمد إسماعيل الموافي، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥) ص٨٤ .
[٥٢٢] ثورنتون وايلدر ، المسرحية، ص٨٦-٨٧ .
[٥٢٣] المصدر نفسه ، ص٩٠.
[٥٢٤] الآن.اس. دوانر،المسرح الأمريكي،ت: محمد بدر الدين خليل (القاهرة:دار المعارف، ١٩٧٦)ص٨٩ .
[٥٢٥] ثوزنتون وايلدر ، المسرحية ، ص١٠٥-١٠٧ .
[٥٢٦] المصدر نفسه ، ص١٢٤ .
[٥٢٧] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ،م س ، ص٢٧٠-٢٧١.

.وهذا التكرار بإعادة الماضي ، يمثل نسق الحياة وخلودها متكررة للوجود الإنساني بأجمعه .ويربط العاشقين في الفصل الثاني كما ذكرنا سابقا (حب الحياة بحب الحبيب)، بمخاطبة الحبيب حبيبته.

" جورج : ....اعتقد أن الإنسان إذا وجد شخصاً وتعلق به جداً ، اعني وكان الشخص الآخر يبادله نفس الشعور وأحبه لدرجة أن يهتم بأخلاقه وشخصيته ، إذن فذلك على ما اعتقد يتساوى في الأهمية مع الكلية " [٥٢٨] .

ويقصد جورج تساوي أهدافه المدرسية (حبه للحياة) مع حبه لحبيبته ، بان يصبح مزارعاً ويصبح رجلاً عندما يتزوج ، و(إميلي) تصبح امرأة .

ولكن الأزمة تشتد في الفصل الثاني ، بكيفية اقتناع (اميلي) ووالديها ، بموضوع الزواج ، لان ذلك سيفرقهما ، وكذلك جورج ووالدته ، فيدخل (جورج واميلي) ضمن صراع الذات كما جاء " (إميلي : في حياتي كلها لم أحس بمثل هذه الوحدة...وجورج واقف هناك، وكأنه ...! إني اكرهه، ليتني مت! بابا! بابا)" [٥٢٩] .

فيصبح الصراع في داخلهما بين حب الوالدين والتعلق بهما ، وبين حب الحبيب والانتقال معه إلى عش الزوجية ، وينتهي بهما إلى الزواج .

ويزوجهما مدير المسرح (بدور القسيس) ويؤكد :.

" حب الله على كل حب يسمو " [٥٣٠]

وبذلك يضاف المفهوم الإلهي من خلال الزواج ، رسميا بالكنيسة ، ويؤكد القسيس أن حب الله أعلى من كل حب ، وبذلك يتوج الحبيبان حبهما بالزواج ، بالفصل الثاني ، بعد مرور ثلاث سنوات عن زمن الفصل الأول .

ومثلما دورة الحياة زخرت بالحب والسعادة فأنها ترتبط بالألم والحزن ، فتنتهي المسرحية بالمأساة (الموت) موت (اميلي) بعد تسع سنوات من زواجها ، وحزن حبيبها عليها . لكن المؤلف في النص لم يصور الموت بصورته النمطية في اغلب المسرحيات ، بنهاية العلاقات الغرامية ، وإنما صوره لتأكيد حب الحياة ، حيث لعب القدر دورا في الحياة . إذ تنظر (اميلي) إلى الموت من زاوية الخلود ، بطلبها الرجوع إلى الحياة ، حيث أدركت أن حبها اكبر الآن إلى الحياة بعدما رجعت إلى الحياة يوم عيد ميلادها ، وشعرت أن من في الحياة لا يدرك قيمة الحياة ويستغلها بالحب ، ولكن بعد فوات الأوان، وذلك لتغير الزمن حين (أمها صورت في الزمن الماضي مع أميلي) أما (أميلي صورت في الزمن الحاضر).

" مسز ويب : .... (تعانقها وتقبلها) عيد ميلاد سعيد لك يا ابنتي ...

اميلي : ..... لا أقوى لا أقوى...." [٥٣١]

فيعبر الفصل الثالث عن موضوع الموت ، ليؤكد بدوره عن فكرة الخلود في الحياة (حب الحياة والتعلق بها) ، وبعد رجوع (اميلي) إلى الحياة ، ومشاهدتها عبث الحياة ، فضلت البقاء في عالم الأموات ، وعدم الرجوع ثانية إلى الحياة ، فالموت فناء شامل للشخصية الإنسانية [٥٣٢].

حيث استعار المؤلف من (دانتي) المشهد الأخير بإظهاره أن " الحب الذي يشيع في الحياة روحها ويكسبها مغزاها إنما هو تجلي من تجليات النظام الكوني للأشياء " [٥٣٣] وبذلك تختار (اميلي) الحياة في عالم الأموات .

وبذلك وسع النص ، مديات الحب الإنساني وعمق مجراه ، بعد الموت . فهناك ارض للحياة وارض للأموات والقنطرة بينهما هو الحب ، الحب الذي يبقى بينهما صاحب المعنى [٥٣٤] .

---

[٥٢٨] ثوزنتون وايلدر ، المسرحية ، ص١٣٢ .
[٥٢٩] ثوزنتون وايلدر ، المسرحية ، ص١٤٠ .
[٥٣٠] المصدر نفسه ، ص١٣٩.
للاستزادة أنظر:محمد إسماعيل الموافي،في مقدمة المسرحية،بلدتنا،تأ: ثورنتون وايلدر،م س، ص٢٣.
[٥٣١] ثوزنتون وايلدر ، المسرحية ، ص١٦٩ .
[٥٣٢] سمير عبدة، التحليل النفسي لروائع الأدب العالمي(بيروت: دار النصر، ١٩٨٦)ص١١١ .
[٥٣٣] محمد إسماعيل الموافي،في مقدمة المسرحية،بلدتنا،تأ: ثورنتون وايلدر،م س، ص٣٨ .
[٥٣٤] المصدر والصفحة نفساهما .

فالنص بفصوله الثلاثة يعبر عن الحب الوجودي ، أي حب الحياة وما يتعلق بها من ظروف تؤدي إلى الوجود الفعلي، هذا ما عبرت عنه الذات الإنسانية من خلال علاقة البطلين ، وما احتوت علاقتهما من مفاهيم للحب ، حيث يختم النص باقتناع (اميلي) البقاء في عالم الأموات ، وذلك لعبث الحياة وعدم استغلالها .

صور الكاتب الفرنسي (جان انوي)[•] المولود سنة ١٩١٠ الجانب المظلم من النفس البشرية وما يراودها من قلق وضيق ، من خلال إبراز فكرة رفض الحياة ونبذها ، بدراما تراجيدية هزلية – فانطلقت مسرحياته من مقولة سارتر " في رفض السعادة الزائفة والتمدد على الأمل القذر " [٥٣٥]وصورت مسرحيته (روميو وجانيت ١٩٤٤) [••] موضوع الحب المتخيل ، برفض الحياة ونبذها صراع الإنسان بين طبيعته وآماله العريضة .

جسدت المسرحية شخصية (فردريك) الشاب الذي يحب خطيبته التي خطبتها له أمه التقليدية ، (جوليا) وقد تشابهت صفات الشخصيتين الاقتصادية ، والاجتماعية ، والأخلاقية ، بحبهما للاستقرار والزواج وإنجاب الأطفال ، وتحاول الخطيبة التشبث بصفات والدة خطيبها المثالية بنظر خطيبها ، لتزيد إعجابه ويحبها ويتعلق بها أكثر ، وهذا وجد بشكل غير مباشر من خلال سرد الحوادث والحوارات الثانوية للصراع فنجد تشبث جوليا بالأم :

" جوليا:....سوف أكون مثلها،اقسم لك سوف أوفر لك سعادة كتلك التي ترعرعت فيها وأنت صبي صغير.... وعندما نرزق بطفل، ستجد كما وجدت أما حقيقية "[٥٣٦]

إلا أن اختلاف مستوى أهل الخطيبين (الحبيبين) ، الثقافي ، والاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي ، التي تحذرت منه (جوليا) وقلقت بشأنه ، محاولة تبرير اختلاف مستواها عن أهلها ، ملقية نفسها على ذراعيه .

" جوليا : .... أؤكد لك أني لست مثلهم ، كنت في طفولتي اكنس البيت ، وأنظف والمع كل شيء ، بينما كانت أختي تنظر إلى محاسنها في المرآة . أنا التي كنت اجبر والدي على حلاقة ذقنه ولبس ياقة نظيفة ... " [٥٣٧]

فرذالة أهل جوليا وفقرهم ، سبب لها إحراجاً ، لم يعد له أية أهمية (فردريك)، فتوافق صفات شخصياتهم وتشابهها هو الجامع بين الخطيبين ، ويؤكد عالم النفس الألماني (ريموند كاتل) في إحدى دراساته عن توافق حبيبين في علاقتهما أو زواجهما هو تشابه صفاتهما وخاصة الثلاث منها (التحرر والتحفظ) (الثقة بالنفس والشكوك) (الاعتماد على النفس أو علي الغير) [٥٣٨] إلا أن الصراع يشتد، والأزمة تتفاقم بعد ظهور أخت جوليا (جانيت) ، التي تنبأ أخيها (لوسيان) أنَّ بوصولها تحدث مصيبة وهذه المصيبة تغير مجرى الفعل ، والقدر هنا من إرادة البشر وليس قدر الهي أسطوري .

" لوسيان : ها هي المصيبة ، قد حلت ، أن البيت سينهدم " [٥٣٩]

وكذلك تعرف (جوليا) خطيبها ، نبذة عن شخصية اختها الرذيلة.

[•] **جان انوي** : تأثر في بداية حياته بمسرحية (سيجفريد) لـ (جان جيرودو) ، ومن ثم شغف بقراءة مسرحيات (برناردشو ، وبيراندللو) وكان امتداداً لواقعية (بلزاك) وطبيعية (زولا) ، ومتأثراً بالوجودية الفرنسية ، ومن مسرحياته (الفاقم ، والمسافر بلا متاع ، والمتوحشة ، والقنبرة ، والخ) المقسمة إلى أنواع (وردية، وسوداء، ومتألقة) الخ، وغلبت على مسرحياته صفة الاكتئاب بطرح مواضيع الحب الفاشل ، المخفت، والمرتبط بأسباب زمكانية ، أو اقتصادية ، أو اجتماعية ، أو أخلاقية، أو تتعلق بذات الشخصية، أو أهلها، وقد جسدت مثلا (الفاقم) موضوع حب متعلقة بالمال وحب المال للحصول على المحبوبة،أما مسرحية(المتوحشة) فكان المال سببا رئيسيا في تعاسة المحبوبة .
راجع كل من : لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ، مذاهب وشخصيات (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، ب ت) ص١٩٨-٢٠٩.
مجدي وهبة ، جان انوي والمسرح ، مجلة المسرح ، ع١٤ ، السنة الثانية (القاهرة: وزارة الثقافة ، مسرح الحكيم، ١٩٦٤) ص٩٤-٩٦ .

[٥٣٥] رياض عصمت،البطل التراجيدي في المسرح العالمي(بيروت:دار الطليعة،١٩٨٠)ص١٣٢ .

[••] تشابه عنوانها بمسرحية شكسبير، هو رمز (انوي) للحب الخالد بين عاشقين تفرقهم الحياة ويجمعهم الموت .
راجع : يحيى سعد ، في مقدمة المسرحية، روميو وجانيت ، تأ: جان انوي ، م.س ،ص١٣.

[٥٣٦] جان انوي ، المسرحية ، ص٥٢ .

[٥٣٧] المصدر نفسه ، ص٣١ .

[٥٣٨] علي جابر الربيعي ، شخصية الإنسان ، م س ، ص٣٦ .

[٥٣٩] جان انوي ، المسرحية ، ص٥٥ .

" جوليا : .....فهي لا تبالي بشيء طالما استطاعت أن تجري على الرمال في الغابات وان تنعم بالدفء في الشمس طوال النهار ..... فهي لا تبالي إن كان الناس سيرون ظهرها أو ركبتيها من خلال ثقوب أثوابها " [٥٤٠]

وكان دخول (جانيت) القوي ، بشخصيتها المتعجرفة والعنيفة – الوقحة – الغير مبالية بالموجودين (فردريك وأمه) ، الغير متنازلة التي لا تحب الاستسلام ولا شفقة الناس عليها ، مفتاح إعجاب وتعلق من جانب (فردريك) ، رغم هزالتها ورذالتها ، ويؤكد جمالية شخصيتها الأخ ، الشخصية التي تحرك باقي الشخصيات والقارئة لأفكار المؤلف ، والمعبر عن هزالة الحياة ورذالتها والحب الفاشل ، ومصير الشخصيات المحتوم النفس التي لا تدرك السعادة دوما .

" جانيت : لا أحب الصبر كما لا أحب الاستلام ، وتقبل الأمور على علاتها ، لابد أن تكون أختي قد حدثتك عني كثيرا وأنها قصت عليك أشياء وأشياء .

فردريك : (مبتسما) : نعم لقد قصت علي أشياء كثيرة ،..... .

لوسيان : نعم ولكنها لم تدهشك بعد بما فيه الكفاية . سوف تدهشك أكثر وأكثر" [٥٤١]

فتعلق فردريك بأخت جوليا جاء عن طريق السماع أي وصف شخصيتها مقدما عن طريق جوليا ، وعزز ذلك موقف (جانيت) القوي والعنيف عليه وعلى أمه ، فالسماع والوصف ، يمكن أن يحركا المشاعر والأحاسيس ، ومشاهدته لطريقة إلقائها وقوة شخصيتها ، عزز موقف الحب ، فتحول حبه من جوليا إلى جانيت الفتاة المخالفة لصفاته جذريا .

فيمكن لتخالف هذه الصفات قوة دافعة للحب، لتكامل شخصياتهم ، بتداخل الأنا والأنت، فيمكن أن ينشا الحب من خلال تناقض الشخصيات (الرجل والمرأة) [٥٤٢] ، وبذلك تحول موضوع الحب من علاقة (فرودريك وجوليا) إلى علاقة (فردريك وجانيت) الفتاة التي أغرته بأسلوبها وشخصيتها واستفزته بإغرائها من خلال ثيمة الغيرة والشك ، وبنفس الوقت تستخدم أسلوب الإشفاق ، مقارنة نفسها مع أختها جوليا الذي سيتزوجها فردريك .

" جانيت : كنت بالأمس لا أبالي شيء .. وان تكون ساقاي عاريتين أو أن ارتدي ثوباً ممزقاً ... لم أكن أبالي بان أكون قبيحة .

فردريك : ... لست بقبيحة .

جانيت : بل في (جوليا) أجمل مني . إن جوليا نقية النفس ، أما أنا اعرف قدر نفسي أن ذلك الرجل الذي كان يتبعنا كان هو الآخر عشيقي ولم أكن أحبه...." [٥٤٣]

وبذلك يقع فردريك بالحب وكذلك جانيت عاشقة الرجال ، تقع في حب فردريك من قلبها ، على الرغم من اختلافهم الفكري والاقتصادي والطبقي والسلوكي، إلا أن الحب جمعهم ، فعلى الرغم من الفروقات فهي تحلق بالحب فوق الحياة والتقاليد الاجتماعية والحواجز والسدود التي تكون معرقلة وفاصلة للمحبين.

" جانيت:...ومع ذلك فانا بعاري وكل ماضي والشر الكامن في قلبي ، أكاد أكون فتاة عذراء وأنا أمامك هنا في تلك اللحظة...إني أمامك كعذراء ولكن من دون باقات من الزهور ومن دون غلالة بيضاء على وجهي ومن دون تلك البراءة التي تتحلى بها العذراء وليس ورائي أطفال يمسكون ثوب العرس، فانا خطية ملطخة بالسواد ...."[٥٤٤]

وعلى الرغم من غيرة فردريك وشكه بـ جانيت إلا أنه أحبها ، وعلى الرغم من سلبياتها ، وصفاتها المتناقضة مع صفات شخصيته:

" فردريك : ... لقد صادفت عينيك اللتين لا أجرؤ على الغطس فيهما ، وخصلة شعرك الثائرة وسمات الأوباش المرتسمة على محياك وكذبك ها أنا أحببت كل ما كنت امقته " [٥٤٥]

---

[٥٤٠] المصدر نفسه ، ص٣٢ .
[٥٤١] جان انوي ، المسرحية ، ص٥٩-٦١ .
[٥٤٢] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٨٦ .
[٥٤٣] جان انوي ، المسرحية ، ص٦٨ .
[٥٤٤] المصدر نفسه ، ص٨١ .
للاستزادة أنظر: يحيى سعد، في مقدمة المسرحية، روميو وجانيت، تأ:جان انوي ، م س، ص١٤ .

فعلى الرغم من عيوب (جانيت) في نظر (فردريك) إلا انه أحبها في عيوبها، كما جاء في قول (ماكس شلر) أننا رغم رؤيتنا لعيوب موضوع حبنا إلا أننا نحب هذا الموضوع أو الشخص وعيوبه [٥٤٦] ، إلا أن القدر مهيمن على الشخصيات ، النابع من نفس الشخصيات وليس المحلق فوق المصائر ، فما اتصفت به شخصيات (انوي)، القدر النابع من داخل النفس الذي يمنع من إدراك السعادة [٥٤٧] ، فالحب الذي جمع العاشقين قدرا نابعاً من أنفسهم ، وهذا القدر لم يدرك السعادة ، لان الشخصيات ، مرتبطة بالعذاب والحزن ، وهذه التعاسة والعذاب ناتجة بارتباط الشخصيات بالموروث القديم – الماضي – فالشخصيات عند (انوي)، لا يمكنها الرجوع إلى الوراء ، فماضيهم يخيم على رؤية مستقبلهم[٥٤٨].

فطوال وقت هروب (فردريك وجانيت) في غرفة في الغابة ، لازمهم الألم والحزن والقلق ، وخاصة غيرة (فردريك) وشكه بعشاق (جانيت) السابقين ، وشك (جانيت) بحب (فردريك لجوليا)، فالماضي يخيم على علاقتهم ويكون هو الحاضر والمستقبل بينهم ، فيؤدي بالعلاقة إلى التأزم خاصة بعد كشف فردريك قصة احد عشاقها الذي أهداها ثوب ابيض و احتفظت به ، بعدما راوغت بقصة هذا الثوب .

" فردريك : لم كذبت علي ؟

جانيت : لقد رأيت الثوب وفهمت انه جديد ، وقد أدركت حينئذ ، أنني سأعجز عن الاعتراف لك بالحقيقية .... .

فردريك : .... لقد حطمت كل شيء وتركت كل شيء ورائك كما فعلت أنا .... آه كم يطيب لي أن انتزع ذلك الثوب منك وان أمزقه وان ألطخه بالأوحال " [٥٤٩]

فالماضي ملازم لهم ويُحتّم عليهم الحزن والألم ، وتشبه جانيت الألم من جراء الشك كأنه الم الجرح الجسدي ، فتجرح نفسها :

" لوسيان : ماذا تفعل الآن تلك المجنونة ؟ أهي تحطم زجاج النافذة ....

جانيت : إن الأمر بسيط ، بل أن ذلك لا يسبب ألماً ... " [٥٥٠]

ومن الجميل في هذا الموضوع أن (جانيت) صاحبة العلاقات الجسدية مع الرجال ، لم تتنازل بجسدها إلى حبيبها (فردريك) على الرغم من محاولاته العنيفة والرقيقة معها ، وذلك لان حبها له هو الوحيد من قلبها وروحها ، وليس في جسدها وان عدم التنازل له كان خوفاً من أن تضم حبيبها إلى أصحاب الرغبة أمثال عشاقها السابقين ، وبعد ذلك يدخل في عالم الشك .

" فردريك : أني احبك وها نحن بمفردنا أخيراً .... أوه ! أرجوك ألا نطيل انتظارنا أكثر مما فعلنا إن الليل ينهب الوقت من حولنا . لقد ارتضيت كل شيء ، الجريمة والجروح ، كما قبلتك أنت بالرغم من أن كل ما فيك غريب علي ، في نضير أن نصل الآن إلى ما كنا نترقبه ..

جانيت: لا يا (فردريك) كنت اعرف أن سعادتنا لن تتحقق بسرعة ونحن في تلك الغابة ... " [٥٥١]

وقبيل الفصل الرابع تنقلنا شخصية (لوسيان) الأخ ، إلى الموت إلى نهاية هذا الحب ، الذي يسميه لعبة الحب ، لعبة الأخذ لا العطاء والبذل - ولعبة الأنانية وحب الذات - والكره هو الوجه الحقيقي للحب .

" لوسيان : أنتما عاشقان وقد أردتما أن تلعبا لعبة الحب ... إذن فقد اخترتما لعبة الأخذ لا العطاء والبذل ، ولعبة الأنانية وحب الذات،.... بلى لقد اخترتما الحب، أذن فأنتما هنا ، ليكره كل منكما الآخر ... الموت، الموت ، .... إن الموت ليس بالأمر الصعب . ابدئي بالحياة فالحياة أقسى من الموت وهي أطول عذابا " [٥٥٢]

---

[٥٤٥] جان انوي ، المسرحية ، ص١٠٩ .

[٥٤٦] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٤٢.

[٥٤٧] يحيى سعد، في مقدمة المسرحية،المتوحشة،مسرحيات عالمية: ،٢، تأ: جان انوي (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥) ص١٦-١٧ .

[٥٤٨] يحيى سعد ، في مقدمة المسرحية، روميو وجانيت ، تأ:جان انوي ،م س ، ص٨ ، ١٥ .

[٥٤٩] جان انوي ، المسرحية ، ص١٢٠ .

[٥٥٠] المصدر نفسه ، ص١٣٢ .

[٥٥١] جان انوي ، المسرحية ، ص١١٧ .

[٥٥٢] المصدر نفسه ، ص١٢٨-١٣٠ .

فينقلهم لوسيان من موت الحياة البطيء إلى الموت الفعلي في حتمية النص ، إلى انفراج الأحداث مثلهم مثل باقي العشاق الذين تنتهي قصص حبهم بالانتحار ، ولكن سبب هذا الانتحار ، هو شك الحبيبين ببعضهما ، وذلك لان الماضي هو حاضرهم ومستقبلهم .

فيهرع (فردريك) لنجدة (جوليا) المريضة بعد سماعه الخبر ، فتشك (جانيت) ، ويكون رد فعلها السريع الزواج من احد عشاقها ، ولكن يتضح الأمر أن جانيت لم تدع زوجها يدخل عليها ، فتهرب منه ، لتنتحر في البحر ، وليلحق بها (فردريك) ليشاركها الغرق ويتعانقا ويموتا سويا ، كما يؤكد الأخ فشل الحب .

" لوسيان : ... أنهما يتعانقان والبحر يرتطم تحت أقدامهما. لم تعد تفهم معنى لكل هذا ، أليس كذلك أيها الدون جوان العجوز ، أيها الفاشل ... أيها الحب التعس، أسعيد أنت بما فعلت؟ ياللقلب العزيز يا للجسد الغالي، يا للمأساة العاطفية. الم تعد هناك حرف يشغل بها الناس أنفسهم. وكتب يقرؤونها وبيوت يبنونها..."[٥٥٣]

فآمال الإنسان ورغباته في النقاء والسعادة ، تحطمها طبيعة ما جسده العاشقون، فكلما أرادوا الانفصال عن ظلمهم وجدوا أنفسهم أمامه ، وبذلك رفضوا الدلالات الحسية الموجودة بينهم في الحياة ، وفضلوا الموت على الأمل القذر ، والحب في الموضوع لا يعرف معنى العار أو السخط ، فـ (فردريك) عشق (جوليا) الفتاة (البغي) التي تسير وراء ملذاتها الجسدية ، ورغباتها المادية ، لتكون له البيت الأمين ، والمحبة العفيفة ، إلا أن ماضيهم وبؤس الحياة ومرارتها، وقدر الشخصيات ، أدى بهم إلى المأساة .

---

[٥٥٣] جان انوي ، المسرحية ، ص١٦٩-١٧٠ .

أما المسرح الايطالي في القرن العشرين ، فقد قدم لنا نص (جزيرة المعز) للكاتب (ايغوبتي ١٨٩٢- ١٩٥٣) [•] بعد الحربين العالميتين ، في موضوع حب جديد – بعد انزياح مفهوم الحب إلى الجنس في علم النفس وخاصة علي يد فرويد.

وموضوع المسرحية يتضمن صراع ثلاث نساء على رجل واحد ، في دائرة علاقات وجودية ، وبأسلوب جريء جداً . حيث يمر موضوع المسرحية بثلاث مراحل ، المرحلة الأولى هي مسرحية السكون، وهي تشمل الانتظار (العزلة) في الأسر (انجلو) ، والوحدة التي عاشتها كل من (الأم اغاتا ، والابنة سيلفيا ، وأخت زوج الأم الميت في أسره وهي (بيا) (العمة)) ويمكن أن نطلق عليها مرحلة الخيال فقد تخيل أنجلو هؤلاء النساء عن طريق سرد صديقه (رب العائلة) عنهن ، ومنذ تلك اللحظات يتخيل أنجلو تلك النساء ويفكر بهنَّ وقد وقع في حبهن من كثر ما عاش في الخيال في فترة الأسر:

" أنجلو : .... ولكنه قال أشياءً أخرى كثيرة ... كان يتحدث بغموض عن امرأة ... وكنت أنا أكثر خبثاً منه كنت واقفاً له بالمرصاد . فكنت أتحين الفرص وأعيد تجمع الأشياء ، كنتِ أنتِ الموضوع دائما ....

اغاتا : ماذا كان يقول عني :

أنجلو : لقد كنت بيننا .

اغاتا : وكيف كنت .

أنجلو: عارية .. عارية عريا تماما.. لقد كانت اصغر تنهداتك معنا وأنا اعترف بأنني اهتممت بذلك اهتماماً كبيراً. ثم لم اعد اعرف إلا وجهك .... " [٥٥٤]

يمكن أي شخص أن يقع في الحب لو سمع حديثا عن شخص جميل ، ويمكن أن يكره لو العكس ، فالحب يفرض نفسه أحياناً عن طريق السماع ، وخاصة أنّ (أنجلو) في وضع عزله (اسر) . فالجوانب السايكولوجية والبايولوجية في تصاعد، فحكم ظروف (الزمان والمكان) عليه تجبره أن يعيش في عالم الخيال والأحلام، أما النساء فقد عشن فترة طويلة في خواء في عزلة – وحدة قاسية ، فقط مع الماعز ، تعطشن للرجال ، للفحولة ، فأصبح صوت الرجل في خيالهن فقط ، لا وجود له معهن ، وبذلك فهن مع الرجال متساويات بالعزلة والوحدة ، من خلال حديث الرجال ، للعمة (بيا) .

" أنجلو : في الواقع ، لقد كنت أنا وأنت متشابهين ، أنت هنا دون رجل ، وأنا هناك دون امرأة .... ولمدة طويلة " [٥٥٥]

فالحاجة من الطرفين حسيا ومعنويا ، وذلك تبعا لظروف الزمان والمكان .

أما المرحلة الثانية هي مرحلة التوتر ، الذي يدخل في النص حيز الصراع ، صراع النساء مع الرجل ، عن طريق الأجساد الملتهبة ، الفارغة روحياً ومادياً ، وملء هذا الفراغ من خلال التلاقي ، وهذا التلاقي وقع مع بيا أولاً ومن ثم الأم وبعدها الابنة ويعتبر اشد مراحل النص أزمة.

فكانت (بيا) هي أولى المستقبلات للرجل الغريب بعد رحلة البحث ، المندفع من خياله بفطنة وذكاء ومراوغة في الحديث عن الجنس بطريقة غير مباشرة ، وعن الحب والغزل ، فبعد الأخذ والعطاء بالكلام مع (بيا) كشف (أنجلو) أنها وحيدة مثله من دون ونيس ، لمدة طويلة بأسلوب مباشر .

[•] **ايغوبتي** : من أشهر مسرحياته (المقامر ، وفساد في قصر العدل ، وجزيرة المعز ، وابرين البرئية ، ولا محية ، والملكة والمتمردون..) الخ . وامتزجت مسرحياته بالصوفية الممتزجة بالتأثير الرومانطيقي، وشملت اغلب مسرحياته موضوعات (الشر والخطيئة ، والزمان والأبدية ، والمحبة والشر ،والحرية والخطيئة ،والنعمة والخلاص) ووصف مسرحه بالكلاسيكي في بنائه وأسلوبه، بمحافظتة على الوحدات الثلاث ، ورمزيته في جوها العام ،وسلك المؤلف المسلك الوجودي المسيحي خلافا لوجودية سارتر الملحدة _على حد تعبير الناقد الفرنسي (البيريس)_ .
راجع : مراجعة وتقديم ، جورج سالم ، في مقدمة المسرحية ، الملكة والمتمردون ،عيون الادب المسرحي، ٤ ، تأ:ايغوبتي، ت: ليلى صايا(حلب : مكتبة الشرق ، ط١، ١٩٦٣) ص٦-١٢ .

[٥٥٤] ايغوبتي ،جزيرة الماعز،ت: جورج سالم، مراجعة وتقديم: وليد إخلاصي(حلب : مكتبة الشرق ، ب.ت) ص٣٦ .

[٥٥٥] المصدر نفسه ، ص١٩ .

" أنجلو : ..... إن الرجل يشتهي المرأة ، وإنها ضرورية بالنسبة إليه .... فبم ينبغي أن يفكر الرجل والمرأة إذا اجتمعا ؟ .... هل نحن وحدنا في المنزل" [٥٥٦]

وبمراوغة ذكية ، يسحب نفسه ويندفع مرة أخرى نحوها ، حتى يوقعها في شبكته، ومن ثم يراوغ مع الابنة بعد دخولها عليهم .

" أنجلو : .... فان لخديك لونا جميلا " [٥٥٧]

إلا أن الابنة ليست من السهولة وقوعها .

أما (اغاتا) فقد أحبها (انجلو) عن طريق السماع من خلال حديثه مع زوجها في الأسر (الماضي) ، فبدا بالمراوغة معها ، إذ غنى لها أغنية بوجود الابنة والعمة ومن ثم ضاجعها – في نهاية الفصل الأول من المسرحية .

" أنجلو : أيتها المرأة إذا أقدم الرجل فأنزعي عنه حذائه واغسلي جسمه ، وإذا غسلته جيداً فنشفيه، وحين تنتهي من تنشيفه قدمي له الطعام، وحين تنتهي من إطعامه قدمي له الشراب، وحين تنتهين من تقديم الشراب له، نوميه، وحين تنوميه فكل شيء يجري في مجراه " [٥٥٨]

فعلى الرغم من رغبة (أنجلو) نحو (اغاتا) إلا انه لم يضع في حسبانه الابنة والأخت ، وذلك لتعطش الجانبين الجسدي والروحي ، فهن نساء بلا فحوله بلا صوت رجولي بلا أمان ، وهو رجل بلا حنان بلا فراش .

فقد حلل الحب للثلاث رغم أثمه، فلا بد للحب من موضوع وان كانوا أخوه أو أخوات .

" أنجلو : اقصد أن نفسي تبحث عن صداقة أخوية وحسب ، ولكن إذا غدت هذه الصداقة البريئة آثمة بسرعة ، أيه ، لن يكون ذلك نهاية الدنيا . لقد صنع الرب المادة لكي تبهج روحنا الخالدة ، فلا بد للحب من موضوع ... " [٥٥٩]

وبذلك بعد المراوغات والدوران حولهن ، تستلم الواحدة بعد الأخرى له ، فسير النص مفهوم الجنس نحو مفهوم الحب ، بسبب وحدة النساء ، ولما تكون الامرأة وحيدة في عزلة ، أي رجل تراه أمامها ، تحبه ، وذلك لتعطش رغبتها الجسدية ، والروحية التي تريد أن ترتبط بأي رجل وكذلك حال الرجل ،إذا كان في عزلة أو وحدة .

وهي مشابهه لفكرة القيود والحرية ، كلما تقيدت الامراة بعدم مخالطة الرجال و مشاهدتهم تتعلق بأقرب رجل إليها وان كان من أقربائها، والعكس صحيح [٥٦٠] ، فيصبح اقرب رجل إليها حبيبها، وذلك لعطشها الجنسي الذي يتغلب عليها، وكذلك هو حال الرجل.

وفي الفصل الثاني ، تحاول الابنة قتله والتخلص منه ، وذلك ليس فقط بسبب أنها رأت أمها وعمتها معه ،وأنها سمعت الناس يتكلمون عليهن وإنما بسبب عدم مضاجعته إليها ، وهي وحيدة مثلهن .

" أنجلو : ..... إنها الوحدة والأفكار السود في الدم ، الأفكار الحمق .. حين أفكر أنها كانت تتجنب النظر إلي . هذا رهيب ! آه يا للمسكينة .. ، يا الهي كيف استطعت أن اهرب منها " [٥٦١]

فمحاولة (القتل) ردة الفعل بسبب التأخير بعدم المضاجعة معها . وبذلك أراد أنجلو أن يوحد بينهن بالحب والتفاهم .

" أنجلو:... أريد أن أراكن متحدات معها يوحد بينكن الحب ويسودكن التفاهم " [٥٦٢]

ويحاول أن لا يخسر أحداهن ، فقد تعلق بصفات كل واحدة منهن .

---

[٥٥٦] ايغوبتي ،المسرحية ، ص٢٠ .
[٥٥٧] المصدر نفسه ، ص٢٨ .
[٥٥٨] المصدر نفسه ، ص٤٠-٤١ .
[٥٥٩] المصدر نفسه ، ص٢٩ .
[٥٦٠] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٩٧-٢٩٨ .
[٥٦١] ايغوبتي ، المسرحية ، ص٦٧ .
[٥٦٢] المصدر نفسه ، ص٧٠ .

" أنجلو:....بيا سريعة الغضب وحامضة إلى حد ما ، ولكنها إلى ذلك كله أكثر الناس تفانياً في الخدمة، وسيلفيا زهرة، إن خدها ليؤثر في حتى لتثير دموعي ... وأنت اغاتا...أنت وحدك التي لها قيمة. لقد أتيت من بعيد من أجلك ومن أجلك بقيت..." [٥٦٣]

ولكن هذه الوحدة ، اتسمت بالصراعات والمشادات الكلامية بين الثلاث طمعاً بالحب وقد أطلق عليهن الكاتب رموزاً جنسية – شبيهة بالحيوانات (الخنازير ، والقطط ، والماعز) التي تلتهم كل شيء إضافة إلى الأغاني الموسومة بالجنس[٥٦٤] .

أما المرحلة الثالثة التي اتسم بها النص فهي مرحلة الاستقرار أو (السكون) أيضا، وهي مرحلة قتل الرجل والخلاص منه ، فالنهاية المأساوية نابعة عن اسم المسرحية (المعز) التي تلتهم كل شيء ولا تترك شيئاً وراءها[٥٦٥].

فيرى (عبد الحميد) " أن تعطيل المنظومات البيولوجية للإنسان ، وإيقاف غرائزه الطبيعية ، أدى إلى ذلك التجاذب الجنسي بين الأسير العائد وبين (اغاتا) 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 " [٥٦٦] ليعبر عن استياء الاثنين من حياتهما ، وذلك لوجود الخواء ، والعزلة ، والحرمان ولا وجود لأحد غيرهما وظروف اللقاء المحتوم ، وقع الحب الجسدي بينهما ومن ثم أدت بـ(انجلو) إلى القتل _أي أسره ثانية _ .

أما محاولات الهروب من عتمة الذات بالنسبة (للابنة والعمة) لم تحصل إلا بعد موت (الرجل) وبقاء الزوجة بجانب البئر في مرحلة الانتظار – الأبدي ، في حتمية النص . فالحرمان والفساد ، والجفاف هو الذي يلتهم كل شيء ، حتى اغرق في البئر أحزانه ، وظلت المحررة تنتظره .

المبحث الثالث

موضوع الحب في النص المسرحي العربي.

بدا المسرح العربي منذ آلاف السنين بالظهور بسمة الفن الجماعية عن طريق الشعراء والخطباء بإلقاء خطبهم وإشعارهم على الناس والملوك في القصور والشوارع وأيضاً احتفالات الشيعة في يوم عاشوراء بتقليد ذكرى استشهاد الإمام الحسين (ع) حباً له (سمة دينية) الدور الكبير في ظهور بوادر مسرحية عربية، وهكذا استمر المسرح يجول حتى القرن التاسع عشر، واخذ المسرح ينمو ويتطور مع ازدياد الحركة الفكرية والثقافية خصوصاً بعد اغترابها بالتطور الغربي، ولبعض الكتاب الدور الكبير في هذا الاغتراب، وفي مقدمتهم الكاتب اللبناني (مارون النقاش ١٨١٧-١٨٥٥) حيث اقتص مادته من مناجم الفكر والثقافة الأوربية وصاغها بشكل عربي يلائم التركيبة الاجتماعية[٥٦٧] فلهذا للكاتب الأصابع الأولى المثبتة في أركان المسرح العربي، بالإضافة إلى جهود الكاتب السوري

---

[٥٦٣] المصدر نفسه ، ص٧٤-٧٥ .

[٥٦٤] عبد الحميد شاكر محمود ، موضوعة الأسر في النص المسرحي العراقي ،رسالة ماجستير، غير منشورة ، جامعة بابل ،كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣ ، ص٣٩ .

[٥٦٥] وليد أخلاصي ، في مقدمة المسرحية ،جزيرة الماعز ، تأ: ايغوبتي، م س ، ص٤ .

[٥٦٦] عبد الحميد شاكر محمود ، رسالة ماجستير ، م س ، ص٤٠ .

[٥٦٧] عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية الإغريقية الأفريقية والأوربية والعربية) (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠) ص٩٣-١١٣

(احمد أبو خليل قباني)[•] الذي صاغ حكاياته بأشكال متنوعة واقتبس قصصه من ألف ليلة وليلة، فاقتربت مسرحياته "إلى الحكاية منها إلى المسرحية، وغلبت على لغته وأسلوبه صبغة السرد والقصص" [٥٦٨] ومن بعدهم ظهروا كتاب عظام أمثال (يعقوب صنوع – ومحمد عثمان جلال – وخليل اليازجي – وإبراهيم رمزي – وفرح أنطوان – وتوفيق الحكيم – واحمد شوقي – وعلي احمد باكثير – ومحمد تيمور – ونعمان عاشور – الخ).

وتعتبر مسرحية (القباني) (الأمير محمود نجل شاه العجم) من مسرحيات ذات موضوع الحب المميز، المتسمة باللغة الفصحى رغم بساطتها سذاجة حبكتها، وإنسانية شخصياتها ومجافاتها للواقع والمعقول في تطور الحدث، معتمدة أسلوبه المعتاد على السجع الثقيل المموج ذو الشعر المأثور، وموضوع المسرحية مأخوذة عن أحدى قصص ليالي ألف ليلة وليلة ، وقصة المسرحية ذات الطابع الغنائي الشعري، فتى (ابن شاه العجم الأمير محمود) يحب فتاة (ابنة ملك الصين – الهند) ويعشقها من خلال صورة رآها وقعت بين يديه صدفة، فيهيم بالأرض على وجهة، ويتجول في العالم حتى يصل إلى تلك الفتاة، فيتفاجئ أنها مريضة، ومن يعالجها ويشفيها هو من يفوز بها زوجة، وبذلك يتقدم الأمير إليها ويستعين بالسحر لينقذها ويتزوجها[٥٦٩].

ورغم اتسام المسرحية بالضعف كون تقديم القباني للاغاني والموشحات على الحوادث والشخصيات[٥٧٠] إلا إن موضوعها غرامي أدبي تلحين تشخيصي ذو خمس فصول، الأول من يجده الباحث حب من طرف واحد هو غزل محمود لصورة لم يعرف صاحبة الصورة (مجهول)، بأسلوب شعري، ووضح القباني وشرح كل معاني ومفردات الحب بأسلوب تعريفي على لسان محمود.

[•] (الشيخ احمد أبو خليل القباني ١٨٣٣-١٩٠٣) :- سوري المولد عاش تحت رعاية أسرة تركية فتأثر بها، تعلم القراءة والكتابة في الكتاتيب ثم انتقل إلى مدرسة ابتدائية، واحترف مهنة ألقبان، ونمى ميوله الموسيقية والغنائية، واعتبر رأس التيار الغنائي المصري، له خمسة عشر مسرحية ثماني منها وصلت، بعض مسرحياته ذو حبكة مصاغة عن ألف ليلة وليلة أمثال (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب. هارون الرشيد مع انس الجليس – الأمير محمود نجل شاه العجم) إما البعض الأخر صيغة عن القصص ألشعبيه أمثال (عنترة بن شداد- وعفيفة) إما مسرحية (الديك السمين- ومجنون ليلى) فقد صيغتا من التاريخ العربي، وهناك قسم من مسرحياته صيغة حكاياتها عن المسرح الأجنبي.

راجع: محمد يوسف نجم، المسرح العربي، دراسات ونصوص ، (٢) الشيخ احمد أبو خليل قباني، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣) ص هـ -ح

وأيضا: علي محمد هادي الربيعي: دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١ ص١٠٩

[٥٦٨] عطية عامر، لغة المسرح العربي،ج١، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية،١٩٦٧)ص٧٠-٧١.

[٥٦٩] محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤(بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٧) ص٣٧٥

[٥٧٠] المصدر نفسه والصفحة

"محمود:- مذاهب العشق يا ولدي تختلف، يدركها كل

مشوق كلف، فقد يكون باللمس وقد يكون بالنظر،

ويكون باستحسان بعض الصور، ويكون يا والدي

بالسماع ،.. وقد يكون بمجرد الوصف.. ومنهم

من أصابه في الأحلام... ومنهم من عشق باللثم... " [٥٧١] الخ

فاعتبر الفصل الأول بداية تعريفية لمفهوم الحب وأنواعه، وما وجد عند(الأمير) من مفهوم للحب، فقد كان مجنونا، غزليا، من خلال التشبيه والوصف

" محمود:- باليت شعري من كانت وكيف سرت...

طلعت الشمس أم هي القمر... جنون العشق والبلوى

فنون.... إذا عبثت بذى لب عيون" [٥٧٢]

ويحمل الحب من خلال جمال الصورة الألم والفرح .

" محمود: أوله إحراق كبدي، فكيف الأخرى، جمال باهر،

وطرف ساحر وخد ناصر، ولب طائر، وقلب حائر، أغثني

يا قادر صورة الحسن والجمال تبدت.. للمعنى فراح

في الحب صبا وغدا دمعة السجيم كسحب كلما شام

بأرق الثغر حباً... " [٥٧٣]

وأضاف القباني للحب في المسرحية، مراتب وأبواب وأصول وأسماء ولوازم

"محمود : فمنها الهوى والعشق والجوى ، والوله

والكلف، والتيم، والتيه والتبل والشغف والتوله

والصبابة، والمقه، والوجد والهيام والشجن

والتبريج والفنون والألم والأرق والجنون والأنين والكمد

---

[٥٧١] محمد يوسف نجم،المسرح العربي،دراسات ونصوص،٢،الشيخ احمد أبو خليل قباني م.س،ص٩١

[٥٧٢] المصدر نفسه، ص ٩٤

[٥٧٣] المصدر نفسه، ص٩٢-٩٣

والاحتراق والنحول والاصفرار والذل والإهانة... " الخ[٥٧٤]

وجمع القباني في الفصل الأول أيضا بين الحب والحرب، من خلال القتال، والجنون، والكذب، والسفر والترحال والتخدير والأمر بالقتل، وكل تلك المفاهيم المجموعة عن الحب القريبة منه والبعيدة - بمفردة أو معنى، بالأسلوب الشعري، قريبة إلى الشعر والقصة أكثر مما هي تجانس النص المسرحي بالحبكة والبناء الدرامي، فبدى للباحث إن المؤلف متأثر بالكثير من الشعراء والقصاصين أمثال الشاعر والفيلسوف (ابن حزم الأندلسي)[•] وخاصة في تقسيمات الحب في كتابه (طوق الحمامة في الألفة والآلاف)[••]

إما الفصل الثاني من المسرحية فقد ابتعد كل البعد عن موضوع الحب، وإنما اقترب إلى الحرب، من خلال غزو جنود العجم لمملكة الهند، وتُرى بعض التدخلات البسيطة للأمير محمود لإنقاذ المملكة، وبعد الحرب والترحال يجد الأمير محمود في (الفصل الثالث) إن من في الصورة هي ابنة ملك الصين، حيث يتعرف الأمير على الصورة من خلال عاشق مبعد عن الصين بسبب عشقه الأميرة بنت الملك وفراره إلى الهند، وبذلك اتجه الأمير إلى الصين لملاقاة الأميرة (في الفصل الرابع) ووجدها وفاز بالمسابقة في تغلبه على الشيطان وقتله، وتزوج الأميرة كجائزة له في (الفصل الخامس).

فشمل موضوع الحب في النص نوع من المبالغة والخيال في أسلوب الكتابة، فيرى الباحث إن موضوع (الحب) عن طريق صورة صدفة، والسير الآلاف الإقدام والسؤال عنها والصيام والوصول إلى حد الجنون، للوصول إلى الحبيبة التي في الصورة، هو نوع من الحب الذي ساد العصور الوسطي عند الشعراء والقصاصين، وأيضا خيال قصص ألف ليلة

---

[٥٧٤] المصدر نفسه ، ص٩٤

[•] (ابن حزم الأندلسي): أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم المولود في قرطبة (٣٨٤-٤٥٦)هـ، الأدب الفقيه، والنسابة المؤرخ، والمتكلم المتفلسف، الذي قال في خصوص الإنسان (جامع لكل فضيلة لان نهى النفس عن الهوى، هو ردعها عن الطبع الغضبي وعن الطبع الشهواني لان كليهما واقع تحت موجب الهوى، فلم يبقى إلا استعمال النفس للنطق الموضوع فيها الذي به بانت عن البهائم والحشرات والسباع)

راجع:ابن حزم الأندلسي،الأخلاق والسير في مداواة النفوس(بيروت:دار الأفاق الجديدة ط٣،١٩٨٠) ص١٨

[••] الكاتب الوحيد الذي اختص بالحب وتشعب فيه بالجانب الإنساني بلغة حب علمية فلسفية واقعية لم ترتد ثوب الأديان.

وليلة، حتى في أسلوب لغتها وصراعها الضعيف، إضافة إلى خلو المسرحية من عناصر البناء الدرامي.

اعتبر (احمد شوقي)[•] أول من نهض بالمسرحية الشعرية في الأدب العربي وقد عالج موضوع الحب في مسرحياته التاريخية والأسطورية الخيالية منها مسرحيته الغنائية الشعرية (مجنون ليلى) متأثرا بالمسرح الكلاسيكي والواقعي.

واستمد شوقي موضوعات مسرحياته من تاريخ مصر أمثال (علي بك الكبير) (مصرع كيلوباترة) و (قمبيز) إما (مجنون ليلى) فقد استمدها من التاريخ الاسطوري، وهي قصة شعبية، ورمز لجميع قصص الحب والغرام، و الهوى العذري الذي تفشى في نجد والحجاز في العصر الأموي[٥٧٥] وتميزت هذه المسرحية في موضوعها الإنساني والديني بشخصيات بدوية، تدور موضوعاتها حول الحب والواجب أوالتقاليد، الهوى والحرمان، الموت والحياة.

حيث حملت المسرحية موضوع حب عذري في خمسة فصول يشمل صراع داخلي في الشخصية الواحدة بين العاطفة والواجب أو الضمير والقلب، وصراع أيضا خارجي مشابه للأول بين قيس وليلى .

والمسرحية جمعت روايات مختلفة في التاريخ القديم المذكور في كتب الأدب فقد نجد في الفصل الأول جانب سياسي واجتماعي للبيئة العربية وللنزاع بين الشيعة وأنصار بني أمية، يستغني الباحث تفصيلها، ونذكر مجيء قيس إلى ليلى، طالب منها حطبا، وإثناء ذلك ينفرد بها ويغني فتشب النار في كفه، وهو منغمس في هواه، في لغة منمقة ذات موسيقى وخيال وعاطفة في لحظة تشتعل العواطف وتبرز ألازمة

" ليلى: ويح قيس تحرقت ... راحتاه وما شعر

قيس: أنت أججت في الحشى.. لاعج الشوق فاستعر

ثم تخشن جمره

[•] (احمد شوقي) (١٨٦٨-١٩٣٢) الملقب بأمير الشعراء ولد وتوفى في القاهرة، عاش ضمن أسرة غنية، تخرج من مدرسة الخديوي، درس الحقوق والترجمة، سافر إلى فرنسا، ليكمل دراسته الحقوق والآداب الفرنسية، ثم زار إنكلترا والجزائر، حكم عليه بالنفي من مصر فاختار أسبانيا ليعيش، خلال الحرب العالمية الأولى، ومن ثم عاد إلى مصر، وأظهرت عنده الروح الوطنية، وسافر أيضا إلى تركيا وبعض الدول الأوربية، وبعدها بويع بأمارة الشعر ١٩٢٧، وأخر أربع سنوات في حياته عمل في التأليف المسرحي، وعرف عدة لغات منها الفرنسية والإنكليزية والأسبانية والتركية.

راجع: محمد غنيمي هلال: ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي،م.س، ص ٧٥-٧٧

[٥٧٥] محمد مندور، مسرحيات شوقي (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر، بد.ت) ص٨١

ناكل الجلد والشعر " [٥٧٦]

ونرى أن ليلى تلتقي قيس وهي لا تهاب أباها في عصر يعطي للأب الخوف والاحترام، إلا أن ليلى لا تبالي وتنادي أباها بكل قوة وشجاعة:

" ليلى: يا لأبي للجار، قيس صريع النار، ملقى بصحن الدار " [٥٧٧]

وينتهي الفصل الأول بعتاب والد ليلى (المهدي) ذو التقاليد البادية للمحبوب قيس بسبب التشبيب (التشهير) بهذا الحب

" المهدي: امضي يا قيس امضي لاتكس ليلى كل حين فضيحة وشنارة

فكأني بقصة النار تروى وكأني بذلك الشعر ساراً

وكأني ارتديت في الحب ذلاً وتجلت في القبائل عاراً

إمض قيس أمض " [٥٧٨]

بوادر ألازمة تظهر وتبرز العقدة منذ الفصل الأول، في موضوع الحب بين العاشقين وسببها التشبيب ومن جراء ذلك رفض الوالد لهذا التشبيب، رغم حبهما القديم المزروع منذ الصغر، حداثتهما وقت الرعي بالغنم، ودفع بالفتى (قيس) بإشعار الشعر والتغني به أمام مرأى الجميع لابنة عمه (ليلى)، وبتقاليد وقوانين النظم القبلية آنذاك يعتبر هذا الشعر فاضح، فكان سبب فراقهما، وهذا ما وجدناه في الفصل الثاني، ذو الشعر الصحراوي المأساوي، حيث كان قيس يعيش في الصحراء بائسا منعزل متألم حزين، يأتي له (زياد) تابعه بالطعام من أهله:

"زياد: تعلل قيس بالشاة عساها تذهب الحيَّا

فما العراف بالمجهول لا علماً ولا طبّا

ولم تعلم عليه البيد تدجيلاً ولا كذبا

طبيب جرب اليابس في الصحراء والرطبا .." [٥٧٩]

وظل (قيس) هائماً في الصحراء حتى أغمى عليه، ولم يستفيق ألا على صوت حاد يغني بليلى وهو صوت الهي، يروي على لسان تابعه ، يدعو فيه الله أن يزيده بليلى حباً :

---

[٥٧٦] احمد شوقي بك، مجنون ليلى (بغداد:المكتبة العالمية، بد.ت) ص٢٦

[٥٧٧] المصدر نفسه، ص٢٦

[٥٧٨] المصدر نفسه ، ص٢٩

[٥٧٩] احمد شوقي بك، مجنون ليلى ، م.س، ص٣٢

"زياد: ما تاب من العشق ولا استبرا

ولكن قال يارب ملكت الخير والشرا

فهات الضر أن كان هوى ليلى هو الضرا

....وان كان هو السحر فلا تبطل لها سحراً

ويارب هب السلوى لغيري وهب الصبرا

وهب لي موتتة المضنى بها لا ميتة أخرى" [٥٨٠]

وبعد الهيام والمرض والجنون، نجد وساطة في الفصل الثالث، من (ابن عوف) أمير الصدقات تأبى تزويج (قيس وليلى) إلا إن أهل ليلى يرفضوا هذا الزواج وذلك بسبب تشبيب قيس ليلى، والباحث لا يجد أي ممانعة من والد ليلى لرفض هذا الزواج ألا لوجود أصوات من هنا وهناك تندد بعلاقة الحبيبين، إما الرفض القوي جاء من قبل ليلى، والقبول بـ (ورد) زوجا لها .

"ابن عوف: ومن ورد يا ليلى وهل تعرفيه؟

ليلى: فتى من ثقيف خالص القلب طيب

أتى خاطبا بعد افتضاحي بخبره

وعاري، أهذا يابن عوف يخيب؟" [٥٨١]

وهذا ما وجده (محمود حامد) صراعا نفسيا بين الحب والواجب بين الضمير والقلب، مغطى بالشعر السامي

" أنا بين اثنين كلتاهما نار فلا تلحني ولكن اعني

بين حرصي على قداسة عرض واحتفاظي بهن أحب رضى" [٥٨٢]

فالقوانين القبلية(البدوية) تحرم ليلى من الزواج من رجل شاعر اشعر الحب القلب وإشاعة قبل الارتباط الرسمي إثناء علاقتهما، فكان رفض ليلى من ذاتها وبدون ضغط قوي من والدها، خوفا من القوانين والنظم، والباحث يجد صراع ليلى الداخلي النفسي بسيط،

---

[٥٨٠] نفس المصدر، ص٣٨

[٥٨١] احمد شوقي، المسرحية، م س، ص٦٧

[٥٨٢] محمود حامد شوكت، الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، (القاهرة: دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٠) ص١٠٩

وخضوعها للتقاليد والقوانين كان أقوى "فالبدو يتمسكون بالقيم الصحراوية وكانت القوانين تقضي التفريق بين الفتاة وحبيبها إذا اشهرها بالشعر ثم يترك لها أمر اختيار الزوج بموافقة القبيلة وهذا من حقوق المراة العامة" [٥٨٣]

فكان القبول من قبل ليلى صريح وواضح ولا يحمل الصراع الخارجي، فيجده (محمد مندور) ضعفا في عناصر البناء الدرامي في كثير من المواقف المسرحية وخاصة الصراع[٥٨٤] وهذا الضعف اثر أيضا في ضعف موضوع الحب في المسرحية فنجد أن موضوعة الحب العذرية تنزلق في مشهد اللقاء بين الحبيبين في الفصل الرابع عندما سهل (ورد) زوج (ليلى) لقاء الحبيبين من خلال منظر الجني

" ورد: ..... وهبتها للحب والشعر وقيس والألم" [٥٨٥]

وما حمل اللقاء العاطفي (الروحي الخالي من لقاء الجسد وإنما يحمل بعض الشك من خلال قبول الزوج باللقاء وعدم الوفاء) غير الحزن والألم والبكاء ويحاولا أن يحملا الوالدين الذنب، وهذا مهد للوقوع بالكارثة كما جاء على لسانها مخاطبتا قيس:

" ليلى: أأدركت أن السهم يا قيس واحد

وان كلينا للهوى هدفان

كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والألم

طعينا بسكين من العادة والوهم

لقد زوجت ممن لم يكن ذوقي ولا طعمي....

فان القرب بالروح وليس القرب بالجسم" [٥٨٦]

ومن شدة الألم تموت ليلى دفينة حبها، إما قيس يهيم على وجهه بعدما سمع بموت حبيبته، حتى يغمى عليه ويحتضر ويموت، فجاء موته بعدها، كما جاء على لسان قيس بعد موت ليلى في مشهد القبور:

"قيس: عرفت القبور بعرف الرياح ودل على نفسه الموضع

كثكلــى تلمس قبر ابنها إلى القبر من نفسها تدفع

---

[٥٨٣] لاندو،تاريخ المسرح العربي،ت: د.يوسف نور عوض(بيروت: دار القلم،١٩٨٠) ص١٠٠.

[٥٨٤] محمد مندور، مسرحيات شوقي، م.س، ص٨٤

[٥٨٥] احمد شوقي، المسرحية، ص٨٩

[٥٨٦] المصدر نفسه، ص٩٣-٩٤

هداها خيال ابنها فاهتدت وليلى خيال الذي اتبع

لنا الله يا قلب! ليلاك لا تجيب وليلاي لا تسمع

فجعنا بليلى ولم تكتسب يا قلب أنا بها نفجع....

طريد الحياة ألا تستقر ألا تستريح، ألا تهجع

بلى قد بلغت إلى مفزع وهذا التراب هو المفزع" [٥٨٧]

الأمانة أو الوفاء الذي تركته ليلى لقيس وما يجعل الموضوع (الحب) يكتمل بمفهومه العام، أن ليلى بقيت عذراء بعد زواجها من ورد، حتى ماتت، وهذا يشكل وفاء كبيرا لقيس حبيبها وأيضا إخلاصها للحب والعاطفة البريئة وأرادت ليلى أيضا أن يكون للمراة حرية الاختيار في منظومتها الاجتماعية كالزواج، فلا تستطيع أن تعيش مع رجل لا تحبه، مفروضا عليها ولكن الكارثة تقع، بعد فشل ليلى في التوفيق بين حبها وبين إخلاصها للتقاليد البدوية آنذاك.

"ليلى: أنا عذرية الهوى احمل العب وأنا ناء بالصبايه جهدي

..... عذراء حتى يضمني ركن لحدي" [٥٨٨]

ويجد الباحث أن المسرحية رغم مفهومها العذري إلا أنها تتناص بموضوعة الحب روميو وجوليت رغم الإشارات لمشاهد اللقاء الجسدية، حيث الحب في المسرحيتين بلغ تطوره من خلال (القوانين – التقاليد) – الرفض الزواج بالإكراه – العذرية – الاختلاء – الفضيحة – الألم – الحزن – البكاء – الجنون – الهيام _ الهروب والترحال – الاحتضار والموت) فيرى (هلال) أن شوقي تأثر كثيراً في مسرحية روميو وجوليت لشكسبير [٥٨٩] .

كتب (توفيق الحكيم) (•) عدة (مسرحيات) (••) ومنها (شهرزاد) عام ١٩٣٤ (المستنبطة والمقروءة بشكل جديد من إحداث قصص ألف ليلة وليلة) (•••) وتقوم هذه

---

[٥٨٧] احمد شوقي، المسرحية، م س ، ص ١١٣-١١٤

[٥٨٨] المصدر نفسه ، ص ٩٩

[٥٨٩] محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، م س، ص٨٧

(•) **توفيق الحكيم**:المولود في الإسكندرية ١٨٩٨، نشا في الريف المصري، أكمل تعليمه الثانوي في القاهرة، اعتقل بعد مشاركته السياسية ضد الإنكليز مع حركة سعد زغلول، وبعد خروجه من السجن، درس القانون، واحتك في المسرح العربي،بعث إلى فرنسا لتحضير الدكتوراه،وبعد عودته عمل نائبا في الأرياف،ومن ثم عمل في وزارة العدل والشؤون الاجتماعية.

راجع: لاندو، تاريخ المسرح العربي، م.س ، ص١٠٧-١٠٨

المسرحية في بناءها على الفكرة الفلسفية" البحث المستمر من اجل المعرفة"[٥٩٠] ولم يتوقف يتوقف مضمون الصورة التقليدية لقصة (شهرزاد) من ألف ليلة وليلة فتعداها إلى مضمون فلسفي إنساني عميق من خلال موضوع حب، ذا مفاهيم متعددة وصولا إلى المعنى الأسطوري، اقتربت المسرحية إلى الشكل التعبيري في رسم شخصياتها ولكن ابتعدت عن المنلوجات.

وجسدت في نفس الوقت نواحي الحياة الإنسانية بعرض الشخصيات لاتجاهات النفس البشرية، والمعاني والإيحاءات الذهنية بجو شعري[٥٩١] في سبعة مناظر، وموضوعة المسرحية صراع بين إرادة الحياة والإرادة الخاصة، حيث يمثل موضوع الحب بين شهرزاد الفتاة التي كونت ثلاث علاقات مع (زوجها الملك شهريار – الوزير قمر – والعبد) كلا حسب أرادته، وما دار من مفاهيم الحب داخل هذه العلاقات الثلاثة ما هي إلا رغبة في نفس شهريار[٥٩٢] .

فيقسم الباحث موضوع الحب في المسرحية إلى ثلاث علاقات، الأولى علاقة شهرزاد بـ شهريار، الملك الذي يقتل زوجاته بعد يوم من زواجه (العقدة المذكورة سابقاً) وهي "المرحلة الحيوانية" [٥٩٣] إما (الحكيم) فقد ابتدأ مسرحيته من علاقة شهرزاد بشهريار، إلا أن هذه العلاقة متوترة وذلك لغموض شخصية شهرزاد وخضوعا إلى متطلبات ورغبات الآخرين، فتميزت علاقتهما بالتغيير إلى العقلنه والبحث عن المعرفة وترك مرحلة الجسد والقلب، كما جاء على لسان شهريار عدة مرات منها:

[••] مسرحياته: (محمد بعد الموت – الجنس اللطيف – الزمار – أهل الكهف – نهر الجنون – عودة الروح بجماليون – أشواك السلام – سليمان الحكيم – يا طالع الشجرة – شمس النهار) .

راجع: لاندو: نفس المصدر، ص١٠٧-١٠٨

[•••] كان لشهريار في ألف ليلة وليلة، عقدة، عندما وجد زوجته تخونه مع احد عبيده فقتلهما معا، فقرر بعد ذلك أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من امرأة عذراء ويقتلها في الصباح، حتى زفت إليه شهرزاد والتافت إليه بحيلة من خلال قصة قصتها له وامتدت هذه القصة ل ليالي، وبعدها أنجبت له طفلا فعاش معها، وكف عن عقدته الوحشية

راجع:محمد مندور،مسرح توفيق الحكيم،(القاهرة:دار النهضة بمصر،ط٢ ب.ت)ص٥٨-٥٩

[٥٩٠] إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠) ص٨١

[٥٩١] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، م س، ص٦٣

[٥٩٢] محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، م س ، ص٦٢ .

[٥٩٣] فائق مصطفى احمد، اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر (١٩١٤-١٩٥٢) سلسلة ودراسات (٢٣١) (العراق: دار النشر، ١٩٨٠) ص١٦٠

" شهريار: لا باس... لن أعود إلى جسدي الجميل.. لن يسكرني ريق ثغرك ونقع شعرك وضمان ذراعيك .. شبعت من الأجساد.... لا أريد أن اشعر.. كنت قبل اشعر ولا اعي.. كالروح.ا اعي ولا اشعر.. كالروح .. " [٥٩٤]

فإحداث المسرحية تبدأ بعد انتهاء الليالي أي بعد تخلص شهريار من وحشيته بفضل القصص فشهرزاد ايقضت شهريار ونقلته من دور الهمجية والتوحش- والعاطفة، إلى دور التأمل والتفكير

" شهريار: أني براء من الآدمية.. براء من القلب..

لا أريد أن اشعر.. أريد أن اعرف " [٥٩٥]

فهكذا تكتشف ألازمة الروحية التي يعانيها شهريار بحل العقدة، عندما تدعوه شهرزاد بحبيبها ويدعوها بالكاذبة المخادعة، ويطلب الموت[٥٩٦] في نهاية المسرحية وظل شهريار معلقا بين السماء والأرض وتظل صورته في نظرها طفلا أتعبه اللعب:

" شهرزاد: لكن الرجل طفل

هجر الأرض ولم يبلغ السماء، فهو معلق بين الأرض والسماء" [٥٩٧]

فعلاقتهما المتوترة والمملوءة بالشك، والمستمرة بالبحث والمعرفة تنتهي بموت شهريار، تسبقها طلب الهروب (الرحيل) أشبه بالسند باد في الصحراء الموحشة في المنظر الرابع، فشهرزاد شخصية مجهولة السر، متصارعة مع شهريار على طول علاقتهما، والإحداث تدور حولهما، وكذلك نجد شهرزاد في علاقتهما العاطفية مع الوزير (قمر) في المنظر الثاني في توتر وقلق دائم

" الوزير: هذي ابتسامة ترجع ظني.. لكنها ابتسامة غامضة..

لست ادري أمعناها الاستهزاء أم الربا

شهرزاد: (تنظر إليه) أنت مخطئ

الوزير: ثم هذه النظرة المبهمة.. مولاتي.. لم لا تأذنين لي

---

[٥٩٤] توفيق الحكيم، شهرزاد (مصر: مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، ط٣، ١٩٣٤)ص٩٩

[٥٩٥] المصدر نفسه، ص٦٩ .

[٥٩٦] إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، م س، ص٨٩

[٥٩٧] توفيق الحكيم، المسرحية، ص١٢١-١٢٢

في أن اجن أنا أيضا " [٥٩٨]

أما علاقة الوزير بشهرزاد فهي مع قلبه، ودليل ذلك غزله البريء في الأعين لعدة مواقف :

"الوزير.... أني اجهل حكمتك ولا ادري أحيانا ما تحوي من معان

وأسرار هاتان العينان الصافيتان صفاء هذا الماء" [٥٩٩]

أما شهرزاد فقد كانت تستشيره بلغتها الاغرائية وليس القلبية (العاطفية)

" شهرزاد: يقال أن رجلا بقلبه قد يصل إلى ما يصل

إليه آخر بعقله" [٦٠٠]

فتعامل شهرزاد مع قمر تعامل غرائزي شهواني، أما قمر فقد تعامل معها بالقلب والعاطفة بشكل بريء ونظرة مثالية، فهو يقدسها ويجلها ويحترمها ويعدها القلب الكبير، ويذكرها بحبها لزوجها وفضلها الكبير عليه وهو الانتقال من طور اللعب بالأشياء إلى التفكير بها. [٦٠١]

وتنتهي نهاية قمر بالموت على يد الجلاد في المنظر الأخير من المسرحية، ألا أن الباحث يرى الموت في المسرحية ضعيف البناء، حيث اتسم رسم الشخصيات الغير رئيسية ولكن الفعالة في المسرحية بضعف البناء [٦٠٢] . فنرى شخصية شهرزاد شخصية تسير وراء رغبات عشاقها، وتنعكس في كل منهما حسب طبيعة ورغبة زوجها شهريار :

" شهرزاد: أنت يا شهريار تراني بمرآة نفسك

شهريار: أني ألان أرى الحقيقة" [٦٠٣]

أما الثاني قمر :

" الوزير..... ما أنت ألا قلب كبير

شهرزاد: انك تراني بمرآة نفسك" [٦٠٤]

---

[٥٩٨] المصدر نفسه ، ص٤٢

[٥٩٩] المصدر نفسه، ص٥٦

[٦٠٠] نفس المصدر، ص١٠٠

[٦٠١] فائق مصطفى احمد، م س، ص١٦٠

[٦٠٢] لندو، تاريخ المسرح العربي، م س، ص١١٢

[٦٠٣] توفيق الحكيم، المسرحية، م س، ص٧٥

أما العاشق الثالث فهو العبد، الذي تكون علاقة معه جسدية كما يراها في مرآته

"العبد: (يتأملها) ما أجملك! ما أنت ألا جسد جميل

"شهرزاد(باسمة) حتى أنت أيضا تراني في مرآة نفسك" [٦٠٥]

ويظل العبد (في المنظر الخامس) يلج على شهرزاد وهي تتحايل عليه بأسلوبها ألغرائزي الجسدي، ولكنها تلجا إليه من دون مفر بعد ما رحل منها زوجها علما أنا (رمز الشهوة السوداء) [٦٠٦]

وبلسانها تتغزل بالعبد في صريح العبارة:

"شهرزاد: ينبغي أن تكون اسود اللون... وضيع الأصل

... قبيح الصورة تلك صفاتك الخالدة التي أحبها

العبد: تلك صفات الشهوة

شهرزاد: اقترب..... " [٦٠٧]

فارتكز موضوع الحب في المسرحية في أحداثه على الشخصيات وما بدواخل تلك الشخصيات أكثر مما على القصة بأجملها.

فعلاقة شهرزاد بالوزير والعبد ما هي ألا رغبة شهريار الجسدية والعاطفية، واتسمت علاقة شهريار بشهرزاد بالضعف، بسبب عدم وجود الغيرة لديه رغم وجود الخيانة وهذا ما يخالف قيمنا العربية وتقاليدنا وديننا.

ويرى (فائق مصطفى) أن للمسرحية تفسيرين (خارجي ورمزي)، فالأول يتدفق مع القصة الخارجية للمسرحية، وينظر إلى الشخصيات لذاتها، فشهريار شخصية تقترب إلى الواقعية والفردية (الطابع الفردي والإنساني)، أما شهرزاد، فهي شخصية محرومة تحاول أن تحقق ذاتها، فهي وجدت زوج ثم فقدته أما شخصيتي (الوزير – قمر) ما هما ألا وسائل وأدوات استخدمتها شهرزاد لتحقق غايتها (ذاتها)، أما التفسير الثاني (الرمزي) فيفسر في

---

[٦٠٤] نفس المصدر، ص٥٥

[٦٠٥] نفس المصدر، ص١١٢

[٦٠٦] فائق مصطفى احمد، م س، ص١٦١

[٦٠٧] توفيق الحكيم، م س، ص١١٦

أمرين الأول (الفلسفة التعادلية) أي استحالة العيش بالعقل دون الجسد والقلب، أما الثاني قضية صراع بين الإنسان والمكان[٦٠٨].

وعن الكُتاب الذين ظهروا ونشطوا ما بين الحقب (الأربعينيات والستينيات) (علي احمد باكثير)[•] وله العديد من المسرحيات الشعرية والتاريخية والسياسية والاجتماعية، ألا أن مسرحيته (جلفدان هانم) [••]كان لها الحضور الاجتماعي في الإحداث رغم كثافة إحداثها الزائدة الغير مؤثرة في العمل الفني، فكانت اغلب مسرحياته ومن ضمنهن المذكورة، يمكن أن تحذف منها بعض المشاهد وذلك لن يؤثر في حركة الحدث المسرحي وحبكته[٦٠٩].

عالج (باكثير) موضوع الحب في مسرحيته الواقعية بإطار اجتماعي وحاول أن يصل أفكاره إلى الشعب عن طريق امرأة، بالرغبة والكفاح في زمن يعيش القلق والجحود وإنكار الحقوق.

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول، وتتميز شخصية (الجدة) (جلفدان هاشم) بالسيطرة على مجمل إحداث المسرحية، خاصة الفصلين الأول منها، والموضوع عقدة جلفدان بالحب الذي عاشته بالماضي مع حبيبها الأديب التركي (ضياء وصفي) الذي توفي بأسباب مفاجئة غير مذكورة، ويعيش هذا الحب معها حتى بعد ممات حبيبها ليكون لها عقدة.

تبدأ إحداث المسرحية من خلال تذكر جلفدان لحبيبها وصفي الذي نعيش معه في مخيلتها.

---

[٦٠٨] فائق مصطفى احمد، م س ، ص١٦٣-١٦٩

[•] علي احمد باكثير: كاتب يمني الأصل (حضرمي) مولود في اندونيسيا (١٩١٠-١٩٧٠) درس وتعلم في موطنه، وأيضا في مصر عندما زارها ١٩٢٤ وأقام فيها، له العديد من المسرحيات التاريخية والسياسية والاجتماعية، والشعرية والرومانسية، وقد عالج القصة والمسرحية معا ما لهما من صلات وثيقة في المحتوى والإطار، ومن مسرحياته (اخناتون ونفرتيتي، الدكتور حازم، الموعود، عودة فردوس، شايلوك الجديد، السلسلة والغفران، قصر الهودج، أبو دلامة، الفرعون، مسمار جحا، مأساة اوديب، شهرزاد، هاروت وماروت)

راجع كل من:محمود حامد شوكت،الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث،م.س،ص١٦٨،١٥٢

وأيضا: علي محمد هادي الربيعي، رسالة ماجستير، م س، ص١٢١

[••] مسرحية مثلت عام ١٩٦٢ في المسرح الكوميدي في مصر بإخراج عبد المنعم مدبولي

راجع: يوسف اسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨-١٩٧٥) (العراق: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨) ص٢٣٨ .

[٦٠٩] علي محمد هادي الربيعي، م س، ص١٢١.

"جلفدان: (تتمتم) الله يرحمه!اختطفه الموت وهو دون الثلاثين خير لـه، بقـى حتـى ألان كما كان في عز الشباب، لا أصابه الكبر مثلي ولا شوهت وجهه التجاعيد. أه ترى مـاذا يقول عني لو راني اليوم على هذا الحال؟ ....." [٦١٠]

فموضـوع الحـب بين الحبيبين لـم يـذكر فـي النـص وإنمـا بـدا (بـاكثير) بعد مـوت الحبيـب، واستذكار ألحبيبه لهذا الحب وفاء للحبيب، وهذا الحب يسيطر على ألحبيبه ويضعها في عقدة الحبيب من خلال السيطرة والتحكم على الوسط البيئي الذي تعيش فيه .

فقد قامت بتسمية حفيدها وابن حفيدها بنفس الاسم وتطلب منهم أن يدرسوا الأدب كـي يصبحوا ملهمين بالحب أشبه بحبيبها.

" ضياء: خبرني يا جدتي لماذا سميتوه ضياء وصفي أيضا؟

جلفدان: اجل .... أن لم تنفع أنت أدبيا قام هو مقامك" [٦١١]

محاولة الربط بين الأدب والحب كل هذا من اجل (الحـب الماضـي) فكل منهمـا مكمل للأخر، وبذلك تحاول أن تزرع الحب أو الأدب بأحفادها، كما جاء على لسان حفيدها :

" ضياء: بل تريديني أن أتسلى بالحب لأصير أديبا

واكتب لها القصص والروايات" [٦١٢]

إلا أن ضياء يحاول الخروج من سيطرة الجدة والتحكم فيها بأسباب عقدة الماضـي والتثبيت للحاضر:

" ضياء: ..... يجب أن نفهمها إننا لسنا لعبة في

يدها تحركها كما تشاء" [٦١٣]

ولكن جلفدان تصر وتؤكد على أن يكون ضياء أديبا، فقد كانت قويـة ومتسلطة وجحـودة فـي أفكارهـا وتخيلاتهـا حتـى علـى عائلتهـا التـي ألحقت بهم الأذى مـن خـلال مـوت ابنهـا، والتفرقة بين ابنتها وزوجها بسبب الأدب الذي كان مخيم على مخيلتها [٦١٤].

---

[٦١٠] علي احمد باكثير،جلفدان هانم،(مصر:مطبوعات مكتبة مصر،دار مصر للطباعة، بد.ت)،ص٥-٦

[٦١١] المسرحية، ص٦٦

[٦١٢] المسرحية، ص١٢

[٦١٣] المسرحية، ص١٣

[٦١٤] المسرحية، ص١٩

وتظل (جلفدان) مصممة على حفيدها بان يدرس الأدب وتسفيره إلى ألمانيا بلد الأدب، حيث كان الأديب (ضياء وصفي) حبيبها يدرس هناك لاستذكار الماضي:

جلفدان: أنا أفضل ألمانيا ... ضياء وصفي تعلم في ألمانيا" [٦١٥]

حتى تنجح الجدة في إرسال أفكارها المعقدة إلى أحفادها في نهاية إحداث المسرحية بصورتها هي، ولكن ضياء الحفيد كان يشتري النصوص إرضاءاً لجدته حيث أقيمت حفلة تكريم لضياء محاولة استذكار الماضي بالحاضر، لاطمأن قلبها نجو المستقبل، من خلال ارتدائها جو الحب مع حبيبها، حتى ماتت بارتياح.

"جلفدان:تقف أمام الصورة المعلقة وتتمتم: هاأنذا يا حبيبي قد أحببت ذكراك ... هذا حفيدي الذي سميته باسمك قد صار أديبا نابهاً تتحدث عنه الصحف والأوساط الأدبية كما كانت تتحدث عنك ... الحمد لله ... ألان أستطيع أن أموت قريرة العين راضية النفس " [٦١٦]

وهكذا عاشت جلفدان في خيالها وحاولت أن تزرعه في عائلتها من خلال استرجاع الماضي.

المبحث الرابع

موضوع الحب في النص المسرحي العراقي .

اتخذت نشأة المسرح في العراق سمة دينية من خلال الكنائس والمدارس الدينية التي عرفتها مدينة الموصل في نهاية القرن التاسع عشر، حيث نشأ المسرح في مدينة الموصل ، بالكنائس والمدارس الدينية ، خدمةً لأغراض الدين ، في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ، بعرضها للمسرحيات الأخلاقية ، ذات الشخوص المتمثلة بالفضيلة والرذيلة ، ومن أهم المسرحيات آنذاك (ادم وحواء ، ويوسف الحسن ، وطوبيا (الكوميدية) للمؤلف (حنا حبش) [٦١٧] وبتطور الوعي السياسي والاجتماعي في بداية القرن العشرين ، انتقلت النشاطات المسرحية إلى بغداد ، قبل وبعد إعلان الدستور العثماني ، أيضاً عن طريق المسيحيين[٦١٨] .وكانت النصوص تمتاز بالوعظ والتوجيه الأخلاقي والتعليمي ، إضافة إلى عرضها للواقع الاجتماعي، إلا أن اغلب النصوص التي عرضها المؤلفون وضعت القارئ أو المشاهد في دور القراءة أو المشاهدة والإرشاد ، وليس التدخل أو تبني قضية معينة ، تُعين على الاستشراق نحو المستقبل وذلك لضعف إدراكهم المعرفي في واقع حياتهم [٦١٩] . وبالإضافة إلى ضعف بنائهم الدرامي واعتماد الكاتب على القصص الدينية والتاريخية في تصوير مواضيع مسرحياتهم .

---

[٦١٥] المسرحية، ص٥٥

[٦١٦] المسرحية، ص٨٠-٨١

[٦١٧] علي الزبيدي،المسرحية العربية في العراق،(القاهرة:معهد الدراسات والبحوث،١٩٦٧) ص٤٥ .
[٦١٨] المصدر نفسه ، ص٧٣.
[٦١٩] محمد عبد الرضا أبو خضير، الأبعاد الفكرية والاجتماعية لتجسيد شخصية المرأة في المسرحية العراقية، ١٩٥٨-١٩٨٨، رسالة ماجستير ، غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨، ص٧ .

فقد ألّفت العديد من المسرحيات التاريخية ، منها المسرحية التاريخية(فتح عمورية)[•] وقد صورت المسرحية صراع العواطف والمصالح ، بموضوع حب من طرف واحد. حيث وقعت امرأة عربية أسيرة لقائد الروم ، فأحبها وتعلق بها وعرض عليها الزواج إلا أنها لم تبادله الحب ، ومانعت ورفضت ، فقام بتعذيبها وقتل ابنها أمامها ، حتى أن حررها المعتصم من أيدي القائد الروماني [٦٢٠] فموضوع الحب من طرف واحد، من جانب الرجل القائد، أما المرأة، فلم تتنازل وذلك لاختلاف دينها ومبادئها، واحترامها لوطنها، فكان حبها لدينها وكرامتها ووطنها، أقوى من حب القائد الروماني، فالصراع دار بين الذات والموضوع .

واختلفت الآراء حول أول نص عراقي مؤلف ذي بناء درامي جيد بعد قيام الحكم الوطني فمنهم من قال انه لـ (سليمان فيض الموصلي) مسرحية (الرواية الايقاضية) في العقد الثاني من القرن العشرين ، وهي مسرحية توجيهية نحو المثل الحسنة ، أما الرأي الآخر يقول ، إن أول نص مُؤلّف هو مسرحية (وحيدة) لـ (موسى الشابندر)[•] عام ١٩٢٨ أو ١٩٢٩ ، التي صورت صراع القيم الجديدة مع القديمة – البداوة مع الحضارة ، العاطفة مع القيم والتقاليد الكلاسيكية [٦٢١] .

وهذا الصراع الذي دار حول موضوع حب بين أولاد عمومة هما (وحيدة وأحمد)[••] ، ورغبتهما في تتويجه بالزواج ، إلا أن هيمنة (الأسرة) على الأبناء بوقوف والد احمد ضد هذا الحب ، منعت إتمام الزواج ، لأسباب تعود لمشاكل عائلية قديمة، وبالطبع عندما تقف هذه المعوقات أوالمعرقلات أمام علاقة حب (احمد ووحيدة) ما تزيدهما إلا حباً وتعلقاً وإصراراً على الزواج، إلى أن وصل الحال بالوالد إلى تهديد احمد بطرده من البيت إذا استمر بحبه لـ(وحيدة) :

" احمد : كيف أطيعه ! كيف استطيع أن لا أزورك ! كيف ، أتمكن أن أهجرك وأنت حبيبتي وبنت عمي وخطيبتي ! هل زيارتي إليك ذنب ! هل حبي إليك خطيئة ! آه متى ينتهي هذا الحال ! متى أكون حراً مستقلاً " [٦٢٢]

ويشتد الصراع بين الحبيبين من جهة وبين المجتمع من جهة أخرى ، وتتصاعد الأزمة، بعدما أتُهمت وحيدة بممارسة البغاء من قبل (امرأتين) (الوشاية في الحب) ، وهذا ما تناوله الفصل الثاني من المسرحية .

أما الفصل الثالث، فقد تدرجت قضية (وحيدة) إلى مركز الشرطة، ورفضت بعض الأطراف _إلى جانب خطيبها_ تسليمها إلى المركز،وذلك لقضايا الشرف والسمعة.

" حسن خان : هذا أمر مال حكومة

المختار: لكن يا مولاي يا حسن خان ! نحن الحمد لله إسلام وجنابك تعرف انه صعب على الحريم أن يأتوا إلى البوليس خانة لاسيما وهذه العائلة من أحسن العائلات وهذه البنت بنت شريفة " [٦٢٣]

وتتدرج أحداث المسرحية بسرعة ، ويتصاعد خط مسار الفعل حتى يصل إلى الذروة ، عند محاولة حارس السجن (حسن خان) الاعتداء على (وحيدة) ، وتنفرج الأزمة بالحل بانتصار (وحيدة) وعدم رضوخها إلى رغبة(حسن خان) البهيمية ، وهذا واضح من خلال ما وصفه المؤلف في النص ، في أسلوب أخراجي وليس درامياً .

" .... حسن خان يذهب إلى الطاولة الصغيرة يخرج زجاجة ويسكب يصب قدحاً ويشرب.... يضع أذنه على الباب متجسسا ثم ينظر من ثقب المفتاح ... يخرج المفتاح من جيبه ... الغرفة تصبح في نور ضئيل .... يفتح الباب وبعد أن يتردد يدخل ... سكوت عميق ثم فجأة صوت وحيدة وهو آت من أعماق قلبها يمزق الآذان ويرجف الأبدان " [٦٢٤]

[•] ألف النص عام ١٩٢٢، واشترك في تأليفه (عبد المجيد شوقي البكري – وفاضل الصيدلي) وهما أعضاء من النادي الأدبي ، وللعلم أن النص الأصلي مفقود .
راجع: علي الزبيدي ، م س ، ص٨٠-٨١ .

[٦٢٠] علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق، م س ، ص٨٢-٨٤.

[•] المولود عام (١٨٩٩) ، درس السياسة في ألمانيا ، لقب بـ(علوان أبو شرارة) .
راجع : حميد علي حسون الزبيدي ، مشكلات البناء الدرامي في المسرحيات العراقية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨) ، ص١٥٥.

[٦٢١] علي الزبيدي ،المسرحية العربية في العراق ، م س ، ص٣٥-٣٧ ، ص١٤٥-١٤٦.

[••] يتناص موضوع المسرحية، بموضوع حب روميو وجوليت من جانب اعتراض الأسرة على الحب والزواج لأسباب ومشاكل قديمة ومن جانب الموت أيضاً ، إلا أن أسباب الموت وتوقيته مختلفان ولكن الدافع واحد وهو الحب ، فجاء انتحار احمد متأخراً بعد وحيدة ، وليس مباشرة وراءها، فلذلك يستكفي الباحث بقدر بسيط من عرض موضوعاتها .

[٦٢٢] محمد موسى الشابندر،وحيدة،دراما عراقية عصرية(بغداد: مطبعة المعارف،١٩٣٠)ص١١.

[٦٢٣] المصدر نفسه ، ص٤٢ .

[٦٢٤] المصدر نفسه ، ص٥٠-٥٥ .

فكانت الأسرة والمجتمع ، سبباً في تهديم ما بناه ورسماه الحبيبان ، في أحلام حبهما وأيضا سبب موتهما، ولم يبرز في النص مفهوم الحب ، سوى الحب السريع الهائج العاطفي الشبيه بحب روميو وجوليت ، الحب الذي يوضع أمامه الحواجز والموانع , والمنتهي بالموت ، في مجتمع منغلق – ذي تقاليد كلاسيكية ، وقد سادته بعض القيم والمفاهيم الجديدة المفروضة عليه.

وفي عام ١٩٣٨ الفت مسرحية (كاترين)[•] للكاتب (صفاء مصطفى) [••] التي دار صراعها بين امرأة مع ذاتها من خلال ثلاث علاقات حب ، إلا أن الكاتب لم يصور هذا الصراع بتلك الصورة الدقيقة وصولا إلى الأسباب والدوافع وبالأسلوب التعبيري في أظهار ما بداخل النفس البشرية ، فاهتم بالشكل وتنامي المضمون.

حيث صور هذا الصراع بصورة ضعيفة ، من خلال علاقتها مع الثلاثة ، وتكيفت أحداث المسرحية في بيئتين زمانية ومكانية غامضتين ، بجو عاطفي عنيف، يبتعد عن واقع الحياة العراقية آنذاك [٦٢٥] ويمكن أن تكون حياة الكاتب التي عاشها في الغرب ، أثرت على كتاباته بتجسيد موضوعاتها ، موضوعات بعيدة عن واقع المجتمع العراقي .

وقد صور لنا النص موضوع الحب والخيانة ، وكان سبب هذا الفشل في العلاقات الثلاث ، هو الغيرة والشك من الجانبين ، وقد سار هذا الموضوع مع أحداث المسرحية منذ بداية المسرحية حتى حتميتها (الموت) .

فقد كانت شخصية (كاترين) ، شخصية (ثائرة على الحب كالنمرة) بتشبيه (حسن) الرسام ، وذلك لأسباب اجتماعية، أي خروج المرأة من الاضطهاد والقسرية والقفص إلى الحياة الواقعية إلى الحرية إلى الحياة العملية ، الفعلية ، ولكن ضعف خبرتها وتجربتها وتعطشها إلى انتقائها لرغبتها ، جعلها متغيرة ، قلقة ، ومتقلبة ، ولعوبة [٦٢٦] ،لا ترسو على سفينة حب واحدة ، وإنما ترغب التغيير بمجرد ما صادفها شيء جديد وجميل ، بل يمكن القول أنها تحب الجسد والحرية والانفتاح ، فسارت حول رغباتها ، ومطامعها ، ومشتهياتها ، نحو صفات الرجال التي ترغب بهم ، مما أدى بها إلى حب التغير ، والانقلاب ، فيصيبها الملل والرتابة من الرجل الواحد ، فتغيره .

وان (الجسدية) شملت جميع شخصيات المسرحية الأربعة ، فالرجال يقعون في الحب من خلال الإغراء والجمال .

فحسن الرسام يرسمها كالبغي ولكن بصورة رمزية ، مكتشف ذلك صديقه الشاعر (خليل) ، الذي يخاف الجمال

" خليل : هذه ليست كاثرين ، أنها بغي في دير.....

...خليل : إنني أخاف الجمال حينما كان .... " [٦٢٧]

أما كاترين ويحيى فيقتنعون أنهم حيوانات ناطقة ويعترفون بذلك :

" يحيى : إلا يغضبك أن تسمى حيوانا ؟

كاترين : لا أنها حيوان مثلك " [٦٢٨]

[•] تختصر قصة المسرحية علاقة حب بين الرسام(حسن) مع(كاترين) الشخصية اللعوب، التي تتركه وتقع في شباك(يحيى) الممثل والمخرج الذي يغريها بالنجومية، فتتزوجه، وفي حتمية المسرحية يخنق (يحيى) زوجته، أثناء تمثيل مشهد عطيل، لأنها تخونه مع صديقه الشاعر (خليل) ثم ينتحر مباشرة وراءها. ويعرض الباحث قصتها لان المسرحية بقصتها وموضوعاتها وصراعاتها، تدور حول الحب .

[••] **صفاء مصطفى** : ولد عام ١٩١٣، درس المسرح في ألمانيا – درس الأدب المسرحي في معهد الفنون الجميلة.له عديد من المسرحيات ، خاصة الاجتماعية ، وكتب أفلاماً أيضاً منها فلم (وردة)، ومن مسرحياته(هذا مجرمكم، والوطن والبيت، و عنتر للإيجار، وطالب من الجنوب، وعالم جديد، وخدش بسيط، وميلاد حب).
راجع:احمد فياض المفرجي،مدخل لدراسة الكاتب المسرحي صفاء مصطفى،مجلة الأقلام، ع١ ، السنة الرابعة عشر، تشرين الأول (بغداد: دار الحرية، ١٩٧٨) ص٩٥-٩٦ .
وأيضاً: حميد علي حسون الزبيدي ، أطروحة دكتوراه ، م س ، ص١٧٣ .

[٦٢٥] عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢، م س ، ص١٤٥ .

[٦٢٦] محمد عبد الرضا أبو خضير ، الأبعاد الفكرية والاجتماعية لتجسيد شخصية المرأة في المسرحية العراقية ، ١٩٥٨-١٩٨٨، رسالة ماجستير ، م.س، ص٢٧ .

[٦٢٧] صفاء مصطفى ، كاترين ، مجلة الأقلام ، ع١ ، السنة الرابعة عشر ، م س ، ص١٠١ .

[٦٢٨] المصدر نفسه ، ص١٠٤ .

فـ(كاترين) لا تحب نفسها ولا تستطيع أن تحب الآخرين ، وبذلك اصاب علاقاتها الفشل لأنها بعيدة عن فهم ذاتها ، فهي تسير وراء رغباتها وانتقائاتها وليس وراء عقلها أو صفاء نيتها.

فالرسام أغراها بفنه ورسمه وما يحمله من خيال وشفافية ، وعاشت معه فترة زمنية ، فبادلت حبه بحب ، فقد أغرته بجمالها وجسدها . مثلما أغرت العاشقين الآخرين من بعده ، فيرمز المؤلف للعلاقات الثلاث، بعلاقات سريرية ذات الفراش الأحمر ، فأحلامها مع (حسن) مثل أحلامه .

" كاترين : ألا تريد من يعبر لك عن رؤياك ؟ لعل أحلامك كلها من ذلك اللون

(تشير إلى ظهارة حمراء فوق السرير) " [٦٢٩]

والأحداث تعيد نفسها في المشهد المسرحي الذي يؤدوه(يحيى وكاترين وخليل)، فبعد المشهد يلتقون في الاستراحة. ويعبر الممثل يحيى عن الفراش الأحمر.

" يحيى : أيها الأحمق ، ألا تعلم أن عشق الغرام ؟ هات تلك الظهارة الحمراء

اللون الأحمر يا مغفل ، انك لا تحسن خدمة الحب " [٦٣٠]

فكانت أحلامهم بحسب رغباتهم وشهواتهم، وبذلك فان الجميع يحبون التغيير، لكن الضوء يسلط على شخصية كاترين، المنفتحة، التي اثر بها هذا الانفتاح بشكل سريع، مما أدى بها إلى تغير الرجل بمجرد إذا ما شاهدت شيئاً يثير رغباتها المتقلبة .

وكان سبب فشل هذه العلاقات الثلاث هو موضوعي الغيرة والشك ، من الجانبين ، فالعلاقة الأولى فاشلة كما جاء :

" حسن : لماذا تأخرت ؟ ....

.... ، أنت أيضا ، فيما تشكين ؟

كاترين : في حبك إياي . " [٦٣١]

وهذا الشك نابع أيضا في عدم حب الشخصيات لذواتهم ، وروحهم اللعوبة – الغير مستقرة وما دامت (كاترين) جميلة وتحب الإغواء، والرجال ميالون إلى الإغواء، فالشك ينزرع في نفوسهم، فالشك قائم عند الممثل والمخرج الذي أغراها بالشهرة والنجومية، وبروحه المرحة على الرغم من الرباط الزوجي، ولكن الشك لم يفارقهما .

" يحيى : لقد بدا الشك يخامرني في كمال عقلي " [٦٣٢]

أما الشاعر(خليل) الذي أراد قلبها وأحبها ، لكنها لم تعطي له سوى إغراءاتها وشهوانيتها له ، فلم تزول الشكوك عنه.

" خليل : أيكون لي جسدك في حين يمتلك قلبك يحيى...

.... وأنني لأهواك جسدا وروحا ، خيالك العاري يعذبني ، ويؤرقني طيلة الليل ..

كاترين : (تقاطعه بغضب) فما الذي يمنعك من أن تأخذ ما أهبك .

خليل : شعوري بأنك تحبين يحيى " [٦٣٣]

ويختتم المؤلف المسرحية في الفصل الرابع ، بتمثيل مشهد مسرحي من مسرحية عطيل فيقوم الزوج (يحيى) بقتل زوجته (كاترين) فعلا على خشبة المسرح .ولكن هذا القتل لا يثير الشفقة أو الخوف والعطف، كباقي مشاهد الموت عند باقي العشاق في

---

[٦٢٩] صفاء مصطفى ، المسرحية ، ص٩٨ .
[٦٣٠] المصدر نفسه ، ص١١٥ .
[٦٣١] المصدر نفسه ، ص٩٧-٩٨ .
[٦٣٢] صفاء مصطفى ، المسرحية ، ص١٠١ .
[٦٣٣] المصدر نفسه ، ص١١٣

مسرحيات أخرى، لان طابع العاشقين وسلوكهم وخاصة سلوك (كاترين) سلوك غير أصلاحي ، متقلب ، وقلق ، ومبتذل [٦٣٤] ورغم تصوير المسرحية لموضوع الحب بشكل رئيس إلا أنها كانت ضعيفة فقد صورها بصورة تختلف عن واقع المجتمع العراقي ، ولم يوضح الموضوع مفهوماً للحب، سوى حب الرجال ، لجمال ومفاتن الامرأة الظاهرية ، أما (كاترين) فكانت امرأة عنيفة مندفعة نحو الحب ، وتحب التغيير ، فالنص يحاول تفكيك انغلاق الامرأة آنذاك ، وانفتاحها على الواقع ، بعد مرحلة طويلة من الكبت والاضطهاد. ولعل هذا جزءاً من تأثر الكاتب بالواقع الألماني حيث درس المجتمع وعايشه .

والعلاقة بين الشخصيات باتت تعيد نفسها تحت أفق الشك والغيرة بنوع من الافتعال والمبالغة ، عن طريق الإغواء بمفهوم الحب الجسدي .

امتازت مسرحية (شمسو) [•] لـ (خالد الشواف) [••] بالجودة الدرامية وقوة الأسلوب الشعري المميز بالطابع الغنائي ، وابتكار الموضوع ، رغم أن موضوعها تاريخي، مرتبطاً بالعصر البابلي، الراجع إلى القرن الثاني قبل الميلاد. وقد امتاز النص بقوة أسلوبه وبنائه الدرامي الجيد رغم تقيده بالأحداث التاريخية والأسطورية ، وأن له أسماءً وأماكناً وأزمنة سارت بحسب متطلبات موضوع المسرحية ومقتضياتها، وصراع المسرحية دار بين شخصية (شمسو) من جانب، والجانب الأخر المجتمع المتضمن بعض الكهنة ورجال الدين ، وهذا الصراع دار بين التوحيد والشرك الخير والشر ، والفكر الحر الطليق والفكر المقلد الضيق ، والخيانة والوفاء ، والكره والود [٦٣٥] ودار هذا الصراع حول دائرة علاقة حب (رئيسة) [•••] بين (شمسو) ابن الملك مع ابنة عمه (نيرما) .

وقد امتازت شخصية (شمسو) الرئيسة بتصاعد ونمو الأحداث منذ بداية النص، حيث اعتبروها الشعب بأنها شخصية كافرة ومشككة في الدين آنذاك بمناجاة شمسو لنفسه يدعو فيها الى ديانة التوحيد(في المنظر الأول من الفصل الأول ، وفي المنظر الثاني من الفصل نفسه) [٦٣٦].

يجمع (شمسو) في شخصيته بين صفاء العقل (التشكك في المعتقدات) وجمال قلبه ورقته (حبه لابنة عمه)، وهذا الحب واضح من خلال حديث الشاعر (جيرام) مع (شمسو)، ومحاولة استدراجه للاعتراف بالحب .

(شمسو) : عن الحب أسائل لا الصبوات يعرضن فيه الصبح او المسا

عن الحب يملا قلب المحب ويبقى علـى عنفه والقوى

تكر الليالي وتمضـي السنون وتعدو عليـه عوادي النوى

ولكنـه راسخ فـي الفؤاد فليس بموهنة مـا يرى

حيرام : من يا ترى تلك السعيدة التي قلب الأمير بهواها يخفق .

شمسو: قلبي أنا ... لا ... لم اقل

حيرام :لا تنكرن ، عيون حامل الغرام تنطق " [٦٣٧]

---

[٦٣٤] محمد عبد الرضا أبو خضير ، رسالة ماجستير ، م س ، ص٢٧ .

[•] **شمسو** : مسرحية شعرية الفت خلال عامي (١٩٤٤-١٩٤٦) وطبعت عام ١٩٥٢ .
راجع : علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ، م س ، ص١٧٦ .

[••] **خالد الشواف**: شاعر ومؤلف مسرحي، ومحامي، وموظف في وزارة الإعلام،وأيضا عمل في السينما والمسرح، كتب عدة مسرحيات،تضمنت المادة التراثية موضوعاً لها منها(الأسوار– الزيتونة– قرة عين) .
راجع : حميد علي حسون الزبيدي ، اطروحة دكتوراه ، م.س ، ص١٨٣ .

[٦٣٥] راجع كل من: علي الزبيدي،المسرحية العربية في العراق، م س، ص١٧٥-١٧٦ .
عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ، م س ، ص٢٢٤ ، ٢٣٦ .

[•••] وشمل النص أيضاً علاقة حب بين(ابيروا ونورا)إلا أن الباحث لم يشر إليها فقد اعتبرها موضوع حب ثانوي،لم يوضحها المؤلف،ولم تؤثر على مجرى الأحداث،فاستغنى عن ذكرها الباحث.

[٦٣٦] راجع : خالد الشواف، شمسو ، مسرحية شعرية بابلية،(بيروت: دار الكشاف ، ١٩٥٢) .

[٦٣٧] خالد الشواف ، المسرحية ، ص٢٥ .
للاستزادة أنظر: علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ، م س ، ص١٧٧ .

فيُكشف حب (شمسو) للأهل والأصدقاء، فصاحب الغرام مكشوف من نظرة عينيه كما قال (حيرام)، أما ابنة عمه (نيرما) فينكشف حبها عن طريق حديثها مع ابنة عمها (نور) أخت (شمسو) ويكشف ما في دواخلهن من حب، وبذلك تكشف (نيرما) حبها (لشمسو) أخ نورا، ويتبين لها مخاوفها وشكوكها من هذا الحب .

" نيرما : إن سر الغرام عند العذارى ما تكتمن فيه باد كجهر ، كم تحبينه .

نورا : كحبك (شمسو) ... ، نيرما : أنا لا لا أحب ، نورا:غيريَ غُري

نيرما : أنا من حبه غريقة بحر

لم أبح بالهوى مخافة صدٍ وازورارٍ عني وخشية هجر

كم ليالٍ سهرتها أتلظى من شكوكي من وساوس فكري ... " [٦٣٨]

فالنص لم يذكر بدايات أو مسببات العلاقة ، سوى أنهما يحبان بعضهما ، فتذكر (نيرما) مخافة اعترافها بحبها خوفا من الصد أو الهجر ، وأثناء حديثها مع (نورا) ، يظهر فجأة ابن العم (شمسو) فتهرب (نيرما) فيهرع راكضاً وراءها ، حتى يسمع صوتها بين الأشجار والأغصان تناجي نفسها ، فيجيبها وينجمعا بين الأشجار وعلى أنغام الطبيعة ومناظرها الجميلة ، يرف قلباهما ، وحنينهما لبعضهما ، بأسلوب شعري جميل ولكثرة أبيات هذا المشهد الرومانسي نذكر بعض مناجاة (نيرما) .

" نيرما : ... ويا وردة حسنت في العيون تمنيت لو كنت مثلك وردة

لعلي يوما إليه أكــون فيمسح بــه شفتيه وخده

إذا انساب عطري إلى شفتيه فقد نلت يا قلب كل الأمل

فيا ليتني وردة في يديه عسى أن يرويني بالقبل " [٦٣٩]

وبعد سماعها شمسو ، يقترب منها ويمسك يدها ويجلسها على العشب ، وبجو مفعم بالرومانسية مشيرا إلى جمال الطبيعة :

" شمسو : تملي بقلبك والناظرين هذه الطبيعة ذات الصور

فهذا الجمال وهذا الجلال مهوى العيون وشغل الفكر ...

كأني يا نيرم بالشاطئين حبيبان يختلسان الوطر....

هو الحب يجمع شمليهما ويدينهما شانه في البشر . " [٦٤٠]

وتستمر الأزمة بالتصاعد ، ويشتد الصراع بين المجتمع و(شمسو) خصوصاً بعد معرفة أزمته العاطفية ، التي تشتد بلقاء رومانسي مفعم بالخيال والوهم والجمال يسند إلى المنظر الرومانسي السابق محاولة المؤلف تدرج الأحداث في بناء حبكة درامية متماسكة .

حيث يلتقي الحبيب حبيبته فجراً في حديقة القصر ، عندما جاءت تبشر والدي (شمسو) بان ابنتهم ولدت طفلا جميلاً شبيهاً بالآلهة عشتار ، إلا أن (شمسو) يمنعها من الدخول لان أهله نيام ، ويجبرها على البقاء معه فيمسك بها ، ويغازلها، ويشبهها بآلهة الحب والجمال .

"شمسو : أبي نائم ، ولم تزل غافية أمي وكل من في القصر من أهلٍ ...

نيرما: .....أتجعلني كربة الحسن ؟

شمسو: لا بلى أنت عشتار" [٦٤١]

---

[٦٣٨] خالد الشواف ، المسرحية ، ص٤٠-٤١ .
[٦٣٩] خالد الشواف ، المسرحية ، ص٤٥-٤٦ .
[٦٤٠] المصدر نفسه ، ص٤٧ .

فأهم الحواجز التي تقف أمام حبهم ، هي الأهل والمجتمع ، على الرغم من زمانية النص ، واغترابه بمواضع الأساطير ، فالمؤسسة الاجتماعية ، ومكانة شمسو بأنه ابن الملك تحتم عليه وكذلك مواقفه من الدين ، فشمسو ، كان يستغل نوم الأهل ومن في القصر للقائه بابنة عمه ، وبنفس الوقت يقلل من مرتبة الدين أمام الحب ، فيضع عبادة حبيبته أعلى من كل حب .

" شمسو : لو كنت أؤمن يانيرما بآلهة فلست للحسن إلا أنت اختار" [٦٤٢]

والحبيبان مثل كل العشاق يبحثان عن العزلة من أنضار المجتمع والعذال والمراقبين، فيحاول شمسو أقناعها بان يلتقيان في كوخ بعيد ، وهو حلم من أحلام الحبيبين ، وهم عسى أن يتحقق.

" شمسو : يا ابنة العم غداً يجمعنا ذلك الكوخ فلا نفترق ....

فتجيبه في (ذهول حالم)

نيرما : حلم عذب إذا راودني كاد قلبي فرحا ينطلق " [٦٤٣]

فأضاف الوهم والحلم إلى جانب ثيمة الشك والتشبيه والوصف بالطبيعة ، وهذه الأفعال والصفات، تشير الى أن مفهوم الحب الرومانسي هو ما جسده النص في موضوع الحب ، إضافة إلى تمني بعض القبل والعناق، التي سنوردها بعد قليل.

والأسباب والمعوقات التي تعرقل مسير علاقة الحب بينهم كانت واضحة فأن شمسو هو ابن ملك ويخاف عليه من الأمور العاطفية (القلبية) الحسية، وخوف الملك من تشكيكه في الدين ، وهذا ما أكده المجتمع أيضاً .

" الرجل : فمن الملك ، ينكيت : شمسو

الرجل : (مستهزئاً) خاب منك السهم يا رامي

فشمسو شاعر يحيا باخيله وأحلام

ولا يجثو لدى الأرباب عند الهيكل السامي " [٦٤٤]

فعزلة شمسو وتعففه من تولي أي سلطة دنيوية ، ورفضه للحب لان الحب دنيوي وحسي . والعقدة تصل أزمتها بموت الملك ، وخيانة ابن عم شمسو وبعض الكهنة لشمسو حول الملكية ، إلا أن القائد (ابيرو) دافع عنه وبارز (اديدو) ابن العم وقتله، وسير شمسو إلى الملكية ولكنه فجأة تنازل منها لأخيه الصغير(سامو)، بعد موت الحبيبة المفاجئ . ففقد متعة الحياة ولذتها ، وانسحب من العرش ، وانقاد نحو العزلة والانقطاع، إلى ديانة التوحيد، وفكره الحر الطليق، ونفسه المرهفة، فالدافع الرئيس لاعتزال شمسو عن عرش الملك هو موت حبيبته إضافة إلى دينه المختلف عن دين شعبه،فيكشف لنا بعد شخصية شمسو النفسية[٦٤٥].

فالحب قبل موت (نيرما) كان في مرتبة اقل من مرتبة حب (عرش الملكية ، والدين) ، ولكن بعد موت (نيرما) ، المفاجئ ، (من دون أسباب – الذي اضعف البنية الدرامية وموضوع الحب) يتنازل عن العرش وعن كل ما في الدنيا ، ويختار دينه التوحيدي وزهده والانقطاع إلى عقيدته، وكما جاء في مناجاة شمسو.

" شمسو : عرس؟ أمستقبل الأيام يخبئ لي عرس يطيب به للسامر السهر ؟

وأمس قام لمن هش الرغام لها عرس على الموت لم يصدح به وتر

يا من إلى القبر زفت وهي حالمة بالعش ينعم في أرجائه العمر

نامي على الحلم .. إنّا سوف يجمعنا ... " [٦٤٦]

فحب شمسو لـ (نيرما) أقوى من الجاه والسلطة ، وأعلى مرتبة من الأهل والمجتمع، ويعلو المعتقد بعض الأحيان.

---

[٦٤١] المصدر نفسه ، ص٦١-٦٢ .
[٦٤٢] خالد الشواف ، المسرحية ، ص٦٢ .
[٦٤٣] المصدر نفسه ، ص٦٤-٦٥ .
[٦٤٤] المصدر نفسه ، ص٧٩ .
[٦٤٥] راجع ، علي الزبيدي ، المسرحية العربية من العراق ، م س ، ص١٧٨ .
[٦٤٦] خالد الشواف ، المسرحية ، ص١١٠-١١١ .

وقد رافقت فترة الخمسينات نهضة ثقافية وفكرية ، أثرت كثيراً في الدراما العراقية، فامتازت الشخصية المسرحية بالوضوح في ملاحمها ومواقفها، بتفتح ذاتها على الشخصيات الأخرى .

وبرزت عديد من المسرحيات المهمة في هذه المرحلة منها (بيت الزوجية) للكاتب (شاكر خصباك) [•] التي دارت أحداثها الاجتماعية في منزل عائلة عراقية، والتي صورت صراع الحب داخل الطبقات الاجتماعية ، بين الزوج (صلاح) ذي الطبقة الريفية ، وزوجته (راقية) ذي الطبقة الارستقراطية .

و(راقية) الفتاة الأنانية ، والمنعزلة المتكبرة التي أحبت في أيام الكلية (صلاح) الشاب الوسيم ، واللطيف المتواضع ذا الأخلاق العالية ، وتنازلت من اجله من طبقتها إلى طبقته وتزوجته ، ويبدأ الصراع بتوتر نحو أزمة بين الزوجين ، بعدما طردت الزوجة اخو زوجها (قدري) ووالدته (سنية) مدعية أن بيتها أصبح فندقاً ، لعائلته الهمجية وأصدقائهم ، فالزوجة لا تستطيع تحمل الفوارق بين البيئتين وبذلك الفعل تؤكد الفوارق بينهما .

" راقية : في كل شيء : إنني لا أدير فندقاً . انه بيتي . المكان الذي ارتاح فيه ، ولقدري عادات همجية لا استطيع احتمالها . فكلما احتاج إلى شيء .... المنغصات تحيط بي حيثما التفت. وباختصار لست أجد راحة في مثل هذا الجو"[٦٤٧]

فـ (راقية) رغم حبها وزواجها من الريفي ، ألا أنها لم تتنازل عن مبادئها وتصرفاتها الارستقراطية ، أمام عائلته وأصدقائه ، وأيضاً أمامه (زوجها) ، فجعلته يترك السياسة والنضال الوطني ضد الملكية آنذاك ، والآن تريد من أخوه ترك السياسة حتى يرجع إلى دار والده ، والخلاص منه .

" قدري : صبراً يا أمي هذا لا يدهشني من الست راقية فهي تمثل طبقتها ....

لكنني أريد أن أسال صلاح عن رأيه في المسالة....

صلاح : اضبط لسانك وفكر بما تقول حين تتكلم يا قدري .

قدري : أنا أفكر جيدا بما أقول . أنت أصبحت متخاذلا فعلاً منذ تزوجت هذه الزوجة الارستقراطية أصبحت كل تصرفاتك وأفكارك مزيفة منذ تزوجتها . جمّدت نضالك الوطني وأنت الذي كان مضرب المثال في نضاله في بلدتنا..."[٦٤٨]

وهذا الجدال يكشف الأخ ، تنازل (صلاح) عن السياسة والنضال الوطني ، من اجل الحب ، من اجل حبيبته (راقية) ، التي سيطرت عليه وتملكته في علاقتها، وأصبح يسمع كلامها وينفذ أوامرها .

والامتلاك مقيد للحب وقاتله ، أي الامتلاك المبالغ فيه الذي فيه نوع من التعسف ، ويصل إلى حد مستوى الحضور والغياب والانفعالات والحركات [٦٤٩] ، وهذا ما عملت به (راقية) مع زوجها بالإطاعة العمياء .

ويؤكد ذلك المؤلف بطرحه موضوع الحب بين أختها (نبيلة) وزوجها (مجيد) ، وهي عكس موضوع حب الزوجين (صلاح وراقية) ، فهنا الزوجة تطيع زوجها حسب المبادئ والقواعد الزوجية ، وفي كلتي العلاقتين تساوي للمستوى الثقافي .

" راقية : دعيك من هذا يا نبيلة . أنت تغيرت كثيرا منذ تزوجته حتى أصبحت نسخة أخرى منه في عاداته ورغباته ، بل وحتى في آرائه السياسية " [٦٥٠]

كما في الشكل الأتي :-

أطاعة عمياء

[•] **شاكر خصباك**: المولود في الحلة عام ١٩٣٠، وقد أكمل دراسته الإعدادية بها، وحصل على شهادة الليسانس بـ(الجغرافية) من جامعة القاهرة، والدكتوراه من الجامعة الانكليزية، ودرس في جامعات بغداد، و الرياض، و الصنعاء، ألف العديد من المسرحيات منها (الشيء ،والغرباء ، والقضية ، والدكتاتور) الخ. وإن مسرحيته(بيت الزوجية) الفت في نهاية الخمسينات وصدرت عام ١٩٦٠، تأثر الكاتب في كتاباته بالـ(الواقعية،والطبيعة) وبالكتاب(ابسن، وتشيخوف) وخاصة بالأخير من ناحية تأليف القصة والمسرحية.
راجع : حميد علي حسون الزبيدي ، م س ، ص١٩٥ .

[٦٤٧] شاكر خصباك، بيت الزوجية ، مختارات من مسرح شاكر خصباك، (بيروت:دار الحداثة ، ط٢ ، ١٩٨٩) ص١٥.

[٦٤٨] شاكر خصباك ، المسرحية ، ص١٧-١٨.

[٦٤٩] محمد محمد بالروين، قيمة الحب في التجربة الإنسانية، من وجهة نظر فلسفية، م.س، ص٨٤.

[٦٥٠] شاكر خصباك ، المسرحية ، ص٢٣ .

١. الزوج صلاح ← زوجته راقية

٢. الزوجة نبيلة ← زوجها مجيد

لطاعة ضمن

الحقوق الزوجية

وبتسلسل الأحداث ، وترابط الجزئيات ، تشتد الأزمة حتى تصل إلى العقدة ، ويزداد التوتر، بزيادة عنصري الإثارة والتشويق، وهي ما اتسمت به المسرحية. وفي موقف حفلة عيد ميلاد طفلهما (باسم) الذي لا يظهره المؤلف، تشتد الأزمة[٦٥١]، من خلال عرض تناقض تصرفات(راقية) مع أصدقائها بالصورة الحسنة (التملقية) وتصرفاتها السابقة مع أهل زوجها العدائية الهجومية .وفي ذروة تصرفات راقية المشينة يوم الحفلة عندما مرضت والدة (صلاح) بعدما اخبروها بسجن ابنها (قدري) ، وباستهانة تجيب :

" راقية: وما علاقة الحفلة بمرض أمه " [٦٥٢]

ولكن صلاح يفاجئها ، بإعلانه الحرية . وتفكيك قيودها ، وتحرره من سجنها، فقد كان عبدا لها أشبه بالحيوان ، أو اللعبة ، وبسخريته منها ومن أصدقائها الارستقراطيين يعبر عن مشاعره المكبوتة وآلامه الطويلة .

" صلاح .... أعلنت تحرري من عبوديتك اليوم لم اعد عبداً لك" [٦٥٣] .

وبذلك ينقاد الزوجان إلى دائرة (الشك) نحو مصداقية حبها، وبذلك تطلب الزوجة الطلاق فيوافق الزوج ، وهي عقدة المسرحية .

" راقية : ..... أرجوك أن ترسل ورقة الطلاق إلى بيت أهلي .

صلاح : (يهتف بتحدي) بكل سرور" [٦٥٤]

ويعرض الفصل الثالث من المسرحية أسباب فراق الزوجين ودوافعه والوقوف على العلل ، فيؤكد والد رقية (كامل) أن السبب الرئيسي في عدم اندماجهما ، هو اختلاف البيئتين ، وان الحب قبل الزواج يختلف عن الحب بعد الزواج ، حيث يتسم الأول بالأحلام والأوهام ، والوعود ، والتخيلات نحو أهداف أسطورية ، أما الثاني ، ينقل هذه الأحلام والتخيلات والوعود على ارض الواقع ، فعلا ، ويطورها ويغير قسما منها من كلا الطرفين .

" كامل : ... فبيئتها تختلف اختلافاً تاماً عن بيئته ، وهاتان البيئتان على طرفي نقيض .... هذا هو الشيء الذي يقال قبل الزواج ، ولكن لابد انك أدركت يا نبيلة أن الحياة الزوجية تحتاج إلى أشياء أخرى كثيرة غير الحب لتكون سعيدة فعلا ، وهذا ما حدث مع أختك راقية ، فقد أغراها الحب ، فلما تزوجت استيقظت على الواقع المر ، ووجدت أنها تحتاج إلى ألف شيء وشيء لتكون سعيدة حقا " [٦٥٥]

وبذلك يؤكد والدها أن زوج(راقية) لم يحقق لها وعوده وأهدافه التي وعد بها قبل الزواج وحلموا بها وتخيلوها،عكس زوج نبيلة،الذي حقق أهدافه معها وطورها،وغيرها.

ويشير(زكريا إبراهيم) عن حياة الحب، والزواج، فالثاني أما يقتل الحب أو يجدده، وذلك تبعا لمتطلبات الزمان والمكان ومتغيراتهما في تحقيق حياتهم الواقعية، والعملية . [٦٥٦]

فظروف الزوجين – الاجتماعية – كانت أعلى من مستوى حبهم ومن تحقيق أحلامهم وأخيلتهم التي تخيلوها مما جعل من (راقية) تطلب الطلاق ، مباشرة من دون تردد يوافق (صلاح) على ذلك . ويأتي الحل والانفراج بعد العقدة حيث يساعد (مجيد) الزوجين ، على تقارب وجهات نظرهما ، وترتيب لقائهما انعزالياً ، مما جعل حبهم يتجدد ، خاصة بعد تبشير الزوج زوجته بعمل حر جديد يجعل السعادة والفرح تنغمر في روحهما ووجوههما ، بمشهد رومانسي (يشمل التعبير عن الحب ، ومن خلال الاشتياق ،وعن طريق الغزل ،والبكاء ، والشكوى ، والعتاب ، والقبل والعناقات) بلغة عالية الحس والتعبير ، عن عواطف الشخصيتين ومكنوناتهم ، ولطولها يذكر الباحث بعضا منها :

---

[٦٥١] عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ، م س ، ص١٦٩ .
[٦٥٢] شاكر خصباك ، المسرحية ، ص٢٥ .
[٦٥٣] المصدر نفسه ، ص٣٩ .
[٦٥٤] المصدر نفسه ، ص٤٢ .
[٦٥٥] المصدر نفسه ، ص٤٨ .
[٦٥٦] زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، م س ، ص٢٧٨-٢٨٢ .

"راقية:...انظر إلى تألق البدر يا صلاح.انه يبتسم لنا من عليائه،انه يغمز لنا بعينيه...

صلاح:...والآن أحس اسعد إنسان في الوجود..أأنا في حلم أم في يقظة يا راقية...

صلاح .. كنت أهيم في الشوارع أثناء الليل وأظل تائهاً غير عارف وجهتي .

راقية : (والدموع في عينيها) حبيبي المسكين ! حبيبي الوحيد .... " [٦٥٧]

فمساعدة (مجيد) إليهم أشبه برسول العاشقين عند المحبين (العشاق) قبل الزواج ، وهكذا تنتهي العلاقة بالرجوع إلى بعضهما ، وبالسعادة ، ووفير غمرة الفرح ، بمشهد الرومانسية والعواطف الجياشة ، وهذا ما أكده (خصباك) في نهايات مسرحياته [٦٥٨] ، وبذلك يؤكد خصباك تعلق الزوجين من خلال الحب وليس قوانين الزواج الاجتماعية وانظمته ، ولكن تعلقهما روحياً أو جسدياً لم يكن واضح بالمعنى الدقيق. سوى تنازل راقية من طبقتها إلى طبقة أدنى من اجل الحب وهذا ما أكده خصباك ، محاولا تلاقح الطبقات فيما بينهم ورفع نظام الطبقات والحواجز التي بينهم بموضوع حب ، يقتطف شذرات بسيطة من الحب الرومانسي.

أما في مرحلة الستينات فقد برزت العديد من المسرحيات ذات موضوعات الحب المختلفة ، منها مسرحية (خشب ومخمل)[•] ، وفكرة المسرحية دارت حول انقلاب الشعب وحزب النظام الجمهوري ، على الحزب المالك ، دكتاتورية واستبداد النظام الملكي ، وصراع المسرحية دار بين العاطفة والواجب ، بين (الملك وعرشه) وبين (زوجته والمجتمع) ، وتمتاز قصة المسرحية ، بموضوع حب الملك وتعلقه بعرشه من جهة ، وحبه وتعلقه بحبيبته (زوجته) من جهة أخرى، وهذا هو محور الصراع ، الذي دار عليه موضوع المسرحية بفصلها الثاني ، أما الأول كان مقدمة تعريفية للصراع ، والأخير الحل – فتكونت المسرحية من ثلاثة فصول ، من تدرج أحداثها في بناء حبكة متماسكة ، وبلغة فصيحة.

حاول الملك في الفصل الأول بشتى الطرق الحفاظ على عرشه ، بحجة القوانين والمبادئ العائلية الملكية ، فيتنازل إلى أخيه (ناستور) لان زوجته (ياسمين) عاقر، وهو عقيم، وبذلك لم تصبح لهم ذرية تستلم العرش من بعده ، فلم يجد سوى أخوه المدمن على الحشيشة الذي يرتضي ذلك العرش ، لأنه لا يحبه .

" الملك : أتريد أن تفني حياتك بالحشيشة والمخدرات ! أفق ، ناستور ، أفق ، المستقبل كله أمامك ، وأنا والملكة لن ننجب طفلاً .

ناستور : ولكنني لا أريد أن أفيق ، هيرام .....لا أريد..... " [٦٥٩]

فموضوع الحب بين الملك وزوجته، وضعها المؤلف في الفصل الأول ، محاولاً تحقيق التوازن بين العاطفة والواجب ، بين حب الملك لعرشه ، (الذات والموضوع) وبين حبه لحبيبته (ياسمين) (الذات للذات)، وبرفضه التخلي عن الاثنين.

" الملك :.... لن استطيع أن أتخلى عنها !

ناستور : هل تتخلى ، أذن، عن عرش ؟

الملك : أتخلى عن العرش ! هل جننت ؟ أنت وريثي وولي عهدي ويجب أن تمارس السلطة منذ الغد " [٦٦٠]

فالصراع بدأ يشتد ويتوتر ، ويأخذ مجراه في الأحداث ، والأزمة بدأت تتفاقم شيئا فشيئاً خاصة بعد أن قرر الحبيبان أن ينفصلا ، على وفق ما يقتضيه الواجب ، وكرامة الملكة وشخصيتها حول عدم إنجابها وحب الملكة للملك ، وخوفها على عرشه :

" الملكة : أليس هذا ما يقتضيه الواجب ، وما تفرضه علي كرامتي كملكة لم تنجب وليا للعهد .

---

[٦٥٧] شاكر خصباك ، المسرحية ، ص٥٩-٦٠ .
[٦٥٨] عمر الطالب ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ، م س ، ص١٦٩ .
[•] **خشب ومخمل :** للكاتب المسرحي والقاص (عبد الملك نوري) التي كتبت بين عامي (١٩٦٥-١٩٦٦) ، وفكرة المسرحية تدور حول ملك في القرن العشرين يحاول الحفاظ على عرشه مقابل خسائر الجميع، وكتب بعدها مسرحية (قاذورات) عام ١٩٦٨، ويعتبر من رواد التيار السايكولوجي في القصة الواقعية الاجتماعية النقدية في العراق ، الصادر لمجموعتين من القصص ، الأولى عام ١٩٤٦ بعنوان (رسل الإنسانية) والثانية عام ١٩٥٤ بعنوان(نشيد الأرض)، ومن معاصريه شاكر خصباك وفؤاد التكرلي.
راجع كل من : مؤيد طلال ، عبد الملك نوري ، مجلة الأقلام ، ع١٢ ، السنة الحادية عشر ، أيلول، (بغداد: دار الحرية ، ١٩٧٦) ص٢ .
علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٠) ص١٨٠.
[٦٥٩] عبد الملك نوري،خشب ومخمل،سلسلة القصة والمسرحية،١٣(بغداد:دار الحرية،١٩٧٢)ص١٦.
[٦٦٠] عبد الملك نوري ، المسرحية ، ص١٧.

الملك : ليس الذنب ذنبك !

الملكة : وليس ذنبك أنت . أنها مشيئة القدر .... " [٦٦١]

وما يؤدي الطلاق بينهما إلا بهروب الملك من واقعه ، محاولا نسيان لحظات الحب والغرام للخمس سنوات الماضية ، فيتزوج من الأميرة (وردة شاه) خدمةً لإغراض الوظيفة (الواجب) أي لإنجاب طفلا له ، ليصبح ولي العهد ، ولكن هذه الزوجة لم تأخذ مكان (ياسمين) أبداً وإنما فقط للوظيفة ، ورغم وضع الواجب أعلى مرتبة من الحب بفعل (الزواج) لكنه يشير بإشارات إلى سمو القلب عنده ، وترعرعه المكانه العليا .

" الملك : وردة شاه لن تكون سوى ملكة على العرش ، لأعلى عرش قلبي...

روستام (رئيس الوزراء): .... إن عظماء البشر وأبطال التاريخ كانوا أبداً ودائما يؤثرون الواجب على العاطفة .... " [٦٦٢]

ويتطور صراع الملك مع نفسه بسبب انفصاله عن حبيبة قلبه (ياسمين) حتى يصل به إلى إشباع رغباته المادية ، من شرب وجواري ، ولكن لا يستطيع النسيان ، فيبرز المؤلف صوت الملك على شكل أفكار تدور في رأس الملك ، وهي الحسرة والندامة على مفارقة القلب ، إلى جانب الغيرة عليها وهي تعيش بعيدة عنه في وسط ملايين الرجال، كل ذلك من اجل نطفة –حيوان صغير- ويرد عليه صوت ياسمين بالحب والاشتياق، فيزداد توتراً وألماً. [٦٦٣]

ويستمر الملك بعدم التنازل عن عرشه ويظل الواجب أعلى مرتبة من العاطفة، وهو ما أكدته (وردة شاه) أيضاً وخاصة بعد سماعه خبر أن (وردة شاه) ستنجب له طفلاً ليس منه ، وإنما من احد أفراد حمايته ، فرحب بالطفل ، ولكن أمر بقتل أباه الفعلي خوفا من أن يطمع بالعرش ، ويجدد تمسكه بالعرش .

" الملك:..بان لا يكون سوى الملك أباً لولي العهد، ولو كان أباً شكليا ،أما وجود أبوين في نفس الوقت لولي عهد واحد، فانه مما لا يجوز قطعا في أي سلالة ملكية " [٦٦٤]

ولكن في الوقت نفسه الملك لا يصبر أن لا يرى حبيبته (ياسمين) فيرسل بطلب مجيئهاً ، فتلبي الدعوة لحضور أحدى أعيادهم آنذاك . وبلقائه يحاول الملك التقرب منها جسديا ، إلا أنها ترفض خوفا على مبادئها وقيمها لأنها ليست زوجته، إلا أن روحها وقلبها ، معه . وترفض بإصرار مواقعته ، وتعبر عن حبها بالصمت ، وتقديم الروح (القلب) على الجسد :

" ياسمين : لك أن تفهم بان حبنا هو باقي إلى الأبد . إلا انه لم يعد يعبر عن نفسه بطريق الجسد .

الملك : كيف أذن تريدني أن اعبر لك عن حبي

ياسمين : بالصمت : الملك : بالصمت ؟ كيف يكون ذلك ؟

ياسمين : ذلك عندما تنقي روحك من شوائبها الأرضية ... يجب الإصغاء دائماً إلى القلب انه باب الروح ... " [٦٦٥]

وتسير الأحداث نحو التهاوي – أي الانفراج نحو الحل – في فصلها الثالث ، بانقلاب الشعب على الملكية ، وإعلان النظام الجمهوري ، بدخول قصر الملك ، وفي تلك اللحظة، يتأمل الملك الحفاظ على عرشه ، بعقد هدنة مع الشعب الثائر ، ولكن فات الأوان، فيحتل القصر، ويموت الملك برصاصة، وتختنق وتموت ياسمين بعده بلحظات [٦٦٦] وتصعد روحهما إلى السماء، لتلتقيا في الآخرة، وليس على الأرض ، وهو حكم القدر،الذي تنبأ به الملك، كالحب ما بعد الموت في الأساطير و نهايتها، بان تلتقي الروحان في السماء.

---

[٦٦١] المصدر نفسه ، ص٢٦-٢٧ .
[٦٦٢] المصدر نفسه ، ص٣٧.
[٦٦٣] للاستزادة أنظر : عبد الملك نوري ، المسرحية ، ص٤١-٤٨.
[٦٦٤] المصدر نفسه ، ص٥٩.
[٦٦٥] المصدر نفسه ، ص٨٤ .
[٦٦٦] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، م س ، ص٣٧٨ .

" الملك : والروحان البريئتان صعدتا متعانقتين إلى السماء " [٦٦٧]

وبذلك يخسر الملك عرشه وزوجته في الأرض، ويلتقي حبيبته في السماء، وهو نوع من التصوف،(يمكن أن تكون أشارة إلى الجنة) أي اللقاء بعد الموت في السماء، فيقترب حبهما إلى الروحية في الحياة ، والى الصوفية ، بعد الموت.

[٦٦٧] عبد الملك نوري ، المسرحية ، ص١١٣ .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١. عبر تواصل موضوع الحب فكراً وممارسة مع تحولات الفكر والعقل البشري عبر التاريخ وأبعاده الفنية والتعبيرية من أدب وديانة وفلسفة وعلم .
٢. عالج موضوع الحب دواخل الإنسان ومشاعره من خلال أشكال فنطازية وخيالية ذات طبيعة خارقة .
٣. أثرت النصوص والحكايات الأسطورية والتاريخية بشكل مبكر على الخاصية الذاتية للحب كونه شعوراً يخص الذات وفكرها .
٤. وجود عدة موانع بين الذاتين (العاشق والمعشوق) في مجمل النصوص والوقائع المعنية بالحب القديمة منها والمعاصرة .
٥. أثرت نصوص وادي الرافدين الأسطورية مثل (نزول عشتار) دلالة الحب في أعلى درجاته الحسية والذاتية وتحطيم الطرف الآخر (المعشوق)
٦. اعتمدت الملحمة الإنسانية الأولى (ملحمة كلكامش) الحب قوة حضارية وإنسانية ، عبر شخصية (انكيدو) وتحولاته الإنسانية .
٧. عالجت النصوص الدرامية لدى الاغارقة في المثلث (اسخيلوس ، وسوفوكلس، ويوربيدس) موضوع الحب على وفق التطور الاجتماعي والفكري للكاتب ، إذ سجل اسخيلوس علاقة الحب كونها صراع ذات مع الموضوع ، أما سوفوكلس، فقد صورها على وفق ثنائية صراع الذات مع الذات من اجل موضوع ما، أما يوربيدس فقد صورها أيضاً بثنائية صراع الذات مع ذات ولكن بخصوصية كل منهما .
٨. عكست نصوص عصر النهضة بعداً حضارياً في معالجتها لموضوع الحب على وفق طبيعة الفكر الاجتماعي – السياسي – فحفلت باتحاد الذات قوة في منازعة القيم الاجتماعية السائدة ، كما في مسرحية (روميو وجوليت) .
٩. رسمت أغلب نصوص عصر النهضة بعداً مأساوياً لموضوع الحب من خلال تدخل الفئات الاجتماعية من (عائلة ، وقبيلة ، ومؤسسة ، ...الخ) .
١٠. أخذت الفلسفة الأخلاقية وأبعادها العقيلة حضوراً في نصوص دراما القرن السابع عشر في غلبة العقل على العاطفة التي أخذت بعدا أخلاقيا ثانويا إزاء العقل ، كما في مسرحية (هوراس) .
١١. وبالعكس من نصوص القرن السابع عشر أخذت نصوص عصر الرومانسية بتتويج العاطفة بديلا لأولوية العقل عبر بروز الذات القائمة على الاختيار المتنافس، مع تدخلات المؤسسة الاجتماعية وعراقيلها ، إزاء القيم الأخلاقية .
١٢. اتسمت نصوص الدراما الرومانسية بمنظومة سايكولوجية تخص الذات ودواخلها مثل(الخيال، والحلم، والتأمل، والهروب، والتمني،..الخ) .
١٣. حمل موضوع الحب بأثر تحولات الفكر البشري في القرن التاسع عشر بعدا اجتماعيا في المساواة بين الطبقات(العليا والدنيا) مثل مسرحية(الآنسة جوليا).
١٤. أخذت الدراما التشيكوفية بعدا نمطيا لموضوع الحب في ثالوثها الفاشل (الزوج ، والزوجة ، والعشيق او العشيقة) .
١٥. اتصف موضوع الحب بالجمالية الذي عكس الاتجاهات الفنية السائدة الحاملة لدواخل الذات الإنسانية ، مثل الاتجاه التعبيري القائم على كشف الأشياء في نظرة الذات إليها. مثال ذلك(روميو وجانيت– والقرد كثيف الشعر)
١٦. لأحداث الماضي اثر كبير في رسم علاقة الحب بين ذاتين ولقوة حضورهما في الحياة اليومية وانعكاسه في سلوك الذاتين وقيمهما، مما يشكل في رسم نهاية مأساوية لتلك العلاقة في الواقع (الحاضر) ، كما في مسرحية (روميو وجانيت) .
١٧. للعزلة المكانية بعد محفز لفتح علاقة الحب من دون مبررات أخلاقية أو مكانه اجتماعية ، كما في مسرحية (جزيرة الماعز) .
١٨. لموضوع الحب بعد محدود في رسم الدراما العربية على وفق المعالجات للكتاب الدراميين .
١٩. للواقع الاجتماعي انعكاساته في نصوص المسرح العربي حيث امتازت بالمفهوم العذري – وذلك معبرة عن الواقع القبلي والقيم الأخلاقية والسلوكية .
٢٠. الحواجز الاجتماعية الواضحة لدى المجتمع العربي الذي تفرضه ضد موضوع الحب (مجنون ليلى) .
٢١. الجانب الخيالي والاسطوري حضور في موضوع الحب للدراما العربية من خلال القصص والامثال والحكم الشعبية الذاتية مثل مسرحيتي (الأمير محمود – شهرزاد) .
٢٢. للواقع الاجتماعي انعكاساته في نصوص المسرح العراقي معبرة عن تطورات هذا الواقع وقيمه الأخلاقية والسلوكية .
٢٣. للطبقة المثقفة حضورها في النصوص الدرامية العراقية عاكسة تصوراتها وسلوكياتها وبفرقهما السايكولوجي (رسام ، وممثل ، وشاعر،...الخ). كما في مسرحية (كاترين) .
٢٤. لموضوع الحب بعد متنوع في نصوص الدراما العراقية ، على وفق معالجات الكاتب الدرامي ، فيما يخص (ثنائية العقل والعاطفة) ، فأحياناً تتقدم العاطفة على حساب العقل كما جاء في مسرحية (شمسو) وأحياناً أخرى يبرز العقل على حساب العاطفة ، كما في مسرحية (خشب ومخمل) .

مجتمع البحث :(•)

يتكون مجتمع البحث من (١٤٥) نصاً عراقياً ، تناول موضوع الحب .

(•) راجع الملحق ، ص ٢٧٤-٢٧٨.

عينة البحث :

تم تحديد عينة البحث بالطريقة القصدية ، وذلك للسموغات الاتية :

٤. كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهميته وهدفه .
٥. مدى التباين الواضح في لغة الحب المطروحة في النصوص المختارة .
٦. توفر النصوص المسرحية .
وضمت العينة النصوص كما مبين في الجدول أدناه .

اسم المسرحية	المؤلف	السنة
١. كان يا ما كان .	قاسم محمد	١٩٧٦
٢. بضاعة تحت الطلب	بدري حسون فريد	١٩٧٨
٣.هو وهي .	عصام محمد .	١٩٨٨
٤.الجنة تفتح أبوابها متأخرة.	فلاح شاكر.	١٩٩٨

منهج البحث :

انتهج الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في دراسة أسلوب معالجة النص المسرحي لموضوع الحب، على وفق محددات رئيسة (الشخصية، والحوار، والزمان، والمكان)

أداة البحث :

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات، لتحليل عينة بحثه .

تحليل العينة:

كان يا ما كان (**قاسم محمد**)(•)

(•) **قاسم محمد :** ولد في بغداد عام ١٩٣٥، ألف وعد ومثل العديد من المسرحيات بدا نشاطه المسرحي عام١٩٥٥ عندما كان طالبا في قسم التمثيل والإخراج في معهد الفنون الجميلة، الذي تخرج منه عام ١٩٦٢، وأيضاً درس وتخرج من معهد (كينيكس) في موسكو عام ١٩٦٨، وبعدها عين في معهد الفنون الجميلة، وكان عضو في فرقة المسرح الفني الحديث ومخرجا في الفرقة القومية للتمثيل، واعتمد (قاسم محمد) في كتاباته على مصادر عدة منها كتب جاحظ (البخلاء – الحيوان – البيان والتبيين – التربيع والتدوير) وأيضا أدب المقامات (القصص والحكايات الشعبية السردية)

وقال قاسم محمد عن نفسه (أنا ربيب مدرسة مسرحية تعتمد مبدأ (المخرج الدراما تورج) وهذه المدرسة يكون فيها الممثل هو المؤلف والمصمم، ناهيك عن أن المخرج في هذه المدرسة هو المؤلف

أحدى المسرحيات المهمة المستلهمة للموروث الشعبي من أغاني ومقامات وقصص وأمثال وحكم، وترانيم وأهازيج، وحاول المؤلف أن يصل هذه القصص القديمة إلى لغة العصر ومعاناة إنسان هذا العصر متمسكا بروح المستقبل، فوظف حكايات المسرحية(حكاية حسن أكال كشور الباكلة – وحكاية قل ولا تقل – وحكاية آلام فتاة الياسمين والذهب) وكلها منشورة في مجلة التراث، ووظف أيضاً في مضمون النص المسرحي الأغنية (ألبسته العراقية) في تركيبه المشاهد وبارتباط جدلي وبمحور أساسي حول شخصيتي (حسن وبدور) ثم على الأمثلة الشعبية في تضادها الايجابي ضد السلبي حتى تتوفق الأولى على حساب الثانية.

كتبت المسرحية بدون فصول وبأسلوب البناء الملحمي بتجميع للقصص وحكايات الموروث الشعبي ذات أفكار وقيم معروضة سابقا، لتقديمها وسحبها نحو الواقع التاريخي الراهن، لربطه لكل الأحداث (القديمة والجديدة) كتقديم قيم وأفكار مستقبلية للإضاءة المتفائلة بالنسبة لطريقة العرض، فقد اعتمد (قاسم محمد) على عرضه الروح الأصيلة والحكمة العميقة،والنقد المصيب والسخرية الفاضحة.

فقد قام (قاسم محمد) في بداية المسرحية في سرد حكايتيه (الملك وبناته الثلاثة)، ونكات(تمبل أبو رطبة)، ثم يحاول المؤلف ربط الحكايتين، القديمة والحديثة، لتضيء المستقبل والمستقبل هدف المسرحية فمن ظل جاهلا فقد ظل حيوان، ومن تعلم العرفان وصل كما جاء في الحوار على لسان (القارئ):

" كالو العلماء أصحاب الفهم والذكاء: الإنسان إنسان ..... ما طلب العلم والعرفان . فان ظل جاهلا فقد ظل حيوان ...." (٦٦٨)

وحملة الحكايتان موضوع الحب (الحب العقلي) الذي ينير للمستقبل من خلال الماضي، فحاول المؤلف، أي يعلي من شأن العمل من خلال الحب.

فقد بدا (قاسم محمد) بالبناء الدرامي للمسرحية، من هدف المسرحية الذي وضحه في صفحاتها الأولى حتى نهاياتها.

يرويها لنا القارئ بالأسلوب الملحمي، داخل القصص التي تحمل موضوع الحب والزواج.

وتبدأ الحكاية بالروي على لسان أم حسن، من خلال استرجاع الماضي، محاولة لتعزيز الحاضر بالفكرة والهدف.

ويتضح لدى الباحث أن ما يطرحه المؤلف من قصص وحكايات تهدف إلى العقل، حيث أن العقل هو أساس العمل والعمل أساس العقل، كما جاء على لسان المزارع في حديقة الملك، وهو ينصح ابنة (الملك) بدور على العمل:

" البستاني: مولاتي: حكماءنا وشعرائنا وعلمائنا يكولون ماكو شغل بلا عمل، الشغل والعلم صديق..... " (٦٦٩)

الأكبر لما يسمى بالعرض المسرحي، أنا أؤلف عروضا مسرحية ولا أؤلف نصوصا) فيعتبر قاسم محمد مخرج يؤلف عرضا مسرحيا متأثراً بأسلوب المخرج الروسي (فاختنكوف) (١٨٨٣-١٩٢٢)

أيضاً ألف وعد العديد من المسرحيات منها (كان يا ما كان – بغداد الازل بين الجد والهزل – ومقامات الحريري – رسالة طير – طير السعد – سر الكنز) الخ

راجع كل من: رعد جبار الناشئ، إشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨، ص٦٨.

وأيضاً: حسين علي هارف، المسرحية التاريخية بين الوثيقة والفن في عرض المسرح العراقي ١٩٦٨ - ١٩٨٧، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨، ص١١٢، ١١٨- ١٢١ .

(٦٦٨) قاسم محمد، كان يا ما كان، بغداد، ١٩٧٦، ص٦ .

فالفكرة تحيط بالحوار، بصورة واضحة مباشرة من خلال الحوارات والفكرة المباشرة يتضح لدينا موضوع حب العمل، وبطريقة عقلية ، أي الحب العقلي للعمل، وللحياة وكيفية اختيار الزوج المناسب أو الحبيب المناسب.

ففي سرد القصة القديمة يتضح أن (ابن الملك) الشبيه(حسن) التمبل، هو إنسان غبي لا شغل ولا عمل، يختار زوجة عن طريق البساط الذي أعجب به في السوق، ومن ثم أعجب ب (صانعة البساط) (ابنة الحائك) ألا أن (الحائكة) الفقيرة لا تقبل فيه بالرغم من مكانته الاجتماعية والمادية.

فتشرط عليه أن يكون ذو عقل وعمل،كما جاء على لسان البستاني في سرد حكايته.

"للملك: مولاي الإمارة والملوكية مو شغلة ولا صنعة الشغلة والصنعة لما العقل يتحرك... والفكر يفكر .. والايد تشتغل " [٦٧٠]

ومن جراء سرد القصة تعلمت (بدور) عمل الحياكة وحب العمل والتفكير بالعقل، وعندما غصبت من قبل اباه بزوج فقير وذلك لعنادها على فكرة أن لا فرق بين الرجل والمرأة ألا بالعقل والعمل، فحكم أباها عليها بالزواج من الكسلان (حسن) أكال الكشور، ورغم ذلك جعلت بدور من حسن رجل ذو عقل، يحب العمل ويحب زوجته.

" بدور: لازم تروح، لازم تتحرك.. احنه.. أني وياك لازم نأكل حتى نعيش ولازم نعيش حتى تشتغل ولازم تشتغل حتى أنصير أحسن....." [٦٧١]

وقد قام المؤلف بتكرار الحوارات أي تكرار الفكرة الرئيسية من خلال الشخصيات الثانوية التي تحمل نفس الحوار بنفس الفكرة.

فقد صور المؤلف لنا شخصية(أبو العقل) الذي يبع العقل فيطلب (حسن) شراء العقل منه:

"أبو العقل: أول مرة كلي شلك بالعقل؟ تسافر بيه؟ تلم فلوس بيه؟

تحلم بيه؟ تظلم بيه؟ لو تريدة حتى تعقل بيه وتعقل غيرك؟

حسن: ها أنت بيع لي العقل ..... شعليك

أبو العقل: لا أني ما أبيع عقل شلون ماجان

حسن: ليش

أبو العقل: لان لكل عقل ثمن، واني ما أبيع ألا اعرف لويش تريده؟

اكو عقل بملايين، واكو عقل ببلاش، أنت شلك بالعقل" [٦٧٢]

فبذلك يعزو (قاسم محمد) إلى العقل كل شي وبهذه المقولة (أنا أفكر إذن أنا موجود) تكررت في أكثر من موضع عند الفلاسفة من أمثال (أرسطو –كانت)، وهو هدف المؤلف أي الحث على العمل الذي يجلب السعادة والحب، نحو بناء المجتمع المتطور ومستقبل زاهر، كما جاء:

"المجموعة: الدرب يبدي بخطوة ...

والنور يبدي بوهجة...

---

[٦٦٩] المسرحية، ص١٠

[٦٧٠] المسرحية، ص١٤

[٦٧١] المسرحية، ص٨٠-٨١

[٦٧٢] المسرحية، ص١١٦

القارئ: والشغل لذة ونشوة

المجموعة: والعقل يبدي بفكرة

والبشر يخلد ذكره...

والشغل يبدي بحركة" [٦٧٣]

نجد أن (قاسم محمد) قد ابتعد عن البناء الدرامي التقليدي الذي يقوم على البداية والذروة ومن ثم الحل والعلاقة السببية القائمة على العلة والمعلول بين المشاهد، بل لجأ إلى البناء الدرامي الملحمي من خلال الفواصل بين المشاهد المجمعة (كالقصة والأمثلة الخ) وهذه المشاهد تتجمع لتصب في بناء الفكرة الأساسية.

وقد صور قاسم محمد مسرحيته على هيئة حكاية شعبية لتأثره بالمورث الشعبي والموروث عنده "حالة مسجلة وموثقة بالكتب والسير والأشعار والوقائع والإرث هو ما يتوارثه الشعب من تقاليد وممارسات إنسانية خاصة وعامة" [٦٧٤]

فقد جعل العلاقة جدلية بين الماضي والحاضر دربا للمستقبل. وأكد في المسرحية أن ما يحدث في النص تتكون من حكاية تروي فتعلم منها، وبذلك يبني المتلقي بان المسرحية تتكون من حكايات، موروثة تعلم منها كما جاء على لسان:

"احد أفراد المجموعة: بالبداية كل شي حجاية...

وكل شي يبدي من حجاية...

حجاية تجيب...

حجاية تودي

حجاية تشير

حجاية تهدي

تالي حجاية تدك بحجاية تصير سطور...

وتبدي تدور... تدور... تدور

تصير كتاب جبير ... جبير

بي كل عاقل عقله يحير

تالي الجمل تصير ولاية، بصف ولاية، بصف ولاية

تصير اجناس... وناس هواية

تالي متالي تصير رواية... " [٦٧٥]

وبذلك جعل المؤلف المتلقي يقظا ومحللا متواصلا مع الحدث الدرامي على نحو ما كان يفعل (برخت) في مسرحه حتى لا يندمج مع الشخصيات والإحداث لهذا لجا المؤلف إلى أساليب تغريبية، من خلال شخصه (القاري) الذي كان يعلق ويشرح على الإحداث بين حين وأخر.

---

[٦٧٣] المسرحية، ص٨٤

[٦٧٤] حسين علي هارف، م س، ص١١٣

[٦٧٥] المسرحية، ص٥-٦

" القارئ : دار ودار .. تالي رجع على نفس الدار ...

رجع لنفس الولاية مالته ... وما شاف نهاية المطاف..

ألا هو نفسه صاير يبيع العقل ويعلم العقل" [٦٧٦]

والمسرحية رغم بنائها الدرامي الملحمي ألا أنها محاكاة للواقع تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه، من خلال المساواة بين الرجل والمرآة في العمل والعقل، والاختيار في الزواج والحب، كما جاء في بداية المسرحية عندما اكتشفوا في الحكاية أن ابن الملك عاشق وابنة الحائك لا تقبل به، ألا أن يعمل وان يعتمد على نفسه:

"البستاني:..... مولانا الملك ... ابنك عاشق ودواه

لازم يتزوج ليحبها.... " [٦٧٧]

ألا أن ابن الحائك :

"أني امتحنه وامتحن شغله ... وشوكت ماشوفه

اتعلم زين ... ذاك الوكت أتزوجه" [٦٧٨]

وكذلك (بدور) ابنة الملك قد جعلت من حسن التمبل عاملا فخوراً عندما غصبها أباها الملك أن يزوجها التمبل عندما عاندته، أن لا فرق بين المرأة والرجل لا بالعقل والعمل، وبرهنت ذلك بنجاح زواجها.

أما شخصيات المسرحية ليست شخصية ملحمية في بنائها وإنما تعددت الشخصيات بالمسرحية وامتازت ببعد واحد فهي تكشف عن نفسها مباشرة باستثناء شخصية حسن الكسلان الذي تطور من خلال تسلسل المشاهد وهذا التطور الذي اثبت(بدور)القيمة العقلية العمل عند المرأة وعند الرجل وان لا فرق بينهما عند الاثنان.

أما شخصية بدور فهي نفسها بفكرة شخصيتي(البستاني – وأبو العقل) فهي الفكرة بذاتها التي تنمو وتطور لأنها فكرة متعددة الأصوات تداخلت واندمجت في بناء واحد لتنور طريق المستقبل.

ومن خلال بدور تنمو شخصية حسن وفكرته المتشابهة بأفكار الشخصيات الثانوية(الملك – الوزير – الأختان – أبو الملك) ، أما لغة المسرحية فقد كتبت باللغة العامية (في شكل حوارات ومساجلات تعتمد في أصلها على الاستطراد والأطناب تضعف البناء الدرامي) كأداة تغريبيه أي لغة الحوار الاجتماعي (المقهى) هادف إلى ذلك جعل المتلقي أن شخصيات المسرحية التي تمثله قريبه منه وبنفس الوقت لا يندمج معها عاطفيا ويظل مراقبا محللا وليس مندمجا.

واستخدم (قاسم محمد) المناجاة أو المنلوج في المسرحية أحياناً فقد كشف عن العواطف والدوافع الداخلية، لكسر الإيهام وإشعار المتلقي أن ما يحدث تمثيلا، كما جاء (في بداية المسرحية أشبه بالتعريف عند شخصيتين في أن واحد) [٦٧٩]

واستخدم المؤلف أيضاً (الحوار الجانبي) لكسر الإيهام واختتمت المسرحية بأغنية المجموعة (أصحاب المقهى) كما استخدمها في بداية المسرحية وأيضاً الأهازيج الشعبية، مثلها مثل الأغاني، كسرتا نمط المسرحية التقليدي الحواري التي اتصفت بها المسرحية، وإضافة جو من المتعة واللذة عند القاري.

فيرى الباحث من خلال ما تقدم أن موضوع المسرحية هو حب العمل من خلال التفكير بالعقل، وان العمل يأتي بالرجل المناسب والرجل المناسب يأتي بالعمل فهي عملية جدلية، فربط قاسم محمد بين (حب الحياة وحب العمل) من خلال العقل وبذلك اظهر

---

[٦٧٦] المسرحية، ص١٢٣.

[٦٧٧] المسرحية، ص١٢

[٦٧٨] المسرحية، ص١٤

[٦٧٩] راجع: المسرحية، ص٧-٨

السلوكيات البارزة في الشخصيات التاريخية من خلال الطرائف والحكم والحكايات (الواقعية والمؤلفة الخيالية) لعرض نص مسرحي بطابع سردي قصصي مغذي من التراث بحس درامي له عدة أشكال من الصراع نمى عبر الأحداث والشخصيات والحوار، ويرى الباحث هذا الحب للعمل والتفكير بالعمل يأتي من خلال حب العقل ومحاولة الوصول إلى الهدف العام (حب الحياة) وهذا ما أراد به المؤلف أن يوصله إلى المتلقي.

بضاعة تحت الطلب **(بدري حسون فريد)**[•]

واحدة من المسرحيات المهمة التي تناولت موضوع الحب والمرأة مستلهمة فكرتها من واقع المجتمع وإفرازاته على صعيد الأسرة العراقية ، باعتبار المرأة (إنسانة – كائنة حية) يعترف بها الرجل ويعاملها معاملة متوازنة في الحقوق والواجبات وتكتسب هذه المسرحية أهميتها من خلال طرحها لهكذا فكرة ، في مرحلة منفتحة ومزدهرة تحتاج إلى هكذا نصوص .

تتألف المسرحية من ثلاثة وخمسون لوحاً ، متخذة الأسلوب الواقعي ، تدور أحداثها بين (بغداد ولندن) في زمان ومكان واقعيين ، ويدور موضوع الحب بداية في صراع ذاتين ما بين الحب والواجب ، حب (عادل) لخطيبته وحبيبة الطفولة بنت خالته (ماجدة) وواجبه نحو مستقبله وأحلامه في السفر إلى لندن ، ويقابله صراع (ماجدة) مع ذاتها بين العقل والعاطفة .

ويشبه البضاعة في النص بأنها البضاعة المادية ، من خلال المرأة التي تحولت إلى بضاعة بفعل سجنها الاجتماعي والفكري ، وابتدأ المؤلف في مقدمة النص بداية تعريفية لخط بناء الحبكة ، في ظهور بوادر أزمة ، بفرحة (عادل) بتحقيق حلمة الذي راوده في حياته بزمالة إلى الخارج تاركاً خطيبته (ماجدة) في الانتظار ، أما أهله ، ينقسمون إلى فريقين ، فريق موافق ومشجع فكرة السفر من اجل تحقيق هدفه ، ويمثل (أباه) وفريق آخر يمثل (الأخ كريم والأم) اللذين رفضا فكرة السفر تماما ، وجاء الرفض ليس بأنانية وإنما خوفاً على عواطف ماجدة ومشاعرها ومصيرها، وكيفية إقناعها ، فالمؤلف يضع الجانبين في كفتي ميزان ، محاولة الموازنة بين (العقل والعاطفة) (الهدف الفكري والهدف العاطفي) (الواقع و المستقبل) ، وبذلك جرى جدال بين (عادل) من اجل تحقيق هدفه وحلمه وضمان مستقبله، و(كريم) المتخوف والقلق بشان (ماجدة) ، وترتفع كفة المستقبل بالهدف الفكري (الدراسة) ، أعلى من كفة الحب والزواج ، فتؤجل بعد إكمال الدراسة أي بعد سنتين :

" عادل : طبعا صدك . وبعد شهر راح أكون بلندن ، أتمتع بالزمالة- الدراسة ... ويتحقق حلمي الذهبي أي تمنيته من طفولتي ...

كريم : اهنيك .. تستاهل داد عادل ... مبروك ... (يقبل أخاه بحنو)

عادل : شكرا .. واتمنالك كل خير وموفقية ...

كريم : دايم .. بس داد عادل ، اشكد راح تبقة بالخارج ...

عادل : سنتين ....

كريم : وخطيبتك ماجدة شلون ؟

عادل : شبيهة ماجدة ...؟

كريم : مو انته جنت أمقرر تكطع المهر بعد شهر وتتزوج وراهه ...

عادل: انأجلهة لسنتين ، يعني شيصير ...

كريم : شأكلك عادل ...

[•] **بدري حسون فريد :** مؤلف ومخرج مسرحي ولد في كربلاء عام ١٩٢٧ ، أوفد إلى أمريكا للفترة (١٩٦٢-١٩٦٥)درس في شيكاغو في معهد (كودمان ثيتر) منهجية ستانسلافسكي، وتخرج بأطروحة إخراج مسرحية (عشر لوحات من الشارع الملكي) للمؤلف الأمريكي تنسي وليامز ، أعجب بمسرحيات (ابسن وتشيخوف وغوركي)، ومن مسرحياته (أبو كمال – السائل والمسئول-التقرير) بمعالجة نصوصه انطلاقا من روح العصر ، ضد منطق التسلط، ملتزما بالقضايا الاجتماعية ، وحبه لكل جديد ومتطور ، ونفور من الحذلقات الشكلانية العقيمة، ومن روائع إخراجياته مسرحية (الحصار) للمؤلف (عادل كاظم) ، وأيضا لبى نداء اتحاد النساء بمسرحية (بضاعة تحت الطلب) التي ألفها عام ١٩٧٨ ، وأخرجها .
راجع :عقيل مهدي يوسف ، الواقعية في المسرح العراقي ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) ص٤٥-٥١.

عادل: داد كريم قابل ماجدة غريبة عني ، أولاً هي بنت خالتي وخطيبتي من أحنة زغار وتدري آني أحبها ... وهيه تحبني .. فما اعتقد ماجدة راح توكف عقبة أبطريقي ..

كريم : آني أشوف لو تتفاهم وياهه ...

عادل : طبعا أتفاهم ...

كريم : ولا تنسى أن تقنع والدتك ، حتى تتفاهم ويه خالتي ... أم ماجدة .. " [٦٨٠]

ونجد تعريف (المؤلف) للشخصية الرئيسة بتقديم غير مباشر وإنما متسلسل داخل الحوارية مثلا الخطيبة (ماجدة) (بنت خالتي وخطيبتي) بأسلوب غير معقد عن طريق الشخوص والأحداث والصراع بطريقة عفوية تلقائية ، حيث تبدو طبيعية وغير مفروضة على الحوار ، أما بقية الشخصيات الثانوية فقد قدمها بطريقة مباشرة باسمها (الأب – الأُم). ، وشخصيتا الأم والأب شخصيتان نمطيتان دفعهما المؤلف بشكل متناقض في محاولة لتقوية الصراع ، وتأكيد الاختلاف (الفكري والاجتماعي) ، الذي يكون أساسي في بناء حبكة المسرحية في موضوعها الرئيس الذي هو علاقة حب (عادل وماجدة) ، فقد حاول المؤلف (إيقاظ العقل وتفتيحه) وفرزه عن العاطفة بشكل مباشر وصريح:

" الأب : وين يروح ؟ يأمره ..الولد ضحكتلة الدنيه ، وراح ادزه الحكومة اللندن حتى يدرس بعد ، ويصير براسه خير .

الأم: ليش هسة اشبي ... اشو موظف ومرتاح ، والحمد لله ، ما معتاز لأحد وراتبة يكفي وزايد .. بعد هل الدراسة لويش ..

الأب : يامرة .... من يسافر ابنج ويتعلم أهناك ، راح يستفيد أكثر .. تزداد فهامته .. وهاي تفيده بوظيفته وبترفيعاته .. وبنفس الوكت ، يشوف دنيه ... يشوف عالم..... أنتي اشبيج ما تفتهمين .

الأم : والبنيه ... تفك عيونه على الدرب ، وتبقه تنتظره سنتين .. لمن يرجع المحروس " [٦٨١]

فاستخدم (المؤلف) أسلوب السؤال والجواب بين الأب والأم ، بتكرار وإعادة الحوارات ولكن بأسلوب يختلف ، فقد ركز على ثيمة السفر وعدمه ، بتناقض رأي الوالدين ، ليعبر الأب عن تطلعه وانفتاحه ، أما الأم فقد عبرت عن رأيها المسجون ذي الأهداف الراكدة ، وجاءت كثافة المؤلف وتركيزه على هذه الثيمة لينهض بقوة في الصراع الدرامي، من دون أي اعتراض توافق (ماجدة) على سفر خطيبها لإكمال دراسته ، وبالعكس تبدي السعادة الكاملة بكل هدوء وارتياح وشعور بالفرحة، موازنة بين العقل والعاطفة ، بين الحب والهدف (المستقبل) ، بين السفر وتحقيق النتائج والزواج بعد سنتين فطموحها من طموحه ، ومستقبله من مستقبلها. مستذكرة أحلامها ، يعيشها الحاضر وهدفها نحو المستقبل ، فيعرض المؤلف صورة الفتاة المتفتحة الهادفة نحو المستقبل ، الرومانسية التي تحب بعمق من جوارحها وعواطفها .

" ماجدة: ... سعادتي هي أن تحقق طموحك وتكوّن مستقبلك .

عادل : (متأثراً) : مستقبلي هو مستقلبج .. وإذا توفقت ابدراستي معنى هذا ، أنت جنت السبب والدافع والمحرك لكل تقدمي ونجاحاتي .. أنت ما سامعة وره كل رجل عظيم ، امراة عظيمة ..؟

ماجدة: (بعاطفة جياشة) : آني سعيدة أن اسمع منك مثل هذا الكلام (برقة) تدري عادل ، آني ما فكرت فد يوم من الأيام أبنفسي وبمستقبلي ، إذا ما حطيتك أنت بالأول بذهني ... ومفضلتك على كل شيء ... يمكن تتصورني آني عاطفية أكثر من اللازم ... بس هذا شعوري الحقيقي ... وما اخفي عليك ....

عادل : نفس الشعور ماجدة .. وهذا يأكد تواجد مشاعرنه واحلامنه ... أو طموحاتنه ...آني احبج ماجدة .

ماجدة : (بخفر) واني هم عادل ....

عادل : (بمزاح) وشحدج إذا ما تحبيني ...

ماجدة : آني مجبورة .....

---

[٦٨٠] بدري حسون فريد ، بضاعة تحت الطلب (بغداد: الاتحاد العام لنساء العراق ، مكتب الفنون والثقافة ، البلاد للطباعة ، ١٩٧٨) ص٣ .
[٦٨١] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٥ .

عادل : مجبورة ..! يعني اشلون ؟ .

ماجدة : (بعاطفة رومانسية وبخفر) مجبورة أن احبك كل حياتي ..

عادل : مجبوره أن تحبيني ..؟

ماجدة : أي طبعاً ..لان شخصيتك الجذابة ، وحبك وعواطفك ... وحنانك ومودتك .. وذكريات الطفولة اتخليني ارتبط بيك أكثر من أي شيء آخر بالحياة . الحياة هي أنت . أنت يا عادل . أنت حياتي ومستقبلي وقدري ..." [٦٨٢]

وبهذه اللغة الرومانسية المملوءة بالعواطف الجياشة ، يتوافق الحبيبان في استعدادهم لتقبل فكرة السفر بكل رحابة صدر ، لان ذكريات الماضي الجميل تجمعهم، وحاضرهم هو قدرهم ، ومستقبلهم في تحقيق أهدافهم في الدراسة أولاً،والزواج ثانياً. وتظهر شجاعة (ماجدة) وقوة شخصيتها في استطاعتها إقناع أهلها أيضاً :

" ماجدة : أهلي : آني اكدر أقنعهم وخصوصاً بيدي حجة قوية ، آني لهسة طالبة بالكلية ، ومن ترجع بالسلامة آني مكملة الدراسة " [٦٨٣]

فالمؤلف يصور قوة شخصية ماجدة ، وانفتاح المجتمع بإعطاء المرأة دوراً في الاختيار والحوار وإبداء الرأي .

والمؤلف يحيلنا بنفس اللوح إلى شد الصراع في موضوع حب (الحبيبين) وكيفية تقبل الفراق الطويل بينهما ، وتدعيم الأزمة من جديد بتحرك العامل النفسي، في داخل نفسية الحبيبين ، لتغير ظرفي (الزمان والمكان) وتأثيرهما على قوة العلاقة وضعفها ، وهذا ما اثر على الأنثى(ماجدة) أكثر باعتبارها (اضعف) وارق من الرجل ، وهذا واضح بفعل البكاء الذي لم تستطع أن تكتمه ، بسبب قدرهما المحسوم ، ولكن هذا القدر أنساني بإرادتهما وليس أسطورياً . وهذا الضعف لدى (ماجدة) قد طرحه المؤلف وقتياً ، عكس ما تحمله المرأة من مشاعر وأحاسيس.

" عادل : بعذوبة : ماجدة ...أنت راح تكونين الزاد اللي اقتات عليه أبغربتي عن الوطن ، أن الطيف اللي راح يلازمني بوحدتي ..أنتي كل أملي ورغباتي .....

ماجدة: لا ما كو شي (برقة وبرنة حزن مشبوب بالعاطفة) ...شوكت راح يكون موعد السفر .

عادل : اقل من شهر ...

ماجدة : اقل من شهر ؟ !

عادل: وارجوج ماجدة .. تواعديني أن اشوفج يومية قبل ما أسافر .

ماجدة : طبعا عادل . طبعا . (تبدأ بالبكاء الخفيف) .

عادل: هاي شنو ماجدة .. اشو كمتي تبجين ... ما ترتدين أسافر ... ما لازم من باجر راح الغي الزمالة .

ماجدة : (بطفرة نفسية) لا عادل .لا . مو هذا قصدي ... بس من أتصور أنت راح أتسافر أنت ماكو يمي ، ما ادري شيصير بية ... مو بايدي عادل .. مو بأيدي .. أتحملني أرجوك ..أنت لازم أتسافر . لازم... " [٦٨٤]

وأضاف المؤلف عقدة ثانوية من خلال زجه للشخصيات الثانوية (النمطية) وهم (الأب والأم) في أكثر من لوحة في المسرحية ، محاولا تعزيز العقدة الرئيسة، ودعم فكرة النص الرئيسة ، وهي (الحرية والانفتاح في الحياة) بطرحه موضوع صراع (الهر مع طيور الأب) وكيفية الخلاص منه ، ليترك الطيور تنعم وتعيش في حياة حرة وتتزوج بحرية اختيار . وقد عرض هذه الثيمة في كل من اللوحات (الثامن ، والسادس عشر ، والثالث والثلاثون ، والحادي والخمسون) في المسرحية ، إلا أن الباحث يرى أن تكرارها وإعادتها . في أكثر من لوحة أصاب المسرحية بعض الترهل الإيقاعي في استمرارية مجرى خط الفعل الدرامي، في بناء حبكة متماسكة وقوية.

---

[٦٨٢] بدري حسون فريد ، المسرحية ، م س ، ص٨ .
[٦٨٣] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٩ .
[٦٨٤] بدري حسون فريد ، المسرحية ، م.س، ص٩-١٠ .

والعقدة الثانوية التي تبدو محملة بإيقاع متباطئ في مجرى الأحداث عموماً ، دفعت الفعل الدرامي بقوة ، في إسنادها وتعزيز موضوع الحب ، بموضوع حب آخر وهو حب للوطن الذي يقترن من مفهوم (حب الوطن الاسخيلوسي) بنوع من المبالغة والتكرار في الألواح (الرابع ، والسادس ، والتاسع والعشرون ، والثامن والأربعون) ، حيث يطرح قصيدة في لغة مدعمة بكلمات فصيحة محاولا تعزيز ثيمة الحب ، وربطها في كيفية مسيرة بناء الوطن لجيل مثقف مدعم بالحيوية والنشاط ، بدلالات تثري الموقف وتدفعه بقوة نحو الأمام .

" قوافل تأتي وأخرى تروح

ويختلط الدم بالعرق لخير الجميع

بناء الوطن اكف تروح وأخرى تجيء

لخير الجميع بناء الوطن

ويحيى الوطن ويحيى الوطن " [٦٨٥]

وحاول (المؤلف) ربط موضوع حب الوطن بحب (الخطيبين) ، عن طريق ثنائية (سلوكية ، وأخلاقية) ثيمة (الأخذ والعطاء) في الحب ليس فقط للآخر (المحبوب) وإنما اخذ وعطاء للحياة – لأهدافنا – لوطننا ، فحب الذات ينتقل بنا إلى حب الموضوع ، فالذات عندما تحب ذات أخرى ، تحب الحياة بالضرورة ، في مفهومين ، ذي المعنى الواسع والأكبر،وهذا ما وجد بحوارية أصدقاء (ماجدة).

" سعاد : .... بنفس الوقت هي بأمس الحاجة إلى لمسات فكرية حتى تدرك وتفهم بان الحياة مو بس حب الإنسان للطرف الآخر ، وإنما اكو حب أخر ... حب اشمل .. حب الحياة .. والوطن .. " [٦٨٦]

فاعتمد المؤلف أيضاً على العقد الثانوية ليقوي فيها الصراع ويدقق أحداثه ، من خلال التركيز والتكثيف على مفهوم (حب الوطن) ، إلا أن الخطيبين يفضلان الموضوع وهو هدفهم (المستقبل) في تحقيق ذواتهم .

وفي مشاهد كثيرة متقاسمة المكان بين (لندن وبغداد) من خلال فعل تقسيم جغرافية المسرح إلى نصفين بالإنارة ، وفي احدها يظهر لنا الاشتياق الكبير بين الحبيبين بأداة التواصل الجديدة (الرسالة) ، ليعبر عما في دواخلهم من حب ولوعة وفراق ، إلا أن رسالة (عادل) لم يوضحها النص ، سوى رسالة الرد من (ماجدة)، عن طريق صوت مسجل خفيف بجو شاعري موسيقي:

" خطيبي العزيز عادل ..

ها انذا ، اكتب لك ، ولأول مرة في حياتي ، بعد غيبتك من الوطن – لا اعرف كيف اعبر عن مشاعري وأحاسيسي ، وأنا أحاول أن اكتب لك . كل ما أريد أن أقوله : ... إن غيبتك عني قد أثرت في صحتي وتفكيري .. فانا لا استطيع التفكير .. والقراءة .. والتحضير حياتي كلها أصبحت بشكل آخر .. ولكني أعاهدك من أنني سأحاول أن أتحمل وامضغ أيامي وأعيش يوم اللقاء .. فلا تقلق .. اكتب لي دائما .. " [٦٨٧]

فالمؤلف يؤكد على لوعة الفراق عند (ماجدة) اكبر من خلال شدة تأثرها وقلقها وحزنها وعدم سيطرتها في إدارة مسيرة حياتها ، ولكنها تعاهده على الوفاء وتبقى تنتظره حتى يوم اللقاء ، ويؤثر البعد على وضعها الدراسي بصورة سلبية ، وتحاول زميلتها (سعاد) مساعدتها ونصحها ، إلا أنها إلى الأسوأ ، فالحب (العاطفة) يتغلب على عقلها (هدفها) ، وتجيب بأسلوب رومانسي مفعم بالجو الشاعري ، بنوع التشبيه والوصف والخيال ، والضعف أيضاً :

" ماجدة : يمكن هو أقوى مني .. يمكن آني ضعيفة كلش وما ادري بنفسي.

سعاد: إذا أنتي بالفعل اتحبيني .. فلازم حبج يترجم إلى فعل .. إلى حقيقة .. واقع ملموس .. واقل شي يطالبج بي خطيبج أن تكون دراستج جيدة ، مثل ما هو – حسب ما تكلين دراسته جيدة .. ادرسي المسالة وي نفسج وأنقذي الموقف .. لان يعز على نفسي طالبة

---

[٦٨٥] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٩١ .
[٦٨٦] المصدر نفسه ، ص٦٥ .
[٦٨٧] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص١٨ .

ذكيه .. رقيقه .. حبابه أن تتعثر بدراستهه .. وتكون النتيجة الرسوب.. وهاي.. ما أتصور خطييج عادل.. يرضه بيهه لو يسامحج عليها .

ماجدة : كلامج صحيح . بس شاسوي ..آني مثل الكشاية الطايرة بالهوه .. مثل السنبلة إلّي تعبث بيها الرياح .. مثل الطفل المفطوم عن صدر أمه ... آني بليه عادل ... حياتي ماتسوه شي . ضياع .. ضياع .. وضياع ..

سعاد : وتتصورين هذا الضعف .. هاي الحالة النفسية اللي أنتي بيهه راح تقرب عادل الج لو تبعدة عنج ...

ماجدة : عادل يحبني ... مستحيل يبتعد عني .... " [٦٨٨]

وهذه الرومانسية والثقة العالية من ماجدة ، لا نجدها بقوتها عند عادل ، سوى قلقه وشدة فراغه النفسي الذي يعيشه وحيداً ، فيحاول الهروب من واقعه ، بردة فعل عكسي ، وبمساعدة من زميل سؤ (شكري) يتعرف عليه في الغربة ، وبذلك يعبر (عادل) عن هذا الهروب ، بنوع من العفوية والفطرية أو الرمزية الدلالية :

" عادل : يعني ما ممكن نروح الفد مرقص .. أو نادي ليلي محتشم .. " [٦٨٩]

فيندفع الصراع بقوة ويسير الفعل الدرامي نحو تدرج الأزمة (العقدة) ، خاصة بعد لقاء (عادل) بالآنسة (هيفاء) ، بإحدى النوادي ومحاولة شكري تقريب الاثنين إلى بعض ، فالعقدة تدرج من موضوع السفر إلى الفراق إلى دخول شخص ثالث بينهم، من بسيطة إلى معقدة ، إضافة إلى العقد الثانوية التي طرحها النص بأفكار ومفاهيم ساندة للمفهوم والفكرة الرئيسة ، وبذلك يطرح النص شخصية ثانوية فاعلة في النص وهي شخصية السؤ (شكري) ، مقابل الشخصية الايجابية الصديقة لماجدة وهي الزميلة (سعاد) ، فتحمل الشخصيتان صفات وطباع متناقضة تدفعا بالصراع نحو التازم بقوة ومن ثم في حتمية النص نحو الانفراج ، وبإحدى لقاءات (شكري مع عادل) ، يعبر الثاني عن الاشتياق لحبيبته ووطنه الغالي ، بصورة من صور الحنين إلى الوطن والأهل والخطيبة ، لنقل الأحداث من الخاص إلى العام ، وليثير العواطف من خلال التعبير ما بداخل النفس .

" عادل : دا احن البغداد

شكري : لبغداد .. ولأهل بغداد ... بكل ناسهه الطيبين .. بكل امجادهه وخيراتهه .. بشمسهه الزاهية بدفء ارضهه الطاهره اللي يشبه صدر الأم الحنون .. بمذاق حياتنه الجديدة وتطلعاتنه الكبيره لحياة الإنسان العربي الجديد .. داد شكري أريد ارجع وأكحل عيوني بتراب الوطن وأشوف الأهل والأحباب .. أشوف ماجده .. ماجده الإنسانه الرائعة اللي صورتهة ما تبارح مخيلتي أبداً " [٦٩٠]

فكان إظهار صورة الاشتياق للوطن بحس عالٍ ومبالغ فيه ، وبأسلوب يوحي أن الاشتياق والحنين إلى الوطن أعلى مرتبة من الاشتياق إلى حبيبته ، فتقديم الوطن على الحبيبة ، رمز يوحي بان الحبيبة بدأت تضعف في مخيلة(عادل)، و شكري في أسلوبه الماكر وطريقته الذكية، يحاول زرع بذور الإعجاب والحب في قلب عادل نحو الصديقة (هيفاء)، باختبار بعض الكلمات الفصيحة، وذلك لمتطلبات المكان:

" شكري : اهنيك ..عادل ... أنت شاعر رومانسي كبير ... هي العواطف الجياشه ممكن أن تموّع كل ثلوج أوربا وتكتسحها من الأساس .. لو عندي شويه من وسامتك .. شوية من حرارتك الملتهبه جان سويت المستحيلات ....

عادل : داد شكري .. شتريد مني .. قابل انثر عواطفي ومشاعري أبكل مكان .. ولكل إنسان اقابله حتى إذا ما أعرفه .

شكري: وهيفاء ... من قابلته لويش هلبرود .

عادل: أبداً.. انتة عرفتني بيهه .. ومجرد مجاملات اعتياديه وكضينه السهره وية بقية الأصدقاء العراقيين والعرب .. ليش هية كالت شي ورايه ..

شكري : أشياء كثيرة ....

عادل: معجبه بي ...؟

---

[٦٨٨] المصدر نفسه ، ص٢٢ .
[٦٨٩] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٢٠ .
[٦٩٠] المصدر نفسه ، ص٢٩ .

شكري : أي طبعا.. بس لو آني ابنيّه ، ويقابلني رجل مثلك وبالبرود اللي أظهرته أصلاً بعد ما أريد أشوف وجهه.. بس هي بالعكس أظهرت إعجابه بيك ...

عادل : شكرا ... بالمناسبة .. آني ما اعرف عنهه أي شي مجرد فتاة عراقية عايشه ابلندن .. منو هيّ ولويش أهنا .. مسائل لازم اعرفهه.... .

شكري: .....ابوهه موظف كبير متقاعد ... جا من العراق وسكن ابلندن من ١٨سنة تقريبا .. جانت ويا زوجته وبنته .. زوجته انطتك عمرها . وبقت البنيه .. هيفاء .. اسم على مسمى ... دم عربي ..حار .. نكهه عراقية .. لابسة ثوب المدينة الجديدة ... جمال وذوق وحرارة واتكيت ... كلهه ظرف ... ولباقة .. وخفة دم .. نيالك يا أخي نيالك .... " [٦٩١]

هيفاء تعجب بعادل، وبذكاء شكري ومساعدته تكوّن معه صداقة كما تسميها ، ويختلف عادل عن هيفاء من الناحية الاجتماعية ، حيث هيفاء فتاة عاشت ثقافة أوربية تختلف عن الثقافة العربية وتقاليد المجتمع العربي ، فهي إنسانة منفتحة تحب الحرية ، طبائعها تختلف عن طبائع خطيبة عادل ، وبنفس الوقت عادل يعيش فراغ نفسي في غربته فيقع في حب هيفاء ، وينسى خطيبته :

" هيفاء : لا.. آني أكلك بالتحديد ... أنت شاب ذكي ومؤدب وألك ارتباطاتك العاطفية .. وية خطيبتك .. ابهل الحالة .. ممكن أنكون أصدقاء .. وماكو أحسن من الصداقة والمودة " [٦٩٢]

وممكن للصداقة أن تتحول إلى حب وهذا ما حصل بين (عادل وهيفاء) من خلال كثرة اللقاءات في النوادي والمراقص ، والرقص والشرب سويا ، وبذلك اختلاف الظروف (بعد الزمان والمكان) وظروف القدر الإنساني ، فالعاطفة تتغلب على العقل في شخصية عادل ، وتتحول الشخصية من إنسان يحب هدفه وخطيبته إلى إنسان يحب الملذات والسكر والمتعة ويهمل دراسته ، ويقع في حب فتاة تختلف عنه اجتماعيا ، وبتأثير البيئة والأصدقاء ، ومن خلال هذه الصداقة يعرض المؤلف علينا المساواة بين الرجل والمرأة في علاقتهما ، بإعطاء حق المرأة والأخذ بما هو لها ، وأعطى أمثلة كثيرة في عدة لوحات ، لينقل الصورة إلى المجتمع العراقي في وقت انفتح المجتمع به إلى العالم في كيفية احترام المرأة ومعاملتها بأسلوب متحضر .

" عادل : هيفاء .. شنو رايج ابعطلة الأسبوع نروح نشاهد مسرحية ...

هيفاء : أكون جدا سعيدة بس على شرط .

عادل : شنو هو ..؟

هيفاء : أن ادفع آني ثمن التذكرتين .

عادل : لا ... هذا فد شي مستحيل ...

هيفاء : لا عادل ... انتة بالمرة السابقة دعيتني ... وقبلت الدعوة أبكل ممنونية ... بس هلمره على حسابي آني ، حتى اشعر ابعلاقتنة بيهه مساواة ... وما بيهة أي نوع من التأثير ..

عادل : بس هذا ما يصير ...

هيفاء: أحنة أصدقاء .. وأرجوك ارفع الكلفة ...

عادل : أحاول .

هيفاء : يمكن بس حتى انخلي النقاط على الحروف لازم تفهمني مو كفتاة عايشة بالعراق .. تمام آني عراقية وافتخر بهذا . بس آني طراز حياتي ... أسلوب تعاملي وية الناس ... تحرري الشخصي يختلف تماما عن أي فتاة ساكنة حتى ابغداد .. يمكن اكو مسائل تستطيع أن تدركها بسهولة ... لكن حتما اكو أمور لازم تحاول أن تفهمهة أبدقة حتى لا تحدث مضاعفات نفسية بينك وبيني إذا صار عندك منظور كامل عن المسالة .. فهذا جدا راح يريحني لان مستحيل راح يصير شي على صداقتنة " [٦٩٣]

---

[٦٩١] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٣٠-٣١ .
[٦٩٢] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٣٦ .
[٦٩٣] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٣٩-٤٠ .

ويؤكد المؤلف تأكيد هيفاء على اختلافها الطبقي عن عادل من خلال التركيز والتكثيف عليها وإعادتها في عدة حوارات بأسلوب مباشر وغير مباشر ، منها على لسان (أكرم) صديق عادل .

" أكرم : اكو واحد ما يعرف هيفاء ... البنت العراقية الجميلة الارستقراطية ...

عادل: صديقة رائعة...كلها ذوق وحس واتكيت وثقافة..ثقافة واسعة بكل شيء" [٦٩٤]

ويظهر المؤلف ما في دواخل الشخصيات بالأسلوب التعبيري ، ليعبر عن الصراع الداخلي المكاني في نفسية (عادل) من حب قريب إلى (هيفاء) وحب بعيد إلى خطيبته (ماجدة) بتذبذب عاطفي شديد بين الاثنين .

" عادل: السبب عندي آني ...أبداخلي آني ... وما أريد أبقى متعلك بين حبلين ..أخاف اوكع .. واتكسر ... .

شكري : وتبقى متذبذب بين حبك لخطيبتك .. ولهيفاء .

عادل : هية هاي اللي امعذبني ...أريد احسم القضايا " [٦٩٥]

أما (أكرم) يؤكد أن حب (عادل لهيفاء) سبب له المرض والتعثر في الدراسة ونسيان أهله وخطيبته .

" أكرم : أتصور أنتي بديت تضعف...قصدي وزنك بده يتناقص ..وحتماً أصابعك راح تنحف ، والمحبس الثمين راح يلكي مجال وبدون أن تدري يمكن ينزلق ويضيع منك .... " [٦٩٦]

وهذه الحوراية لم تزد (عادل) إلا إصرارا وثباتاً وولعاً وتعلقاً بحبه لهيفاء ، وقد عبر عنها النص بكثرة اللقاءات ، والمواعيد في المراقص والنوادي ولقاءاتهم في غرفهم أيضا ، وهذا لم يزد قلب عادل نحو أهله وخطيبته ووطنه ومستقبله سوى الخشونة والنسيان والفراق والبعد .

فيدعم المؤلف بناء حبكة المسرحية بثيمة (الغيرة والشك) عبر مسار الفكرة وتجلياتها بصفات الشخصيتين الرئيستين (عادل وماجدة) بطرحه مرض الشك في الشخصين بأسلوب يختلف تبعا لظروف الزمان والمكان ، فالشك يزرع في قلب (ماجدة) بسبب عدم وصول رسائل إليها،وهذا ما طرحتها مع زميلتها (سعاد) في الكلية :

" ماجدة : لو اعرف .. سبب تأخير رسائله .. الدراسة وبس ما جنت اقلق أبداً ..

سعاد : لعد شنو لا سمح الله .. تتصورين هو مريض ...؟

ماجدة: ما ادري.. ألف فكرة تجي براسي... ومرات احتقر نفسي اشلون أفكر هيجي تفكير.. عادل شاب طموح ومؤدب ووفي... وما ممكن يسوي شي يلوث نقائه ...

سعاد : طيب إذا أنتي واثقة بية ... فليش اتخلين الهواجس اتاثر عليج الهل درجة ... مو هذا ياثر على صحتي وعلى تصرفاتي كلهه .

ماجدة : مو بايدي سعاد ... موبيدي ... ما ادري لويش مرات ... بخيال ذهني ، ارسم صور وتخيلات غريبه وشاذه .. عن عادل .. وهو هناك ...

سعاد : لا ماجدة .... هذا مو حقج أبداً ... هذا ظلم .... " [٦٩٧]

وفي جو من الشاعرية والرومانسية والأحلام الجميلة ، يدفع المؤلف باللوحات (الحادية والعشرون ، والرابعة والعشرون ، والسادسة والثلاثون) الصورية . على شكل (بانتوميم) أي (رقص في الملاهي والنوادي) وهذا الرقص يدعم موضوع الحب بين (عادل وهيفاء) من خلال زرع الشك والغيرة بأسلوب غير مباشر ، عن طريق الرقص الاغوائي الذي يثير مشاعر الحاضرين وغرائزهم، مما يحدث ردة فعل داخل نفسية عادل وما يترتب على ذلك فيما بعد من صراعات حادة مع نفسه ومع هيفاء ومع

---

[٦٩٤] المصدر نفسه ، ص٤٤.
[٦٩٥] المصدر نفسه ، ص٦١ .
[٦٩٦] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٤٥ .
[٦٩٧] المصدر نفسه ، ص٥٢-٥٣ .

أصدقائه ، وهذا يؤكد الفوارق البيئية التي عاشتها الشخصيات ، أما (شكري) فيزرع الشك في نفسية عادل بحوارية مباشرة في وضع علامة استفهام على هيفاء ونقل صورة قبيحة له .

" شكري : الصوج منك ... انته ثخنت العلاقة ويه هيفاء تدري شكد هيه تعارفت ويه شباب عراقيين وعرب وأجانب ...؟ هوايه .. يمكن بالمئات بس انتو ، بدل ما تخلون العلاقة تبقى صداقة وإعجاب... دخلت المسالة بشكل آخر بشكل جدي وخطير .." [٦٩٨]

وبذلك يكتشف (عادل) شخصية شكري اللعوبة الماكرة ، التي ظهرت في بداية الأحداث الشخصية الطيبة المرحة ، المساعدة على الغرام ، المقربة لوجهات نظر هيفاء وعادل ، وحلقة الوصل بينهما ، إلا أنها بعد دفع سير الفعل الدرامي بقوة ، بصراع عادل الداخلي في الاختيار بين الفتاتين ، يعترف شكري عن قصة حبه مع هيفاء ، الفاشلة ، التي قضت معه وقتاً وتركته ، محاولاً الانتقام منها ومن أي شخص يقترب إليها .

" شكري : آني هسة اتجرأ وأكلك لان حسيت هلعلاقة بينك وبين هيفاء على وشك الانتهاء ... عادل .. آني من سنين أهنا .. اجيت على حسابي الخاص ... ومن شفت هيفاء حبيتها حب عظيم بس هية إنسانة ابد مو طبيعية أتبدل أحبابها وأصدقائها حسب المواسم والمزاج لا تعتقد آني دا اظلمها .. بس هاي هية الحقيقة وكان لازم أدرك المسالة ما كدرت .. عواطفي وفكري اتجه إلها بشكل جامح ... نتيجتها رسبت باول سنة .. وبعدين رسبت بالسنة الثانية ..... وقبل ما تجي بشهر أتعلقت بشاب ألماني موجود ابلندن .. وعاشو قصة الحب ..واني جنت الليل ما انامه ..... وبعدين من انته أجيت وشفت تعلقه بده وياك فرحت .. وخصوصاً انته عندك خطيبة .. وراح تبقى سنتين وترجع .. شجعتهة على حبك وشجعتك على حبهة .. لسبب واحد : حتى هذا الشاب الألماني ينكسح من الطريق .. يعني عمله جديدة تطرد عمله قديمة .. " [٦٩٩]

إلا أن عادل بعد سماعه هذه الأمور عن حبيبته (هيفاء) ، لم يهتم وبقى على حبه لها وزادت لقاءاته الخاصة بعدما دخلت الغيرة والشك قلبه فلم تزده بها إلا تيتماً، ومن خلال لوحة وحيدة في النص ، في لقاء يوحي بالرمزية مفعم بالدلالات الحسية من خلال اقتراب (هيفاء وعادل) جسديا :

" هيفاء:(تتقدم إليه)عادل.. أنت مو عادل انته ظالم.. تعال يمي وخلي نتفاهم... أريد أتفاهم وياك بلغة أخرى يمكن راح أتحس بيهة أكثر تعال يمي..اقترب مني... " [٧٠٠]

وبعد تكرار مشاهد الرقص في النوادي وتكالب الشباب عليها ، على رقصها الاغوائي ، ومن جهة أخرى كلام شكري عن تاريخها المفزع ، تثير الغيرة والشكوك في نفس عادل ، فيحبها ويتعلق بها أكثر فأكثر، ويبعث برسالة إلى أخيه (كريم) يبلغه فسخ خطوبته بماجدة لأنه لم يعد يحبها وهذا ما اكتشفه بابتعاده عنها، فمن مضمون الرسالة :

" إن علاقتي بماجدة قد انتهت .. رغم احترامي الكبير لها .. انني بدأت اشعر وأنا بعيد عنها وعنكم ، بأني لا أحبها " [٧٠١]

إلا أن هذا الحب ينقلب غم عليه من كثرة الشكوك ، ويعيش حالة نفسية قاسية بتعثر دراسي كبير ، فيثير الأسئلة والاستفسارات بطريقة تحقيق ، هذا ما يغضب الفتاة التي تختلف عنه اجتماعيا وبدأت تمل منه وتبتعد عنه ، وخصوصا بعدما قطع علاقته ببغداد ، فأحست بضعف ذلك الرجل القوي الذي أحبته وتعلقت به ، وشعرت بخيانته لخطيبته ، فتلجا إلى التملص والهروب منه:

" هيفاء : ما نلتقي إلا بالأسبوع مرة .." [٧٠٢]

وتقطع هيفاء التواصل بينهم ليس فقط باللقاء وإنما أيضاً بالاتصال هاتفيا ، بحجة دراسته وإنما هي امرأة لا تحب الإنسان الضعيف ، ولا الإنسان الذي يتملكها ويشك بها ويحقق معها فتتركه مثيرة الشك عنده :

" هيفاء : .. لازم تحاول ... آني ما أحب الإنسان المسكين الضعيف

عادل: طيب .

هيفاء : أني رايحه ... وأشوفك أسبوع الجاي بعد ما نتخابر ..

عادل: وين ترحين هسه .....

---

[٦٩٨] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٦٢ .
[٦٩٩] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٦٢-٦٣ .
[٧٠٠] المصدر نفسه ، ص٦٤ .
[٧٠١] المصدر نفسه ، ص٦٧ .
[٧٠٢] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٧٦ .

هيفاء : أي مكان اللي يعجبني ..

عادل : الوحدج .

هيفاء : شيفرق .. إذا كان الوحدي ! ويه أي صديق " [٧٠٣]

والعقدة تصل ذروتها باحثة عن حل لجميع الأزمات التي سار بها الفعل الدرامي ، في نسيج حبكة درامية متسلسلة الصياغة ، وفي تهاوي الأحداث نحو الحل نجد الشخصيتين في النص ملازمتين للمرض والآلام ، ولكن مرضهما يختلف عن بعضهما ، فـ(ماجدة) يصيبها المرض بسبب ترك عادل لها وفسخ خطوبته، ولكن بفضل نصائح زميلتها وصديقتها سعاد تقف من جديد وتبحث عن هدفها وتدوس على عواطفها محاولة نسيان الماضي الذي تخلى عنها.

" سعاد : طيب ، بس أنتي لازم تواجهين الواقع واسمحيلي ..أحجي وياج أبكل صراحة .. آني ما اعتقد الإنسان إذا فشل أبحبه معناه نهاية العالم . صحيح هي صدمة كبيرة أن الإنسان يرفض من الطرف المقابل .. بس لازم تكون عندج الإيمان بان أنتي إنسان كائن حي ، ألج قيمتج وحياتج ومستقبلج .....

ماجدة : الجرح اللي انجرح بي ما يطيب أبداً .

سعاد: ربما هو جرح .. جرح بليغ تمام آني وياج .. بس هلجرح ... لازم أول شي انسّوي أن أتوقف النزيف .. وبعدين .. بمرور الزمن ... ماكو جرح ما يطيب .. وما كو مشكلة مهما كانت ما تنحل .

ماجدة : ياريت اكدر .

سعاد: تكدرين ... خاصة إذا آمنت بصدق وحقيقة .... أن الحياة ... حياة أي إنسان هي مو ملك نفسه وبس ... كل إنسان هو جزء من عائلة من مجتمع ... وما اعتقد أي واحد من عدنة اختلق حتى يعيش قصة حب وبس ... فإذا نجح أبحبه . عاش لحبه وبس ... وإذا فشل ابحبه انتهت الحياة " [٧٠٤]

وبذلك تنصح سعاد صديقتها ماجدة ، من اجل النهوض ، واسترداد عافيتها وان الحياة ليست فقط عاطفة بل عقل ، وهدف ، ومستقبل ، يجب أن تستغلها اجمعها وليس فقط بالحب تنتهي الحياة ، وهو نوع من استرجاع الماضي ، ولكن بطريقة وأسلوب وهدف يختلف ، ففي بداية الفعل الدرامي ، وافقت ماجدة على سفر (عادل) لتضع المستقبل أعلى مرتبة من الحب ، وفي أثناء سفره (غيابه) تغلب الحب (العاطفة) على عقلها ، فتعثرت بالدراسة وتمرضت ولكن بنصائح سعاد ، وإرادة ماجدة ، تنهض بنفسها من جديد وتستعيد ما فاتها من دراسة ، وتهتم في مستقبلها وهدفها ، وتستغني عن عاطفتها وتشارك في بناء الوطن .

" ماجدة : سعاد .. وانة داد انور .. مثل ما تعرفون .. فاتت علي كثير من الدروس والتحضير والواجبات .. أرجوكم ساعدوني شوية حتى اكدر احضر نفسي للامتحانات ... ما بقة شي ... شهر واحد وتبدأ الامتحانات " [٧٠٥]

أما مرض عادل ، فهو (الغيرة والشك) اللتان لازمتاه ولم تفارقاه طوال فترة علاقته بـ(هيفاء) وذلك للفروقات التي ذكرناها ، وأيضاً انه لم يعرف معنى الحب بدون معنى التملك ، والأنانية امتازت علاقتاه السابقتان ، بالملكية ، فعندما يحب الفتاة يحب السيطرة عليها وينزع حريتها ، وهذا ما لم يستطع في واقع حياة متفتحة غير ملزمة بقوانين ومتطلبات المجتمع المغلق ، مما جعله إنساناً مريضاً وغيوراً ، وشكاكاً ، ليس لديه ثقة بنفسه ولا بالآخرين ضعيف الإرادة ، مما جعل الفروقات بينه وبين (هيفاء) تزداد وتتعمق ، رغم أن المذكورة ، اعترفت بان صداقتها له تحولت إلى حب ولكن (عادل) لم يحافظ على هذا الحب بأفعاله .

" هيفاء : مهما كان قصدك .. فاني ما اكدر احتمل إنسان غيور مثلك .. شكاك مثلك .. ما عندك ثقة بي ولا عندك ثقة أبنفسك .

عادل : أنتي متوهمة .. صحيح آني احبج ويمكن أغار بس... عندي ثقة بيج .

هيفاء : إذا عندك ثقة بي . لويش هلاصرار والملاحقة والاستفسار عن كل حركة ... عن كل أشارة ... من كل لقاء مع أي إنسان أصادفه ... أو ابتسم اله .. او أراقصه ... أو أختلي بيه ...شنو إلي تريد تعرفه ..آني ما مخلصة الك .. العب عليك ... اضحك منك . لا عادل ... آني عندي الجرأة .. عندما أشوف عواطفي اتجاهك أتغيرت أن أكلك بوجهك وبصراحة .. واتخذ موقف وأصدر قرار .

عادل: اعذريني هيفاء .. يمكن آني ضايقتج أكثر من اللازم بدون أن ادري بس كل ما صدر مني بدافع الحب ... والحب نفسه .

---

[٧٠٣] المصدر نفسه ، ص٧٧.
[٧٠٤] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٧٨-٧٩.
[٧٠٥] المصدر نفسه ، م.س، ص٨٤ .

هيفاء : مع الأسف الشديد .. أنت سممت الحب .. بذور الغيرة والشك وعدم الثقة اللي زرعته نبتت هسة ... وكامت تجرحنه اشواكه الجارحة وكمنه نتجرع ولنتهم ثمارهه المرة .. هو هذا يسمو حب لو شقاء وبلاء وضياع العمر .

عادل : اواعدج .. اوعدج بشرفي .... ما راح تتكرر التجربة ..

هيفاء : ما تكدر عادل ... ما تكدر تعرف لويش : لئن مو بأيدك ... انتة إنسان مستحيل تكدر تفهمني ....

واني مهما حاولت أن أروض نفسي الك .. مستحيل تكدر تفهمني ... وانه مهما حاولت أن أروض نفسي الك ... مستحيل اكدر أن أكون جارية الك ... راكعة بين قدميك حابسة نفسي بين جدران .. آني فتاة .. اتربيت بشكل آخر ... ومفاهيمك ... وتقاليدك ... وتجاربك ما تستسيغ مثل تصرفاتي . ولا تكدر في يوم من الأيام أن تفهمني على حقيقتي ... " [٧٠٦]

وبذلك تؤكد (هيفاء) على قطع العلاقة ، بسبب اختلاف ظروف البيئة التي عاشوها ومن جراء موضوع الغيرة والشك التي راودت عادل دائما ، وأيضاً موضوعة ملكية عادل لهيفاء أي تملك الحبيب للحبيبة في كل تصرفاتها وأفعالها ، _وهذا الحب يعتبره المؤلف حب فاشل زارع للشك والغيرة_ لا يستطيع التوافق والاستمرار والتفاهم لأنه مهزوز غير مستقر وغير ثابت .

وموضوع الغيرة والشك – وتملك المحب للمحبوب هي سمات نفسية (عادل) وشخصيته حتى مع علاقته مع (ماجدة) ، وهذا واضح بعد مواجهته لردود أفعالها، عندما عاد إلى بغداد بعد نجاح بسيط ومتأخر ، ظن أن (ماجدة) ترحب به وتعود إليه بكلمات حب ، واعتراف منه على كل ما جرى له في غربته، فتفاجئ بردة فعلها بامرأة علمتها الحياة تجربة قاسية ، فهي إنسانة تبحث عن الحرية والاستقلال في العلاقة، لها كيان ومشاعر وأحاسيس وعزة نفس ، فغلقت باب قلبها بعدما غلقها وفسخ الخطوبة وهو بعيد في لندن ، فتفضل أن تفتح قلبها لشخص غيره يحترم المرأة ويقدرها، ويراعي حقوقها ويتبادلا (الأخذ والعطاء) في الحب ، مع إنسان يحترم المرأة ، يقدرها يعطيها حقوقها ، يشاركها رأيها ، يحترم حبها ، وهذا ما أختتم به النص في تهاوي الإحداث والانفراج نحو حل مأساوي قرين ، لنهاية حب رومانسية حزينة وهو الموت ، ولكن الموت جاء في النص ، (موت الحب) ، نفسه وليس موت الأشخاص من اجله .

"ماجدة:لان انته ما زلت تتصورني دمية بين أيديك..تحركني مثل ما تريد،.....، لا عادل انته تتصورني مخلوقة ضعيفة بين أيديك تلعب بي وبعواطفي مثل ما تريد وشوكت متريد .. شنو آني بضاعة حاضرة وجاهزة على الرف ، تتقدم ألك عند الطلب نسيت آني إنسان... كائن حي.. إلي كرامتي وأحاسيسي وكياني .

عادل : ماجدة ، أرجوك .

ماجدة : لا تحاول عادل... مثل ما أنت فضلت علي وحدة أخرى وسحقتني برجلك بمحض إرادتك، فأرجوك أن تعتبر كل علاقة عاطفية انتهت ابيناتنة من زمن.....

عادل : كولي آني ما أريد .لان اكو سبب آخر ..

ماجدة : شتقصد ... ؟ كول بصراحة ...

عادل : اقصد ربما متعلقة بشخص آخر ...

ماجدة: اجتي هوايه فرص ، بعد ما فسخت الخطبة .. بس آني رفضت الجميع لان خفت أن اقبل بأي واحد منهم كرد فعل لتصرفك .. غلقت القلب على جرح .. وبصراحة وبدون تكبر أتعقدت كثير ... ونظرتي للحياة أتغيرت .. وهسة دا أحاول أن أعانق الحياة وانظر للدنيا نظرة خير وتفاؤل .. وعمل .. ومن اتخلص نهائيا من كل جروحي ... وتعقيداتي .. راح أفكر بمستقبلي ويه رجل .. رجل يقدر قيمتي ويفهمني كإنسان ويشاركني حب الحياة... وتكون مسيرتنه وحده ... .

عادل : نسيتي ماجدة حبنا العظيم .. ذكرياتنة .. احلامنة .. ايامنة الحلوة .

ماجدة :لا تحاول عادل ... لا تتعب نفسك .. انتة زرعت ..وهسة لازم تحصد .. والثمر مر علكم ... .

عادل : هاي هيه النهاية لقصة حبنة ماجدة ..

ماجدة : ها هية بداية جديدة الكل واحد من عدنة ... بس كل واحد راح يمشي أبطريق ... وما راح نلتقي من جديد " [٧٠٧]

---

[٧٠٦] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٨٥ .
[٧٠٧] بدري حسون فريد ، المسرحية ، ص٩٩-١٠٠.

ومثلما استخدم المؤلف الجمل القصيرة في بعض حواراته لتثير الشك واليقين من خلال الأسئلة والاستفسارات بين الشخصيات ، استخدم أيضاً الجمل التعبيرية الطويلة التي تظهر ميله نحو تقنية (المنولوج) التي تمثل عملية التعبير عمّا في داخل الذات ، لإظهار ما في نفوسهم .

فموضوع الحب ، حمل مفهوم الرومانسية في العلاقتين وبأسلوب واقعي وقد جسد فيهما ثيمة الغيرة والشك والتملك ، والخيانة ، والموت ، ولكن ليس موت العاشقين كبقية العلاقات العاطفية العالمية المشهورة ، وإنما موت الحب بين الشخصين ، بسبب اختلاف الظروف (الفكرية ، والاجتماعية والاقتصادية) في كلتا علاقتي (عادل) .

هو و هي (عصام محمد) (•)

إحدى المسرحيات التي استلهمت قضايا الحرب وإفرازاتها الاجتماعية والنفسية، على صعيد موضوع الحب ، مكتسبة هذه المسرحية أهميتها في طرح الموضوع بأسلوب غير معترف به من قبل الحبيبين ، وباعتراف الحبيبين تنتهي هذه العلاقة، حيث تكون بداية العلاقة بين (هو وهي) وعنوان المسرحية لم يطلق للتعبير عن الأسلوب التعبيري ، وإنما أشير إليه بدلالة (الضمير) ، حيث اتخذت المسرحية أسماء دون إشارة دلالية بذاتها ، لينفتح النص على أبعاد وفضاءات إنسانية .

وموضوع الحب ، عبارة عن صراع (العاطفة والعقل) (الثابت والمتحول) (الرجل والمرأة) (القوي والضعيف) وانشغال الشخصيتين بالصراع – الحاد على طول فترة المسرحية ، مما جعلهما لا يتعارفان اسميا ، في بيئة مفترضة ، في مكان واحد وهو (رصيف محطة القطار) وينتقل في المشاهد بين الرصيف وغرفة الحجز على جانب الرصيف ، مستخدما الزمن الواقعي، في انتظار تحرك القطار، وصيغة لغة المسرحية بالأسلوب الرمزي، رغم واقعية الشخصيات ، والبوح أحياناً عما في دواخلهما بالأسلوب التعبيري على لسان شخصياتها الأربعة (هو ، وهي ، والمفتش ، و الخطيب) .

ابتدأت الأحداث بمقدمة تعريفية سريعة ، من خلال صراع رجل وامرأة ، وهذا الصراع جاء نتيجة فعل غير مقصود ، وهو تعثر (هي) بجسد رجل نائم (هو) ، ومن خلال زي الرجل (العسكري) الذي نتعرف عليه بأنه جندي نائم على رصيف محطة القطار ، ينتظر ساعة تحرك القطار ليلتحق بوحدته ، ومن خلال ردة فعل الجندي القوية – المادة تظهر لنا صفات هذه الشخصية (الحادة – القلقة – المتوترة) التي لا تعترف بالمرأة كإنسانة قوية وذات مكانة في المجتمع ، وينظر إليها منظار صغير ، وبذلك تنكشف دواخل (هو) وأبعاده النفسية .

" هو – أهو و...و... أمن المحتم أن يمر الجميع من على جسدي

هي – نعم

هو – (يفرك عينيه ويستطلع ما حوله) أو ..وو...ه ...أيضا

هي – أيضا ....ماذا تعني بـ أيضا...

هو – ماذا اعني بـ أيضا .... وما عسى أن اعني ...أيضا ..امرأة أيضاً

(•) **عصام محمد** :ولد في مدينة كركوك في النصف الثاني من القرن العشرين ، تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٧٧ ، مارس الإخراج والنقد والتأليف ، عمل محررا في مجلة حراس الوطن ومراسلا فنيا لمجلة الطليعة العربية الصادرة في باريس، وقد اخرج مسرحية (المنجم) ، ومسرحية مفجوع رغم انفه عام ١٩٧٦ وقد ألف مسرحيات منها (الفدان) المأخوذة عن قصة الكاتب المسرحي العالمي تشيخوف، وأيضا إلف مسرحيته الشهيرة (مذكرات رجل ميت) التي أخرجها لمنتدى المسرح .
راجع : عبد الحميد كاظم ، ندوة مع المسرحيين الشباب في منتدى المسرح ، الطليعة الأدبية ، مجلة تعنى بأدب الشباب ، ع١١ ، السنة العاشرة ، تشرين الثاني (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٤) ، ص٦٥ .

هي– يالوقاحتك...الأجدر بك أن تعتذر بكل أدب لامرأة سقطت على الأرض بسببك"[٧٠٨]

أما شخصية (هي) حاملة أيضا لسمات القوة ، مما جعلها أحياناً قوة معادلة لـ(هو) كما جاء في حوراها الساخر بردة فعلها للجندي .

" هي – والآن ....إني اعتذر لك يا (بيك) ، ان وجنتي تحمران خجلاً . فقد أيقظتك من غفوتك ..ولكن أرجو أن تغفر لي يا صاحب السعادة . فلم أكن اعلم أن مخدعك يقع على رصيف محطة القطار " [٧٠٩]

وبهذه الصدفة ، التي تجمع رجل مع امرأة ، بلقاء محتد الحديث من ذاتين مختلفتين في أفكارهما ، تدور أحداث المسرحية وتبقى أحداثها حولهما بتدرج الحبكة الدرامية بصراع الذاتين ، والصراع يتركز في النص على مواقف القدر الإنسانية من خلال الفعل – والحوار – في إبراز صفات الشخصيتين وطبائعها في لغة فصيحة خالية من الشاعرية والخطابية التي تسقط حتما الشخصيات وتضعف حبكة الموضوع المستمد من واقع الحياة ، فوازن المؤلف في صراعه الدرامي بين الحركة النفسية والحركة العضوية ، وبصدفة أخرى تعيسة للجندي السيئ الحظ في تلك الليلة ، حيث يسألها عن الوقت ، ولكن في أثناء ردها تستكشف أن ساعتها غير موجودة على يدها ـ فتتهمه بسرقتها ، وتهدده بإبلاغ الشرطة أو الانضباط العسكري إلا انه لم يهتز ولا يخاف ، ولا يتردد في إجابة قاسية ، لأنه لم يفعل شيئاً ، ولديه ثقة بنفسه ، وبذلك تتحداه أن يعتذر لها بالركوع لها :

" هي - لا تتجاهل ....أنت من سرق ساعتي وعليك إعادتها لي .

هو – سرق ....تقولين سرق .

هي – اسمع ..لا تكن متهورا ، إذا اعطيتنيها فلن اخبر الشرطة .

هو – الشرطة

هي – نعم ...الشرطة (تهرب بعيدا) بل الانضباط العسكري ....(تخرج ثم تعود ثانية) أما زلت مصرا على الإنكار .

هو – أية مصيبة هذه ؟ !

هي – سأذهب ، لا تحسب آني لن افعلها . سأذهب .

هو – اذهبي إلى جهنم .

هي – هكذا إذن .

هو – وبئس المصير .

هي – حسناً . سأعرف كيف أجعلك تعتذر راكعا على ركبتيك (تخرج) " [٧١٠]

ففكرة المسرحية (الفراق) في لحظة التحاق العسكري. الإنسان – الكائن الحي – ذي المشاعر المليئة بالخشونة والصلابة والقوة المتوهجة الى ساحة الحرب ، لحظة مليئة بالأحاسيس والمشاعر الجياشة والعاطفة والحب ، فلحظة وداع أو فراق – (الجندي إلى ساحة الحرب) ، لحظة مليئة بالقوة والضعف والحزن أيضا ويسند المؤلف هذه الثيمة ليس بالحبكة الرئيسة في صراع (هو وهي) فقط وإنما في حوارات دخيلة بينهم لتقوية سير خط الفعل ودفعه في بناء حبكته المتينة ، فركز على ثيمة لحظة الوداع ، لينهض وبقوة في الصراع الدرامي من خلال تجسيد شخوص ثانويين بترديد حوارات تؤدي إلى نفس الفكرة في بداية ووسط ونهاية المسرحية . وبالتركيز على بعض المفردات في تلك الحوارات ، فإنها تسهم في تطوير الحدث ، وترتبط بالفكرة الرئيسة للمسرحية ، ومن هذه المفردات أثناء لحظة الوداع بتكرارها (علبة الحلوى – الطعام) [٧١١]

---

[٧٠٨] عصام محمد ، هو وهي ، مسرحيتان في ثقافة الحرب ، (مذكرات رجل ميت ، هو وهي) (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨) ص٥٠ .

[٧٠٩] المصدر والصفحة نفساهما.

[٧١٠] عصام محمد ، المسرحية ، ص٥٢ .

[٧١١] للاستزادة انظر: عصام محمد ، المسرحية ، ص٥٣ ، ص٦٦-٦٧ ، ص٩٤ .

ويشتد الصراع ، بعد حجز (هو) من قبل (الانضباط) العسكري ، الشخصية الثانوية ، الواقعية التي تبني العقدة من خلال تعزيز الصراع بين (هو وهي) ، ويظهرها المؤلف ، لإعطاء صورة للمتلقي بمدى ايجابيات وسلبيات هذه الشخصية في الواقع ، ومديات السلطة المخولة لها آنذاك .

" الانضباط – اسمع إذا ظننت بأنك تستطيع تعجيزي من إيجاد سبب لاحتجازك فأنت واهم ..فانا استطيع أن أجدلك عشرات الأسباب ..مثلا ... أنت لم تزرر قميصك العسكري لم تكو بدلتك ...لم تصبغ حذاءك ...لم تحلق ذقنك جيدا ..." [٧١٢]

وعبر ردة الفعل الأولى تظهر به شخصية (هو) القوة – الجلادة والثقة العالية بالنفس ، بعدم التنازل للمرأة في حوار يدور بينه وبين الانضباط والفتاة ، على طريقة السؤال والجواب ، أي الأسلوب البرقي وبشكل طبيعي وليس مفروضاً على الشخوص ، أشبه بأسلوب دراما ذات الفصل الواحد .

" الانضباط – حسن ... سأخرجك من هنا بشرط .

هو – ما هو ؟

الانضباط – أن تعتذر لهذه الآنسة .

هو – اعتذر ! أنا لم افعل شيئا .

الانضباط – فعلت أم لم تفعل..إذا كنت تريد الخروج فاعتذر حالا (صمت) ها ... ألا تعتذر .

هو – لا بل لن اعتذر حتى لو صلبوني .

الانضباط – الم اقل لك (يبتعد) .

هي – أيها العنيد .. لماذا لا تعتذر ؟

هو – لأني لم ارتكب خطا اعتذر عليه " [٧١٣]

وهذه الصرامة – والعناد – والتمسك بالرأي ، تأتي من براءته أولاً وقوة إرادته وشخصيته ثانيا النابعة من وظيفة (الرجل) جندياً في ساحة الحرب – وبأسلوب تعبيري ، يعبر الجندي عن ذاته المكبوتة بما فيها من قلق وتوتر – وخوف – وشدة – وألم – بما يعانيه الجندي في لحظة الالتحاق إلى ساحة الحرب، الساحة التي يعود أو لا يعود منها .

" هي - .... ولكن خبرني بالله عليك هل تبدو دائما بهذا الوضع ...؟

هو – (كاظما غيظه) أي وضع ؟

هي – حاد المزاج .. معتم دائما .

هو – وماذا تنتظرين من رجل مثلي ... جندي تنتهي أجازته ويقضي الليل مضطجعاً على الأرض بانتظار قدوم القطار الذي يقله إلى وحدته العسكرية .. ثم يكتشف في نهاية الأمر . إن القطار قد فاته ..وان فتاة ما تتهمه بسرقة ساعتها الذهبية " [٧١٤]

ويثير الجندي (هي) غضبا وتوتراً ، بسخريته منها ، وهو في داخل الحجز ، من خلال مغازلتها بسخرية وأهانتها ، والتعارف بينهما يأتي متأخرا بعض الشيء، من خلال شباك غرفة الحجز ، وهذا التعارف يشمل فقط وظائفهم ، وبنوع من المخادعة من قبل (هي) محاولة استفزازه وتوتيره وتاليمه وتعذيبه ، بأنها امرأة تحب السفر والترحال ، وتنوي الذهاب إلى أوربا للتزلج ، لتضع مقارنة بين التحاقه وبين سفرها ، للاستهزاء به في ردة فعل لسخريته منها ، وما يدعم الصراع أيضا وصولا إلى الأزمة ، هو تبديل الانضباط بآخر لا يعلم ، تهمة (هو) ما هي – لماذا حجز – فبقسوة القدر الإنساني التي يعبرون عنها الانضباط في حياتهم العملية ، يؤجل خروجه ، بترحيله إلى المقر بعد مجيء آمر المفرزة ، وبذلك سيتخلف الجندي عن موعد التحاقه ، وهذا ما يشد الصراع بين (هو) و (هي) التي اعترفت بذنبها وبدأت تميل له عاطفيا ، بتقطير العواطف شيئا فشيئا ، إعجاباً بشخصيته وقوة كلمته وصلابته ، في اعتراف بالحب بأسلوب غير مباشر ، إلا أن (البعد المكاني) في المسرحية يلعب دوراً كبيراً في كتمان عواطفهم ، وهم في انتظار القطار ، والرجل ينحجز في غرفة لا يعرف ما هو مصيره ، فهو في قلق وخوف وارتباك وتوتر ، وفي استخدام المؤلف

---

[٧١٢] المصدر نفسه ، ص٥٥ .
[٧١٣] عصام محمد ، المسرحية ، ص٥٦ .
[٧١٤] المصدر نفسه، ص٥٧-٥٨.

للجمل الطويلة القريبة من (المنولوج) في كشف عمّا بداخل الشخصيات من سمات انفعالية وعاطفية بوصفه قيمة بنائية تعمل على تفعيل الصراع الداخلي والخارجي للشخصيات .

" هي – هل أنت خائف ؟

هو – خائف ! كلا .. أنت لم تفهمي ما اعنيه .. فأنت لا تدركين ما معنى الإجازة في حياة الجندي .. إنها تعني له الدفء ... والفراش النظيف واللقمة الهانئة ... الإجازة تعني رؤية وجه أمه التي تصلي داعية له بالسلامة .. بينما هناك .. لاشيء غير الحرب .. انتم يا من تعيشون في المدينة لا تفهمون الحرب إلا قتالاً .. قتالاً وحسب .. ولكنها أشياء أخرى غير ذلك .. الحرب ..هي الهواء المترب الممزوج برائحة دخان البنادق .. الحرب .. هي البقاء بلا نوم لثلاث أو أربع ليال متواصلة ... الحرب .. هي جندي ينام واقفاً .. صدقيني .. إنا لا اكذب .. لقد رأيت ذلك بأم عيني .. جنديا ينام واقفاً .. ينام وجفونه مطبقة على حلم لذيذ .. ينام وساقه مغروسة في ارض مغمورة بالماء ... ماء ينفذ إلى حذائه المتين ... ينفذ إلى جواربه وجلده ... مع هذا فهو ينام ...ويقاتل .. أبَعَد هذا تبخلين عليه بإجازة تدفئ قدمه ... ؟ " [٧١٥]

إما كتمان الفتاة (هي) لمشاعرها وعواطفها ، لأنها امرأة مخطوبة أولاً وثانياً لأنها تمرُّ في لحظة توتر وقلق وانتظار القطار للسفر ، إلى مكان وظيفتها كمعلمة، وهذا الخطيب مفروض عليها من قبل والديها ، لأنه ميسور الحال ومتعلم وإرضاءً لرغباتهم وافقت عليه ولكنها لا تحبه ، لضعف شخصه وتقاطعهما في جملة آراء ، ومنها سيره وراء خطيبته حتى امسكه الانضباط ووضعه في الحجز لان ليس لديه أوراق رسمية تثبت انه معفي من الخدمة العسكرية ، فيشتد الصراع .

" هي – بالجاجتك ... ألا تمل ... ألا تضجر ... لا تنظر إليَّ بعينين دامعتين

الخطيب- وما الفائدة .. لقد فعلتها مرات ومرات .. بكيت ... وجثوت على ركبتي ...اعتذرت لك عن أخطاء لم ارتكبها .

هو – أيها الرجل ... أنت تحط من قدرك " [٧١٦]

وبذلك فهناك فرق شاسع في عرض الشخصيتين (هو) و (الخطيب) في منظار الفتاة فشخصية الخطيب ، شخصية مهزوزة – مرتبكة – ضعيفة – ليس لديها ثقة بنفسها ، خاضعة ذليلة – تختلف عن شخصية الجندي ، وهذا واضح في تلقين (هو) للـ (الخطيب) في معاملته لهكذا نساء .

" هو - .... أن بكاءك ونحيبك لن يزيد فتاتك ألا ضراوة وقسوة .. إنها من النساء اللاتي يتجبرن حين يجدن الرجل الذي أمامهن قد لانت عريكته ... " [٧١٧]

ويدفع المؤلف في المشهد الثالث بشخصية ثانوية (تقليدية ، ونمطية) وهي (المفتش) ، وأضفى إليها ردود أفعال متشابهة لاسيما مظاهر الانزعاج من أي محتجز في غرفته ، إن كانت شخصية (هو) أو (الخطيب) أو أي (محتجز)، مساعدة في حل العقدة ، وصولاً إلى الانفراج (الحل) ، إذ يدفع بـ(هو) و الخطيب بالهروب من الغرفة لان الباب مفتوح ، وذلك لأسباب ومصالح ذاتية، لان الغرفة تابعة إلى المفتش الذي يعمل في المحطة وليس للانضباط ، وقد استولوا عليها بحجز الهاربين والمتخلفين من الخدمة العسكرية ، وردود أفعال المفتش للبوح بما في داخله بنصائحه للشخصيات أحياناً مما يضعف خط مسير الفعل الدرامي ويضعف الموضوع ، ثم بناء الحبكة . وأحياناً يعزز من الصراع ، ويدفع بخط مسير الفعل بقوة بحيث يقوي بناء الحبكة ، وما يفعله المفتش هو لمصالحه الخاصة ، لكي يرى غرفته فارغة من المحتجزين ولينام على سريره وحده من دون مشاركة :

" هو – ألهذه الدرجة أنا ثقيل عليك ... ؟

المفتش – نعم ... لست وحدك فقط ... وإنما كل من يشاركني غرفتي ... يا ابني أريد أن أنام ... أريد ارتاح .. أولا يحق لي النوم بعد ليلة متعبة ." [٧١٨]

وهذا الدفع نحو (هو) للهروب ، يأتي في تأكيد أخلاء السرير ، ولكنه يضعف من الحبكة ، فقد جاء متقدما ، ومتكررا عدة مرات، أما ما يقوي الفعل ويدفع بالحبكة، تأكيده على موضوع الحب ، بأسلوب عفوي في حواره .

" هو – يكفي .. يكفي .. دعني اكتب أنت تشتت أفكاري .

---

[٧١٥] عصام محمد ، المسرحية ، ص٦٦ .
[٧١٦] عصام محمد ، المسرحية ، ص٧٥ .
[٧١٧] المصدر نفسه ، ص٧٦-٧٥.
[٧١٨] عصام محمد ، المسرحية ، ص٨٩ .

المفتش – أشتت أفكارك .. وأي أفكار ... أفكار الحب والغرام؟ " [٧١٩]

واستخدم المؤلف أسلوب الاسترجاع ، في ارتداد الشخصيات بحواراتها إلى (الماضي) لتضيء الحاضر . وبذلك ينقلنا إلى أزمنة وأمكنة غير حاضرة بدلا من عنصر الخبر المباشر وهي تقنية يفرضها المكان والأحداث التي تدور فيه .

" هو : هناك حيث يتزلجون على الجليد ، هناك ، فوق برج ايفل .. ولكني اعتقد أن الصقيع قد اخذ بالذوبان وما عادت الأرض الجرداء بقادرة على التخفي وراء دثارها الثلجي " [٧٢٠]

وبإعادة الحوارات من قبل شخصية (هو) يكشف خداع (هي) له ، وذلك للاستخفاف بشخصيته ، وهذا ما يقوي الصراع ويدفع بالفعل إلى الأمام في وقت يتم به بناء مشاعر وأحاسيس متبادلة داخل كلا الشخصين ، لم يتم البوح عنها .

فبعد هروب الخطيب الضعيف من الغرفة ، ومتابعته من قبل الانضباط محاولاً الإمساك به ، يدفع المفتش (هو) نحو الهروب ، إلا انه يمتنع لأنه يحب (هي) لهيمنة القواعد والسلوكيات العسكرية الصلبة مما ترك أثراً في نفسيته وسلوكه محاولا كسر هذه الهيمنة ، والنزوح نحو العاطفة (الحب) ، ولكنه لا يستطيع ببذرة واحدة مباشرة ، وإنما بشكل بطيء ، وبنداء (صوت) لتنبيه المسافرين التوجه نحو عربات القطار لحجز مقاعدهم ، مما يوتر (هو) ويقلقه في اقتراب موعد الالتحاق ، إلا انه يرفض الهروب ، ويحاول أن يستدرج (هي) بالتوجه نحو المقاعد ، إلا أنها ترفض ذلك ، لتبوح له بحبها ولكن ليس بالحوار الصريح لان كبريائها ينمعها من ذلك .

" هو – ماذا تنتظرين أذن ؟

هي – لن أسافر .

هو – لن تسافري .. كفى هراء .

هي – قلت لك لن أسافر .

هو – ولكن لماذا ؟ " [٧٢١]

فتنخرط بالبكاء لأنها لم تستطع أن تستجمع قواها ، وتشجب كبرياءها لتعترف بحبها له ، إلا انه يعترف لها بحوار غزلي بسيط ، وبفعل رومانسي عاطفي (يمسح الدموع) ، ولكنه يتوقف فجأة عن المصارحة .

" هو – والآن .... ما الأمر .. لم هذا البكاء .. هيا ... هيا جففي دموعك (يرتفع وجهها إليه ، يمسح دموعها بيده متردداً وخائفاً) رباه .. أي وجه جميل ..

هي – وبعد .

هو – بعد ... ماذا بعد ؟

هي – ماذا بعد ذلك ... لم توقفت عن الكلام ... أكمل .

هو – أكمل ماذا ؟

هي – أكمل ما بدأته .. ألا تستطيع التفوه .. ببضع كلمات رقيقة .

هو – اسمعي ... أن القطار .

هي – (تقاطعة) اللعنة على القطار ..انظر إلي .. حدق في كما فعلت قبل قليل" [٧٢٢]

---

[٧١٩] المصدر نفسه ، ص٩٢ .
[٧٢٠] المصدر نفسه ، ص٨١ .
[٧٢١] عصام محمد ، المسرحية ، ص٩٠ .
[٧٢٢] عصام محمد ، المسرحية ، ص٩١ .

وتبادل العواطف والمشاعر مكتوم ، لم ينضح منهما إلا بالشيء القليل وذلك لعوامل كثيرة منها القلق والتوتر والشدّ وأجواء الضوضاء في تمهرج المسافرين حول رصيف محطة القطار ، وفي لحظة من اليأس والفقدان وسط الضجيج وصوت الصفارات(النداءات)،تعترف (هي) بحبها،حيث تعبر عن إعجابها برجولة الجندي (هو) .

" هو – يا امرأة .. أنا لا املك في الدنيا شيئا أقدمه لك .

هي – يكفيني انك لا تملك غير رجولتك .

هو – هذا قول يرضي غروري " [٧٢٣]

وبعد الذروة ، أخذت الأزمة بالانفراج في خاتمة المسرحية ، بكشف المشاعر والأحاسيس التي تعبر عن علاقة حب بين جندي وفتاة مخطوبة لا تحب خطيبها ، وعندما تعج النداءات حول تحرك القطار ، وفي مشهد مليء بالحزن والتوتر والقلق إضافة إلى الحب والعاطفة والغزل ، يتبادل الحبيبان كتابة العناوين ، حتى يتبادلا الرسائل في المستقبل ، وتطلب (هي) من (هو) بصيغة أمر أن يكتب لها .

" هي – بل يجب أن تكتب لي .

هو – اسمعي ... أنا لم أتعود أن أتلقى الأوامر من حد .

هي – أيها العنيد " [٧٢٤]

وعلى الرغم من اعترافه بالحب إلا أن رجولته لم تسمح له بالتنازل أو الإجبار على شيء في تنفيذه ، وهذا ما تعلقت به (الامرأة) من(الرجل) ، وما عبرت عنه (هي وهو) ، إلا أن المؤلف يختم حبكة مسرحيته بعودة إلى البداية ، بإشارة إلى انتهاء الموضوع في المسرحية كما بدأت ، فقد بدأت علاقتهما بصيغة الضمير وانتهت المسرحية كذلك ، حيث نسيا أن يكتبا أسماءهم على العنوان، وذلك لحتمية الظروف التي مرت بهما ، فالفراق يحتضن حبهما السريع والمفاجئ، فتعلقهما جاء ردة فعل لحياة عاشاها (ساحة الحرب) التي تمثل الواقع المر في فترة الانتظار القاسية للحظات الوداع بعيداً عن دفء البيت وحنان الام ، إذ تستثار عواطفهم ، ولكن بأسلوب حاد وعنيف وجاف، وتنشا العلاقة بينهما وبالتقطير البطيء يتبادلا الحب ، ومن خلال مقارنة واضحة بين شخصية الجندي والخطيب تقع الفتاة في حب هذه الشخصية (الرجولة) بوصفها مناقضة تماما لشخصية خطيبها المهزوزة الغير مستقرة . وعلى الرغم من آلامهم وقلقهم وشدهم النفسي وتوتر أعصابهم ، إلا أن الحب وجد بينهما بأسلوب تواصل مختلف تماما ، بسبب ظروفهم وظروف المكان الذي التقيا فيه ،فاختلف النص المسرحي بخطاباته من عصر إلى عصر وذلك بحسب متطلبات الظروف المستجدة ، في بيئة الكاتب، ليشكل النص منعطفا كتابيا جديدا فرضته واقع المرحلة في تلك الفترة ، لينعكس على موضوعات الحب أيضاً .

---

[٧٢٣] المصدر نفسه ، ص٩٢ .

[٧٢٤] المصدر نفسه ، ص٩٣ .

الجنة تفتح أبوابها متأخرة (**فلاح شاكر**)[•]

تستقي المسرحية مادتها الدرامية من الحوادث الواقعية التي عاشها المجتمع في مرحلة الثمانينات والتسعينيات ، وبالتحديد فترة (الحرب والأسر ، والحصار) وتعد المسرحية جزءاً من السجل التاريخي والأدبي لفترة قاسية ومؤلمة .

وتدور قصة المسرحية ، في عودة أسير بعد سنين طويلة من أسره إلى وطنه وزوجته ، ويتفاجئ بنكران زوجته له بأنه (ليس زوجها) منذ بداية النص حتى نهايته ، بلوحاته الست التعبيرية الأسلوب ، والرمزية الطرح ، والجدلية الحوار أحياناً . وتحيلنا المسرحية بعودة (اوديس) في (الاوديسية) إلى زوجته (بنلوب) الذي لم يجد سوى الدمار والخراب ، ويقصد المؤلف بتسمية المسرحية بـ(الجنة) ليس الجنة المنتظرة ، وإنما الجنة الأرضية البعيدة المنال ، بسبب معاناة الحرب والأسر والحصار ، وأشار المؤلف إلى مفردة امرأة بدلا من زوجة في المسرحية، لإنكارها زوجها على طول المسرحية .

وتدور أحداث المسرحية ذات الحبكة الدرامية الدائرية المنغلقة على نفسها بصراع الأسير والمرأة ، أو الزوج والزوجة ، بموضوع حبهما وما راودهما من شك على طول المسرحية،ويعود بنا موضوع الحب في المسرحية إلى موضوع حب (روميو وجانيت) لـ(جان انوي) إذ لم يتوفقا في علاقتهما بسبب الماضي القاسي.

وتبدأ المسرحية حبكتها بدخول سريع ومفاجئ وغير منتظر أو معلن للأسير ، الذي وصل إلى بيته والى حبيبته وزوجته ، إلا انه لم يرَ الصور الجميلة التي تركها، وإنما وجد حديقة الورود ، جملة من الحشائش للتبضع ، وقد تغير لون الباب وترك كالجريح في ارض المعركة الذي يصيح بين الحين والآخر لكن لا احد يسمعه ، واتهم البيت بالخيانة ، وقال (أنت لست زوجتي) ، فقد رآها أيضا متغيرة وهذا التغير خارجي، مما اثر في حالته النفسية الداخلية، ووضعه في حالة الشك أيضاً .

" الأسير : انتم تخونونني .. أنت لست زوجتي (يدخل من الباب) ما أضاعني الأسر ... بل أضاعني انك أتلفت ذكرياتي (يرمي حقيبته بيده) اهكذا أعود . اهكذا تكون ممكلتي بيتي تسكن حديقة الأشواك (والكرفس والسلك والرشاد والفجل والبصل) أين الورود التي رشفت دمي لكي تصبح حمراء .. وأنت ، لم تعودي زوجتي اهكذا استقبل بعد كل هذه السنوات من الأسر ، أهكذا نلتقي ؟! كنت احلم بألف صورة وصورة للقائنا .. (الزوجة جالسة على السرير تشيح بوجهها عنه) الباب تتآكل أصباغه ويترك كما الجريح ، الحديقة أصبحت سوق تبضع للخضار أين أنا ما 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 ..أنت لم تعودي زوجتي " [٧٢٥]

وفي هذا الحوار يضع المؤلف ، ما سار من أحداث في المسرحية ، على شكل حوار مختصر ، يستعرض فيه (الحرب ، والأسر ، والحصار ، والشك ، والتغير، والزمان ،المكان) كأنه بداية تعريف لموضوع المسرحية وما يدور فيها .

وموضوع الحب بين الزوج والزوجة ، تلازمها ثيمة الشك ، التي يبدأ منها المؤلف هذا الموضوع ، برد فعل قاسي بأنه ليس زوجها ، ظن الأسير أن زوجته تمزح معه .

" المرأة : بل أنت لست زوجي .

الأسير : إلى هذا الحد غيرني الأسر (مع نفسه)

[•] **فلاح شاكر** : ولد عام ١٩٦٠ ، ألف العديد من المسرحيات في بداية حياته أمثال (السقوط إلى الأعلى ، وفي أعالي البحار ، ودولة الصعاليك) وحصل على جوائز عديدة أهمها ، أفضل كاتب شاب للموسم المسرحي (١٩٨٧-١٩٨٨) ، ومن أهم مسرحياته التي ألفها (ألف قتيل وقتيل عام ١٩٨٧ ، وليلة من ألف ليلة عام ١٩٨٧ ، وألف رحلة ورحلة عام ١٩٨٨ ، وألف أمنية وأمنية عام ١٩٨٩ ، وقصة حب معاصرة ١٩٩١ ، وزينب والخزانة عام ١٩٩٢ ، وفي أعالي الحب عام ١٩٩٣ ، ومائة عام من المحبة عام ١٩٩٥ ، والجنة تفتح أبوابها متأخرة عام ١٩٩٨ ، وتفاحة القلب عام ٢٠٠٠ ، واكتب باسم ربك عام ٢٠٠١) .
راجع كل من : حميد علي حسون الزبيدي، أطروحة دكتوراه، م.س، ص٢٥٣ .
عبد الحميد شاكر محمود، رسالة ماجستير، م. س ، ص٧٤ .

[٧٢٥] فلاح شاكر،الجنة تفتح أبوابها متأخرة،مسرحية، مطبوعة بجهاز الحاسوب،١٩٩٨، ص٢.

المرأة: تسألني أإلى هذا الحد غيرني الأسر،أني لا اعرف وأنا لم أشاهدك من قبل.

الأسير : (يصفق لها) يا لها من قدرة أول ما تريني بعد الأسر تمزحين معي وتحاولين أن " [٧٢٦]

وقد هيمن على موضوع الحب في النص (البعد الزماني والمكاني) ، حيث استخدم المؤلف زمن مسرحيات اللامعقول (الماضي يصبح حاضرا ، والحاضر يصبح ماضياً، والمستقبل يصبح حاضراً مرئياً،بعدما يضم الماضي) وهكذا في حلقة مستمرة.

فالأسير عاش الزمن الماضي المملوء بالذكريات المؤلمة والحزينة في عقدة الانتظار ، عاش على أحلامه وتخيلاته الجميلة ، ولكن بدخوله إلى الزمن الحاضر في لقائه بزوجته ، وهو يحاول تحقيق أحلامه الغيبية يعيش لحظة الشك ما بين الزمنين ، بردود فعلها القاسية (نكرانه) . وتشكيكها به انه ليس زوجها رغم يقينها بأنه زوجها ، وهذا النكران جاء ، بسبب يأس وخيبة وتحطم الزوجة وعدم تصديقها مجيء زوجها ، لأنها امرأة عاشت بالزمن الماضي على الأحلام والخيال في زمن الانتظار ، وهذا ما جعلها لم تعترف بزوجها ، فهي أشبه بالصدمة ، التي تبرهن في عقلها ، فهي امرأة عاشت على العفة ومن اجل العفة تموت شهيدة في حب زوجها المنتظر .

" المرأة: زوجي ؟ لماذا تستغل أرملة انتظار . أنا شهيدة من اجله فلن تخدعني" [٧٢٧]

وبين الماضي القاسي والحاضر المؤلم المفاجئ يعيشان (الزوجان) في حالة صراع تقوده المعايير الذاتية والنفسية المؤلمة من خراب ودمار وتغير ، وهذا الصراع يشتد ويدفع بالفعل بتدفق أحداثه من خلال تكرار المرأة بنكرانها للأسير ، وتمسكها برأيها معلنةً أنها تنتظر زوجها الغائب الذي لم يحضر بعد ، رغم تذكير زوجها بماضيهم الجميل وما به من مواقف لا تنسى قد عاشوها سويا ، وحلموا بها طيلة فترة الغياب ، وهذا ينقلنا من الزمن الحاضر إلى الماضي ، ليعيشا فترة مؤقتة بالحلم والخيال الجميل حتى فجأة تستيقظ المرأة من الحلم هذا كأنها في غيبوبة ، وتعود بنا إلى الانتظار مشككة بزوجها انه ليس هو :

" الأسير : تعالي نتزوج .

المرأة : نتزوج ؟ لكننا متزوجان .

الأسير: يوه ..هذا من زمان .. تعالي نكررها مرة أخرى .

المرأة : ليكن ..ولأني احبك أكثر فانا سأتزوج منك وليس أنت .

الأسير : خسئت أنت امرأة ، أنا الرجل ...

المرأة : بل خسئت أنت .

الأسير : اعني أنا احبك أكثر .

المرأة : بل أنا .

الأسير : ستصبح مزايدة أنا أقول أكثر وأنت تقولين أكثر .. وستنتهي الإجازة .. ونحن لم نحدد من يحب الأكثر .

المرأة : لدي اقتراح .

الأسير : بل أنا الذي لدي ... من يقبل حبيبه أكثر فهو الذي يتزوجه .

المرأة : لكنك الرجل .

الأسير : سأتنازل عن الرجال ... إن كان في الأمر قبّل .

المرأة : ألا تشبع .

الأسير : سأكف بشرط .

---

[٧٢٦] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص٢ .
[٧٢٧] المصدر نفسه ، ص٣ .

المرأة : ماذا .

الأسير : أن تعطيني قبلة .

المرأة : (تنتبه لنفسها) أنا مربكة ..لا أنت لست زوجي ..لن تخدعني " [٧٢٨]

فمن خلال الحوارات الجدلية بين الزوجين ،يعودان إلى الماضي وذكرياتهم ، ويعترفان بالحب ، والعلاقة الزوجية ، بينهما في عالم الغيبوبة ، وعندما تستيقض المرأة وتعود إلى زمن الانتظار ، ترفض القبلة ، من اجل عفتها لزوجها المنتظر، الذي سوف يعود ، وهذا العالم العاطفي الذي يعيشان فيه بعضا من الزمن يأتي من خلال استدراج واستدعاء ، بطريقة السؤال والجواب ، أشبه بمسرحيات الفصل الواحد . ويعود بنا الزوج إلى الوراء مستدعياً عالمه الحسي مع زوجته إضافة إلى عالمه المادي ، لينتقل بالمكان معنويا ، وليس بالذاكرة وليس مرئيا من قبل المتلقي على خشبة المسرح، وليضع أدلة وبراهين على صدق حبهما في تلك الليالي ، ومؤكداً انه زوجها ، من خلال أوراق ماضيه التي جاء بها بعد عودته :

" الأسير : هذا التمثال ... اشتريناه لأننا ضحكنا على سذاجة صنعه فأحببنا أن نحنط ضحكاتنا فاشتريناه .. رغم انه قبيح وبشع ولكننا احببنا ذكرياتنا فيه .. وهذه المزهرية ..

المرأة : كرهناها .

الأسير : اشتريناه مضطرين لان البائع كان يفسد خلوتنا بإعادة عرضها علينا .. وهذه ...ذهبت لشراء حذاء لك .. فعدت بها " [٧٢٩]

فالأزمة بين الزوجين تشتد خاصة بتكرارات الزوجة بأنه ليس زوجها ، وخاصة عندما تزرع الشك وبنفس الوقت تحسسه إنها تعرفه وهذا مسار في أحداث المسرحية على طولها .

" المرأة (لكنها لا تشبه ، أو انك لست .. تغيرت) ...

(أحس بك ... لكنك لست أنت) " [٧٣٠]

وبهدف الاقتراب من الواقع أقحم المؤلف مفردات شعبية في حواراته ليثير عاطفة المتلقي ويشده ويوتره ويسحبه نحو واقعه في موضوع الحب ، وأيضاً أشار إلى الحصار وواقعته على نفوسنا (الرشاد ، والكرفس) وعلى الرغم من أن إقحام هكذا كلمات على انسيابية وجمالية اللغة الفصحى في المسرحية ، يضعف من بناء الحبكة الدرامية إلا أنها تواصل المتلقي مع الواقع المرير آنذاك من خلال الكلمات الشعبية، أن ورود كلمات عاطفية تواصل المتلقي مع النص بعد أن يحلق مع مفردات وصوراً شعرية و رومانسية، تقوي من بناء الحبكة الدرامية.

" (يا حبيبة – فدوة اروحلك – اروحلك فدوة – يا بعد روحي) [٧٣١]

وبهذه المفردات حاول الزوج تذكير زوجته ، بأيام الحب ، ولكن الزوجة تظل رافضة الاعتراف به زوجاً ، وبذلك استخدم المؤلف تقنية (الفلاش باك Flash back) للرجوع بالشخصيات إلى الوراء (الماضي) محاولا إضاءة الحاضر المرئي ، عن طريق تقديم أدلة واستشهادات حسية ومادية و روحية ، واستثمرها مع ثيمة الشك ، فالأسير يشك بزوجته تغيرت كباقي تغير الأشياء ، وهي تشكك بأنه ليس زوجها ، وتدور الأحداث بين الشخصيتين ضمن الرفض والقبول . التصديق وعدم التصديق – الحقيقة والعدم الواقع والخيال – حتى عندما دفع المؤلف بشخصيات ثانوية متخيله ، بعقد ثانوية لدفع الصراع إلى الأمام بتدفق الأصوات ، وطرح ثيمة الحصار ومساوئها على البشر ، وبـ(تحولاتها الأخلاقية) والنفسية قبل وبعد الحرب والحصار ، بلوحة ما بين (الوهم والواقع) من معاناة وجوع وألم وموت بلقاء (الأستاذ العم يوسف الحارس يوسف)في اللوحة الثالثة واللوحة الخامسة ، خيالية – فجعل من الأسير يطالب بالعودة إلى الأسر ، لان كل شيء يراه وهم وخيال ، فمخلفات الحصار كبيرة أثرت على الواقع الاجتماعي للحياة (جوع ، وحرمان ، ومرض ، وموت) وأيضا أثرت على علاقات الحب ومنها نكران المحب حبيبه من اجل المادة في أكل الأب ابنه ، والأخ أخوه ، وبهذا يدفع المؤلف بالربط بين هذه العقدة الثانوية والرئيسة ، من خلال الخراب والدمار والنكران ، حتى زوجته أصبحت وهم .

---

[٧٢٨] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص٧-٨ .
[٧٢٩] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص٤ .
[٧٣٠] المصدر نفسه ، ص٥
[٧٣١] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص٣ ، ٦ ، ١٠ ، ٢٩ .

ويعود ويستذكر الأسير الماضي الحسي بينهما ، بهدف تحفيز ذاكرة الزوجة بعدما شككته (بشيبه ، وتجاعيد وجهه ، ولون العينين ،وقصره ، وندبه فوق حاجبيه) وتسأله هل من الممكن (الحرب والأسر) تغيرك بهذا الشكل الغريب فيجيبها:

"الأسير: انه رعب الحرب، ودموع الأسر هما اللذان يسرقان الالق ولون العينين...

الأسير : قزمني غيابك ، ولا عناق معك لكي أبقى منتصباً ...

الأسير: كان شكلها مثل برتقالة صغيرة .. وكانت شفتاك كل مساء تقطفها لترحل من جبهتي إلى فمك " [٧٣٢]

وبحنين المرأة الجسدية له ، ضمن تخيلات انتظارها ، تسأله بخجل وبإصرار ، عن سريرهما سابقا ، لتعيش لحظات المتعة واللذة بإجابته ،ولكن تستيقظ من جديد وتعود إلى الشك مجدداً

" المرأة : ...كيف كنا في السرير

الأسير : كنا دائما نسرق الصباح إلى مضجعنا ، نبتدئ بالشفتين وهي تتجول فوق أجسادنا ثم لا نتحمل...يتسلل الضوء إلى أحشائنا فتتيه القبلة عن مكانها تصرخين.

المرأة : يا رجلي الوحيد

الأسير : الجبهة تناديك ..فاترك لي أطفالاً كثيرين في رحمي ...

امرأة : كفى ... أنت تعرف أكثر مما يعرفه زوجي . " [٧٣٣]

فعاشت الزوجة متعة ولذة ونشوة بذكرياتها الحسية والروحية فهي بحاجة إليها لتعطشها الذي دام طويلا ، فقد كانت الذكريات أسمى وأعلى وارفع مقاما باللذة والنشوة الحسية والروحية في الزمن الحاضر ، ولكن عندما يحاول الزوج أن يطبق هذه اللذات في الحاضر فعلاً (عملياً) كانت تستيقظ من غيبوبتها ، وتمنعه ، من اجل عفتها ، وصونها لزوجها الذي تنتظره وتعيش ذكراه ، فهي متمسكة بانتظارها الميتافيزيقي الذي وجدت فيه خلاصها الدائم والى الأبد ، وهذا ما دعاها إلى النكران المفتعل لزوجها دائما ، مع تحمل العذاب المؤقت إزاء ردود أفعال زوجها وانفعالاته ، وتفجر غضبه ، وهذا ما تؤكده اللوحة الثانية ، في منولوجها ، بإعطاء مبررات ومسوغات ، بأنه ليس زوجها ، لأنه عاد ليس في هيأته السابقة ، وليس على تخيلاته في مرحلة انتظاره ، فتظل كاتمة لحبها وشوقها وتتمسك بالانتظار الميتافيزيقي على طول خط المسرحية .

وفي اللوح الثاني نوع من التباطؤ في الإيقاع ، في تدرج العقدة مما أدى إلى ضعف بناء الحبكة الدرامية ، حيث ينهي اللوح بالرموز ، تاركاً تأويل المتلقي ، بأنها حرب بدأت ولم تنته ، حرب رجوع الأسرى إلى واقع مرير ، مرهق بالجوع والحرمان ، عودة اليأس وانتظار الأمل من جديد.

وهذه الحرب ليس المقصود بها الحرب الميدانية التي انتهت وإنما حرب الزوجين في تقبل بعضهما والاعتراف بحاضرهما من دون تأثير ماضيهما ، فالزوجة تخيلته طوال سنوات الانتظار بحسب رؤى أحلامها وخيالها ، بأنه سيرجع معوقاً وعليلاً ، وإذا ترك ماضيه ، وتقبل المرض (العوق مثلا) سوف يترك سريرها ، ويخلد إلى النوم .

" المرأة: أي لقاء بعد كل هذه السنوات ؟ كلمتان وتريد النوم ، انك حتى لم تقبلني.

الأسير : فيما بعد سأتعرف عليك ..

المرأة : آه يا حبيبي كم غيرك الأسر .

الأسير:غيرني الأسر؟ ليس الأسر سوى إجازة من الجبهة وها أنا أعود إلى الحرب .

المرأة : لكن الحرب انتهت ..

الأسير : ليس بالنسبة لي فانا مقاتل أبداً" [٧٣٤]

---

[٧٣٢] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص٨-٩ .
[٧٣٣] المصدر نفسه ، ص١٠ .

وفي اللوحة الرابعة تكرار وتأكيد على الحب بين الزوجين ، ولكن في زمن الانتظار وليس في الحاضر ، وتشكيك أيضاً في انه ليس زوجها ، وذلك لمتغيرات كثيرة ، صاحبت زوجها ، نتيجتها، الأسر الاسوء من الحرب على حد قول الزوج، ومن هذه المتغيرات في شكل زوجها وتصرفاته:

"المرأة : (بعدائية) لكنك لست زوجي ، زوجي ما كان يترك جواربه مرمية في الحمام دونما غسل ، ما كان يسمع الراديو ... ما كان يمشي طوال الليل في (الهول) بنعال خطواته كأنها مطارق توقظ حتى الموتى ... " [٧٣٥]

واعتبرت الزوجة أن هذه المتغيرات سلبية وبررها الأسير ، بظلم الأسر وآلامه ومخلفاته وهذه التغيرات بعيدة كل البعد عن زوجها السابق ، أما المتغيرات الايجابية (أعمال ايجابية لم يكن الزوج يتمتع بها قبل الأسر) ، وهي أيضاً نتيجة الأسر ، لسد الفراغ النفسي ، والزمني ، بأحلامهما وتخيلاتهما ، فقد تعلما أشياء جديدة .

" المرأة : (بحيرة) وفيك أشياء أفضل منه (رد فعل) أو منك سابقا . تأكل بالشوكة والسكين برشاقة وهو كان يأكل بيديه ..." [٧٣٦]

وهذا ما جعل موضوع الحب بينهم تأخذ مجرى الشك فتتأزم ، من خلال تدفق الفعل في مسيرة بناء الحبكة الدرامية ، ناقلا المؤلف هذا الصراع من صراع إنساني في مجراهما النفسي إلى صراع قدري ، عن طريق حلمهما الميتافيزيقي ، حيث عاد المؤلف إلى زمن الحب الأسطوري ، بصراع دائري مغلق في عزل الأسباب إلى القدر ، القدر الخارج عن حدود الإنسان (عقله وجسده)

" المرأة : كان عليك أن تطير وتحط فوق راسي . أليس للحب معجزات ؟

الأسير : لو كان للحب معجزات لأصبحت قلوب أمهاتنا دروعا تحمي أجسادنا في الجبهة .. لو كان للحب معجزات ما مات احد قط ، فحتى أعتى المجرمين هناك من يحبه فلا يموت .

المرأة : لكنك قلت لي .

الأسير : لو مت ومر طيفك ، انهض مستعيدا حياتي .

المرأة : لما لم تفعل .

الأسير : لأني لم أمت .. أنا أسرت فحسب .

المرأة : لِمَ لم تمت وتعود إليَّ شهيدا فارتاح من انتظاري ... " [٧٣٧]

وفي اللوح الخامس (الأخير) يختتم المؤلف حبكته ، من خلال الرجوع (الفلاش باك) (الحلم) بإحداث المسرحية على شكل سلسلة دائرية مغلقة على نفسها ، حيث تتنكر الزوجة ، وذلك لتعطشها للحب في كل تلك الفترة التي تركها بها ، ويذكرها ، بطريقة حسية ، من خلال العودة إلى الماضي.

" الأسير : أنت لست زوجي ؟ لست أنا ؟ من أنا إذاً ؟ من ذا الذي يحلم بشاماتك الثلاث التي أقدس ؟ في جيدك وتمت صدرك وفوق ركبتك " [٧٣٨]

وبعد هذه التذكرة الحسية ، يطلق الأسير صرخات ، متهم زوجته بالخيانة ، محاولا استفزازها وهذا ما جعلها تعود إلى الماضي ، وتستذكر له آخر ثوب ارتدته وودعته ، إذ لم تخلعه من جسمها حتى يومها هذا ، وان سبب نكرانها له هو خوفها من الفراق ثانية ، فهي إنسانة تعيش على الأمل (الانتظار) والى الأبد .

" المرأة : اخلعه واغسله وأبقى متدثر بالفراش حتى يجف وأعود إليه . أخون ؟ ليتني استطيع فأتحرر من حبي لك ، فيصبح موتي سهلاً .

الأسير : إذاً لماذا ، لماذا أنكرتني ؟

---

[٧٣٤] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص١٣ .
[٧٣٥] المصدر نفسه ، ص١٨ .
[٧٣٦] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص١٨.
[٧٣٧] المصدر نفسه ، ص٢٠ .
[٧٣٨] فلاح شاكر ، المسرحية ، ص٢٩ .

المرأة : المفاجأة ، واليأس ، والحرب الزاحفة إلى العينين ، خوفي من الفراق ثانية كل هذا دفعني إلى أن افعل ما فعلت " [٧٣٩]

وهكذا يختتم المسرحية ، بالعودة إلى بداية المسرحية حيث يدخل أسير آخر ، وآخر ، ليطلقوا تكرارات الحوارات من بداية المسرحية ، ووسطها ، ليختموا بها النص ، في العودة مثل ما ابتدأ ، فاختلف النص المسرحي بخطاباته من عصر إلى عصر وذلك بحسب متطلبات الظروف المستجدة المحيطة بالكاتب ، فقد هيمن موضوع الحرب والأسر ، وموضوع الحصار، على موضوع الحب ، في اقترابه من الهموم العراقية في حبكة دائرية منغلقة ، بصراع زوجين ، ارتبطت موضوع حبهما بالزمان والمكان ، فيما دار في نفسيهما خلال زمن الفراق ، وفي لحظة اللقاء، الذي أطلقها المؤلف بالشكل القدري (الغير متوقعه من قبل الشخصيتين) فموضوع الحب دارت بين الترحال بين الزمن الماضي والزمن الحاضر ، ونتيجة المستقبل هي الماضي نفسه بعدما انضم إلى الحاضر بالانتظار وتظل تعيش في عالم خيالها وأحلامها ، حتى إن وصل زوجها إليها تتركه في عالم الانتظار الأبدي معها، لمواجهة الجوع والحرمان والمرض والموت في حرب مفتوحة لا نهاية لها ، هذا ما جعل ثيمة الشك ، تراود موضوع الحب ، منذ بداية النص حتى نهايته ، وطرح المؤلف موضوع الحب ، تحت وطأة الظروف القاهرة من (حرب واسر وحصار) ولكن رغم هذا ، جسد الحب بالمفهوم الروحي والجسدي والصوفي ، في علاقة (زوجة تنكر زوجها) لظروف أقوى منها وفي ذاتها .

النتائج

مسرحية : (كان يا ما كان)

١. للحب بعداً عقلياً يرتكز على المبادئ والقوانين الاجتماعية عاكساً المرجعيات والقيم السلوكية والحضارية .
٢. للعمل اثر في اعتماد الذات لموضوع الحب .
٣. أكدت المسرحية على ثيمة العمل محاولة الموازنة بين الطرفين في العلاقة لموضوع الحب .
٤. تقدم الجانب العقلي على الجانب العاطفي والمشاعر والأحاسيس المفاجئة.
٥. للحب جوانب اجتماعية ينمو ويتطور بها من خلال الجانب العقلي (الجانب الاقتصادي) .
٦. لموضوع الحب بعداً أسلوبياً خيالياً أتاح للمؤلف إبراز آمال الذات المحبة وتطلعاتها عبر القصص والأمثلة والحكايات الشعبية .
٧. للواقع والطبيعة السائدة آنذاك انعكاس لطبيعة موضوع الحب ، فواقع الازدهار والتطور والاندفاع نحو العمل والثقافة ، فرض بيئته على موضوع الحب .

مسرحية: (بضاعة تحت الطلب)

١. للحب بعداً سيكولوجي وساسيولوجي عاكس لمرجعيات الذات الأخلاقية والقيم السلوكية والحضارية لكل شخص على وفق مكوناته الثقافية .
٢. للمكان اثر في اعتماد الذات لموضوع الحب بهدف إشغالها أي (الذات) عن بقية المشاعر الأخرى .
٣. أكدت المسرحية على ثيمة الشك بالقيم والأعراف من خلال موضوع الحب فالقيم المختلفة الحاملة لثقافات مختلفة لا تؤدي بالحب إلى نهاياته المتوقعة من ألفة واقتران ومسيرة حياة العلاقة .
٤. الصراع بين حب الذات وحب الموضوع (الوطن) وما يعنيه ذلك من تقدم للعقل على العاطفة ومشاعرها الطارئة .
٥. الغيرة والشك من أهم عوامل تقويض العلاقة بين المحبين في موضوع الحب.
٦. إن ممهدات العلاقة في موضوع الحب خاضعة لطبيعة الثقافة الاجتماعية ، فالرقص والإغواء وأجواء اللهو والاستشراق السحري هي خاصية الحب من ثقافة تختلف عن ثقافة الواقع العراقي ، فهي ثقافة أجنبية .
٧. إن موضوع الحب ، وما تحمل من علاقات قائمة بين ذاتين لهما علاقة قرابة، هو موضع شك في تفتح إحدى الذاتين على ثقافة أخرى، سعة وتطبيعا في العلاقات الاجتماعية .

مسرحية : (هو وهي)

١. إن للحب مواضيع اجتماعية ينمو بها ويتطور ، فهو ينمو و يحيا ولكن لا يتكامل في أجواء الحروب والدمار ، وسوء الأمور الاقتصادية .
٢. للحب بعد زمني في نشوء العلاقة إذ لا يأتي في دفعة واحدة بأثر الخجل والقلق والارتباك .
٣. عكست المسرحية مدى اجتماعياً وتاريخياً ، عرفته الثقافات عموماً ، فعلاً في روح المبادرة (للرجل) في علاقة الحب والنظر إلى الجنس الآخر (المرأة)، باستخفاف كونها ذات طبيعة عاطفية رقيقة – ووقف العقل للرجل.
٤. حضور الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة في واقع المجتمع العراقي ، في رسم نهاية مأساوية لموضوع الحب .
٥. امتازت كلا الشخصيتين بنظرة سايكولوجية فيما يخص صراع العواطف وما يرافقهما من تنازلات على حساب قيم الذات نفسها مثل (الكبرياء) .

---

[٧٣٩] المصدر نفسه ، ص٣٠ .

٦. للواقع والطبيعة السائدة آنذاك انعكاس لطبيعة علاقة الحب ، فواقع الحرب له تأثير في العلاقة ، وما يحمله ذلك في العلاقة من ،غضب ، وتوتر ، وشد ، وقلق ، وانضباط ، وتحجر وتعصب في العواطف بالأسلوب الحواري الذي طغى على الشخصيتين .

٧. لنهاية المسرحية وشكلها الدائري تواصل مع الأحاسيس التي احتضنتها الذات العراقية خلال فترة الحرب والحصار أيضاً ، فالذات تبدأ وتنتهي في ذات المكان في رسم نهاية دائرية دون حل أو أي انفراج ما .

مسرحية : (الجنة تفتح أبوابها متأخرة)

١. يرمز اثر الماضي التراجيدي من حرب واسر وحصار في التعجيل بوضع نهاية لعلاقة الحب .
٢. إن تحول الحلم إلى حقيقية بحضور الغائب (المحبوب) يبطل ويرهل المفهوم الرومانسي للحب وديمومته .
٣. إن لموضوع الحب بعداً أسلوبياً تعبيريا أتاح للكاتب إبراز آمال الذات المحبة وتطلعاتها عبر الصور والمجازات والجمل الشعرية .
٤. للجسد اثر في تحريك ذاكرة المحبين وفتح تاريخ الماضي والحنين آليا بعد انطفاء علاقة الحب .
٥. جاءت نهاية المسرحية لعزل الزوج العائد من الأسر من دون حل أو تنشيط لعلاقة الحب .
٦. عكست المسرحية تسابقاً فيما يخص الشك بين الزوج والزوجة وعدم تقبل بعضهما للآخر نتيجة لطول فترة الأسر وتأثير الحصار على كليهما ووضعهما في نقطة يأس نهائية .

الاستنتاجات

١. إن موضوع الحب ذا حضور عبر التاريخ الإنساني ومراحله الفكرية والتاريخية والحضارية .
٢. خصص موضوع الحب لطبيعة الثقافة الساسيولوجية والفكرية التي تعيشها الشخصية .
٣. ساير موضوع الحب الاتجاهات والتيارات الفنية والفكرية والجمالية .
٤. سيادة صراع ثنائية (العقل والعاطفة) في معالجات كتاب الدراما عبر التاريخ .
٥. إن نهاية علاقة الحب تأتي بمدى مستوى الأطراف الأخرى وقوة تدخلها وأعراضها في حسم العلاقة لصالحها .
٦. إن اغلب نهايات المسرحيات المعالجة لموضوع الحب جاءت بسمة ماساوية بغير صالح الطرفين .
٧. وفرة النصوص المعالجة لموضوع الحب بمظهره الحسي وقلة النصوص المعالجة لموضوع الحب الصوفي والزهدي .
٨. معالجة المفهوم العذري في النص المسرحي العربي يفوق معالجته للنص الغربي الذي غلب عليه المفهوم الجسدي .
٩. انعكاس أسلوبية المذهب الأدبي وطبيعته من حوار وبنية درامية على موضوع الحب ، فالاتجاهات العقلية (الكلاسيكية) اتسمت باللغة القوية والمباشرة ، أما الاتجاهات الذاتية الرومانسية والتعبيرية، فاعتمدت اللغة المجازية والشعورية .
١٠. يبدأ موضوع الحب وينتهي تارةً في أمكنة مغلقة ، إذ تدور العلاقة وتنتهي في نفس المكان ، وتارة أخرى ، تبدأ وتنتهي في مكان آخر ، أي مفتوحة على فضاءات متعددة .
١١. حملت بعض عناوين النصوص ثنائية دالة على علاقة الحب وموضوعاته مثل (روميو وجوليت) . (روميو وجانيت) – (هو وهي) .

المقترحات

اقترح الباحث إجراء بحوث ودراسات في المجالات الآتية:

١. الجنس في الدراما المسرحية العراقية .
٢. ثنائية الحب والكره في الشخصية البطلة الدرامية .
٣. ثنائية الحب والموت في نصوص المسرح الشكسبيري .

- القران الكريم .

المصادر باللغة العربية

١. إبراهيم ، زكريا ، المشكلة الخلقية ، مشكلات فلسفية (٦) (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ب.ت) .
٢. _____ ، _____ ، مشكلة الإنسان ، مشكلات فلسفية ، ٣ ، (القاهرة: دار مصر للطباعة ،ب.ت) .
٣. _____ ، _____ ، مشكلة الحب ، مشكلات فلسفية (٥) (مصر : مكتبة مصر للطباعة والنشر ، ب.ت) .
٤. إبراهيم ، نبيلة ، الأسطورة ، الموسوعة الصغيرة ، ٥٤ ، (بغداد : دار الثقافة والإعلام ، ١٩٧٩) .
٥. احمد ، فائق مصطفى، اثر التراث الشعبي في الادب المسرحي النثري في مصر (١٩١٤ – ١٩٥٢) سلسلة ودراسات(٢٣١) (العراق:دار النشر،١٩٨٠) .
٦. أبو زيد ، نصر حامد ، العلامات في التراث ، دراسة استكشافية ، في مدخل إلى السيموطيقيا ، (القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٨٦)
٧. احمد ، محمد خليفة حسن ، الأسطورة في التراث الشرقي القديم ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨) .
٨. الأصفر ، عبد الرزاق ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ١٩٩٩) .
٩. أفلاطون ، المأدبة – فلسفة الحب ، ت: د. وليم الميري ، (مصر : دار المعارف ،١٩٧٠) .
١٠. _____ ، جمهورية أفلاطون ، ت: حنا خباز (بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠) .
١١. الالوسي ، عادل كامل ، الحب عند العرب ، (بيروت : الدار العربية للموسوعات ، ١٩٩٩) .
١٢. أمين، علي مصطفى، بين ابسن وتشيكوف،(القاهرة:مكتبة نهضة مصر ، ب.ت)
١٣. الأندلسي،ابن حزم،طوق الحمامة في الألفة والآلاف،حققه وقدمه:صلاح الدين القاسمي،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة والدار التونسية للنشر، ١٩٨٦) .

١٤. _____ ، _____ ، الأخلاق والسير في مداواة النفوس ،(بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط٣ ، ١٩٨٠) .
١٥. اودنيس، الصوفية والسريالية، المختلف والمؤتلف(بيروت: دار الساقي، ب.ت).
١٦. بارندر ، جفري ، الجنس في أديان العالم ، ت: نور الدين بهلول، (دمشق : دار الكلمة للنشر ، ٢٠٠١).
١٧. باقر،طه،مقدمة في أدب العراق القديم،(بغداد:دار الحرية للطباعة والنشر،١٩٧٦) .
١٨. بالروين ، محمد محمد ، قيمة الحب في التجربة الإنسانية ، من وجهة نظر فلسفية ، (سوريا : دار دمشق للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) .
١٩. باندولفي ، فيتو ، تاريخ المسرح ، ت: الأب الياس زحلاوي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٩)
٢٠. بدوي ، عبد الرحمن ، أرسطو ، خلاصة الفكر الأوربي ، سلسلة ينابيع ، (مصر : مكتبة النهضة ، ١٩٤٣) .
٢١. برادلي ، أس ، التراجيديا الشكسبيرية ، ج١ ، ت: حنا الياس (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ب.ت) .
٢٢. بروستاين ، روبرت ، المسرح الثوري ، دراسات في الدراما الحديثة ، من ابسن إلى جان جينيه ، ت: عبد الحليم البشلاوي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب.ت) .
٢٣. بنتلي ، اريك ، المسرح الحديث ، دراسة في الدراما ومؤلفيها ، ج١، ج٢ ، ت: محمد عزيز رفعت ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٥) .
٢٤. بنتلي ، فرد ب – ميليت ، فير الديدس ، فن المسرحية ، ت: صدقي حطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦) .
٢٥. بولتن ، مارجوري ، تشريح المسرحية ، ت: دريني خشبة ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٢) .
٢٦. تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ت: دريني خشبة ، ج١، (القاهرة : مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماهير ، ١٩٦٣) .

٢٧. التكريتي ، جميل نصيف ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥) .
٢٨. _____ ، _____ ،المذاهب الأدبية،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠) .
٢٩. تيغيم ، بول فان ، الرومانسية في الأدب الأوربي ، ج١ ، ت: صباح الجهيم ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٨١) .
٣٠. _____ ، _____ ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت: فريد انطونيوس، (بيروت: منشورات دويدات ، ط٣ ، ١٩٨٣) .
٣١. ثروت ، يوسف عبد المسيح ، دراسات في المسرح المعاصر ، (بغداد: مكتبة النهضة ، ١٩٨٥) .
٣٢. _____ ، _____ ، معالم الدراما في العصر الحديث (بيروت: المكتبة العصرية ، ب.ت) .
٣٣. ج. ماكنن ، جيروم ، نقد النص والتفسير الأدبي ، ت: نجدت كاظم موسى سلسلة المائة كتاب ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨) .
٣٤. جاسكوين ، بامبر ، الدراما في القرن العشرين ، ت: محمد فتحي ، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ب.ت) .
٣٥. حافظ ، صبري ، مسرح تشيخوف ، الكتب الحديثة ، ٥٥ (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣) .
٣٦. الحاني، ناصر،من اصطلاحات الأدب الغربي،(القاهرة:دار المعارف، ١٩٥٩) .
٣٧. حاوي ، إيليا ، اسخيلوس والتراجيديا الإغريقية ، أعلام المسرح الغربي ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) .
٣٨. _____ ، _____ ، اوجين اونيل والمسرح الأمريكي المعاصر (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨١) .
٣٩. _____ ، _____ ، سوفوكلس والتراجيديا الإغريقية ، أعلام المسرح الغربي، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) .
٤٠. _____ ، _____ ، يوربيدس والتراجيديا الإغريقية ، أعلام المسرح الغربي ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) .
٤١. _____ ، _____ ، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، سلسلة للجميع ، (بيروت: دار الثقافة ، ط٢ ، ١٩٨٣) .
٤٢. حسان ، عبد الحكيم ، مذاهب الأدب في أوربا الكلاسيكية ، دراسة تطبيقية مقارنة ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) .
٤٣. حسين ، محمد كامل ، في الأدب المسرحي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٠) .
٤٤. حمودة ، عبد العزيز ، المسرح الأمريكي ، سلسلة كتابك ، ٧٩، (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٧٨) .
٤٥. حميد ، عبد الوهاب ، حضارة وادي الرافدين ، (بيروت : دار المدى للطباعة والنشر ، ٢٠٠٤) .
٤٦. الحيدري ، إبراهيم ، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، (بيروت : دار الساقي ، ٢٠٠٣) .
٤٧. خشبة ، دريني ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، دراسة ونصوص ، ج١، ج٢ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) .
٤٨. الخطيب ، حسام ، الأدب الأوربي ، تطوره ونشأة مذاهبه ، (سوريا : جامعة دمشق ، ١٩٧٢) .

٤٩. داغر ، يوسف اسعد ، معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨- ١٩٧٥) (العراق : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨)

٥٠. درويش ، علي ، دراسات في الأدب الفرنسي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣) .
٥١. دوانر ، الآن – اس ، المسرح الأمريكي ، ت: محمد بدر الدين خليل ، (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٧٦) .
٥٢. _____ ، _____ ، قصة الحضارة، نشأة الحضارة– الشرق الأدنى،م١ ج٢، ت:زكي نجيب محمود،وآخرون(القاهرة:مهرجان القراءة للجميع،مكتبة الأسرة، ٢٠٠١) .

٥٣. الراعي ، علي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٠) .
٥٤. راغب ، نبيل ، الاشتراكية والحب عند برناردشو ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت) .
٥٥. الربيعي ، علي جابر ، شخصية الإنسان – تكوينها وطبيعتها واضطراباتها (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤) .
٥٦. رجمون ، ديني دي ، الحب والغرب ، ت: عمر شخاشيرو ، (سوريا : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٢)
٥٧. رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ب.ت) .
٥٨. رضا ، حسين رامز محمد ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٢) .

٥٩. ريكورد ، دجل ، الرومانتيكية في الأدب الانكليزي ، ت: عبد الوهاب محمد المسيري، ومحمد علي زيد ، (القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٤) .
٦٠. الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، (القاهرة: معهد الدراسات والبحوث ، ١٩٦٧) .

٦١. ستوب ، ماري ، الحب المثالي ، ت: إسماعيل موسى اليوسف (بيروت : منشورات محمد ، ب. ت)
٦٢. سرحان ، سمير ، دراسات في الأدب المسرحي ، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر ، ب.ت) .
٦٣. سركيس إحسان ، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) .

٦٤. السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٩٠)

٦٥. السعداوي ،نوال ، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي ،(بيروت : الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، ١٩٩٠) .
٦٦. سكافتيموف ، ابيلكين –ف- لاكشين ، تشيخوف بين القصة والمسرح ، ت: د. حياة شرارة (بيروت: دار القلم ، ١٩٧٥) .
٦٧. سكر ، إبراهيم ، الدراما الإغريقية ، (مصر: دار الكاتب العربي ، ب.ت) .
٦٨. السواح ، فراس ، الأسطورة والمعنى ، دراسات في المثيولوجيا- والديانات المشرقية ، (دمشق : منشورات علاء الدين ، ١٩٩٧) .
٦٩. _____ ، _____ ، مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة سوريا – بلاد الرافدين ، (بيروت : دار الكلمة للنشر ، ط٢ ، ١٩٨١)
٧٠. سولينة ، ف.ل ، الرومانطيقية في الأدب الفرنسي ، ت: احمد دمشقية ، (بيروت: منشورات عويدات ، ١٩٦٠) .
٧١. شتراوس ، كلود ليفي ، الأسطورة والمعنى ، ت: شاكر عبد الحميد ، سلسلة المائة كتاب ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨١) .
٧٢. شكري ، غالب ، الأدب والماركسية ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩) .
٧٣. الشواف ، قاسم ، ديوان الأساطير ، أناشيد الحب السومرية ، الكتاب الأول ، (بيروت : دار الساقي ، ١٩٩٦) .
٧٤. الشوباشي ، محمد مفيد ، الأدب ومذاهبه، من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) .

٧٥. شوكت ، محمود حامد ، الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث (القاهرة : دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٧٠) .

٧٦. الطالب ، عمر ، المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ، (النجف الأشرف : مطبعة نعمان ، ١٩٧١) .
٧٧. طاليس ، أرسطو ، فن الشعر ، ت: إبراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٣) .
٧٨. طه ، مصطفى ، سلامة حماد ، شاعر الكون _ وليم شكسبير ، (القاهرة: مطبعة التوكل ، ١٩٤٤) .

٧٩. عامر ، عطية،لغة المسرحي العربي،ج١،(بيروت:المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٧)

٨٠. عبد السلام ، فاتح ، الحوار القصصي وعلاقته السردية ، (بيروت: دار الفارس للنشر ، ١٩٩٩) .
٨١. عبد العزيز،سعد،الأسطورة والدراما،(القاهرة:مطبعة الانجلو المصرية،١٩٦٦).
٨٢. عبد الله ، محمد حسن ، الحب في التراث العربي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٠)
٨٣. عبده،سمير،التحليل النفسي لروائع الأدب العالمي،(بيروت:دار النصر، ١٩٨٦).
٨٤. عتمان ، احمد ، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٤١، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٩) .
٨٥. _____ ، _____ ، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا ، سلسلة عالم المعرفة ، ٧٧ , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٤) .
٨٦. عدد من الباحثين السوفيت ، نظرية الأدب ، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢) ت: جميل نصيف التكريتي ، (العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠) .
٨٧. العشماوي ، محمد زكي ، دراسات في النقد الأدبي ، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٠) .
٨٨. عصمت ، رياض ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، (بيروت: دار الطليعة ، ١٩٨٠) .
٨٩. علي ، فاضل عبد الواحد ، سومر أسطورة وملحمة ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٧) .
٩٠. _____ ، _____ ، عشتار ومأساة تموز ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦) .
٩١. العنتيل ، فوزي ، الفلكلور ما هو ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٥) .

٩٢. عوض ، ريتا ، صورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، (بيروت المدرسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨)
٩٣. عيد ، كمال ، دراسات في الأدب والمسرح ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦) .
٩٤. فارجاس ، لويس ، المرشد إلى فن المسرح ، ت: احمد سلامة محمد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب.ت) .
٩٥. فام ، لطفي ، المسرح الفرنسي المعاصر ، مذاهب وشخصيات ، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، ب.ت)
٩٦. فروم، اريك ، فن الحب، ت:مجاهد عبد المنعم.(بيروت: دار العودة ، ١٩٧٢)

٩٧. ـــ ، ـــ ، الحكايات والأساطير والأحلام ، ت: صلاح حاتم ، (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٠).
٩٨. فريشاور ، بول ، الجنس في العالم القديم ، ج١ ، الحضارات الشرقية ، ت: فائق دحدوح (دمشق : دار نينوى ، ١٩٩٩) .
٩٩. فياض ، منى ، فخ الجسد ، تجليات – نزوات – أسرار (بيروت : رياض الريس للكتب والنشر ، ٢٠٠٠) .
١٠٠. فيدوح ، عبد القادر ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٢) .
١٠١. فيصل ، شكري ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، من امرؤ القيس إلى ابن أبي ربيعة ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ط٤ ، ١٩٦٩) .
١٠٢. القمني،سيد،الأسطورة والتراث،(القاهرة:المركز المصري للبحوث،ط١٩٩٩،٣).
١٠٣. كامبل،جوزيف،البطل بالف وجه،ت:حسن صقر(دمشق:دار الكلمة، ٢٠٠٣) .
١٠٤. كامبي ، فيليب ، العشق الجنسي والمقدس ، ت: عبد الهادي عباس ، (دمشق : دار الحصاد للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٩٩٥) .
١٠٥. كامل،مجدي،أشهر الأساطير في التاريخ،(القاهرة: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٣).
١٠٦. كامل ، فؤاد ، وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٣) .

١٠٧. كريمر ، صموئيل نوح ، أساطير العالم القديم ، ت: احمد عبد الحميد يوسف (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤) .

١٠٨. _____ ، _____ ، طقوس الجنس المقدس عند السومريين ، اينانا ودموزي ، ت: نهاد خياطة ، (دمشق : دار علاء الدين ، ط٢ ، ١٩٩٣) .
١٠٩. _____ ، _____ ، الأساطير السومرية ، ت: يوسف داود عبد القادر ، (بغداد : دار المعارف ، ١٩٧١) .
١١٠. كمال ، علي ، الجنس والنفس في الحياة الإنسانية ، (لندن : دار واسط للطباعة والنشر ، ط٢، ١٩٩٠) .
١١١. كوبر ، غريس ، أساطير إغريقية ورومانية ، ت : غانم الدباغ ، (بغداد : المكتبة الوطنية ، ١٩٨٤) .
١١٢. كون ، أس ، علم نفس الجنس ، ت: منير شحود (سوريا : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣) .

١١٣. لاندو ، تاريخ المسرح العربي ، ت : د. يوسف نور عوض (بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠) .

١١٤. الماجدي ، خزعل ، أدب الكالا – أدب النار ، دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم (الأردن : دار الفارس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١)
١١٥. _____ ، _____ ، إنجيل بابل ، نصوص الآلهة (الأردن : الأهلية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٨) .
١١٦. ماركس ، ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ت: فريد مدور (بيروت: دار الكتاب العربي ، ١٩٦٥) .
١١٧. مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات ، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ، القسم الأول ، ت: عبد الله راضي ، (بغداد: المكتبة الوطنية ، ١٩٧٧)
١١٨. مراد ، حلمي ، التحليل النفسي للأحلام والغرائز والأمراض العصبية ، سلسلة كتابي ، ع٣٦ ، (القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر ، ب.ت) .
١١٩. المراني ، ناجية ، الحب بين تراثين ، (العراق : المكتبة العالمية ، ١٩٨٥)
١٢٠. المعموري ، ناجح ، أقنعة التوراة ، تزوير الرموز واستبدال العقائد والأساطير، (الأردن ، الأهلية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢) .
١٢١. _____ ، _____ ، الأسطورة والتوراة ، قراءة في الخطابات المثيولوجية ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢) .
١٢٢. _____ ، _____ ، التوراة السياسي ، السلطة اليهودية ، أنساقها ووظائفها ، (الأردن : الدار الأهلية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢) .

١٢٣. مندور، محمد، مسرحيات شوقي(القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر ، بد.ت)

١٢٤. مور ، توماس ، رفاق الروح ، تكريم أسرار الحب والعلاقة ، ت: محمد الجورا، (دمشق : دار الحصاد ، ٢٠٠٣) .

١٢٥. ناتاف ، اندريه ، الفكر الحر ، ت: رندة بعث ، المؤسسة العربي للتحديث الفكري ، المكتبة العلمانية ، ب.ت.

١٢٦. نجم ، محمد يوسف : المسرح العربي دراسات ونصوص ، ٢، الشيخ احمد ابو خليل القباني، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣).

١٢٧. ـــــ ، ـــــ : المسرحية في الادب العربي الحديث ، ١٨٤٧- ١٩١٤ (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧) .

١٢٨. النوري ، قيس ، الأساطير وعلم الأجناس ، ج١ و ج٢ (بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨١) .
١٢٩. نيكول ، الادريس ، المسرحية العالمية ، ج٣ ، ت: عبد الله عبد الحافظ ، (بغداد : المطبعة العصرية ، ١٩٨٦) .

١٣٠. _____ ، _____ ، المسرحية العالمية ، ج٤ ، ت: د. شوقي السكري ، (بغداد : المطبعة العصرية ، ١٩٨٦) .

١٣١. _____ ، _____ ، المسرحية في الأدب الانكليزي ، ت: يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨٠) .
١٣٢. _____ ، _____ ، علم المسرحية ، ت: درني خشبة ، سلسلة الألف كتاب ، ١٦٩ ، (القاهرة : المطبعة النموذجية ، ١٩٥٨) .

١٣٣. هلال ، محمد غنيمي ، الأدب المقارن ، (بيروت: دار العودة ، ط٥، ب.ت) .
١٣٤. _____ ، _____ ، الرمانتيكية ، (بيروت: دار العودة ، ١٩٧٣) .
١٣٥. _____ ، _____ ، النقد الأدبي الحديث ، (القاهرة : نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ب.ت) .
١٣٦. _____ ، _____ ، في النقد المسرحي ، (بيروت: دار العودة ، ١٩٧٥) .
١٣٧. _____ ، _____ ، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، من وسائل الأدب المقارن ، (بيروت: دار العودة ، ١٩٨٠) .
١٣٨. هوايتنج ، فرانك ـم- ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت: كامل يوسف ، وآخرون ، (القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٧٠) .
١٣٩. هووك ، صموئيل هنري ، منعطف المخيلة البشرية ، بحث في الأساطير ، ت: صبحي حديدي ، (سوريا: دار الحوار والتوزيع ، ط٣ ، ٢٠٠٤)
١٤٠. وليامز، رايموند ، المسرحية من ابسن إلى اليوت ، ت: فايز اسكندر . (القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣).
١٤١. الياد ، مرسيا ، مظاهر الأسطورة ، ت: نهاد خياطة ، (دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر ، ١٩٩١) .

١٤٢. ياغي ، عبد الرحمن ، في الجهود المسرحية (الإغريقية والأوربية والعربية) (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) .
١٤٣. يوسف ، عقيل مهدي ، الواقعية في المسرح العراقي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) .
١٤٤. ..... ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، تعريب وتقريب : محمد الشيخ و ياسر الطائي . (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ،١٩٩٦)

المعاجم.

١٤٥. ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، (بيروت ، دار لسان العرب، ١٩٦٨)
١٤٦. برنس ، جيرالد ، قاموس السرديات ، ت: السيد إمام ، (القاهرة : ميريت للنشر والمعلومات ، ٢٠٠٣) .

١٤٧. جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساسي ، جامعة الدول العربية، المنظمة العربي للتربية والثقافة والعلوم،توزيع لاروس، ١٩٨٩.
١٤٨. الخبراء العرب،الموسوعة العربية الميسرة،(القاهرة:دار الشعب، ط٢، ١٩٩٣) .
١٤٩. مسعود، جبران،رائد الطلاب، معجم لغوي،(بيروت:دار العلم للملايين، ١٩٦٧).
١٥٠. ميشل ، دينكن ، معجم علم الاجتماع ، ت: إحسان محمد حسن ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨١) .

الدوريات والمجلات.

١٥١. البدري، عامر عبد زيد ، الإله الشهيد تموزي، الموقف الثقافية ، مجلة ثقافية ، ع٢٨، تموز ، السنة الخامسة ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠) .
١٥٢. حميد، احمد مجيد، الأسطورة والواقع في سومر، الموقف الثقافي، مجلة ثقافية ، ع٢٨، السنة الخامسة، تموز، آب(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠) .
١٥٣. طلال ، مؤيد ، عبد الملك نوري ، مجلة الأقلام ، ع١٢ ، السنة الحادية عشر ، أيلول (بغداد : دار الحرية ، ١٩٧٦) .
١٥٤. عبد السادة ، هناء جواد ، الحب والحزن في شعر الخنساء ، مجلة بابل الجامعية، جامعة بابل ، كلية التربية ، ٢٠٠٢) .
١٥٥. العشري ، احمد ، التعبيرية عند يوجين اونيل ، مجلة آفاق عربية ، السنة العاشرة ، ع٤ (العراق : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٤) .
١٥٦. _____ ، _____ ، التعبيرية في أعمال سترندبرج ، مجلة آفاق عربية ، السنة العاشرة ، ع٤ ، (العراق : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٤)
١٥٧. عيد ، كمال ، روميو وجوليت ، دراسة تحليلية ، مجلة المسرح ، ع٣٦ (القاهرة: مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٦٦) .
١٥٨. العبوطي ، أمين ، المسرح والمجتمع ، مجلة المسرح ، ع٦ (القاهرة : مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٦٤) .
١٥٩. كاظم عبد الحميد ، ندوة مع المسرحيين الشباب في منتدى المسرح ، الطليعة الأدبية ، مجلة تعنى بأدب الشباب ، ع١١ ، السنة العاشرة ، تشرين الثاني ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٤) .
١٦٠. كيرلس ، وديع ، المأساة اليونانية ومسرح يوجين اونيل ، مجلة المسرح ، ع٥٤ (القاهرة : وزارة الثقافة – مسرح الحكيم ، ١٩٦٥) .
١٦١. ليرنر ، لورنس ، تراجيديا شكسبير ، عرض : أمين العيوطي ، مجلة المسرح، ع٤٠ ، (القاهرة : مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٦) .
١٦٢. المفرجي، احمد فياض، مدخل لدراسة الكاتب المسرحي صفاء مصطفى، مجلة الأقلام ، ع١، السنة الرابعة عشر، تشرين الأول،(بغداد: دار الحرية، ١٩٧٨).
١٦٣. وهبة ، مجدي ، جان انوي والمسرح ، مجلة المسرح ، ع١٤ ، السنة الثانية ، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ب.ت)

الأطاريح والرسائل.

١٦٤. أبو خضير ، محمد عبد الرضا ، الأبعاد الفكرية والاجتماعية لتجسيد شخصية المرأة في المسرحية العراقية ، ١٩٥٨-١٩٨٨ ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملية ، ١٩٨٨ .
١٦٥. البياتي ، كمال خليل إبراهيم ، تعامل المخرج العراقي مع مسرح شكسبير ومدى إضفاء صفات مميزة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩ .
١٦٦. بيداء صبيح ،ملحمة كلكامش دلالاتها ومعانيها وإمكانية توظيفها تشكيليا ، برنامج تعليمي في التربية الفنية ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢.
١٦٧. التميمي ، صفاء الدين حسين ، توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ .
١٦٨. الربيعي ، علي محمد هادي ، دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١.
١٦٩. الزبيدي ، حميد علي حسون ، مشكلات البناء الدرامي في المسرحيات العراقية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ .
١٧٠. الناشئ ، رعد جبار ، اشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج في المسرح العراقي،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨.

١٧١. محمود ، عبد الحميد شاكر ، موضوعة الأسر في النص المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣ .

١٧٢. هارف ، حسين علي ، المسرحية التاريخية بين الوثيقة والفن في العرض المسرحي العراقي ، ١٩٦٨ – ١٩٨٧ ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .

النصوص .

١٧٣. اسخيلوس ، الفرس والضارعات ، روائع المسرح العالمي ، ٧٦، ت: ابراهيم سكر ، (القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة ، ب.ت)
١٧٤. انوي ، جان ، المتوحشة ، مسرحيات عالمية ، ٢، ت وتقديم: يحيى سعد ، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥) .
١٧٥. _____ ، _____ ، روميو وجانيت ، مسرحيات عالمية ، ٧٤ ، ت: يحيى سعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .
١٧٦. أونيل ، يوجين ، القرد كثيف الشعر ، من روائع المسرح العالمي ،٢٤ ، جلال العشري ، (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٢) .
١٧٧. ايغوبتي ، الملكة والمتمردون ،عيون الأدب المسرحي٤ ، ت : ليلى صايا ، مراجعة وتقديم ، جورج سالم (حلب ، مكتبة الشرق ، ١٩٦٣) .
١٧٨. _____ ، جزيرة الماعز ، ت: جورج سالم ، مراجعة وتقديم : وليد اخلاصي، (حلب : مكتبة الشرق ، ب.ت) .
١٧٩. باقر ، طه، ملحمة كلكامش ،(بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ط٤، ١٩٨٠)

١٨٠. باكثير ، علي احمد ، جلفدان هائم (مصر : مطبوعات مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، بد.ت) .
١٨١. بك ، احمد شوقي ، مجنون ليلى ، (بغداد : المكتبة العربية ، بد.ت) .
١٨٢. تشيكوف ، أنطوان ، طائر البحر ، ت: د. أبو بكر يوسف ، المجلد ٤ ، (موسكو : دار رادوغا ، ١٩٨٨) .

١٨٣. الحكيم،توفيق،شهرزاد،(مصر:مكتبة الآداب،المطبعة النموذجية ، ط٣، ١٩٣٤).

١٨٤. خصباك ، شاكر ، بيت الزوجية ، مختارات من مسرح شاكر خصباك (بيروت: دار الحداثة ، ط٢، ١٩٨٩) .
١٨٥. سترندبيرج ،اوغست ، الآنسة جوليا ، من الأعمال المختارة (الآنسة جوليا – الأب) من المسرح العالمي ، ١١٢، ت: محمد توفيق مصطفى ،(الكويت : وزارة الإرشاد والأنباء ، ١٩٧٠) .
١٨٦. سوفوكلس ، من الأعمال المختارة ٣ (انتجونا – اجاكس فيلوكتيت) من المسرح العالمي ، ت: د. علي حافظ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٤) .
١٨٧. الشابندر ، محمد موسى ، وحيدة ، دراما عراقية عصرية ، (بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٣٠) .
١٨٨. شاكر،فلاح،الجنة تفتح أبوابها متأخرة،مسرحية مطبوعة بجهاز الحاسوب،١٩٨٨.
١٨٩. شكسبير ، وليم ، روميو وجوليت ، ت: رياض عبود ، (بيروت: دار مارون عبود ، ١٩٧٩) .
١٩٠. الشواف،خالد، شمسو، مسرحية شعرية بابلية،(بيروت: دار الكشاف ، ١٩٥٢) .
١٩١. فاضل،عبد الحق،هو الذي رأى ، ملحمة قلقيمش،(بيروت:دار النجاح، ١٩٧٢) .
١٩٢. فريد ، بدري حسون ، بضاعة تحت الطلب ، (بغداد : الاتحاد العام لنساء العراق ، مكتب الفنون والثقافة ، البلاد للطباعة ، ١٩٧٨) .

١٩٣. كورني ، بيار ، هوراس ، ت: يوسف محمد رضا ، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٥)
١٩٤. محمد ، عصام ، هو وهي ، مسرحيتان في الثقافة والحرب (مذكرات رجل ميت ، هو وهي) (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨) .

١٩٥. محمد ، قاسم ، كان يا ما كان ، (بغداد : بدن ، ١٩٧٦) .
١٩٦. مصطفى ، صفاء ، كاترين ، مجلة الأقلام ، ع١، السنة الرابعة عشر ، تشرين الأول (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٧٨) .
١٩٧. نوري ، عبد الملك ، خشب ومخمل ، سلسلة القصة والمسرحية ، ١٣ ، (بغداد : دار الحرية ، ١٩٧٢)
١٩٨. هيغو ،فيكتور ،هرناني ، من المسرح العالمي ، ٥٧ ، ت: زكي طليمات (الكويت وزارة الإعلام ، ١٩٧٤) .
١٩٩. وايلدر ، ثورنتون ، بلدتنا ، مسرحيات عالمية ، ٤ ، ت وتقديم : د. محمد إسماعيل الموافي ، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥) .
٢٠٠. يوربيدس ، افجينا في اوليس ، من المسرح العالمي ، ١٦٦ ، ت: إسماعيل البنهاوي (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٣)

المصادر الأجنبية:

٢٠١. Richard Darid , Shakespeare in the theatre , London ,New York – Mebouene , first published , ١٩٧٩ , pllz . ١١٢ .

٢٠٢. Erich Fromm : " The Art of Loving " London A nwin ١٩٦٢

٢٠٣. V.Soloviev : " Le Sens del'Amour" ، Aubier ، Paris ، ١٩٤٦

الملحق

ت	المسرحية	المؤلف	سنة الطبع أو النشر
١.	القرصان والصياد	عقيل مهدي يوسف	١٩٧٥
٢.	البلهوان	محمد الماغوط	١٩٧٥
٣.	ام سعد	عقيل مهدي يوسف	١٩٧٥
٤.	مقامات ابو الورد	عادل كاظم	١٩٧٦
٥.	ابو الطيب المتنبي	عادل كاظم	١٩٧٦
٦.	رصيد الغضب	صباح عطوان	١٩٧٦
٧.	جوهر القضية	ناظم حكمت	١٩٧٦
٨.	جوكر طايف	عبد المنعم جابر	١٩٧٦
٩.	رغبة فراشة	نور الدين فارس	١٩٧٦
١٠.	جيش الربيع	سليم الجزائري (اعداد)	١٩٧٦
١١.	اللاهثون	صباح عطوان	١٩٧٦
١٢.	كان ياما كان	قاسم محمد	١٩٧٦
١٣.	كيف فسرت معنى الخلود عند كلكامش	صلاح القصب(اعداد)	١٩٧٧
١٤.	راس المملوك	سعد الله ونوس	١٩٧٧
١٥.	النجمة البرتقالية	غازي مجدي	١٩٧٨
١٦.	الغضب	عادل كاظم	١٩٧٨
١٧.	السورة وجهان	علي مزاحم عباس	١٩٧٨
١٨.	حكايات في الفندق الخلفي	هاني هاني	١٩٧٨
١٩.	بضاعة تحت الطلب	بدري حسون فريد	١٩٧٨
٢٠.	فرشاة ملونة	جليل القيسي	١٩٧٩
٢١.	حبيبتي دزدمونة	سعدون العبيدي	١٩٧٩
٢٢.	الخرابة	يوسف العاني	١٩٨٠
٢٣.	عود الثقاب	سعدون العبيدي	١٩٨٠
٢٤.	وداعا ايها الشعراء	جليل القيسي	١٩٨٠
٢٥.	راس الشليلة	يوسف العاني	١٩٨١
٢٦.	أني امك ياشاكر	يوسف العاني	١٩٨١
٢٧.	الامس عاد جديدا	يوسف العاني	١٩٨١
٢٨.	الغايب	فاروق محمد	١٩٨٢
٢٩.	ام المقاتلين	فتحي زين العابدين	١٩٨٢
٣٠.	ليلة حب عراقية	مهدي السماوة	١٩٨٢
٣١.	رائحة الزوايا	شفيق مهدي	١٩٨٢
٣٢.	الليلة ممطرة	اسماعيل اكبر محمد	١٩٨٣
٣٣.	حالة خاصة	اسماعيل اكبر محمد	١٩٨٣
٣٤.	مسافر الليل	صلاح عبد الصبور	١٩٨٣
٣٥.	ملحمة الشعبية	قاسم محمد	١٩٨٣

٣٦.	انها امريكا	قاسم محمد	١٩٨٣
٣٧.	سائق اللوري	قاسم محمد	١٩٨٣
٣٨.	البستان	فتحي زين العابدي	١٩٨٣
٣٩.	نديمكم هذا المساء	عادل كاظم	١٩٨٤
٤٠.	رائحة المسك	علي مزاح عباس	١٩٨٤
٤١.	جذور الحب	ابراهيم البصري	١٩٨٤
٤٢.	السياب	عقيل مهدي يوسف	١٩٨٤
٤٣.	الام	طه سالم	١٩٨٤
٤٤.	مزمار سحري	طه سالم	١٩٨٤
٤٥.	القطار	صباح عطوان	١٩٨٥
٤٦.	حكاية شعبية	شاكر العطار	١٩٨٥
٤٧.	المحطة	صباح عطوان	١٩٨٥
٤٨.	الباب	يوسف الصائغ	١٩٨٥
٤٩.	ناس وناس	عبد الجبار حسن	١٩٨٥
٥٠.	شي عن الموت	عماد الدين خليل	١٩٨٥
٥١.	الجوع والكلمة	عماد الدين خليل	١٩٨٥
٥٢.	مرحبا ايها الطمانينة	جليل القيسي	١٩٨٥
٥٣.	البقرة	ناظم حكمت	١٩٨٥
٥٤.	ام خليل	خالد الدوري	١٩٨٥
٥٥.	العودة	يوسف الصائغ	١٩٨٦
٥٦.	السندباد	عادل كاظم	١٩٨٦
٥٧.	يوسف العاني يغني	عقيل مهدي يوسف	١٩٨٦
٥٨.	من يهوى القصائد	عقيل مهدي يوسف	١٩٨٦
٥٩.	الليالي البيضاء	عقيل مهدي يوسف	١٩٨٦
٦٠.	ترنيمة الكرسي الهزاز	فاروق محمد	١٩٨٦
٦١.	الشرارة	معد الجبوري	١٩٨٦
٦٢.	دزدمونة	يوسف الصائغ	١٩٨٦
٦٣.	خيط البريسم	يوسف العاني	١٩٨٦
٦٤.	نجمة	يوسف العاني	١٩٨٦
٦٥.	المؤلف والطبل	محمد عطا الله	١٩٨٦
٦٦.	حال الدنيا	مقداد مسلم	١٩٨٦
٦٧.	الصخرة	فؤاد التكرلي	١٩٨٦
٦٨.	المطبخة	عبد الامير شمخي	١٩٨٦
٦٩.	الهدف	بدري حسون فريد	١٩٧٨
٧٠.	مدام دودو	عبد المجيد لطفي	١٩٧٨
٧١.	كوابيس	جبار صبري العطية	١٩٧٨
٧٢.	جوهرة النفاق	سمير سلمان	١٩٧٨
٧٣.	ليلة من الف ليلة	فلاح شاكر	١٩٧٨
٧٤.	حكاية صديقين	محي الدين زنكنة	١٩٧٨
٧٥.	الصرير	يوسف العاني	١٩٧٨
٧٦.	الف قتيل وقتيل	فلاح شاكر	١٩٧٨
٧٧.	دم فوق لامرتيدا	امجد محمد سعيد	١٩٨٨
٧٨.	بانوراما الشاعر والموت	امجد محمد سعيد	١٩٨٨
٧٩.	الحرباء او كلب الجنزال	بدري حسون فريد	١٩٨٨
٨٠.	خريف مبكر	جليل القيسي	١٩٨٨
٨١.	جاءت زهرة الربيع	جليل القيسي	١٩٨٨
٨٢.	العيون	سعدون العبيدي	١٩٨٨
٨٣.	الاسود والابيض	عادل كاظم	١٩٨٨
٨٤.	انا لمن وضد من؟	جليل القيسي	١٩٨٨
٨٥.	مذكرات رجل ميت	عصام محمد	١٩٨٨
٨٦.	الف رحلة ورحلة	فلاح شاكر	١٩٨٨
٨٧.	العلبة الحجرية	محي الدين زنكنة	١٩٨٨
٨٨.	هو وهي	عصام محمد	١٩٨٨
٨٩.	محاولة القبض على الصدفة	محسن الشيخ	١٩٨٨
٩٠.	فرجة	كريم جمعة	١٩٨٨
٩١.	الحلم الضوئي	صلاح القصب	١٩٨٩
٩٢.	ريم	طلال حسن	١٩٨٩
٩٣.	ذلك الحب الذي يمكن أن يعود	عبد المجيد لطفي	١٩٨٩

٩٤.	لعبة الحب	قاسم محمد	١٩٨٩
٩٥.	الف امنية وامنية	فلاح شاكر	١٩٨٩
٩٦.	الناس اجناس	عدنان شلاش	١٩٨٩
٩٧.	كاوة ولدار	محي الدين زنكنة	١٩٨٩
٩٨.	هذه المرة نعم	عبد الستار ناصر	١٩٨٩
٩٩.	الباب القديم	خليل شوقي	١٩٩٠
١٠٠.	البداية	سعدون العبيدي	١٩٩٠
١٠١.	مذكرات ميم	سعدون العبيدي	١٩٩٠
١٠٢.	لوح الطين	سعدون العبيدي	١٩٩٠
١٠٣.	ماري	سعدون العبيدي	١٩٩٠
١٠٤.	مملكة الشحاذين	صباح عطوان	١٩٩٠
١٠٥.	عزلة في الكريستال	خزعل الماجدي	١٩٩٠
١٠٦.	الليلة الموعودة	شفيق المهدي	١٩٩٠
١٠٧.	صباح الخير يا بتول	عبد الستار ناصر	١٩٩٠
١٠٨.	تكلم ياحجر	محي الدين زنكنة	١٩٩٠
١٠٩.	العقاب	محي الدين زنكنة	١٩٩١
١١٠.	الرجال لهم رؤوس	محمود دياب	١٩٩١
١١١.	العمة الزرقاء	بنيان صالح	١٩٩١
١١٢.	القنديل الصغير	علي مزاحم عباس	١٩٩١
١١٣.	قصة حب معاصرة	فلاح شاكر	
١١٤.	عمارة١٩٦١	قيس لفتة مراد	١٩٩١
١١٥.	انهزامية حزينة	جليل القيسي	١٩٩١
١١٦.	زعفران	يوسف العاني	١٩٩١
١١٧.	العزف على اوتار الجسد	منعم سعيد	١٩٩٢
١١٨.	حفلة الماس	خزعل الماجدي	١٩٩٢
١١٩.	قمر من دم	خزعل الماجدي	١٩٩٢
١٢٠.	الغرائب	خزعل الماجدي	١٩٩٢
١٢١.	زينب والخزانة	فلاح شاكر	١٩٩٢
١٢٢.	الرخ	محمد صبري	١٩٩٢
١٢٣.	لعبة الخيول	حنين مانع	١٩٩٢
١٢٤.	الخادم والسيد	شفاء العامري	١٩٩٢
١٢٥.	ورقة التوت	احمد الصالح	١٩٩٢
١٢٦.	القطط	محي الدين زنكنة	١٩٩٢
١٢٧.	وداعا صفر	كريم السوداني	١٩٩٣
١٢٨.	مغامرات مسرحية	عقيل مهدي	١٩٩٣
١٢٩.	العقاب والجريمة	فلاح شاكر	١٩٩٣
١٣٠.	لهيب منعش	جليل القيسي	١٩٩٣
١٣١.	تمتمة	فؤاد التكرلي	١٩٩٤
١٣٢.	قيامة شهرزاد	خزعل الماجدي	١٩٩٤
١٣٣.	مائة عام من المحبة	فلاح شاكر	١٩٩٥
١٣٤.	الليالي السومرية	لطيفة الدليمي	١٩٩٥
١٣٥.	نزول عشتار الى ملجا العامرية	خزعل الماجدي	١٩٩٥
١٣٦.	الظل	جلال جميل	١٩٩٥
١٣٧.	الاكيتو الليالي البابلية	خزعل الماجدي	١٩٩٥
١٣٨.	مفتاح بغداد	خزعل الماجدي	١٩٩٦
١٣٩.	رثاء اور	محسن العزاوي	١٩٩٧
١٤٠.	انيميا	خزعل الماجدي	١٩٩٨
١٤١.	الجنة تفتح ابوابها متاخرة	لاح شاكر	١٩٩٩
١٤٢.	رؤيا الملك	محي الدين زنكنة	١٩٩٩
١٤٣.	تفاحة القلب	فلاح شاكر	١٩٩٩
١٤٤.	سدرا	خزعل الماجدي	١٩٩٩
١٤٥.	اكتب باسم ربك	فلاح شاكر	٢٠٠٠