المسرحية في الأدب العراقي الحديث

ـ البصرة اختيارا ـ

الدكتور

صبّار شبّوط طلاّع العبودي

المسرحية في الأدب العراقي الحديث ـ البصرة اختيارا ـ

الدكتور صبّار شبّوط طلاع العبودي

جميع حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الطبعة الأولى

١٤٣٩ هـ ـ ٢٠١٨ م

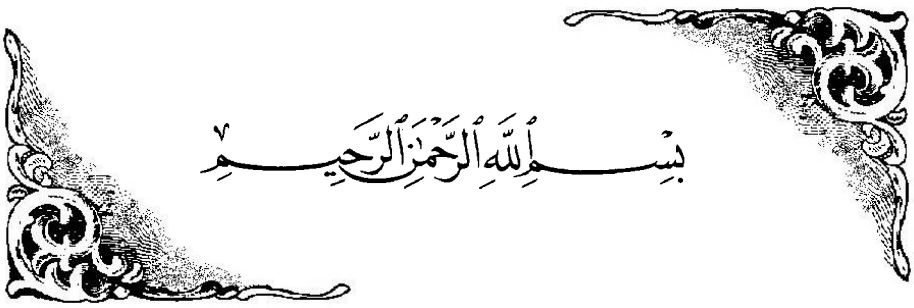
للطباعة المحدودة

ايران ـ قم ٩١٢٣٥١٢٠٣٣ ٩٨ +

E-mail: jafar_wa@yahoo.com

لايمكن نسخ الكتاب أو طباعته إلا بإذن المؤلف

للتواصل مع المؤلف: ٠٧٨٠١٣١٣٢٤٠



﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الإخلاص

الإهداء

إلى روح أبي... أسكنه الله فسيح جناته

إلى روح والدتي ... جنتي الموعودة

إلى أخوتي وأخواتي ... لطالما نظروا لي بشغفٍ

إلى زوجتي ... سيدة الإخلاص

إلى أولادي ... النور الذي لا يخبو

علي

حسن

فاطمة

ريحانه

أهدي جهدي المتواضع

الباحث

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الأنبياء والمرسلين محمد وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين وبعد .

لقد شكلت النصوص المسرحية مرتكزاً فاعلاً وأساسياً في تاريخ الأدب . لما تحمله من صور متنوعة، ومضامين فكرية ثرية، لاسيما أن كتابها سعوا إلى إحاطتها بما هو ذاتي وموضوعي في حياة الإنسان وتجاربه المتوالدة، حتى بدت تلك النصوص ذات رسالة فاعلة ومؤثرة على اختلاف مضامينها وأبعادها، فلا ريب في أن نجد صوراً مماثلة لهذا التعدد والتفرد في تجربة كتاب المسرحية في البصرة ً فهي تكشف عن رغبة في التجديد وذلك من خلال البحث والتنقيب عن الأساليب والتقنيات الحديثة في الكتابة المسرحية، لذلك عُني البحث بدراسة النصوص المسرحية في البصرة، بوصف البصرة المدينة التي تميزت بين مدن العراق بعطائها الثر للحضارة العربية والإسلامية، فقدمت للتاريخ مشاهير الأعلام في السياسة، واللغة، والنحو، والأدب، والعلوم، والفن، وقادة الفكر من المبدعين في

شتى أصناف المعرفة . ومن هنا تأتي أهمية الدراسة بوصفها محاولة رصد النواحي الجمالية والموضوعية في النصوص المسرحية، كما تهدف إلى توثيق الحركة المسرحية في البصرة والتعريف بها من خلال دراسة الإعمال المسرحية فيها إسهاما في نشر الثقافة المسرحية في العراق بوجه عام والبصرة بوجه خاص . والخروج بنظرة كلية تحدد مدى تطور الدراما في البصرة .

أما توجهي نحو دراسة المسرحية وتحديدها بـ(المسرحية في الأدب العراقي الحديث ـ البصرة اختيارا ـ) فقد كان تحديدا أملته أسباب مختلفة بعضها شخصي، متعلق بالفن المسرحي، إذ كان هذا النوع من الأدب عندي محض هواية في البداية حتى تحوّل إلى دراسة للأدب المسرحي، وذلك من خلال القراءة المتأنية التي تحاول التمييز بين الجيد والردئ . وآخر موضوعي إذ يمثل أحدى الأضاءات العلمية التي تنضم إلى غيرها من الدراسات، لكنها تفرد بخصوصية، لأنها حاولت أن تدرس نصوصا لم تحض بما يكفي من الاهتمام، كما أنها حاولت أن تصنف المسرحيات المؤلفة بحسب الاتجاهات والمذاهب .

إن فضيلة هذه الدراسة، تكمن في تناولها مجموعة الأعمال المسرحية لمجموعة من الكتاب في البصرة، لما تحمله بين جنباتها من مضامين كثيرة ومتعددة الأوجه والجوانب، عبر مرجعياتهم الفكرية التي يتخذونها في تشكيل نصوصهم المسرحية . أما الجزء الذي يتعلق بالنص

فهو الذي يقوم على بنائه شكلا ومضمونا وهو الركن الذي ينطلق منه البحث مع تسليط الضوء على مرتكزاته الفكرية والاجتماعية واستخدامه لبقية العناصر الفنية المكونة للنص المسرحي وتسخيرها في سبيل توضيح الغاية الفكرية والإرسالية للمؤلف . فالنص المسرحي الذي يتناول المشكلة يحتاج إلى رؤية درامية خاصة من قبل المؤلف، وبذلك يوضح للدارس والمهتم الرابطة فيما بين الناحية الفكرية والناحية الفنية وتعاملهما مع المشكلة التي يطرحها، فهي أذن دراسة تختص بالنص المسرحي ومعطياته التفسيرية، دون التعرض إلى دراسة العرض، وذلك بوصف النص المرتكز الأساس في عملية النتاج المسرحي .

أما الفضيلة الأخرى لهذه الدراسة فهي تناولها مؤلفات مدينة لم تدرس سابقاً، كمنجز أدبي يفيد عموم الدارسين والباحثين وأصحاب العلاقة وهذا أمر لا سابق له في الأدب المسرحي في البصرة على قدر علمي، إلا دراسة الباحث الدكتور عبد الفتاح عبد الأمير مرتضى الموسومة بـ(واقع الحركة المسرحية في البصرة ١٩٥٠ـ ١٩٦٨) وهي دراسة تتخذ النصوص والحركة المسرحية في البصرة حسب التتابع الزمني دون الأخذ في الحسبان القيمة الفنية للنصوص، وقد توزعت محاور دراسته على خمسة فصول تضمن الفصل الأول منها، أهمية البحث وأهدافه وحدوده ومنهجه، وفي الفصل الثاني تناول فيه دراسة موجزة للموقع الجغرافي والتاريخي الخاص بمدينة البصرة، في حين جاء الفصل الثالث بمثابة جرد وإحصاء

لمعظم العروض المسرحية التي قدمت في البصرة أبتداء من أول عرض مسرحي عام ١٩١٧، أما الفصل الرابع، فهو بمثابة دراسة للاتجاهات والأساليب الإخراجية في البصرة، وتضمن الفصل الخامس الاستنتاجات والتوصيات والمصادر. فالدراسة التي تبناها الباحث، لم تكن ملمة وشاملة بحيث تتابع نشوء الحركة المسرحية في البصرة وتطوره ليومنا هذا، بل جاءت مقيدة بفترة زمنية محددة وبحسب ما ظهر في عنوان الرسالة هذا من ناحية، أما الناحية الأخرى فالدراسة لم تذهب إلى أبعد من ذلك في البحث والاستقراء والتحليل الكامل، ولم تعمد إلى الجانب الفني الذي يقضي بمعالجة النصوص المسرحية والبحث في قيمتها الأدبية والفكرية والفنية وعلاقتها بعناصر البنية الشكلية والمضمونية، فضلا عن أنها تبتعد عن الخوض في الجوانب الموضوعية لتلك النصوص وما التزمته من مذاهب واتجاهات . فالدراسة هي محاولة لرصد أبرز الأعمال المسرحية بعد استعراض تاريخ ظهور الحركة المسرحية في البصرة . وتأتي أهميتها في كونها عبارة عن تسجيل توثيقي لمسيرة الحركة المسرحية في البصرة يفيد الباحثين ـ من خلال معطياتها التسجيلية ـ في تلمس جوانب الحقيقة العلمية .

إما دراستنا فأنها سوف تلتزم بدراسة النص الدرامي(الفصيح) المكتوب أو المنطوق فقط، والابتعاد عن دراسة النصوص الدرامية العامية، وهذا لا يعني ضعف قيمة المسرحية العامية ودورها في المسرح البصري بالقياس مع قرينتها المسرحية الفصيحة التي بدأت تحتل مكانة متميزة في

النتاج المسرح العراقي، ومن المفيد، القول إن الدراسة تجنبت الخوض في النماذج المسرحية الفصحى الخاصة بالطفل، وذلك لوجود اعتبارات منهجية وفنية تتعارض مع مسار الدراسة، كما أنها لم تلتزم بالحدود الزمانية في عرضها لأهم التجارب، بل كانت الحدود فيها مفتوحة غير مقيدة بحقبة أو فترة زمنية معينة، عما تتطلبه طبيعة البحث من المسح الشامل للمسرح في البصرة بعامة، والأدب المسرحي بخاصة، حتى يختار الباحث مجموعة الأعمال التي تمتاز بوضوح الدلالة الفنية بحيث لا يعتريها شك أو لبس في أنها تمثل المعالجة الفنية المدروسة أحسن تمثيل، ليستقر رأيه نهائيا على أن تكون موضوع البحث . والابتعاد عن الأعمال التي تتصف بإخفاقها الفني أو عدم قدرة منشئها على الوصول بها إلى المستوى الفني المطلوب .

ولما كانت هذه الدراسة تدخل في نطاق الدراسات التطبيقية التي تتناول الفن المسرحي لتجعله مفيدا ونافعا، فقد وجد الباحث أن تكون طبيعة منهجها يتراوح بين النظرة التاريخية التي تفيد في الدراسة ورصد المسارات المسرحية، وبين النظرة التحليلية التي تعتمد على التحليل والتفسير للنصوص المسرحية، راصدة ايجابياتها وسلبياتها، محاولة تقويمه وتقييمه، كنماذج فنية واجتماعية لتحقيق ما افترضه الباحث للوصول إلى إعطاء هذه الظاهرة الحضارية شكلها وطبيعتها وسماتها .

أما الصعوبات التي واجهت البحث والباحث، فتعود إلى مشقة بالغة في العثور على النصوص المسرحية بخاصة في مرحلة النشأة نظرا لضعف

عملية التوثيق والأرشفة، حتى أن أغلب النصوص لم يكن للباحث فرصة الوصول إليها بغير علاقات من نمط خاص مع عدد من المهتمين بالمسرح من الذين يحتفظون في مكتباتهم الشخصية بنصوص نادرة من مراحل مختلفة .

فالوثائق المبعثرة والنصوص القليلة المتواضعة لا تكفي أن تسجل كل ما يقتضيه البحث، غير أن الباحث في الوقت نفسه لا يلتمس لنفسه عذرا إذ يقول أن أكثر تجارب الفنانين والرواد لم توثق كما ينبغي لكي تصبح مؤشرا ومنارا للباحثين .

وقد اقتضى المنهج الذي أشرنا إليه أن تقوم الدراسة على ثلاثة فصول فضلا عن التمهيد والخاتمة و بيبليوجرافيا خاصة بالنصوص المسرحية الفصيحة في البصرة التي سبقتها قائمة المصادر، ففي التمهيد الذي جاء تحت عنوان (نظرة تاريخية على واقع المسرحية في البصرة) عمد الباحث إلى تتبع نشأة الدراما في العراق، وانتشاره في كنائس الموصل وبغداد، ومن ثم انتقاله إلى البصرة في أوائل القرن الماضي عند طريق المدارس والأندية الاجتماعية والرياضية والفرق الزائرة العربية منها والأجنبية، فضلا عن ذكر العوامل الثانوية الأخرى المتمثلة بنشاط الحركة النقدية .وختم التمهيد واقع الحركة المسرحية في البصرة بذكر مجموعة من الكتاب والأعلام الذين كانت لمساهماتهم الدور الفاعل في رفد الحركة المسرحية، الذين أخذوا على عاتقهم إنجاح هذه الظاهرة وعدوها

رسالة موجهة إلى المجتمع بأسره .أما الفصل الأول فقد جاء تحت عنوان (موضوعات المسرحيات ومضامينها) ولما كان النص المسرحي يتسم بأهمية بالغة يحل في جنباته مضامين كثيرة ومتعددة، فقد ركز الباحث على الموضوعات الأكثر شيوعا في النصوص المسرحية مراعيا بذلك التسلسل المنطقي في دراسته، إذ تبدأ الدراسة بالمبحث الأول الذي جاء تحت عنوان الموضوعات الاجتماعية، وهي موضوعات مختلفة ومضامين متنوعة، منها القضايا الفردية ومنها القضايا التي تخص المجتمع على وجه العموم، ولعل قضية المرأة وواقعها الاجتماعي كالحرية والحب والزواج ...وغيرها تعد أول هذه القضايا، ثم يأتي في المرتبة الثانية موضوع الفقر والبؤس الاجتماعي، الذي انتشر في أغلب الأعمال المسرحية لكتاب البصرة، و جاء على شكل مضامين يحمل صورا مختلفة ومتنوعة . وفي المرتبة الثالثة تأتي موضوعة الحروب وويلاتها، وما تخلفه من معاناة نفسية كالقلق والحرمان والإحباط واليأس في نفوس الناس، فجاءت النصوص محملة بدلالات فكرية واجتماعية مختلفة صورت الجوانب السلبية والايجابية في الحياة العراقية .أما المبحث الثاني فهو يحمل عنوان(الموضوعات السياسية) كموضوعة المواطن وعلاقته بالسلطة، وقد يلجأ بعض الكتاب في تصوير هذه الثيمة إلى التاريخ، لأسباب يشير إليها البحث في موضعها . والنص المسرحي لا يكتفي بالنظرة المحدودة التي تخص الفرد، بل تجاوز ذلك لينظر إلى القضايا الأكثر شمولية التي ترتبط بمصير العائلة والمجتمع بأسره،

ولم يبق كتاب المسرحية في البصرة يدورون في فلك الوطن وحده وموضوعاتهم تبقى محصورة حكرا على القضايا الداخلية، بل تجاوزوها إلى آفاق المحيط الخارجي حيث الوطن الأم وما يتعرض له من قضايا كبرى تخص احتلال البلاد العربية من قبل المستعمر وما يتعرض له من مصائب و نكبات . مثل القضية الفلسطينية والنكبات التي حدثت بالبلاد العربية. أما المبحث الثالث (الموضوعات الإنسانية) فقد تنوعت موضوعات كتاب البصرة كالعاطفة والحب والوحدانية والانكسارات والموت، فجاءت تصور حياة الكائن الإنساني بما فيه من تجارب طبيعية أو عاطفية أو عقلية، فلا بد أن تحول الدراما هذه القضايا إلى أعمال فنية تسهم في خلق وعي ثقافي واجتماعي وسياسي لدى المواطن وهذا ما يؤكد لنا أن كتاب المسرح في البصرة يسعون إلى الكتابة للإنسان، لأجل الإنسان بصفة عامة . أما الفصل الثاني (مذاهب المسرحيات واتجاهاتها) فتعد عاملا آخرا من المحدّدات المؤثرة في الدراما وبنيتها، وقد بينت الدراسة مدى التزام المسرحيات في البصرة بالمذاهب المسرحية واتجاهاتها ومدى تأثر كتابها بأبرز هذه المذاهب، فضلا عما يخلقه هذا الالتزام من آثار وانعكاسات سواء على الطريقة أم المحتوى . وقد قسم الفصل إلى ثلاثة مباحث، جاء الأول ليحمل عنوان (الواقعية) وقد تناول كتاب البصرة نوعين من الواقعية الطبيعية الانتقادية وأظهر أن اغلب المسرحيات الواقعية في مسرحنا تلتزم الأمانة في وصف الحياة الاجتماعية إذ نلمس ذلك في سرد الحوادث

والتعبير عنها في أجواء مطابقة لبناء الحدث . فقد أتجه الكتاب إلى معالجة المشكلات الاجتماعية التي تمثل رقعة كبيرة من المجتمع . وحين تناولوا المرض أو الفساد أو الشر، فلم يرجعوه لفساد في ذات الشخص وإنما أرجعوه إلى النظام الاجتماعي نفسه .أما المبحث الثاني (التعبيرية) فهذا المذهب كما يوحي اسمه، محاولة لاكتشاف تقنية وطريقه للتعبير عما يعتقد الكاتب المسرحي بأنه يشكل الحقيقة الباطنة في النفس البشرية، وقد توصل الباحث إلى أن التعبيرية قد نجحت في الوصول إلى خشبة المسرح العراقي بفضل كتابها وممثليها ومخرجيها الذين برعوا في تأكيدهم على السمات التي أنشأت التعبيرية وتقويمها من حيث تبنيهم الموقف المعارض، كما أستطاع كتاب المسرح في البصرة أن يتمثلوا مثل هذه المذاهب في نصوصهم المسرحية .لأن ـ التعبيرية ـ كشفت عدة أوجه مختلفة في تفسيرها للعالم الذي تقف بكل قواها ضد اغتراب الإنسان وعزلته عن المجتمع . والمبحث الثالث (مذاهب واتجاهات أخرى) فقد تناول كتاب البصرة المذهب الرومانسي والاتجاه العبثي والاتجاه التاريخي وان كانت هذه المسرحيات لا تشغل حيزا كبيرا في نتاجاتهم إلا أنها ساهمت في رسم صورة المسرح البصري وتحديد ملامحه . وخصصت الدراسة الفصل الأخير لدراسة (عناصر البناء الدرامي للمسرحيات في البصرة) ليشكل مركز الثقل في الدراسة لأنه يمثل أصول الكتابة المسرحية وقواعدها، من هنا جاء الفصل ليبين تجارب المؤلف البصري والعناصر الأساسية التي أعتمدها في

بناء مسرحيته .وقد توزع الفصل على أربعة مباحث، الأول (الشخصية) وقد بين الفصل أن كتاب البصرة قد نوعوا بين شخصيات المسرحية من شخصيات محورية وشخصيات ثانوية وشخصيات سلبية وشخصيات ايجابية، وقد أحسنوا في رسمها رسما دقيقا حتى أبرزوا الجانب الإنساني فيها، فهي تتحرك وتنفعل وتتقدم وتتردد بدوافع خفية وظاهرة ولأسباب قد تكون واضحة أو مبهمة . وقد استطاعوا أيضا أن ينوعوا ابطالهم في نصوصهم المسرحية، وأن يعقدوا البطولة للشخصية الفرد لا الجماعة أو فئة اجتماعية معينة.

أما المبحث الثاني (الحوار) فقد تباين الكتاب في لغتهم فهي تختلف على وفق مصادر المسرحية وموضوعاتها، وحرص كل منهم على اللغة المناسبة لشخصياته، ولما تطرحه لمرحلتها، وتحمل كل الإمكانات المميزة للفصحى القادرة على نقل الأفكار والآراء . وجاء المبحث الثالث(الصراع) ليسهم في انعكاس الواقع، ويحتكم إلى مبدأ السببية في تصادم شخصيات المسرحية في البصرة، وأخذت المسرحية الصراع بصور مختلفة الهادئ منه والعنيف، والصراع الداخلي والخارجي ...وغيرها . ويأتي آخر مبحث للفصل (الحبكة) وهي العنصر الذي يشكل أهمية كبيرة في بناء المسرحية، وقد أوضح المبحث أشكال الحبكة التي تناولها كتاب البصرة، كما أوضح السبب الذي يشكل عائقا في ضعف الحبكات التي وردت في نصوصهم، وعدم مطابقتها لموضوعاتهم، وهذا ما حاول الباحث الإجابة عنه في

مبحث الحبكة .

ولكي تستوفي الدراسة شروطها ألحق الباحث دراسته بفهرس يحوي نتيجة بحثه أسماء المسرحيات(الفصحى) التي ظهرت في البصرة مرتبة ترتيبا أبجديا، وهذه الفهارس تعين الباحثين على تصور حركة المسرحية في هذه المدينة بسهولة ويسر كما تمكنهم من معرفة أسماء المسرحيات ونسبتها إلى أصحابها وتواريخ ظهورها .

وأخيرا لست أدعي أن البحث قد بلغ غايته، ولكن أقدمه للقارئ على أنه محاولة بذلت فيها جهدي والله أسأل أن ينفع به وأن يوفقنا إلى الصواب

الباحث

تمهيد

نظرة تاريخية على واقع المسرحية في البصرة

إذا أردنا أن نؤرخ لقيام الحركة المسرحية في العراق، فأن خير ما يمكن إن نستشهد به هو ما كان متمثلا في الطقوس الدينية والاجتماعية التي كانت تسود الكنائس .. لكن المعلومات المؤكدة تشير إلى أن المحاولات الجادة في انتشار المسرح في بلادنا تؤرخ في الفترة التي تلت انتشارها في الكنائس والمدارس الدينية كانت هناك نشاطات تتم على أيدي أفراد أحبوا هذا الفن وتسلحوا بالدراسة والعديد من اللغات، واستطاعوا من خلال ما شاهدوه، أو سمعوه أو قراؤه خارج حدود هذا الوطن((مما عجل في انصهار تلك المظاهر التمثيلية في بوتقة واحدة هو تنامي البرجوازية العراقية .. وعلى أيدي أبناء هذه الطبقة الصاعدة انعطفت الحركة المسرحية الناشئة في العراق أوسع انعطاف في تاريخها))[1].

(١) بدايات المسرح في العراق، احمد فياض المفرجي، مجلة المسرح والسينما، العدد ←

وما ذكره الدكتور عبد الآله أحمد ((أن الأدب العراقي الحديث إنما هو في حقيقته شعر وقصة لا شعر ونثر، إذ الأنواع الأدبية الأخرى والنثرية منها بصورة خاصة لا يلمس لها الباحث وجودا يسترعي الانتباه، بحيث تشاطر هذين اللونين من الأدب))[1] وفي هذا الصدد عضد بقوله بأن ((المسرحية لم تكتب فيها إلا محاولات محدودة متفرقة، لم ترق بعد إلى مستوى المسرحية العربية))[2].

وفي اعتقادنا أن الكاتب كان يفتقر إلى النظرة الموضوعية في اتخاذه هذا الموقف، وربما يرجع السبب فيما ذهب إليه أنه كان يقصد بذلك فن التمثيل بمعناه الفعلي الذي تتضافر فيه مقومات الفن المسرحي جميعها، متناسيا بذلك المظاهر الدرامية، فجميع النشاطات الأدبية التي ظهرت آنذاك كانت رهينة بمرحلتها ومرتبطة بها ارتباطا وثيقا وهذا لا يمنع الكاتب في الوقت نفسه من أن يلقي نظرة شبه تأملية على بعض المظاهر الدرامية السائدة والمتداولة في المجتمع العراقي كالتعزية أو تمثيل مقتل الأمام الحسين(ع) وخيال الظل وبعض الظواهر الثانوية، فليس من الممكن والمعقول أن يكون العراقيون القدماء بما يمتلكون من طقوس وإشارات

←

السادس، السنة الثانية، بغداد ١٩٧٢: ١٣ .

(١) نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد ٢٠٠٢: ٧.

(٢) المصدر نفسه: ٧ .

ونشاطات شبه مسرحية قد جهلوا وتجاهلوا حقيقة هذا الفن .

إن ظهور الحركة المسرحية في أي زمان وفي أي مكان كان نتيجة حتمية لمجموعة من العوامل التي تضافرت في رسم وإعطاء صورتها وصوتها، فهناك العوامل الداخلية التي ترتبط بالشرط التاريخي والاجتماعي الذي يستدعي ظهور هذه الحركة . فلو أن تطور الحياة قد أدى إلى قيام الظاهرة الدرامية، لتعين على الأدب رصد هذه الظاهرة وتجسيدها كالذي عرفه الإغريق، والذي عرفته المجتمعات العربية آنذاك في منتصف القرن التاسع عشر. فضلاعن عوامل التأثير الخارجية .

كانت (اسطنبول) عاصمة العثمانيين قد شهدت نشاطا مسرحيا ملحوظا في القرن التاسع عشر، وذهب العراقيون إلى اسطنبول للدراسة ثم عادوا إلى العراق وقد تأثروا بمشاهداتهم هناك[1]. وقد كانت العلاقات السياسية والتجارية والفنية وثيقة الصلة بين بغداد والموصل وحلب ودمشق، فوردت من بلاد الشام إلى العراق فرق قامت بالرقص والغناء، وقدمت بعض المشاهد التمثيلية، وكانت حلب والشام تعرف التمثيل في منتصف القرن التاسع عشر، إذ قدمت مسرحيات أبي خليل القباني مثل مسرحية (الأمير محمود نجل شاه العجم) ومسرحية(ناكر الجميل) ومسرحية (عنترة) ومسرحية (الكوكبان) ومسرحية (كسرى أنو شروان)[2] كما كانت

(١) ينظر :المسرحية العربية في العراق، علي الزبيدي، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٦٦: ٢٨ .

(٢) المسرح النثري، د.محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة :١٠.

بيروت سابقة في هذا المضمار منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر عندما بذر النقاش أول بذرة للحياة المسرحية من خلال تقديمه مسرحيات(البخيل) و(ابوالحسن المغفل) و(السليط الحسود)[1].

هذه البدايات لم يكن لها الأثر المباشر في ظهور المسرح في العراق، بل كان الأثر الأقوى وجود علاقات ثقافية ودينية بين الكنائس والمدارس المسيحية في الموصل وبغداد ((فالمدرسة الأكليركية التي أسسها الآباء الدومنيكان في الموصل عام ١٧٥٠ عنيت بالفن المسرحي في نطاق الإطار الديني أول الأمر، وكانت هذه المدارس تقدم المسرحيات التي يؤلفها الآباء اللبنانيون فضلا عن المسرحيات التي يؤلفها آباء عراقيون))[2] كمسرحية(كوميدية آدم وحواء)و(كوميدية يوسف الحسن) و(كوميديا طوبيا) التي إلفها حنا حبش القرقوزي ومسرحية(نبوخذ نصر)التي إلفها الخوري هرمز نورس الكلداني عام ١٨٨٦ ومثلت على مسرح المدرسة الأكليركية في الموصل عام ١٨٨٨. فكان((غرض الكنيسة من عرض هذه المسرحيات هو الغرض نفسه الذي اتخذته الكنيسة في أوربا، وهو نشر الوعي الديني والأخلاقي وهو جزء من المسرح التعليمي الذي كانت

(١) ينظر:المسرحية في الأدب العربي الحديث(١٨٤٧ـ١٩١٤) د. محمد يوسف نجم، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧: ٤١٦ـ٤٢٠.

(٢) المسرحية التعليمية في العراق، عمر محمد الطالب، مجلة آداب المستنصرية، العدد الثالث عشر، بغداد ١٩٨٦ :١٠٦.

تستخدمه الكنيسة آنذاك))[1] وتوالت المسرحيات التي ألفها العراقيون منذ ذلك التاريخ والمسرحيات التي ألفها المعلمون في هذه المدارس التبشيرية تعد البذرة الأولى في التأليف المسرحي في العراق لكنها لم تخرج عن نطاق التمثيل في هذه المدارس .

وقد عدّ الباحثون في المسرح مسرحية نعوم فتح الله السحار (لطيف وخوشابا) التي الفت عام ١٨٩٣ أول مسرحية عراقية و لها أهمية كبرى إذ تُعدّ رائدة الفن المسرحي العراقي . والمسرحية ذات فصل واحد مجزأ إلى مناظر قصيرة بلغت أربعة وعشرين منظرا، وقد جمع (السحار) بين لغة فصحى مبسطة أستخدمها على ألسنة المتعلمين من شخصيات المسرحية وبين لهجة عامية موصلية أجراها على ألسنة الخدم والفلاحين[2]. والمسرحيات التي كتبت في تلك المدة ـ في أواخر القرن التاسع عشر ـ أي في العهد العثماني مسرحيات دينية بحتة تمثل الرذائل والفضائل بحيث أنها لم يضاف إليها تفسير أو اجتهاد شخصي من كاتبيها، والسبب في ذلك أن كاتبيها كانوا من رجال الدين والتحريف عندهم هو الخروج عن التعاليم الدينية . وكانت تدور في أطار الأحداث الدينية التاريخية المنتزعة من

(١) البنية الدرامية للمسرحية العراقية ١٩٥٨ـ١٩٧٨، د. حسن عبد المنعم الخاقاني (رسالة ماجستير) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ١٩٨٧ :٥٨ .

(٢) ينظر: المسرحية العربية في العراق، د.عمر محمد الطالب، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ١٩٧١: ١٨ـ ٢٠ .

العهدين القديم والجديد[1] .

ولم ينحصر الفن المسرحي في الموصل وحدها، بل سرعان ما انتقل إلى بغداد خلال الشطر أول من القرن العشرين، فقد ساعد ذلك أن نوعا من الوعي السياسي والثقافي كان قد ساد العراق قبيل إعلان الدستور العثماني كما ساد بقية الأقطار العربية الخاضعة للسيطرة العثمانية، وكان المسيحيون العرب في مقدمة المبشرين بالإصلاح الدستوري، فقد كان تلاميذ المكتب السرياني الكاثوليكي سباقين في إرساء البواكير الأولى للظاهرة المسرحية في بغداد بعد أن تبلورت بداياتها على أيدي أسلافهم في أديرة وكنائس الموصل إذ قاموا بتمثيل مسرحية (شهيد الدستور مدحت باشا)ومن بواكير النشاط المسرحي في بغداد كان تمثيل مسرحية الوطن المعروفة(سلسترا) تأليف الكاتب التركي نامق كمال بك في دار الكنيسة الكلدانية[2] وفي تلك الحقبة[3] توالت العروض المسرحية في المدارس الدينية والكنائس

(١) ينظر:المسرحية العربية في العراق، علي الزبيدي، مجلة الأقلام، العدد ٥، السنة ٢، بغداد ١٩٦٦: ٦٨ .

(٢) ينظر: المسرح العراقي حيثيات ووقائع في العرض المسرحي ١٩٤٠ ـ١٩٠٨ (رسالة ماجستير) د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني، جامعة بغداد، ١٩٨٨ :١٣.

(٣) اعتمدت عروض هذه الحقبة على عنصر التطريب التي كانت تمثل لازمة ثابتة في أغلب عروض المسرح العراقي، حيث تمتد جذور هذه السمة إلى بواكير نشأة المسرح العربي وبالخصوص على يد مارون النقاش في بيروت الذي كان مغرما بالموسيقى فجاءت مسرحياته على حدّ قول أحد الباحثين مسرحيات غنائية (.. نشأ لنا مسرح غنائي ظل ←

والجمعيات الخيرية السريانية، وأن كانت تختلف في مواضيعها العامة دينية أو اجتماعية أو وطنية . وكان للترجمة دور مؤثر في قيام النشاط المسرحي إذ نهض بأعبائها عدد كبير من رواد الأدب في العصر الحديث وهم يترجمون للأدب الغربي والمسرحيات الغربية[1] . كما أن للجمعيات الأدبية دورا بارزا وكبيرا لا يقل أهمية عن دور الكنائس في الموصل وبغداد، فقد ظهرت الجمعيات في العراق على أثر الاحتكاك بالحضارة الغربية، وسيادة الشعور القومي بين المتعلمين من العراقيين، وقد توزعت هذه الجمعيات والمؤسسات الاجتماعية والثقافية والفرق التمثيلية قي بغداد والموصل والبصرة وبخاصة بعد الاحتلال الانكليزي للعراق . من مثل (جمعية الإخاء العربي العثماني) و(جمعية المنتدى الأدبي) و(جمعية المنتدى الغلامية) و(جمعية البصرة الإصلاحية) و(مقهى الحمراء) و(نادي الانتباه العربي) و(نادي العهد العلمي) وخطى هذا الأخير خطوة مهمة في التأليف والتمثيل

←

يعاني من التعثر بين الغناء والموسيقى والحدث المسرحي الجاد زمنا طويلا ..) ثم أزدهر هذا اللون في سوريا وانتشر انتشارا واسعا على يد الشيخ أسامة حجازي . ينظر كل من :

ـ الشاعر العربي الحديث مسرحيا، د . محسن أطيمش، وزارة الأعلام، بغداد ١٩٧٧ :١٢ ـ

فنون الأدب المعاصر في سوريا (١٨٧٠ ـ ١٩٧٠) د. عمر الدقاق، منشورات دار الشرق، الطبعة الأولى. دمشق ١٩٧١ : ٣١٥.

ـ المسرح العربي ريادة وتأسيس، د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون ا لثقافية العامة، وزارة الأعلام. بغداد ٢٠٠٢: ٣٩.

(١) ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ـ١٩١٤) : ١٩٥ ـ١٩٧ .

المسرحيين[1] .

وتعد (جمعية التمثيل العربي) لمنشئها محمد خالص حمادي عام ١٩٢٢ أول جمعية محترفة في تاريخ الحركة المسرحية في بغداد فكانت رسالة أصحاب هذه الجمعية تنص((أننا حبا بترقية فن التمثيل خاصة وبقية الفنون الجميلة عامة سعينا لبث روح العلم والعمل بين الطبقة العامة من أبناء هذا الشعب العزيز، قد عزمنا على تشكيل فرقة تمثيلية دعوناها بـ(فرقة التمثيلية الحديثة) وليس من ينكر ما للتمثيل من قدرة في أنماء هذه الروح في قلب أبناء الشعب))[2] وقدمت هذه الجمعية مسرحية (ثارات العرب) وكان موضوعها يجسد مجد الأجداد العرب وعلو منزلتهم إزاء كسرى الفرس ومكائده، وأقامت هذه الجمعية أيضا عدة حفلات في بغداد والبصرة، وكان لها الفضل في القضاء على فكرة القرقوز القديمة وغرس في أذهان الناس حب التمثيل الفني الحديث .

ولكي نلم ولو بشكل موجز بالعروض التي قدمت مابين عام ١٩٢٢ وعام ١٩٢٦ فقد قدم طلاب مدرسة التفيضية الأهلية عام ١٩٢٤ مسرحية(أميرة العفاف أو الزوجة المخلصة)عام١٩٢٥ ومسرحية(في سبيل التاج)ومسرحية (في سبيل الشعب) عام ١٩٢٥ومسرحية (شهداء الانتقام

(١) ينظر :المسرحية العربية في العراق: ٤٦ ـ٤٧ .

(٢) الحياة المسرحية في العراق، أحمد فياض المفرجي، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٨٨ :٢٢.

والحرية) ١٩٢٦كما قدمت المدرسة الجعفرية مسرحية(شهداء الوطنية)عام ١٩٢٦ أما الجمعية الأدبية فقد قدمت مسرحية(غرام أو انتقام) ١٩٢٦ وهي من تأليف الكاتب الفرنسي كورني، وترجمها نجيب الحداد مازجا فيها الشعر بالنثر المسجوع[١] .

وبعد أن دبّ النشاط في أوصال الحركة المسرحية في العراق، تغيير معالم المسرح العراقي وجذب فرقا جديدة من مصر وتركيا كفرقة جورج أبيض التي قدمت عشرة عروض أو أكثر بقليل كـ(الشرف والوطن)و(لويس الحادي عشر)و(الجاسوس الوطني)... وغيرها فكان لزيارة هذه الفرقة الأثر الفعال في تغيير اتجاه الشعب إلى التمثيل تماما، حيث نجحت في وضع القدم الراسخة له، كان لنجاح فرقة جورج أبيض وإقبال الناس على المسرح سبب في تأسيس(الفرقة التمثيلية الوطنية)عام ١٩٢٧ التي اقترنت باسم الفنان حقي الشبلي وكان لهذه الفرقة الدور الكبير في إنعاش النشاط المسرحي وتوسيع رقعته خلال الفترة بين ١٩٢٧ـ ١٩٣٥ حيث قدمت جملة من الأعمال مثل (في سبيل الشعب) و(جزاء الشهامة) و(ليالي الصفاء) و (الجحود أو الصديق الخائن) ..الخ، وقد شهدت الأعوام ١٩٢٩ـ١٩٣٥حركة وفورانا مسرحيا وفنيا لم يكن له مثيل، إذ زارت العراق فرق مسرحية كثيرة، وقدمت عروضا مختلفة ومتنوعة، ومن بين هذه الفرق فرقة الأستاذ(أمين عطا الله) المصرية وفرقة(أرطغربيك) التركية، وفرقة الأستاذ (يوسف وهبي)

(١) ينظر :المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ ـ ١٩١٤) : ٢٠٦ .

وشجعت هذه الحركة النشطة للمسرح قيام فرق عراقية أخرى مثل الفرقة(التمثيلية الشرقية) برئاسة صبري شكوري، وفرقة باسم(جمعية أحياء الفن) برئاسة كمال عاكف[1].

كان العراق في عشرينيات القرن الماضي يمرّ بظروف قاسية يسودها الاضطراب السياسي والتعسف الاجتماعي، والفن كبقية النشاطات الإنسانية لابد له من أن يسهم في ميدان خدمة المجتمع، وتكون مساهمته ذات هدف فالفن في تلك الفترة ـ احتلال العراق من قبل المستعمر ـ أداة يعبر من خلالها عن نضاله وكفاحه ضد المحتل فكان الفنان لا يطالب الأ بشيء واحد وهو الحرية لذلك أتخذ من المسرح وسيلة للتعبير عن مطالبه ومطالب الشعب الذي ينتمي إليه .فولادة المسرح العراقي بشكله الحقيقي ((إنما كان في أطار الواقع الاجتماعي الذي كان قائما آنذاك بما كان يكتنف ذلك الواقع من ظروف سياسية واقتصادية وثقافية طاغية))[2]. لهذا نرى أن مؤلفي هذه المرحلة التاريخية بالذات يتجهون أولا إلى الهدف السياسي أو الديني أو التاريخي متناسين البناء الفني ومقوماته .

أما المسرح في العقد الثالث من القرن الماضي فأنه بدأ يغوص في البحث عن الأشكال الفنية الملائمة، مثلما بدأ يحتل مكانته التأثيرية من خلال الموضوعات المتباينة التي أصبح يطرحها، وظهرت إلى جانب

(١) ينظر: المسرح العراقي حيثيات ووقائع في العرض المسرحي (١٩٤٠ ـ١٩٠٨): ٢٣ ـ٢٥ .

(٢) المسرح العراقي، مواقف وعثرات، بديعة أمين، مجلة أقلام، العدد ٧، بغداد ١٩٨٢: ٩٨.

الدراما التاريخية التي تؤجج روح الكفاح الوطني، الدراما الاجتماعية التي ناقشت بأسلوبها أكثر وعيا بعض القضايا كانتصار المرأة والمظلومين من طبقات المجتمع . فالمسرح الثلاثيني قد أمتاز بالجرأة في تعامله مع الواقع أكثر من تلك التي تعاملت بها المسرحيات السابقة التي كانت تميل إلى الحلول الليبرالية سواء على صعيد المضمون أو على صعيد النظرة للمسرح كإفراز حضاري ومن أمثلة هذه المسرحيات مسرحية(العائلة المنكوبة) ١٩٣٢ لنديم الأطرقجي ومسرحية (ضحية العفاف) ١٩٣٤ لجميل رمزي قبطان ومسرحية(جريمة المجتمع)١٩٣٦ لمحمود لطفي ومسرحية(الأقدار)١٩٣٤ لسليم بطي ..الخ[١]. ولعل مسرحية(وحيدة) لموسى الشابندر التي ظهرت في بداية الثلاثينيات من النماذج الرائدة لتلك الحقبة التي جسدت الصراع الاجتماعي أثر التطورات الحديثة وهي أول محاولة عراقية ناجحة على المستوى الفني الدرامي، وقد عبر عنها عمر الطالب بقوله ((لقد كانت مسرحية وحيدة نموذجاً حياً لهذا الصراع العنيف الذي أثارته التطورات الجديدة في المجتمع العراقي، فانتشار الثقافة العصرية واصطدام القيم الجديدة بالعادات والتقاليد القديمة خلق عدداً كبيراً من المشاكل الخُلقية والاجتماعية في داخل العائلة العراقية وخارجها))[٢] وقد

(١) ينظر:الحركة المسرحية في العراق، احمد فياض المفرجي، ط١، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٦٥: ١٩ .

(٢) المسرحية العربية في العراق، د. عمر الطالب: ١٤٥ .

تنوعت المسرحيات التي كتبت في المواضيع الاجتماعية، فقسم منها نادى بالدعوة إلى الحياة الجديدة التي تعتمد على العلم مثل (هذا مجرمكم)١٩٣٦ لصفاء مصطفى، وقسم من المسرحيات استنكر التطرف في استخدام الحضارة الحديثة مثل (طعنة في القلب) ١٩٣٦ لسليم بطي، وقد أجمع كل من علي الزبيدي وعمر الطالب في كتابيهما (المسرحية العربية في العراق) على أن المشاكل الاجتماعية كانت تقدم مادة جاهزة للتأليف المسرحي، وان الجمهور كان يستحسن ويرغب في رؤية المشاهد المنتزعة من حياته الاجتماعية ممثلة أمام عينه وبذلك فقد طغى الاتجاه الاجتماعي على المسرحيات العراقية في الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين على الأخص وما بعدها وهي الفترة الحاسمة في تاريخ التحول الاجتماعي في العراق فاحتدم الصراع بين كل ما هو قديم معتدل وما كان متطرفاً[١] ويقول الأستاذ ياسين النصير عن المسرح في هذه الحقبة من الزمن ((أن المسرح لم يستطع بلورة أي اتجاه فكري أو فني يستند عليه .فقد تشعبت رؤية المؤلف وتخبطت أفكاره، وجرت بين التقليد والابتكار مواضيعه..إزاء ذلك لم تتكون في تلك الحقبة مدرسة مسرحية))[٢] ويرى أيضا((أن

(١) ينظر: ـ المسرحية العربية في العراق، د. علي الزبيدي: ١٤٢ .
ـ المسرحية العربية في العراق، د. عمر الطالب: ١٤٥ .

(٢) المسرح العراقي بين تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة، ياسين النصير، مجلة المثقف العربي، العدد الأول، السنة الثالثة، ١٩٧١: ١٢٢.

مجتمعنا خلال العشرينيات والثلاثينيات لم يكن متخلفا عن الفن المسرحي فحسب بل كان متخلفا عن كل الفنون والتيارات الأدبية التي انتشرت في أوربا))[1].

وخلال الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي اتسعت مساحة المسرح في العراق إذ تعددت الفرق المسرحية وكثر المسرحيون وتنوعت الطاقات، والولادة الحقيقية للمسرح تمثلت بعودة حقي الشبلي من دراسته في فرنسا (١٩٣٥ـ١٩٣٩) لدراسة فن التمثيل والإخراج وتأسيس قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة ١٩٤٣ وهذه أول خطوة علمية في مسرحنا العراقي، إذ درّس التمثيل فنا رفيعا معترفا به من الدولة، وأصبح أساسا لدراسة علمية متطورة بوصفه لونا حضاريا له مكانته وقيمته[2].

فالحركة المسرحية ظلت حبيسة واقع فني فقير من ناحية النظرية والتطبيق حتى عودة الشبلي وقيامه بتدريب وتأهيل الدورات الأولى من خريجي فرع التمثيل على أهم المبادئ الأولية والأساسية لفن التمثيل . وقد شهدت هذه المرحلة ظهور أجيال مسرحية متأثرة بشكل أو بأخر بالفكر الغربي والآداب الأخرى والاستفادة منها وبضمنها المسرح، وصار كل واحد منهم ينادي بمدرسة أو مذهب أو اتجاه، إذ نلاحظ تعدد التيارات

(١) المصدر نفسه: ١٢٢ .

(٢) ينظر:التجربة المسرحية، معايشة وانعكاسات، يوسف العاني، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩: ٢٤ـ ٤٠ .

والمناهج الجمالية وأتساع رقعة البحث وطغيان نوع من الصراع بين الفنانين حول مفاهيم التجديد، فصارت عروضهم تهتم بالصورة الجمالية أكثر مما تهتم بنقل الواقع على خشبة المسرح .وهكذا تعددت الابتكارات ومجالات الخلق والإبداع، فصاروا ينادون بالمسرح الملحمي البريشتي والمسرح التعبيري والمسرح التجريبي والمسرح السياسي، وبهذه الكيفية اختلفت طرق الكتابة والتعبير باختلاف مضمون العرض وشكله، وبهذه الطريقة تغيرت الحياة المسرحية العراقية وتحركت باتجاهات عديدة ومختلفة. ففي هذه الفترة نلمس تقدما ملحوظا على صعيد المضمون لمسرحية المراحل السابقة، فاغلب النصوص المسرحية قد ركزت على مشكلات الواقع من عوامل القهر والإحباط والاضطهاد الطبقي وأسقطت من حساباتها الصراع القومي، وقد عبر الكاتب العراقي في هذه المرحلة عن الظلم السياسي والاجتماعي وما يسببانه من ضغوط على الفرد[1] . أن الحياة السياسية منذ ١٩٥٨ كان لها تأثير كبير في كتابة نصوص الكتاب العراقيين المسرحية وقد وجد المجتمع العراقي نفسه فجأة أمام تغير سياسي حاد ومتطرف، إذ أن انتقال السلطة من الملكية إلى الجمهورية خلق جوا من التفاؤل والبشرى بتغير النمط الذي كان يعيش فيه، وفي خضم هذه الأحداث أصبح للمسرح واجبات جديدة ذات علاقة وشيجة بإدارة ومصالح الشعب كما((أعتمد

(١) ينظر: وجها لوجه(دراسات في المسرحية العراقية الحديثة) ياسين النصير، مطبعة دار الساعة، بغداد ١٩٧٦ :١٢ .

أسلوب الكشف عن عوامل القهر والإحباط، وكانت مشكلات الواقع تعرض من خلال ممارسات شخصية والبطل يصبح نموذجا اجتماعيا، والفكرة التي يعرضها فكرة اجتماعية عامة))[1] وبرز من تاريخ الحركة المسرحية في العراق كتّاب كثيرون ومسرحيات عديدة مثل مسرحية (شمسو)١٩٥٢ومسرحية(الأسوار)١٩٥٦ لخالد الشواف ومسرحية (السلاسل) ١٩٥٣ لناجي التكريتي ومسرحية(أحدهم)١٩٥٤لفؤاد التكرلي و مسرحية(رأس الشليلة) ١٩٥٤و(أنا أمك يا شاكر) ١٩٥٩ ليوسف العاني و(مجموعة مسرحيات) ١٩٥٧ لسعدون العبيدي ومسرحية (المقاتلون) و(الخبز المسموم) ١٩٥٧ لجيان ومسرحية(محكوم بالإعدام)١٩٥٥و(الست حسيبة) ١٩٥٩ لأدمون صبري[2].

إن التغيرات السياسية التي عصفت بالساحة العربية والعراقية في عقد الستينيات من القرن الماضي كانحراف الدكتاتورية بثورة تموز١٩٥٨ وانتكاسة وحدة مصر وسوريا، وردة تشرين، ونكسة حزيران عام١٩٦٧ كل هذه العوامل قد انعكست على المسرح مما أدى إلى خلق مسرح قلق يترنح في خطوط غير مستقيمة خط أمتد بواقعية الخمسينيات النقدية، وخط وجد في التيارات العبثية صداه النفسي، وخط ثالث آثر الصمت وأثمر بعدئذ في

(١) المصدر نفسه: ١٢ .

(٢) ينظر :المسرحية العربية في العراق، د. عمر الطالب: ١١٦ .

استيعاب المدارس الحديثة والكتابة فيها[1].

وإذا نظرنا نظرة عامة للمسرح في هذه الحقبة وخاصة السنوات الممتدة من ١٩٦٠ـ١٩٦٥وجدنا الأدب المسرحي من حيث الموضوع قد ابتدأ مقتبسا من آداب الغرب يقتبس الكاتب كل شئ يصلح للتمثيل لا يهمه مدرسة بعينها، فينتقل عن المدرسة التقليدية تارة والإبداعية تارة ثانية والطبيعية ثالثة والواقعية أخرى وهكذا . فهذه الفترة لم تعط أية ملامح لحركة مسرحية واعية ومتطورة .

أما السنوات الممتدة ١٩٦٥ـ١٩٧٠ فتعتبر من أخطر السنوات في الحياة الثقافية والفكرية إذ ظهرت فيها بوادر حركة مسرحية نشطة وواعية، فقد طورت بعض المحاولات المسرحية التيار النقدي، واستفادت من قضاياه الأساسية ولكن بإطار ملحمي أو واقعي، كما طورت بعضها الآخر التيار التجديدي المتعثر إلى تيار طليعي لم يعط بعد ما عنده على الرغم من المحاولات الجادة عند الكتابة[2] ومثلما أنتجت هذه الفترة الخصبة فنانين مسرحيين برز كتّاب ومؤلفون جدد مثل صفاء مصطفى ويوسف العاني وعادل كاظم وإبراهيم الهنداوي وخالد الشواف وعلي حسين البياتي و سعدون العبيدي وفؤاد التكرلي ونور الدين فارس و بدري حسون فريد

(١) ينظر: المسرح العراقي بين تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة، ياسين النصير، مجلة المثقف العربي، العدد الأول السنة الثالثة ١٩٧١ :١٢٣.

(٢) ينظر: المصدر نفسه :١٢٤ .

ومحيي الدين زنكنة .. وآخرون .

وقد تأثر أغلب هؤلاء الكتّاب بالتجارب التي كانت شائعة في أوربا، وعلى الرغم من تفاوت ردود أفعال كتاب المسرح العراقي في استقبالهم لهذا النوع المسرحي، إلا أن البعض منهم نشطوا في البحث عن تلك الأساليب التجريبية ليصبوا فيها أفكارهم ورؤاهم الذاتية المعبرة عن وجدان الإنسان المعاصر وهمومه. لذلك بات من الطبيعي أن يحرص الكاتب المسرحي العراقي على فهم واقعه المعاصر عن طريق التجريب في الفن والفكر لمعالجة الواقع ومنحه صورة نقية لا سيما أن ذلك الواقع يتسم بالتقلبات السياسية والاجتماعية. فيوسف العاني حاول تطبيق المسرح الملحمي في مسرحيته (المفتاح)وطه سالم تناول مسرح اللامعقول من خلال مسرحيته(مدينة تحت الجذر التكعيبي) وكذلك قاسم حول في مسرحيته(المدينة المفقودة) وعبد الملك نوري في مسرحيته(القاذورات) وهناك آخرون تناولوا مثل هذا النوع من المسرح . ولعل أشهر الأعمال وأهمها التي قدمت في هذه الفترة مسرحية(المفتاح)التي عرضت عام ١٩٦٨ فقد أدخلت المسرحية الشكل الملحمي للمسرح العراقي واستخدم فيها العاني اللوحات بشكل جيد وجعل منها مواد تركيبية، كما أستخدم التغريب فيها وأتخذ العاني من الأسطورة عمودا فقريا لهذه المسرحية في تتابع الأفكار وتطويع الأحداث والمشاكل المعاشة والأفكار المعاصرة[1]

(١) ينظر:الأصالة والتجديد في المسرح العراقي: د.سامي عبد الحميد، مجلة المثقف العربي، ←

وهي على رأي أحد الباحثين تمثل نقطة تحول في مسرح العاني إذ تحول من تناول الحياة البيتية والحوادث اليومية في مواضيعه إلى مواضيع أكثر تنويعا وأكثر إنسانية . أنها نقطة انطلاق في المسرح العراقي نحو الأصالة ونحو الشكل الجديد[1] وهذه التغييرات التي طرأت على الشكل المسرحي والمسرحين عموما، إنما جاءت مواكبة لروح العصر وملازمة لقضية الإنسان .

أما مسرحية(فوانيس) و(طنطل)التي استطاع طه سالم من خلالهما أن يطرح أفكارا وأن كانت هذه الأفكار قد طرحت سابقا، إلا أن الكاتب كان يميل في مسرحياته نحو الفانتازيا، أو عنصر التغريب في الواقع، وان يدخل الموروث الشعبي من خلال الحكايات الشعبية القديمة التي تأثر بها العراقيون، إذ استخدم رموزا والإيحاءات ليجسد من خلالهما حقيقة وجود الإنسان وقدرته على إدانة وتحدي الواقع الفاسد والمجتمع الذي يؤمن بالخرافة . ففي مسرحية (طنطل) تعددت الرموز وكثرت الإيماءات وهي على اختلافها وتنوعاتها كانت محملة بأبعاد لم يكشف عنها الكاتب صراحة، لكنها جاءت معبرة عن صورة الإنسان وكل ما يحمل في أعماقه من خوف وقلق . ولعل هذه هي حالة الإنسان المعاصر الذي يعيش في عالم

←

العدد الأول، السنة ٣ ببغداد ١٩٧١: ٣٣ .

(١) ينظر: الأصالة والتجديد في المسرح العراقي: ١٦ .

مضطرب تتفاقم فيه كل دواعي الخوف والقلق والتمزق .والكاتب في كلتا التجربتين يستخدم أسلوبا تعبيريا يجسم من خلاله العالم الداخلي لأبطاله .. وهذا الاتجاه الذي أستخدمه في التجربتين يقوده إلى التحرر من القوالب التقليدية للمسرح .فقد استعان بالتجريد واللامعقول من أجل التعبير عن حالة القلق والخوف والحيرة[1].

والحركة المسرحية في العراق تميزت إلى حد ما بوضع فني جيد ومساحة زمنية مختلفة، فاتجاهاتها وخصائصها التي مرت بها متعددة المستويات والأبعاد . كما أكدت مسيرة التجربة المسرحية في العراق على اهتمام العاملين وصدق محاولاتهم الفنية في الحفاظ على فكرة المسرح وخدمته للمجتمع وتعزيز دوره المعرفي، أي إنها جاءت على أثر إيمان صادق بأهمية المسرح، وبإرادة قوية في توسيع رقعة النشاط المسرحي في بلادنا، فالجهود المسرحية كانت جزأ من حالة وعي الفنان وإدراكه بقضاياه ومشكلاته على الصعيدين المحلي والقومي، مما يؤكد حالة التأثر والتأثير المتبادلة بين المسرح والمجتمع .

أما عن بداية المسرحية في مدينة البصرة، فكما كان للكنيسة دورها الرائد في بدء النشاط المسرحي في الموصل وبغداد، والتي ظهرت بواكير

(١) ينظر: طنطل مسرحية جديدة بين الرمز والأسطورة، خضير عبد الأمير، جريدة الثورة، ٢٤/كانون الأول/١٩٦٧.

المسرح من خلالها كان لها الدور نفسه في بداية هذا النشاط في البصرة[1] . كانت مدارس البصرة المسيحية ـ الخاصة ـ المرتبطة ثقافيا بالمدارس الأخرى الموجودة بسوريا والعراق وعلى وجه الخصوص في الموصل وبغداد سببا مهما في انتشار هذا الفن، والاهتمام به إذ قدمت ـ كما سنرى ـ عددا من الأعمال المسرحية، وكان الهدفان الديني و الأخلاقي هما اللذان دفعا القسس في العراق إلى وضع المسرحيات التي تدور الأحداث الدينية المنتزعة من الكتاب المقدس .

ولمتابعة تطور الحركة المسرحية في البصرة لابد من ذكر العوامل التي ساعدت على قيام هذه الحركة ونشاطها ويمكن أن يعد النشاط المدرسي أول هذه العوامل حينما اخذ ينافس المدارس الأجنبية ـ ثمانية مدارس ـ التي كانت تقدم بعض العروض المسرحية كمدرسة الأمريكان حيث ((لعبت الإرسالية التبشيرية الأمريكية في منطقة البصرة دورا كبيرا في المجالين السياسي والثقافي))[2] وذلك عندما فتحت أبواب مدارسها للطلبة عموما ابتداء من عام ١٩٠٩ وكانت تقدم العروض المسرحية من ضمن مناهجها الدراسية لتعليم اللغة العربية والانكليزية والتركية .فقدمت

(١) ينظر: المسرح التعليمي في العراق، د.عمر الطالب، مجلة الثقافة، العدد الثامن، السنة الثامنة، بغداد ١٩٧٣: ١٤ .

(٢) البصرة في عهد الاحتلال البريطاني١٩١٤ـ ١٩٢١، حميد احمد حمدان، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة ١٩٧٩: ٤١ ـ ٦١ .

مجموعة من المسرحيات الدينية والتاريخية والأخلاقية[1] فقدمت مسرحية (يوليوس قيصر)عام ١٩١٧ وأصبحت أقامة الحفلات المسرحية نهجا عاما للاستفادة من ريعها في بناء المدارس أو تأثيث المكتبات والجمعيات. وعرضت مسرحية (الشاب العصري والشيخ البصري)[2] تأليف محمد أمين عالي باشا أعيان وقد مثلها أغلب معلمي مدارس البصرة[3] عام ١٩٢٢ وفي عام ١٩٢٥ قدمت مدرسة التهذيب الابتدائية مسرحية(طارق بن زياد) واستمرت هذه العروض حتى تأسيس النشاط الفني في وزارة المعارف(التربية) ١٩٣٩ وظل هذا النشاط محدودا حتى منتصف الستينيات فكانت أغلب العروض التي قدمت في المدارس قد اتجهت نحو المسرحية التاريخية، إذ اعتمدت على أغاني أو وصلات غنائية وفواصل ملهاوية تقدم بين الفصول، أو قصائد شعرية أو خطب أدبية وسارت على نفس الخط التي

(١) للاستزادة ينظر: تاريخ التعليم في العراق في عهد الاحتلال البريطاني، ١٦٣٨ ـ ١٩١٧، شركة الطبع والنشر الأهلية، بغداد ١٩٥٩: ٣٤ ـ ٤٥ .

(٢) ((الرواية كانت عبارة عن محاورة بين أثنين، بدأت الرواية فيها بعبارة (ترفع الستار) كما حملت تلك الرواية في مضامينها عبارات النصح والتنبيه إلى جمهور الحضور، لما وصلت له الحال في مدينة البصرة من تأخر)).

الحياة الثقافية في البصرة، خلود عبد اللطيف عبد الوهاب (رسالة دكتوراه)جامعة البصرة، كلية الآداب ١٩٩٨ :٩١

(٣) ينظر :البصرة في أدوارها التاريخية، عبد القادر باشا عيان، بغداد ١٩٦١: ١٠٤ .

سارت عليه قبلها الحركة المسرحية في مصر[1] والسبب في ذلك يعود لعدم وجود متخصصين في الفن المسرحي[2]. نذكر منها مسرحية (مثالنا الأعلى) تأليف عبد المجيد عباس عام ١٩٣٩ ومسرحية (ضحية الشرف) تأليف وإخراج صالح رشدي عام١٩٤٠ومسرحية (أنا الجاني أو حب بالإيجار) تأليف وإخراج عبد الجليل عبد الكريم العبيدي عام ١٩٤٣.

وفي عقد الستينيات من القرن الماضي انتعش المسرح المدرسي بعد تخرج الدفعة الأولى في معهد الفنون الجميلة ـ فرع التمثيل والإخراج أمثال عبد المنعم شاكر ومحمد وهيب وقصي البصري وبعد تعينهم معلمين في مديرية التربية ومن خلالهم تم تشكيل فرقة مسرحية خاصة بمديرية التربية عام ١٩٦٤ تضم مجموعة من ذوي الاختصاص المسرحي وقدمت عدة أعمال مسرحية عرضتها في قاعات المدارس والمسارح والنوادي . ويأتي دور جامعة البصرة التي تشكلت عام ١٩٦٤ في رفد المسرح المدرسي(الجامعي) عن طريق جهود بعض الطلبة الذين وجدوا في فن المسرح ما يشبع رغباتهم الذاتية الشابة بعيدا عن حدود الوعظ والتعليم، فقدموا جملة من الأعمال المسرحية، إذ يمكن عدها نوعا تطويريا لمسار الحركة المسرحية في البصرة في تبدل أهدافها الأولية والارتقاء بها خارج

(١) ينظر :المسرح النثري، د. محمد مندور :٢١، ٢٦ .

(٢) ينظر: واقع الحركة المسرحية في البصرة(١٩٥٠ـ١٩٦٨) د.عبد الفتاح عبد الأمير مرتضى (رسالة ماجستير) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ١٩٨٩ : ١٨ .

حدود الأطر الإرشادية التي قامت ليها بدايتها الأولى في المدارس التعليمية . وبشكل عام يمكن اعتبار فترة الخمسينات المهد الأول للمسرح الحقيقي في البصرة .لأنها كانت تمثل المهد لكل أنواع الفنون والآداب، فقد ظهرت بوادر التأليف المحلي لدى بعض الممثلين بوجه خاص، ومن هؤلاء توفيق البصري[1] وعبد الحسن تعبان وعبد الوهاب محمد ناجي وجبار العطية وزكي الساعدي وعزيز الكعبي ومحمد الجزائري وعبد الرزاق الشاهين وعبد الإله عبد القادر واحمد الخطيب .[2] وقدم هؤلاء الفنانون مجموعة من المسرحيات فقد قدم عبد الصاحب إبراهيم مسرحيتين عام ١٩٦٧هما(غبار الزمن) و(الخطأ) وقدم جبار صبري العطية مسرحيتين هما(كهوة طرف) و(طريق الآخرين)عام ١٩٦٨ كما قدم بنيان صالح مسرحية(الجنين الأشقر المحبوب)عام١٩٦٦و(سيرة أس)عام١٩٧٤أما

(١) يعد توفيق البصري من أعمدة المسرح في البصرة، لما له من فضل في إرساء أ سس المسرح وإنشاء الفرق المحلية وارتباطه بفرقة المسرح الفني الحديث . ينظر :- الحلم في المسرح (دراسة قي مسرحيات بنيان صالح)، عزيز الساعدي، اتحاد أدباء والكتاب، فرع البصرة (٤٠) دار الينابيع للطباعة والنشر، البصرة (د-ت) :٨-٩.

(٢) ((في البصرة كان الدكتور سليمان غزالة من أقدم المثقفين الذين اتجهوا إلى المسرح ...والطبعة الثانية من مسرحيته الشعرية (لهجة الأبطال) يعود تاريخها إلى عام ١٩١١ يضعه هذا في طليعة رواد المسرح الشعري العربي قبل أحمد شوقي بأكثر من عقدين من الزمن) ينظر كل من: المسرح العراقي اليوم، قسم الأبحاث والوثائق المسرحية، مركز الأبحاث والدراسات بغداد ١٩٧٨: ٤ . و الملحق في مجلة الأقلام، العدد ٣، السنة ١٩٨٣: ٩٢ ـ١١٢ .

حسين الهاشمي فقدم مسرحيات (المسرحيات الأربعة) و(مأساة اليمامة) و(خياطة أبو هيال)عام ١٩٦٧ .

أما العامل الثاني الذي أسهم في نشأة الحركة المسرحية في البصرة فهو الفرق المسرحية البصرية والأندية الاجتماعية والرياضية، فبعد الاحتلال البريطاني للبصرة وتوطيد السيطرة على العراق عام ١٩١٨بدأت قوات الاحتلال تتغلغل في صفوف الشعب العراقي، وفي محاولة منها لكسب ثقة الشعب قامت بإنشاء الصحف المحلية والجمعيات والنوادي والمكتبات في المدن المهمة لإثبات موقفها الايجابي تجاه الشعب، ففتحت في البصرة جمعية تضم مكتبة وناد باسم(جمعية ومكتبة ونادي التجدد)عام ١٩٢١ وتوالى بعدها افتتاح المكتبات والجمعيات والنوادي مثل الجمعية والمكتبة النقشبندية عام١٩٣١ومكتبة ونادي السعدون ١٩٣٢ومكتبة وجمعية الرابطة الثقافية ١٩٥٢فضلا عن مكتبة آل باشا أعيان العباسية، وكان أدباء البصرة وشعراؤها ومثقفوها يترددون على هذه المكتبات ويغرفون منها شتى أنواع الأدب والثقافة[١].

وفي مجال المنافسة بين هذه الجمعيات والنوادي، بدأت تتشكيل مجموعات فنية خاصة بها لتقديم الأعمال المسرحية . وبعد زيارات الفرق المسرحية العراقية والعربية والأجنبية للبصرة وتقديم العروض فيها، تبلورت الحاجة لدى الفنانين الرواد إلى ضرورة تشكيل فرق مسرحية خاصة بهم،

(١) ينظر: البصرة في أدوارها التاريخية :١٩٦ .

تنحى أسلوب تلك الفرق في عملها وأنظمتها، فتشكلت أول فرقة مسرحية في البصرة ١٩٢٩بأسم(الفرقة التمثيلية البصرية) برئاسة فؤاد جرجيس، وفي عام ١٩٣٠ تشكلت فرقة مسرحية باسم(فرقة الفيحاء التمثيلية)وفي عام١٩٣٧تشكلت فرقة باسم(فرقة الشباب التمثيلية)برئاسة عبد الوهاب محمد ناجي، وتشكلت فرقتان مسرحيتان هما(جمعية التمثيل لمدينة البصرة)عام١٩٤٤و(فرقة أنصار الفن البصري)عام ١٩٤٥ والملاحظ في هذه الفرق المسرحية أنها لم تستمر في عطائها المسرحي، حتى إنها أغلقت جميعها عام ١٩٤٨ ويرجع ذلك لأسباب أنها لم تكن في مستوى المسؤولية فضلا عن عدم تبلور الوعي الفني الكامل لأعضائها وعدم مؤازرة الدولة لها وتقديم الدعم المادي والمعنوي[1]. وفيما كانت الفرق تنبت في كل مكان كان المسرح يتطعم بأساليب متفاوتة تتأرجح بين الاقتباس والتأليف كما كان يتفتح على تيارات الغرب .

وبقيت البصرة دون فرقة مسرحية حتى عام ١٩٤٩ حين تشكلت فرقة خاصة بنادي الاتحاد الرياضي الملكي المركزي، ترأسها توفيق البصري، ومن هنا بدأت الحركة المسرحية تأخذ طريقها إلى الناس بعد ما خرجت من أطار المدرسة، وقدم توفيق البصري خلال ترأسه للفرقة مجموعة أعمال نذكر منها(المنتفخون في البيت)عام ١٩٥٣ و(جحا والحمامة)عام

(١) ينظر: توفيق البصري والموت قبالة البحر، ياسين النصير، مجلة الأقلام، العدد ٦، بغداد ١٩٨٠: ١٨٧ .

١٩٥٣و(الشعب ما ينساك) عام١٩٥٤و(ثلثين الولد ع الخال) عام١٩٥٥ ومسرحية(في العيادة) تأليف عبد المحسن تعبان و(الزوج السابع) تأليف أمين يوسف غراب و(صورة من الماضي) لعزيز الكعبي واستمرت عروض هذه الفرقة[١] حتى نهاية الخمسينيات، وفي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي استمرت عروض هذه الفرقة على يد الفنان عزيز الكعبي حيث قدمت أعمالا كثيرة منها(النمرة غلط والمحتال) تأليف زكي الساعدي و(صانع المطر)و(مقهى المتقاعدين) لعزيز الكعبي عام١٩٦٦و(الكراج الخامس) ١٩٦٢ و(المدينة المفقودة)عام١٩٦٧و(عودة السنونو)عام ١٩٦٩ للفنان قاسم حول و(طلب يد) تأليف وإخراج جبار صبري العطية وقد تميزت عروض هذه الفرقة بنقد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية كمسرحيات يوسف العاني، وتقديم عروض تاريخية تارة وأخرى لغرض إرضاء السلطة[٢].

وتعد فرقة الموانئ التمثيلية ثاني اكبر فرقة بعد فرقة نادي الاتحاد الرياضي الملكي المركزي في البصرة في ستينيات القرن الماضي وكان يترأسها جاسم حمزة وقد ضمت مجموعة من الفنانين المتميزين على

(١) أعتمد الباحث في دراسته على نصوص كان أقدمها (الكراج الخامس) لقاسم حول يعود تاريخه إلى عام ١٩٦١، أما النصوص التي سبقت هذا التاريخ، فقد تعذر على الباحث الحصول عليها بسبب فقدانها وتعرض بعضها للتلف والإهمال من قبل كتابها.

(٢) ينظر: توفيق البصري والموت قبالة البحر : ١٨٧ .

مستوى المسرح مثل علي كاطع الأطرش، والحاج علي العيسى، وسامي حول وصابر خضير ..وآخرين، وقدمت مجموعة من الأعمال الاجتماعية تتعلق بأحداث يومية معيشة أو قصص شعبية قديمة متداولة بين الناس . وفي منتصف الستينيات توقف عملها بسبب وفاة بعض أعضائها وانتقال البعض الآخر منهم إلى بغداد[1]. وبشكل عام لم يشهد النشاط المسرحي متنفسا جيدا الأ بعد حين تأسيس الفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٦٨ التي فتحت فرعا لها في البصرة عام ١٩٧٦ باسم فرقة البصرة للتمثيل وبعدها توسعت الفرق المسرحية في تشكيلاتها داخل المنظمات الجماهيرية ((وفي فترة معينة وعلى وجه التحديد أعوام ١٩٦٨، ١٩٦٩، ١٩٧٠ زادت المجاميع المسرحية في البصرة حتى وصلت إلى ما يقارب من عشرين مجموعة مسرحية))[2]. ومن الجدير بالذكر ظهرت في أواخر الستينات جماعة يطلق عليها(جماعة كتابات مسرحية)[3] وهي جماعة تتعاطى الكتابة المسرحية والنقد المسرحي، وكانت هذه الجماعة حينها منضوية تحت لافتة نادي الفنون الذي تأسس في البصرة في الوقت ذاته ليضم عددا من

(١) ينظر: واقع الحركة المسرحية في البصرة : ٢٣ .

(٢) المسرح في البصرة ـ أزمة وعطاء ـ عبد الآله عبد القادر، مجلة المسرح والسينما، العدد السادس، السنة الثامنة، بغداد ١٩٧٢: ٣٩ .

(٣) لمعرفة المزيد عن هذه الجماعة ينظر: جماعة كتابات مسرحية، عبد الوهاب الفايز، جريدة الأخبار، العدد٣٣٨ البصرة ٢٥/ تشرين الثاني /٢٠١١: ٧.

الفنانين المسرحيين الجيدين أمثال بنيان صالح وجبار صبري العطية وعبد الصاحب محمد إبراهيم فضلا عن الناقد حميد عبد المجيد مال الله، وعزيز الساعدي وكاظم عيدان، وكانت مهمتها ليس تقديم عروض مسرحية بل الإسهام في تطوير المسرح (النقد، المقالات المسرحية، التأليف المسرحي وإعداده) من اجل أغناء المسرح المحلي، وتطويره في سبيل الإفادة من المدارس المسرحية العالمية وتكييف معطياتها بما يتلائم وواقع المجتمع العراقي عامة.

ويأتي العامل الأخير في ولادة المسرح في البصرة وهو الفرق المسرحية الزائرة التي لا تقل أهمية عن سابقتها، فبعد أن كان النشاط المسرحي يعتمد على كل ما هو فطري من حيث التمثيل والحركة والإلقاء والإخراج ..والى آخره من الأمور التكميلية لكن شيئا فشيئا أختلف تعامل الناس مع ظاهرة المسرح وكان لها الأثر الفعال في تغير معالم المسرح العراقي الابتدائي بل شهدوا تطورا .

والفضل يعود إلى زيارة الفرق المسرحية المصرية والتركية التي أثرت بالظاهرة المسرحيةبشكل خاص . فمن المعروف لدى مؤرخي الحركة المسرحية في العراق أن الفرق العربية والأجنبية التي زارت العراق كان لها الأثر المباشر لتأسيس الفرق المسرحية العراقية ومن ثم النهوض بواقع المسرح العراقي إلى مراحل متقدمة . ففي عام ١٩١٨ زارت البصرة فرقة مسرحية أمريكية لم يذكر أسمها فقدمت عرضا مسرحيا (الصندوق

الأسود) أثار دهشة الجمهور البصري بأداء ممثليها، واستخدام الأجهزة الكهربائية الحديثة[1] وفي عام ١٩٢٥ قدمت فرقة (هواة البصرة البريطانية) مسرحية للجالية البريطانية، وفي العام الذي تلاه تشكلت فرقة جديدة من الجالية البريطانية قدمت مسرحية (الأستفهامات) في أماكن عرض وأوقات مختلفة، وهذه الفرق على اختلاف تشكيلاتها لم تكن ذات تأثير مباشر وكبير على النشاط المسرحي في البصرة لأنها كانت موجهة بالأساس للأجانب، إلا أن فرقة جورج ابيض التي زارت العراق عام ١٩٢٦ ومن ثم زارت البصرة عام ١٩٢٧وقدمت مجموعة من العروض (٢٢عرضا) إلى الجمهور البصري كان لها الأثر الكبير في تشكيل الفرق المسرحية البصرية، كما غيرت هذه الفرق اتجاه الناس نحو التمثيل والفضل يعود بذلك إلى زيارة تلك الفرق حيث نجحت في وضع الحجر الأساس عند الرواد في تشكيل فرقهم المسرحية وفي تقليدهم النواحي الفنية . كما زارت البصرة فرقة فاطمة رشدي عام ١٩٣٠ وقدمت مجموعة من العروض المسرحية . ومن بين هاتين الفرقتين العربيتين زارت البصرة عام ١٩٢٨ فرقة حقي الشبلي (الفرقة التمثيلية الوطنية) ومن انجازاتها((الرحلات التي قامت بها إلى جنوب الوطن، في أواخر عام ١٩٢٨ ... عامل رئيس في قيام حركة مسرحية، في ذلك القطاع من بلادنا، سيما في البصرة))[2] وقدمت عدة

(١) ينظر: واقع الحركة المسرحية في البصرة :٣٩.

(٢) بين المسرح والسينما، يوسف العاني، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة ١٩٦٧: ٣٣، ٣٤.

عروض مسرحية فيها وكان لها بالغ الأثر في نفوس البصريين . كما زارت البصرة عام ١٩٣٦ فرقة يوسف وهبي المشهورة بفرقة رمسيس وقد قدمت عدة عروض مسرحية فتركت في نفوس الممثلين أثرا كبيرا لما رأوه من الأسلوب والمنهج الجديد والذي يتنافى بعض الشيء مع ما تعلموه من مغايرة في الأداء وافتعال في الحركة والعمل[١].

من خلال هذا الاستعراض السريع لمجمل الحركة المسرحية في البصرة يتضح أن العوامل المتمثلة بالمدارس التبشيرية وإنشاء الجمعيات والفرق والنوادي وزيارات الفرق المسرحية العربية والأجنبية إلى البصرة، فضلا عن عوامل أخرى كظهور الممارسات النقدية التي انتشرت في الصحف والمجلات العراقية عامة والبصرية خاصة كلها قد تضافرت وساهمت في بلورت فكرة المسرح ووضعت القدم الراسخة له وغيرت من اتجاه الجماهير إليه .

والمتتبع لحركة المسرح البصري يلمس أن المسرح قد حقق وجوده في ظروف ليست اعتيادية إذ اكتنفته الصعوبات منذ نشأته وشق طريقه في خلال مطبات جمة حتى أستقر على هذه الصورة ووصل إلى هذه الصورة . لذلك يمكن القول أن المسرح مرّ بمرحلتين أساسيتين: الأولى تمثلت في بدايته التي ارتكزت كغيره من المجتمعات على الاستعانة بالنصوص ـ غير

(١) ينظر: الحركة المسرحية في العراق، احمد فياض المفرجي، الطبعة الأولى، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٦٥: ٢٨ .

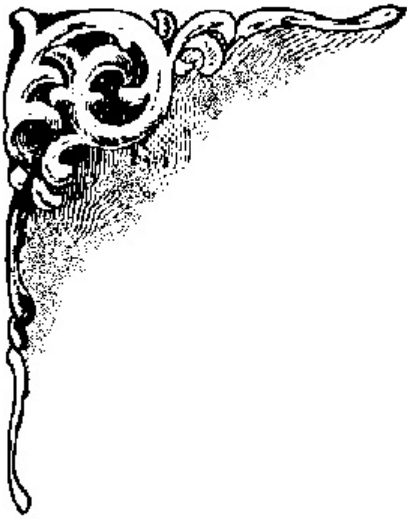
المحلية ـ العالمية كمرتكز أساسي وحقيقي لنهضة الحركة المسرحية واعتمدت في نهضتها على تجارب شابة ورواد مغمورين ساهموا في نشأة المسرح في العقود الأولى من القرن الماضي، ولعل من أشهر أولئك الهواة والمهتمين بالمسرح(محمد أمين عالي باشا أعيان، وعبد القادر السياب، وسعيد تقي الدين وتوفيق البصري وعبد المجيد عباس ..)وقد أدرك هؤلاء الفنانون أن على المسرح أن يؤدي دوره في النضال الوطني والاجتماعي، فكان التنديد بالاستعمار والتفاوت الطبقي والدعوة إلى تحرير المرأة والأخذ بأسباب الحضارة والتقدم من أبرز الموضوعات التي عالجها المسرح منذ نشأته الباكرة .على الرغم مما يحمله من سمات عامة كالفطرة والتقليد والمحاكاة والنمطية في جميع نواحيه كالنصوص وطرق التمثيل والإخراج ..الخ من الأمور الفنية التي أصبحت علامة بارزة في جميع الأعمال والعروض، وكان تقليدهم هذا محاولة منهم للوصول إلى المستوى نفسه الذي وصلت إليه الفرق الزائرة، ولما كان الأمر كذلك فقد كان النتاج المسرحي يكتسي صبغة خاصة ويقوم بدور دعائي، لذلك كانت كل هذه النتاجات لا تتعدى حدود وظيفة أساسية غايتها الأولى تحقيق التواصل قبل أدراك المهارة في الأسلوب، واحترام طريقة التشخيص . ولعروض مرحلة التأسيس في مسرح البصرة أي في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي مميزات تماثل مميزات النصوص المسرحية لبقية الأقطار العربية لان المجتمع العربي آنذاك يعيش تحت ظروف وهموم مشتركة وعلى مختلف

الأصعدة، لذلك بدأ المسرح يطرح قضية الصراع السياسي والاجتماعي بقوة ووضوح وتحولت خشبة المسرح إلى حلبة لطرح أحلام المقهورين بطريقة أو بأخرى حسب استيعاب الكاتب للقضايا الثقافية والأيديولوجية المطروحة في الساحة العراقية والعربية والعالمية .

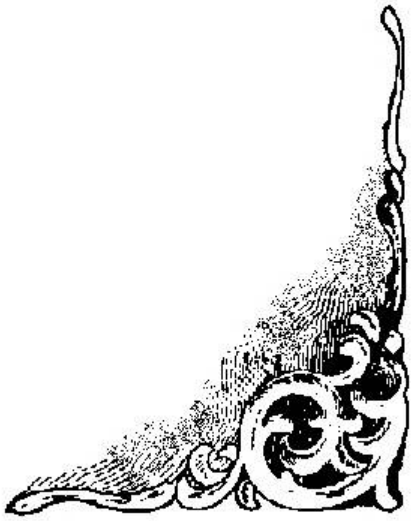
أما المرحلة الأخرى فقد تجسدت بظهور عدد من المبدعين على الساحة البصرية أخذوا على عاتقهم المهمة في بناء وتطور الحركة المسرحية فهي التي اعتمدت في مسيرتها على عناصر تلقوا علوم المسرح على أسس علمية صرفة ساهمت في محاولات الارتقاء بالفن المسرحي كل بحسب نهجه ودرجة وعيه ونضجه الفكري والفني، فقد ظهرت عدد من الفنانين المسرحيين استطاعوا بجهودهم من إرساء دعائم المسرح العلمي الرصين في البصرة على وفق الأساليب والاتجاهات العلمية أمثال علي كاطع الأطرش وعزيز الكعبي وعبد الجبار داود العطية وقاسم حول وجبار صبري العطية وبنيان صالح وعبد المنعم شاكر ومحمد وهيب وقصي البصري ... وآخرين ولازالت المواهب والطاقات الفنية الشابة من كتاب ومؤلفين مسرحيين يرفدون خشبة المسرح في البصرة بالنصوص الدرامية التي تتوافر فيها جميع مستلزمات البناء الدرامي والقيم الجمالية وتكون قادرة على أبلاغ رسالتها الاجتماعية إلى القطاعات الواسعة من الجماهير التي تنشد الارتقاء بوعيها وشحذ ذوقها وحسها الجماعي. ونذكر على سبيل المثال الأديب كاظم الحجاج، وعبد الجبار التميمي وجمان حلاوي، وعبد

الحليم مهودر وعبد الكريم العامري ... وغيرهم .

إن المجتمع البصري اخذ بالظاهرة المسرحية مأخذ الجد وقد وضعها على جدول اهتماماته الأساسية لذلك اخذ المسرح بالتنامي والتطور والتواصل، وأصبحت هذه الظاهرة لا تقتصر على جهد فردي ينشط هنا ويخمد هناك، بل تعدى ذلك إلى جهود عدد من الفنانين المبدعين اخذوا على عاتقهم أنجاح مستقبل هذه الظاهرة وعدّوها رسالة موجهة إلى المجتمع بأسره .فالمسرح البصري بدأ يرى مساره بوضوح وأخذت رؤى اجتماعية وسياسية وفلسفية طريقها إليه .. وبدأ يخوض بعض التجارب الفنية والمضمونية التي وسعت أفاق الظاهرة المسرحية .. وأخذت تترسخ جذور المسرح في أرض الواقع البصري وجعلته معبرا قويا عن نبض اللحظة الحضارية التي يصدر عنها وعن جوهر الطموحات الجمعية للواقع الذي يصب فيه .



الفصل الأول



مدخل

إن القراءة المتفحصة للآثار المسرحية التي تركها كتّاب المسرح في البصرة تظهر القدرة الفكرية والأدبية التي كان يتمتع بها أولئك الكتاب، لذا يمكن عدّ نصوصهم وسيلة اتصال ثقافية حيوية وفعّالة في المجتمع، فهي تمتد صوب اتجاهات متعددة من التجارب الإنسانية المضمرة والعلنية، لاسيما أن تجارب المسرحيين البصريين تطلع للاستزادة من كل شيء مما هو واضح ومعلوم .

إن التعرض لدراما كتاب البصرة يلزم معرفة الموضوعات والمضامين التي اعتمدوا عليها وجسدوا فيها أفكارهم وصياغتهم الأسلوبية والدرامية إذ لا يمكن أن ينفصل المسرح عن القيم الفكرية، والاجتماعية، والنفسية، والسياسية، والاقتصادية التي يعيش فيها، لأنه وأن كان عملا فرديا فهو يصورالجماعة مدركا حركتها واعيا متطلباتها . ففي هذا الفصل علينا أن ندرس الموضوعات التي تناولها كتاب المسرح في البصرة على الرغم من

صعوبة تلمس حدود فاصلة بين الموضوعات، فجميعها تتداخل مع بعضها إلى درجة كبيرة يصعب معها التمييز بين هذا الإطار أو ذاك، لكننا نركز على تلك الحلقات الأقل تداخلا والأكثر وضوحا بين النصوص وهي كما يأتي :ـ

المبحث الأول: الموضوعات الاجتماعية

تحتل قضايا المجتمع المرتبة الأولى في سلم الموضوعات عند غالبية كتاب المسرح واهتماماتهم على اختلاف مواقعهم وأساليبهم، لطالما أدركوا أن الفن في المجتمع بعامة يمثل شكلا من أشكال المعرفة الاجتماعية . ولما كانت الدراما فن محاكاة الواقع، فهي فن اجتماعي تستند في ذلك إلى التاريخ الإنساني فضلا عن تاريخها الخاص، منطلقة من كونها ذات وظيفة تعمق الحياة ، بتعبير صادق من خلال تصويرها للواقع مضيفة إليه نظرة تتحسسه وتتفحصه برؤية جمالية وفكرية . لكنها في الوقت نفسه تختلف عنه بوصفها لا تغير من الوضع الاجتماعي، أنها تصوره على المستوى الرمزي بإظهار مشاكله وتناقضاته. ((فالواقعية في الأدب هنا ليست واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع))[1] .

(١) في النقد المسرحي، د . محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٥٥: ٧٨ .

فالمسرح ابن الواقع، بوصفه فن الإنسان القادر على تشخيص وقائع العصر والتعبير عنها والتحكم في إبعادها كونها نشاطات بشرية يمكن الإحساس بوجودها، ولكنه واقع مكثف ومركز وأكثر شفافية وصدقا من الواقع اليومي.

ولما كان المسرح أشد الفنون التصاقا بحياة الشعب وأقدرها على التعبير عما يشغل باله وأوفرها اتصالا بهمومه، فأنه يعايش الواقع أكثر مما تعايشه الفنون الأخرى، فتاريخ المسرح في العالم منذ نشأته حتى الآن((يشير إلى أنه يجاهد جهادا متصلا للاقتراب من تصوير الواقع قدر استطاعته))[1] ويحمل الناس على أن يحيوه من غير وهم أو تهويل وذلك أن المسرحية ((فن التعبير عن الأفكار الخاصة للحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين، ويقينا بأنه يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري))[2] .

إن المسرح بتاريخه وطبيعته ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق المكاني / الزماني الذي تولد داخله وتتوجه لمتلقيه خلاله، لذلك نجده قد لعب الدور الصحيح للفن كوسيلة للتعبير عن أفكار ومصالح أصحابه، والكشف عن عيوب الواقع وإعادة توازن ميزان المجتمع المختل،

(١) فنون الأدب، تأليف: تشارلتن، ترجمة: د. زكي نجيب محمود، القاهرة ١٩٥٦: ١٨٩ .

(٢) علم المسرحية، الأرديس نيكول، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: علي فهمي، منشورات مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، سلسلة الألف كتاب (١٦٩) :٤٤ .

وتوعية جماهيره لانتزاع حقوقها المستلبة .

إن مهمة الكاتب المسرحي الالتزام أي عليه أن ((يلتزم بالتعبير عن قضايا مجتمعه، وعصره في السياسة والاجتماع بما يخدم طبيعة التطور ويدفع بالمجتمع في مستقبله إلى حياة أفضل))[1].

إن المسرح العراقي عموما قد أتسم بالإخلاص لأكثر قضايا الشعب إلحاحا، فمنذ البداية أدرك فنانونا أن على المسرح أن يؤدي دوره في النضال الوطني والاجتماعي فهو لم يخن رسالته ولا يخل بإخلاصه، ولا يسمح لنفسه أن يستميل أداة تسلية وتنكيت وتلهية، ترمي إلى تفريغ الجماهير من الشحنات العاطفية وامتصاص مشاعر السخط والتمرد على الواقع الاجتماعي المتخلف. فالكتاب بدأوا يستمدون موضوعاتهم ((في أطار الواقع الاجتماعي ... بما كان يكتنف ذلك الواقع من ظروف سياسية واقتصادية طاغية وثقافية عامة))[2]. كما دعا إلى الأخذ بأسباب الحضارة والتقدم من أبرز الموضوعات التي عالجها مسرحنا منذ نشأته الباكرة .

فالمسرحية الاجتماعية في العراق اختلفت موضوعاتها وتنوعت مضامينها وانسحب كل ذلك إلى المسرح في البصرة، لذا نجد المسرحية

(١) من فنون الأدب: المسرحية، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨: ٢٦٥.

(٢) المسرح العراقي مواقف وعثرات، بديعة أمين، مجلة الأقلام، العدد ٧، السنة السابعة، بغداد ١٩٨٢ :١٨ .

في البصرة قد عالجت جملة من القضايا منها العلاقات الشخصية والفردية ـ علاقة الرجل بالمرأة ـ كقضايا الحب والزواج والصداقة، فكانت مشكلة المرأة وواقعها الاجتماعي في مقدمة هذه الموضوعات التي عانى منها المجتمع بأسره وتجسد ذلك في مسرحيات كثيرة منها مسرحية(غرفة للإيجار)١٩٦١ لقاسم حول ومسرحية (الخطأ) و(غبار الزمن)١٩٦٧العبد الصاحب محمد إبراهيم ومسرحية(مأساة اليمامة)١٩٦٧الحسين الهاشمي ومسرحية(العمة

(٤)

الزرقاء)١٩٩٠و(حذاء الراقصة) ١٩٩٢ و(البندورا) ١٩٩٣ و(المنيكان) ١٩٩٦ لبنيان صالح ومسرحية (الممثل) ١٩٩٤و(الساعة) ١٩٩٥ لكاظم الحجاج ومسرحية(لو نطق الحمار) ٢٠٠٥ و(الغرفة المظلمة) ٢٠٠٦ لعبد الكريم العامري ومسرحية (نوارس بلا شاطئ) ٢٠٠٦ لعبد الحليم مهودر ومسرحية(اغتصاب) ٢٠١٠ لجمان حلاوي .

فأغلب هذه المسرحيات تعكس المشاكل والظروف القاسية التي تواجه المرأة في المجتمع العراقي عامة والمجتمع البصري خاصة، ورصدت من خلالها التقاليد المتوارثة وطبيعة النظرة المتخلفة إليها، بوصفها أنسانا من الدرجة الثانية محرومة الحقوق .

إن موضوع حرية المرأة واستغلالها وتوجهها إلى العمل وممارسة حقها الإنساني في اختيار شريك الحياة يمثل العامل المشترك لهذا النوع من

المسرحيات، فان اغتصاب هذا الحق لا يؤدي إلا إلى الشعور بالقهر والانهزام أمام واقع أرادتها وطموحها، كما يؤدي إلى مأساة إنسانية وأخلاقية تلقي ظلالها على بنية الحياة الاجتماعية .

ونشيرهنا إلى مسرحية ظهرت في النصف الثاني من القرن الماضي وهي مسرحية (مأساة اليمامة) ١٩٦٧[١] لحسين الهاشمي إذ تعد هذه المسرحية مثالا واضحا على المسرحية الملتزمة، فهي تطرح تناقضات الواقع لتقذف شخصية المرأة أمام قدرها في التحدي والمجابهة، فالإطار العام لها هو نقد اجتماعي للتقاليد والعادات التي تسود مجتمع المرأة الذي تعيش فيه، وإدانة للقدر الذي وضعها تحت ظلم الرجل وجوره . وفي مسرحية

(١) يود الباحث الإشارة إلى أن الدراسة تقتصر على التعريف بـ(سيرة حياة) الكتاب البصريين الذين يستشهد بنصوصهم فقط، أما الكتاب الآخرون التي ترد أسماؤهم ضمن متن الدراسة، فالباحث يعتذر عن ذكر سيرة حياتهم وذلك لعدم حصوله على المعلومات الكافية التي تستحق الذكر، فضلا عن أن الدراسة تميل في منهجها إلى الإيجاز وعدم الأطناب والتوسع . ولد حسين الهاشمي في ٢٩ آذار ١٩٣٩ في قرية العجيراوية في قضاء شط العرب في البصرة، انتقل مع والده إلى مركز مدينة البصرة، أكمل فيها المرحلة الابتدائية، ثم التحق ـ بفرع اللغة الانكليزية ـ بدارالمعلمين في البصرة، وتخرج فيها سنة ١٩٦١.وعمل محررا أدبيا وناقدا لجريدة البريد البصرية، اصدر كراسا تحت عنوان ـ المسرحيات الأربع ـ مسرحية مأساة اليمامة: حسين الهاشمي، دار الطباعة الحديثة، البصرة ١٩٦٧ .

(غرفة للإيجار) ١٩٦١[١] لقاسم حول[٢] كان لتسلط الأب في البيت وجبروته وبطشه وحرمان أبنته من أبسط حقوقها سببا في تعاستها وتمردها عليه وعلى العادات والتقاليد الأسرية:

الفتاة : أمي ..أنني لم أعد صغيرة، لا تقولي هذا .. آه .. أنني متعبة .. أنكم تتعبوني كثيرا..

تطلبون مني أن أؤدي واجباتي في البيت، وتريدون مني دراسة متواصلة ونجاحا، كيف أستطيع تحقيق هذا .. أنكم تتعبونني .

الأم : لقد تغيرت كثيرا، هل تعلمين ؟(مخاطبة الأب) هل تلاحظ عليها بعض التغيير هذه الأيام ؟

الأب : أجل أني ألاحظ ذلك .. لا أدري، هل حدث شئ جعلك تبدين هكذا ..عبوسة ؟

الفتاة : كلا يا أبي .. أنكم تلاحقونني بملاحظاتكم، بأسئلتكم ..

---

(١) الكراج الخامس، غرفة للإيجار، قاسم حول، مطبعة الوفاء، بغداد ١٩٦١ :٥٧ .

(٢) الكاتب المسرحي قاسم حول من مواليد المدينة في البصرة عام ١٩٤٠وأكمل فيها دراسته الابتدائية والمتوسط، التحق بمعهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٩، وتخرج فيه عام ١٩٦٤ بدأ نشاطه المس، رحي في سن مبكرة، في عام ١٩٥٧ أسس أول فرقة مسرحية في مدينة البصرة، وقدم العديد من المسرحيات تأليفا وتمثيلا وإخراجا، اصدر مجموعة أعمال مسرحية مثل(المدينة المفقودة، عودة السنونو، الكراج الخامس ... وغيرها). نت، الموقع الخاص بالكاتب

أنكم .. أوه .. أبي أرجوك أن تترك هذا الحديث، أنا لم يطرأ علي أي تغيير . (١)

أما مسرحية (الخطأ)١٩٦٧ لعبد الصاحب إبراهيم فهي لا تبتعد في مضمونها عن سابقتها في الكشف عن استغلال ومصادرة حقوق المرأة ووضع العراقيل والحواجز أمام احتياجاتها ورغباتها الشخصية :ـ

يظهر عصام من جديد يحمل رسالة (يقرأ في الرسالة) :ـ

إلى ذلك الإنسان الوديع .. الإنسان الذي أحببته بما ملكت من حب وعاطفة .. اكتب رسالتي

أكتبها بعد جهد جهيد بين العاطفة والعقل ...

بعد أن رفضتك والدتي خطيبا لابنتها وأنت الشاب النبيل جاء بعدك رجل آخر رضيت أن يكون زوجا لابنتها الوحيدة .. وهو الرجل العجوز .. اختارت الرجل الثقيل وتركت الحمل الوديع، وأنا الفتاة التي تعلمت أن تخضع للتقاليد .

أتذكر يوما قلت لوالدتي، أماه رأيت أبن جارتنا يبتسم لي . أتعرف ماذا فعلت؟ صرخت بوجهي وضربتني ضربا مبرحا لازالت آثاره تملأ صدري، وقالت في حدّه: تريدين أن يهتز والدك في القبر .. تريدين لنا العار هكذا قالت أمي .

(١) مسرحية الكراج الخامس، غرفة للإيجار، قاسم حول، مطبعة الوفاء، بغداد ١٩٦١: ٦٢ .

ومن ذلك اليوم أحاول ما في وسعي أن لا يهتز أبي في القبر ولا يصب جام غضبه على الأحياء .[1]

إن الكاتب في السنوات الأولى من نشأة المسرح كان يعكس شخصية المجتمع، وكان لديه متسع من الوقت للوقوف على عيوبه ولديه الفرصة في تمحيص القيم التي كثيرا ما تتغير أبان الملاحظة، لذلك اكتفى بالكشف عن الروابط العائلية كشفا عميقا، وأخذ يصوغ ـ تغيير ـ موضوعاته بأسلوب الوعظ الأخلاقي والاجتماعي دون تحميل العلاقات الاجتماعية القائمة مسؤولية ذلك، ودون وضع الحلول لها، ودون الإشارة إلى سبيل تغير الأوضاع السائدة، وهذا الأسلوب مهد الأرضية الأساسية لظهور فن المسرح الذي يتبنى المشاكل التي يعاني منها الفرد العراقي آنذاك . فإذا كانت نصوص تلك إن مشكلة الفقر والبؤس الاجتماعي والحاجة والحرمان وما يترتب عليه من آثار سلبية على الفرد والمجتمع، تعد من أبرز الموضوعات شيوعا وأكثرها تناولا عندهم، فلا نتصفح نصا مسرحيا واحدا

(١) مسرحية (الخطأ)، عبد الصاحب محمد إبراهيم، ط١، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد ١٩٦٧: ٣٠ -٣١.

الفترة تمتاز بقدر من الشعبية فأنها كانت تفتقر أيضا إلى الصعود الدرامي الذي يجعل من إبطالها مدافعين عن الجماهير الشعبية في نضالها الاجتماعي والوطني، ورغم هذه النواقص، فأن تلك المسرحيات قامت بشحذ النظرة النقدية عند الجمهور إزاء مشكلاتهم.

من نصوصهم، إلا وظهرت فيه أشارة أو ملمح يوحي لهذه الثيمة، ولعل أبرز من تناول هذا من الكتاب قاسم حول فقد كتب مسرحية (المهرج) ١٩٦٢ فجاءت تحمل أسلوب وصفات المسرح التعبيري، وذلك من خلال رصده أثر المسرح في المجتمع وعرض المادة كقضية لتردي العلاقات الاجتماعية وعلاقة الإفراد مع أنفسهم، إذ جعل من الأستاذ الجامعي المتقاعد الذي يقتدي به والذي يمثل رمز العلم والتطور والرقي عاريا من ملابسه حينما يتعامل مع الناس، وكأن المؤلف يسعى من وراء هذا المضمون الكشف عن مشكلة الإنسان وأزمته في هذا العالم ألممتلئ زيفا ونفاقا، فالمهرج يمثل من خلال مظهره الرث وفُقره حالة ألإنسانية بصورة عامة حالة العزلة والإنفراد والإهمال التي تكون أصلاً معنى ألإنسان من ذلك قوله: ـ

صوت المرأة : سيدي ..سيدي

بديع : لا تدخلي .

صوت الرجل: لا تدخلي، أنه عار .

بديع : تحدثي في مكانك، لابد أنك امرأة قذرة، من أنت؟

صوت المرأة: أنا أم حمدية، لقد قدمها والدها القذر لقاء مبلغ من النقود طعاما للشيخ سلطان، أنه شيخ قبيح لا يليق بابنتي

السنبلية . [1]

ويشير الكاتب أيضا في موضع آخر من المسرحية إلى زيف الناس و تلونهم من أجل الحصول على امتيازات أو مصالح شخصية .

بديع : الناس يا رجل مجموعة من الأعاجيب، وأنا أشعر بتعب شديد بالاجتماع بهم، تجد هذا مسترسلا في إلقاء أحاديث جوفاء عن خصوصيات حياته...تجد آخر يثرثر عن قصص غرامية وهكذا فأن عليك أن ترسم على وجهك مئات الأشكال، بقدر عدد الناس .. [2]

إن الكاتب قد أحسن تصريف الأحداث في المسرحية، وأن كانت نهاية المسرحية لا ترتقي إلى مستوى المشكلة التي تناولتها، ولا إلى مستوى موضوعها والأفكار التي تبنتها، فأننا نعتقد أن المسرحية سائبة لا تعطي الزخم المطلوب في طرح مثل هكذا موضوعات ايجابية، وأن كانت ثيمتها الأساسية طرحت التناقضات بين محاولة التقدم للأمام وسيادة النظرة الاجتماعية المتخلفة، لكن ذلك لا ينفي عن المسرحية القيم والأبعاد الفكرية الايجابية التي تناولتها .

إن المسرحية الاجتماعية لم تتوقف عند هذا الحد، فقد ظهرت

(١) مجموعة مسرحيات تحت عنوان (عودة السنونو) قاسم حول، منشورات دار الحكمة، النجف الأشرف ١٩٦٢ :٩١.

(٢) المصدر نفسه: ٩١ .

مضامين اجتماعية مختلفة فكانت استجابة واعية لواقع التخلف الاجتماعي الشامل الذي يعاني منه العراق كافة طبقاته وشرائحه الاجتماعية وتأتي مسرحية(الصدى) ١٩٨٤[١] للدكتور مجيد حميد الجبوري[٢] لتعالج قضية اجتماعية ولتعبرعن وجه آخر من أوجه الفقر والحرمان، وهو حب الدنيا وجشع النفس الإنسانية وطمعها في مال الآخرين، والرغبة في الحصول على أكثر مما قدر له، والمسرحية حين عرضت لا لتعريف الجيل الجديد بقضايا المجتمع، أو مشاهدته لصورة اجتماعية فاسدة تتنامى في بعض المجتمعات العربية، وإنما لإطلاعه أيضا ـ بقصد أو بدونه ـ على جوهر فكرة النص التي تشير إلى عمق مأساة البيت العراقي والبيئة العراقية القائم على الرمز، ودلالته الأمة العربية في وضعها الراهن حيث تتلقى الطعنات من

(١) نت/موقع الكاتب الشخصي، صفحة فنون سياسية، تقع في خمس عشرة صفحة من الحجم الكبير، سحبت ٢٠١٠/١/٢٥

(٢) الأستاذ مجيد حميد الجبوري مواليد بابل عام ١٩٥٢ أكمل في بغداد دراسته الابتدائية والثانوية فيها، التحق بكلية الفنون الجميلة – قسم المسرح – وتخرج فيها عام ١٩٧٩، ثم أكمل دراسة الماجستير سنة ١٩٨١ وحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة البصرة عام ١٩٩٨ له ثلاث مسرحيات (الصدى، يااللغرابة، في الغرفة)له مشاركات عدة في المهرجانات المحلية والعربية والدولية، يعمل حاليا مدرسا لمادة الأدب المسرحي و تاريخ المسرح في كلية الفنون الجميلة . مقابلة شخصية مع الكاتب، البصرة ٢ / شباط / ٢٠١١ .

خلال أبنائها[1].

تدور فكرة موضوع المسرحية حول(عبد الرحيم)الذي بلغ الأربعين من عمره، يعود بعد عشرين عاما قضاها ضائعا، متشردا في المدينة بعد أن قتل أخوته وأعمامه حبا بالجاه والمال، ليلتقي بأم عجوز مهملة حملت مصائب الدنيا على رأسها، أنها آخر ما تبقى له، ليرتمي في أحضانها ويكفر عن أخطائه، يتكلم ويتكلم ..أمه لا تجيب ويا ليتها تفعل ذلك، ولكن هيهات، فهي بصيرة، صماء... تتكلم ...تهذي بذكرياتها السود ..ويعتقد أنها تجيبه ويكتشف ذلك .. يسقط على الأرض..

الحوار الآتي يبين مدى وحشية عبد الرحيم :

عبد الرحيم: أنه السر الذي لا يعلمه أحد حتى الآن، لقد استطعت أن أقضي عليهم، يوم كانوا عائدين فرحين ببيعهم حاصلهم السنوي .. سبقتهم بحجة المرض وتربصت لهم في الطريق ثماني ساعات متواصلات في حقل الذرة بلا حراك، ثماني ساعات من الترقب والحذر..ثماني ساعات لم أجعل أحدا يشاهدني أو يشعر بي، وحين جاء موكبهم كنت أنا والشيطان على موعد معهم ..... شعرت بيدي تضغطان على الزناد

(١) ينظر: ابعاد الصدى في منتدى المسرح، حسب الله يحيى، جريدة الجمهورية، العدد ٥٢٩٨، السنة١٧، بغداد ١٩٨٥/٣/٦ :٥ .

دون أرادتي أرديتهم قتلى واحدا تلو الآخر، لا زالت صورة تساقطهم الواحد تلو الآخر مطبوعة في ذاكرتي...

والمسرحية جاءت صورة للحياة الأسرية ـ كما صورها الكاتب ـ ويضئ فيها جانب الخير كما يضئ جانب الشر، على الرغم من تصويرها الدقيق لنوازع الإنسان الفردية المكبوتة، فهذا عبد الرحيم لا يتوانى في قتل أقرب الناس إليه، حتى زوجته أرضاءً لحماقته وأنانيته التي جبل عليها :

عبد الرحيم: لماذا تحطمينني هكذا..لقد فعلتها مرة وتزوجت، وفي لحظة من لحظات الطيش خنقتها ..كان جمالها يغري الرجال، وكان ذلك سببا كافيا لقتلها.. خنقت المرأة التي آوتني واحتضنتني..وفتحت لي بيتها وقلبها، وفر الابن..

إن عبد الرحيم يعيش غربة نفسية حقيقية، فهولا يجد في أي مكان من المجتمع ما يساعده على التعايش والتقبل له، فرؤيته خاصة تختلف عن رؤية الآخرين، وكأنه ليس من هذا العالم، فقد جاء ليتخطى عالم الظلام إلى عالم النور، فلم يجد من يمد له يد العون والمساعدة حتى وان كانت أمه التي جاء من أجلها .

أم محمد : (تبكي) حقا ..ما فائدة الكلام .. لن يرجع الكلام الأيام الخوالي، التي ولت إلى غير رجعة ..لا فائدة ترجى يا بني .

عبد الرحيم: أأخرج من هنا ـ هكذا ـ دون أن أحصل على أي شيء ..لا ..هذا أمر مستحيل.

أم محمد : ما الذي تريده ـ بعد ـ من هذه المرأة التي أعطت كل شيء، وضحت بكل شيء.. أنصحك يا بني أن تترك هذه العجوز حالا ..لأنها لم تعد تحتمل مصيبة أخرى ..

عبد الرحيم: (إلى أم محمد) لا تخرفي أيتها العبد العجوز .. أنا لا أريد منها شيئا .. أنا أريد أن أطمئنها ـ فقط ـ بأني لم أعد ذلك الوغد القاتل الذي عرفته من قبل، أريد أن أكفر عن سيئاتي لأعيش أيامي الأخيرة مطمئنا (إلى الأم) أماه منذ فترة طويلة وأنا بحاجة إلى لمسة عطف .. هذا هو هدفي في الحياة الآن .. فامنحيني حياتي أتوسل إليك !![1]

إن رؤية المؤلف تلك تعبر عن موقف ملتزم، فهو لا يعبر عن أيديولوجية معينة تفرض فكرها وتجعله أحادي النظرة، وإنما تعبر عن بعض الحقائق الإنسانية ـ نفسية ـ لتكشف عن نوازع الشر عند الإنسان من تكبر وجبروت وأثره في الواقع الاجتماعي، ومن ثم فأن أدب الكاتب وفنه أشبه بالمرآة المقعرة تعكس الواقع بصورة مؤلمة . والحق أن الكاتب أستطاع أن يبلغ ما طمح إليه في مضمون مسرحيته الهادفة من خلال شخوص قلائل في أسرة صغيرة لا تتعدى الأم والخادمة والابن، فمن خلال

(١) نت/موقع الكاتب الشخصي، صفحة فنون سياسية، تقع في خمس عشرة صفحة من الحجم الكبير، سحبت ٢٠١٠/١/٢٥: ٦ـ٩ .

براعته في استخدام هذه العلاقات أفلح في تحميل أفكاره عبر كلماتهم ألينا، كما افلح في الوقت نفسه في أن يجعل لكل شخصية سماتها المتمايزة التي تنطوي على مواقف تتجلى فيها الأصالة بأوضح ملامحها .

إما مسرحية(ملابس العيد) ١٩٩٦[١] لكاظم الحجاج، فهي أحدى تلك النصوص القصيرة نسبيا، تتألف من فصل واحد، كتبها المؤلف في ظل الحصار الاقتصادي الذي شمل جميع مناحي حياة العراقيين، إذ تمثل معاناة الناس اليومية وتصور جانبا من التناقض الملموس بين الخير والشر، وتجسد الفقروالحاجة كحالة اجتماعية سلبية متفشية في المجتمع، تركت آثارها الفاسدة في جسد المجتمع وولدت جملة من الأمراض الاجتماعية، كالسرقة والسلب والنهب والاحتيال وقد برزت هذه الظاهرة من خلال دلالات متعددة .

فموضوع المسرحية يتلخص أن معلما في الأربعين من عمره يستيقظ صباح العيد، ويتفاجأ بسرقة أثاث منزله بالكامل :

الرجل :يااللهي.. يااللهي..لم يتركوا شيئا، لم ينسوا شيئا أي شئ، المجمدة، الثلاجة، الطباخ، قنينةالغاز، القدور، الأواني ..كل شئ . الكتب، حتى شتلة البرحي انتزعوها من الحديقة حتى خرطوم المياه .

(١) مسرحية ملابس العيد، كاظم الحجاج، مطبوعة، البصرة ١٩٩٦ .

وفي موضع آخر من المسرحية يصور الكاتب مدى أسف المواطن العراقي ـ المعلم ـ على سنوات حياته وما أفناه من عمره، من أجل تحقيق أحلام وآمال ذهبت جميعها في مهب الريح .

الرجل: إنها القاضية، نعم أثاث الزواج، الأحلام المسروقة، أحلام أربعين عاما من العطش، أربعين صيفا وشتاء وخريفا ولا ربيع بينها، أربعون عاما من صبر البعران (كمن) يحلم..

ياواحتي الصغيرة .. يا واحتي الأخيرة .. يا من رضيت أن تزرع صحراء كهولتي، لقد

تأجلت ..أحلامنا ..وربما ضاعت إلى الأبد..

إلى أن يقول : ـ

تعالي وانظري كم اكتهلت الآن؟ كم تقدمت في العمر بين ليلة وصبحها، لقد سرقوا أحلامي ضاعفوا عمري ثلاث مرات، لن تعرفيني الآن، لقد صرت جد نفسي، تعالي لقد سرقوا سرير نومنا .

ويبدو أن الكاتب في هذه المسرحية يريد أن يوصل رسالة إلى العالم يبين من خلالها فداحة أمر المجتمع وما وصلت إليه أحوال الناس من تدهور، حتى أخذ الإنسان البسيط لا يطمئن فيه على حياته وممتلكاته، فهي أذن إدانة كبرى لذلك النظام الذي بات عاجزا عن توفر أبسط مقومات الحياة للمواطن العراقي .

ويأتي الاستغلال الاجتماعي، ولؤم الأغنياء، وعدم شفقتهم، وفقدهم للمشاعر الإنسانية النبيلة كمضمون مسرحي آخر جسدته عدد غير قليل من المسرحيات في البصرة .

فمسرحية(الحكم موتا) ١٩٩٨[١] لعبد الجبار التميمي[٢] تدورحول التفاوت الطبقي بين فئات المجتمع وما يخلفه من سلبيات على الإنسان، كما تؤكد على قيم الخير ونوازع الشر، وجهاد الإنسانية من أجل تحقيق السعادة على وجه الأرض من خلال الصراع بين الخير والشر، فالموضوع هو بين شخصيتين متناقضتين من حيث المستوى المادي والفكري والأخلاقي، وقد تجسد ذلك حتى بلغ إلى مسمياتهما (فرج)و(سفاح) فهذه الأسماء تمثل

(١) نشرت في جريدة الثورة، العدد ١٠٢٢٢، ٢٥ / ٢ / ٢٠٠١: الصفحة السادسة . كما أنها عرضت على قاعة منتدى المسرح في البصرة يوم ٢٤ / ١١ / ٢٠٠٠ .وتقع في ست عشرة صفحة من الحجم الكبير، البصرة ١٩٩٨ .

(٢) ولد عبد الجبار حسين محمد التميمي في مدينة بغداد عام١٩٥٣ أكمل دراسته الابتدائية والثانوية فيها، أنتقل مع والده إلى مدينة ذي قار، ومنها كانت بدايته الفنية، وفي عام ١٩٧٣ أنتقل إلى البصرة فألتحق بفرقة البصرة للتمثيل وأصبح فيها عضوا فاعلا ليومنا هذا، قدمت الكثير من أعماله المسرحية على مسارح بغداد والبصرة والموصل، نشرت له العديد من القصص والكتابات النقدية والأدبية في الصحف العراقية والعربية، حصل على عدة جوائز تقديرية، أنتجت مجموعة من أعماله المسرحية في التلفزيون العراقي له نصوص مسرحية كـ(الحكم موتا)و(طائر الحلم) و(الأرجوحة) و(الصفحة الأخيرة في المنهاج) و(التعويذة)...وغيرها . مقابلة شخصية مع الكاتب عبد الجبار التميمي البصرة ٢٨ / آذار / ٢٠١١ .

أشارة تتناسب مع أفعالهما وتتطابق مع وتوجهات كل منهما، إذ يقوم (فرج)الموظف البسيط الذي يعمل في أحدى دوائر الدولة بقتل المستغل الجشع(سفاح) صاحب الأسواق للمواد الغذائية اثر نزاع حاد حدث بينهم، إذ يطلب فرج من سفاح مبلغا من المال على سبيل القرض لشراء الطعام لعائلته لسد رمق جوعهم، فيرجوه أن يسلفه بعض المال، ويتوسل إليه، لكن سفاح يرفض ذلك، ويطالبه بتسديد الدين الذي في ذمته، يعتذر فرج منه كثيرا، ويعده برد دينه حالما يحصل على المال، يقوم سفاح بابتزاز فرج، ويهدده ببيع بيته له، وإذا لم يفعل فسوف يقوم ببيعه في المزاد العلني، وفي لحظة ما يفقد فرج أعصابه وعقله، فيضربه ويرديه قتيلا .

فرج : سفاح العيال جياع .. ولن تقبل أن يباتوا دون طعام .. وأنت من فضل الكريم تملك الكثير.

سفاح : ومن يملك الكثير يتحول إلى منظمة الصليب الأحمر .. أسمع مني ..عندي الدينار أعز من أكبر أولادي .

فرج : أنت ما عرفت يوما معاناة الحاجة، وقبل السنين العجاف، كنا ننثر الخبز لكل الناس .

سفاح : بع أثاث البيت وأملأ بطون أطفالك .

فرج : لم يعد ما يستحق البيع .

سفاح : أشتري منك البيت .

فرج : البيت .. تشتري البيت، وأنا أين أذهب بعيالي ؟

سفاح : أذا ليس لك عندي شئ . هيا أخرج من هنا أتعبت أعصابي وكفاكم تسولا، ألا تستحون على وجوهكم .

إن المسرحيات التي تعنى بمثل هذه الموضوعات تكشف عن واقع المجتمع، وتبين نمط حياة الناس وأسلوب تفكيرهم في الحياة وكيفية طريقة التعامل مع الآخرين، فعلى الرغم من بساطة الأفكار التي تعالجها، أنها حققت جانبا لا يستهان به من الترفيه والمتعة التي تعد هي الأخرى جزءا من وظيفة المسرح، وهذا يرجع بالأساس إلى الواقع المعاش نفسه . والى مدى تأثر الكاتب بذلك الواقع، فأن الأثر البارز في اختيار الكتاب لموضوعاتهم ينسجم بشكل ملائم مع تطلعاتهم نحو معالجة القضايا، فكلما توغلوا في تقصي مشكلات ذلك الواقع، وبحثوا عن أسبابها، تمكنوا من وضع الحلول المناسبة لها، وأصبح طرحهم ذا تأثير أكثر فاعلية .

فالذي يتابع نصوص المؤلفين في البصرة يلمس في أعمالهم كشف الواقع المتخلف ومعرفة مسبباته ومحاربته ويجدها أيضا متفاوتة في بنائها الفني تفاوتا ملحوظا، ومتشابهة بالصدور عن موارد محددة وهي مع هذا التفاوت والتشابه تبدو أسيرة المرحلة فهم لا يخرجون عن وظيفة المسرح الاجتماعية والتربوية والأخلاقية ((فالتجربة الإنسانية عندما تقوم من خلال عالم المسرح المصنوع لاتصل المشاهد بوصفها محاكاة تسجيلية لواقع خاص حدث، بل تصل بوصفها تصورا مقنعا ومحتملا يمكن أن يحدث

لأي فرد في المجموعة أذا مرّ بهذه التجربة..))[1].

إن المسرحيات الاجتماعية في العراق تكاد تكون متشابهة فيما بينها، وذلك لأنها وليدة ظروف معينة، وتقاليد مماثلة، قصد الكتاب المسرحيون من كتاباتهم تصوير الفساد الذي عمّ المجتمع العراقي فاغلب هولاء الكتاب، ولدوا في حقبة تاريخية معقدة في تاريخ العراق، وقد اتسمت هذه الحقبة بالتناقضات والنزاعات المستمرة التي انعكست في العموم على حياة العراقيين . إن القوى التي تتصرف بمصير الشخصيات الرئيسة هي القوى الاجتماعية من عادات وتقاليد، أصبحت هي الحكم المهيمن في مسرحياتهم، ومعاناة الإنسان تنبع من تحكمها، وهذا كله منبعه الأيمان المطلق بالإنسان، وقيمه التي آمن الكتاب بها أيمانا مطلقا، لذلك جاءت مسرحياتهم وهي تحفل بالأفكار التي انتشرت في شرائح المجتمع العراقي آنذاك .

إن الأحداث الكبيرة التي مرت بحياة الإنسان العراقي في العقود الأخيرة من القرن الماضي، كالحروب التي خاضها النظام السابق مع إيران (حرب الخليج الأولى) ١٩٨٠و(حرب الخليج الثانية) ١٩٩١والحصار الاقتصادي الذي تلاها الذي أنهك العراقيين أثني عشرعاما، واحتلال دول الاستكبار العالمي للعراق عام ٢٠٠٣ كل تلك الأحداث قد أثقلت كاهل الفرد العراقي وأنهكت قواه وأثرت سلبا على حالته النفسية والاجتماعية

(١) المسرح بين الفن والفكر، د.نهاد صليحة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٥ :٢٠.

والاقتصادية، ومع تبلور المناخ السياسي و تطورالحياة الاجتماعية والتبدلات الجوهرية في علاقات الفرد والمجتمع، تطورت المسرحية في العراق من ناحية طرح الموضوعات والمضامين الاجتماعية والفكرية والسياسية، وأصبحت أكثر الأشكال الأدبية والفنية غرابة من بين جميع ألوان التعبير الجمالي، وبشكل يتلاءم مع طلائع النهضة الحديثة التي شهدتها الساحة العراقية، فهي لا ترتبط بأي شكل من الأشكال بتلك الظواهر السابقة التي وجدت في مجتمعنا العراقي قبل هذه التغيرات. بل هي رهينة المرحلة أوهي كما يصورها الناقد ياسين النصير بأنها ((متفاوتة العطاء مجدبة في مرحلة، ومعطاءة ثرة في مرحلة لاحقة، وأن لا مرحلة تعتمد على ما سبقتها بل كل مرحلة تبني لنفسها قوقعة صغيرة، ما إن تنهي مهمتها حتى تبدأ ببناء قوقعة ثانية))[1].

فالطابع الأوحد لأعمال كتّاب المسرح في العراق هو التصاقها بالقضايا الطارئة التي تتسع لتشمل قضايا الوطن والمجتمع والإنسانية . لذلك قدم كتاب المسرح في البصرة مجموعة من النصوص وكانت ذات دلالات فكرية واجتماعية مختلفة متناولة الجوانب السلبية والايجابية في الحياة العراقية، كما أنها كشفت الواقع المأساوي، وأبرزت نضال الإنسان البسيط من اجل حياة أفضل، وقد أستخدم مؤلفيها بذلك مختلف الأساليب و

(١) بقعة ضوء بقعة ظل (مقالات في المسرح العراقي) ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة بغداد ١٩٨٩: ٣٠٤.

الأدوات، حتى أصبحت معظم الأعمال تمثل لسان حالهم، بما أرادوا تقديمه من أفكار لأن ((الأديب نفسه وليد البيئة التي نشأ وترعرع في أحضانها، إذ يستمد الأديب أفكاره وخياله ومزاجه ومشاعره من فكر المجتمع ومن واقع الحياة التي نشأ فيها عن طريق الكتابة، وقد أفرد الأديب بذلك نظرته إلى العالم وما يعتمل في نفسه من صراع ضد أعداء الحياة وأعداء الشعب الذي ينتمي إليه))[1] .

ولعل أشهر هذه الموضوعات هي الموضوعات التي كشفتها حقيقة الحياة من معاناة جمة لبني البشر من آثار الحروب وويلاتها، ما خلفته من مشاكل كثيرة سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية أثرت في نفوس العراقيين وخلفت القلق والشعور بعدم الأمان، وتمثل هذه الموضوعات مسرحيات بصرية عديدة مثل مسرحية(دواليب الزمن بجزئين الطاعون) ١٩٨٣و (الخراب)١٩٩١ ومسرحية(المقبرة)١٩٩٧لجبار صبري العطية ومسرحية (الصفحة الأخيرة في المنهاج) ١٩٩٨لعبد الجبار التميمي ومسرحية(الساعة) ١٩٩٤و ومسرحية(ملابس العيد)١٩٩٦لكاظم الحجاج ومسرحية (النوارس لم تهاجر) ١٩٨٩و(النبوءة والدينونة) ١٩٩٢ و(الحلمانين) ١٩٩٣لبنيان صالح ومسرحية(النوارس بلا شاطئ)٢٠٠٢لعبد الحليم مهودر ومسرحيات عبد الكريم العامري(كاروك)٢٠٠١و(حفلة سمر من أجل ٩ نيسان) ٢٠٠٣و(لو نطق الحمار)٢٠٠٥و(إلى من يهمه

(١) المذاهب النقدية، د. عمر الطالب، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل ١٩٩٣: ١٧٤.

الأمر)٢٠٠٥. فمعظم هذه المسرحيات جاءت تصور الواقع المؤلم، بما فيه من مرارة لاذعة، وجوانب قاتمة، تعبر عن أفكار وتطلعات جيل جديد من الشباب لم ينجحوا دائما في ما فتحته الحياة من آفاق جديدة، وما غرست في نفوسهم من مثل وقيم خاصة، وبين الواقع القاسي المجدب الذي يعيشونه، بتقاليده، ومظاهر التخلف الاجتماعي فيه .

فهذه المسرحيات تعرضت للواقع النفسي لذلك الجيل وشخصت بعناصرها الدرامية الخلل في ذلك كالتمزق والقلق والإحباط واليأس الذي حال من ألانسجام بين واقعهم وبين ما يحملون من أفكار، ومن كتاب هذا الاتجاه، الشاعر والكاتب عبد الكريم العامري[1] فكان موفقا في تصوير الضياع الذي يعانيه جيل الحرب، وأن القارئ لمسرحياته يلمس أن الكاتب كأنه ينطلق من تصوير معاناته الخاصة، وأحاسيسه التي كان يحياها بعمق .

(١) ولد عبد الكريم العامري في مدينة الفاو عام ١٩٥٨، أكمل الابتدائية والثانوية فيها، ثم أنتقل إلى مركز مدينة البصرة أثر الحرب العراقية الإيرانية، التحق في سلك الأعلام، وظل ممارسا لعمله ليومنا هذا، نشر مجموعة من القصائد في جريدة المرفأ عام ١٩٧٥وصدر له ديوانان من الشعر، الأول بعنوان (لا أحد قبل الآوان) ١٩٩٨عن جامعة البصرة والثاني (مخابئ) عام ٢٠٠٠، له روايتان (الطريق إلى الملح) و(عنبر سعيد) ٢٠٠١، وله مجموعة نصوص مسرحية يتجاوز عددها أكثر من عشرة نصوص، أولها مسرحية (العاشق) مثلت وأخرجها محمد البياتي وآخرها(عربة الموت) مثلت وأخرجت في إحدى الجامعات العربية . مقابلة شخصية مع الكاتب، البصرة في ١٥ / حزيران / ٢٠١٠ .

ففي مسرحية(كاروك)[1] يحاول المؤلف أن يطرح مجموعة من المضامين، من خلال تأملاته لمأساة الحرب العميقة، وآثارها على الناس البسطاء، عن طريق استلهامه التركيبة الفنية الحكائية لحكايات (ألف ليلة وليلة) وبالتحديد من الحكاية الإطار، أي حكايات (شهرزاد لشهريار) التي روتها في ألف ليلة وليلة . ففي المحتوى العام هناك قصص وأحداث تقع كلها في متن الحكاية الإطار، والنماذج المختارة من الشخصيات، هي نماذج محلية حملت مصائب وويلات الحرب الثقيلة على أكتافها، وناءت بذلك الحمل، فـ(سعيد) البطل انتزعت الحرب رجولته وأطرافه السفلى، وأعارته كرسيا مدولبا، وأبعدت عنه زوجه التي يحبها كثيرا :ـ

الابن : وجهك كان يضيء الليل ونحن في الساتر .

سعيد : كان يضيء الليل ! أما الآن فصار أكثر عتمة، يصحبني العود وأشدو وحدي .

الابن : (مستغربا) وحدك ..؟ وأم البيت ..؟

سعيد : غيّرها الزمن التعبان (متأوها) تعبت مني !

الابن : كنت سعيدا معها .. ما غيرها ؟

(١) عرضت المسرحية في قاعة مسرح الرشيد، بغداد في٢ / ٦ / ٢٠٠١ ضمن فعاليات مهرجان المسرح العراقي والمسرحية مطبوعة بالكومبيوتر، تقع في عشرين صفحة من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠١ .

سعيد : ما تفعل برجل عاد من الحرب بلا ساقين . ما تفعل بي ..

الابن : (مع نفسه) آه، لو تعرف تلك المرأة كم ضحّى هذا الرجل ما عافته وحيدا .

و(الابن) العائد من سنوات الحرب الطوال حاملا ذكرى موت رفاقه، وخيبة أمل تسابقه لأمه التي ابتلعها الداء ففارقته، و(ياسة) التي زوجها أخوها فعذبته، فأحلامه تنتهب، ماذا بقي له من الحرب غير

اليأس والقنوط :

الابن : شرف الأرض ..؟ حرسنا هذا الشرف الطهر، قاتلنا في كل الجبهات كخلية نحل لا تهدأ يوما أو تغفوا، يزحف آلاف الجند، يحتضنون الموت ويلوكون النار بأصابع فولاذ ..

أعرفهم (مؤكدا) أعرف تلك النار وذاك الموت ..

أتباهى بالجرح الغائر في صدري، في أيامي البيضاء وأيامي السوداء .

المرأة : يالؤم الأيام السود ...نزفتم ما يملأ هذا الكون دماء .

الابن : ما كنا ندافع عن وطن حسب، كنا نشد الروح على فوّهة المدفع .

أما شخصية(المجنون) ضحية أخرى من ضحايا الحرب، قد نالته الحرب بصاروخ سقط في منزله، فقد على أثرها أسرته وابنته (نور)، فراح يكشف سوداوية أيامها، ويعلن عليها احتجاجا سلبيا، وأن كان لا يحقق له

في جوهره ولو بعض تطلعاته وأمانيه التي يتوق إليها وهو رجوع أسرته ونور:

المجنون : (يتمدد داخل التابوت) يا موت؛ هو ذا جسدي ..أمته، لا حاجة لي به ... يا موت هذا الجسد المنخور لا حاجة لي به، خذ منه ما يرضيك .

ويطفئ نار الغضب المتأجج في الصدر يا موت، خذ عمري . وأعد لعيالي الروح

ضحكتهم، نور البيت، هل كان علي أن احمل وزر الكون ؟

وفي موضع آخر من المسرحية يندب أبنته الوحيدة يقول :

يا تراب البيت ! لم عفّرت جدائلها الحلوة ..؟

يا سقف البيت ! أكنت تريد الموت لنور، أم كنت تريد تقبيلها فهويت ..؟

قتلوك يا نور ...صرفوا ملايين الدولارات كي (يهجموا بيتي) كي يقتلوا نور !

نور! ما كان بيدي رد الصاروخ، ما كان بيدي رفع السقف، ما كان بيدي مسك طيارات الموت .

إن العنوان يعدّ عتبة في غاية الأهمية إذ يقف عليها مضمون العمل الأدبي مهما اختلف جنسه، ويشكل مدخلا لفك رموزه، كما يمثل مرحلة

من مراحل الحدث تحتم أن يتبعها شيء معين، أي أنه شيء يترتب عليه حدوث شيء آخر .

والمسرحية التي تحمل مثل هذا العنوان ـ كاروك ـ تحيل القارئ في الوهلة الأولى، إلى أنه سوف يداعب بأناملـه براءة الطفولة، ويتحسس بألفاظها الوداعة والحنان، ويتنقل مابين ضفاف العاطفة وشموخ الأبوة، وإذا بملامح القارئ قد تغيرت، وأحلامه قد تبددت، ورؤيته قد تبدلت، وأخذ الصمت والوجوم يرتسم على وجهه أمام علامات التعجب الموجعة والاستفهامات المؤلمة . فالمسرحية تعمل على المتناقضين، وهما قد يرتبطان في أمر، وينفصلان في أمر آخر، فهناك العلو ويقابله في الجانب الآخر الدنو، فـ(الكاروك) الذي يرمز إلى الولادة والحياة، أخذ يتحول إلى شيء آخر في خضم حياة الحرب والدمار، شيء يرمز إلى ـ التابوت ـ الموت وهو نهاية الأشياء وعدميتها، وبشكل ينسجم مع مجريات الأحداث التي وردت في أثناء المسرحية .

فالمسرحية تناولت موضوعا على خلاف ما جاء في مدلول العنوان، فقد حملت عدة معاني يمكن للقارئ أو المشاهد أن يتلمسها، ويشعر بها لأنها شديدة القرابة منه .

فاللمسرحية حوار كان معبرا، أحسن الكاتب تركيبه، وسهل قوله، واتضح معناه، وعبر تعبيرا ملائما عن فكرته و مضمونه، ولعل السمة المميزة فيه انه يشير إلى الواقع لا نقله، كما يميل إلى الإفصاح والإبانة والاختصار،

مراعيا طبيعة القارئ والمستمع .

أما شخصياته، فهي من عامة الناس، أناس شعبيون من الطبقة الوسطى، عاديون، طيبو القلب، بسطاء في طبيعتهم، مكبلين بقيود فرضها عليهم الواقع الاجتماعي المحيط بهم، بما يتضمنه من عادات وأعراف بالية .كما إننا لم نلمس في هذه المسرحية، بطلا متفردا بل الشخصيات هم إبطال هذه المسرحية ولا يوجد حدث معين في هذه المسرحية، بل توجد إحداث جزئية من مجموعها تتكون الصورة العامة لحياة العراقيين، وهو بذلك لا يخرج عن المألوف .

والكاتب حينما نهج إلى هذا الأسلوب، فأنه كان يتحاشى النظام ومضايقاته، وينأى بنفسه عن نظرة السوء من قبل أزلامه، ولكنه في الوقت نفسه أثقلته الحالة الوطنية، فأخذ يتناول قضايا المجتمع وأحداثه التي يتفاعل معها تفاعلا تاما في قرارة نفسه، إذ تثير هذه الموضوعات انتباهه واهتمامه، ويقدمها بإطارها الإنساني، فالكاتب عبد الكريم من جيل وجد نفسه فجأة وسط حروب ومشاكل كثيرة خرج منها بذاكرة مثقلة بالهموم والمآسي المؤلمة، لذا نجده يعمل جاهدا بالاشتغال على مفهوم الحياة ما بعد الحرب فكريا وجماليا . فهو كما يقول المخرج السوفيتي يفجانيي باجراتير ((لا غنى البتة لخشبة المسرح عن الجدية، وعلى المسرح أن يلتصق بالحقائق، لهذا لن أقبل منكم أي شيء ينبع من عالم المسرح، أريد

الحقيقة فقط))[1] فالكاتب كان يعالج المساوئ بأسلوب واقعي، واضعا في الصدارة الإنسان المكافح من أجل حياة أفضل . فالمسرحية في القرن الماضي أذا كانت قد ركزت في معالجتها على الموضوعات الشخصية الإنسانية الفردية((...فأنها في مستهل هذا القرن كان جل اهتمامها التأكيد على الشخصية داخل المجتمع أو الجماعة، واتخذت مسالك أكثر طموحا، لأنها واكبت تطورات العصر وحركاته التقدمية المتنامية، ولأنها شغلت طاقاتها وقدرتها بقضايا شعبنا المحلية والقومية والتقدمية))[2].

فكتابات كتاب البصرة بصفة عامة هي تجليات لنوعية العلاقات القائمة بين أفراد المجتمع ومحاولة إعادة رسم لبنية((كتابات تحاول أن تكشف وأن تتجاوز وأن تحفظ بجزء من الواقع مادة للتفكير والتأمل وبداية هذا المجتمع وذلك لانتقاد هفواته ومحاولة تحطيم القوالب والممارسات أنها بعبارة سارتر لتغييره))[3] أنها بعبارة أخرى لحظة رفض لكل تخاذل وتقاعس ودعوةلتطوير الحاضروالاستفادةمن دروس الماضي.

(١) المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاص، د.كمال عيد، مجلة الأقلام، العدد ٧، بغداد ١٩٨٠: ٥١ .

(٢) بدايات المسرح العربي في العراق، احمد حلاوي، مجلة قضايا عربية، العدد الثالث، بغداد ١٩٧٤: ١٤٨ .

(٣) ينظر :التراث والبعد الوظيفي للتراث، سميرة أويلهي، مجلة أفاق عربية، العدد السابع، السنة الحادية عشرة بغداد ١٩٨٦: ١٥٠.

كانت المحاولات المسرحية في البصرة محاولات فردية متناثرة على الرغم من استمرارها، فهي تعبر عن تجارب حياتية صادقة، وأصحابها كانوا بمثابة مراقبين أثارتهم بعض أحداث المجتمع البارزة فصوروها ليلفتوا نظر المشاهد والقارئ إليها وإلى مساوئها، وهم يرون أن من الواجب تلافيها وإصلاحها، إذ قدمت هذه الأعمال المسرحية للمجتمع البصري بكل تنوعاته وانتماءاته فكرا أدبيا ملتزما بقضايا الناس وهمومهم اليومية، كما أنها عبرت بكل حساسية ورهافة عن أحلامهم وآمالهم وقلقهم وخوفهم .

المبحث الثاني: الموضوعات السياسية

لم تكن السياسة يوما بمنأى عن العراقيين، إذ استأثرت بالاهتمام الأول في حياتهم، فمنذ أن دخل العراق القرن العشرين، وهو محمل بتداعيات الهيمنة العثمانية وما ولدته من اضطهاد وتعسف وكبت للحريات ومناهضة لأشكال الاحتلال والهيمنة الانكليزية . أدرك العراقيون حينها هشاشة واقعهم الاجتماعي والسياسي ونتيجة هذا التحول حدثت انعطافة هامة في بنية العراقيين الذهنية والثقافية وفي مسار إبداعهم .

ويعد موضوع علاقة المواطن بالسلطة من موضوعات المسرح المعاصر وهو موضوع محبب لدى المشاهد العربي عامة والعراقي خاصة، فالعلاقة بين المواطن والسلطة علاقة غير مرضية، فلا تقوم السلطة إلا على القمع والبطش، وأجهزة القمع جاهزة دائما لكبح جماح المواطن وسلب حريته وإرادته وتسخيره لمصالحها، دون النظر إلى مصالحه وحياته . مهد هذا إلى ((ظهور الأرضية الأساسية للمسرح الذي يتبنى المشاكل التي يعاني

منها الفرد العراقي، وبهيمنة التوجه السياسي على وفق آليات لا تبتعد عن فوتوغرافيا واقعية همها الأول هو نشر الوعي الوطني لدى المتلقي وشحذ همته السياسية باتجاه مقارعة الاستعمار))[1].

من هنا يمكننا أن نلقي نظرة على مسرحيات في البصرة تناولت هذه الموضوعات كمسرحية(الجنين الأشقر المحبوب) ١٩٦٦ ومسرحية(دوائر اللهب)١٩٧٢لحميد مجيد مال الله و(يبحر العراق) ١٩٧٣و(طوفان الفرح) ١٩٧٤و(العمة الزرقاء) ١٩٩٠ لبنيان صالح و(المقبرة) ١٩٩٧و(القطار الصاعد)و(القطارالنازل)٢٠٠٣لجبار صبري العطية ومسرحية (كاروك) ٢٠٠١و(إلى من يهمه الأمر)٢٠٠٤ لعبد الكريم العامري ومسرحية (اغتصاب)و(أحرار) ٢٠١٠ لجمان حلاوي، وكذلك مسرحية جبار صبري العطية[2] (هرم آمون الابن) التي جاء لتسلط الضوء على موضوعها من

(١) الدراما والتطبيق، عبد علي حسن، الموسوعة الثقافية (٥٦)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٨: ٧٤.

(٢) ولد جبار صبري العطية عام ١٩٣٨ في مدينة البصرة، أكمل دراسته الابتدائية والثانوية، والتحق بكلية التجارة والاقتصاد وتخرج فيها عام ١٩٦١، عمل في سلك التعليم بصفة معلم جامعي لمدة ثمانية وعشرين عاما، وأحيل على التقاعد عام١٩٨٩، عمل محاضرا في معهد الفنون الجميلة / قسم المسرح عدة أعوام، يعد عضوا بارزا في نقابة الفنانين العراقيين، والاتحاد العام للأدباء والكتاب قي العراق، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، كتب مجموعة من النصوص المسرحية، إذ تجاوز عددها السبعين نصا، تتوزع مابين الكبار والصغار، وقدمت في مختلف المحافظات، من قبل هواة ومحترفين . له ←

خلال الاستعانة بالتاريخ المصري القديم، فالحكايات القديمة لم تعد حكرا على الزمن الماضي، وإنما تتجاوز زمنها التاريخي حتى تصل إلى الحاضر، لأن بعض علامات التاريخ وأحداثه تخترق لحظة انبثاقها وتتخطى زمنها ومكانها، والكاتب حينما يلجأ إلى التراث فانه في ذلك إنما يكشف عن واقع مجتمعه وهو يعاني المصائب لذا يحاول أن يرسم طريق الخلاص لما بين الماضي والحاضر من وشائج قربى تصل أحيانا حدّ التطابق التام تارة، وتارة أخرى يلجأ إليه بسبب الخوف من تسلط الحكومة المستبدة ومن الملاحقات السياسية والفكرية والأمنية[1] وكثرة الممنوعات والرقابة، لذا نجد الكثير من النصوص التي حررها في العقود الأخيرة من القرن الماضي أستخدم فيها الدلالات والتوريات والتشبيهات غير المباشرة وهذه صفة عامة يشترك فيها الكثير من أدباء ومثقفي العراق وقتذاك .

فالقارئ لهذه المسرحية لا يلمس حلا موضوعيا فيها ولا يجد عند كاتبها رأيا صريحا، لكن المسرحية تشير إلى تصوير الواقع الذي مرت به،

→

العديد من المقالات والبحوث المسرحية، نشرت جميعها في الصحف اليومية والمجلات الشهرية والدورية، توفي أثر مرض عضال في ٢٨ /تشرين الثاني / ٢٠٠٤ . الأضبارة الشخصية للكاتب .

(١) لقد تعرض الكاتب إلى اعتقال سلطات النظام السياسي في تسعينيات القرن الماضي، وأودع السجن مدة من الزمن وفقد على أثرها سمعه وفصل من وظيفته، مقابلة شخصية مع أبن أخ الكاتب هلال نافع العطية، البصرة ٢٥/كانون الثاني/ ٢٠١١.

وتكشف عن الظرف الذي مرّ به المجتمع العراقي حينها أبان عقد الثمانينيات من القرن الماضي والتحولات السياسية الخطيرة في تسلم السلطة في العراق ودور القوى الاستعمارية الكبرى في ذلك، كما صورت المسرحية أيضا حال الحكام وعبثهم ولهوهم والابتعاد عن هموم الشعب والوطن، وهذا ما لمسناه وشهدناه في العقود الأخيرة من القرن الماضي في حكومات العرب . فالكاتب أستغل أحداث الماضي بشخصياته التاريخية والالتزام بتلك الأحداث ولم يخرج عن الخطوط العريضة لها لأنها شديدة التقارب مع أحداث عصره، لذلك فعمله يمثل قراءة جديدة وواعية للواقع في الوقت نفسه.

فالملك العادل (أخناتون) يتعرض لمكائد كاهن معبد آمون (مربيتاج) فيدس الكاهن السم في طعام الملك وشرابه ويقتله انتقاما لا حبا بطيبة وأهلها، وإنما حبا لنفسه ولأملاكه ولأمواله التي صادرها الملك وذلك حينما علم أن الكاهن قد حصل عليها بطرق ملتوية وغير مشروعة من الناس، مما أثار هذا حفيظة الكاهن، واشتاط به غضبا وغيظا، فعمل جاهدا الثأر منه، فقتله وعمد الحكم والملك لابن (أخناتون) الأصغر بحجة أن الإله(آمون) هو الذي اختاره ونصبه ملكا وبارك له بذلك، فأبدل اسمه إلى (توت عنغ آمون) وأخذ يمنيه بأجمل الأماني مجدا وعظمة حتى يكون أفضل ممن سبقوه من آبائه وأجداده، ولما أحس الكاهن أن الملك توت آمون الابن قد آمن من جانبه ووثق به، فأخذ يتصرف به كالدمى كيفما

يشاء، حتى أدخله شراك خداعه وأقنعه أن يبني له هرما كبيرا وعظيما حتى يكون أعجوبة في عيون الآخرين يضاهي هرم أبيه(اخناتون) وهو بمثابة الهدية بينهما، فاستبشر الملك الجديد بذلك ووضع خزينة طيبة بين يدي الكاهن ليكون أمينا عليها في نفقات الهرم، فراح الكاهن ينفق الأموال كيفما يشاء، دون مراعاة مصالح الدولة والرعية، فأثقل الخزينة بالديون وباتت مدينة طيبة بائسة يعاني أهلها الجوع، والعوز، والفقر، وأخذ الناس بالتمرد والعصيان على قوانين طيبة وتعالت أصوات التنديد والثورات بوجه الملك الحالم .

ومن واقع الحياة والمجتمع العراقي كتب بنيان صالح [1] مسرحيه (الجنين الأشقر المحبوب)[2] عام ١٩٦٦ في أثر إجهاض ثورة تموز ١٩٥٨، محاولة منه للكشف عن تلك الفترة، وما أفرزته من هموم ومشاكل وهزائم عائلية وسياسية وتحولات جذرية هزت البنية الاجتماعية التقليدية للأسرة

(١) بنيان صالح ولد في البصرة عام ١٩٣٥ أكمل دراسته الابتدائية في مدرسة الجبيلة عام١٩٥١ ثم أكمل الثانوية وفي عام ١٩٦٤ التحق في الدورة التربوية وبعدها عين معلما على ملاك تربية البصرة وأستمر في التعليم حتى تقاعده عام ١٩٨٥، له مجموعة من النصوص المسرحية تتجاوز عشرة نصوص بدأ بـ(الجنين الأشقر المحبوب)عام ١٩٦٦حتى عام ١٩٩٦ في المونودراما(المنيكان) و له دراسات وبحوث نقدية جادة في المسرح نشرت في عدد من المجلات والصحف . مقابلة خاصة مع الكاتب، البصرة ١٨ / شباط/ ٢٠١٠ .

(٢) المسرحية مطبوعة بآلة الطابعة، قيد النشر، تقع في سبع صفحات من الحجم الكبير، البصرة ١٩٦٦.

العراقية من الطبقة الوسطى دون أن تستوعب هذه العائلة تلك التحولات، ومن ثم سوف تطفو على سطح الواقع تلك التناقضات في ضوء تلك الهزات والتحولات الحاصلة في حياتنا الاجتماعية .

لقد مهدت هذه الظروف الأرضية الأساسية لظهور المسرح الذي يتبنى المشاكل التي يعاني منها الفرد العراقي، كما يعنى المسرح عادة ((بالقضايا الأكثر عمومية والأفكار الأكثر شمولية، وينبغي على الكاتب في المسرح أن ينظر إلى الواقع نظرة موضوعية يتمثل فيها إدراكه لطبيعة الأشياء وفقا لعلاقاتها الصحيحة، وأن بدأ مظهرها فوضويا مشوشا))[1] فكان الفنان يعبّر لا من باب الموضوعية بقدر ما يعبّر عن رؤيته للأدب الاجتماعي الذي يراه((ضريبة ينبغي على كل فنان أن يتحملها كارها باعتباره مواطنا لا فنانا))[2] .

استطاع بنيان صالح أن يصور من خلال ثلاثة مناظر نفسية أبوين تقليدين، رجعيين، وابنين أحدهما رومانسي والآخر واقعي يعيش خارج الوطن، قضية إجهاض ثورة تموز، وهي في أيامها الأولى ففي مقدمة المنظر الأول يبين الكاتب أن الأب لم يكترث لإسقاط الجنين، ويلزم ابنه

(١) أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، الموسوعة الصغيرة (٧٣)، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٦: ٥٥ـ ٥٦ .

(٢) لعبة الحلم والواقع (دراسة في أدب توفق الحكيم)، جورج طرابيشي، ط ٢، بيروت ١٩٧٢: ١٨٤ .

الراحل بعدم الرحيل ومباركة أمه إذ يقول : ـ

الأب : (نجده، تاركا تنظيم الزهور)

وأخيرا أني أمنعك من السفر أي ولد عاقل يجب أن يفرح لهذه النتيجة .

الراحل : (يتخاذل) ولكن يا أبي لم أستطع النوم في الليلة الماضية .. والصوت الغريب أقلقني كثيرا .. أرجوك دعني أذهب، أني لا أريد أن أسئ إليكما .

الأب : بل أذهب إلى أمك وبارك لها النتيجة .. أني أمرك.. هيا

الراحل : (يستعيد أنفاسه) آه.. فأنت لا تريدني أن أذهب .. بل تريدني أن أباركما على جريمتكما .. أبي إني أشعر أنكما قتلتما جزء منّي بقتل ذلك البريء.. أني لم أعد أحيا كما يجب .. يبكي بصمت

الأب : أية جريمة هذه التي تتكلم عنها أيها الولد الصغير .. (صمت) لقد أسقطنا جنينا، (صمت) هذا كل ما في الأمر . . وهذا ما تفعله عشرات العوائل في ظروف خاصة (صمت)، ثم من أعطاك الحق أن تتكلم في هذا .. هيا أذهب وبارك أمك بالشفاء .

العائد : صامتا

الأم : تكلم .. قل شيئا .. أتتهمني أنت الآخر.. (صمت وتذكّر)؟ أخوك صغير وأنت بعيد .. فبمن كنت أستعين لأحمي نفسي (صمت) وهاهم أسقطوه .. ثم عدت أنت لتراه حيا ولتحيا به.. (بغضب ضعيف) فهل الذنب ذنبي ..؟؟

العائد : (منولوج الخيبة) أتراني عدت من أجل شئ لا وجود له .. وإذا كان الجنين أصيلا فكيف تسنى لهم إسقاطه.. يا مرافئ يا مدني البعيدة .. يا قلاع غربتي . أسعفيني ..أني أشك في أصالة حمل أمي وهذان العجوزان كيف يستطيعان التحامل على البراءة ويقتلانها كيف يقلبان الفيروز رملا؟ وقد فعلا..فعلا ولكن كيف.. ومن الذي أعانهما ..ألا تدرون لا أحد يدري .

والمشهد الأخير يبين فيه الكاتب على لسان إحدى شخصياته، أن الأسباب التي ساعدت على إجهاض الثورة هي أسباب واهية، كانت وراءها اختلافات وعوامل ثانوية .

العائد : (حائرا معذبا) أكانت خرافة حقا؟ كل ما جرينا وراءه وزرعناه وجمعناه وعشنا وتأملنا من أجله .. كل ذلك المخاوف والدموع، كل ما أملناه كان خرافة (صمت) أذن سأتبع هذه الخراف سأتبعها حتى أجدها في أي

مكان، وقد أجد أخي فنتبعها معا (للجمهور) وأنتم أكان كل شيء قدمتموه من أجل لاشيء .. ودموع أبنائكم وأعذاركم وجراح الأعوام العجاف .. ودماء الأرصفة والجسور.. أكانت كلها من أجل خرافة .. هه طرفة .. تعالوا جميعا نتبعها ونجدها، الخرافة. .الخرافة .. الخرافة .

لقد استعان الكاتب في هذه المسرحية برمز(الجنين الأشقر) ليعطي من خلاله((مدلولا سياسيا كشف به التناقضات الثانوية التي سعت إلى إجهاض ثورة تموز وهي مازالت جنينا))[1] كما عكس بواسطته الصراع ونقله من الجو الأسري إلى محيط المجتمع ((أن العمل الفني هو الواقع والحقيقة ... أنه مجرد محاولة يقوم بها الفنان لتصوير الواقع والحقيقة باستعمال الرموز))[2]. فالمسرحية بعد ذلك لا تتعامل مع نموذج فئوي صغير بقدر ما تتعامل مع وضع كلي مترابط تتداخل فيه الأفكار وتتصارع في آن واحد، كما أنها بعيدة عن التعقيد والتشابك وترتبط بالمفاهيم السهلة المعبرة عن الأفكار بصورة رمزية بسيطة وتقدم تعبيراتها وأفكارها ـ البحث عن الجنين في أرض الواقع ـ وشخصياتها بشكل يستكمل وجوده من صدق

(١) وجها لوجه(دراسات في المسرحية العراقية الحديثة)، ياسين النصير، مطبعة دار الساعة، بغداد ١٩٧٦: ٢٥ .

(٢) الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٢ :٦٤١ .

التجربة الدرامية .

أما موضوعة القلق والتمرد للفرد العراقي فان كتاب المسرح في البصرة لم يغفلوها، فبعد الأحداث الكبرى التي شهدها العراق في عقد الستينيات من القرن الماضي من قيام هزائم وانتفاضات وثورات، وانعكاسها على الإنسان والمجتمع العراقي، كان المثقف الثوري يدرك الخطر المحدق بالمجتمع، واخذ يبحث عن الوسائل الجديدة التي يمكنه من خلالها تشخيص الداء، إذ بدا القلق في حياة المسرحيين كانعكاس لقلق الواقع، فكانت رحلة الكاتب داخلية، تغوص في النفس الإنسانية، لتقف على مواطن الضعف والوهن، وقد تجسد ذلك في مسرحية قاسم حول (المدينة المفقودة)١٩٦٧[1] التي تتخذ فكرة الضياع والقلق والثورة للمواطن العراقي مضمونا لها .

ففي صحراء مترامية الأطراف، وفي تقاطع طرق عدة، كان هناك شابان يحملان أمتعتهما للبحث عن المدينة المفقودة :

أحمد : ماذا نعمل الآن ؟

هاني : نجلس ؟

أحمد : إلى متى ؟

(١) مسرحية المدينة المفقودة، قاسم حول، مجلة الآداب البيروتية، العدد الثاني، السنة الخامسة عشرة، شباط ١٩٦٧ :٥٤.

هاني : حتى تفتح أبواب السماء للضائعين

أحمد : وأن لم تفتح الأبواب ؟

هاني : لابد أن يحدث ذلك يوما ما بشكل أو بآخر، اليوم أو غـدا .. أو بعد غد .. من يدري .

إن بطلي المسرحية كانا قلقين يعيش كل منهما هوس البحث، ولا يعرفان أي طريق يسلكان، فكان صاحب الكوكا كولا الشخص الوحيد الذي يجدان عنده ضالتهما، لكنه يتردد في أرضائهما .

البائع :كل يحمل همومه في هذه الأيام، فلقد ولى ذلك الزمن الـذي كان فيه الواحد يتعاطف مع الآخر .

وفي خضم الضياع يتحول واقعهما إلى حلم بقطار يقلهما إلى المدينة الجديدة إلا أن الحلم لا يتحقق عندما يأتي القطار الحقيقي :

البائع : هلا تفضلتما الصعود معنا .

أحمد : ولكن لابد من معرفة اتجاه القطار أن كان يوصلنا لمدينتنا أم لا .

البائع : أنا شخصيا لا يمكنني معرفة ذلك .

هاني : هل نستطيع مناقشة السائق عن المكان الذي منه جـاء القطـار والى أي مكان يتجه ؟

البائع : لا يمكننا ذلك، أوامره لا تقبل المناقشة .

أحمد : هل هو موجود الآن ؟

البائع : والله لا أدري . قد يكون موجودا وقد لا يكون .

هاني : أذن لا يمكننا الصعود .

إن علاقة البطل في النماذج المسرحية المختلفة بمجتمعه، تميزت بالتعقيد والتقلب، وأحيط أحيانا بالعجز إلا أن الرغبة في الثورة ظلت قائمة ((وأن هذه العدمية في الرفض كانت سائدة يومذاك في كتابات القصاصين والشعراء الشباب))[1] .

وتبقى موضوع السلطة والمجتمع من الموضوعات الشائعة في الأدب والفن، إذ تعكس أشكال القمع السياسي والاجتماعي والديني الذي تمارسه السلطات المتحكمة في رقاب الناس في كل زمان ومكان، لذلك جاءت مسرحية (القطارالنازل)٢٠٠٣[2] لجبار صبري العطية لتصور مشهدا من مشاهد سنوات الاضطهاد التي مرت بحياة الإنسان العراقي طيلة العقود المنصرمة في ظل الحكومات المتعاقبة، وتكشف دموية النظام الدكتاتوري تجاه الفرد العراقي واتخاذها أساليب الاضطهاد والإرهاب للمحافظة على ديمومة السلطة وبقائها، فهي لا تتوانى في قمع كل إنسان يطالب بالحرية والحقوق أو كل من يقف في وجه النظام ورموزه .

---

(١) وجها لوجه، ياسين النصير :٢٠ .

(٢) المسرحية مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على أثنتي عشرة صفحة من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠٣، وهي قيد الطبع.

فسائق القطار(عبد عباس المفرجي)يتفاجأ في أثناء تأدية واجبه حينما يعلم من مساعده، أن الحمولة التي ينقلها في العربات المقفلة إلى السماوة ـ نقرة السلمان ـ هي ليست بضائع حديد أو خشب أنما هي مجموعة من المعتقلين الشباب والشيوخ :ـ

الرجل : (يتقدم مسرعا . يقف أمام السائق).

أخويه :

تعرف حمولتك شنو ؟

أخاف ما تدري

حمولتك بشر مو حديد، بشر من خيرة الناس .

السائق: (يلتفت إلى الرجل) ماذا .

الرجل : مثل ما أقول لك على بختك أبو الغيرة

جاي تجر وراك، مصيبة كبيرة (يمضي مسرعا)

المعروف أن انتقاء المكان له أهمية بالغة عند الكاتب، فمن خلاله يحدد مسار الحكاية وأسلوب تلاقي الشخصيات، ويخلق أول سمات البيئة والمناخ . ولان كاتبنا أهتم بالوطن وهمومه ومختلف قضاياه فقد اختار الأماكن المغلقة (عربة القطار والقارب والسفينة..)[1] وغيرها من الآليات

(١) للكاتب مسرحيات تحمل هذه العناوين (السفينة، قارب للصيد، القطار الصاعد، القطار النازل، دواليب الزمن) .

التي نراها في مسرحيات العطية تمثل فضاء للفعل في(التورية المكانية) ويكسبها الكاتب التعددية في الدلالات وغالبا ما تكون دلالة مأساوية توحي بالقدر المحتوم لمصير الإنسان وهو الموت المفروض من القوة الغاشمة لا من الناموس الطبيعي للكائنات ويعبر الناقد المسرحي حميد عبد المجيد مال الله بأن ((الآليات في هذه المسرحيات هي وسائط لإبادة الأثمن والأرقى في الوجود أنها علامات بدلالات خارج أيقونتها المتداولة))[1] ويقول أيضا ((القطار بحمولته المأسورة وهيكلته المغلقة كأنه برزخ الأبدية، والزمن المنطلق نحو عالم آخر غامض مجهول .. والزورق سيمياء آخر، تابوت الأبدية في لجة بحر مهيأ لاستقبال الأبرياء في أعماقه تنتظرهم عشبه الموت))[2].

والعطية كاتب مسرحي ملتزم بموقفه تجاه جيله وواقعه ومجتمعه العربي، وهو من الكتاب الذين يعبرون عن الواقع بمرارة وحسرة، وفي كتاباته ينشد الأفضل للإنسان والمواطن، وإعماله تتسم بالتنوع في الأشكال والمضامين، فهمومه أما اجتماعية أو حضارية، ويغلب الطابع الحضاري أو السياسي على معظمها، إلا أن الانطلاقة تكون دائما من أرضية اجتماعية مباشرة .

(١) مقدمة مسرحية قارب للصيد . لجبار العطية، المسرحية مخطوطة بالقلم الحبر، وهي قيد الطبع، تحتوي على سبع صفحات من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠٢ .

(٢) نفسه: المقدمة .

ولم يبق كتاب المسرحية في البصرة يدورون في فلك الوطن وحده وتبقى موضوعاتهم محصورة حكرا على القضايا الداخلية، بل تجاوزوها إلى آفاق المحيط الخارجي حيث الوطن الأم وما يتعرض له من قضايا كبرى تخص احتلال البلاد العربية من قبل المستعمر وما يتعرض له من مصائب و نكبات . فان الهزات العنيفة التي عرفتها الساحة العربية، مثل نكبة ١٩٤٨، ونكسة حزيران، والامتداد الصهيوني في فلسطين ولبنان ١٩٧٥ . أثرت بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الكتاب المسرحيين، مما أدى إلى تنامي الوعي القومي في الحياة الفكرية والسياسية للأقطار العربية، وأن الوعي أخذ يتجه نحو الإطار الشمولي وربط الحركة الوطنية بمسار الحركة القومية والمناوئة لكل أشكال الاستعمار.

والمتتبع للحركة المسرحية في العراق يجدها قد ارتبطت بحركات التحرر العربية، إذ نشأت بجو الثورات والانتفاضات، وكانت نتاجا للصحوة العربية وجزءا من النهضة العربية المعاصرة التي شملت جميع مناحي الحياة العربية المعاصرة فهذا الجيل من كتاب المسرح عاش الهزائم والمآسي التي حلت بالشعوب العربية وشاهدوا ضياع الوطن المحتل في فلسطين عام ١٩٤٨ وما نتج عنه .

والمسرح الحديث في البصرة في مختلف مراحل تطوره اقترن إلى حدّ كبير بحركة الأدب الواقعي والمدّ الثوري للشعوب العربية، وقد ساعد ذلك على ظهور الاتجاه القومي في نصوص الكتاب على شكل مواقف

ودعوات واضحة يمكن أن نتناولها من خلال مصدرين :الأول القضية الفلسطينية أما الثاني التاريخ العربي . ولعل أشهر المسرحيات التي تناولت مثل هذه القضايا مسرحية (مأساة اليمامة)١٩٦٧ لحسين الهاشمي ومسرحية (الأم هاجر)١٩٩٧لجبار صبري العطية ومسرحية (الأرجوحة) ٢٠٠٠ ومسرحية (حجارة السجيل) ٢٠٠١ لعبد الجبار التميمي .

وتعد القضية الفلسطينية من القضايا التي شغلت العرب جميعهم ودخلت حياتهم ومشاعرهم القومية وكانت صدمة كبيرة للإنسان العربي حينما احتل الكيان الصهيوني أرض فلسطين، إذ تصدرت قضية فلسطين نتاجات المسرحيين العرب في جميع الأقطار العربية، وبعد النكسة الحزيرانية عام ١٩٦٧م بدأ المسرح العربي المعاصر يشارك في حوار الأمة العربية كلها، وذلك بعد ما فرضت النكسة على المثقف العربي حالة الإحساس بهشاشة الواقع السياسي وخواء الشعارات التي أفضت إلى الهزيمة العسكرية وإلى سقوط الزعامات المزيفة، وفي ضوء ذلك مارس المسرح دوره في منح الإنسان الفلسطيني الأمل في نضاله السياسي، كما أسهم المسرح في إبراز الشخصية النضالية التي تستنهض الهمم وفضح الأعمال المعادية .

ولعل مسرحية (الأرجوحة) ٢٠٠٠[1] لعبد الجبار التميمي أحد هذه

(١) المسرحية مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في عشر صفحات من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠٠، وهي قيد الطبع .

المسرحيات التي تدور أحداثها حول مسألة الارتباط بالأرض، ولما كانت مسالة الارتباط بالأرض من أخطر المسائل التي تبذل سلطات الاحتلال الصهيوني جهدها لتفكيكها، وتحويل الإنسان العربي من مواطن يتمسك بأرضه معاشيا وحضاريا إلى إنسان مهاجر إلى المنافي خارج فلسطين تمهيدا للاستيلاء وتكريس وجوده فيها .

نجد الكاتب يكشف من خلالها عن نوايا السياسة الدولية في السيطرة على أرض فلسطين واستعمارها كما يبين من خلالها الأساليب الرخيصة التي تنهجها الصهيونية تجاه العرب والعالم من قبيل الأغراء بالسلطة أو المال أو الجنس، وذلك باستخدامه مجموعة رموز في المسرحية كـ (الأرجوحة والمهرج والحورية والصحراء) وتوظيفها للتعبير عن موضوعاتها، ومن ثم فالمسرحية جاءت نتيجة حقيقية لما أفرزته مشاعر العرب القومية في أشد غليانها اثر اعتداء الصهاينة المتكرر بحق السكان الأبرياء وخاصة حوادث عام ٢٠٠٠ التي راح ضحيتها عشرات الشهداء ومن بينهم الطفل محمد الدرة، فألهبت بذلك مشاعر العرب وأثارت حفيظتهم، فالمسرحية كانت بمثابة ردّة فعل لتلك المشاعر وتلك الأحداث وعكست بدورها الدواعي ـ العاطفية والانفعالية ـ التي كتبت من أجلها .فهي استجابة مباشرة لمرحلة تاريخية معينة، كما كشف من خلالها اضطراب المجتمع العربي الراهن الذي يعاني القهر والكبت والغربة والرعب، ويتسم بالتطلع والترقب والانتصار..أنه في حصيلة آرائه متفائل يؤمن بحتمية انتصار

الإرادة، وهـذا النـوع مـن المـسرح يتجـه النقـد عـادة فيهـا إلـى الظـواهر والممارسة السياسية، ولا سيما اليومية فيها .

ففي مقدمة المسرحية نجد المهرج يتأمل ويحلـم فـي الحـصول علـى تلك الأرض التي طالما حاول جاهدا إغـراء بعـض النـاس البـسطاء بالتنـازل عنها وإغراءهم بكل شيء ممكن ولكنه لم يفلح بذلك :

المهرج : كيف أحتويك أيتهـا الأرض المقدسـة .. كيـف أحـسب زفرات تصعد مع كل حركة صاعدة نازلة .. أيه تعبت، وتعبت أرجوحتي المتدلية كحبل سري .. تعبت حدّ الموت..

وبعد أن يلتقـي بالـصياد يحـاول إغـراءه بالمـال شـرط أن يرحـل مـن أرضه .

المهرج : طبعا يا سيدي دينار ذهبي .. أتمنى أن تصطاد كل أسـماك البحر .. ودعوات صادقة من قلب محب .. لترتاح من هم هذه الصحراء المتعبة وترحل إلى مدينة بعيدة تشتري بيتا ومتجـرا تتزوج من امرأة جميلة وتخلف صبيان وبنات .. وتعـيش فـي ثبات ونبات .

ولما فشلت محاولة المهرج في أقناع الـصياد، أخـذ بوسـيلته الأخـرى وهي الأرجوحـة التـي تمثـل رمـزا لـدول الاسـتكبار العـالمي ومخططـاتهم الامبريالية في التأثير على ذلك الصياد وإيهامه ليعيش ملكا لزمانه الآتي :ـ

الحورية: أحلم يا مولاي الملك ففي الحلـم الكثيـر مـن الحـسان ..

محضيات لمولاي شهريار ينتقل من واحدة لأخرى، ينثر الدنانير الذهبية على رأس هذه ويرصع شعر الأخريات بالجواهر والياقوت .. أحلم يا مولاي أحلم ... ثم يا مولاي نم وأهنأ بنومك، فما عادت ديكة تصيح نم فالكل نيام كأهل الكهف .

والمؤلف يدين وبشدة من خلال فكرته الايجابية والمتفائلة أساليب الدول الكبرى في استمالة بعض حكام العرب للتنازل عن أرض فلسطين والمطالبة بها، لقاء ديمومتهم في السلطة والتشبث بكرسي الحكم الذي أصبح همهم الأول والأخير، ولعل الكاتب أراد بذلك كشف الأخلاقية الفاسدة لأولئك الذين يتبنون تلك المصالح المعادية للشعوب، وقد أفلح في توظيفها .

فالصياد يدرك أن هذه اللعبة لعبة غبية تكمن وراءها أغراض خبيثة فيقرر تركها :

الصياد : فلتوقف هذه المهزلة .. أنت ومهرجك لعبتما معي لعبة القط والفأر.

الحورية: ليس من طبعي اللعب أيها الملك .

الصياد : أنا لست ملكا.. بل صياد فقير لا يعرف غير البحر والسمك .

المهرج : مهلا .. الم تمنحني أرضا وعهدا ؟

الصياد : ياللعبة الغبية .. كنت صيادا فصرت صيدا .. يكفي أيها

المهرج .. يكفي فقد دخلت اللعبة الجد .

الحورية: ألم أقل لك بأنك لا تملك رأسا ؟

الصياد : بل أملك، أملك قدمين غاصتا في عمق الرمال حتى تجذرت وامتدت عروقها في أديم هذه الصحراء المترامية .. ويقفز عن الأرجوحة .

أما الحورية التي ترمز إلى الجنس وتمثل آخر وسيلة من وسائل الإغراء بعد المال والسلطة، فتحاول جاهدة استمالة الصياد لإقناعه في الرحيل والعدول عن راية في البقاء .

الحورية: أنظر فقط .. إلا يعجبك هذا الجسد ؟

الصياد : لا بأس .

الحورية: أعجبتك أذن

الصياد : ها .. وما الفائدة فأنت حورية وستعودين يوما إلى الماء .

الحورية: لست حورية أيها الغبي .. بل أنا فتاة من الـ....

وتأتي نهاية المسرحية بإرادة الصياد الذي يمثل العرب وتصميمهم على مواصلة الكفاح ضد المستعمر مهما تعددت أساليبه وإمكانيته حفاظا على أرض فلسطين لأنها تمثل العرب أنفسهم .

الصياد : لن يستطيع أي منكم أن يؤسس على رمال هذه الصحراء .

الحورية: نحن نقدر وأسسنا .

الصياد : أتعلمين أن رمال هذه الصحراء متحركة تبتلع كل شئ حتى الجبال .

الحورية: سنوقف زحفها ..

الصياد : أسمعي .. وأنت أيها المهرج .. أرحلوا عن هذه الأرض

المهرج : نرحل .. أي منطق غبي ..

الصياد : بل الغباء أن تبقى أرجوحتكم على هذه الصحراء .. فالعواصف تهب دون سابق إنذار وأعتقد أنها ستزفر وتثور كالبركان .

المهرج: لن تفور وأنت معنا نحن نعلم ذلك .

الصياد : الرحيل الرحيل فلن اضمن سلامة احد .

المهرج : بل البقاء

الصياد : سترجمون بالسجيل أيها المهرج وسيحترق كل الرمل تحت أقدامكم .

إن قارئ نص مسرحية الأرجوحة يجده نصا متسلسل الأحداث بشكل تراتبي، ويجد أيضا أن كاتبه كان يؤلف بين الأحداث بطريقة واعية، فهي تسير في خط أفقي تبرز فيها براعته، حتى أن القارئ لها لا يجد الارتباك في سردها، أما الشخصيات التي تشترك بالمسرحية، فكأنها شخصيات ثابتة، منتزعة من بيئتها الأصلية ـ الصياد ـ محافظة على الصورة

العامة التي رسمت لها الحكاية .

فالمسرحية بصفةٍ عامةٍ تميزت بأنها مباشرة، والرمزية فيها ليست مبهمة، لتحول دون فهم القارئ، فالقارئ يفهمها بسهولة ويسر، والمؤلف كان قاصدا بإيصال رسالته إلى المشاهد بهذه السهولة والبساطة، ودون أي تعقيداتٍ أو صعوبة في الفهم . وكأنَّ المرحلةَ التي كتبت فيها لم تعد تستدعي الخطاب الموارب أو المرمز. وأخيرا فان المسرحية تتحدث بصدق عن واقع أرض و شعب فلسطين المحتل وما يعانيه من قهر الصهاينة وأساليبهم القذرة . والمسرحية لا تكتفي بمحاولة رد الاعتبار واتخاذ المواقف الصارمة بحق هذه القضية، بل تطرح موضوع التعبئة من أجل كسر أغلال الاستغلال التي تقتضي التضحية، والدعوة موجهة على وجه الأخص إلى الشباب العربي من أجل النهوض بمسؤولية تحرير فلسطين ومن أجل استعادة أمجادها وإشعاعها بين العرب والعالم . وعلى هذا الصعيد الإنساني أستطاع الكاتب أن يسقط واقع العرب ملمحا إلى أن جوهر القضية واحد، نضال ضد الغزو، وسعي إلى الكرامة، وتطلع إلى الحرية .

فعلى الرغم من أن الإطار السياسي هو الذي كان يحيط معظم هذه المسرحيات وعلاقتها المباشرة بالجمهور إلا ان أغلبية هذه الأعمال لم تستطع أن تتجاوز النجاح النسبي ونجاح المرحلة التي كتبت فيها، فهي لم تستطع أن تنظر إلى الواقع نظرة متفحصة، فاكتفت بتسجيل مظاهر التردي السياسي، كما أنها لم تتوخ من كتابتها سوى أبراز فكرتها وطرح همها

وتصوير واقعها على نحو يوضح أبرز سماته ويجسد حقائقه لذا بقي الجميع يدورون في فلك واحد، أما وظيفة المسرح فهي أكبر من هذا، فالذي يخلق ثورة ويغير وطنا يقوم بالضرب على الوتر الحساس، وإيقاظ مشاعر الجماهير لتعلم فيما ما يجري من حولها، عادة ما يكون الشاهد الحقيقي على الأحداث الجارية . فالمسرح إذن ليس وسيلة ترفيه وتسلية بقدرما هو أداة اثارة وتحريض وتوعية للمواطنين ليتحملوا مسؤولياتهم ويدركوا حقيقة الأوضاع التي تحيط بهم .

المبحث الثالث: الموضوعات الإنسانية

تكتسب النزعة الإنسانية في العصر الحديث زخما جديدا نتيجة لأمور كثيرة منها اتساع البعد الثقافي والمعرفي لدى الأدباء والشعراء، وزيادة التمازج الحضاري بين الشعوب، وتطور الدراسات الفكرية والفلسفية والاجتماعية، وظهور تيارات متعددة ومتناقضة تسعى إلى قيادة المجتمعات من رؤى وأفكار ومبادئ في السياسة والاقتصاد والمعتقدات وغيرها مما كان الإنسان محوره وأساسه، قد انعكس على صفحات الأدب شعرا ونثرا، ولاسيما مع ظهور أنواع أدبية جديدة في الأدب العربي كالقصة والرواية والمسرحية والمقالة من فنون النثر، ومفهوم الإنسانية يدل على ما اختص به الإنسان عامة من الصفات وهي شعور الإنسان بمسؤولياته نحو أخيه الإنسان، كما هي نزعة لا يخلقها في الإنسان إلا الخير والفضيلة والإيثار والتأثر بآلام الآخرين والارتياح والسرور لما تناله البشرية من راحة وطمأنينة، فقد تدل ـ على حد قول شوقي ضيف ـ ((على كل ما يقترن في

أذهاننا من السمو بالحياة البشرية، وأن تجتاز كل العقبات التي تقف في طريقها، بحيث تعم في العالم وحدة إنسانية لا تكيفها حواجز من وطن أو جنس، ولا تحدها عصبيات من دين وغير دين))[1].

والدراما في مفهومها العام هي تصور للحياة الإنسانية وللكائن الإنساني بما فيه ـ وفي حياته ـ من تجارب طبيعية أو عاطفية أو عقلية، أما في مفهومها الضيق فهي دراما المشاكل كما تسمى[2].

إن هذه التجارب والهموم الإنسانية لابد لها أن إلى أعمال فنية، أو بالأصح يتم تناولها بطرق فنية ومنها المسرح للإسهام في خلق وعي ثقافي واجتماعي وسياسي لدى المواطن، وبلورة رؤيته لكافة قضاياه الوطنية والعربية والإنسانية، كما سيمكنه من الإسهام بوعي في بناء حياته، ولا يمكننا الوصول إلى هذه الأهداف وغيرها من المثل النبيلة والقيم الإنسانية الابمساهمة مسرح يبنى على أسس عدة .

فليس خافيا على أحد أن للإنسان البصري همومه وآماله وتطلعاته منها همومه الوطنية والاجتماعية الخاصة، ومنها ما يشترك فيه مع محيطه العربي، ومنها ماهو إنساني عام يهم الإنسان في أي بقعة من هذا العالم، ولكننا جزء من هذا العالم نتأثر بكل أحداثه سلبا وإيجابا. ومما لاشك فيه أن المطلع على مسرحيات كتاب البصرة، سيلاحظ وضوح النزعة الإنسانية،

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر ١٩٧٩: ٥٨.

(٢) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، رضا محمد حسين رامز: ٢٧ -٣٠.

وهذا ما يؤكد لنا أن كتاب المسرح في البصرة يسعون إلى الكتابة للإنسان، لأجل الإنسان بصفة عامة، والإنسان العربي بصفة خاصة، كما يكشف عن رؤاهم التي يجسدونها من خلال أعمالهم التي تتسع دائما لتشمل انشغالات الإنسان وهمومه أينما كانوا، بعيدا عن الاختلافات الموجودة كالدين والعرق والجنس، لان ما يهمهم في النهاية هو الإنسان وما ينطوي عليه نفسه من مشاعر وأحاسيس وهذا ما ظهرت فيه مسرحياتهم، لأنها تعبر عن رؤية واعية لتمنح الإنسان شيئا جديدا، كما أن كتاباتهم لا تفصح عن محلية، ولم تكن ملكا لبيئة معينة أو قطر من الأقطار، إذ إنها تتخطى هذه الحدود الضيقة بما يكسبها صفة الديمومة والخلود .

ونود الآن أن نلمس ما يمكن إبرازه وتميزه من الموضوعات والمضامين التي تناولتها المسرحية في البصرة، فقد عالجت المسرحية موضوعات جديدة ذات مضامين إنسانية عامة . كالحب والموت والحياة والحرية والاستعباد والظلم والجور وغيرها من الموضوعات، وسنحاول تباعا الكشف عن هذه القضايا، وسنتعرض لها بالتحليل .

فلما كان المسرح دائماً يستقرئ المستقبل أو يتجاوز الواقع المؤلم كما يعبر عن الحالات الروحية والعذاب الإنساني فسيظل هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن روح الإنسان المنطلقة، وكذلك الوسيلة لاجتياز الحدود داخل النفس البشرية وإثرائها[1] إي مساهمته في مساعدة الفرد وبحثه عن

(١) ينظر: تجارب جديدة في الفن المسرحي، د. سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، ←

الحرية واكتشاف الذات ومن هنا نجد أن العمل المسرحي ما هو إلا محاولة للتحرر والانطلاق، والمسرح هو المكان الذي يكتشف فيه المشاهد إنسانيته وهو يتفاعل مع العملية المسرحية خلال رد فعله أو مشاركته العفوية، ومن ثم فان مهمة العمل المسرحي هي تسليط الضوء على تعقيدات التجربة الإنسانية وفتح مكامن العقل .

إن موضوع العاطفة والحب قد شغل قسما كبيرا من الأدباء، وفي مختلف الفنون الأدبية الأخرى، سواء أدب عصرنا الذي نبحث فيه، أم أدب الحقب التي سبقت، فهو تعبير عن العواطف الجميلة التي يحسها الإنسان، وهو من الموضوعات القريبة إلى النفس، فالمتغزل يصور إحساساته ومشاعره التي يحسها، والواقع إن استبطان المشاعر الذاتية يكون سلبا وإيجابا، الحال الذي وجد صداه الملائم في أمزجة مرهفي الحس، الذين تلفهم السوداوية في الذات، وضبابية الاكتئاب، أو المولعين بالحب أو الطبيعة وغير ذلك .

ولما كانت الدراما مصدرا أساسيا للمحاكاة ولما تمتلكه 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

←

بغداد (د ـ ت): ٤٥ .

تداولا في النص الدرامي صريحة أو ضمنا، فضلا عن كونه أكثر المواضيع تنوعاً وانتشاراً في طيات النسيج الدرامي .

ولما كان الحب يمثل تجربة إنسانية خالصة، فهي تحتاج إلى موضوع آخر تنصب فيه، ويتجسد من خلالها موضوع جديد كمرض الحب، أو خطيئة الحب، أو جنونه، أو موته ...الخ فالحب غالبا ما يقترن بموضوع يختلف عن الآخر، وحين نتحدث عن موضوع الحب فأننا((لا نتحدث عنه دون أن نلحقبه صفة أو تابعا أو موضوعا أو مضافا إليه))[1]. فموضوع الحب قد أشتهر عند الشعراء بأشعارهم وأيضا عند القصاصين والروائيين وكذلك نجده متشابه في المفاهيم والرؤى الذي يحملها أصحاب الدراما إلا أن اختلافهم مع من تقدمهم من أصحاب الأجناس الأخرى يكمن بسبك الموضوع على وفق قوانين البنية الدرامية .

إن اندفاع كتاب المسرح في البصرة إلى الكتابة في المضمون العاطفي، ربما يعود إلى انتشار روايات المغامرات والغرام، وأدب المنفلوطي وجبران خليل جبران ...وغيرهما من كتاب المدرسة الرومانسية في الأدب العربي الحديث . فقد كتب قاسم حول مسرحية(غرفة للإيجار) ١٩٦١ وكتب بنيان صالح مسرحية(حذاء الراقصة)١٩٩٢ ومسرحية (منيكان)١٩٩٦ وكتب عبد الكريم العامري مسرحية (دراما تورج) ٢٠٠١

(١) مشكلة الحب، مشكلة فلسفية، زكريا إبراهيم (٥) مكتبة مصر للطباعة والنشر، مصر(د ـ ت): ٢٦ .

وعبد الجبار التميمي كتب مسرحية (طائر الحلم)٢٠٠٥ .

ففي مسرحية (حذاء الراقصة)بنيان صالح[1] تطرح فكرة بسيطة متواضعة خالية من التعقيد والتركيب ألا وهي فكرة انتصار الحب وتعزيز قيمته في حياة الإنسان، بوصفه قيمة إنسانية نبيلة تسمو به، وتهذب روحه، وتعمق صلته بالأرض . فالكاتب حينما شغل بجمال الراقصة ورشاقتها، حتى بدأت عليه علامات الشوق والوجد لتلك الفتاة، أخذ يمهد لإعجابه بذلك الحديث:

الكاتب : جذبني رقصك الملائكي

الراقصة :لا تبالغ أهي أول مرة ترى فيها راقصة ؟

الكاتب : حذاؤك الممزق هذا ... أغاضني

الراقصة : لا أرقص بحذائي بل بروحي .

ولما أحس بنوع من الأمان في حديثه معها، واطمأنت روحه لها، أخذ يبادلها أطراف الحديث بتودد:

الكاتب : منذ متى ترقصين ؟

الراقصة : منذ متى تراقبني ؟

الكاتب : ترقصين حالمة ! أنا أيضا حالم .

(١) مسرحية حذاء الراقصة، الحلم في المسرح، عزيز الساعدي (دراسة في مسرحيات بنيان صالح، إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠: ٤٤ .

الراقصة : في بطن أمي ... ألا ترقص أنت ؟

الكاتب : لا

الراقصة : بإغراء .. تعلم

الكاتب : كيف وتموز يصفد العرق من جبينك المشرئب، ورقبتك البيضاء، تموز نار، وأنت لهيب أني أحترق بينكما

الراقصة: أسمع يا ..

الكاتب : عيوني

الراقصة : أسمك عيوني لا بأس يا عيوني آه

الكاتب : آهات

الراقصة : هل سمعت بسليمان وبلقيس أنا حلمت

الكاتب : حلمك وحلمي أحلامنا .

لا يكتفي الكاتب بطرح أفكار النص ومضامينه من خلال مؤشرات واقعية، اجتماعية، وإنما سعى إلى تعميقها وإعطائها أبعادا أخرى من خلال توظيف العلامات كدلالة غير مباشرة تمتلك القدرة على تنشيط ذهن المشاهد والقارئ وإشراكه في البحث عن أفق أوسع للحدث والتجانس بين عناصر الدراما في النص

الكاتب : آه كيف ذهب بصري بسمعي .

الراقصة: قصر سليمان العراق وبلقيس أنا وهذه الأرض أرضنا تلمع

تحت قدمي .

فالحوار هذا ((يربط المسميات بأسمائها الدالة .. القصر هو العراق والأرض هي الأم ..أذن هناك ربط وعلامات دالة على ارتباط هذه الإنسانة / العراق بمصيرها المتعلق مع تربة الوطن))[1].

والمتتبع لهذا النص يلمس، مدى الصدق الذي عاشه الكاتب، وان مثل هذا المضمون لم يعدم وجود بعض القصص ذات نفحات صادقة، تتصف بالعمق والنضوج .

وتأتي مسرحية قاسم حول (غرفة للإيجار)١٩٦١[2] لتسهم في بلورة الفكرة السابقة، وتعالج قضية العاطفة بين الرجل والمرأة، إذ أن حقيقة كون العلاقة الإنسانية النبيلة هي من أكثر الجوانب توافقا ورغبات الإنسان النقي فهي التي تدفع (الفتاة) إلى تجاوز القانون المتعسف، بل واتخاذ موقف مناهض له، والالتصاق بقضية أسمى منه الأ وهي الحب: ـ

الشاب: أعتقد أن في هذا الكفاية ... لأذهب إلى غرفتي .

الفتاة : كلا .. أرجوك .. أنني لست خائفة الآن، ليحدث ما يحدث... هل تريد أن أصرخ ... سأتكلم بصوت عال، ليسمع أبي،

(١) الحلم في المسرح، (دراسة في مسرحيات بنيان صالح) عزيز الساعدي، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠ :٤٥ .

(٢) مسرحية الكراج الخامس، غرفة للإيجار، قاسم حول، مطبعة الوفاء، بغداد ١٩٦١ :٥٧ – ٦٢ .

لتعلم أمي ... ليعلم الناس جميعا ... ماذا يهمني لـو علمـوا ... أنني لست خائفة ...أبدا ...أرجوك لا تذهب .

وفي هذا الحوار نلمس خلجات نفسية صادقة تتأرجح بين الاعتزاز بالنفس والاعتذار عن العجز، وبين فتنة الحب والتمرد علـى الواقع، ونرى من خلاله هاتين الشخصيتين ـ الفتاة والشاب ـ في مواقف المسرحية مسلوبي الإرادة مسحورين بالحب، يثيران مشاعر الإشفاق أكثر مما يثيران الإحساس بالتعاطف .

إن شكوك الأب وعدم الثقة بالآخرين أدى به إلى طرد الشاب من الغرفة المؤجرة وحرمان الفتاة من رؤية من تحب :

الأب: ((مستمرا في حديثه الأول ويحاول أن يسيطر على حديث الشاب)) أجل أنكم فئران. بل الفئران تبدو أحيانا أكثر نبلا منكم، أنكم نفايات المجتمع... الأوساخ.. انتبه، لا تحاول أن تبدو بأنك صاحب الحق .. أسكت ..لا تتحدث أكثر ..قلت لك يجب أن تبارح بيتي وكفى .

فالعقدة في مثل هذه القصص تقوم على الحب الساذج التي تقف التقاليد الاجتماعية حائلا أمام سيره الطبيعي، وتعبرعن تجارب مراهقة لشباب لم يخبروا الحياة، والصراع فيها هادئ لا يتضمن تحولات حادة، أو أوضاعا متوترة، أو تبدلات نفسية عنيفة، تحركه الشخصيات بسرعة عجيبة من قمة عاطفية إلى قمة عاطفية أخرى، وهي لا تبدو إلا في بُعد واحد، أما

البعدان النفسي والأخلاقي فلا أثر لهما . لذلك تكون شاحبة، ليس لها سمة مميزة، كما أنها ضعيفة وقعت تحت تأثير عوامل قاهرة لا تقوم على دفعها، حتى فقدت ملامحها الإنسانية وانعدام التعاطف معها .

وتأتي موضوعة الانتظار والخلاص المجسد من خلال النساء والشخصيات النسائية كإحدى المضامين العاطفية في المسرحية، فهذه المرأة التي تنتظر الحبيب والأخ والزوج ولا تجده ماثلا أمامها بقدر ماهو موجود في مخيلتها أو عبر ملامسته ببقايا الجثث المنشورة، وتمارس احتفالها اليومي ومعاناة عشقها في داخل الحلم الذي يقبل التأويل ويفتح نافذة للقراءة المجتهدة للعمل الفني .

فمسرحية (منيكان) تأتي لتعالج هموم الإنسان ومعاناته، لاسيما المرأة وهي تعيش حالة انتظار في ظل الضغوط النفسية والاجتماعية المختلفة، وتتخذ ـ المرأة ـ كذلك الشعور بالوحدة جراء القطيعة عن الآخر التي يفرضها الظرف، وسعة الخلاف، وتطور الحالة من أشكالها الممكنة موضوعا لها .

إذ تصور لنا المسرحية امرأة وحيدة تعمل في مجال الخياطة مع المنيكان كهيئة بديلة للهيئة البشرية، تنتظر عودة حبيبها، وهي عارفة أنه لن يعود، فتظل متيبسة سنين طوالا على صليب انتظاره الذي تحفزه فيها على الدوام أصوات البواخر القادمة من البعيد المجهول، لتنتهي بحالة مأساوية فتسقط على المقص الذي طالما قصت به القماش خلال عملها فتموت .

إن الوحدانية عند الإنسان أصبحت لازمة من لوازم العصر الحديث، فالانكسارات المتوالية التي يتعرض لها والهزائم المتلاحقة له جراء الحروب والكوارث، عززت من شعوره بالانقطاع القسري عن محيطه ومجتمعه، وأخذت صفة الوحدانية لشخصه تمثل وسيلة للابتعاد عن الأوضاع السائدة.

من يكون حبيبك؟ هاه ؟(بعذاب) حبيبي سمّرني سنين طوالا على صليب انتظاره، أعطشني . بخل عليّ بمزنة من إمطاره . أيبسني . زهرة برتقال أسقطني تحت إقدامه . أعرفت حبيبي ؟

ثم لا تلبث حتى تكرر سؤالها عنه :

حبيبي .أأنت هناك أأنت هنا ؟ أأنت مثلهم؟ مثلي ؟

ما أنت حبيبي؟ أين أنت حبيبي؟ ماذا تريد ؟ لا تريد أن تقتل؟ أن تعذب؟ أن تموت؟ أن تحيا؟ تخرج أو تستتر ؟ لا تريد أن تريد؟

لقد أفاد هذا الشكل المسرحي في تسجيل حركة التغيير الاجتماعي من خلال رصده للظواهر السلبية وهو يعد من الوسائل الحية والناجحة في نقل تفاصيل ذلك الواقع المتغير من خلال تناوله لها . فقد عمد الكاتب في هذه المسرحية إلى تقنية الحوار الذاتي، وأنه يميل إلى أن يكون منولوجا ذاتيا منطوقا لا حوارا دراميا تتجاذب فيه الشخصيات أطراف الحديث، في محاولة منه للكشف عن سمات الانفعالية والعاطفية لذاتها بوصفها قيمة

بنائية تعمل على تفعيل الصراع الداخلي للشخصية وهو برغم هذا يقوم بأهم وظائف الحوار الدرامي من تقديم للحدث .

من هنا يدفعنا العمل إلى الانتباه بدقة إلى عالم الأنثيالات المريرة وإثارته، الموحي بالعزلة والوحدة والتشتت الذي يمضي الزمن بتعميق أطرافه وازدياد تقاطعه، ذلك العالم المريع الذي يضخم العزلة والخوف إذا ما وجدا لدى الإنسان .

إن التعبير الصادق والحقيقي لابد أن يتوجه إلى الانتباه لحركة الحياة وتناقضات الواقع، فضلا عن ما يكشفه من ضغوط الحياة وتصويره الصراعات الداخلية التي تؤدي بالفرد إلى تدميره، ويعبر هيجل عن هذه الفكرة بقوله أن((الوضعية الغنية بالتصادمات تعد المادة الأساسية للفن الدرامي))[1] والكاتب هنا يشير إلى تفاصيل حياتية لشخصية المرأة في تجسيده للمرأة في المجتمع الشرقي بصفة عامة والعراقي بصفة خاصة في ظل قانون اجتماعي مجحف لحقوقها الإنسانية، وما تشعر بها من تفرقة فسيولوجية فرضت عزلتها لتظل على هامش الحياة العامة، وبهذا تصبح هذه المسرحية وبعض مسرحيات الكاتب بنيان صالح التي جاءت في متن الدراسة أشارات تشخيصية لواقع المرأة، كما أشارت إلى الموقف الأخلاقي الذي يتحلى به الكاتب، وغيره من كتاب البصرة وهم يعالجون

(١) نظرية الأدب، تأليف: م.س. كوركينيان، ترجمة: د.جميل نصيف التكريتي، ط ٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦ : ٢٠ .

في أعمالهم وضع المرأة المتدني، فسلبية الموقف الشعبي أزاءها لم تستطع تثنيتهم عزمهم أو زعزعة موقفهم المنحاز.

أن فكرة المسرحية قد بلورها الكاتب بعدم قدرة المرأة من التواصل الإنساني مع العالم، بوصفها إنسانة مشلولة الحركة، عاجزة حتى عن اتخاذها القرار المناسب، فالإقصاء ملازم لها، ولا تجد أفضل من الدمية(المنيكان) ملاذا وحلا لها .

فإذا كان ـ الغائب ـ في(المنيكان) لم يعد لحبيبته ليكسر قيد الصمت الذي لازمها عقود طويلة، فأن ـ فيصل ـ حبيب ندى في(محطات للحب)١٩٩٨[١] يعود مأزوما من غربته معاقا، أفقدت الغربة ساقية ورجولته، وجعلت منه كتلة لحم تحملها عربة المعاقين، حتى أصبح كيانا خاويا:

ندى : فيصل ..أنت .. كما أنت لم يتغير فيك شئ .

فيصل : آه كم أحمل ثقل الآلام ... والقنوط ياندى القنوط يمزقني بلا رحمة ...

ندى : سينتهي .. صدقني .. راح زمن الاغتراب ..

فيصل: إلا غربة الروح ياندى . أنت تفهمين فيصل كما يفهم نفسه.. لكن .

(١) المسرحية لعبد الجبار التميمي، وهي مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في أربع عشرة صفحة من الحجم الكبير، البصرة.

ندى : حقيبة سفر .. فيصل أنت صرت كحقيبة السفر .. تحمل في داخلها كوامن أرواح عذبها طول الفراق وأتعبتها المحطات والترحال .

فيصل: لكنها قعيدة عجلات . بعد ثقلها عادت كصخرة صماء مجردة حتى من بقايا البلل .

إن سنين انتظار ندى في عودة الحياة ـ فيصل ـ لتحقيق الأماني والأحلام لم تعد تثمر، لان الغربة التي غيبته قد أفقدت فيصلا كل شئ، حتى الولد الموعود لن يأتي:

ندى : زمن الذكريات يا حبيبي سيصبح حكايات نرويها لأبنائنا

فيصل: أبنائنا

ندى : الآتين ..(تضحك) لم نرزق وها أنت تعود وستخضّر الدار بلعب الأطفال وشقاوتهم ودلالهم

فيصل: هل ما زلت مصرا على أن يكون المولود البكر ذكر وتسميه حسن على أسم جده: ندى .. لا تعذبينني أرجوك .

ويبقى القدر المسؤول الأول الذي يقرر مصير المرأة عند كاتبنا بنيان صالح، ففي مسرحيته (منيكان) المرأة لا تكون نهايتها الحتمية بسبب ـ عارض ـ يأتي من صراع أو مقاومة مع محيطها الخارجي، بل نجد القدر له الحظوة الكبرى في نهايتها . إن سماعها وقع خطوات حبيبها القادم، أثارت فيها شوق السنين وحنينها، فأسقطتها على مقص الخياطة، لتموت شوقا،

وهـذه الـضحية تكـاد تكـون لازمـة عامـة فـي أغلـب نـصوص الكاتـب المسرحية، والصفة ليست لها مبررة على الرغم من تبريره الأيديولوجي الـذي يـسعى مـن أجلـه، ويـرى الناقـد حميـد عبـد المجيـد ((أن التـضحية بالإنسان هي من سنن الأساطير والميثولوجيا، وهي تعد من السنن الإلهية، فالانتصار لا يحدث إلا بالتضحية بالإنسان كحرب طروادة))[1] وهـذا يعنـي أن الكاتب لازال يخضع واقعه لمفهوم قدري لحل المشكلة كما هـو الحـال في المسرح الروماني والإغريقي حينما تنزل الإلهة لحل المشكلة .

أما المرأة في (محطات للحب) فهي تحيا مع حبيبها وفاءً للذكريات الماضية وعرفانا لما قدمه من التضحيات الغالية، لكنها حياة هامشية يشوبها الاستلاب والحرمان لحقوقها إلا وهـو حلـم الحيـاة (المولـود المنتظـر)وهنـا تطغى قيمتان على القيمة الأولى ويتجسدان بنكران الـذات لـ (نـدى) وهمـا الفداء والتضحية

ندى: فيصل ..أعيش معك .. سافرت لأجلي.. ذبحت كما تذبح الإبل من أجلي، أنسيت نخلة البرحي..شط العرب .. السياب .. سوق المغايز ..الآهات الحرى .. رسـائل العـشق ..لقـاءات الأحبـة لأجل كل هذا دفعت أنت ما تملك .. وأنـا أملـك كـل شـئ وتريدني....(صمت).

(١) مقابلة شخصية مع الناقد حميد عبد المجيد ما الله، البصرة: ١٨ / تشرين الثاني / ٢٠١٠ .

فالنصان يشكلان وجهين لعملة واحدة كلاهما يصور تلك العوالم الطيفية التي تحركها قوى لا مرئية وكأن الكاتبين حاورا أرواح النص القادمة من عالم آخر، عالم يضج بصراخ أطياف بشرية معذبة تحركها أحلامها وتطلعاتها التي دفنت في أراض قاحلة. فكلا النصين استطاع أستيعاب واقعنا الجديد بمعطياته، ومتغيراته الحضارية والاجتماعية، فهما يتصفان بالعمق الإنساني والواقعية المعبرة عن الذات الإنسانية، كما اتسما بغنى موضوعهما، وما يكتنفهما من أطر جمالية وفنية .أن((لكل كاتب مسرحي موقف من الحياة والمجتمع يريد أثباته وتأكيده شاء أم أبى، عرف أم لم يعرف، فأن معرفته للعلاقة بينه وبين الجمهور ستحدد له أفق كتابته وتضع بين يديه أساليب العمل وتنير له الدرب نحو الموقع الفكري والاجتماعي والسياسي الذي يريده))[1].

وقدمت لنا النصوص المسرحية في البصرة كذلك صورا مختلفة عن مفهوم الموت وحقيقته، فليس بالضرورة أن يكون للموت صورة واحدة وأن كان الموت واحد، بل كانت أسبابه شتى ذلك أن اختلاف تكوين الكتاب وعقائدهم، ورؤاهم والمرجعيات التي شكلت وعيهم وكانت أمينة بأن تجعل المفهوم متشعبا ومختلفا في بعض الأحيان، فالموت هو حقيقة طبيعية للبشر، وهو حكم الهي لابد من المرور به فهو قانون الخليقة التي

(١) خصوصية المسرح وعمومية الجمهور، فرحان بلبل، مجلة الحياة المسرحية، العدد ١١، ١٢، دمشق ١٩٨٠: ٨.

نشأت الأرض بخواصها، وهو يساوي بين الناس كافة، وبذلك تظهر عدالته التي لا تؤثر في نفاذ أحكامها مكانة المرء أو منزلته بين القوم، فالموت لا يترك أحدا . وقد تناول هذا الموضوع كل من حسين الهاشمي في مسرحيته(مأساة اليمامة)١٩٦٧ وجبار صبري العطية (المقبرة) ١٩٩٧ و(توابيت) ٢٠٠٢ و(الجثة)٢٠٠٢ و(تحت المطر) ٢٠٠٢ و(القطار النازل والقطار الصاعد) ٢٠٠٣ وعبد الكريم العامري(مسخ) ٢٠٠٦وكاظم الحجاج (معجزة بذورالخردل)٢٠٠٩وعبد الخالق كريم(حب في زمن الطاعون)٢٠٠٩.

فجميع هذه النصوص تتناول موضوع الموت لا بوصفها حقيقة كونية ملموسة يواجهها كل مخلوق حي على هذه البسيطة، أو قدر مكتوب على جبين كل كائن مهما طال عمره أو قصر، وإنما تناولتها كوسيلة لجأ إليها أفراد أو جماعات أو قوى كبرى من أجل تحقيق رغبات لها، أو أداة تستخدمها في الضغط على الآخرين لكسب منافع ومكاسب لصالحها بغض النظر عن المآسي الإنسانية التي تخلفها .

ففي مسرحية حسين الهاشمي(مأساة اليمامة)[1] نجد(عمليق) وهو زعيم قبيلة (طسم) الحاكم المستبد يأمر بقتل التاجر العجوز لأنه زوج ابنته لزعيم من جديس وقد عدّ ذلك تجاوزا على أوامره فأمر بقتله:

(١) مسرحية مأساة اليمامة: حسين الهاشمي : ٣٠.

عمليق: أنت الذي خالفت أوامري الم تعلم أيها العجوز أن من يخالف أوامر عمليق تسلب منه الحياة .

وفي الفصل الثاني منه يظهر التحدي الكبير وهو القيمة الإنسانية الكبرى للإنسان الثائر في وجه الطغيان عندما تحل المواجهة الحاسمة بين(الأسود) وهو يمثل رأس الحق وبين (عمليق) الطاغية الجبار :ـ

الأسود : ذق يا عمليق ثمن بغيك وطغيانك ..وأنت يا شرذمته المطيعة خذي من السيف حقك .. فلن تعودوا يا معشرطسم إلى الظلم ..قطعنا رؤوسك يا طسم وقتلنا أفاعيك .. فلم تحترم القربى بيننا ..ولم تعطي إنسانيتنا حقها ولا لغضب جديس مكانا في حسابكم .. موتوا يا زعماء طسم وبغيكم فأن الظلم لا يدوم والطغيان عمره قصير ..

فالمسرحية تعد قصة مقتبسة من جنبات التاريخ العربي، والمسرحية تصور تصارع الأسياد واقتتالهم في سبيل تحقيق أطماعهم دون أن يردهم عن ذلك شيء . أما العامة فهم الذين يقعون بين شقي الرحى ويكونون وقودا لتلك الحروب الطاحنة . بل كان على الشعب أيضا أن يؤدي ضريبة فرضتها عليه السلطة الجائرة وأسمها(الضريبة المقدسة لتأييد الخليفة) على الرغم ممن كان يعانيه من ضيق ودون أن يكون له في ذلك الصراع ناقة ولا جمل . وتهدف إلى أبراز فكرة معيشة، وهي الألفة والاتحاد ونبذ الفرقة . فمن حيث الموضوع تعيد الإنسان الذي يعيش في الخيال إلى عالم الواقع

كي يرى نفسه على حقيقتها، وتخلع عن المغرور كل عباراته وتكشف عنه ليعود إلى جبنه وتخاذله، وتجعل من القوي ضعيفا في اللحظة التي يجد بها من هو أقوى منه، كل ذلك عن طريق معالجة ازدواجية الذات عند شخصية ذات جسد منتفخ عاجز مشدود إلى الأرض. فموت (عمليق) جاء ليعبرعن جبروت وطغيان ولسد النقص في الذات الإنسانية لا لأ ثبات الحق والوقوف بوجه الظلم والظالم ورد المظلومية، وإنما لإرضاء غروره الكبير في حين تأتي مسرحية (معجزة بذور الخردل)[1] لتعبر عن موت من نوع آخر، موت قسري فرضته فتاوى وذوات ومؤسسات ودول إسلامية وغير إسلامية تحت ذريعة الدين والحق والحرية والاستقلال..لذلك جاءت تصور الكوارث التي لحقت بكل مفاصل الحياة المادية والاجتماعية والثقافية في العراق. ولتصور الإرهاب والعنف الدموي، والاقتتال القائم في الشارع العراقي بين المواطن وأخيه، كما تصور تأجيج الصراع التناحري بين مكونات المجتمع أثر احتلال العراق عام ٢٠٠٣ .

فالموت هنا لا يفرق بين صغير وكبير ولا رجل وامرأة ولا شيخ كبير وطفل رضيع، ولا تجد بينهم من يقوى على رد غائلة الموت القسري . من ذلك قوله :ـ

الشاب : ـ (يشير إلى الأعلى).. الذين هناك ..(فترة) ..وصلت إليهم

(١) المسرحية للكاتب كاظم الحجاج، مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في أحدى عشرة صفحة بالحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، وهي قيد الطبع، البصرة ٢٠٠٩.

ملفوفا بكفني..فقالوا: أوراقك (يبتسم).. لكنهم حين قرأوا شهادة وفاتي، قالوا: هذا سخف ! لم يسبق لأحد أن مات بصابونة ثم قال لي أحدهم، بدا لي أنه المسؤول . قال: يا مرحوم ! لدينا زحام هناكما ترى، وموتك غير مقنع، فأنت من بلد يموت مواطنوه بالجملة، وموتهم مقنع جميعاإما بالسيارات المفخخة أو بالعبوات أو بالذبح ..

وهم يصلون ألينا سريعا، وعلى شكل مجموعات أن يموت عراقي بصابونة حمّام .. فلا بد من تزوير ما .

الأم : رفضوا قبولك فرجعت ؟

الشاب : لا أعتقد بذلك يا أماه ! بل أنهم يرحبون بالأطفال هناك، كما لاحظت، ربما لأن الأطفال لا يتقنون الكلام، فلا أحد يناقشهم عن أساب موتهم ..وربما لأن الأطفال لا يكلفون الكثير مثل الكبار .. أسباب اقتصادية ربما ..فلا تعولي على طردهم طفلك كما طردوني .

الأم : (يائسة) ..انه سوف يزورني على أية حال، شأنه شأن أبيه وأخويه .. وها أنت ميت وتعيش بيننا ترانـي وأراك تكلّمني وأكلّمك ..أتدري يا ولدي؟ لم يعد الفرق كما كان بين الأحياء والأموات؟ .. ثم من يدريني، انك أنت الحي ونحن

الأموات ؟

المسرحية رغم أنها في البداية اتسمت بالبساطة وفي تسارع أحداثها بدون أية مسوغات منطقية إلا أنها في النهاية اتخذت طابع العمق الشديد والقوة في تناول الثيمات من خلال استنهاض المشاهدين وحثهم على اتخاذ موقفٍ جدي وحقيقي مما يدور حولهم .

ونجد الثيمة نفسها في مسرحيات العامري التي أخذت تنحو هذا المنحى، فالكاتب يجسد لنا ظاهرة الموت المجاني، لا للإنسان فحسب، بل لكل مرافق الحياة التي استهدفتها المفخخات والعبوات الناسفة، والقنابر، وأسلحة الدمار الأخرى، هذا إلى جانب توقف بعض نصوصه عند نقطة حياتية جوهرية تحتل الشارع العراقي منذ بدء الاحتلال، ذلك قلق القبض على الرزق الذي ساير كارثة الخوف من المجهول .

أما مسرحيات العطية فإنها تشتغل على هذه الثيمة منذ دخول العراق في أحداث ١٩٨٠ أو ما يسمى بحرب الخليج الأولى حتى احتلال العرق عام ٢٠٠٣ والمتتبع لعناوين مسرحيات العطية وتواريخها التي دائما ما كان يحرص على تثبيتها، يلمس بكل وضوح هذا المضمون، كما يلمس شيئا في غاية الأهمية ألا وهو أن الكاتب كان يقرأ الأحداث التي تجري على الساحة العراقية، ويصنف أوليات الأمور فيها، ويبدأ بتحليلها المنطقي و يرجعها إلى مصادرها الحقيقية، ومن ثم يضع النتائج التي ما لبثت حتى جرت على وفق ما تصور، وهذا يرجع بدوره إلى ثقة الكاتب بنفسه، وإلى

ما يكشفه من صدق حدسه ورؤيته المستقبلية، فتأتي على وفق ما يرى وما يتصور((فرؤية الكاتب لا غنى عنها في اختراق عالمه المحدود والتطلع إلى عالم أرحب وأجمل وأنقى وبدون هذه الرؤية الخاصة المتفردة لا يكون عمل الكاتب إلا تكرارا عقيما لعمل غيره))[1] وهذا ليس بجديد على كاتب نذر حياته وفنه في خدمة وطنه وقضاياه المصيرية، وقد سبق العطية العديد من الأدباء الذين تنبأوا بأشياء كثيرة حتى وصل الحال بهم إلى درجة التنبؤ بوفاتهم كالسياب وجواد سليم وقتيبة الشيخ نوري .. ..وغيرهم، كما أننا نلمس شيئا آخر في نصوصه وهو توثيقه كل الإحداث التي تجري على أرض الواقع العراقي بشكل قد يكون ملغزا أو مرمزا وذلك تبعا للواقع الذي يعيشه . ولعل مسرحية(المقبرة) تكشف عن مأساة كبيرة وحقيقية مرت بحياة العراقيين في ظل النظام الدكتاتوري الذي سعت فيه السلطة لتسخير كل الأشياء من اجل ديمومته واستمراريته والمحافظة على أسواره التي بنيت بالدم، فملأت الأرض بأجداث الأبرياء، ويتمحور موضوع المسرحية حول ثلاث شخصيات في أسرة واحدة زوج وزوجة في الخمسين من عمرهما والمحقق الذي يظهر ويختفي بصورة مفاجئة .

والفكرة هي زوج مع زوجته يتفاجآن بوجود جثة فتاة مقتولة على سريرهما في غرفة النوم، وبعد الصدمة التي يتعرضان لها، تبدأ الشكوك والاتهامات تتقاذف بينهما، يقرر الزوج الذهاب إلى الشرطة ليبلغ عن

(١) أزمة النص المسرحي : ٥٧ .

الجريمة، وهنا تحدث المفارقة حينما يبدأ المحقق(الشبح) باتهام الزوجة، وأن الفتاة المقتولة هي ضحية غيرة الزوجة، لأنها عشيقة الزوج، وتتكرر الجريمة مرة أخرى، لكن المتهم هذه المرة هو الزوج، والضحية ليست امرأة بل رجل وجده الزوج في غرفة نومهما إلى جانب الضحية السابقة، ويتهم أيضا من قبل المحقق بأنه قتل عشيق زوجته، إلى هنا يشعر القارئ أن الجريمتين قد تحدثان لسبب منطقي ومعقول، وهو الخيانة الزوجية، وأن كانت هذه الفكرة بعيدة عن مجريات الأحداث، فحالما يدرك كل من الزوج والزوجة هذه الخديعة . يبدأن الحوار بالسؤل والاستفهام:

الزوجة : أظنك رأيت الذي رأيته .

الزوج : شئ عجيب .

الزوجة: نحن أبرياء .

الزوج : الأبرياء اليوم متهمون .

الزوجة: واثقون من أنفسنا .

الزوج : الواثقون . اليوم. من أنفسهم أضعف الناس .

الزوجة: سيكثر علينا القيل والقال، نصبح مجمعا لقذارات الآخرين تتلوث حياتنا .. بسمعة القتل وارتكاب الجريمة .

الزوج : الشرفاء اليوم، مطعونون

الزوجة: هل حقا ما يحدث، أكاد لا أصدق

الزوج : نحتاج إلى ثالث يخبرنا .

إن الخوف الذي أنتاب(الزوج والزوجة) في الوهلة الأولى لا يكاد يتبدد، حتى يتفاجأ كل منهما بتزايد الأموات، وان أعدادهم أخذت تتضاعف شيئا فشيئا، كأنها متوالية عددية فالاثنان صاروا أربعة، فثمانية ثم ستة عشر، وهكذا حتى امتلأ البيت بأركانه فضاءاته، وظهر على كل منها الخوف والرعب.

الزوجة : من يخبرنا عن موت هولاء ! من يعرفنا بهم !

هل يتناسل الموتى .. أو ينشطرون يتكاثرون بهذه السرعة والعدد ...ولماذا بيتنا دون البيوت، من يفسر لنا الأمر .

أهو الموت الطبيعي .. أم اهتزت الأرض

أعرف ثمة: براكين وزلازل، طوفانات وحروب وأوبئة ومجاعات

هل تمر بالبيت .. أحدى الكوارث .

إن الكاتب له رؤية مغايرة بما تختلف عن رؤية غيره من كتاب البصرة الآخرين، فقد تخطت رؤيته النسق الدلالي للنص ونواياه، واقترحت مغزى مختلفا له من خلال قراءتها واستنطاقها لما هو مسكوت عنه، فالكاتب من خلال هذه المسرحية، يحاول أن يشير بحذر إلى الكوارث التي يتعرض لها العراقيون من بطش السلطة ودمويتها، فالمسرحية تومئ إلى المقابر الجماعية التي ضمت الآلاف من العراقيين في ظل ذلك النظام، وإذا تصفح أحد المسرحية يلمس ذلك من خلال التأريخ الذي ذيل الكاتب

المسرحية به .

إن الجميع في هذه المسرحية مدان والجميع ضحية، داخل بيت شبحي مسكون بالقلق والخوف والرعب، تدير أحداثها الرئيسة شخصية مجردة غائبة ماديا وحاضرة فكريا وهي (الموت) التي جاءت بدور الشبح(ملك الموت) بوصفها ذات لا ترتبط بالكائنات الحية من حيث معطياتها المادية لا نوعا ولا جنسا بقدر ما تمتلك هذه الشخصية من قيمة مثالية في عقول الناس وما تثير عندهم من انفعال عاطفي، وقد عمد إليها المؤلف بقصدية تامة لغرض التركيز على أهمية القضية التي تحاكي حياة العراقيين في ظل الظروف التي يعيشونها أثر الاحتلال، أما بقية الشخصيات(الزوج والزوجة) مستسلمة خاضعة لقدرها، إذ تبدأ قوية صلبة ومع تقدم الأحداث يبدأ الضعف والوهن عليها فهم (أحياء أقوياء ثم يتحولون إلى أحياء خائفين ثم إلى مرعوبين إلى محاصرين إلى أحياء وسط الموت وأخيرا إلى جثث)، أما اللغة فهي مقتضبة جدا ومكثفة إلى درجة أنه صعد من قتامة المواقف الدرامية وأدى إلى توتر درامي متصاعد، فكانت المشاهد نابضة بالفاعلية الموحية، هذا فضلا عن وجود بعض الترميزات الشاخصة كـ(المحقق والشبح) أما المكان (البيت ومحيطه) فهو الذي يرمز بشكل واضح وصريح إلى الوطن الذي أصبح في ظل الحكومات مقبرة كبرى يجمع كل الموتى من أبناء الوطن .

ويتناول عبد الخالق كريم [1] موضوع الموت، لكن بطريقة أخرى تشير إلى عبثية الوجود أو رهبة الفراغ في الكون، وهذه أحدى مستلزمات مسرح العبث الذي يقوم بتصوير الوعي عن أعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة فالكاتب في مسرحيته(حب في زمن الطاعون) لا يصارع الشر بوصفه طابعا سلبيا في الحياة، بل يعادي الحياة نفسها، وهو أمر كبير في هذا الوجود، وفي الكون

وفي العالم، وفي الإنسان نفسه:

الزوج : أكره نفسي ..لقد سئمت .. سئمت الحياة وهي محرقة ألقي بها أهلي واحدا تلو الآخر ..

الزوجة : أنا جبانة .

الزوج : أضع تباعا أمي .. أبي حتى أن الهواء الذي بيني وبينه كاد أن يختنق من شدة مزاحمته لي .. كأنه الدهر لملم ثقل أقداره وأقتحم عليّ السرير كان قريبا مني .. قريبا .. ملاكا يرتدي

(١) ولد في البصرة عام ١٩٥٩ أكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة فيها، التحق بمعهد الفنون الجميلة في البصرة في أول تأسيسه عام ١٩٧٦ـ ١٩٧٧وتخرج في دفعته الأولى عام ١٩٨٢ في قسم الفنون المسرحية، ثم أكمل دراسته الجامعية بكلية الفنون الجميلة، له عدة مؤلفات مسرحية منها(الحلم والهامش في رحلة كلكامش) ١٩٩٢ومسرحية(حب في الأثير) ٢٠٠٣ومسرحية(حب في زمن الطاعون) ٢٠٠٩حاليا يعمل في أحدى القنوات الإذاعية العراقية .

البياض ماسكا سجله الكبير ..نظر إلي .. وقال... يموت في هذا البيت خمسة .

إن فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي، وإبعاد الإنسان عن تاريخيته واجتماعيته تعد أحدى مقومات مسرح العبث، وفي جو الرعب المذهل الذي يسيطر على كل شخوص المسرحية، يلجأ الكاتب وفي محاولة منه لبث تداعيات النفس القلقة والمستاءة من طبيعة الواقع المحيط به، التي عمقتها معاناته الفردية وإحساسه بالغربة في بيئته، باحثا عن الحقيقة متسائلا عما ينبغي فعله تجاه خوفه . يقوم بحشد المواقف السلبية حشدا مقصودا بغية القضاء على كل أمل أو رجاء في فرح قريب أو بعيد .

الصوت : خمسة .. خمسة .. في هذا البيت خمسة ..

الزوجة : (تتوقف) يا الهي .. خمسة؟ نموت .. جميعا نموت .. لا ..لا (تستدير) تعال ..تعال .. تعال ..(الزوج يمسك بها) حاولت ..حاولت أن أمسك به، ولكن ما أن مددت يدي حتى صار توجعا وجع ارتطامها بجدار، عجزت عن اختراقه لأجلك ..يا الهي أني أرتجف ..

أية لعنة هذه التي تحولني إلى قطعة ثلج ..

وفي موضع آخرمن المسرحية يكشف الكاتب عن الصورة بشكل أوضح من خلال حوار شخصياته :ـ

الزوجة : ليس الموت من يملأ جسدي رعشة وارتجافا .. لا ليس

الموت إنما هي رغبتي في أن أرسم قدرا آخر يجمعنا معا .. لكن العجز ..العجز هو من يرعد بي .. هي حياة واحدة فلماذا يختصره الموت، لماذا الموت يأتينا قبل الأوان (تبكي)

الزوج : اهدئي .. ما جدوى البكاء .. قريبا ستلفنا الرؤيا بأكفانها .. الطاعون .. الطاعون

غراب ضم المدينة إليه بجناحين كالحي السواد .

الزوجة : ننتظر العذابات تنزل بنا و لا تترك حتى هذا الذي لا تخطئه البراءة لماذا؟

لماذا نكون شهداء للطاعون يستحلي بنا طعم الموت .[1]

والإنسان منذ أن خلقه الله جل وعلا وهو يعاني مواجهته للقدر المحتوم، إذ تمثلت مأساته الكبرى يوم جدّ في البحث عن لقمة العيش، ولقمة الخبز، وهو لا يجد جدوى من ذلك غير الاستزادة من البحث والإصرار بغير سأم أو اشمئزاز، وهذه المواجهة بين الإنسان والقدر هي الفكرة التي بنى عليها الكاتب موضوعه المسرحي فقد استعان الكاتب بترميزات ومنها(الطاعون) الذي يرمز إلى السلطة القدرية وكذلك رمز(الجدار) وهو الحاجز الذي يمنع الشخصيات من الانتقال والاتصال

(١) مجلة فنارات، العدد السابع، السنة السادسة، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، البصرة ٢٠٠٩ :١٩١

بـالآخرين وكـأنهم فـي سـجن، فاسـتخدام الكاتـب لتكنيـك الغمـوض والدلالات المتعددة بالنسبة لرسـم الشخـصية وبنـاء الحبكـة لهـا مـا يبررهـا، فكأن الكاتب يريد أن ينقل إحساسه بالحيرة وعدم الأمان، بل وعـدم الفهـم إزاء التجربة المعقدة التي يمر بها كل إنسان في عالمنا المعاصر، فكأن القلق يأتي من رجرجة المصير القابـل للـسقوط فـي الهاويـة فـي أيـة لحظـة . وأن الإنسان مهزوم لا محالة أمام الزمن ..فكل شـيء ينتهـي وكـل شـيء يـسعى راضيا أو كارها نحو نهاية محتومة .

أمـا يخـص شخـصيات المـسرحية، فـالزوج والزوجـة شخـصيتان قـد استكمل أبعادهما في تجسيد حـي وصـادق، لكونهمـا شخـصيتان نابـضتين، استطاعتا تصوير الحقائق الإنسانية بطريقة آسرة مشوقة يسمو عليهـا الـصدق في التعبير في سبيل السيطرة على رغبـات المتفـرج أو القـارئ ودوافعـه عـن طريق مخاطبة عقله وإحساسه وحثه على اتخاذ المواقف والقرارات الـصائبة التي تسهم في تطور المجتمع .أما بطل المسرحية الرئيس هـو بطـل قـدري ـ الموت ـ وهذه الثيمة يجعلها تقترب من البنية الكلاسيكية . وهذا ما عبر عنه الدكتور مجيد حميد الجبوري في معرض الحديث عن المـسرحية إذ يـرى ((أنها مسرحية تشابه في موضوعها المـسرحيات الكلاسـيكية القدريـة، غيـر أنهـا مـسرحية تنتمـي لمـسرح اللامعقـول تتخللهـا بعـض الملامـح الرمزيـة ويغلفها حوار رومانسي خانق))[1].

(١) تعليق خاص حول المسرحية للدكتور مجيد حميد الجبوري، مقابلة شخصية، البصرة ٢ /

من هنا يمكننا القول أن الكاتب كان واعيا وواضحا في عملية اختياره للموضوعات التي كان من نتائجها هذا العمل وهذا يعكس مدى توفر الحس المسرحي لدى الكاتب وموهبته الأصيلة وثقافته الجيدة، كما يعكس فهمه للشكل الجديد والقادر على استيعاب القضايا الشائكة التي يطرحها علينا العصر .

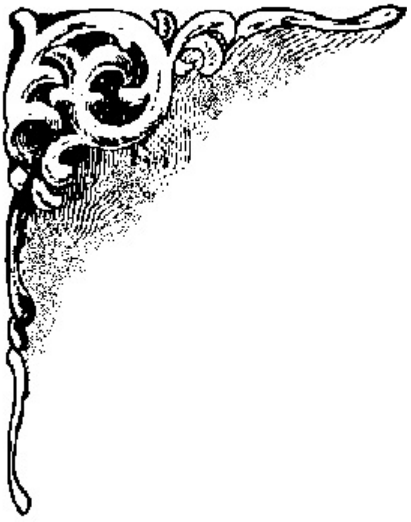
إن المؤلف لم يبن أحداثه الدرامية عبر تسلسل قصصي على أساس قانون الضرورة والاحتمال، بل بنيت من خلال سلسلة من الأحداث الدرامية التي لم تخضع لقانون الحكاية باستبداله الحبكة الدرامية التي تقتضيها شروط التأليف الدرامي. ويمكن القول أن هذه المعالجة قد أعطت مؤشرات واضحة لها من الدلالات ما يشير إلى تمكن المؤلف من أدواته في تحريك عناصرالحدث .

وبعد هذا الاستقراء فان كتاب المسرح في البصرة ومن خلال تصفحنا لأعمالهم المسرحية، يتضح لنا إن هذه الأعمال جاءت لتعبر بوعي جمالي وفكري عن محتوى المسرحية التي مرت بها تلك الأعمال. وأن معظم هذه الأعمال جاءت تحمل تنوعا من حيث الشكل والأسلوب والعرض . وقد ساعدت بدورها من رفد المسرح و اغنائه، وساعدت في رسم وجوده الحقيقي، حتى أخذ يشكل ظاهرة واسعة ومتنوعة وعميقة،

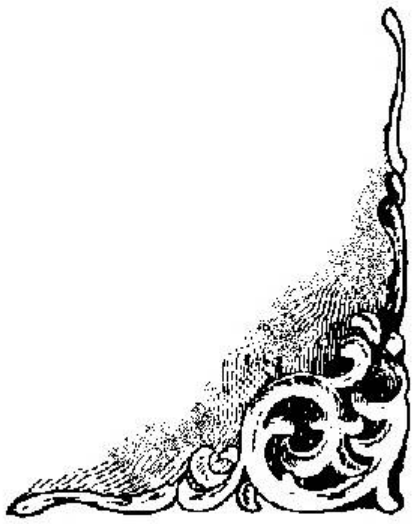
←

شباط /٢٠١١.

فمن خلال مراحل تطوره المختلفة نجده قد طرح الكثير من المشاكل التي عانى منها الشعب العراقي وعبر عن أفراحه وآماله وتطلعاته، والتزم قضاياه الوطنية والقومية في خلال تجسيده لمختلف شرائح المجتمع وتركيزه على عكس طموحاتها وآمالها .



الفصل الثاني



مدخل

المسرح العربي منذ الحرب العالمية الأولى أتجه ليصبح أدبا مسرحيا، وأخذ يسير على نهج المسرح الغربي ويتأثر بطرائقه وفنونه ومذاهبه وتياراته، فمنذ عصر النهضة بدأت ملامح هذه المذاهب تتبلور وأخذت بالرسوخ والتطورالحقيقي بوصفها نتاجات فنية متميزة عبرت بصدق عن حالات نفسية عامة، أوجدتها مسيرة الشعوب عبر التاريخ وملابسات الحياة ومتغيراتها .

وبفضل الاحتكاك بالثقافة الغربية استطاع أدباؤنا أن يطلعوا على المذاهب الأدبية ويتخذوها سبيلا لتطوير الأدب العربي شكلا ومضمونا، فخلال مدة من الزمن نقل العرب تراثا مسرحيا ينتسب إلى أمم كثيرة يحتوي عددا هائلا من النماذج الفنية .التي جرت في تسلسل زمني رافق تطور المجتمع من نظام إلى نظام، بحيث كان لكل عدة عقود مسرح خاص بها وسمات مشتركة تجمع الكتاب المسرحيين رغم اختلافاتهم الفردية،

فانقسم هذا التراث إلى مدارس أدبية تعرف تماما مدى ارتباطها بأنظمة الحكم ووقائع الاقتصاد والسياسة .مثل الرمزية، والسريالية، والعبثية واللامعقول، ثم برزت مدارس مثل الملحمية والمسرح التسجيلي ومسرح القسوة والمسرح السياسي، وهي وأن كانت أقل حجما من المذاهب الأدبية الكبرى المعروفة(الرومانسية والواقعية)الأ أنها كانت ذات أثر كبير في تطور المسرحية ((إن المتتبع لحركة المسرح العراقي يستطيع أن يميز بين الاتجاهات الفاعلة في طبيعة الخطاب المسرحي وبسبب من استيفاء تلك الاتجاهات لرؤيتها الفكرية والجمالية وظهورها كتجارب مؤثرة وروافد لتطوير الحركة المسرحية))[1].

فالكاتب المسرحي يستصفى لنفسه من المدارس والتيارات ما يناسبه وما يراه معبرا عن أفكاره وهذا ما يجعل رؤيته النقدية لبنية الدراما تنعكس على نقده فيما يستنكر أو يرضى من المسرحيات . وحينما يختار الكاتب لمسرحيته الأسلوب المناسب كالأسلوب الواقعي أو التعبيري أو الرمزي ...فأنه لا يختار ذلك الأسلوب اعتباطا، فالأسلوب((هو الهوية الشرعية للمسرحية، وبدونها تفقد المسرحية شخصيتها، وتصبح شيئا آخرا))[2].

أننا لا يمكن أن نفهم بشكل موضوعي ولا نتتبع بدقة خصائص

(١) الدراما والتطبيق، عبد علي حسن: ٧٢.

(٢) العرض المسرحي بين التأليف والإخراج، سعد أردش، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الثاني: ٤٨.

المسرحية في البصرة وتطورها ما لم ندرس علاقتها بالمذاهب المختلفة وطبيعة تأثير هذه المذاهب ونتائج ذلك، فتقويم المسرحية لا يقف عند حدود تشخيص فكرتها ودرجة نهوض بنائها الفني بهذه الفكرة، وإنما بمعرفة المذهب المسرحي الذي التزمته المسرحية وما يخلقه هذا الالتزام من آثار وانعكاسات سواء على المضمون أم الشكل المسرحي .

ولعل دواعي دراسة المذاهب في هذا الفصل تتأتي من مدى فاعلية هذه المذاهب والاتجاهات في طبيعة الخطاب المسرحي في البصرة، وما تضفيها على طبيعة الكتابة المسرحية وظهورها كأنها تجارب مؤثرة وروافد لتطوير الحركة المسرحية فيها .

كما أن هدف هذه الدراسة القصيرة لا يقوم بتتبع مساره المذاهب الأدبية جميعها في العصور الأدبية المختلفة، وإنما توجيه الاهتمام إلى بعض المذاهب في الأدب المسرحي وبحدود ما تتطلبها الدراسة، بوصفها نهجا جديدا في التعبير الدرامي يختلف عن الأشكال والأساليب التي سبقتها .

وإيمانا منا بكل هذه المعطيات، وحتى نعطي للمسرح البصري وجهه الحقيقي، وهويته السليمة التي تكسبه أصالته، فقد ارتأينا دراسة المسرحيات في البصرة من حيث التزامها بالمذاهب المسرحية ومدى تأثر كتابها بأبرز هذه المذاهب، فضلا عما يخلقه هذا الالتزام من آثار وانعكاسات سواء على الطريقة أو المحتوى .

المبحث الأول: الواقعية

في الوقت الذي كان فيه الأدب الرومانسي يسرف في التعبير عن نزعته الفردية، ويحلق قي سماء الخيال، كان العلم يتقدم ويؤسس نفسه على دعائم من التجربة والتحري والتحليل، ويسعى بما توصل من نتائج وقوانين علمية لأدراك طبائع الأشياء، واثبات حقائق الكون[1].

فالتقدم العلميّ والإنجازات والكشوفات الهائلة في مجالات العلوم كالبيولوجيا وعلم الطبيعة والوراثة، وفي الدراسات التجريبية الإنسانية والاجتماعية والمنحى الوضعي في الفلسفة. قد ساعدت الناس على تعزيز نظرتهم الواقعية لعالمهم ودفعتهم للعناية بأحوالهم الحياتية .

ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر نشأت الواقعية الأوربية ردّاً على المدرسة الرومانسيّة التي أوغلت في الخيال والأوهام والهواجس

(١) ينظر: مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت ١٩٧٩: ١٦٢ .

والأحلام والانطواء على الذات والفرار من الواقع الاجتماعي منزويةً في الأبراج العاجيّة ومبتعدة عن الواقع المعاش . وقد عمد كتاب ـ الواقعية ـ إلى تشخيص الآفات الاجتماعية وتصوير معاناة الطبقة المتوسطة في الغالب وبالغوا في ذلك حتى اتسم أدبهم بطابع تشاؤمي ومسحة سوداء فظهر جيل من الأدباء كـ ستندال (١٧٨٣ــ ١٨٤٢) وبلزاك(١٧٩٩ــ١٨٥٠) و فلوبير (١٨٢١ـ١٨٨٠) في فرنسا، ودي فو(١٦٦٠ـ١٧٣١) وفيدنج (١٧٠٧ـ١٧٥٤) في انكلترا بعد سنة ١٨٦٠ يعارض الأدب الرومانسي في كل مظاهره، وبدأ الشعراء يختطون طريقا وسطا بين الخيال والواقع، وبدأ أيضا كتاب القصص ينزلون إلى تحليل الواقع بدلا أن ينساقوا وراء الخيال، وهكذا نشأ المذهب الواقعي على أسس وطيدة من الأيمان بالعلم وخصائصه وتطبيقاته[1] .

فمن الناحية التاريخية والنظرية أن الواقعية جاءت كرد فعل مقصود إزاء الرومانسية، وهذا يعني أنه مذهب موضوعي غير ذاتي، يدعو إلى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يلونها الأديب والكاتب بإحساسه وعواطفه الخاصة .

ويهدف هذا المذهب إلى وصف المجتمع الإنساني وإبرازه على حقيقته في أمان وصدق بعيدا عن الهوى الشخصي ((فهو يضع التحليل موضع التخيل، ويحل المنظور محل الموهوم .. ويعلي الواقع المحسوس

(١) ينظر: المصدر السابق: ١٦٢ .

والطبيعة الظاهرة على سبحات الخيال وجواذب العاطفة والوجدان))[1]، ويحاول تقديم صورة صريحة واضحة للعالم على شكل ما سمي من قبل بعض النقاد ـ شريحة من الحياة ـ ليتعرف الناس على حياتهم نفسها . فدعت الواقعية في نهجها (شعرا ومسرحا وروايـة....الخ) إلى الاهتمام بالطبقات الاجتماعية المتعددة بما فيها الوسطى والصغيرة والمهملة، وعدم الاقتصار على شريحة النبلاء والطبقات الأرستقراطية، فلا ريب في أن تبقى الواقعية في أطار المذهب الأدبي ذات تأثير على المناخ المعرفي في القرن التاسع عشر.

إن الأدب الواقعي هو الذي يحدد أبعاد الواقعية، ويكشف الغموض فيها . لهذا فان الأدب الواقعي أكثر عمقا وأصالة من الواقعية نفسها . لذا ليس بإمكاننا أن نعطي أسسا للواقعية بمعايير سابقة لأنها تعرف بالأعمال التي تظهر أو في سبيلها إلى الظهور . أن كل عصر يخلق واقعيته المتميزة عن غيره من العصور((طبقا لما يجد فيه من أواصر بين الإنسان والعالم، وكل عصر يخلق نموذجه الجمالي الخاص . وعلى هذا فالواقعية قيمة نسبية، وليست مطلقة، أنها نسبية الواقع الرائعة))[2].

إن نجاح الواقعية في المسرح يأتي من الوضوح التام في تصوير

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٦: ١٥.

(٢) المصدر نفسه :١١٣ .

الشخصيات وفي عرضها عرضا واضح الأبعاد لا لبس فيه ولا غموض، بمعنى أن الواقعية ليست هي نقل الواقع، بل هي تصوير الشخصيات من باطنها متجاوبة مع هذا الواقع ومؤثرة فيه . فالمسرحية ليست نسخة مكررة من الواقع بل محاكاة له ((فالكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلا حرفيا أو نقلا فوتوغرافيا كما يفعل الكاتب الطبيعي، بل هو يلخصها ويعطي جوهرها، وهو يهذبها ويتناولها فنيا كفيلا بأن يؤدي رسالته المسرحية ..))[1] بمعنى آخر أنه يخلق شخصياته ويرسم ملامحهم ويصوّر البيئة كما يشاء، ولكن ضمن الأطر المألوفة التي لا نشعر إزاءها بالغرابة والاستنكار. وبهذا يشبه اللَّوحة الفنيّة التي يرسمها الفنان مستمداً عناصرها من الواقع الخارجيّ الحقيقيّ ومخيّلاً لك واقعاً آخر هو واقعه الخاصّ الذي يراه من زاويته الإبداعية الحرّة، فنراه يعيد تركيب الأشياء بالألوان والظلال والخطوط والأشكال والتكوين كما يشاء دون الابتعاد عن منطق الواقع وطبائعه في الإنسان والمحيط .

ويرى النقاد أن الواقعية قد تنوعت إلى ثلاثة اتجاهات من حيث خصائصها الفنية، جميعها تستخدم الصدق والموضوعية لتصوير الواقع الاجتماعي بمختلف أشكاله:

(١) أشهر المذاهب المسرحية، دريني خشبة، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٦١: ١٦٤ .

ـ الواقعية الطبيعية :

وهي التي تصور العالم من الوجهة العقلانية الماديّة فقط والنأي التامّ عن الغيبية والمثالية، متخذة لذلك قالبا يقوم على الفلسفة الحتمية العلمية المستندة على واقع الوراثة والبيئة، ومن خصائصها هو وصف طبائع الإنسان وحقائق الأشياء أي أنها تصور الحياة الطبيعية وتحويلها إلى فن يطابق الواقع ولعل أشهر كتابها أميل زولا حيث وضع الأسس الأولية لهذا المذهب[1].

ـ الواقعية النقدية .

وهي التي تقف موقفا انتقاديا إزاء أوضاع المجتمع، محاولة منها لتبيان البؤس المصيري وظواهر الخلل الاجتماعي . دون أن تقترح سبلا إصلاحية، فضلا عن أنها تتمحور حول شخصية نموذج تمثل شريحة اجتماعية معينة، غير القادرة على تغيير صورة المجتمع . ومن أشهر كتابها دستويفسكي وتولستوي وفي المسرح أبسن و تيشخوف ... وآخرين .

ـ الواقعية الاشتراكية :

تعتمد هذه الواقعية على تحليل الواقع تحليلا دقيقا ثم تقبل ما يوافقها وتطرح ما عدا ذلك . كما تؤمن الواقعية الاشتراكية أن الواقع يمكن تغييره لأن الإنسان مالك لمصيره لذا باستطاعته أن يستعمل هذه الظروف لصالحه

(١) ينظر: الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة(د ـ ت): ٩٧.

في تغيير الواقع ومن ثمّ تغييره لنفسه لتقيم مجتمعا اشتراكيا يرعى مصالح العمال والكادحين ويسعى إلى أحلال الفردية الاشتراكية . ويعد غوركي من أوائل منظّريها، كما يعد أربوزرف ويدري يورين من أهم كتابها في المسرح .

فالواقعية من حيث الجوهر لا زالت هي الأقوى والأرسخ من بين كل الاتجاهات الأدبية والفنية خلال العصور لما تمتلكه من رصانة في دراستها لمعنى الوجود . لكنها من حيث الآليات لا تتواءم بالضرورة مع مختلف التعاقبات الدورية للمجتمعات البشرية .

إن الواقعية الغربية بنظرتها المتشائمة لم تستطع فرض نفسها على الأدب العربي الحديث إلا بعد قرابة قرن كامل من نشأة المذهب في أوربا[1] ويرجع هذا التأخير إلى عوامل اجتماعية وسياسية وتاريخية، أي بعدما تبلورت ظروف جديدة خلقت أرضية مناسبة لتقبل هذا المنهج، فقد أخذ أدبنا يرسم له نهجا خاصا به استوحاه من الواقع العربي بمشكلاته الاجتماعية والقضايا السياسية . وإن كان بعض الأدباء قد تأثروا في بداية الأمر بالواقعيين الغربيين كـ(محمود تيمور) الذي تأثر بالواقعية الفرنسية إذ كانت أعماله القصصية لوحات لأوضاع اجتماعية غلب عليها شيء من التخيل . وبصورة عامة كانت الكتابات الأولى عامة تمتاز بالأمانة والدقة في

(١) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: ٢٢ .

تسجيل أحداث الواقع السياسي والاجتماعي.

أما الواقعية الحقيقية في أدبنا العربي الحديث فقد تجلت عند الدكتور طه حسين في كتابه (المعذبون في الأرض) عبر عن رفضه لمظاهر الحرمان والفقر مطالبا بالعدالة الاجتماعية والحقوق الإنسانية للفرد . وخير ما أثمرته الواقعية في أدبنا ما كتبه (توفيق الحكيم) في روايته (يوميات نائب في الأرياف) ويوسف إدريس في(الحرام) وعبد الرحمن الشرقاوي و يحيى حقي... وغيرهم من تجسيد حيّ وفاعل.

أما فكرة المفهوم الواقعي في المسرح العربي فأنها تتضح لدينا عند الكاتب نعمان عاشور إذ أن تياره الواقعي((يتغذى على عناصر أدبية تعكس الواقع المصري بكل تفاصيله السياسية والاجتماعية))[1] وأشترط هذا التيار التطور والتقدم والبحث عن الجديد في القضايا الإنسان والمجتمع بمعالجة لا تقل تأثيرا عن واقعية نجيب محفوظ في روايته (زقاق المدق) عام١٩٤٧ .

إذا نظرنا إلى تجربة المسرح العراقي فإننا نجده خلال مسيرته الزمنية القصيرة نسبيا قد استطاع أن يخطو خطوات واسعة، ويتطور باطراد كبير جعله يصل إلى مرحلة متقدمة قياسا لمستوى الحركة المسرحية في الوطن العربي . ونجد أيضا أن معاينته للأحداث الاجتماعية هي من تأثير تلك العوامل التي مرت على الوطن العربي ككل. من هذا يمكن أن تعد مسرحية(وحيدة) لموسى الشابندر الأساس الأول للواقعية الاجتماعية في

(١) الواقعية في مسرح نعمان عاشور، د.كمال عيد، مجلة الأقلام، العدد ٦، بغداد ١٩٨٠ :٤٠ .

مسرحنا لا لكون شكلها الفني يؤطر واقع الحياة الاجتماعية ويحاول إبراز معايبه فحسب، بل أن صفة الواقعية تملك كل التأييد في نمط البناء وشكله الفني في معالجة الواقع[١].

من هنا فأن أول ما يصادف من سمات الواقعية في حركة المسرح العراقي في سنواته الأولى، هو التشويش والاضطراب في فهم أبعادها وطريقة تجسيدها ولهذا السبب، فالمرحلة الأولى فضلاعن اختلاطها بسمات الرومانسية فإنها قدمت معالجات واقعية سطحية ظلت تظهرفي كتابة المسرحية ويعود السبب الأساسي في هذه الحالة إلى ضعف الوعي الفني والفكري لعدد من كتاب المسرحية عندنا[٢].

وهذا ما أكده ياسين النصير حينما تحدث عن الكاتب وعلاقته بالواقع وكيفية الفهم والمعالجة إذ يقول ((لقد أغنى التيار الواقعي المتفرج العراقي أيديولوجيا لكننا لا نستطيع تحديد أبعاد المرحلة كلها من خلال مسرحيات قليلة تعكس طبيعة فكرية دعائية))[٣].

هذا الحديث يسوقنا إلى الكلام عن النصوص المسرحية ومؤلفيها في

(١) ينظر: الواقعية في المسرح، مهند طابور، مطبعة الأمة، بغداد ١٩٩٠: ٥٠.

(٢) ينظر:المسرحية العربية في الأدب العراقي الحديث ١٩٤٥ـ ١٩٦٨، تيسير عبد الجبار(رسالة ماجستير) كلية الآداب جامعة بغداد ١٩٨٩ :٩٥.

(٣) البحث عن شخصية المسرح العراقي، ياسين النصير، مجلة المثقف العربي، العدد ٤، السنة الثانية، بغداد ١٩٧٠: ٨١

البصرة، وما تحمل من سمات التقليد والتأثير بنصوص كبار الكتاب ـ محليا وعربيا وعالميا ـ مما ساهم ذلك في صيرورة ووجود المسرح في البصرة، ومهد ذلك بدوره لظهور عدد من المؤلفين المسرحيين ولكن هذا التأكيد على ضرورة الاستعانة بنصوص الآخرين، لا يعني لاستعانة العشوائية غير المبرمجة، بل جاءت هذه النصوص برؤية نقدية ومعايير معاصرة لاختيار المسرحيات التي تتلاءم ومتطلبات ظروف نشأة المسرح الوليد في البصرة، وهذا يعني عدم الاستعانة بالمسرحيات التي تتطلب إمكانيات فنية أكبر من القدرات المتوافرة آنيا، التي لا تتلاءم كذلك ومستوى الوعي الجمالي وغياب النقد المسرحي . كما لمسنا من خلال النصوص المسرحية لديهم أنهم لم يتقيدوا بشكل أو اتجاه فني معين، وإنما فتحوا أذرعهم لشتى الأشكال والاتجاهات المسرحية المعاصرة، وكذلك المسرحيات المستوحاة من التاريخ العربي والإسلامي .

من هنا سنمضي في تسجيل ابرز المراحل والاتجاهات التي مرت بها المسرحية في البصرة[1] ففي مجال الواقعية الاجتماعية نصادف مثلا مسرحيات كـ(غرفة للإيجار)١٩٦١ لقاسم حول و(صندوق الدنيا)و(الخطأ)

(١) تجدر الإشارة هنا إلى أن دراسة المذاهب والاتجاهات للمسرح البصري، لا يعني بالضرورة أن تكون المسرحية.

تحمل جميع السمات الخالصة للمذهب كما هو الحال في دراسة الغربيين للمسرح، بل تنطلق الدراسة من كون المسرحية تحمل الاتجاه السائد .

١٩٦٧ لعبد الصاحب إبراهيم ومسرحية(مأساة اليمامة)١٩٦٧ لحسين الهاشمي وغيرها من المسرحيات لتلك الفترة التي جاءت كرد فعل مباشر وسريع في ظل الأجواء الجديدة التي أشاعتها ثورة ١٩٥٨في العراق وما رافقها من تحولات اجتماعية وسياسية، فهذه المسرحيات قد التزمت الواقعية التي كان جل اهتمامها تتبع طبائع المجتمعات والشخصيات، وأعتمد المسرح فيها أسلوب الكشف عن عوامل القهر والإحباط أكثر من اعتماده على تقديم بطل نموذجي، وكانت مضامينها آنية لا تغوص إلى الأعماق، وشاع فيها المشاعر السطحية على شكل هتافات عالية ومستمرة، مما أثر ذلك كثيرا في بنائها الفني . لذلك نعتقد أن اتجاههم الفني الواقعي يتصف بعض ملامحه من الرأي الآتي ((اتجاه فني يؤمن بأن هدف الفن هو نقل وتصوير الحياة بأمانة وموضوعية . وأن يرى الأشياء كما هي في حقيقتها))[١].

فمسرحية(الخطأ)١٩٦٧[٢] لعبد الصاحب إبراهيم تمثل نموذجا متواضعا للمسرحية الاجتماعية، فقد عالج الكاتب من خلالها ما يسمى بـ(دراما الأسرة) إذ تقع أحداث المسرحية في أربعة فصول من حيث الشكل وفي نطاق الأسرة الصغيرة، أن الصدمة التي تعرض لها(عصام)أفقدته صوابه حينما أخبره الأب المريض بأنه ليس بابنه وأنه قد سرقه من حديقة أحد

(١) الصوت والصدى، رياض عصمت، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩ :٣٨.

(٢) مسرحية(الخطأ) عبد الصاحب محمد إبراهيم، ط١، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد ١٩٦٧.

البيوت وهو في سن مبكرة، كما يصدم مرة أخرى عندما تبلغه حبيبته (وديعة) بأن أمها(خديجة) سوف تزوجها رغما عنها بـ(حسن) الرجل المسن يبادر(فهمي) لمساعدة صديقه(عصام) فيأخذ صورة أبيه الحقيقي من السارق لينشرها في الصحف للتعرف عليه، أما (خديجة) فهي تطالب بأجور الصفقة البالغ أربعة الآلف دينار من (حسن) ثمن زواجه من (وديعة) وعندما تعلم (وديعة) بما يجري، تبدأ برفضها الزواج جهرا أمام حسن وأمها، وتصل هذه الأزمات على المستوى الدرامي ذروتها، وبأسلوب ميلودرامي لتخترق حدود المواجهة الكلامية إلى العنف بينهما ـ البنت وأمها ـ ليسفر التفكك عن نفسه بعد أن تعرت تلك الأنماط من خلال سلوكياتها . وبعد الأخذ والرد تحبس خديجة أبنتها في أحدى غرف المنزل، لكن (وديعة) تتحرر بطريقة ما وتقوم بحبس أمها وتذهب إلى بيت (عصام) لتتزوج منه، وهناك يلتقي الجميع فحسن يحاول أقناع (عصام) بالتنازل عن (وديعة)و(عصام)يرفض طلبه لأنه يحبها، وفي أثناء الحديث يحاول (حسن) التعرف على والد (عصام) فيخبره أنه وحيد وأنه يبحث عن والده ويعرض له صورة والده، من هنا يبدأ حل العقدة، إذ يظهر صاحب الصورة هو (حسن) بعينه، فيخبره أنه أبوه واسمه (أسعد) أنه يبحث عنه وعن أخته الصغرى (سعاد) منذ زمن بعيد، فيسعد كل منهما بالآخر ويوافق على زواج ابنه من وديعة، وفي هذه الأثناء تصرخ بصوت مرتفع خديجة لا يتم هذا الزواج لان سعاد هي الأخرى قد سرقت من بيتك وأنها أخت

لأسعد وابنتك يا حسن .وهكذا تنتهي المسرحية بلم الشمل بين أفراد الأسرة الواحدة .

إن الطابع الذي تتصف به هذه المسرحية لا يتجاوز حدود المسرح الارتجالي أسلوبا بارتكازها على عناصر الصدفة، والمفارقة في الموقف وفي تتابع الأحداث التي لم تنتظم في وحدة بنائية للحبكة المسرحية، هذا فضلا عن نمطية الشخصيات التي جاءت مسطحة من غير أن تكون لها أبعاد محددة سوى ما عبرت عنها الحوارات من موقف في بنية الأحداث . ومن ثم فان المعالجات لم تخل من فهم خاطئ لطبيعة المنهج الواقعي في المسرح .

ويمكن أن نعد مسرحية(التعويذة)٢٠٠٥[1] لعبد الجبار التميمي نموذجا لتيار الواقعية الطبيعية، إذ تكشف هذه المسرحية عن بؤس الواقع الإنساني وتجمع بين العمق الإنساني من جهة وبين القهر والإحباط من جهة أخرى، فضلا عن ما ترمز إليه من طبيعة سياسية، فشخصياتها تحمل على لسانها رسالة سياسية رفضا للحالة القائمة، وتبحث في مصير كائنات مهددة بعمومية البحث عن طرق للنجاة ودعوة للتفكير، والمسرحية منذ بدايتها تبدو ساكنة بمعنى أنها تخلو من حدث درامي مليئ بالتشويق أو يحتوي على عنصر الإثارة، كما أن الصراع فيها لم تتضح معالمه، فهو أقرب إلى

(١) المسرحية مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في عشر صفحات من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠٦ وهي قيد الطبع .

الميتافيزيقيا منه إلى الواقع الملموس، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى اختيار الكاتب لشخصيات مسرحيته، فهي غير مكتملة الأبعاد، وهذا ما جعل الكاتب يهتم بعرض التجربة الإنسانية دون الالتفات إلى تطوير شخصياتها، فللكاتب في هذه المسرحية رؤيا جاءت واقعية بصبغة رمزية، مما هيأ للمسرحية وفرة في الدلالة والإيحاء، ولتأكيد ما ذهبنا إليه نلخص حبكة المسرحية (سعد ومسعود) توأمان ملتصقان من منطقة البطن الأول متذمر وقلق يعيش الألم تحت وطأة العاهة والحرب، ويسعى إلى التحرر الجسدي والانطلاق في الحياة، أما الثاني فمتزن هادئ يزن الأمور بتعقل وحكمة، له رأي بما يدور من حوله، وعند سقوط القذيفة في حديقة الدار، يبدأ حوارهما عن لعنة الحرب وما تتركه في نفوس الناس :

الاثنان : اللعنة

مسعود: أنها قرب المنزل أو حوله

سعد : مؤكد أن النار قد التهمت الزهور والشظايا قد غاصت في قلب النخلة

مسعود: ستبقى النخلة وتكبر الزهور، فهي أكثر صبرا منا الاثنين

سعد : آه يا مسعود آه

مسعود: صدقني ستتفتق أكياس الطلع وتتلاقح ستصير رطبا

سعد : رطب من جمر وعذوق من دخان ..أنت مجنون يا مسعود مجنون (يزيح الغطاء) .

استطاع الحوار الذي دار بينهما من خلال الأخذ والرد أن يكون قويا ومناسبا للموقف وقادرا على إعطاء هذا الجو الذي نعرفه للموقف المتأزم دون الإخلال بمقتضيات المسرح :

سعد : الدفاع عن دارنا جهاد

مسعود: وهو الرمي إلى التهلكة.. الموت يا سعد الموت الذي لا طعم له ولا نكهة

سعد : جبان ارتضيت لنفسك الذلة وعشقت الخوف

مسعود: ليس ذنبي ولا ذنبك ..قف أرجوك قف وأسمعني، ترنيمة الخوف رضعناها مع الحكايات وأحببناها برهبة، عشقناها ونحن نبلل ملابسنا ونلتذ بدفء البلل وأرتجافة الهلع..

لا نرى بأحلامنا الأ الطنطل وملوك الجان وهم ينفثون الحمم من أفواههم وأدبارهم

نحس بعظامنا تسحق ... هؤلاء نحن يالصيقي الحبيب ..أخافونا من الليل وماء النهر ..

ويستمر الحوار بينهما حتى تنحى حبكة المسرحية منحا آخرا بدخول (الرجل الأعمى) للدار هاربا من ضجيج أنفجارات القنابل وتطاير الشظايا، وفي خضم هذه الأجواء المتأزمة التي لا يستطيع الإنسان الحفاظ على حياته إلا بشق الأنفس يدور بين الاثنين(سعد ومسعود) حوار من نوع آخر حول منزلة الضيف وكيفية إكرامه، وما تفعل العرب تجاهه حينما يحل عليهم .

وبعدما يعلم ـ الضيف الأعمى ـ معاناة هذين الشابين، يبدي استعداده لحل المشكلة فتعويذته أصبحت كالعصا السحرية، إذ يفرق سعد عن مسعود بعد معاناة سنين، ويزرع الفرحة والبهجة في نفس كل منهما . ان الإتيان الشخصية العمياء على نحو غير طبيعي من أجل فرض اللحظة الكبرى، دون أن يعني هذا شيئا كثيرا، فما الذي جعل هذه الشخصية تسلك على هذا النحو، أهي الضرورة الكامنة أم أرادة الكاتب، فالمسرحية استطاعت ان تترفع بالنص ومضامينه من تسجيل سردي لمجريات الأمور إلى جو من النقاشات الفكرية بحيث أمكن المزاوجة بين الواقع والرمز .

ومن خلال هذا العرض للأحداث قدم لنا الكاتب سلوك الإنسان في مأزق حرج، وعرض لتصرفاته إزاء موقف خطير، فعرض الأفراد إذا ما أحاطت بهم مصيبة، أو أقترب منهم مكروه، وقد أستطاع أن يستغل الوسط الاجتماعي في إبراز سلوك وطبائع متباينة من الأفراد .

وعناية الكاتب في هذه المسرحية أكثر ما يكون بالاتجاه النفسي، وتحليل هذه النفس والغوص في أعماق شخوصه، وما ينتابهم في أثناء الأزمة وتجاه الموقف . فكما هو واضح أن في الحبكة اختلاطا بين الواقعي والرمزي، فالمسرحية تطرح أشياء من الحياة الواقعية الفجة التي لم تتأثر بالعوامل المكتسبة، وهي في المسرحية تتجسد بالدلالة البيولوجية .

مسعود: يا أخي أنا وأنت روحان بجسد واحد

سعد : صحيح لكنك تحرمني حقي حتى من أبداء الرأي

مسعود : كيف وأنت تكبر عليّ ثقافتي وأيماني

سعد : مصيبة أن يرى الواحد منا نفسه المؤمن الوحيد والآخرون مارقون وكفرة، أو يرى نفسه المثقف وباقي خلق الله أميون ورعاع .. نعيش التخلف والتمزق وأصواتنا أعلى من صمت غيرنا، نحن ديكه يالصيقي أقدامنا نزرعها في المزابل وحناجرنا تغني أغاني المجد والانتصار

إن الاتجاه الغالب على المسرحية هو الاتجاه الإنساني العام الذي يفضح بعض مظاهر السلوك، ولكنه في عمومه لا يتعمق إلى دراسة نظم المجتمع أو الدعوة إلى فلسفة اجتماعية جديدة تهدف إلى ضرورة التغير والبناء .

وتأتي مسرحية (الصدى)١٩٨٤[1] لدكتور مجيد حميد الجبوري التي تتكون من فصل واحد يتضمن مشهدا واحدا لا ينتهي الأ بانتهاء المسرحية، لتمثل هذا المذهب وتهتم بالذي يدور داخل المجتمع وما يدور فيه من أخلاق وأنماط من الشخوص التي ترى الطموح في الوصول الغاية تبرر الوسيلة .

فبعد عشرين عاما من الغياب يعود الابن بمحض إرادته إلى أمه

(١) مسرحية الصدى: نت، موقع الكاتب الشخصي، العراق السياسي .تقع في خمس عشرة صفحة من الحجم الكبير.

المهملة وهي في كوخ مهجور لم يبق لها من الدنيا سوى الخادمة (أم محمد) وعصيانه لها وخراب الجاه والمركز الاجتماعي والمالي، عاد(عبد الرحيم) ليلتجئ عند تلك البقايا بعد أن هرب من جرائمه الموغلة ـ قتل أخوته وأعمامه وزوجته ـ وفي حسبانه أن أمه ستعاقبه بالتجاهل المزري، لم يأت معتذرا فهو سليل أسرة شعارها القتل والدماء، أنه يعود حاملا جراحه وعذاباته وأوجاع قلبه المتعب، وهو كان يتوقع استقبالا حانيا وعطفا، لكنه لم يحسب أن القدر سينزل به عقابا أشد، تلك هي المفارقة والمفاجأة غير المنتظرة، أنه يصطدم بإهمال أمه العجوز له، مما يشعره بقسوتها تجاهه وهي تهذي وتتذكر، أمام هذا كله وبعد سلسلة من الحوارات والتداعي، يصطدم أخيرا عبد الرحيم بأن أمه لا ترى ولا تسمع، وإنما كانت تهذي هذيانا تصوره الابن أنها تحاوره، هذا ما تعلنه أم محمد المرأة المستلبة .

من هنا يتبين أن النص ـ كقصة ومسرحية ـ وصل إلى المتلقي كنص لواقع اجتماعي لامرأة تمتحن الظروف المرة وجودها، فلم تعد تسمع أو ترى، ويرى الناقد علي مزاحم عباس أنها((مسرحية ذات موقف أنساني واضح بأسلوب واقعي ذي لمسة ميلودرامية))[1] .

فبفضل استعادة ماضي الشخصية واستعراض همومها منطلقة من لحظة التأزم، ينقلنا النص إلى ملامسة الواقع الاجتماعي وأزماته، وأن

(١) صدى الغائب الذي عاد، علي مزاحم عباس، جريدة الثورة، العدد ٢٣٢٥، بغداد ١٩٨٤/٤/١ .

جاءت هذه الملامسة عابرة غير عميقة على مستوى الفعل الدرامي :

أم محمد: كنت آمنة مطمئنة في بيتي .. ما الذي جعلك تبيعني لهولاء .. سامحك الله يا أبي ..

الذنب ليس ذنبك .. أنه الفقر اللعين .. أتيت بي أشتغل كي توفي ديونك .. وإذا بي أتحول إلى عبده لهم .. الهي لماذا جعلتني أعيش حتى هذه اللحظة ..لماذا جعلتني أرى كل هذه المصائب .

فمثل هذا الحوار الداخلي الذي اعتمده الكاتب في سبر أغوار شخصياته عبر المواقف وطبيعة الحدث كان أحد الوسائل ـ التكثيف والإيحاء والحوار الخارجي ـ التي أتبعها الكاتب في الكشف عن شخصياته التي ترتبط ارتباطا مباشرا بالواقع المعاش، فجاءت معبرة عن نماذجها على مستوى الواقع ومكتسبة أبعادها الفنية الواضحة على المستوى الدرامي، وأن ما يميز هذا النص هو المناخ الذي تدور فيه الأحداث، أنه مناخ عنيف ومؤثر، لا يستطيع المتلقي أن يعيش على هامشه، بل لابد أن يندمج فيه لأنه مناخ من صميم الواقع الاجتماعي فالعناصر البنائية للنص قد اجتمعت جميعها لتعكس واقعيتها، فكانت متوازنة في مستواها الفكري وواقعها وبيئتها المحيطة .

والكاتب في نقده للمجتمع لم يتجه به إلى التغيير، بل يكتفي بتصويره ويعكس من خلاله الأخلاق الفاسدة، وكشف القناع عن مساوئ

الحياة الاجتماعية بأوضاعها، وهذا لم يكن نابعا عن مذهب اجتماعي يعتنقه الكاتب بقدر ما كان نابعا عن رؤيا خاصة فردية تمثل نقدا للظواهر أكثر مما تمثل نقدا للبناء الاجتماعي كله ومن ثم فهو نقد للسمات الظاهرة أكثر منه محاولة للتغيير والبناء .

هناك جيل[1] آخر ظهر في الساحة الفنية في الثمانينات وتشكلت تجربته في النصف الثاني من الثمانينات، لكن هذا الجيل أنتهج خطاً خاصاً به وهو الاحتجاج على الوضع السياسي ورفضه لمنطق الحرب ولهذا كانت تجربة هذا الجيل من كتاب ومخرجين تجربة تستحق المتابعة والدراسة لأنها ثورة على ما هو سائد آنذاك . جيل ولد في أحضان الحروب، إذاً لابد أن تترك هذه الحروب تأثيرها عليه في كل الجوانب، سواء أكانت فكرية أو نفسية أو مادية . لهذا نرى أن هذا الجيل قد صب جام غضبه على السلطة من خلال المسرح لأنها المتنفس الوحيد له..

على الرغم من ضغط السلطة ومحاولاتها لتسييس وأدلجة الخطاب المسرحي العراقي في أوائل الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي لكن بقي الكثير من المسرحيين العراقيين يفضلون الغناء بعيدا عن الخطاب

(١) من خلال الاستقراء الكامل لنصوص كتاب البصرة تبين أن أغلبها توجه نحو المسرح التعبيري أو المسرح الرمزي محاولا وضع أقنعة تبعد الرقيب عن تلمس ماهو واقعي ونقدي فيها، وخاصة بعد الحروب والإحداث الكبرى التي تعرض لها العراق بعد حرب الخليج الأولى عام ١٩٨٠ .

السلطوي ولا ننسى التعتيم الإعلامي الكبير الذي مارسته السلطة على الفنان.

ويعد جمان حلاوي أحد أولئك الكتاب الذين نجد في مجموعته المسرحية عددا من المسرحيات التي تهتم بالجانب السياسي وآثار الحروب في معالجة اجتماعية، فمسرحية (اغتصاب)٢٠١٠[1] أقيمت على أساس حادث معين وعلاقات ليست نموذجية عامة، فضلا عن أنها استندت إلى المهارة في معالجة الحبكة، فالكاتب من خلالها يوجه نقده اللاذع إلى النظام الحاكم و أجهزته القمعية التي كانت مسلطة على رقاب الناس، ومسرحيته تمثل المعاناة التي كان يعانيها أبناء المجتمع العراقي، كما إنها تعبير عن الأمل الذي كان يراود المخلصين من أبناء هذا الوطن وتخليص هذا المجتمع المغلوب على أمره، والانتقال به إلى مجتمع جديد يسوده الخير والسلام .

المسرحية تقع في ثلاثة مشاهد :

ففي المشهد الأول عمد الكاتب إلى خلق واقعة تقوم على الاحتمال وشحنها بقوة ليرتفع بها من إطارها المرجعي الفردي إلى مستوى استعاري جمعي، فعملية الاغتصاب الذي تحدث داخل غرف التحقيق ما هي إلا وسيلة من وسائل النظام لانتزاع الاعترافات، فهذه المرأة قد اقتيدت إلى السجن بحجة التستر على خطيبها الأستاذ الذي ينوي التآمر على نظام الحكم فتعرضت لشتى أصناف العذاب ومنها الاغتصاب من قبل السجان .

(١) المجنون ومسرحيات أخرى، جمان حلاوي، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠: ١٠.

ويأتي المشهد الثاني ليعزز من الحدث الرئيس وهو عملية الاغتصاب، إذ يقوم السجان باغتصاب المرأة تاركا بذرةً ملعونةً في أحشائها، لكن محاولات التخلص من الجنين تفشل، فيأتي المولود وتعجز الأم، وهي تتأمل صورته من الاحتفاظ به.إذ تقرر المحكمة في المشهد الثالث من إيداعه دار الأيتام .

المرأة: إني حامل....

عرفت منذ فترة أن شيئا داخلي ينمو، شئ سيربطني بهذا الواقع المنحط، قبح ينتمي لسفالة رجل..ذاك الذي لا ينفك يضرب بحذائه الأرض كالمطرقة في رأسي، سأسقطك أيها الطفل البشع يا سرطانا في أحشائي .

أما المشهد الثالث فهو بمثابة منولوج داخلي يتردد داخل المرأة حول قرار المحكمة بإدانتها تارة ومصير الجنين تارة أخرى .

(المرأة واقفة)

صوت خارجي: حكمت المحكمة على (..يطمس الصوت)بالموت لتثبت اشتراكها في مؤامرة لإسقاط السلطة ..يؤجل الحكم حيث أن المدانة حامل حسب بنود المعوقات في أصول المحاكمات الجنائية، وينفذ الحكم بعد مرور أربعين يوما من الإنجاب .

وفي موضع آخر من المشهد نفسه :

المرأة: هل أكرهك أم أحبك ..

أأسقطك أم أحبك ..

أنت الوحيد الذي يواسيني في وحدتي هنا ..

أنت الوحيد الذي يذكرني أن هناك حياة ومازالت ...

هل أحبك؟ ..كيف أحبك وقد زرعوك فيّ عنوة ..

اغتصبوني يا بني، وكنت أنت ..

في نظرة دقيقة وفاحصة لمسرحية (اغتصاب) نجد أن الكاتب أراد أن يسقط مفاهيمه هذه في شخصية (المرأة) فنجدها تتخذ قراراتها بتحدٍ كبير وثقة في النفس بلا رجعة، وهي تحاول أن لا تؤاخذ حول شيء تقوم به، فهي امرأة مكتملة الجوانب في الأسرة وخارجها تقوم بواجباتها على أكمل وجه وذلك يتم عن دراية، وشخصية واثقة مع تلك الخصال، كما تبدو (المرأة) غير مبالية بشيء وكأنها نزقة لا تأبه بشيء وهو الجانب الآخر من شخصيتها .

إن هدف الكاتب المسرحي الجديد أن يزج بالمتفرج في العمل المسرحي بشكل شخصي، ولم يعد يهتم بصراع يتصل بأناس يراهم وهم على بعد منه، فهذه المسرحية تقدم أناسه ومشكلاته، وأصبحت له غاية شخصية فيما يبلغه الموقف . فالمسرحية طرحت موضوعا سياسيا وصورت حالة من حالات كثيرة قد مرت على المجتمع العراقي في ظل الأنظمة الدكتاتورية، كما أنها عمدت على فضح السلطات وبيان زيف أدعاءتها في

الحرية والمساواة بين أفراد المجتمع الواحد، وبينت أن السلطة لا تقوم إلا على البطش وقمع الحريات، لذا تندرج معالجة هذه المسرحية تحت مفاهيم الواقعية الأنتقادية سواء من حيث الخطوط الفكرية للموضوع أو من حيث رسم الشخصيات وحوارها .

وقد اختار جمان من أجل أن يقدم في النهاية انطباعا عن السياسة، في حين قام سابقوه بهذا كي يظهروا عيبا أو يكسبوا قضية . فالواقعية في هذه المسرحية هي واقعية موضوعية بأبعادها الفكرية والاجتماعية من خلال تغليب الطابع الإنساني العام على القضايا الفردية الآنية .

إن مجمل ما تقدم يبين أن اغلب المسرحيات الواقعية في مسرحنا تلتزم الأمانة في وصف الحياة الاجتماعية إذ نلمس ذلك في سرد الحوادث والتعبير عنها في أجواء مطابقة لبناء الحدث وسبب طبيعة هذا الاتجاه من الخلق الفني هو مقاومة الحيف الذي لحق بالمجتمع .وأن النقد فيها قد وجه إلى نقد العيوب الكبيرة في المجتمع .فقد أتجه الكتاب إلى معالجة المشكلات الاجتماعية التي تمثل رقعة كبيرة من المجتمع . وحين تناولوا المرض أوالفساد أو الشر فهم لا يرجعوه لفساد في ذات الشخص وإنما أرجعوه إلى النظام الاجتماعي نفسه، ومن ثم لا يكون النقد الاجتماعي في تلك المرحلة منصبا على سلوك شخصي أو ذاتي، أو على ظاهرة اجتماعية، أو مرض من أمراض المجتمع قصد تصويره لذاته وإنما يكون النقد في هذه الحالة يمثل ظاهرة تنسب إلى المجتمع .

فمسرحنا أخذ يصور الواقع ويتحاور مع الحياة دون زخرفة أو تجميل، وهذا لا يعني أن الواقعية المحلية تفقد شخصيتها نتيجة التقائها بالواقعية ـ المذهب الفني العالمي ـ ففي كل واقعية محلية معالم تنطلق من القواعد التي أرستها الواقعية، إلا أن ما يميز واقعية مسرحنا هي تلك اللمسات الإنسانية التي تهتم بالإنسان وقضاياه، وأن كانت تميل في جزء كبير منها إلى الجانب السياسي .

المبحث الثاني: التعبيرية

إن التحولات الثقافية التي حدثت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مهدت لظهور مذاهب فنية وإيديولوجية كثيرة أثرت في أنماط وأساليب فنية وسياسية واجتماعية كانت سائدة آنذاك، مثل الاتجاه الواقعي، والاتجاه الرمزي، ولكن هذين الاتجاهين لم يلبيا حاجة الفنان في التعبير عن ذاته وتحقيق أهدافه الجمالية، فجاءت التعبيرية التي كانت تمثل حركة مناهضة لهما لتعبر عن السخط على المجتمع المنافق والكره المشترك للحياة الآلية، لأن العصر الذي ولدت فيه هو عصر تفاعل كل المعطيات المادية والروحية، فأخذت من حقول الفلسفة والفن والسياسة، فتشكلت من الرومانسية الجديدة ثم تحولت لتصبح نوعا من الواقعية الجدلية . فكانت من أهم المدارس الأدبية والفنية التي حققت إضافة للنص والعرض المسرحي وتناولت قضايا جديدة تهم الإنسان المعاصر .

نشأت التعبيرية في العقد الأول من القرن العشرين، وانتهت مع نهاية

الربع الأول منه أي مابين عامي ١٩١٠و١٩٢٥وجاءت مقاومة للمذهبين الطبيعي والتأثري، فكان ثمة دعوة للتخلي عن الانطباعية في الرسم وبقية الفنون الأخرى التي تهتم بنقل الواقع الظاهر في الحياة والطبيعة بعيدا عن أحاسيس الفنان ورؤاه الشخصية . وهي تعني التعبيرعن رؤيا شخصية للحقيقة الواعية، وترى أن من واجبها أن تدرس النفس البشرية أولا وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية التي قد لا تدل على شئ مطلقا مما فطرت عليه نفس الإنسان وما أندرس فيها من غرائز وأسرار، ثم تسعى بعد ذلك إلى تغيير بيئته بحيث يستطيع الإنسان نفسه أن يحقق ما يريد تحقيقه . فأهدافها تنطلق من طموح مشروع يجعل المتلقي جزءا من موضوعة فعل الإنسان ومشاركا في الفعاليات الحسية والذهنية بتجاوز الدورالاستهلاكي واستقبال الفعل الجمالي بعيدا عن واقعه ومعاناته . فالتعبيرية أذن مذهب أدبي فلسفي، يهتم بالتجربة الإنسانية، ويعطيها بعداً ذاتياً ونفسيًّا، فالعبرة فيه بجوهر الشيء لا بمظهره، لأنه لا يوجد أي تشابه بين الظاهر والباطن.

وتعد أيضا مظهراً من مظاهر أمراض العصر الذي يغصّ بالقلق واليأس من الحياة والمصير المظلم الذي يسود كثيراً من دول الغرب وينتهي بكثير من الناس إلى فقدان الإحساس بقيمة الحياة والقيم الروحية التي تثريها وتجعل للإنسان فيها هدفاً ولوجوده معنى.

والانعطافة الكبرى التي ساهمت في تطورهذا المذهب هي ظهور سيغموند فرويد ١٨٥٦ـ ١٩٤٩ عالما نفسيا أبدع مدرسة التحليل النفسي التي

كشفت عن الدينامية الداخلية للشخصية الإنسانية بدراسة العقل الباطن وحالات الشعوروواللاشعور.حتى كان لها الأثرالبالغ الأهمية في فتح الأبواب أمام أصحاب هذا المذهب وخاصة الدراميين منهم في البحث عن أناتهم والتعبير عنها بحرية، فقد حاولوا الكشف عن الحقيقة الداخلية في النفس البشرية وتوسلوا بالعقل الباطن وفكرة اللاشعور والتداعي في عملية الكشف عن حالات شخصياتها ومواقفها[1].

فهذا المذهب كما يوحي اسمه، هو محاولة لاكتشاف طريقة للتعبير عما يعتقد الكاتب المسرحي بأنه يشكل الحقيقة الباطنة في المسرحية، وهو طريقة أوفى، وأكثر تأثيراً من بقية طرق المذاهب المسرحية عند أصحاب الأدب، فهو من جهة يشكل احتجاجا لما في الرومانسية من أباطيل عاطفية، ومن جهة أخرى يشكل احتجاجا على الواقعية التي تكتفي بالتصويرالدقيق للمواقف الظاهرية في الحياة والوسط الاجتماعي والأخلاقي والعواطف والأفكار عند شريحة من شرائح المجتمع[2].

إن الدراما التعبيرية تختلف بقوانينها عن الدراما الكلاسيكية التي تقوم على تخطيط منطقي يضع في اعتباره المستقبل بحيث ندرك فيها

(١) ينظر:المسرح التعبيري، د. طارق العذاري، دار الكندي للنشر والتوزيع، طرابلس(د ـ ت): ١٢٧.

(٢) ينظر: المسرح التعبيري، نت، الرابط www.theatreh.com. ٧/ تشرين الثاني / ٢٠١١.

بداية وتطور ونهاية، والإيقاع فيها تحدده بدايات المشاهد ونهاياتها، في الوقت الذي تعتمد فيه الدراما التعبيرية((تتابع اللحظات المتصاعدة حيث تتوالى سلسلة من القمم الدرامية وتتجه نحو الأعلى في خط رأسي يتحقق فيه المثل الأعلى الإنساني الذي هو الهدف الأخير للدراما))[1]. وتعتمد كذلك على سلسلة من المونولوجات المركزة والمكثفة، حيث يضحي المؤلف بكل الأحداث الخارجية ويتجه بصفة أساسية إلى أبداع وجود واضح وبارز للدراما عن طريق تجسيد الشخصية الرئيسة، فليست القضية قضية طرح أفراد أو شخصيات على الخشبة بل هي((قضية عرض أنماط ورموز تشير بوضوح إلى وقائع وأفكار وأسرار تعاون المتفرج على استشفاف روح الإنسان الجديد التي تستيقظ في روح البطل))[2].

من أبرز سمات المسرحية التعبيرية اعتمادها شخصية محورية واحدة، فالشخصية فيها عادة ما تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن نرى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسة إليها، والشخصيات فيها تعد نماذجا لا أفراد عاديون، فهم أشبه بشخوص الأحلام، غير محددة المعالم .. شخوص تسبح في عالم من الظلال، وفي دنيا مشوشة مشوهة لا تكاد العين تستبين فيها شيئا كاملا أو منظرا تاما، أنها شخصيات مساعدة لا أكثر في خدمة البطل، كما يجب أن يكون المشهد الأول من

(١) المخرج في المسرح المعاصر، سعد أردش، سلسلة عالم الفكر، الكويت ١٩٧٩: ١٨٤ .

(٢) المصدر نفسه: ١٥٨ .

مشاهد الحياة العادية لتيسير الدخول في الموضوع وعرض العقدة النفسية[1].

والتعبيرية تحاول أن تخرج بالوسائل المتخيلة القوية ما في المسرحية التجريبية من مفاهيم فلسفية أو مادية، فهي تتيح أقصى مجال من الحرية في استخدام الأساليب والوسائل الفنية والأجواء. وقد نجد في المسرحية الواحدة انتقالا فجائياً ـ لا نعطي له أحياناً تفسيراً ـ من الشعر إلى النثر ومن الواقعية الموضوعية إلي ذروة المونولوج الذاتي، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام غاية في الإيجاز[2].

بعد هذا كله نجد الفنان التعبيري إنسانا حالماً ذا قدرة على التنبؤ يأمل بأن يفجر الواقع التقليدي ويحرر القيود التي أحاطت بنفوس الناس من اجل التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة داخل النفوس.

وان ما يميزه أنه((يلجأ إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة، والتفتيت، وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز، واستخدام نبرة انفعالية عالية، بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية .. بالغة الغرابة، وفي

(١) ينظر:أشهر المذاهب المسرحية، دريني خشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المطبعة النموذجية، القاهرة١٩٦١: ٢١٣

(٢) ينظر :

ـ المسرحية العالمية، الأراديس نيكول، ترجمة نور شريف، ج٥، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦: ٦٨ .

ـ المرشد إلى فن المسرح، لويس فارجاس، ترجمة أحمد سلامة محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (د ـ ت) :٢٠٠.

أحيان كثيرة بالغة القبح))[1].

ولعل أشهر كتاب هذا المذهب هو جورج كايزر(١٨٧٨ـ ١٩٤٥) الذي كتب مسرحية ساخرة عام ١٩١١ وتبعها بعد ذلك بعدة مسرحيات لعل من أهمها(من الصباح إلى المساء)عام ١٩١٦ ومسرحية(الغاز)وأرنست توللر(١٨٩٣ـ ١٩٣٩)الذي كتب مسرحية(الإنسان والجماهير) عام١٩٢١ و(محطمو الآلات) و(هنكمان) و(العدالة) .

لقد شهدت نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي مخاضات سياسية كبرى في مختلف إنحاء العالم وكان لكل من هذه الأحداث صدى في عالمنا العربي، وكان لابد أن يتأثر المثقفون بتلك الأحداث وكان لابد أن يعبروا بوسائلهم عن انطباعاتهم عنها في أعمالهم الأدبية والفنية، فراحوا يتناولون ما يدور من حولهم من متغيرات على الصعيد السياسي والاجتماعي والفكري، وذهب البعض منهم إلى أبعد من ذلك حينما تفاعل مع الجماهير في قضيتها وموقفها السياسي والاقتصادي .

وكما هو الحال في المسرح العربي كان اتجاه بعض كتاب المسرح العراقي نحو الأساليب الجديدة التي طرأت على البنية المسرحية العراقية، وذلك من خلال متابعة التيارات التي برزت في المسرح العالمي حتى شهد المسرح العراقي في الستينيات تحولاً من خلال عملية التفاعل بين الثقافة

(١) التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة، ط١، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩: ٦٤.

الأجنبية والتلقي المحلي وما رافقها من زيادة الاهتمام بالترجمة والإعداد والتعريق والتأليف . لذلك تعرضت المسرحية العراقية بدورها في مرحلة الستينيات من القرن الفائت إلى هزات فكرية خارجية، كما يصفها(ياسين النصير)[1] فقد حرص الكاتب المسرحي العراقي على غرس بوادر المسرح الطليعي الجديد وجعله يخطو خطوات جديدة باتجاه الأصالة والمعاصرة والتفرد، ذلك من خلال المزج بين التجارب العالمية وهموم المجتمع العراقي ومشاكله آنذاك، ولعل في ذلك خطوة جادة تواكب تطلعات المسرح العالمي من خلال الاستفادة من معطيات الثقافة العالمية المختلفة لاسيما وإنها تلبي طموحات كتاب المسرح العراقي في تلك المرحلة التي حتمتها التحولات الاجتماعية والأحداث السياسية .

((إن المسرح العراقي يلتقي مع التعبيرية في جناحها السياسي الاشتراكي، وكان هذا واضحا عند أهم كتاب المسرح العراقي كيوسف العاني وعادل كاظم وطه سالم وغيرهم من كتاب المسرح، لان القاعدة التي أعتمدها هولاء الكتاب في بناء أعمالهم الأدبية من حيث الأفكار والفلسفة تتشابه مع القاعدة الفكرية التعبيرية التي تقوم على رفض الاستغلال وإعلاء شأن الإنسان))[2] وأن ما يميز هؤلاء الكتاب هو ((أنهم جميعا يعانون ما يعانيه شعبهم من ضروب الحياة المختلفة التي ينظمها

(١) وجهاً لوجه : ٣٠.

(٢) المسرح التعبيري: ١٩١ـ ١٩٢ .

الواقع المشخص، الذي ظل كابوسه يرهب أبناء الشعب عقودا طويلة من ظلام الجهل والاستعباد والذل والضياع الروحي))[1].

لذلك جاءت نتاجاتهم تحت تأثيرات التعبيرية تأكيدا على مواكبة الفن المسرحي للأحداث والقضايا المصيرية التي تواجه الإنسان العراقي وضرورة تقديمه للحقيقة على أوسع نطاق لجمهور المشاهدين فـ((الجذر الحقيقي لهذه الأفكاروالأسلوب كان من التعبيريين، الذين يعود لهم الفضل في جعل السياسة محور الدراما، وكذلك ثورتهم على الشكل التقليدي))[2].

أما المسرح البصري بتنوعاته التعبيرية والجمالية، فلا يمكن للباحث وهو يغوص في تجاربه المتعددة والمتنوعة إلا أن يتوقف عند بعض منها ويحاول تفكيك مكوناتها والتحدث عنها إذا هو أراد أن يلم بالعمق الذي يعبرعنه هذا المسرح وبالآفاق التي يسعى للوصول إليها، فعندما نلقي نظرة على النشاط المسرحي في البصرة، فأننا نجد عددا من النصوص المسرحية تندرج تحت المذهب التعبيري تناولها مجموعة من الكتاب من ذلك مسرحية(المهرج)١٩٦٥لقاسم حول ومسرحية(العمة الزرقاء)١٩٩٠و(النبوءة والدينونة)١٩٩٢و(المنيكان) ١٩٩٦لبنيان صالح ومسرحيه(المقبرة)و(الجثة) ١٩٩٧و(توابيت)٢٠٠٢ لجبار صبري العطية ومسرحية(الممثل) و(معجزة بذورالخردل) ٢٠٠٩للحجاج و (سلام خذ)٢٠٠٩ لعبد الكريم العامري من

(١) الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت : ٢٥٥ .

(٢) المسرح التعبيري، د. طارق العذاري :١٧٩ .

المسرحيات التعبيرية .

ولعل مسرحية(المهرج)[1] تعد أول وأقدم المسرحيات التعبيرية التي ظهرت في الساحة البصرية، إذ تعد حافزا للكثير من الكتاب المسرحيين لتجاوز الكتابات الواقعية .

إن المضامين الجديدة جعلت من الكاتب يستجيب لأشكال جديدة، وهذا ما وجدناه عند بعض كتاب المسرح في البصرة، ولاسيما قاسم حول الذي تميزت بعض أعماله باتجاهها الاجتماعي البيئي، وفي مناقشاتها لمشكلات وقضايا الواقع المحلي، التي تعتمد الموروث الشعبي موضوعا إشكالية العلاقات السلبية المستجدة على مستوى الواقع اليومي بهدف البحث عن الوسائل التي بإمكانها التعبيرعن حقيقة الواقع من جهة، وتأصيل الفن المسرحي من جهة أخرى، في استخدامه اللهجة اليومية للتعبير عن تلك الأوضاع .

تصور أحداث مسرحية(المهرج) رجلا في الخامسة والخمسين من عمره(بديع) أستاذ جامعي متقاعد يسكن في منزله، وحيدا وغير متزوج، وفي أحدى ليالي الصيف وفي ساعة متأخرة، ينهض فيفتح جهاز الراديو ليسمع الأخبار، فيسمع خبرا من المذيع أن(حمدية) ستتزوج الشيخ (سلطان)هذه الليلة، وأنه على رأس المدعوين في حفل الزفاف، وفي أثناء

(١) مجموعة مسرحيات(عودة السنونو) قاسم حول، منشورات دار الحكمة، النجف الأشرف ١٩٦٢: ٨٧ ـ ٩٤ .

حديثه مع نفسه بخصوص الدعوة، يسمع أحدهم يطرق الباب، ليخبره بزواج الفاتنة الصغيرة من ذلك الشيخ المسن، ويدعوه ليكون مع الوفد الذاهب للشيخ لإقناعه بالتنحي عن فكرة الزواج، وأن زواجه بهذه الطريقة ـ الأغراء بالمال ـ لا يحقق له السعادة وأن عمره قصير، يرفض بديع فتح الباب لذلك الرجل وإدخاله البيت تحت ذريعة أنه عار أي لا يرتدي ملابسه، أما أم (حمدية) فهي الأخرى تطلب مساعدة الأستاذ (بديع) في أبطال هذا الزواج وإنقاذ أبنتها، يرفض الأستاذ مرة أخرى مساعدتها، للسبب نفسه، وبينما هو كذلك يستخرج بديع دمية لإنسان كبير فيجلسه أمامه على الكرسي ويحدثه بما يدور في خلده وما يجري داخل المجتمع من قضايا وأفكار قد شغلته في الدين والنفس والأسرة، ويذكره بقسوة الحياة على الأحياء وذلك بواسطة حواره المحموم العاطفي الذي يأخذ شكل المونولوج الطويل تارة أو على شكل رشقات من الكلام الفاحش السريع الذي لم يكن مألوفا نهائيا، ثم يقطع المذيع عليه استرساله في حديثه مع نفسه، ويجبره على المشاركة في التظاهرة على (سلطان) يقتنع أخيرا بالمشاركة بعدما يرتدي ملابس المهرج التي يحتفظ بها في بيته .

فمن خلال هذه الصور المتلاحقة يتضح لنا الكثير من الحقائق، وتثار عدة أسئلة لابد من التنويه إليها، أن البناء الفني للمسرحية يقدم لنا صورا غير معقولة في الواقع، فالحديث الذي يدور ما بين مستمع (بديع) وراديو(مذيع) هو أمر في غاية الغرابة و فوق الطبيعي والمعقول .

صوت المذيع: سيتم فجر هذا اليوم زفاف الشيخ سلطان البالغ من العمر خمسة وستين عاما من الآنسة حمدية البالغة من العمر سبعة عشر عاما ....ومن الجدير بالذكر أن الأستاذ بديع سيكون أحد المدعوين في هذا الحفل .

بديع: (ينهض محتجا ويخاطب المذيع) ومن أخبرك أنني سأوافق على حضور الحفل صوت المذيع: ستوافق .

بديع: لا يمكنني ذلك

صوت المذيع: ولم لا يمكنك ؟

بديع: أنني مشغول بخصوصيات حياتي .

صوت المذيع: وقضايا المجتمع العظيم ؟

بديع: لا تهمني

صوت المذيع :سنرغمك على الذهاب .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى موضوع المسرحية فأنها كانت تهاجم بجرأة زيف المجتمع، ومن ثم قدم الكاتب وبشكل تحريضي موضوعا من صلب الواقع، له أبعاد أخرى جديدة تنقلها من عالم الواقع الثابت إلى عالم الإمكان، وأخيرا فإنها تشكل جدلا دراميا يقوم على التفاعل بين الفرد والجماهير، وبين المثقف ومشاعر الجماهير .

أما من حيث حبكة المسرحية، فقد شكل النص محورا واحدا لم يتجزأ إلى مشاهد، ولكن ظهرت تداخلات مشهدية فرضت ثيمات متعددة

شكلت منطلقات إنسانية فالأولى جاءت من خلال حوار(بديع) مع المذيع(الراديو)، والثانية حديثه الذاتي الطويل الذي أسترسل فيه مع الدمية(المهرج) أما الأخيرة فهي صراعه مع الآخرين في أثبات وجوده .

ففي مشهد تعبيري تظهر الشخصية المحورية(بديع) في المسرحية وهي تعاني أزمة روحية ونفسية فهو يبحث عن الروح الكامنة في الداخل ويبحث عن المفاجأة التي تعبر عن حالة الاضطراب والقسوة وينادي بأصوات عالية ويصرخ صرخة الإنكار والظلم، حتى تصل به الأزمة إلى درجة التأثير بالآخرين حتى أنهم يضيعون في صورة أنفعالتها :

الخطيب: باسم هذه الجموع المغفلة أحييكم .(الجماهير تهتف وتنفعل دون أن تخرج صوتا) لا شك أنكم تملكون أسلوبا ساحرا في الحديث، وان الشيخ سلطان يؤمن بكم أيما إيمان . ولقد علمت بأنكم ترفضون الحديث مع هذا الشيخ ... أن تتصدروا هذه التظاهرة لتقنعوا هذا الشيخ العجوز بالعدول عن رأيه . قابلنا يا أستاذ بديع . تقدم نحونا يا ؟أستاذ بديع . اطلع علينا يا ؟أستاذ بديع .

بديع : أنني عار .

الخطيب: سنحرق بيت الشيخ سلطان باسم هذه الجموع المغفلة .

بديع : أنا لا أحشر نفسي معكم . إنني أكرهكم . لا أريد أحدا . لا أحب أحدا . لا أكلم أحدا .

الخطيب: ولكنكم حبيب هذه الجماهير المغفلة . اسمح لي بالدخول للتفاوض معكم .

بديع : أنني عار

الخطيب: أرتد ملابسك .

بديع: أنتظر. سوف أفعل نزولا عند رغبتكم.(يفتح جرارا قريبا ويخرج أنف المهرج وغطاء الرأس وفيه شعر منفوش على الجانبين وأصلع من الوسط . يرتديها ثم يلبس جاكيت فيه نقوش ثم يقف أمامهم ويهتف جمهور المهرجين بحياته ويموت الشيخ سلطان)

المهرجون: هذا هو صديقنا . هذا حبيبنا

بديع: إنني صديقكم . أنني حبيبكم .انتم أنا وأنا أنتم يخفق قلبي لمشاهدتكم وأغمر فرحا للقائكم ... وصديقنا . صديقنا الحميم هذا(يشير إلى اللعبة ويقوم جمهور المهرجين بالتصفيق) يعرفكم وتعرفونه . أنه أنتم . وأنتم هو، وهو أنا ..وأنا أنتم . نحن أبناء هذه الأرض الواسعة . نحن ـ المهرجون ـ . (تصفيق وهتاف) .

لقد انبثقت الثيمات الأولى للفكرة من خلال عدة علامات الأولى ثنائية (الحرية/القيد) وهذا ما يتماشى مع سمات التعبيرية التي تسعى جاهدة

إلى الوقوف في وجه المدنية التي أفسدت الفرد وعلمته أن يكون وحشا قاسيا شريرا، وقصدية المؤلف في إنقاذ الإنسان والتخلص من قيوده الثقيلة التي كبلته به المدنية والرجوع إلى طبيعته الطيبة :

فالشخصيات المسرحية جميعها تطالب (بديع) بالانضمام إلى المظاهرة وأن يكون للمتظاهرين أبا روحيا يدعو إلى التغيير والصلاح، أما (بديع) فأنه عار لا من ملابسه فقط، بل من كل شئ يحيط به، انه يسعى إلى مملكة نقية يتحرر فيها من كل سلطة وسلطان .

أما الثنائية الأخرى فهي(الحقيقة/الزيف) إذ يصبح المونولوج هو الوجه الآخر للبطل التعبيري أي يمكن عدّه الرقيب بحيث تصل الحالة أعلى مراتب التحرر الروحي الإنساني وهذا كان رداً على الحالة الشعورية المتأزمة التي تصل إليها الشخصية التعبيرية :

بديع: (حوار داخلي مع نفسه) لقد أفنيت عمري في الدراسة . لمن؟ من ؟أجل أي شئ ؟

أما كان الأجدى أن أقضيه في الملذات ... لا أحدث أحدا . لا أكلم أحدا . لست على استعداد لأن أتحول إلى مهرج .. الآخرون هم سبب تعاستي . بسببهم لم أستطع معرفة شكلي الحقيقي . هل عندي شكل معين؟ مهرج له أنف كبير و فم واسع مرسوم بابتسامة، وشعر منفوش على جانبي الرأس، جاكيت بالألوان. هل هذا شكلي

الحقيقي؟أن هذا شكل الناس إذ لا ميزة بينهم . ترى كيف يعرف بعضهم الأخر هل تشبهني أنت؟تشبهني؟لا تشبهني؟ تشبهني..لا تشبهني .تشبهني لا تشبهني..

هل علي أن اترك أثرا في هذا العالم؟ أي اثر. هل يعنيني أمر هولاء الناس ؟

إن العلاقات المفترضة للشخصيات في المسرحية التي تسعى إلى ارتباطها بشخصية (بديع) جاءت كونها شخصيات سلبية في المجتمع ابتعدت عن قيمها الإنسانية والمثالية واتجهت لمقومات الرغبة حتى لو كانت على حساب الآخرين . لقد تمكن الكاتب من وضع شخصياته المركزية ضمن صورة مركبة من الناس والأحداث ومن خلال هذه الطريقة أيضا أستطاع الإيحاء بالخلفية التاريخية للشخصية وتفكك إدراكها . لذلك فان المؤلف يقوم بتصوير دخيلة النفس وما يكتنفها من إسرار وخفايا بحيث تنسجم مع الفعل والحدث الذي يعيشه المؤلف نفسه فهو يصور روحه الداخلية وعلاقاته والتأثيرات والإحداث التي تحصل له .

وهكذا يدين قاسم حول إشكالية العلاقات المستجدة في المدينة عبر رموز كثيرة ويؤثر موقفه الصريح تجاه سلب المدينة إنسانية الفرد بمنطق استهلاكي، بهدف التوعية من نتائج مبتكرات العصر غير المنسجمة وطبيعة تكوين الإنسان .

ومسرحية (المقبرة) ١٩٩٧ [١] للعطية هي صورة أخرى لمسرحية (المهرج) ففي محاولة تلمس فكرة هذه المسرحية في ضوء معطيات النص وحيثياته، نجد المؤلف يؤكد من خلال معالجته لمضمونها الذي يقوم على جدلية (الحياة/الموت) ويسجل من خلالها موقفا فكريا سياسيا، فالدلالات التي تتضمنها المسرحية لها ملمح سياسي بارز، وهو كشف وتعرية الحالة المتردية التي مر بها العراقيون في جميع ميادين الحياة في ظل النظام القمعي آنذاك .

إن النص أستند إلى معايير لا منطقية وهو أقرب إلى اللامعقول، فالحدث يتكون بشكل بانودرامي لا يربطه أي تسلسل منطقي يذكر، إضافة إلى العناصر الدرامية التي ارتكزت على مقومات لا منطقية معتمدة فرضية الخيال ومركزة على(الزوج والزوجة) وما يعانيان من تنامي الجثث وكثرتها في غرف المنزل وفنائه وأشيائه، فالمفاجأة التي يصرخ فيها الفنان ويطلق عن ذاته كانت محمولة بعواطف ومشاعر ثائرة ومحيرة وشعرية فلم تكن محملة بأوزان وقواعد بنائية لغوية، لأنها انضوت تحت تأثير الحالة الشعورية فظهرت على شكل أصوات وكلمات وصرخات لتؤثر على المشاهد لمعايشة الحالة المعروضة إمامه:

(١) المسرحية مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على اثنتي عشرة صفحة من الحجم الكبير، البصرة ١٩٩٧، وهي قيد الطبع.

الزوج: ثمانية

الزوجة: ثـ ..ثـ .. ثمانية ! (تتجه إلى الغرفة بحذر شديد تدخلها بخوف)

الزوج: أمر عجيب ! ما سر الانشطار المخيف المصيبة يحملون أرقاما تتدلى على صدورهم كالأوسمة .

الزوجة: (تدخل . بيأس وهدوء) أخطأت العد يا عزيزي ست عشرة جثة، تحول الدولاب إلى رفوف للموتى كثلاجات المستشفيات وملابسنا مبعثرة على الأرض

الزوج: أسمعك تتكلمين بهدوء

الزوجة: ألفنا الموت

الزوج : كما تقولين: كثرت حوادث الرعب

الزوجة: نقبله بصمت

الزوج: طوعا أو كرها تلك هي الحقيقة .

هذا الحوار الذي أعتمد على التكثيف والوصف جاء ليؤكد أبعاد الشخصيات مركزا على النمط العاطفي والانفعالي الوجداني من خلاله، كما يؤكد على حقيقة الموت وشبحه الذي أخذ يطال كل إنسان في هذا البلد حتى أصبح الموت هاجسا للعراقيين جميعهم، لقد اشتغلت الفكرة(الوطن مقبرة جماعية) بشكل مباشر بمواجهة البطل (الزوج والزوجة) والبحث عن

سبل الخلاص، ومن خلال الهموم المستمرة والمتوالية التي تتركز على الجانب العاطفي، وتأكدت جدلية الموت الجماعي لأبناء هذا الوطن، فللحوار دلالات جاء بها على شكل مواجهة بين الشخصية المتسائلة (الزوج والزوجة) وبين المحقق (الشبح) الذي يمكن أن نعده شخصية هامشية ليس لها أي أهمية تذكر سوى تشتيت ذهن المتلقي وصرفه عن الفكرة الأساسية، على الرغم من اعتقادنا الأول الذي تكوّن في بداية المسرحية أن هناك إيحاء بالخيانة الزوجية المتبادلة وهذه الأخرى لا صلة لها بفكرة المسرحية الأساسية ولو أن الكاتب قد تجاوزها وقام برفعها لما أثرت في بناء المسرحية .

الزوجة: محاولتك هذه لا تنفي عنا المسؤولية

الزوج: المسؤولية أيضا

الزوجة: نعم . مسؤولية ما يحدث في البيت قل لي: إلا يفزعك الموت

الزوج: أخاف منه . وتلك هي الرجولة

الزوجة: الرجولة أم المأساة

الزوج : سيّان

الزوجة: ما العمل الآن

الزوج: أبدو محبطا

الزوجة: هيا بنا نسرع

الزوج: إلى أين ؟

الزوجة: نغادر البيت، نتركه بما فيه

الزوج: لم تقولي إلى أين

الزوجة: إلى الجحيم .

وبذلك سعى الكاتب إلى أن يجعل شخصياته عبارة عن مجموعة من الأفكار تتجسد في إحباطها وخيبتها، إذ يمكن وصفها بأنها أدوات تنطق بما يجول من أفكار في ذهن الكاتب، فهي تتعارض مع بعضها أكثر مما تتفق ذلك ما جعل الصراع مستمراً فيما بينها، إلا أنه لا يصل إلى نهاية معينة، فضلاً عن الصراع الداخلي الذي ظهر عن طريق حثه للشخصيات فقد أحاطها ببعض السلبيات مما جعلها تحيا دون خيار أو تغير مصيرها.

الزوج : أسمعيني فقط

الزوجة: لن أبقى دقيقة واحدة واجه قدرك وحدك إن كنت ما زلت تتبع بقية حكمتك وعقلك، وإلا تعال معي الآن

وفي موضع آخر من المسرحية تتكرر هذه الفكرة :

الزوجة: البيت مسحور .. مسكون .. هيا بنا نهرب .

الزوج : أريد النجاة بغير الهرب

الزوجة: بمثل ماذا

الزوج : بالمواجهة

الزوجة: بالمواجهة

الزوج : أقصد مواجهة قدرنا، بقليل من الحكمة والتعقل

الزوجة: وهل بقي شئ منها

الزوج : ولو ...

إن شخصية الموت في هذه المسرحية يمثل الطرف الأقوى في الصراع، مما أحدث خللا في توازن الصراع القائم بين شخصيات المسرحية، في حين نجد الشخصيات الأخرى ـ الزوج والزوجة ـ الطرف الأضعف فيها، كما أن مجمل الأحاسيس والانفعالات الصادرة عن الشخصيات الرئيسة(الزوج والزوجة) هي افتراض لما تعانيه هذه الشخصيات التي تعيش وسط دوامة الموت المحقق، فكلاهما بدآ(أقوياء ـ أحياء) ثم تحولا إلى أحياء وسط الموت والمقابر ثم إلى جثث .

وهذا المصير المأساوي هو الميزة الأساسية التي جعلتها تقترب من خصائص المسرح التعبيري، فضلاعن دلالتها الخاصة التي أنيطت بها(الزوج أو الزوجة) دون ذكر مسميات صريحة لها، فالصورة المتغيرة التي مرت بها هذه الشخصية من تحولات وما حملته من أبعاد غير عادية في أثناء المسرحية جاءت لتعكس أزمة الكاتب الروحية ومأساته التي أسس عليها قضيته ذلك أن((الشخصية الرئيسة في المسرح التعبيري تكون بوقا للمؤلف))[1].

(١) المذهب التعبيري في المسرح، فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح القاهرية، العدد ٨، القاهرة ١٩٦٤: ٥٠.

من المعلوم أن كتاب التعبيرية قد أعلنوا ثورتهم على كل النماذج التقليدية، واتجهوا بطبيعتهم إلى النماذج والمواقف الثورية المناهض لكل الأساليب القمع والألم المتبعة في المجتمع، فعملية التناول كانت مختلفة تأتي على أساس رؤية كل فنان، فـ(قاسم حول) قد تبنى الموقف الثوري النفسي، إذ أعتمد هذا النقد خلال قدرته على تحليل وقائع المجتمع وما يطرح فيه من مواضيع، بينما تبنى(جبار صبري العطية) الموقف الثوري وموقف المضطهدين والمستضعفين ضد مصالح البرجوازية وهكذا نجد مثل هذه الرؤية عند (عبد الخالق كريم) و(كاظم الحجاج) فقد كانت رؤاهم جميعها تمثل إحدى سمات التعبيرية.

إن أغلب المؤلفين الذين تناولوا المسرحيات التعبيرية في البصرة كانوا متأثرين بحركة المسرح العالمي من خلال تواصلهم المستمر بهذه الحركة، فضلا عن اطلاعهم على أشهر النصوص التعبيرية عالميا، وعملهم على تقديم البعض منها في المسرح العراقي كـ(القرد كثيف الشعر) ليوجين أونيل و(الحيوانات الزجاجية) و(الشحاذ) لرينهارد زورجه ... وغيرها التي تشكل القاعدة الفلسفية للعرض في تلك الفترة. كل ذلك انعكس هذا على واقع حركة المسرح العراقي بشكل كبير ولمعظم مؤلفي المسرح مما دفعهم في طرح هذا الاتجاه وتمثيله فعليا .

في كل ما ذكر نجد أن نضج عوامل التحول الاجتماعي نحو الاتجاهات والأيديولوجيات الجديدة، كان يقابله في الأدب والفن ثورة

في الأساليب والمناهج الفنية، ولم يكن فنانو تلك الفترة بمنأى عن هذه التأثيرات، فقد نجحت التعبيرية في الوصول إلى خشبة المسرح العراقي بفضل كتابها وممثليها ومخرجيها وقد برعوا في تأكيدهم على السمات التي أنشأت التعبيرية وتقويمها من حيث تبنيهم الموقف الثوري والفردية (الذاتية) كما أستطاع كتاب المسرح في البصرة أن يتمثلوا مثل هذه المذاهب في نصوصهم المسرحية .لأن ـ التعبيرية ـ كشفت أوجه عدّة ومختلفة في تفسيرها للعالم التي تقف بكل قواها ضد اغتراب الإنسان وعزلته عن المجتمع. وقد احتوت موضوعاتهم على مجمل الأفكار الجوهرية التي شملت فكرة الفرد وسط الأزمات داخل المجتمع، كما اعتمد بناء الحدث في مثل هذه المسرحيات على تسلسل لا منطقي تحدوه الفكرة والموضوعة، هذا فضلا عن اشتمال مسرحياتهم على شخصية مركزية واحدة تنجذب نحوها بقية عناصر النص الأخرى.

المبحث الثالث: مذاهب واتجاهات أخرى

في هذا المبحث ستقتصر دراستنا على بعض المذاهب والاتجاهات التي وجدنا لها أثرا في المسرح البصري . فإلى جانب الواقعية والتعبيرية التي سادت في أغلب المسرحيات في البصرة هناك مذاهب واتجاهات لا تقل شأنا عن المذاهب الرئيسة لكنها تمثل أثرا أقل من حيث نصوص كتابها المسرحيين ولعل أول هذه المذاهب هو المذهب الرومانسي .

وهو مذهب أدبي يهتم بالنفس الإنسانية وما تزخر به من عواطف ومشاعر وأخيلة أياً كانت طبيعة صاحبها، لذا يتصف هذا المذهب بالسهولة في التعبير والتفكير، وإطلاق النفس على سجيتها والاستجابة لأهوائها. وهو مذهب متحرر من قيود العقل والواقعية اللذين نجدهما لدى المذهب الكلاسيكي الأدبي .

وإذا كان المذهب الكلاسي يعنى بالمجتمع وقضاياه ومشكلاته عن

طريق العقل والمنطق، فان المذهب الرومانسي لا يعنى إلا بذات الفرد، ودخيلة نفسه، ويدعو إلى التحرر من القيود الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فالكاتب الرومانسي يبرز لنا أنفسنا .. أنه يترجم عن دخيلة النفس الإنسانية، ويصور عواطفنا وهي حرة طليقة تسير إلى غايتها .

وقد بدأ هذا المذهب يتصدر الحياة الأدبية في اروبا، فما كاد القرن الثامن عشر ينصرم ويبدأ القرن التاسع عشر حتى شعرت النفوس بالاختناق وسط ذلك المناخ الجاف الذي كان سائداً بسبب الإسراف في العقلانية وباتت الحاجة ملحة ليحتل الخيال والذوق الفردي مكانتهما الشاغرة في الأدب، ويرى الدكتور محمد مندور في كتابه أن الرومانسية((كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ومن كافة القواعد والأصول التي استنبطت من تلك الآداب))[1].

أما من الناحية الفنية، فهي ثورة على المذهب الكلاسيكي والمقابل له، الذي كان يتقيد بقانون الوحدات الثلاث، ويتقيد أيضا بوحدة المادة والنغم، وإغراقه في الصنعة ومبالغته في تعظيم العقل وإمعانه في تمجيد العظماء والسير على منوالهم، لكن المذهب الرومانسي لا يتقيد بهذه القواعد الصارمة كقانون الوحدات وغيره، فشكسبير مثلا، كان يجمع في مسرحياته فضلا عن العقدة الأساسية أكثر من عقدة ثانوية، فضلاعن أنها تفتح المجال واسعا للسليقة الحرة وترفض العقل وتدعم الإحساس المنطلق

(١) الأدب ومذاهبه : ٥٤ .

والشعور المتدفق والطبع الوثاب .

وإذا كانت غاية الكلاسيكية تربية المجتمع عن طريق تلقين الفضائل الدينية والاجتماعية .فان الرومانسية تهدف إلى نشر العدل والتحرر الفكري والسياسي حتى تنال الطبقات الدنيا والوسطى حقوقها فالإنسان حسب وجهة نظر الرومانسيين((كائن معقد يمتلك قوى عظيمة من الخير والشر، وهو في أسوء حالاته ليس وضيعا أو حقيرا، ولكنه في أحسن حالاته بطل ملهم))[1] ونجدهم يفضلون الأشعار والدراما التي تمجد الطبيعة، لأنها تمثل الملجأ والملاذ من النظم الاجتماعية التي صنعها الإنسان بنفسه لكي يسيطر عليها، فالرومانسية تسعى دائما إلى أن تكون مثالية وتفاؤلية ومتحررة.

على الرغم من تأثر الأدب العربي الحديث بالكلاسيكية تأثرا واسعا، إلا أننا نجد أن الظروف الصعبة التي مرت بها الأمة العربية على الصعيد السياسي والاجتماعي وما خلفه الاستعمار الأجنبي من أشكال الظلم والحرمان في نفوس أبنائها قد هيأت وساعدت على قبول المذهب الرومانسي، الذي يركز بدوره على معاناة الفرد وهمومه الإنسانية، إذ وجد الأدباء فيه ـ الشعر الغنائي ـ ضالتهم في التعبيرعن ما يجيش في صدورهم من ضيق وعن آمال شعوبهم في الحرية والمساواة والعيش الكريم، مما أثر

(١) فن المسرحية، فرد ب، ميليت، جيرالدايدس بنتلي، ترجمة: صدقي حطاب، مراجعة: د. محمود السمرة، مؤسسةفرنكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦: ٣٢٢.

ذلك في الأدب العربي تأثيرا بالغا وظهرت طلائع هذا التأثير على يد أدباء أمثال جبران خليل جبران وإيليا بوماضي والمازني والعقاد وغيرهم .

أما في ميدان العمل المسرحي، فقضت طبيعة المذهب الرومانسي على الأدب التمثيلي بتلك الأجواء المليئة بالمآسي، حيث القتل والانتحار والنهايات الحزينة بعد ظروف من المكابدة والمعاناة التي يواجهها أبطال المسرحية الذين تلفهم علاقة من المشاعر والعواطف الجياشة، فطبيعة هذا المذهب تقوم على إثارة العاطفة وتحريك الخيال، أكثر من اعتمادها على العقل، لذلك كان مسرحهم غنيا بالصور الحياتية المتلونة ـ المفرحة والحزينة ـ لحياة الإنسان اليومية، إما الذي يميز المسرحية الرومانسية، فأنها تجعل من الشخصيات قناعا لعرض أفكار الكاتب وشرح قضاياه، وأنها جمعت بين عنصري الدرامي والذاتيّ وبين المسرح والشعر، وعبَّرت من ناحية عن الفلسفات والعادات، والثورة على أوضاع المجتمع ومناصرة حرية الفكر، ودافعت عن المظلومين لاسيّما المرأة وأكدت حق الإنسان والشعوب .

ويرى أحد الدارسين أن((الميلودراما هي النمط الذي كانت فيه الرومانسية الأكثر شيوعا من غيره من الأنماط المسرحية))[1] ويرى أيضا((جميع المسرحيات الاجتماعية والتاريخية والفكرية والسياسية .. لم تخل من مسحة رومانسية سواء أكان في مجال رسم الشخصيات أو طبيعة

(١) المسرحية العربية في الأدب العراقي الحديث :١٤٤ .

موضوعاتها ومعالجتها))[1].

وإذا ما انتقلنا إلى البصرة، فأن عددا من النصوص المسرحية التي ورد ذكرها في المباحث السابقة، وهي على تنوع موضوعاتها ومضامينها واختلاف اتجاهاتها لا تخلو من السمات وأبعاد رومانسية، كما ظهر في بعضها خلطا بين اتجاهين أو أكثر . لذلك نجد مسرحيات قد ظهرت فيها الملامح الرومانسية هي بالأساس مسرحيات واقعية أو تعبيرية . من ذلك مسرحيات(غرفة للإيجار)١٩٦١لقاسم حول و(الخطأ)١٩٦٧عبدالصاحب إبراهيم و(حذاءالراقصة)١٩٩٢و(المنيكان)١٩٩٦لبنيان صالح و(أنت كوني) ١٩٨٩ لجبار العطية و(محطات للحب) ١٩٩٨لعبد الجبار التميمي .

ففي مسرحية(غرفة للإيجار)[2] نرى النهاية الحزينة التي يصل إليها كل من الشاب والفتاة خير تجسيد للأجواء الرومانسية، إذ يقوم أبو الفتاة بطرده من الغرفة التي يسكن فيها حينما يعلم بعلاقته بابنته، وبذلك يسبب الحزن في نفسه، كما أنه يترك أبنته تعاني التعاسة والحرمان، نتيجة معاملته القاسية لها أولا، وأبعادها عن الشاب الذي أحبته ثانيا . فطبيعة هذه المسرحية ونهايتها المأساوية وما تحمله شخصياتها من صفات تأتي منسجمة مع مفاهيم الرومانسية الأ أن المسرحية على الرغم من ذلك لا تحافظ على نقاء اتجاهها هذا، بل تختلط بالمذهب الواقعي، وخاصة ما

(١) المصدر نفسه: ١٤٤ .

(٢) مسرحية(غرفة للإيجار) قاسم حول، مطبعة الوفاء، بغداد ١٩٦١ .

يتصل بنظرة الأب الدونية إلى الآخرين وحبه للأموال وجشعه فضلا عن تجاهله لمشاعر الآخرين وأن كانوا من أقرب الناس إليه .

وتأتي مسرحية(محطات للحب)[1] لتصور قصة من قصص الرومانسية، إذ يكون الفرد ضحية المجتمع، وتكون عزلته واغترابه في الكون نتيجة عجزه عن أداء الفعل الحقيقي في الوجود والتواصل مع الآخرين وهذا ما يجعله قاصراً في أن يهب حياته المعنى الحقيقي للحياة بسبب حالة الاستلاب والقهر التي يعيشها، من خلال هذا المدخل يتجلى موضوع المسرحية الذي يقوم على علاقة الاستجابة للغريزة الجنسية، إذ يمثل هذه العلاقة(ندى) و(فيصل) وهما الشخصيتان الرئيستان في المسرحية، وفي هذا النطاق ينحصر أدراك الحب في المسرحية .إذ تقع ندى زوجة فيصل ضحية تعلقها بالماضي وتنامي إحساسها بحالات الوهم والحلم مما دفعها إلى الانتظار وهي ضرورة تنشط الاتصال الروحي مع الشخصية الغائبة أوالمنتظرة لأن ذلك يحقق الاستقرار النفسي تجاه الذات، فبعد مرور سنوات اليأس الطويلة من الانتظار، تستقبل ندى زوجها بفرح شديد من بين الأهل والجيران وتسأله بدموع تسيل ووجه يعصره الألم ـ وهي تدفع الكرسي ـ عن غيابه الطويل بكيف ولماذا وأين ومتى حدث هذا، فيجيب مشكلة كبيرة واجهتني، ويستمر الحديث بينهما في

(١) المسرحية لعبد الجبار التميمي، مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في أربع عشرة صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، وهي قيد الطبع، البصرة ١٩٩٨.

تصويرالوقائع والأحداث التي واجهت كل منهما في غياب الآخر، ثم يتخذ الحوار مسارا آخر حينما يبدي كل منهما مشاعره المشبوبة تجاه الآخر، فتأخذ (ندى) بالتنهد في حسرة حين تتذكر الأيام الجميلة الماضية، وحديث زوجها عن الحب والاشتياق، وتبدأ استعدادها وبإصرار في تغيير هذا الواقع المؤلم واستقبال الحياة الجديدة . وفي توازن مع الأحداث السابقة تسيرالأحداث بالمسرحية إلى ذروتها، حينما تعلم (ندى) أن زوجها فقد رجولته مع ما فقد من أعضاء بدنه، وأن أملها بالأمومة وبالمولود الجديد قد تبدد مع سنوات الانتظار وأصبح كالسراب، وهنا يتخذ (فيصل) قرارا حاسما باخلاء سبيلها والسماح لها بالرحيل من داره، وذلك بعدم قدرته على إسعادها وتحقيق ما تصبو إليه من رغبة، أما (ندى) فتصرعلى بقائها معه والاستمرار في مثل هكذا حياة، وتحرص على أن لا تتركه وحيدا، بل تحرص على ملازمته ومصاحبته و تتجاوب معه، ولأنها تحبه فهي مؤمنة كل الأيمان بفكره .

ندى : شئ حاصل ..خبر سأعرفه وأن طال زمن الانتظار

فيصل: ندى ..أنت ..طا

ندى : لا ..لا تكملها أرجوك

فيصل: أريحيني أرجوك ..فنفسي تشتاق الموت ..أحس بأكبر ذنب حين أراك

ندى : يا ويلي .. يا ويلي .. فيصل

فيصل: كل عذاباتك ..كل سنين الانتظار وأنت تحلمين بصوت طفل ضحكة صغيرة تدغدغ مسامعك كف صغيرة تداعب شفتاك .. (بقوة) ندى ألم تشتري ملابس للصغير الذي تحلمين .. وحتى المهد..متأكد أنك حفظت أغاني الأمهات وتعدين الأيام والسنين بانتظار القادم العزيز لتغني له

لقد وزع الكاتب حكايته على شخصيتين ماثلتين في حيز مكاني محدود هو بيت الزوجية، وهو مكان له دلالاته الخاصة حيث يدل على الأمان والاستقرار وهذا ما يمثله الوطن بكل أبعاده وما يجمع من ذكريات الطفولة والشباب . وقد أتخذ الكاتب شخصية (فيصل)الشخصية المحورية التي تعاني الوحدة العزلة واليأس، حتى باتت تمكث في قفص ماضيها المعتم المجهول، فالكاتب قد حملها مجموعة من الأفكار والمواقف التي تكشف عن اضطرابها واستقرارها لما نالها من انكسارات نفسية جعلها ضعيفة الإرادة تبحث عن ذاتها الضائعة .

ندى : ما عدت أفهم منك شيئا .. صحيح أنك تحمل أسرار البحر، لكن تلك الأسرار كانت أمامي مثل المحارة المفتوحة، ليس فيها مفاجأة .

فيصل: طمرت تلك المحارة يا ندى، أصبحت حبلى بمسامير الفولاذ، حتى وصلت لحظات المخاض ورغم الألم ولحظات التأمل، فقد جاء الوليد شظايا صدئة متعددة الأشكال عقارب وأفاعي

وتماسيح..وأول ما رأت النور بدأت تنهش دون رحمة تنهش كل شئ حتى الأرحام، وقطعت بقسوة كل خيوط الأمل .

إن هذه النظرة الحزينة التي نسجها المؤلف في ضوء معلوماته وشعوره كانت قريبة ومنسجمة مع نظرة الرومانسيين، ولعل النهاية الحزينة التي وصلت إليها المسرحية من مكابدة شخصياتها فيصل وندى ومعاناتهم خير تجسيد للأجواء الرومانسية .

ومن دراستنا لأوضاع المسرح في البصرة ولإمكانية أولئك الذين ينادون بتجديد رصيدهم الفني، وخلفياتهم الثقافية، وبالمقارنة مع المبادرات التجديدية في المسرح العالمي وآخر التطورات فيه، فأن المسرح البصري قد تفرد بوجود ثلاثة كتاب مارسوا كتابة النص العبثي. وهم قاسم حول في مسرحية(المدينة المفقودة)١٩٦٧وبنيان صالح في مسرحية(العمة الزرقاء)١٩٩٠وعبد الخالق كريم في مسرحية(حب في زمن الطاعون)٢٠٠٨ فإذا كانت بعض الاتجاهات قد تكونت نتيجة إفرازات مراحل ماضية عاشها المجتمع العراقي، فأن الاتجاهات المسرحية الأخرى قد مارست تأثيرها بمستويات مختلفة بين اتجاه وآخر وأستطاع المسرحيون التعامل معها بروح خلاقة أضافت مستوى جديدا ورؤيا جديدة للقراءة والتناول المسرحي في التأليف المسرحي العراقي .

ففي مسرحية قاسم حول (المدينة المفقودة)[1] نلمس دليلا واضحا على اتخاذ الكاتب أسلوبا جديدا في تعامله مع النص المسرحي، لأن المسرحية تطرح صورة من القلق والخيبة ومن الحيرة واليأس ومن فقدان الحلول في مواجهة المشكلات الإنسانية وهذا ينطبق على ما يطرحه مسرح اللامعقول .

والمسرحية جاءت لتؤكد على ثيمة رئيسة وهي ضياع الطريق (المنهج) ومن ثم ضياع المدينة وفقدانها، فكانت بمثابة ردة فعل مباشر للأحداث التي جرت في بداية الستينيات بسبب أفول ثورة ١٤ تموز، وانهيار الجبهة الوطنية الساندة لها، المسرحية تقع في لوحة واحدة يصور أحداثها شخصيتان في صحراء مترامية الأطراف وفي موقع تتقاطع فيه عدة طرق، وإلى جانب الشخصيتين السابقتين احتوت المسرحية على شخصية أخرى هي شخصية بائع شراب(الكوكاكولا) ذلك الذي يقبع في كشكه والذي كتب عليه:(هذا من فضل ربي) وقد حدد زمنها بـ(أي وقت) وسكانها بـ (صحراء) ويظهر من بطلي المسرحية(أحمد وهاني) يعيشان الهوس في البحث عن المدينة المجهولة، فهما لا يملكان أي مشروع في وجهتهما ولا يسعيان إلى أي هدف، لكي يسيران إليه، فهما مقذوفان في مفترق الطرق

(١) مجلة الآداب، العدد الثاني، السنة الخامسة عشرة، بيروت١٩٦٧ :٥٤ . وللكاتب مسرحية أخرى(عودة السنونو) تسري على هذا الاتجاه (مسرح اللامعقول) لكنها كتبت باللغة العامية الدارجة، مما أبعدت عن نطاق الدراسة .

ومن خلال حوارهما مع (البائع) تظهر حقيقته بعدم استجابته لهما في بيع الكوكا كولا، وحينما يسألانه عن الطريق الموصلة إلى المدينة يمتنع ويرفض المساعدة . وإزاء هذا الضياع يتحول واقعهما إلى حلم ينقلهما إلى المدينة المفقودة، حينما يتناوب كل منهما النوم، فـ(احمد) يحلم بالقطارات وصفيرها و(هاني)يحلم بمرور السيارات وأضوائها وهكذا تنتهي المسرحية بفقد المدينة لأن القطار الذي يوصلهما لم يأت .

وفي الحوار الآتي يبين الكاتب الثيمة الرئيسة في المسرحية وهي الضياع . أن حياة العالم الحاضرة لا يجدر بالمرء أن يعيشها كما هي، فهي إذن عبث . ويتمثل هذا العبث في التناقض بين شعور المرء وواقع حياته، مما يحس المرء معه أنه منفي أبدا، ضاعت منه ذكرى وطنه المفقود، واستحالت عليه أرض الميعاد، ولعل هذا ما يرمز إليه كتّاب العبث:

احمد: متى نصل يا الهي ؟

هاني: لا بد أن نصل يوما . كم مضى على مغادرتنا المدينة ؟

احمد: أية مدينة ؟

هاني: من أين أتينا أذن ؟

احمد: وهل هناك مدينة ؟

هاني: لابد من وجودها، ويبدو أننا أضعنا الطريق وسنصل حال عثورنا على طريق .. أي طريق..

وفي موضع آخر من المسرحية يؤكد الكاتب على لسان أحدى

الشخصيات على أفكار ثلاثة (الضياع والعزلة والانتظار) التي لا نهاية لها، وهذه الأمور تؤدي بدورها إلى طريق اللاجدوى واللامعنى، وتحول كل محتوى ايجابي إلى أداة سلب، فالسلب والعزلة هما ركنان مهمان للفلسفة العدمية :

هاني: (للبائع) أ ..أرجو أن لا أسبب لك إزعاجا بكثرة الأسئلة . وددت أن أسألك عن الطريق الذي يمكن أن يوصلنا المدينة.

البائع: ليس هناك طريق يوصل للمدينة .

هاني: لماذا ؟

البائع: لأنه ليست هناك مدينة أصلا .

هاني: إطلاقا

البائع: إطلاقا

هاني : حسنا من أين جئت أنت ؟

البائع: ما هذا السؤال الغريب؟ لقد خلقني الله. لقد خلقنا جميعا .

هاني : أعرف ذلك . لكن لابد من مكان فيه بيوت وأشجار مثلا.

البائع : هذه شجرة جلبتها من المدينة فتساقطت أوراقها .

هاني : لكنك نفيت وجود المدينة قبل قليل .

البائع : كانت هناك مدينة . أهلها طيبون، لكن الله غضب عليهم بعدما عاثوا في الأرض فسادا فدمرها .

ولعل الكاتب بهذا يشير إلى حقيقة الواقع المفعم بالنكوص والارتداد أثر الأحداث الكبرى التي مرت بالعراق والأمة العربية كانتكاس الوحدة بين مصر وسوريا، فضلا عن ردة تشرين، ونكسة حزيران عام ١٩٦٧. مما أثر سلبا على حياة المسرحيين كانعكاس لقلق الواقع، فأخذ بعضهم يدور حول معاناته وواصل البعض الآخر السعي خلف التيارات الحديثة كالرمزية واللامعقول لإثبات قدرته الفنية وسط الإحساس بالهزيمة والحصار .

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب اخضع شخصياته لواقع مأساوي ينقطع فيه الاتصال مع العالم والأشياء، إلا مع هواجسها ورغباتها وأحلامها الخائبة، حتى بدت منعزلة في أطار ذاتها المنفية لا تمتلك غير عوالم تفكيرها وهو بهذا اخضع شخصياته لإيقاع لا شعوري (حلمي):

احمد: يا صديقي، أحس بخدر يطبق أجفاني .

هاني: نم يا حبيبي .(احمد يستلقي مسندا رأسه على فخذ هاني)، لحظات ويبدأ احمد يتحرك كأنه نائم في القطار .

احمد: ألم نصل بعد ؟

هاني: إلى أين؟

احمد: إلى المدينة .

هاني: أنت تحلم يا صديقي .

احمد: كلا . لقد مر من هنا قطار .

هاني: قلت لك يا صديقي أنك تحلم وخير لك أن تنام .

احمد: قد مرّ من هنا قطار (ينادي البائع)أيها الرجل ألم يمر من هنا قطار .

البائع: كلا .

احمد: قطار .

البائع: القطارات لا تمر من طريقنا هذا ..من هنا تمر الجمال ..القوافل..

احمد: القطار يا هاني .. القطار .

هاني: أوه ..أنك ما زلت تحلم يا صديقي . ليس هنا أي قطار .

احمد: أنني لم أحلم، لكن القطارات قد مرت من هنا . لوّح لسائق القطار لو مرّ من هنا، فربما حملنا معه إلى المدينة .

هاني: ليس في هذا المكان من يحس بهموم الآخرين . لقد قال هذا الرجل: كل يحمل همومه نم يا صاحبي .

وتنتهي المسرحية إلى المشكلة ذاتها، دون الوصول إلى حل أو إجابة أو تطور في حال الشخصيات، فلا أحمد ولا هاني يمكن أن نعيدهم إلى صورة زمن محدد أو مكان بعينه ولكنهما يمثلون حالة إنسانية مجردة يدوران حول مشكلة لن يكون لها حل سوى القبول بالكيفية التي تحكمهما بها هذه المشكلة وانتظار ما سيؤول إليه الزمن .

ولننتقل الآن إلى اتجاه آخر قد اعتمده بعض المسرحيين البصريين في كتابة نصوصهم المسرحية وهو الاتجاه التاريخي، فقد حظي هذا الاتجاه باهتمام كبير لدى كتاب المسرحية في البصرة، وعدوه وسيلة مثلى لبث أفكارهم من خلاله، من قبيل ذلك مسرحية(مأساة اليمامة) ١٩٦٧الحسين الهاشمي وفي الاتجاه نفسه كتب جبار صبري العطية مسرحية (هرم آمون الابن)١٩٨٠و(دواليب الزمن) بجزئين (الطاعون) ١٩٨٣ و(الخراب) ١٩٩١ و(هو الذي عرف نفسه) .... كما كتب عبد الكريم العامري مسرحية (ياعلي)٢٠٠٥و(لعبة شهرزاد)٢٠٠٦ .

فالمسرحية الأولى لحسين الهاشمي استوفت لبعض العناصر الفنية، وأن كانت لا تخلو من العيوب، فقد أعتمد كاتبها في صياغة موضوعها على حكايات البطولة، وقد أستمد أحداثها من بطون كتب التاريخ، فموضوعها يدور حول مسألتين، مسألة المرأة وحقوقها المهدورة عند الرجل في المجتمع، أما المسألة الأخرى، تثير قضية تحكم الأقوياء بالضعفاء رغم الرابطة الإنسانية، ورابطة القرابة والمصالح المشتركة . ومن ثم فالمسرحية لا تعدو أن تكون وسيلة عرض لأفكار الكاتب وآرائه، لمواجهة الأفكار الرجعية مستعينا بالحدث التاريخي في توظيف تلك الأفكار والآراء.

أما مسرحية (أيرا) ١٩٩٨[1] لجبار صبري العطية التي تقع في تسعة

(١) المسرحية مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على أربع وستين صفحة من الحجم الكبير، قيد ←

عشر مشهدا، فهي تعتمد على الأسطورة، فقد اقتنص الكاتب الحكاية من حضارة بابل القديمة فطوعها في المسرح . والمسرحية تحمل الكثير من الإيحاءات التي تومئ إلى قوى الظلم المتمثلة بالسلطة وتدينها من دون أن تحددها، أو تعلن عن وجودها على نحو واضح . والمؤرخ المحقق يجد فيها حوادث قد لا تأتلف مع الوقائع التاريخية، أو أسماء لم يكن لها وجود تاريخي، أو أشياء لا يتقبلها الواقع التاريخي .

ففي هذه المسرحية نجد أنفسنا أمام استخدام رمزي لعالم الأسطورة، فـ (عشتار)الآلهة البابلية، نجدها تستعين بمعاونيها (الأبكيكي)شياطين العالم السفلي، وكلاهما يمثلان جانب الشر ونذير الشؤم، لحكم الملك(مرودخ) الإله البابلي، فعشتارتقوم بتخطيط مؤامراتها للانتقام من بابل وأهلها، وتقدم كل ما تملك من قوة من أجل وصول حبيبها(ايرا) إلى كرسي الحكم، أما(ايرا) صاحب الجاه العظيم يرفض فكرتها في أول الأمر، لكنه سرعان ما ينصاع لرغبتها، ويحقق ما تصبو إليه، فيعمد إلى مؤامرة تقوم على الخداع والحيلة، بحجة تقوّيم حكم (مرودخ) فيسعى إلى أخيه الملك ليقنعه بمحاربة(الأبكيكي) و(الأنونانكي) والقضاء عليهم، لأنهم يمثلون تهديدا حقيقيا لسلطته، شريطة أن يمنحه سلطته لبعض الوقت، وهكذا يقتنع الملك بهذه الفكرة، فيمنحه التاج والتفويض، وبعد أن يتقلد(ايرا)الحكم ويتربع

→

الطبع، البصرة١٩٨٨.

على عرش الملك، يقوم بالقتل والسلب والنهب في أهل بابل ولا يسلم أحدا من شره، حتى وصل الأمر به إلى قتل أخيه (مرودخ) شر قتلة .

أما الصراع الذي يدور بين شخصياتها، فهو صراع نفسي بالأساس يقوم على الحقد الدفين، وهو المحرك الأول في المسرحية، وقد عمد الكاتب فيه إلى المزاوجة، ففي بداية المسرحية يكون الصراع بين الآهين أثنين (ايرا) و(مرودخ) حول السلطة، وحين تتقدم المسرحية بأحداثها يظهر صراع من نوع آخر صراع بين السلطة والرعية يدور بين الملك (ايرا) الإله والبشر سكان بابل .

أما (عشتار) التي جاءت في المسرحية، فهي تمثل رمزا لكل أدوات قهر الإنسان الذي يود أن يبرهن حقيقة وجوده . من الملاحظ أن المستوى التركيبي لشخصيات المسرحية يكتنفه بعض التعقيد، ففي بعضها لا تقف عند حدود رسمها الواقعي ومعطيات تجربتها الإنسانية الخاصة بل تحمل معها أيضا مستويات أخرى من خلال ارتباطاتها المتعددة .

فشخصية(عشتار) مثلا جاءت في المسرحية وهي لا تحمل ما هو شائع ومعروف في الأوساط الأدبية والفنية تلك الشخصية التي ترمز وتدل على كل معاني الشرور في مفهوم الأسطورة . والمؤلف هنا لا يعول على ما تراكم في الوعي الجمعي للقراء أو الجمهور من صور ودلالات في بناء شخصياته ـ عشتار ـ وتركيب مستوياتها .وربما كان يرمي المؤلف من وراء ذلك لغرض إيحاء الآخرين بقيمة هذا الرمز، وإمكان تحويله إلى

إسقاطات متعددة .

وفي ضوء ذلك فان شخصيتي (عشتار)و(ايرا)قد رسمتا بشئ من الدقة والعمق الواقعي فضلا عن دلالتهما الرمزية، حيث وفر الكاتب كل ما من شأنه أن يجعلنا نبحث عن حقائق العصر من خلال المعطيات الفكرية . وقد لا نبتعد كثيرا إذا قلنا أنهما يمكن أن يكونا رمزاً لفئة من البشر يتعذر على المؤلف الإشارة إليها بوضوح .

فالحوار الآتي يبين نية (ايرا) وهو يلجأ إلى الدهاء والحيلة في سبيل حصوله على العرش، فنجده يسوغ لـ(مرودخ) الأمور ويبين له مدى رغبته في إنقاذ عرش السلطان والحفاظ على حكومة أخيه، أذا ما أستوى له الملك وأصبح حاكما لبابل، وهو بذلك يجعل من نفسه أمام أخيه المخلص أو المنقذ الذي تتحرر على يديه بابل وأهلها .

ايرا: أيها الأمير القدير... مرودخ العظيم

إلى أن تعود إلى بيتك، وتطهر النار ثيابك، وترجع إلى موضعك

طول هذه الوقت سأكون لك بديلا

سأحافظ على توازن المدينة

سأصدر الأوامر إلى الأنوناكي والأبكيكي

سأطرد الشياطين الجامحة في عالم اللاعودة

سألوح لهم بأسلحتي القاضية

سأطرد أجنحة الريح الرديئة مثل أجنحة الطير .

أطمئن أيها الأمير القدير ...مرودخ المبجل .

سأدبر لك الأمور أحسن تدبير .

وفي المقابل يطرح (شاكان) رؤية تحمل مضمونها المعاصر في كل الأزمان:

مرودخ: أنت بابلي غيور، ولكن لا تتطيّر

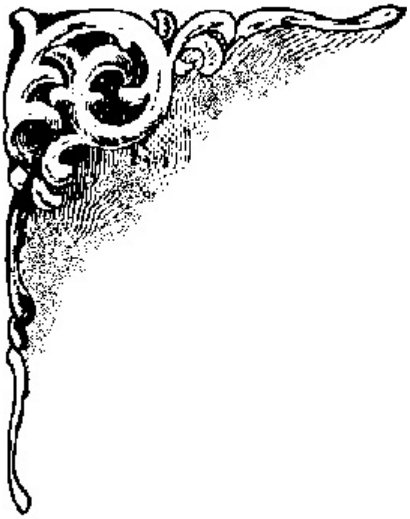
شاكان: علمتني الحياة في البراري والوديان، كيف أحسب للثعالب والذئاب والكلاب علمتني كيف أرعى غنمي وأحافظ عليها . الذئب الذي يندس بجلد شاة أكشفه، أشم رائحة الدم في الهواء الخارج من جوفه، أرى الأنياب في فمه كالأنصال ...أتفرس صوته ...

فمن خلال هذين الحوارين نستمع إلى أصوات الشخصيات الرئيسة وهم يرددون بعض الآراء والأفكار التي تدور في ذهن الكاتب ووعيه المعاصر. ويبدو من ذلك أن الكاتب قد فهم التاريخ العراقي فهما دقيقا فعمد إلى الإسقاط التاريخي، وكشف عن أسطورة المستبد المتسلط الذي يبحث عن القوى المطلقة، لذلك كان توظيفه لتلك الشخصيات على قدر كبير من الدقة، مما أوحى من خلالها الدلالات عدة الاجتماعية والفكرية . حتى جاءت مأساته البابلية الغابرة إطارا لمأساتنا العربية الحاضرة، المتمثلة بأوضاع الحكم ودسائس الحكام وخيانة الخائنين منهم .

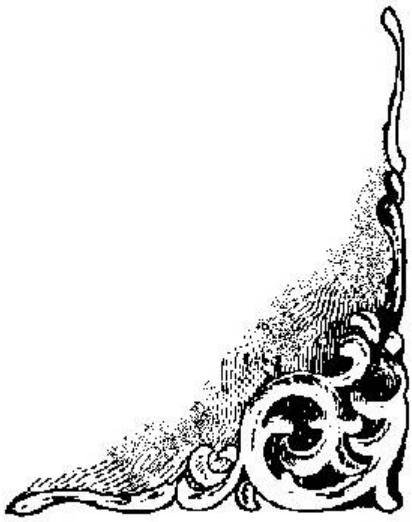
إن الصراع في المسرحية يتمحور حول الحقيقة واللاحقيقة، والكاتب

قد أنطلق في المسرحية لينتصر للحقيقة التي حاول كل من (ايرا وعشتار) قهرها .

الباحث يعتقد أن الحقيقة تتمثل بشخصية الملك (مرودخ)الذي أحب بابل وأهلها وقدم أسمى التضحيات من أجلها و(شاكان) الذي وقف بوجه القوة العارمة قوة المطلق التي تمثل(ايرا وعشتار) اللذين يمثلان الوجه الآخر من الحقيقة والمخالف لها .



الفصل الثالث



مدخل

يرى بعض الباحثين أن حلقة الوصل ما بين الشكل والمضمون تكمن في التقنية، التي كانت وسيلة شائعة عند الكتاب في مختلف العصور، والتقنية أو الصنعة هي مجموعة الوسائل والحيل التي يلجأ إليها الكاتب في تجسيد موضوعه في صورة عمل فني ما، بمعنى أن يتخذ الكاتب للمضمون شكلا معينا[1]. وهنا تبرز أهمية وعي الفنان بمضمونه، فمن خلال الوعي الناجح الشامل بالشكل الفني يرى الفنان الجزء في ضوء الكل، والعمل الفني لأي عمل كان، يرتبط ارتباطا وثيقا بشكل ذلك العمل، بل هو الشكل بعينه والشكل هو الآخر يرتبط عضويا بمضمون العمل الفني ارتباطا يجعل من المتعذر الفصل بينهما، فهما في العمل الفني يكونان الوسيلة والغاية في اللحظة نفسها .

ولعل الدراما هي أقرب هذه الأشكال الفنية إلى التجربة الموضوعية

(١) ينظر: فن المسرحية : ٣٨٨ .

للإنسان، فالدراما تتحقق باستعادة هذه التجربة عن طريق التجسيد الحركي ـ التمثيل ـ إلى جانب التجسيد الأدبي ـ الحوار ـ بحيث يصبح الإنسان عنصرا من عناصر التجربة . وسواء بيّن الكاتب المسرحي فكرته بالتصريح أو التلميح فان عليه أن يقرر نوع الشكل المسرحي الذي سيستخدمه، وذلك لكي يعبر تعبيرا أوفى عن موضوعه[1]، ولما كانت المسرحية شكلا من أشكال الفن، فإنها تشتمل دائما على عملية انتقاء وتبسيط وتجريد للمادة الخام التي تزود الحياة بها الفنان ((ولما كان الكاتب المسرحي فنانا أصيلا كان من واجبه بطبيعة الحال أن يوجه أكثر اهتمامه إلى عناصر عملية الكتابة المسرحية، تلك العناصر التي تهيئ له أكبر الفرص لمهمة الخلق))[2] فالكاتب يختار الشكل الفني لا من أجل الشكل ذاته، بل من أجل استخداماته العملية، وأن نجاح هذا الشكل هو النتيجة المباشرة لنجاح الفنان في استيعاب مضمونه الفكري، وإخضاعه للمقومات الدرامية التي تعتمد على عناصر البناء الدرامي مثل: الشخصية والحوار والصراع والحدث.. الخ عند الأديب، والعلاقات القائمة بينها .

فالبناء الفني للعمل الدرامي يعتمد على توازن دقيق جدا بين عناصر عديدة، وكلها يجب أن تساهم في النسيج العام، ويعتمد بعضها على بعض

(١) المصدر نفسه : ٣٨٨ .

(٢) فن الكاتب المسرحي (للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) تأليف :لاروجر م . بسفيلد، ترجمة: دريني خشبة مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٨ :١٦٤ .

ليكون وحدة عضوية حية ومستقلة بذاتها، لأن النص المسرحي هو اللبنة الأساس وهو العمود الأساس الذي لا يقوم المسرح إلا عليه .

وعلى هذا الأساس يعرف أحد النقاد البناء الدرامي بقوله((هو الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته والذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصا وطبقا لمزاج معين لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور))[1].

ويتضح من هذا التعريف أن البناء الدرامي شبيه بجسم الكائن الحي الذي تتناسق أعضاؤه ويقوم كل منها بعمله ودوره المحدد له يتيح هذا الجسم الحيوية والقدرة على الحركة والنشاط .

وانطلاقا من هذه الأرضية فقد تناول هذا الفصل قضية البنية الدرامية للمسرحية في البصرة، معرجا على التجارب المسرحية للمؤلف البصري والعناصر الأساسية التي اعتمدها في بنائها الفني .

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة :٩٤.

المبحث الأول: الشخصية

اتفق أغلب نقاد المسرح ودارسيه في فن المسرحية بأن أكثر المسرحيات التي ظفرت بالشهرة الحقيقية في جميع العصور هي المسرحيات التي امتازت بميزة خلق شخصياتها الدرامية على وفق تشخيص بارع إذ أن حيوية عملية الخلق هي السر في قوتها وعنفوانها وخلودها[1].

فإذا كانت عقدة المسرحية في نظر الجمهور أكثر أهمية، فأن الشخصية لا تقل أهمية منها عند الكاتب المسرحي، بل أنها تمثل ثمرة خلقه الفني، والمسرحية سواء كانت تقدم حوارا كلاسيكيا أم كانت إيمائية، فلا يمكن أن نتصورها من دون شخصيات، لأنها تمثل العنصر الوحيد الذي تكشف الحقيقة على المسرح، وذلك من خلال أفعالها وسلوكها، أثناء عملية الصراع .

(١) ينظر: فن الكاتب المسرحي، روجر م . بسفيلد: ١٦٥ .

وقد أوضح الكثيرون من أصحاب الآراء والنظريات في الكتابة المسرحية، على أن الكاتب المسرحي لابد له من أن يتخيل ذوات شخصياته تخيلا تاما، وأن يطورها تطويرا كاملا، ولعل (لايوس ايجري) أحد المؤلفين في العصر الحديث يدعو المؤلف المسرحي لأن يبدأ عندما يريد تأليف مسرحية بتصوير شخصياتها وتحديد أبعادها الثلاثة الجسمية والنفسية والاجتماعية تحديدا دقيقا، لأن الشخصية الإنسانية لها ثلاثة أبعاد[1] مثلها مثل كل شيء في الوجود الذي يمتلك أبعادا ثلاثة[2] .

فالبناء الدرامي السليم يقوم على شخصيات رئيسية، ذات أبعاد محددة، تُعطى تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها، وعلى الرغم من أن المؤلف يعتمد في رسم شخصياته الرئيسية على الأبعاد الثلاثة المعروفة، فإنه قد لا يُعطي كلاً منها أهمية مساوية للآخرين، لأن الدقة في رسم مثل هذا النوع من الشخصية تتأثر غالباً بطبيعة موضوع الصراع. فالرواية التي يغلب عليها الطابع الاجتماعي، تختلف عن تلك التي تأخذ الشكل البوليسي وهكذا .

(١) لمعرفة المزيد عن أبعاد الشخصية ينظر:

ـ النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٣ .: ٦١٤ـ٦١٥ .

ـ فن كتابة المسرحية، تأليف:لاجوس اجري، ترجمة:دريني خشبة، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٣: ١٠١ـ١٠٣.

(٢) ينظر: فن كتابة المسرحية : ١٠١.

ومن الناحية الأخرى، فإن الاهتمام النسبي بكل بُعد من الأبعاد الثلاثة، قد يتأثر بحجم النص أو بتعدد الشخصيات الرئيسة بدرجة ملحوظة، فالنص المسرحي الذي يحتوى على شخصيات رئيسية كثيرة قد لا يسمح بالتسلل إلى كل أبعاد الشخصيات الرئيسية ومن ثم يكتفي بالتركيز على أهم الأبعاد والصفات فقط، وعموماً فإن الاهتمام برسم الشخصيات من خلال الأبعاد الثلاثة، يقصد به أساساً الشخصيات الرئيسية، أما الشخصيات الثانوية فلا يُركّز عليها إلا من خلال صفات محددة فقط، بينما الشخصيات النمطية فالاهتمام الأساسي بها يتركز على صفاتها الخارجية .

ومن الضروري أن يبدأ الكاتب المسرحي بتخيل شخصياته تخيلا كاملا، وأن يطورها تطويرا تاما قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل، بل من واجب الكاتب((أن يصور شخصياته وصفاتها ونوازعها تصويرا واضحا، بحيث يفهمها تماما أو يكاد يفهمها الجمهور اليقظ))[1] فان مثل هذه الشخصيات لن تحدثنا إلا بما يلائم طبيعتها، ومن ثم تصنع قصتها بنفسها . ولما كانت الشخصية هي المادة الأساسية في البناء الدرامي السليم، فهي التي تصنع الحدث الذي تجسده، وتُعطى تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها، فلا حدث بلا شخصية مرسومة رسما فنيا جيدا[2]

(١) فن المسرحية، فرد ب . ميليت و جيرالدايدس بنتلي: ٤٤١ .

(٢) ينظر: صناعة المسرحية، تأليف: ستوارت كريفش، ترجمة :د. عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٨٦: ١١٨ .

فأحسن((وسيلة لإظهار الشخصية يكون عن طريق الفعل الدرامي الدال))[1] ذلك أن تركيبة الحدث الدرامي دخل فيها اهتمام جدي وخاص بدور الشخصية وماضيها و تأثيرهما في مسار ذلك الحدث (الدرامي) وعلى حدّ قول أحد الباحثين ((أن الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهان لعملة واحدة))[2] .

ولكي تتحمل الشخصية المسرحية ما يريد لها المؤلف أن تحمل من دلالات لابد من صراع يقوم بينها وغيرها من الشخصيات حول أمر ما من أوجه النشاط الإنساني، كقضية اجتماعية أو أخلاقية أو شخصية، ومن خلال المواقف المتوترة في هذا الصراع تبرز سمات الشخصية وتفصح عن الدلالات المختلفة التي أراد المؤلف أن يحملها إياها، لتصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقتها الإنسانية، بالإضافة إلى حديث الشخصيات الأخرى وسلوكها نحوها[3] فالشخصية إذن تعد من العناصر المهمة في المسرحية، لأنها تحمل قيمتها وملامحها وأبعادها، بل تقدم نفسها أصلا، من خلال مواقفها وردود أفعالها تجاه الأحداث . فهي أذن بمثابة الحجر الأساس الذي يعتمد عليه الكاتب في

(١) المصدر نفسه: ١٢٧ .

(٢) من فنون الأدب، المسرحية: ٢١ .

(٣) ينظر: ـ النقد الأدبي الحديث: ٥٩٩ .

ـ من فنون الأدب: ٢٢ .

تطوير مسرحيته .

إن رسم الشخصية في المسرحية ليس كل شيء، وإنما المهارة في وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة في المواقف الصحيحة المحكمة . فالكاتب المسرحي مطالب بإبراز أبعاد كل شخصية من شخصياته عن طريق التوغل في أعماق النفس البشرية ودراسته لها ومعرفة خفاياها، بهذا يستطيع أن يتقن رسم عنصر الشخصية في عمله المسرحي . كذلك فإن على الكاتب المسرحي أن يدرك أن إجادته في رسم الشخصيات المتقنة لا تغنيه عن تحقيق التوازن بين عناصر عمله، وتجسيد الفكرة التي أرسى عليها أركان مسرحيته، فكل عنصر درامي له أهميته التي لا تبرز ولا تتحقق إلا بانسجامه مع العناصر الأخرى .

إن عبقرية الكاتب المسرحي تكمن حينما يبني شخصياته على نماذج من الحياة الواقعية الحقيقية ويهبها وجودا حقيقيا، على نحو ينجح في الإيهام بأنها شخصيات حية بفضل مشاكلتها لواقع الحياة، فتصبح شخصيات مقنعة ويكون لوجودها في المسرحية مسوغ موضوعي يعكس بصدق وجودها الإنساني الواقعي وهذا ((لا يعنى بالضرورة خلق أناس واقعيين أحياء، بقدر ما يعني تجسيد بعض مظاهر التجربة في شخصياته))[1] ومن اجل أن تكون الشخصية مقنعة ومبررة منطقيا ينبغي رسم الدافع الكامن وراء كل فعل تقوم به تلك الشخصية رسما مقنعا، إذ أن هذا الدافع هو الذي

(١) المسرحية من أبسن إلى اليوت، تأليف: ريموند وليمز، ترجمة: د. فايز اسكندر: ٢٠ .

يجعل الفعل مناسبا وخاليا من الافتعال، وأن دلالات هذه الأفعال تصبح واضحة، فكلما كانت دوافع الشخصية كافية ومنطقية كانت أفعال الشخصية و تصرفاتها تتسم بالمعقولية، مما يخلق دافعا قويا للأحداث حتى تصل بالمسرحية إلى الذروة .

ففي بناء كل شخصية تتجسد دلالة حتمية على معنى اجتماعي ونزعة إنسانية يريد الكاتب أن تدلنا عليه الشخصية بمنطق حياتها، لا بالنص وهنا تبرز أصالته وإبداعه .

إن الشخصية بمفهومها العام هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، وبناء المسرحية العام[1] .

ومفهوم الشخصية لم يبق مفهوما محددا وثابتا في تاريخ الدراما العالمية، بل طرأت عليه جملة من التغيرات، بوصفها وسيلة درامية، تمتلك تكنيكا مفضلا لدى المسرحيين، الأمر الذي حدا بها إلى عدم الثبات في مفهومها . ففي عصرنا الحديث لم يتناقض اهتمام المسرحيين بالشخصية، لكنه تحول من معالجاتها لشخصية الإنسان الفرد إلى مناقشة الإنسان في وسطه الاجتماعي أو معبرا به عن فئة أو جماعة أو مجتمع ما ((وأصبحت البطولة في كثير من الأحيان نصيبا مشتركا بين كثير من الشخصيات بحيث

(١) ينظر: من فنون الأدب، المسرحية: ٢١ .

يصعب أحيانا أن نقرر من هو بطل المسرحية على وجه التحقيق))[1] .

وبغية الوقوف على حقيقة الشخصية المسرحية، لابد التعرف على المستويات والأنماط المختلفة لوجود هذه الشخصية، وهذا بدوره يدفعنا إلى تتبع رسمها في المسرح البصري ومعرفة خصائصها لأن الهدف من ظهورها على المسرح هو نقل بعض الدلالات والأفكار وليس مجرد تصوير الناس كما هم في واقع الحياة . أن الشخصية المسرحية لا تستطيع أن تؤكد حضورها دون أن تكون ذات فعل ما فعل يساوي رغبتها الكبيرة وطريقة بنائها المحددة في ظروف صراعها مع الأطراف الأخرى وقدرة المؤلف تتجلى بجعل أفعالها معبرة تعبيرا منطقيا عن خواصها من خلال الفعل نفسه، فمن خلال الفعل والمواقف المتوترة تبرز خصائص الشخصية وتفصح عن دلالاتها المختلفة . فبدون هذا الصراع الذي تخوضه الشخصية مع الآخرين تبقى الشخصية مسطحة مثل بقية الشخصيات التي تواجهنا يوميا، ومثلها الشخصية الكارتونية التي يركز المؤلف في رسمها على أبراز عاطفة واحدة سائدة لديها أو((ملمح واحد من ملامحها الجسدية، أو النفسية، أو الخلقية، أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية، مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كيانا مفتعلا غير مقنع))[2].

أما الشخصية الرئيسة فهي التي تظهر خاصية واحدة سائدة خلال

(١) المصدر نفسه: ٢٩ .

(٢) من فنون الأدب، المسرحية : ٢٥ .

الفترة الدرامية لظهورها أو أكثر من الخواص المتعارضة، وتدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر بها وتتأثر بها أكثر من غيرها، ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي .

إن بنية الشخصية المسرحية قد تباينت مستوياتها في المسرحية العراقية تبعا لعاملين: الزمن التاريخي والموضوعي، فبعد مرور ما يقارب من ستة عقود على ظهور المسرحية في العراق، أخذت الشخصية المسرحية تمر بخط بياني، يصعد أحيانا ويهبط في أحيان أخرى، وهذا يرجع بدوره إلى أسباب قد تكون ترتبط بالشخصية نفسها، وقد تكون أسباب ذلك ترتبط بالمرحلة التي قدمت فيها، أما الفترة الممتدة من الثلث الأخير من ذلك القرن إلى يومنا هذا، فالشخصية المسرحية نجدها قد اكتسبت ملامح خاصة ميّزتها عن الأعمال الدرامية في العقود الأولى من حيث مستوى معالجاتها الفنية والموضوعية . وإذا كانت لعملية الصعود والهبوط دلالات، فأنها تشير إلى الحركة العميقة التي مرّ بها البطل ليساير حركة الواقع بكل معطياته الايجابية والسلبية، وتمثلت في انتقاله من دور الشخصية الاعتيادية إلى تلك التي تمتلك مميزاتها التاريخية، والابتعاد من البطولة الفردية إلى البطولة الجماعية[1].

ضمن هذا الإطار، ستتحرك هذه الدراسة لتسلط الضوء على واقع

(١) ينظر الحركة المسرحية في الخليج العربي والجزيرة العربية، ظمياء كاظم الكاظمي، جامعة البصرة، دراسات الخليج العربي، البصرة ١٩٨٠: ٧٠ .

الشخصية المسرحية في البصرة، لتكوي صورة أكثر عمقا لمعرفة هذه الشخصية، وإبراز معالمها الدقيقة وصور انعكاسها الدرامي من خلال استقرائها في الأعمال الدرامية .

وإذا كنا سنتناول الشخصية لدى عدد من كتاب المسرح في البصرة، فأننا سنلتزم الاختصار في مناقشة بعض النماذج التي تتوفر فيها بعض الخصائص والمتميزة التي تستحق الدراسة، بوصف الدراسة التي اعتمدناها دراسة عامة لا تميل إلى التفصيل والتدقيق .

وإذا كنا سنتناول الشخصية لدى عدد من كتاب المسرح في البصرة، فأننا سنلتزم الاختصار في مناقشة بعض النماذج التي تتوفر فيها بعض الخصائص والمتميزة التي تستحق الدراسة، بوصف الدراسة التي أعتمدناها دراسة عامة لا تميل إلى التفصيل والتدقيق .

أ ـ نموذج المثقف المنعزل :

ويتمثل هذا النموذج في مسرحية (اليانكي) ١٩٧٢لبنيان صالح ومسرحية(ملابس العيد) ١٩٩٦لكاظم الحجاج ومسرحية(المجنون) ٢٠١٠ [1]لجمان حلاوي، فالبطل(المجنون) في مسرحية جمان حلاوي يناضل ضد

(١) المجنون(ومسرحيات أخرى)، جمان جاسم حلاوي، ط١، دار الينابيع، دمشق ٥٢:٢٠١٠ .
* ولد الكاتب جمان جاسم محمد حلاوي في مدينة البصرة عام ١٩٥٩ أكمل دراسته فيها، وتخرج في كلية الهندسة.

واقع ملئ بعوامل القهر والإحباط، بسبب ما يقابله من زيف وخداع ومكر، الأمر الذي جعله يتخذ خندقا معارضا لأصحاب القيم الفاسدة، وعدم الالتحام بالمجتمع، ومن ثم فان الهزيمة كانت النتيجة النهائية التي أودت به إلى التمزق والضياع، وما يجري على البطل في هذه المسرحية، يجري على أبطال المسرحيات ألأخرى، فكل واحد من كتاب هذه المسرحيات نجده يفصح عن ممارسات وقيم لا أخلاقية كانت تسود المجتمع، وان هذه المسرحيات ما هي إلا لكشف الواقع المأزوم .

المجنون: لا أريد هذه الحضارة، لا أريد هكذا حضارة ..كنت مخطئا ..أنه عالم منحط يثير الشفقة والحزن ...عالم سيء لا ينصلح ولا يصلح لشيء، لا كالعوالم المنسية التي عرفتها مفعمة بالحب والصدق ..ملأى بالحياة .

إن مهمة الكاتب المسرحي البديهية هي أن يوفر للآخرين نظرة متعمقة في خواص الناس والمجتمع، وأنه معني بإيصال رسالته عن العالم المعاصر الذي أثقلته المآسي، لذا جاء نتاج المؤلف هنا معبرا عن بيئته . وقد شكّل الواقع الاجتماعي مصدرا رئيسا لشخوصه التي تدرك طبيعة علاقتها به، فجاءت بسيطة ومسحوقة، ومأزومة ومهزومة جراء مأساوية الحياة الاجتماعية . فهم على الرغم من تفهمهم وإدراكهم لفظاعة وضعهم، فأنهم لا يملكون القدرة على تغييره، والمؤلف بذلك يطرح في مسرحيته ومن خلال تداعيات شخوصه واقعا مثقلا بالكثير من الهموم، خاصة وأنه صوّر

الإنسان المثقف الواعي المنحدر من الطبقة الوسطى والذي يفتقر لإمكانية التأثير على المجتمع وتغييره . فالبطل هنا لا يستطيع جامعة البصرة/ قسم الميكانيك سنة ١٩٨٤، يعمل حاليا مهندس في دائرة توزيع الكهرباء، إلى جانب عمله له هواية الكتابة في الأدب والفن، فهو كاتب مسرح وكاتب سيناريو، من أعماله المسرحية (المجنون ومسرحيات أخرى) و سيناريو فيلم (سقوط المختارة) .مقابلة شخصية مع الكاتب جمان حلاوي بتاريخ ١٢/تموز/٢٠١١.

تغيير الحقيقة لأنها حقيقة شاخصة أمام الناس جميعهم، وشأن البطل هنا كما هو في غالبية المسرحيات يحلم بالخلاص، وبالواقع الأفضل .

وقد حرص المؤلف على أن تحمل أسماء شخصياته بعدا دلاليا يطابق الواقع، ويفارقه أحيانا، فعنوان المسرحية(المجنون) جاء مطابقا للشخصية الرئيسة، ولربما كان بناء موضوع المسرحية قائما حول هذه الشخصية وما يكتنفها من مفارقات وغموض، فكأن التسمية هنا علامة أو رمز، فالتسمية هنا لا تعين صاحبها بعلامات فارقة كالنسب والماضي والهيئة والتكوين الخاص ...الخ، لتنتهي المسرحية إلى بعض الشروط الإنسانية القاهرة . وتسمية المسرحية باسم البطل، هي ظاهرة شائعة في الفن الدرامي، وقد أشار إليها بعض النقاد أمثال ياسين النصير[1]، الذي يرى أن

(١) ينظر: البحث عن شخصية المسرح العراقي، مجلة المثقف العربي، العدد ١ بغداد ١٩٧١: ٨٥.

الكاتب يلجأ إلى هذه الظاهرة ليحملها معنى المسرحية أو المشكلة الرئيسة فيها أو للدلالة على قضية أو هدف بعينه . فالتسمية أذن تعدّ((شكلا من أشكال التشخيص))[1] . فهذا المجنون يمتهن مهنة التدريس ويمتلك ثقافة واسعة، إلا أن أمرا في الحياة قد ألمّ به، فحوله من رجل سوي إلى رجل صاحب لوثة في عقله .

لقد ارتبطت السمة الظاهرة للشخصيات من حيث طبيعتها في مسرحية(المجنون)بنوع الحدث، فالحدث يقوم على الشكل الكيفي وليس المنطقي، فأننا لم نجد للشخصيات تأثيرا واضحا في مجريات الأحداث، بل كان الحدث ـ المخطط له والموضوع مسبقا ـ هو المتحكم في سير الشخصية لتصبح وفق مقاييس بناء الشخصية غائمة غير واضحة تماما في مقاصدها وهذا ما جعل الشخصيات تفقد أبعادها وملامحها، فهي معزولة عن ماضيها حتى بدت على شكل لوحات منفصلة عن بعضها، كما إنها فقدت اختيارها الإنساني والحياتي، ومن ثم عمد الكاتب إلى أن يسمي تلك الشخصيات بصفاتها وأرقامها بدلاً من أسمائها المحددة التي تعكس واقعيتها(الأول، الثاني، الفارس الأول، الفارس الثاني)إذ لا يمكن الاستدلال على تاريخ تلك الشخصيات إلا من خلال ذلك باستثناء شخصية (الآخر) وهي الشخصية الثانوية في المسرحية، التي يتحدد موقفها الذي يمثل صوت

(١) نظرية الأدب، تأليف: رينيه ويليك واوستن دارين، ترجمة: محي الدين صبحي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠: ٧٥ .

العقل والضمير الجمعي، فالمؤلف لم يبذل عناية كافية في رسم هذه الشخصيات، فخرجت بسيطة التركيب، مبهمة الملامح، وقد اكتفى المؤلف بتصويرها تصويرا سطحيا عاما، وكانت مسوقة برغبة المؤلف وأرادته، لا تؤثر في انبثاق الحوادث وتطورها إلا تأثيرا واهيا .

وأخيرا نقول أن شخصيات هذه المسرحية لم تكن متنامية، وإنما هي متكاملة من خارج النص، بمعنى أن الشخصيات تمارس سلطتها ولا ضرر من الخوف لأنهم لا يفعلون غير ما هو معروف لدى المشاهد والممثل .

ب ـ الشخصية من مادة الحياة

ارتبط النتاج المسرحي عند كتاب الدراما في البصرة بالبيئة التي ينتمون إليها وربطه بالواقع قدر الإمكان حيث شكل الواقع الاجتماعي المصدر الرئيسي لشخوصهم التي تدرك طبيعة علاقاتها به، لذلك قدموا عددا كبيرا من الشخوص التي تهتم بهموم الإنسان المعاصر وحاجته الملحة في الحياة والشخصية في المسرح البصري تعطي ملامح الواقع المرتبط بقطاع معين من مجتمع أو بخصال إنسان مرتبط في تكوينه بأفكار وقيم وسلوك نابعة من بيئة وليدة بناء اجتماعي خاص .

فإذا ما تصفحنا النصوص المسرحية كمسرحيات(غرفة للإيجار) ١٩٦١ لقاسم حول ومسرحية(الصدى) ١٩٨٤ للدكتور مجيد حميد الجبوري ومسرحية(ملابس العيد) ١٩٩٦الكاظم الحجاج ومسرحية(الحكم موتا) ١٩٩٨العبدالجبارالتميمي ومسرحية(القطار الصاعد)و(القطار النازل)

٢٠٠٣لجبارالعطية ومسرحية(التعويذة) ٢٠٠٦ وغيرها من المسرحيات التي تعالج شؤوننا وتعاني ما نعانيه فأننا نرى الشخصيات فيها تعبر عن صور حياتية تستمد مقوماتها من جوهر الواقعية، وتعبر عن حقيقة الحياة اليومية بتفاصيلها، وعن الظروف الاجتماعية وعن وعي المجتمع المرتبط بتلك الظروف وطبيعتها .

ولعل مسرحية(ملابس العيد)[١] ١٩٩٦لكاظم الحجاج النموذج الأمثل في تصوير شرائح المجتمع العراقي، فقد قام المؤلف بتصوير الواقع العراقي المستجد في تسعينيات القرن الماضي الذي شهد بدوره اضطرابا اقتصاديا كبيرا في جميع مرافق الحياة نتيجة الحصار الاقتصادي . والمسرحية عبارة عن مونودراما[٢] وهي نوع من المسرحيات التي لا تهتم بالتركيز الدرامي

(١) مسرحية ملابس العيد، كاظم الحجاج، مجلة الأقلام العراقية، العدد (١٢، ١١، ١٠) بغداد ١٩٩٤: ٦٢ وما بعدها .

ولد كاظم الحجاج في البصرة عام ١٩٤٢، أكمل دراسته فيها، حصل على الشهادة الجامعية في علوم الدين واللغة من كلية الشريعة /جامعة بغداد عام ١٩٦٨، عمل مدرسا لمادة اللغة العربية في معهد الفنون الجميلة في البصرة، له أربع مجموعات شعرية، وله أربعة نصوص مسرحية نشرت أغلبها في مجلة الأقلام العراقية، لازال الكاتب مستمرا في عطائه الأدبي والفني . مقابلة شخصية مع الكاتب، البصرة ١٤/ أيلول / ٢٠١٠.

(٢) الومنودراما: مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح، وأصل الكلمة يوناني من المونو (mono) ومعناها (واحد) ينظر: التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة: ←

أو الصراع بمعناه التقليدي أو حركة الحدث من عرض إلى أزمة وانفراج، وإنما تشبه البناء الروائي في ازدحامه بالأحداث وإسقاطه لبعض الشخصيات. ومسرحية الحجاج في بنائها العام تدخل ضمن المسرح التعبيري، فقد تضمنت المسرحية عددا من الدلالات الاجتماعية والفكرية وعالجت جملة من المظاهر الاجتماعية لتلك الفترة، الأمر الذي يسوغ لنا القول فيها أنها حققت تسجيلا لحركة المجتمع من خلال المسرح في تمازج القضية المطروحة فيها بالشخصية النموذج، أي أنها جاءت نتيجة لفعاليات الشخصية التي أوجدت تلك المشكلة. لقد تأثر الحجاج بالأدب الروسي كثيرا، بسبب ولعه بالإنسان والهم الإنساني .

وكانت أثار الكاتب الروسي أنطوان تشيخوف[1] واضحة على أعماله إذ تعدّ من المصادر الحيوية والمهمة في كتاباته لما تمتلك هذه الآثار من العمق الإنساني والبساطة وحتى الشاعرية، فضلا عن الواقعية التي تعتمد

←

١٤٤.

(١) أنطوان تشيخوف: كاتب مسرحي وقاص روسي، ولد في روسيا عام١٨٦٠، تخرج في كلية الطب عام١٨٨٤، كتب العديد من المسرحيات منها(مضار التبغ، أغنية التم، مفجوع رغم أنفه، الشقيقات الثلاثة، الخالة فانيا، بستان الكرز.... . وغيرها) كما كتب قصصا قصيرة، توفي سنة ١٩٠٤ في المانيا بمرض السل الرئوي .

ينظر: المسرح الثوري، تأليف :روبرت بروستاين، ترجمة: عبد الحميد البشلاوي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د ـ ت) : ١١٨ .

كشف الصراعات الاجتماعية الحادة والغوص في الأعماق البشرية لاستخلاص المعاناة والإحباطات التي يعاني منها الإنسان .

تحتوي مسرحية الحجاج على شخصية رئيسية واحدة تدور حولها الأحداث وشخصية ثانوية، وتكاد المسرحية تقتصر على هاتين الشخصيتين، وهما من عامة الناس، ينتسبان إلى الطبقة الوسطى، طيبا القلب في طبيعتهما مكبلان بقيود فرضها عليهما الواقع الاجتماعي، وهما لا يمثلان نفسيهما بقدر ما يمثلان خلفيات اجتماعية . أن تركيز الكاتب على التسجيلية لعمله المسرحي في تلك الفترة التي كتبت فيها مسرحيته يجعل من شخصية (العريف) مجرد ناقل للأفكار التي أراد الكاتب إيرادها على لسانه أما شخصية(المعلم) فهي شخصية محورية تتمحور حولها الأحداث، أو هي قطب المسرحية الذي تدور حوله الأحداث وتتلاقى، سواء أكانت هذه الأحداث تجري لمصلحته أم لخلاف ذلك، وهي المعبرة عن أفكار الكاتب . ومن الواضح أن الكاتب قد مازج في هذه المسرحية بين الشخصية والقضية المطروحة، إذ نمت كل منهما بوجود الأخرى وتطورت بتطورها . ويمكن أن نقتبس هذا المقطع من المسرحية لمعرفة مدى تحقيق حالة الانسجام بين الشخصيات وما تهدف إليه من كشف الحقائق والدلالات الفكرية والاجتماعية التي تضمنتها . نحن أمام معلم في أحدى القرى، يستيقظ من نومه صباح العيد، فينزل من سطح بيته، فإذا به يصدم بسرقة أثاث منزله كله .

الرجل: أنها الصاعقة، نعم أثاث الزواج، الأحلام المسروقة، أحلام أربعين عاما من العطش، أربعين صيفا وشتاء وخريفا ولا ربيع بينها، أربعون عاما من صبر البعران (كمن يحلم)

لقد أستطاع الكاتب أن يرسم شخصية البطل من داخله بواسطة المونولوج، وقد أفاد من لحظات التأزم في كشف الرجل الإنسان لا المعلم الذي يقوم بخدمة الناس .

ويعزز المؤلف أنماط شخصياته وارتباطها بالواقع ليجسد طبيعة الحياة التي تعيشها، فمن خلال الحوار الآتي الذي يدور بين الرجل وعريف الشرطة تظهر دلالة أخرى :

الرجل: ألو أعتذر عن التأخير، كلا، كلا، أنا أعتقدتهم أطفالا جاءوا من أجل العيدية ولكن الوقت مبكر حتى بالنسبة للصغار، أنه جاري أبو ... نعم جاء يستعير التلفون ليتصل بكم، نعم بالمركز فقلت له أنني..نعم كان يريد تقديم بلاغ ..تعرف أن دائرتكم بعيدة قليلا عن البيوت أخبرته أنني سأعوض، قال أن بيته، نعم جاري الملاصق .. اللصوص سرقوا بيته هو الآخر ..كل شيء كما قال لي ..حتى خرطوم المياه، وكأنها سرقة بالكاربون .

ويبدو أن المؤلف حين أدخل قضية الجار كحدث ثانوي في مجريات الأحداث، أنه كان يرمي إلى كشف فداحة الأمر، وإظهار حقيقة

طمس معالم الخير والحضارة من اضطراب الأمن والاستقرار، وانتشار السلب والنهب في المجتمع بأسره .

إن الكاتب كان موفقا في تصوير حال شخصية الرجل ودوافعها، لقد خلق المؤلف من هذه الشخصية نماذج أصيلة من المجتمع تمثل نماذج وأنماط عامة من المجتمع تنطق جميعها بمشاعر المؤلف وتعبر عن القضايا والأفكار التي شغلته في النفس والأسرة والمجتمع، كل ذلك جاء في ظل حوار على لسانها لا يميل به إلى الانسيابية والإطالة في نقل فكرته وتجسيدها، بل جاء متدفقا كالسيل، يوحي بواقعية أفعالها، من خلال جمل حوارية رصينة جاءت لخدمة الحدث الجاري .

ج ـ نموذج البطل المنكسر

وهذا النموذج له حيز كبير في النصوص الدرامية، إذ يلقى احتفالا كبيرا من قبل كتاب البصرة، ويمكن أن نعده امتدادا للنوع الثاني ـ من مادة الحياة ـ لأنه في حقيقته أدب التحدي أمام القيم البالية والمعتقدات المتجمدة، والشعارات الجوفاء، ونمط الحياة المادي الذي يغوص فيه الإنسان في عصرنا هذا . أن شخصيات هذه المسرحيات واقعة دائما في محنة أو مشكلة، ذات طبيعة استثنائية، وأحيانا غير منطقية، وهي تحاول بمفردها أو بالتعاون مع غيرها الخلاص منها، لأنها تهدد وجودها وتفقدها الشعور بالأمن، ولكن البحث عن حل لأزمة هذه الشخصيات ينتهي دوما إلى نتيجة سلبية يوحي الكاتب من خلالها أن السعادة غير ممكنة على هذه

الأرض، وان البحث عنها ضمن الشرط الإنساني القائم هو العبث بعينه . ولعل من أشهر المسرحيات التي تظهر فيها ملامح شخصية البطل المنكسر هي مسرحية (المهرج) ١٩٦٢لقاسم حول ومسرحية(الجنين الأشقر المحبوب) ١٩٦٦ لبنيان صالح وكذلك مسرحية(المدينة المفقودة) ١٩٦٧لقاسم حول ومسرحية(الساعة)١٩٩٥ لكاظم الحجاج ومسرحية (محطات للحب)١٩٩٨ لعبد الجبار التميمي ومسرحية(كاروك) ٢٠٠١لعبد الكريم العامري ومسرحية(الجثة) ٢٠٠٢ لجبار صبري العطية .

ففي مسرحية(كاروك) ٢٠٠١[١] أعتمد الكاتب على إبراز الحدث العام من خلال الحدث الخاص المتمثل بحياة شخصية الابن وما يطرأ هذه الشخصية من تحول في مجرى حياتها .

فهذه الشخصية كانت للكاتب بمثابة نقطة الانطلاق الأولى التي أستطاع من خلالها أن يقدم رسما تعبيريا مغلفا بالرموز يقوم على تعرية انتقادية متعددة المستويات على نحو غير مباشر، فالشخصية((هي التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية أو تحفزه على الكتابة))[٢] فقد قامت فكرة المسرحية على الجمع بين الأجواء الاجتماعية بما تحمله من

(١) مسرحية(كاروك) عبد الكريم العامري، مطبوعة بالحاسوب، تقع في عشرين صفحة، من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠١.

(٢) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، ط٥، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٧٠ :٤٠١.

قيم إنسانية، والأجواء السياسية المتوترة من ناحية أخرى لهذا فقد أفاد الكاتب من هذا التضاد الحاصل ما بين تلك الأجواء في أن يقدم حالة واقعية عراقية معاشة في ظل تلك الظروف بأسلوب واقعي أيضا.

كما سعى الكاتب إلى الاهتمام بالشخصية المحورية(الابن) حتى استحوذت على الجزء الأكبر من جوانب المسرحية السردية .إذ يمكن وصفها بأنها شخصية تحمل مجمل أفكار الكاتب ورؤاه وتجاربه الذاتية، هذا مما جعل حوارها متدفق الحركة والبناء دون بقية الشخصيات الثانوية التي تعيش كل واحدة منها في عالم يختلف عن عالم الشخصية الأخرى .

النجار: أهذه حربك .. ؟

الابن : حرب ملايين الضعفاء في مدن الأرض، حرب الغافين على أرصفة العوز .

وتنانير الأهل الباردة المهجورة .

النجار: (مؤنبا) لحبك تثأر يا ولدي وأنت حميت الدار ؟

الابن : لكني لم أقدر أن أحمي ما يسر القلب

النجار: لا نتحكم بالأقدار

الابن : هل قدّر للمرء أن يبقى طريدا طول العمر . يخشى من ظلّ يتبعه، أو صوت يمنحه اليأس .

أقدر هذا يجعلنا أن نفتح أرصدة في بنك الموت ..؟

آه لم يغلق باب التسجيل لرحلة جهنمنا الصغرى ..

فهذه الشخصية تكشف عن حذر الكاتب في التصريح أو المواجهة في طرح أفكاره بحرية، فلا ريب أن نلمس أقنعة الحلم والرمز تتأرجح بين الحامل(الشخصية) والمحمول(الأفكار)لإدانة ذلك الواقع المضطرب فإننا هنا أمام شخصية لا تعرف معنى وجودها مع أنها تعيش حالة الانسحاق والاستلاب الشامل، فالابن الذي قدم كل شيء لوطنه، ودفع الثمن باهظا في سبيله، يرجع مهزوما خالي الوفاض، لا يجد سوى المعاناة والمأساة . وهذا ما جعله في صراع فكري في تجليات الذاكرة، والعيش في لحظة ما بين قبول الواقع وتجاوزه، وما بين حلم الوصول وبقايا الانتظار المؤلمة وما بين صورة الماضي ومثالية الانتظار والمواصلة فيها، وبين قدرة العاطفة الغالبة لقبول الواقع على آلامه .

فالأبن هنا يمثل رمزا إنسانيا واعيا لقضية سياسية واجتماعية مطروحة في المجتمع العراقي، أن شخصية البطل المنكسر تؤدي دورها في الخط الدرامي للمسرحية إذ تبرز جوانب الصراع ويغلب الضعف الإنساني على شخصية البطل وبالتالي انكساره إمام الثمن الذي يجب أن يدفعه .

د ـ شخصية المرأة

تحتل شخصية المرأة مساحة كبيرة في الأعمال الدرامية لكتاب البصرة نصا وعرضا، إذ إن اغلب الكتاب كانوا يكتبون مسرحياتهم وهم يدركون جيدا بأن المرأة في نصوصهم تكون انعكاساً وتمثيلاً للوضع الاجتماعي العام، وعند التعرض لملامح شخصية المرأة، فإننا نجد الكثير

من التغيرات التي طرأت على أسلوب رسم ملامحها وكذلك دورها الذي تضطلع به في المسرحية، ذلك أننا في غالبية الدراما الحديثة نجد الشخصيات لا تعرف ماذا تريد، فهم ضحايا لقوى البيئة، يفتقدون الوعي والقدرة المادية على الفعل .

إن هذا التطور والتغير الذي طرأ على ملامح الشخصية في الدراما الحديثة نجده ينعكس بطبيعة الحال على ملامح الشخصية النسائية في المسرح العالمي والمحلي . ففي مسرح البصرة احتلت المرأة مكانة مرموقة حيث كرمت وأعطيت حقها من التقدير والاحترام، ولم يعد ينظر إليها على أنها متاع مملوك للرجل، تأكل وتشرب وتنجب، بل أصبحت محترمة، خلافا لما كان سائدا، ومن ناحية أخرى تمتعت المرأة أيضا بسمة أخرى تمثلت في أنها تقوم بالخطوة الأولى لتحريك كل الأمور المحيطة بها، مما جعلها مركز الثقل بالمسرحية، ولم تعد تلك المرأة المستكينة الضعيفة التي صورها الكتاب من قبل . والمتتبع للأعمال الدرامية في البصرة يجد أن شخصية المرأة قد شغلت عددا لا يستهان به من النصوص المسرحية، بل وصل الحد إلى أن تكون شخصية المرأة متصدرة للفعل الدرامي عند بعض الكتاب المسرحيين لما تمتلكه من حضور مركزي أمثال قاسم حول وبنيان صالح وجبار العطية وكاظم الحجاج وجمان حلاوي .

ففي مسرحيات بنيان صالح كـ(العمة الزرقاء) ١٩٩٠و(حذاء الراقصة) ١٩٩٢ و(البندورا) ١٩٩٣ و(المنيكان) ١٩٩٦ تحتل المرأة الشخصية

المحورية وهي التي يقع على عاتقها ثقل وبناء الفعل الدرامي، لما تتصف به من العمق الإنساني والواقعية المعبرة عن الذات الإنسانية، فضلا عن ما تحمله من أفكار تعكس من خلالها ذاتية المؤلف، ومن ثم لا تمثل نفسها بقدر ما تمثل خلفيات اجتماعية، كونها مرجعيات اجتماعية وسياسية نابعة من بنية البيئة العراقية .

إن الكاتب المسرحي عادة ينتقي من الشخصية التي يريد إبرازها عناصر تؤكد صفة يريدها وتربطها ببقية الشخصيات، فتبرز من الشخصية بعض جوانبها وليس كل جوانبها، وما يفعله (بنيان صالح) شيء آخر فهو لا ينتقي منها ما يناسب الحدث المسرحي، بل ما يناسب الفكرة التي يرمز إليها .

ومسرحية(العمة الزرقاء) ١٩٩٠[1] خير مثال على ذلك إذ تعد هذه المسرحية من المسرحيات التعبيرية التي تتخذ إشكالية العلاقة الأسرية في المجتمع المحلي إطارا فنيا لتجسيد فكرتها، متناولة بأسلوب إيحائي الأوضاع السياسية لفترة حرجة من تاريخ العراق، الذي تمثل في تعارض الاتجاهات الشخصية والصراعات الجانبية بين أفراد الأسرة .

النص يرتكز على شخصية محورية(نعمة) وهو العنصر الأهم في المسرحية التي يقع عليها قيادة الفعل الدرامي وبنيته الدرامية، فكل حركة منها أو كلمة تشكل في دلالتها فعلا أو عنصرا بنائي ينحو نحوا تصاعديا

(١) مسرحية (العمة الزرقاء)، بنيان صالح، مجلة الأقلام، العدد الثاني، بغداد ١٩٩٠: ١٣٢ .

دراميا فعالا ضمن أطار حبكة النص .

و(نعمة)هي المرأة التي تجمّع في داخلها كمّا هائلا من الهموم الحياتية، بسبب النكسات النفسية كالإحباط والخيبة التي أوصلتها إلى الكآبة، فالنكوص والارتداد تمخض عنه مأساة سببها تضخم ـــ الأنا ـ المتسلطة التي من نتائجها المأساوية تدمير العمة الزرقاء وكل المحيطين بها. أن النص بمجمله يتحدث عن سيرة ذاتية للعمة الزرقاء بشكل متواصل أبتداءا من التسمية التي وصمتها بـ(الزرقاء) وهي كناية عن المرأة المتسلطة الحاقدة التي تعبر بدورها عن القوة المتخمة بالتراكمات والاستلاب واللاجدوى.

ومن ناحية أخرى تعد شاهدا على ممارسات الفئات الاستغلالية في ظل حياة بالغة القسوة والتعقيد .

والمؤلف حينما تناول قضية المرأة في هذا النص، فهو بذلك خرج على ما كان سائدا عند كتاب المسرح المحليين الذين لطالما ناقشوا قضايا المرأة، كل من منظوره الخاص، كقضية تحررها في المجتمع وقيمتها وأهمية دورها إلى جانب الرجل. فالمؤلف قد أستطاع من خلال نصوصه أن يتميز عن غيره بتعدد معالجاته، واتخاذها أبعادا أكثر عمقا مما عند غيره .وأخذ يكشف ملامح المرأة ويظهرها على سواها، وهي لا تؤمن بتبعيتها للرجل، وإنما تشاركه العمل والبحث عن الخلاص، وهذا ما جعله أن يعقد راية البطولة إليها في بعض مسرحياته .

فمثل هكذا موضوعات تختلف تبعا لاختلاف وعي هذا المؤلف عن ذاك، ومدى إدراكه للخطوات الواجب إتباعها من أجل الارتفاع بالمرأة إلى مستوى الفعل القادر على رفد مسيرة المجتمع والإسهام فيها .

ولعل الحوار الآتي بين الأم ونعمة يبين مدى قسوة هذه الابنة وقوة جبروتها حينما تستقبل خبر موت

والدها بجملة خالية من المشاعر والأحاسيس :

الزوجة (الأم): نعمة ... أبوك ... أبوك

نعمة : (تتريث)

الزوجة: أبوك مات يا نعمة

نعمة : ليرحمنا الله ـ تواصل مسيرها .

وعلى ضوء معطيات النص وحيثياته نجد المؤلف يؤكد من خلال معالجته لمضمونها الواقعي على ما أصاب المجتمع من الأوضاع والأزمات الخانقة التي عاشها في ظل الظروف الاجتماعية . وهكذا وبهذه الصورة نجد موقفه الرافض لأشكال الظواهر الاجتماعي السلبية التي لا تراعي حرمة صلة الرحم وهو بطبيعته موقف أخلاقي من الفرد والمجتمع .

الأم: شجرتها العقيم . مثلها يطعمها أهلي للمواقد .

صديق: لكنها خضراء .

الأم: العاقول أخضر أيضا .

صديق: لا أمل فيها .

الأم: عقيمة كصاحبتها، كلاهما مهجورتان

صديق: هي عقيمة، أنا عقيم، أنت عقيمة، جميعنا، ماذا أثمرنا؟ هاه، لو كانت لنا شجرتان أنا وأنت لبدتا مثل شجرتها، خضراء، متفرعة الأغصان، لكنها عديمة الثمر .

أما شخصيات المسرحية الأخرى فهي شخصيات ثانوية كـ(الأب والأم والزوجة وسوسن وصديق) وقد قامت جميعها بالفعل المسرحي، وهي في أثناء ذلك لم تتغير أو تتطور مع تطور الأحداث، ولعل اهتمام المؤلف على بناء الموقف وإبرازه كان ملحوظا أكثر من غيره، مما أثر سلبا على بقية الشخصيات، فالمستوى النفسي لرموزه كان رتيبا منذ البداية ـ صديق ـ الذي لم يمنحه المؤلف بعدا اجتماعيا تظهره أكثر تعبيرا لفئة الاجتماعية معينة، أما بقية الشخصيات، فهي جميعها كانت ضحايا للعمة الزرقاء، فكانوا مسحوقين، لم يبدو أية مقاومة حيالها للدفاع عن وجودهم وحقهم بالحياة عدا صرخات اليأس والاحتجاج البائس .ويمكن أن نقول أن شخصيات بنيان صالح تتميز بأنها تحمل عوامل القوة والفناء في داخلها، والقدر في أغلب الأحيان يتدخل في مصيرها أكثر مما تحدد ذلك المصير تصرفاتها .

ويمكن اعتبار هذا النص المسرحي من مؤشرات التفاعل بين حركة المسرح مع الواقع الاجتماعي في متغيراته، وعلامة على مقدرة تقنية في التأليف المسرحي في معالجة المشكلة الاجتماعية .

وكلمة أخيرة، فان رسم شخصية المرأة في العديد من المسرحيات العراقية ((لم يتم على أساس أنها بناء متكامل، وقد جاءت لخدمة الحدث وليس العكس، وفي هذا فأنها لم تشارك في صياغة التحولات))[1].

هـ ـ الشخصية التاريخية

يمكن أن تعد الأعمال المسرحية في البصرة كمسرحيات(مأساة اليمامة) ١٩٦٧الحسين الهاشمي ومسرحية (هرم آمون الابن) ١٩٨٠ ومسرحية(ايرا) ١٩٨٧ لجبار العطية ومسرحية (الاختيار) ١٩٩٨العبد الجبار التميمي ومسرحية(ياعلي) ٢٠٠١ومسرحية(لعبة شهرزاد) ٢٠٠٨ لعبد الكريم العامري ومسرحية (أحرار) ٢٠١٠ لجمان حلاوي نماذج اتخذت من التراث ركيزة أساسية في بنائها، فقد التفت كتّابها لاستدعاء موضوعات التراث وشخصياته، التي عالجت التاريخ أو استخدمته كوسيلة تعبيرية لأداء مهامها المضمونية الوعظية والجمالية، بغض النظر عن رؤى وأفكار تلك الأعمال ومدى فهمها للتراث والمعاصرة . ومهما يكن الأمر في شأن هذا التصور فأن الكاتب المسرحي حين ينقل متلقيه من واقعه لكي يزج به في أطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية، فأنه يريد له أن يعود إلى نفسه ليتأمل واقعه في ضوء ما عاشه من هذه التجربة .

(١) البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، الموسوعة الصغيرة(١٣١) دار الجاحظ للنشر، بغداد١٩٨٣ :٩٤.

وهذه الأعمال جميعها جاءت لتجسد الشخصية من خلال نمطين: النمط الأول يجسّد الشخصية التاريخية الحقيقية والنمط الثاني هي تلك الشخصيات المضافة من خيال الكاتب المعاصر لتلعب دورا متميّزا من حيث البعد التاريخي للعمل الدرامي مع كل ما يحتاجه الكاتب من إسقاطاته المعاصرة .

ويمكن أن نعد مسرحية(مأساة اليمامة) ١٩٦٧[١] لحسين الهاشمي نموذجا لهذين النمطين، فمأساة اليمامة لم تكن في الحقيقة مأساة بل هي مجرد حادثة تسردها كتب التاريخ . وكان هم الكاتب يتجسد بهذه المسرحية هو ليس المغزى التاريخي، بل أمكانية استخدامها لإثارة شجن المتفرجين وإضاءة مشكلاتهم الحية التاريخية واليومية، فقد أستمد الكاتب حكاية تاريخية وأخذ يعيد صياغتها وتحوير أهدافها وغايتها مسرحيا . فمن ثنايا الماضي يصور بعض جوانب الحاضر، ليبعث من ذلك الماضي مسائل وآراء لها سلطان الماضي في تتابع الحدث، ولها صيغة الحاضر في جلاء القيم الإنسانية أو الدعوة للتغيير وهو يلبس الماضي لباس الحاضر بطريقة تنكشف فيها الأحداث التاريخية عن مسائل الواقع المعاصر .

إن الرجوع إلى التاريخ يضعنا أمام ثلاث مجموعات بشرية هي ((البعض الذين يخلقونه ثم يكونون ضحاياه، وآخرون يحسبون أنهم يخلقونه أيضا، وهم ضحاياه . أما الاخيرون فلا يخلقون التاريخ ولكنهم

(١) مسرحية مأساة اليمامة، حسين الهاشمي، دار الطباعة الحديثة، البصرة ١٩٦٧: ٣٨.

كذلك ضحاياه))[1] فالمجموعة الأولى هم الملوك والرؤساء، أما المجموعة الثانية فهم مستشاروهم ومنفذو أوامرهم، إما المجموعة الثالثة فهم الشعب، فالأولى تفردها بالسلطة يؤدي إلى الخراب والدمار وهو ما يحصل على يد منفذيهم الذين يقومون بتنفيذ أوامر المجموعة الأولى مهما كانت الأوامر مدمرة ومرعبة أما الثالثة فهي التي يقع عليها الجور والظلم والحيف وهم ضحايا أولاً وأخيراً، أن الكاتب في هذه المسرحية قد خلق عددا من الشخصيات التي تدير أحداثها، فأعطى لكل شخصية طابعها الخاص وصفاتها التي تميزها عن الشخصية الأخرى، فكان من الطبيعي أن يؤدي احتكاك هذه الشخصيات واصطدام نوازعها وأغراضها المختلفة إلى توليد الأزمة التي تثير الاهتمام وتمدّ الأحداث بالحيوية والنشاط، وقد نجح الكاتب في أبراز بعض الشخصيات المحورية في مسرحيته كشخصية(ملك طسم) الطاغية المستبد وشخصية(حذام) زرقاء اليمامة، التي تعدّ العنصر المؤثر في أعادة خلق شخصيتها، وهو العنصر الأخلاقي الذي ربطه الكاتب بالتقاليد العربية والمبادئ الإسلامية وهي التي ترجع ـ أساسا ـ إلى تقاليد البادية وما يدخل في نطاقها من عناصر الفروسية والشرف وحرمة الأعراض والديار فمن خلال الحوار الذي جاء على لسان البطل (حذام) يظهر مدى التحام هذه الشخصية بالحدث التحاما لا انفصام

(١) سوسيولوجية المسرح، تأليف: جان دوفينيو، ترجمة: حافظ الجمالي ترجمة:حافظ الجمالي : ٣٤٠.

فيه،وفي الوقت نفسه يكشف من خلاله عن المشاعرودوافع السلوك عندها :

زرقاء اليمامة: أنت عدوي وقاتل أبناء قومي ومدنس أرض وطني، فكيف تريد أن أساعدك ...؟

وفي موضع آخر من المسرحية يظهر موقف البطل وهو يطرح الصورة الإنسانية الحقيقية، لا من خلال موقعه الاجتماعي والمهني حسب بل في كونه رمزا موظفا لخدمة فكرة العمل الذي يعتمد الدوافع الموجودة في أعماقه وتكوينه .

زرقاء اليمامة: تحسن إلي .. لان الشئ الذي لا فائدة لي ولقومي منه لا خير فيه .. والقوم الذي لا وطن لهم ولا حرية عليهم أن يقاتلوا فأما أن يموتوا كراما وأما أن ينالوا حريتهم ... فموت قومي خير لهم من العبودية والذل ..وفقدان بصري خير من وجوده ..وخير من أن أرى به عدوي وقاتل أهلي ومخرب وطني .. والآن أفعل ما شئت .. ولا تطمع مني أن أخدم عدو الوطن اللدود .

أما بقية الشخصيات التاريخية الأخرى، فهي شخصيات ثانوية ليست متخيلة أو مصطنعة، فهي الصورة التي تسير خطوة إلى الوراء فتكشف عن العمق التاريخي لها، لتقابلها خطوة مقدمة إلى الأمام لتعبر عن الروح الإنسانية المعاصرة وتتلازم الخطوتان بترابط منطقي حتى تصل إلى الإجابات الأخيرة عن التساؤلات التي طرحتها كينونة كل شخصية أو

مقدمتها المنطقية .

وفي ختام دراسة أنماط الشخصيات المسرحية في البصرة نستطيع أن نقول إن الكاتب البصري، قد نوع بين شخصياته المسرحية من شخصيات محورية وشخصيات ثانوية وشخصيات سلبية وشخصيات ايجابية وقد أحسن في رسمها رسما دقيقا حتى أبرز الجانب الإنساني فيها، فهي تتحرك وتنفعل وتتقدم وتتردد بدوافع خفية وظاهرة ولأسباب قد تكون واضحة أو مبهمة . وقد استطاع أيضا أن ينوع ابطاله في نصوصه المسرحية، وأن يعقد البطولة للشخصية الفرد لا الجماعة أو فئة اجتماعية معينة، فمن خلالها استطاع أن يجسد معاناته، ويحملها أفكارا من قيم ومعالجات للقضايا والمشاكل التي تحيط به . فضلا عن ما تطرحه بعض شخصياته كقضايا تتناغم مع فكرة المسرحية الظاهرة، للدلالة على الهموم الجماعية . وأخيرا نقول إن رسم الشخصية عند كتاب البصرة كان متباينا ما بين التصوير المثالي ونقيضه، وهي صفة تكاد تكون عامة عند كتاب المسرح في العراق.

المبحث الثاني: الحوار

إن الحوار من أوضح أجزاء العمل المسرحي، وأقربه إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، فمن خلاله يعبر الكاتب عن فكرته، ويكشف عن الأحداث المقبلة في المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها.

وعلى كاتب الحوار أن يكون حواره مفهوما سهلا، حتى يتمكن المشاهد من فهمه وبناء ما يأتي على ما سبق ذلك، وليس الهدف من الحوار أن يكون لغة إنشائية فخمة مؤثرة وجذابة، لأن جمال المسرحية ليس في جمال حوارها، ومقدار إظهار الكاتب لقابليته الأدبية . وإنما هو في جمال الفكرة التي تدور حولها المسرحية وفي الأسلوب الميسور الذي يحسن التعبير عن هذه الفكرة .

إن الحوار المسرحي وجد ليقال أي يقوم على فعل وليس الرؤى، لهذا كان له مواصفات معينة لابد من توفرها ليصبح دراميا وليس سرديا، ويتمثل ذلك بالتكثيف والتركيز والإيجاز وملائمة للشخصية التي تحمله والحدث الدرامي الدائر بين الشخوص، وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار

هو أداة التخاطب في المسرحية، كما يعبر السمة الأساسية التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها عن طريق الحوار وخشبة المسرح .

لهذا يمكن القول في تعريف الحوار المسرحي بأنه نمط من أنماط التعبير الذي تتبادله الشخصيات فيكشف جوهرها بطريقة يدفع الفعل إلى الأمام ويشتمل على نسب موزونة من الإيقاع والاتزان[1]. فمن هذا التعريف تتبين جوانب مهمة بوصفه واحدا من الآليات المهمة التي يقوم عليها بناء النص المسرحي فهو حامل لصفات الشخصية، ويمكن من خلاله أيضا التعرف على التكوين الفكري والاجتماعي والنفسي للشخصيات المتحاورة، فضلا عن ما يتسم به من الحيوية والاتزان الصوتي وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية فلا يظل على وتيرة واحدة، فأن صوت الحوار ـ أو وقعه في النفوس ـ جزءا لا يتجزأ من بناء المسرحية .

والحوار المسرحي له خصائص معينة يشترط وجودها في النص الدرامي، ولا يشترط ذلك الوجود في الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة

(١) ينظر: ـ فن الكاتب المسرحي، روجرم بسفيلد (الأبن): ٢٢٥ .

ـ النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣: ١٠٧.

ـ فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦: ٧٢..

والرواية والشعر الغنائي..الخ، فللمسرح حوار يأتي على غرار ما يجري بالحياة، ولكنه بكلمات موحية لا تركب الأشياء في صور بقدر ما توحي بدلالات تغوص إلى أعماق التجربة التي ينبغي الكاتب المسرحي تصويرها فهو على حدّ قول احد الباحثين ((ليس حديثاً مسجلاً على آلة التسجيل وأيضا ليس مجرد محادثة أنه يجب أن يبدو طبيعياً ولكن يجب أن لا يكون صورة منقولة له تماماً للكلام الاعتيادي أنه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتحرير لأغراض درامية، انه يجب أن ينقل وهم الكلام الحقيقي))[1]. شريطة أن يكون هذا الحوار صادقا ولا يخرج في الوقت نفسه عن القوانين الدرامية، كما يحمل السمات الفنية التي تتفق وطبيعة الشخصية الناطقة به، فالحوار الجيد ليس هو بالحوار الذي يمكن أن يجري في الحياة الواقعية، بل أنه الحوار الذي يوهم فيما يجري في تلك الحياة[2].

وهنا تكمن مهمة الكاتب المسرحي الذي يخلق طرازا من الكلام يجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع. أما خصوصيته الرئيسة التي تميزه عن بقية فنون القول الأخرى، فتكمن في خضوعه لطبيعة الجماهير، ولطبيعة العمل الفني، فهو ليس مقصودا لأجل الشخصيات والأحداث فحسب

(١) صناعة المسرحية، تأليف :كريفش ستيوارت: ١٤٢.

(٢) ينظر:ـالحياة في الدرامة، تأليف :أريك بنتلي ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مطبعة قدموس، بيروت ١٩٦٨ :٨٣ـ٨٤.

ـ فن الكاتب المسرحي، روجر م بسفيلد (الابن) :٢٤٤.

ولكن من أجل طرف آخر وهو المشاهد، وهذا ما أكد عليه روبرت جري حينما فرق بين المحادثة العادية والحوار الفني حين قال((أن المحادثة العادية تجري بين طرفين لا ثالث لهما، أما الحوار الدرامي فلا يستغنى عن وجود المستمع طرفا ثالثا بالرغم من أنه يلتزم عدم تعريف هذا المستمع بأنه مقصود بهذا الحوار عينه ..))[1] .

ولما كان الحوار المسرحي يمثل أبرز أدوات التعبير عن الأفعال في النص المسرحي والانفعالات الداخلية والتفاعلات بين الشخصيات في العمل المسرحي، فلا بد للحديث عن المستويات الأسلوبية للحوار وطريقة نظم الكلام فيه شعرا ونثرا. فمنذ أقدم مراحل المسرح كان الشعر وثيق الصلة بالفن المسرحي[2] وكان كتاب المسرحية الإغريقية القديمة ـ مأساة وملهاة ـ يحرصون على صياغة حواراتهم شعرا، ويتخذون من الشعر

(١) نقلا عن :الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح، دار الزيني، مصر١٩٧٥ :١٢.

(٢) تنويه:لم يعثر الباحث خلال دراسته في النصوص المسرحية في البصرة على نص مسرحي شعري لأحد كتاب البصرة ليتسنى له الوقوف عليه وإعطائه ما يستحق من الدراسة والعناية ومقارنته مع النصوص الأخرى. ويبدو أن ابتعاد كتاب الدراما في البصرة عن كتابة النص الشعري، لربما يرجع إلى صعوبة هذا الميدان وقلة تمرسهم به، وأن الأعمال النثرية الكثيرة التي قدمها الكتاب، كان نتيجة لاستجابة لرغبة الجمهور البصري فيها، لذلك لابد من التنويه والإشارة أن الدراسة قائمة على النصوص النثرية فقط التي سادت في النتاج المسرحي .

المسرحي وسيلة أساسية لكتابة مسرحياتهم . الذي يمتاز بطابعه الدرامي، وكان اليوناني المتذوق للمسرح يجد في الشعر متعة جمالية وغنائية لا تقل أهمية عن متعة انفعاله بأحداث المسرحية وتطورها((.. ومع ظهور تيارات الدراما الواقعية، ودراما السخرية والنقد ومسرح الأنماط البشرية والاجتماعية، وظهور دراما القضايا والأفكار، وتيار الدراما الطبيعية، أصبح المسرح يحاكي الواقع لا عن طريق الاستعارة الشاملة، كما نجد في المسرح الشعري، ولكن عن طريق تكيّف الواقع والتعليق عليه))[1] أخذ الشعر المسرحي يعاني من تغيرات على مستوى الذوق والأسلوب، وأخذ يختفي من الأدب المسرح العالمي تدريجيا منذ القرن الثامن الميلادي ليحل محله النثر في عهد عصر النهضة الانجليزية . إن النمط الحياتي الذي اتبعته المسرحية الحديثة جعلها تتجه إلى اختيار الأسلوب النثري واحداً من المتغيرات العديدة التي حصلت لها . فالأسلوب الجديد في التعبير الدرامي أخذ يزيد من الطابع الدرامي الخاص بالحوار وضوحا وتحديدا وأن عملية التطوير لهذا الأسلوب يزداد اقترابا من أسلوب الحديث الواقعي .

ومهما يكن من أمر فلابد هناك من شروط يجب أن يلتزم بها الكاتب لكي تتحقق فيها الصناعة الفنية للحوار مثل الحركة والفكرة التي وراء المسرحية والتلوين والتنويع طبقا لشخصيات المتحدثين والتشويق وتقديم

(١) لغة المسرح بين الفصحى والعامية، فتحي العشري، مجلة الكويت، العدد٢١، الكويت: ٩٣ .

بعض الأحاديث وتأخير البعض الآخر واستبعاد العبارات التي تشتت الانتباه وعدم التكرار .

وأن يراعي الكاتب المسرحي أيضا الجو النفسي للمسرحية وهذا متروك لذوقه الأدبي ولغريزته الفنية والفنان يجب أن يكون حرا في اختيار اللغة التي يحتاج إليها في التصوير والتعبير . واختيار الفصحى والعامية مرهون أحيانا بموضوع المسرحية، ومضمون الفكرة أو الصورة فهناك موضوعات وأفكار لا يمكن أبرازها والتعبير عنها إلا باستخدام الفصحى كالروايات العربية والأجنبية أوالتاريخية أو الفكرية، كما أن هناك صورا خاصة لا يتم تلوينها إلا باستعمال العامية المناسبة لها كالروايات المحلية[1] فأن فرض أي اتجاه لغوي على الكاتب المسرحي ضرب من التعسف والعنت، وفيه مع ذلك حد من حريته في اختيار أبين الوسائل للتعبير، وفي سلوك أيسر السبل إلى قلوب الجماهير التي يكتب لها . واللغة في أول الأمر وآخره هي أداة مجردة للتعبير .

ولما كان الحوار يحتل هذه الأهمية عند كتاب المسرح ونقاده حينما يتم ارتباطه بالنسق المألوف لكلام شخصية من الشخصيات المسرح وما

(١) لمعرفة المزيد عن هذا الموضوع ينظر:

ـ الأدب وفنونه، د. محمد مندور: ١٢١ ـ ١٣٠ .

ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، مصر ١٩٧٧: ٧٣ .

يثيره من انفعالات وما يحدثه من تشويق، فلابد من معرفة الخصائص والسمات التي تتوافر فيه لتجعل منه حوارا ناجحا يحتل المرتبة المتميزة من عناصر البناء المسرحي .

ويكفي هنا أن نعرض عرضا سريعا الخصائص التي يمتاز بها الحوار المسرحي الجيد لنتمكن من خلالها استقراء النماذج المسرحية في البصرة ومعرفة الخصائص الايجابية والسلبية التي تقع في أطار قوانين الحوار المسرحي، والوقوف على المشكلات لكونها مواقف وحالات مربكة واجهت كتاب المسرح من غير الوقوف على المعالجات الفنية في منظور لغوي وأدبي بحت .

أ ـ الحيوية والركود

بما أن الحوار أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة المشاهدين وأسماعهم ومن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه . و يعين على معرفة شخصية صاحبه، و يضيف جديدا عن المتحدّث أو المتحدَّث معه أو المتحدث عنه في وقت واحد، فينبغي أن يكون على قدر من الإيحاء والحيوية، ولا يظل على وتيرة واحدة أو إيقاع واحد، فيتحول حينها إلى حديث من جانب واحد، وينبغي أن يتلون حسب حالة الشخصية والموقف العام مما يعطي تحريكا لجو المسرحية بإيقاعات مختلفة ليكون

فعالا وديناميكيا على حد قول فولكنشتاين[1]. ((الحيوية تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية، أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات، فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة))[2] والكاتب الدرامي المتيقظ لا يترك شخصياته تتحدث بإسهاب أو إطناب فكلاهما يقضيان على حيوية الحوار كما أن الحوار الطويل يبطل الفعل الدرامي مما يصيب القارئ والمشاهد بالفتور((والحوار العظيم لا يقف ساكنا ولا راكدا لكي يحلل ويعلل، بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة وهو في يد الممثل كالأداة الضخمة التي تستطيع أن تجعل الجمهور يعرف عن طريقها أعماق كيانه وأغوار نفسه))[3] فلابد من الاقتصاد في الحوار بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية تساعد على إثارة اهتمام القارئ والمشاهد والمستمع على السواء. ويرى الدكتور طه عبد الفتاح أن غاية الحوار الجيد((ليس أن يحكي المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم في ثوب المحادثة ما لا يوجد في المحادثة، فيكون مسليا حيث المحادثة مملة، ومقتصدا حيث المحادثة

(١) ينظر: نظرية الدراما، تأليف: سنيشنا يانوثا، ترجمة: نور الدين فارس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٩: ٢١ .

(٢) الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، الطبعة الثامنة، دار الفكر العربي، القاهرة (د ـ ت) : ١٤٨ .

(٣) فن الكاتب المسرحي، بسفيلد: ٢١٨ .

مضيعة، بينا واضحا حيث المحادثة غامضة))[1].

إن قراءة في بعض نصوص كتاب الدراما في البصرة تظهر لنا سمة فاعلية وحيوية الحوار في نصوصهم . كما تبين لنا أيضا مدى اخفاق بعضهم في تناول لهذه السمة ووقوف حواراتهم على سمة الأطناب والسرد التي تخرج بالحوار عن مساره الطبيعي مما يفقد المسرحية تماسك بنائها الفني .

وتأتي مسرحية(العمة الزرقاء)[2] كإحدى النماذج التي امتازت بتنوع حواراتها ودقتها في التعبير ولعل سبب التنوع هذا جاء تبعا لتنوع المواقف في المسرحية، إذ يتنوع كلام (نعمة) البطلة بين موقف وآخر، وقد بدا ذلك واضحا في مشاهد عديدة للبطلة التي تمثل قوة من تراكمات الواقع، لتعبر بلغتها عن أنزياحات غنية بتجربة حياتية، واجتماعية طويلة، ناقلة لنا أنماط القهر والاضطهاد والتمزق الإنساني التي ترزح تحته، ففي المشهد الأول الاستهلالي يظهر موقف نعمة الجاحد المتجهم تجاه الناس جميعا ومن بينهم أسرتها :

الزوجة: نعمة، أبوك، أبوك

نعمة: (تتريث)

الزوجة: أبوك مات يانعمة

(١) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح، د. طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب، دار الزيني، مصر١٩٧٥: ١١ .

(٢) مجلة الأقلام، العدد الثاني، بغداد ١٩٩٠: ١٣٢ .

نعمة: ليرحمنا الله (تواصل سيرها) .

يرد هذا الحوار في أول المسرحية، وهو يمثل جزءا من تكوين الشخصية المحورية وبنائها السيكولوجي، فيكشف عن قسوتها وتسلطها، فالشخصية هنا غير مستسلمة ولا اكتراثية، بل تصل في علاقتها مع أقرب الناس إليها إلى عدم التزحزح وبطريقة صلبة، إما ألفاظ الحوار وعباراته فقد جاءت لتعكس صفات الشخصية بأسلوب واقعي معبر عن نفسيتها، ملائمة لتفكيرها ومزاياها . في حين يأتي الموقف الأخر لها(الموقف الوجداني) في المشهد السابع إذ يبدو الحوار منسجما مع الموقف معبرا عن انهيار تلك الشخصية، حينما تقتل حبيبها (صديق) سهوا، فنسمعها وهي تحتضر تتحدث بلغة شاعرية ملؤها الحزن والأسى، وبعبارات رقيقة متدفقة، وهي لاتفتأ تتحدث عن نفسها محاولة التقليل من سوداوية المأساة، فجاءت مناجاتها بأسلوب نثري تتلائم مع رفعة الحدث وجلالة الموقف :

نعمة: ... حبيبي .هل قتلتك؟ هل طعنت قلبك الذي أحبني كل هذه السنين الطوال؟ يا ويلتي يا ويلتي

حبيبي ..أيامي الباقيات لك . أنظر أنا لم أشخ بعد لم أعجّز . هذه ضفائري . هذا صدري وهذا خصري. وهذه أردانـي لـم تختل مقاييسها عما كانت عليه في أول يوم أحببتني فيه ...

إن هذا الحوار الذي دار على لسان نعمة جاء ليعبرعن مناجاة وخلجات نفسية حزينة، بيد أنه يؤكد قيمته في نقل الجو المأساوي في هذا

المشهد، فعبارتها لم تخرج عن التركيز والدقة، وان كان يميل إلى الإطالة، فهذا لا يعني الخروج من التركيز والإشارة التي هي من خصائص الحوار الجيد .

وإذا ما انتقلنا إلى عينة أخرى كمسرحية(الممثل)[1] لكاظم الحجاج نلمس الهنات الفنية في حوارها المسرحي، إذ نجد سمة السرد والإطناب، والحديث فيها يبدو طويلا فضفاضا عميقا قادرا على استبطان النفس الجائشة ورصد نزعاتها ومطامحها وآلامها . فيعرقل ذلك جريان الأحداث وتطورها، ويصيبها بالركود، ومن ثم يؤدي إلى فقدان القوة الدرامية للعمل المسرحي . من ذلك قول الممثل :

الممثل: لا يغرنكم مظهري ! أنا بدين حقا، كما أبدو، ونقي البشرة كذلك، إلا أنني لست من طبقة اللصوص..بل أنا فقير أبن فقير من نسب عريق في الفقر يصل إلى جدي آدم، وبالمناسبة فآدم هو أفقر إنسان نزل على هذه الأرض لأنه لم يكن يملك حتى ما يستر عورته ....

أنا أيها السادة . وريث المجاعات البشرية منذ بزوغ فجر الفقر في الأرض السعيدة .

أما سر بدانتي فأنني خرجت هكذا من بطن أمي.. ساعدها

(١) مجلة الأقلام، العدد ١٠، ١١، ١٢، بغداد ١٩٩٤: ٦٢ .

الله. كيف قذفت بي ؟

إن ست نساء ساعدنها على أخراجي منها بل أخراجها مني ... أما أبي فقد كان حزينا منذ الشهر الأول حتى الشهر التاسع . يفكر في محنة أعداد أطعام لهذا العدد من الطارئين ... وكان يدعو الله، أن يؤجل ولادة أمي إلى عشرة أشهر أو عام كامل، ريثما يستجمع مبلغا، يساعده على أعالتنا نحن التؤم أنا ..أنا ..وأنا...

(يتوقف قليلا)

تحدثت طويلا عن ولادتي وبدانتي .. قد تسألون الآن كيف أعيش؟ كيف أغذي هذا الكيان الهائل؟ وبشكل دقيق ماهو عملي الذي أعيش منه الآن .. سوف أفاجئكم وأقول لكم أن مهنتي هي التمثيل .. نعم أنا ممثل.. كيف صرت ممثلا؟ هذا سيتضح لاحقا ...

إن السرد في هذه الفقرة يرينا إلى أي حدّ يمكن للكلام الفائض الذي يخرج في معناه ودلالته أن يكون مملا وقاتلا لحيوية المسرحية، ففي بداية المشهد الأول نسمع شخصية الممثل وهو يسترسل بالكلام مع الجمهور في محاولة منه للتواصل مع الجمهور، وكأن المؤلف في هذا المشهد يريد أن يكون الجمهور ملما وعلى معرفة تامة بمختلف المعلومات

وما يحيط بتلك الشخصية، وذلك عن طريق المناجاة الداخلية وأن تتحدث عن نفسها، لأنها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة يحتل فكرها ووجدانها، لذلك هي تكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها تفكر بصوت مسموع . أن لجوء المؤلف إلى نجوى النفس في بداية المسرحية كان في غاية الأهمية والخطورة، فهي إلى جانب أنها تمثل أقصر السبل وأوضحها لجعل الجمهور على معرفة مباشرة برأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، ولتعطي للمسرحية جوها وطابعها الأ أنها(نجوى النفس) تشكل تهديدا للبناء الفني للمسرحية إذ ما وظفت توظيفا غير صحيح ولا سيما في لغة المسرح الحديث فمثل هذه الأحاديث الطويلة لا تفيد أو تخدم الخط الدرامي، لأنها تخلو من الحركة، كما لا تنجح في أثارة التوترات التي من شأنها أن تقضي على انعدام حركة الفعل في المشهد .

إن الحشو والتطويل والاستطراد في حوار الفقرة السابقة يخرج عن دائرة الحوار الدرامي، بل يميل إلى الخطابية، لأنه يفتقر إلى الهدف الكلي إلا في بعض العبارات والجمل، أما بقية الحوار فهو خال من وظيفته المحددة رغم ما فيه من مقومات الدراما، فهذا الحوار لا يعرف الحدود، لأنه يستطيع الانتقال من الظاهر إلى الداخل، أي من الوصف الخارجي إلى سرد ما يجري في أعماق الشخصية، وفي الواقع يمكننا اختزال أو إسقاط مقاطع منها أو استبدالها، وهذا لا يضر بالسياق القصصي ولا بالنص

المسرحي ولا يحدث خللا في الأحداث، بل ستتغير المسرحية نحو الأفضل((فالحوار يجب أن يخضع لاقتصاد شديد، فمهما تكن قطعة من الحوار جيدة ... فأنها أذا عرقلت الفعل الدرامي سوف تضر بالمسرحية ويجب أن تستأصل))[1].

ومهما كان الحوار طويلا فهو ليس مرفوضا و((ليس مكرها على تغطية أية منطقة معينة، فلا هو بالمقال ولا هو بالأطروحة ولا تتحكم به شروط الدراما وحدها ولذلك فان الشخصية في المسرحية لا تتكلم لمجرد أن تكشف لنا عن نفسها، فهي محدودة في أقوالها بما يتصل بالمسرحية ككل ويبقي على حركتها، ويقدمها بالقدر اللازم وبالسرعة المقررة لها))[2]. ومتى كان الحوار كذلك، فهو حوار ثري بالدلالات مكثف بالرؤى الفنية يضيف إلى إيحاءاته ودلالاته المتعددة وقابليته للديالوج وحركته التي يختزنها بين كلماته، التي تأخذ المتلقي إلى أعماق أحداث المسرحية .وفي العموم أن هذا الأمر لا يقتصر على هذا النموذج فقط، بل هناك نماذج أخرى وبنسب مختلفة في عدد من المسرحيات في البصرة[3].

(١) صناعة المسرحية، تأليف: ستوارت كريفش، ترجمة: د. عبد الله معتصم، دار المأمون النشر، بغداد ١٩٨٦: ١٥٣ .

(٢) الحياة في الدرامة، اريك بنتلي :٨٨ .

(٣) لمعرفة المزيد ينظر: بعض مسرحيات جبار العطية كمسرحية(هرم آمون الابن)و(دواليب الزمن) وعبد الصاحب إبراهيم (لخطأ)و(صندوق الدنيا) وعبد الجبار التميمي(محطات ←

ب ـ واقعية الحوار

لقد أدرك المسرحيون أن العصر الحديث هو عصر المسرحية الواقعية، بوصف ـ المسرح ـ يحاول أن يمثل الحياة كما تبدو، فهو يهتم بها كما تتراءى، ويأخذ الأشياء بظواهرها لا بحقائقها الكامنة وراء تلك الظواهر، ويستطيع أن يهز نفوسنا ويشبع رغبتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل، وما دام الحوار ينبثق عن مفهوم المحاكاة في المسرح، فهو يشابه الواقع في تعريفنا نوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني، ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنية لها وظائف محددة، من هنا كان على الكاتب المسرحي أن لا يسرد الحقيقة ولا الواقع، بل هو يحاول التعبيرعن الواقع خالقا انطباعا بأن ما يحدث على المسرح يمكن حقيقة أن يحدث في الحياة الواقعية . ولا يراد بالحديث الواقعي هنا، هو أن يراعي الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها في واقع حياتها، وأن يتحدث كل شخص بلغته الخاصة . وأن يلجأ الكاتب دائما إلى اللغة العامية الدارجة والادعاء أنها الأقرب إلى المسرح وأقدرها على التعبير جريا على المذهب الطبيعي، وإنما المراد بواقعية الحوار المسرحي هو تمثيل واقع الحياة بعمق قد تعجز عنه اللغة العامية في كثير من المواقف و((أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت القدرة أم لم تؤت

←

للحب)و(الاختيار) ...وغيرهم .

القدرة على الإيضاح عن ذاتها))[1] وإعادة صياغة الواقع في منظور فني بأحاسيس، ومشاعر، ولغة حية قادرة على رسم البعد الفكري والتحليلي .

فاللغة الناجحة، هي الأقدر على إيصال الرؤية الكاملة، وتحقيق وظيفة الحوار سواء أكانت عامية أو فصيحة، وإذا وصل الكاتب إلى هذا النضج نهض التأليف المسرحي، فالواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع ولكنها(واقعية فنية) تصور ما يمكن أن يكون[2] .

وإذا كانت الواقعية في الحوار المسرحي لا فيها نقل الواقع، وإنما بتصوير الشخصيات، وإدراكها لمواقعها الحقيقية((فيجب أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التي تعيش فيها، لا يعني هذا أن يكون حوار الشخصية مطابقا لمقتضى الحال أو المقام فقط، بل ينبغي أن تكون هناك مطابقة بين لسان الحال ولسان المقال (مطابقة الشخصية للمجتمع))[3] . ولعل ما قصده(د.محمد مندور)يقترب من هذا المنحى عندما رأى أن الواقعية تنبع من لسان الحال، وليس من لسان المقام إذ يقول :((إنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أميّ بأفكار الفلاسفة، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في

(١) من فنون الأدب، المسرحية، د. عبد القادر القط: ٣٩.

(٢) ينظر: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير: ٨٨.

(٣) مدخل إلى فن الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط١، تونس ١٩٨٧.: ٣٦.

التأليف المسرحي الذي لا يخرج عن كونه فنا، وكل فن صناعة، وليست الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شئ))[1] ولكي يكون الحوار المسرحي مؤديا لغرضه ومنسجما مع الواقع الفني، الذي هو انتقاء مبرمج من الواقع الحي، وجب أن تسوده منطقية خاصة قائمة على بناء عقلاني للجملة يجعلها قادرة على التعبير والنقل والوصول والاستيعاب، لتفرض رد فعل عقلاني آخر على الطرف المحاور.

أن مطابقة الحوار لمقتضى الحال سواء كان ذلك مطابقته للموقف أو الشخصية ظاهرة مهمة من جهة توفيق المؤلف في تقديم حوار ناجح وفني أو من جهة تقرير مصير البنية الدرامية للمسرحية .

ولعل مسرحية(إلى من يهمه الأمر)[2] من الأمثلة التي تقوم على تقديم الإيهام بالواقع عن طريق تقديم منظر يحاكي الأماكن والأشياء الموجودة في الواقع، وتصوير شخصيات إنسانية حقيقية تستجيب للمثيرات التي حولها، وتتحرك بالدوافع البشرية، كما لو أنها موجودة فعلا بالحياة، فليس معنى استخدامنا للأسلوب القريب للحياة، واللجوء إلى اللغة العامية

(١) في الأدب والنقد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨: ١٧٤ ـ ١٧٥ .

(٢) المسرحية لعبد الكريم العامري، وهي مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على خمس صفحات من الحجم الكبير، البصرة .

الدارجة أحيانا، هو أدعاء بالابتعاد عن واقعية اللغة بالمسرح، والجنوح نحو المغالاة في الواقعية، ومن ثم لا يؤدي إلى الإيهام المتكامل بالواقع، أو يضعف منه .

ولنأخذ هذا المقطع من المسرحية، لنرى كيف استطاع الكاتب تطويع اللغة لخدمة أهداف المسرحية:

عفاف: القصة يا خالة ... القصة كاملة .

المرأة: (بلهجة عراقية) القصة ..؟

أكو غير الضيم

آآآآآآآآآآه من الضيم .

(تتمشى في المكان)

في الليل تفتيش وفي الفجر

أخذوا ولدي الأول، وقالوا سنرجعه لك ..

أخذوا ولدي الثاني، وقالوا سنرجعه لك ..

أخذوا ولدي الثالث، وقالوا سنرجعه لك .. أخذوا ... أخـذوا ...

وقالوا سنرجعهم لك ..

لم يأت أحد لي ولم يخبرني عنهم أحد ... (باكية)

أخذوا الأولاد وليتهم أخذوا عمري ومنحوهم بعض الحياة .

عفاف: ألم تبحث عنهم ؟

المرأة: (تنهض من جديد .. وتحمل بقجة وتدور في المكان)

فدوة يمّة.. جيت أشوف أولادي ... فدوة يمّة .. جيت أشوف عباس وجاسم وحسن

فدوة دلّوني عليهم .. شباب مـثلكم (تتراجـع) لا ..لا .. لا مـو مـثلكم، أكيـد مـومثلكم بـس أبعمـركم ... أتلاثـة ... أوليـداتي ... أخذتوهم وما رديتوهم ..

كالولي عدكم بالفرقة ... موش هيه هاي الفرقة؟ .

يمة فدوة .. أنه بكد أمك ... فدوة ... بس جيبلي خبـر عـنهم .. أنطيك مية ..ميتين ..أتلث مية ... بس جيبلي خبر عنهم .. يمـة أولادي ..حزام ظهري.. ماعندي غيرهم .

إن المتفحص لهذه المسرحية يجد أن(عبد الكريم العامري) قد كتبها باللغة العربية الفصحى، وأن تسلل بعض من الكلمات والتعبيرات العامية إلى حوارها وخاصة ما جاء على لسان(المرأة)، فلها ما يبررها في واقعية الحدث، التي قصد إليها المؤلف قصدا، لأن الألفاظ دونها تكون غير قادرة على تصوير الموقف[1]. فالحوار جاء منسجما مع الحالة التي كانت تسيطر

(١) كمسرحية(معجزة بذور الخردل) كاظم الحجاج، ومسرحية(القطار النازل) جبار صبري العطية... وغيرها .

على الشخصية في لحظات الانفعال وقد حقق بذلك الواقعية النفسية للشخصية، فجعلها تتكلم كما تتكلم في الحياة، فالكلمة قد تكتسب قوتها من الشخصية التي استخدمتها، ولو أنها صدرت من شخصية أخرى لما كان لها هذا الأثر البالغ في النفس .

ونجد في مسرحية(المجنون)[1] أن الحوار المستخدم في هذه المسرحية الاجتماعية كان أكثر ثراء بالمعاني وتركيزا، وإيجازا منه في أي مسرحية أخرى، لذلك كان لابد من البحث عن لغة تناسب هذا النوع من المسرحيات، إذ ((يمثل الحوار المظهر الحسي للمسرحية ...))[2] ولابد للكاتب المسرحي أن يكون فنانا في اختيار أسلوبه تبعا لنوعية الشخصيات في المسرحية والوظيفة التي تؤديها، فلكل شخصية مستوى فكري فلغة المجنون غير لغة الطفل، فإذا تحاورا معا، فأن حوارهما تتخلله البساطة والحنان الأبوي فلا نجد تلك الأجزاء التي تقترب من القصائد الغنائية، ولا نجد المنولوجات المطولة من جانب إحدى الشخصيات، بل حوار سريع وقصير، ومفعم بالمشاعر والأحاسيس الداخلية، وهدف الحوار فيها هو الاقتراب به من أحساس الجمهور:

(يدخل ا لمجنون إلى الخرابة، يفاجأ المجنون)

(١) المجنون ومسرحيات أخرى، جمان حلاوي، ط١، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق ٢٠١٠: ٤٧.

(٢) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٨، القاهرة (د ـ ت): ١٤٣.

المجنون: ماذا تريد يا صغير؟

الطفل : أين أمي، لقد أضعتها !

المجنون: أين ؟أضعتها . في السوق ؟

الطفل : لا أدري، أريد أمي (يبكي الطفل، يحمله المجنون)

المجنون: لا تبكي، أتعرف من أنا ؟

الطفل : لا أعرفك، أريد أمي

فهنا يميل الكاتب إلى الإيجاز والتركيز، وبساطة التعبير ومزجه بالعاطفة الأبوية، لأنه يتعامل مع بشر وفي موقف إنساني، وبذلك يحاول الكاتب أن يجعل للشخصية الدرامية بنوعية من الحوار والكلمات المتماشية مع الشخصية الحقيقية في الواقع اليومي، ليكسب الشخصية قدرا مضاعفا من الحيوية، فاللغة التي يريد جمان حلاوي أن تنطقها شخوصه هي تلك اللغة التي يفهمها الجمهور ويتفاهمون بها، وتسير على هذا النهج مسرحيات مثل (المهرج) لقاسم حول، ومسرحية (الاختيار) و(الأرجوحة) لعبد الجبار التميمي، ومسرحية(الجنين الأشقر المحبوب) لبنيان صالح...وغيرها .

ج ـ الخطابية

وتعد الخطابية والغنائية من السمات السلبية في الحوار المسرحي عند معظم الكتاب والنقاد، فكلاهما يشتركان مع ظاهرة الأطناب في تكثيف الركود، وعرقلة جريان الأحداث ويؤديان إلى ضعف البناءالفني للمسرحية.

والخطابية تعني علو نبرة الشخصيات، كما تعني اتجاه خطابهم إلى جمهور المشاهدين لشرح موقف، أو لتبيان مغزى العمل المسرحي، وليس موجها إلى أبطال المسرحية الآخرين المشاركين في المشهد، متجاهلين بذلك الجدار الوهمي الذي يفصل بين الصالة والمنصة .

والكاتب يجنح نحو الخطابية لأن همه التعمق في الفكرة عن طريق تصوير الموقف الإنساني بإثارة الفكر والشعور معا، بأية وسيلة كانت . وكأنه ـ الكاتب ـ ينسى عمله الفني، ليستخلص مغزى لمسرحيته فيكون حكم الحوار هو التوجه إلى المشاهدين، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها في الواقع[1].

ويرى بعض النقاد أن الخطابية تمثل إحدى سلبيات اللغة المسرحية وذلك بأن تكون لغة الحوار ـ في بعض الأحيان ـ غير ممثلة((لطبيعة الشخصية المتكلمة، ووضعها النفسي والاجتماعي))[2].

ولعل طول الحوار المسرحي هو السبب الذي يؤدي إلى هذه السمة القاصرة ـالخطابيةـ وهذا لا يعني أن كل حوار طويل هو حوار مرفوض، وهو مدعاة إلى هذه الظاهرة، فمتى كان الحوار يلائم الموقف والأحداث وفقا للمعنى الذي ينشده المؤلف، وأن كل كلمة فيه تدل على معنى

(١) ينظر: في النقد الأدبي، د. محمد غنيمي هلال: ٦٥٩ .

(٢) في الأدب المصري المعاصر، د. عبد القادر القط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ٢٠٠٠: ١٥٥.

يكشف عن حقيقة ما، ويعبر عنها تعبيرا طبيعيا دون افتعال[1] .فهو حوار ثري بالدلالات مكثف بالرؤى الفنية تأخذ المتلقي إلى عمق أحداث المسرحية .

وتبرز هذه الظاهرة بشكل حاد في المسرحيات التي تدور موضوعاتها حول القضايا القومية والوطنية الكبرى، إذ غالبا ما يشيع في الخطب الحماسية الجمل والألفاظ الرنانة، مما تؤثر سلبا على اقتصاد وتكثيف العبارات وقوة تعبيرها .

وإذا تفحصنا النصوص المسرحية في البصرة، فإننا نجد عددا مليئة بالطبيعة الحماسية، كما نلمس الكثير من شخصياتها تطلق شعارات ونداءات حماسية مما أثر في بنائها الدرامي .

ولعل مسرحية(الأم هاجر)[2] أحد هذه النماذج التي ينتشر خلال حوارها الكثير من الشعارات والخطب الحماسية، وعند النظر إلى طبيعة الحوار في هذه المحاورة، نلمس ظاهرة الخطابية شاخصة فيه، وكأن الكاتب يتخذ من حواره هذا أداة للتعبير عن مشاهد وصفية، أكثر صلاحية للقصص أو الملاحم فيها للحوار المسرحي . لنأخذ هذا الحوار الذي دار بين الآمر والأم :

(١) ينظر: مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي عادل النادي : ٣٧ ـ ٣٨ .

(٢) مسرحية(الأم هاجر) مطبوعة بآلة الطابعة، تقع في أربعين صفحة من الحجم الكبير، قيد النشر، البصرة٢٠٠١: ٢١.

الآمر: تخرسون إلى الأبد

الأم : أسكت يا أبن الميتة، دعني أكلم أولادي، متى أشاء، عمن أشاء، كيف أشاء ...

الآمر: أفهميها يا بنت الناس، أما وطن من غير سلاح، أو سلاح من غير وطن

الأم : شبعنا من شعاراتكم :

الأرض مقابل السلام ..

الأمن مقابل الأمن ..

الحياة مقابل الحياة ..

ليس غير الخوف ينخر نفوسكم .

نلاحظ من خلال قراءتنا التحليلية للمسرحية أن الكاتب عرض مجموعة من الحوارات بين الأم، والآمر، والفتاة، والجندي و... وهي جميعها حوارات مألوفة، والجمل عادة ما تبدأ بضمير المتكلم وهي جمل قصيرة متعاقبة وسريعة مليئة بالطبيعة الحماسية لجميع الشخصيات، وقد أثر كل ذلك بالمبادئ الدرامية للمسرحية .

وفي أحد المشاهد من مسرحية(الجنين الأشقر المحبوب)[1] نجد أن

(١) المسرحية لبنيان صالح، مطبوعة بآلة الطابعة، تقع في سبع صفحات من الحجم الكبير، قيد النشر، البصر١٩٦٦.

شخصية ـ العائد ـ يوجه حواره تارة إلى الشخصيات على خشبة المسرح وتارة أخرى إلى المتفرجين في الصالة، إذ ألغى الحاجز الوهمي بينه وبين الجمهور وتوجه إلى الجمهور بالسؤال وبالشرح والتحليل مما أدى إلى عدم تدفق الحدث على الرغم من أن الموقف الذي يدور حوله الحوار موقف درامي، فأن الكاتب لم يستطع أن يستغل ما يفيض به الموقف من إمكانات درامية بسبب خطابية لغته، وطغيان العاطفة الميلودرامية :

العائد : (حائرا معذبا) أكانت خرافة حقا؟ كل ما جرينا وراءه وزرعناه وجمعناه وعشنا وتأملنا من أجله .. كل ذلك المخاوف والدموع، كل ما أملناه كان خرافة (صمت) أذن سأتبع هذه الخراف سأتبعها حتى أجدها في أي مكان، وقد أجد أخي فنتبعها معا (للجمهور) وأنتم أكان كل شيء قدمتموه من أجل لاشيء .. ودموع أبنائكم وأعذاركم وجراح الأعوام العجاف .. ودماء الأرصفة والجسور.. أكانت كلها من أجل خرافة .. هه طرفة .. تعالوا جميعا نتبعها ونجدها، الخرافة. .الخرافة .. الخرافة .

فالعائد هنا يخطب متوجها إلى الجمهور، لا إلى رفاقه في الموقف، على أن معنى قوله عام خطابي، ولعل الذي دعاه إلى ذلك هو رغبته في مشاركة الآخرين للمأساة التي حلت بهم، وهذا ليس معقولا من الكاتب، أن يترك شخصياته تتحدث كل منها بلسان مقاله الخاص، والذي يحدث

فعلا هو أن المؤلف يعبر بلغته وبلسانه، وكل ما يتطلب منه هو أن يأتي بتعبيره صادق التصوير لواقع شخصياته[1] .

إن على الكاتب الحديث أن يتخلص من مظاهر الخطابية والغناء ليخلق دراما جادة ومتطورة، كما أن هذه الخطابية عائق يعطل نمو الحركة المسرحية، وهي بمثابة الهروب من الحوار الحقيقي الذي يطور الشخصية والحدث ويدفعه سريعا إلى نهايته .

د ـ الطبيعة الغنائية

وأما الغنائية فهي الأخرى تعد من الأخطاء الفنية الخطيرة التي تصيب الحوار المسرحي، والغنائية تعني أن تكون اللغة معبرة عن عواطف الشاعر أو المؤلف، وليس عن مواقف أبطال المسرحية وشخصياتها، وتعني كذلك أن ينشغل الكاتب بالتأنق في جمال لغته، وإيحائية صورها ورموزها عن الاهتمام بتوظيف هذه اللغة في رسم الشخصيات، وتصوير المواقف، وتطوير الأحداث، وتعميق الصراع الذي هو أساس العمل الدرامي[2]. وهذه السمة تظهر في المسرحيات الشعرية كوسيلة لها أكثر من ظهورها في المسرحية النثرية، ومع هذا فان هذه النزعة قد انتشرت في عدد من

(١) النصوص التي تنتشر فيها الخطابية هي: (الخطأ) عبد الصاحب إبراهيم و(قارب للصيد)جبار العطية و(طوفان الفرح) و(التعويذة)عبد الجبار التميمي .

(٢) ينظر: لغة الشعر المسرحي، د. علي عشري زايد، ندوة الشعر المسرحي، مجموعة كتاب، ج١، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، ٢٠٠٠: ١٠٤ .

النصوص العراقية ومن بينها النصوص المسرحية في البصرة .

وعند النظر إلى طبيعة الحوار في هذه النصوص، فعلى الرغم من اتجاه كتاب البصرة في كتابة مسرحياتهم باللغة الفصحى، فإنهم أدرجوا ـ في ثناياها ـ جملا حوارية طويلة ومقطوعات غنائية ومنولوجات مشبعة بالغنائية، رغبة منهم في تبسيط لغة المسرح .

ففي مسرحية(الأم هاجر)[1] يجري الحوار على ألسنة شخصياتها، وقد شاعت فيه الغنائية[2]، وتبدو المقطوعات الغنائية وكأنها قصائد قائمة بذاتها، لا تنبئ عن جديد، ولا تؤدي إلى تطور الأحداث، حتى أنها لو حذفت لما تركت ـ في الغالب ـ فراغا، أو أخلت بالبناء الدرامي، ويبدو ذلك واضحا من نشيد الأم الذي تقول فيه :

الأم: (تنادي) لعب أطفال .. دمى ..

ملابس مطرزة بالأشكال وألوان

حكايات لها معان

تجري على كل لسان

من سالف العصر والزمان

من سفر التكوين

(١) مسرحية(الأم هاجر) جبار صبري العطية : ٤.

(٢) المسرحيات التالية لا تخلو من الغنائية كمسرحية(كاروك) و(كوميديا عراقية) عبد الكريم العامري، (المهرج) قاسم حول، و(طوفان الفرح)عبد الجبار التميمي .

والقرن العشرين

عندي حكايات

مذ كانت الأرض رتقا والسماء

ففتقهما جل في علاه

خالق كل الأشياء

مذ كان عرشه على الماء

ثم أستوى إلى الماء

إن حوار المسرحية بالعموم لم يكن حوارا بالمعنى المسرحي الدقيق، فهو لم يطور الأحداث ويدفعها إلى الأمام فيصبح وسيلة لكشف مواقف الشخصيات وتصوير أزماتهم ـ الأم ـ وغالبا ما يحمل حوارهم المعاني والمضامين نفسها، التي يلقيها شخص أمام شخص آخر، ويعيدها هذا بدوره إليه فيصبح قول أحدهم ترديدا لقول الآخر، كأنه لم يكتب ليكون تعبير عن شخصين مختلفين لكل منهما موقفه وأزمته، وإنما كتب على نسق معين يعبر عن حالة شعورية لشخص واحد، أن حوارا كهذا يعطل الحركة المسرحية ويصبح غثا وغير مجد .

ولكننا نجد تطورا في الحوار في مسرحية الكاتب جمان حلاوي(أحرار)[1] التي أستمدها الكاتب من الأحداث التاريخية لـ(واقعة

(١) المجنون ومسرحيات أخرى، جمان حلاوي، ط١، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠: ٦٩ .

الطف) إذ كتبها في مشهدين، تجري حوادث المشهد الثاني، في قاعة جلوس الطاغية يزيد بن معاوية، والمشهد عبارة عن محاكمة في قتل أحد جنوده، إذ يوجه يزيد سؤاله إلى الكاهن الذي آوى رأس الأمام الحسين عليه السلام عن الطريقة التي قتل فيها ذلك الجندي وهو في ضيافته والكاهن في أثناء ذلك لا يتوانى في الرد عليه بسؤال آخر، ويلومه بقتله للحسين وعدم دفن الرأس الشريف بكربلاء، فأمر يزيد بسجن الكاهن لحين النظر في قضيته :

الكاهن: أيجوز أن نكون مخطئين ؟

كفى تفكيرا التقية ..التقية يا بني الإنسان

ما تقول يا مسيح، لم بعد صلبك مصلوبين .

ألست أنت آخر المظلومين؟ !

وبعدها الناس برخاء ونعيم

أليس هكذا علّمنا الصالحون !!

لماذا تعذب عبيدك يا الله

لماذا المسيح قد صلب وأنت العليم ؟

لماذا الأحرار يقتلون

لماذا يقطع رأس هذا الفارس ويداس جسده بسنابك الخيل ؟

هل هناك من قانون؟ هل هناك خطأ في القانون ؟!

أستغفرك ربي على جدفي فأنا مجنون !!

لقد تقدم الكاتب في هذه المسرحية إلى الأمام، وأفلح بإضفاء على لغته المسرحية مسحة من لغة التراث بفصاحتها وجمال تركيبها، إلا إننا نرى الغنائية قد أخذت منها مأخذا، حينما طغت الغنائية على لغة الحوار في بعض المشاهد، وذلك ليعطي الجو المسرحي نكهة شاعرية، فكان في بعض الأحيان ينهي جمله الحوارية بروي واحد كما مرّ في المحاورة السابقة .

نلخص القول أن كتاب الدراما في البصرة أدركوا أهمية استخدام اللغة في الحوار المسرحي، بما تملكه من خصوصية متميزة تختلف فيها عن استخداماتها في باقي الفنون التعبيرية، فقد خضع الحوار المسرحي بين أيديهم إلى التدقيق والتمحيص، وقد انقسموا إلى اتجاهين: اتجاه يؤثر الحوار العامي في كتاباته (وهذا ما ابتعدت الدراسة عنه) وآخر يستخدم الفصحى متضمنة بعض التعبيرات والألفاظ العامية شائعة الاستعمال أو ما تسمى(اللغة الثالثة) وقد تبنته الدراسة معتمدة في ذلك على نماذج متعددة.

ولعل أهم المأخذ التي أخذت على لغة المسرحية في البصرة، أن بعض النماذج كانت خطابية وغنائية وذات حوارات طويلة تميل إلى الإطناب كما مر بنا عند جبار العطية وجمان حلاوي وبنيان صالح وهذا لا يعني أنها حالة مطلقة، فهناك العديد من المسرحيات قد حالفها النجاح، وقدمت لنا لغة فنية راقية وان كانت لا تخلو من بعض العيوب التي مررنا بها في هذا المبحث .

وقد تباين الكتاب في استخدامهم اللغة في المسرحيات، فهي تختلف

بحسب مصادر وموضوعات المسرحية، وحرص كل منهم على اللغة المناسبة لشخصياته، ولما تطرحه لمرحلتها، فمثلا عبد الجبار التميمي وكاظم الحجاج، كانت لغة مسرحياتهم عادة ما تكون قريبة من لغة الحياة اليومية، ولكنها تحمل كل الإمكانات المميزة للفصحى القادرة على نقل الأفكار والآراء، في حين نجد في حوار مسرحيات بنيان صالح وقاسم حول أنها تخضع إلى تدقيق وتحقيق وأنها أقرب للواقعية منه إلى الرومانتيكية، فكلاهما أفلحا في إضفاء الروح المعاصرة، أما لغة مسرحيات جمان حلاوي وجبار صبري العطية وعبد الكريم العامري وحسين الهاشمي نجدها تميل إلى توظيف الأسطورة والتاريخ، ولم نجد في حواراتهم ما يدل على آثار التزويق اللفظي .

نستطيع القول أخيرا أن لغة كتاب المسرحية في البصرة كانت لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا لا استطراد فيه ولا غموض وأن حوارهم جاء ليكشف عن الشخصيات وأبعادها، وينجح في ربط أجزاء العمل المسرحي داخل بناء متماسك، فكانت لغتهم أكثر وضوحا من العناصر الأخرى فهي لم تنفصل عن بيئتها وعصرها .

المبحث الثالث: الصراع

يعد الصراع في المسرحية عنصرا مهما من عناصرها الفنية، لما يحمله من إثارة وقدرة على جذب اهتمام المتلقي، ولما يشكله من أهمية في حياة البشرية، فهو قانون الحياة والقوة المسيطر عليها والصراع يحدث عادة من خلال لقاء الشخصيات مع بعضها بعضا وتأزم علاقاتها ومعايشتها الأحداث ولما كانت الدراما تحتكم إلى مبدأ السببية بشكل كبير، فان الصراع هو المبدأ الذي ((يحكم جميع الأفعال والأقوال من أول المسرحية إلى آخرها، وهو الذي يحدد للكاتب كمية الأفعال وكمية الأقوال، وهو الذي يطوّر الحبكة))[1] وان السمة النوعية للدراما تستدعي أن تكون مبنية على التضارب الحاد غير المتهادن المكشوف أو المخفي في النفوس، يقول هنري جونس: ما المسرحية في حقيقتها سوى ((تتابع لصراع مشتعل وصراع قائم، وهذه التتابعات تتصاعد إلى ذروات من بداية مشروع مترابط إلى

(١) النص المسرحي: الكلمة والفعل، منشورات أتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣ :٧٩.

نهايته))[1] والصراع بالنسبة ـ للدراما ـ يشكل العصب الأساس، فهو يمثل ((كفاح الشخصيات من خلال الفعل بين المواقف والشخصيات الحيوية المتعاكسة في مختلف الأهداف والمصالح))[2] .

لاجوس أجري يرى ((أن الصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه كون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغا من الرعب والشدة، حتى لا يكون بد من أن ينتهي الانفجار))[3] .

يرتبط الصراع الدرامي ببناء الشخصيات في المسرحية، فمن خلالها يتضح ويتجسد سواء كان صراعاً داخلياً في نفس الشخصية كالصراع بين منفعة الذات والواجب تجاه الجماعة، أم كان صراعاً خارجياً بين البطل المثالي وبين الشر، وهناك صراع الفرد مع عناصر الطبيعة بما تحمل من تحديات، أو مع عناصر الطبيعة الاجتماعية بما تحمل من عقائد وأفكار وعادات وأنماط معينة ومتوارثة للسلوك فهناك تفسيرات لعلاقة البطل بالصراع، إذ ينبغي أن تتوفر الشخصية على وعي وهدف ذاتي يقظ تجاه الظروف التي تتجاوزها الشخصية ذاتها فكلاهما لا يتحقق إلا ضمن علاقة صراع إذ يقف البطل بمواجهة القوى الأخرى المعارضة له عند ذلك فقط

(١) الدراما بين النظرية والتطبيق : ٤٨٣ .

(٢) نظرية الدراما، تأليف: سنيشينا يانوثا : ٢٠٧ .

(٣) فن كتابة المسرحية، لاجوس أجري : ٢٥١ .

يمكن أن يكون الصراع مقنعا وفنيا[1]. وبذلك يكون الصراع له صلة عميقة بالشخصية الدرامية وهو نتاج فعل خالص من هذه الذوات وهو ردة فعل حيال الطرف الأخر وهو عنوان التصادم وسمة الموضوع الذي يأخذ هيئة الحدث صيغة له، ولهذا كان تعددية الصور التي كونها الصراع كانت نتاج تعددية إحالات الشخصيات الدرامية سواء أكانت فكرية أم انفعالية، حسية أو اجتماعية أو اقتصادية وهي تؤكد المفهوم الأعم لمصطلح الصراع وعمقه كونه أحد العناصر المهمة في البنية الدرامية، والمعروف أن للصراع ضرورته في بنية الفعل الدرامي، فهو((يخضعه تماما للكشف عن سعته وقوته وتأثيره عليه ويؤكد تسلسل الأفعال ومدار العلاقات وقوة الشخصية))[2] ويقوم على تنامي الفعل وتصعيده من خلال ما يخلقه التصادم والتعارض بين أطرافه ليستولد أزمات تشكل نوعا من الإعاقة في طريقة تحقيق الشخصية الرئيسية لأهدافها((فهو لا ينفصل عن الشخصية، فالشخصية صانعة الحدث وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئا واحدا))[3].

الأمر الذي يؤدي بدوره إلى تعقيد الفعل الدرامي ويدفعه نحو ذروة

(١) ينظر: نظرية الدراما، تأليف: سنيشينا يانوثا :٢٠٩ .

(٢) نظرية الأدب، تأليف: كوركنيان، م. س: ٦٤٣ .

(٣) دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد(د. ت) :٢٤.

التأزم، فهو عنصر فاعل في شد انتباه المتلقي لما يحققه من نتائج على صعيد الحدث وفي خلق التشويق الذي لابد منه في كل مسرحية تحقيقا للترقب لدى المتلقي . فالعناصر الدرامية تخضع فيما بينها لعلاقات متكاملة وصانعة للنص ومن ثم هي تشترك اشتغالا في كل لحظة، وهي تخفت حدة بعض منها وتبرز الأخرى وهذا يرجع إلى تباين الأساليب واختلاف الاتجاهات الأدبية في الدراما .

وقد حظي الصراع بأهمية بالغة لدى نقاد الدراما، فقد أكد هيغل على تميز الدراما دون غيرها من الفنون بصفة الصدام، معللا ذلك بقوله ((أن الصدام يحتاج إلى حل يأتي بعد صراع المتناقضات لذلك، فالموقف الغني بالصدامات يشكل مادة الفن الدرامي غالبا))[1].

وإذا كان الصراع يحتل هذا الحيز من الأهمية في الفن الدرامي، فان خلو النص منه يؤدي إلى الضعف والتراخي، فلا شيء قادر على إحياء النص حتى وأن اكتملت له بقية العناصر، وإذا خلت منه المسرحية، فأنها تفقد حيويتها ونبضها، فبدونه لا قيمة للحدث، ولا وجود له، حتى يصل الأمر عند لاجوس أجري بتأكيد على انتفاء الدراما كليا إذ يقول ((الرواية

(١) تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس، ترجمة وتقديم: ضيف الله مراد، ط١، منشورات
وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ٢٠٠٠: ٦٥ .

التمثيلية أذا خلت من الصراع، فلن تكون ثمة مسرحية))[1] .

وفي ضوء ذلك يمكن أن نعرف المسرحية بأنها((فن الصراع أو فن الأزمات))[2] بل هي الصراع بعينه، فالمسرح ـ بوجه عام ـ ليس إلا مكانا للكشف عن أرادة إنسان وهي في حالة نزال ضد عوائق قد تتمثل في الطبيعة ـ أو الحظ، أو الظروف . ولما كان الصراع هو حجر الزاوية في العمل الدرامي، والقوة المحركة للفعاليات المسرحية بأسرها ولا سيما في الفعل المسرحي الحي على الخشبة يصبح من المنطقي أن يتعامل الكاتب المسرحي مع عنصر الصراع تعاملا خاصا يوظفه، على نحو فني مدروس لئلا يفلت زمام شخوصه من يده .

إن مهمة الكاتب المسرحي البديهية هي أن يوفر لنا نظرة متعمقة في خواص الطبيعة البشرية وعليه أن يعرف نبض العصر الذي يعيش فيه، وان يدرك مكامن الإثارة النفسية والعاطفية والفكرية التي تشحذ عقل وقلب المتلقي((وأن يبرز مواقف مسرحيته بوضوح وحيوية، بحيث يبدو الصراع واضحا، وعليه كذلك أن يُبقي فكرة هذا الصراع على الدوام ماثلة أمام المشاهدين))[3]، فالفنان العظيم هو القادر على أن يرينا الناس في صراعهم وفي عواطفهم .

(١) فن كتابة المسرحية، لاجوس أجري، ترجمة: دريني خشبة: ١٦٨ .

(٢) المسرحية العراقية في الأدب العراقي الحديث، تيسير الآلوسي :٢٣٦ .

(٣) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس : ٥٤ .

إن تنوع الصراع يؤدي إلى تنوع الثيمات التي تلامسها العاطفة، سواء كانت بالداخل أم بالخارج، وهذا التنوع يؤدي إلى تنوع الإيقاع، الذي هو سمة النفس وسمة الحياة، إذ أن لكل حالة إيقاعها .

والصراع متنوع في المسرح فمنه صراع خارجي مجسد على الخشبة كأن يكون عاطفيا أو سياسيا بين شخصيتين مختلفتين متناقضتين حيث تتعارض الرغبات وتتعارض المصالح ويتعارض الخاص بالعام ومنه صراع داخلي يتجسد في خلال المعاناة الشخصية تعيشه الشخصيات ومن ثم تعبر عنه بأشكال مختلفة ومنها بالكلام ـ الحوار ـ ومن ثم نجد صراعات مختلفة وجدانية وعاطفية وأيضا صراعات ما ورائية(ميتافيزيقية) بين الإنسان والقوى الغيبية . من ذلك تعددت وجهات نظر الكتاب والنقاد في مسألة أنواع وأنماط الصراع الدرامي، فكل واحد منهم ينظر إلى الصراع من نظرته الخاصة التي تستند إلى معايير يجدها تتناسب مع معطيات الفن الدرامي والخصائص المحلية التي ترتبط بأمته ومرحلتها التاريخية، فمنهم من ينظر إلى تصنيفه نظرة أخلاقية، تعتمد مفهوم انتصار الخير على الشر، بحيث يكون الصراع شرا مطلقا ضد خير مطلق وهو الأكثر ألوان الصراع بدائية، وآخر يقسم الصراع إلى خارجي وداخلي وتنضوي تحته بعض المستويات، فالخارجي عنده هو الذي يحدث بين فردين أو بين الفرد والمجتمع .

أما الصراع الداخلي ((فهو ليس صراعا بين فكرتين، أو بين انفعالين،

بل هو صراع بين وهميين (تخيليين))[1]، ويضع (ملتون ماركس) تقسيما آخر يحدد بثلاثة أنماط تدخل جميعها في المسرحية الواحدة في اغلب الأحوال، وقد يكون أحدها أكثر بروزا وسيطرة[2].

أما لاجوس أجري فقد حدد الصراع من الناحية الفنية والعوامل المؤدية إليه، ويعتمد صفات الصراع نفسه وليس حالة اتصاله بالشخصية ـ داخلها وخارجها ـ كما حصل لتقسيم نيكول وملتن، وقد أضاف أصنافا أخرى إليه مجملا لها أربعة أصناف، الأول الصراع الساكن، وهو عادة ما يكون خامدا وراكدا، وغالبا ما يفتقر إلى الطاقة الحقيقية التي من الممكن أن تمد المسرحية بالحركة والنشاط المطلوبين، والنوع الثاني الصراع الواثب وهو الذي يفتقر إلى التنظيم رغم وجوده بالمسرحية، فهو لا يسير ولا ينمو ويتطور وفقا للمنطق، بل يحدث قفزا وبلا مقدمات أو تحضيرات معقولة ودقيقة ومقنعة لذلك فهو غالبا ما يتولد من تناقض الفعل مع الشخصية، حيث لا يكون هناك انسجام بين الشخصية وفعلها أو حتى صلة بينهما، فالفعل لا ينتج عن وعي أو تفكير الشخصية وإنما هو في الغالب يكون مفتعلا .أما النوع الثالث فهو الصراع الصاعد أو المتدرج، وهو الذي يقوم على المقدمة المنطقية التي تتسم بالوضوح والتحديد، وعلى

(١) علم المسرحية، الأرديس نيكول، ترجمة: دريني خشبة: ١٣٦.

(٢) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تاليف: ملتون ماركس، ترجمة :فريد مدور :٦١ .

شخصيات متناسقة بشكل تام، أي متكاملة في أبعادها الثلاثة (الجسمانية، والنفسية، والاجتماعية) ويشتمل على قوتين تتسمان بالصلابة والتصميم وعدم التراجع .

وآخر الأنواع وأفضلها لدى(لاجوس أجري) ما أطلق عليه تسمية الصراع المرهص أو المرتقب أي (الدال على طرف خفي على ما ينتظر حدوثه)لأنه مع اشتماله للأصناف السالفة الذكر. إلا انه يفوقه بكونه مدفوعا بالتشويق والتوتر والترقب الناتج عن عمليات التهيئة المتواصلة التي تنذر بوشوك وقوع الصراع، وترقبه والإحساس بسطوته[1].

ومهما يكن من أمر خصوصية أنماط الصراع في المسرحية العربية، فانه في النهاية يشترك مع جوهر المفاهيم العامة للتقسيمات التي وضعها دارسو المسرحية الإغريقية والأوربية الحديثة . وبناء على ذلك فأن استكمال التعرف إلى هذه المفاهيم المختلفة يعد ضرورة لابد منها، لأن هذا يساعدنا على جلاء الصورة عند دراسة المسرحية في البصرة .

وإذا ما حاولنا أن نتعرف على جوهر الصراع في المسرح البصري المعاصر، سنجد أنه لم يكن أبدا بين الإنسان والقوى الغيبية، بل هو ـ عادة ـ صراع نمطي محدد، يقوم بكشف سوء النظم الاجتماعية، سواء أكان صراعا داخليا بين الإنسان والفكر، أم صراعا خارجيا بين البواعث والملابسات التي يقتضيها الموقف ولا يكاد الصراع يخرج من بين معسكرين: معسكر

(١) ينظر: فن كتابة المسرحية، لاجوس أجري : ٢٥٥ ـ ٢٩٥ .

الكادحين في جانب ومعسكر المستغلين في الجانب الآخر، وغالبا ما يدور الصراع من أجل لقمة العيش أو الحرية وينتهي نهاية حزينة، ولا يتسم هذا الصراع أو العمق أو الابتكار .

ففي مسرحيات كاظم الحجاج نجد الصراع بصورة عامة صراعا نفسيا اثر تصادمها بالواقع وليس صراعا بين الخير المطلق وبين الشر المطلق، بل هو صراع بين لحظات الخير ولحظات الشر التي تتناوب على البشر .

ومسرحية(الممثل)١٩٩٤[١] تعد خير مثال على ذلك، فالبناء العام للعناصر الدرامية في المسرحية والصراع بصورة اخص قد صيغت على متتاليات مشهدية لا تنبع من انسجام نسيج لحبكة ما اعتماداً على فرضيات الواقع التخيلي الذي استندت عليه الأحداث ومنذ مراحل النص الأولى وهذا ما يجعل من خواص العناصر في البنية الدرامية واشتغالها تعتمد العلاقات غير المباشرة فالشخصيات لا تتقابل ولا تتصادم في نمط مباشر ولا تأخذ شجرة العلاقات نمطاً بارزاً بل أن كل الشخصيات هي عوالم مجتزأة من ذاكرة رجل واحد وهي تتقابل معه في واقع حلمي لمشاهد سابقة . ففي المشهد الثاني تبدأ أحداث المسرحية التي تديرها الشخصية الرئيسة(الممثل) ـ بدور السلطان ـ وهو يعارض المخرج في معرفة خيانة زوجته الثالثة مع قائد الشرطة في بداية المسرحية . ويبدأ الحوار :

(١) مسرحية(الممثل) كاظم الحجاج، مجلة الأقلام، العدد ١٢، ١١، ١٠، بغداد ١٩٩٤: ٦٣ـ ٦٥.

المخرج: إلى الممثلة أنت زوجة السلطان .. وهو سلطان ظالم، لقبه إمام الناس (السلطان العادل) .. وأنت تخونين زوجك السلطان مع رئيس شرطته، لا تنسي ذلك .. أنت زوجة خائنة، ولكنك تخونين بحذر شديد طبعا، تخونين لأن زوجك يخونك تريدين أن تثأري ..ولكن وهذا هو المهم بكتمان شديد .. ماذا تتوقعين لو شك في أخلاصك؟ قولي ماذا سيحصل لك؟ قولي توقعي مصيرك !

الممثلة: قد يقطع رأسي !

المخرج: هذا لو كان رحيما !

الممثلة: قد يحرقني إمام القصر ..

المخرج: توقعي شيئا آخر .. موتا سلطانيا ..!

الممثلة: قد يلقي بي إلى كلابه

المخرج: بعد أن يجوعها أسبوعا مثلا . وقد يفعل ما هو أشد هولا .

إما المشهد الثالث فهو مشهد انفرادي يظهر فيه (الممثل)وهو تحت تأثير المسكر، فتنتابه الازدواجية وتحدث حالة التماهي بينه وبين شخصيته المسرحية، ويتجلى من خلالها صراعه النفسي الحاد، لأن في واقع الأمر تكمن شخصيته مشاعر الحب والعاطفة للممثلة ويروي ذلك في مشهده قصة تعلقه بها .

الممثل: لا لست فقيرا أنا السلطان العادل .. بعد غـد سـألبس تـاجي وثياب الحرير، وخلف رأسي اثنان من العبيد بيد كـل منهمـا مروحة من ريش النعام .. وبين يدي يجلس الوزراء .. ورئيس الشرطة ..(يمتعض) ..هذا النذل الذي يخونني مع زوجتي !

إن تباين(الصراع) في النص المسرحي يعتمد اشتغال العناصر الأخرى في البنية الدرامية وهذا الاشتغال يتأسس من خلال المتحـولات فـي صـياغة الموضوعة وقيم تكوينهـا فيـه ولهـذا أن حـدود الـنص هـي المقيـاس لهـذه المتباينات وهي تعطي تميزاً لهذا الشكل الذي يختلف عن غيره فأطراف أو أقطاب الصراع تتغير فالفرد حين يواجـه الآخـر هـي مـن الـسياقات الطبيعيـة للصراع إن كان الآخر فرداً أم جماعات أم مجتمعات أم قضايا طارئة بيد أن سياقات التصادم ليـست متـشابهة وان إدراك التـصادم وتكـوين ردود الفعـل متغيـرة ومـن ثـم فـان الـصراع مـثلاً هنـا يعتمـد منظومـة مركزيـة قوامهـا الفرد(البطل) ذو المركزية المهيمنة في النص، ولما كان البطل[1] لا يستطيع حسم الأمور ولا يستطيع اتخاذ القرار لأنه إنسان محاصر ومطارد ومحكـوم عليه من قبل منظومة قيمية وأخلاقية كرستها سلطة الطبقة الحاكمة، انعكس ذلك على صراع المسرحية فتحول في طبيعته إلـى صـراع هـادئ لا يتـضمن تحولات حادة، أو أوضاع متوترة و تبدلات نفسية عنيفة، وهذا يرجع بدوره

(١) وهذه الخاصية تعد ميزة البطل في مسرحيات كاظم الحجاج .

إلى طبيعة الشخصية وما تمتاز به من طابع الهدوء في الحركة .

ومثل هذه الحالة نشاهدها في مسرحية(الجثة)٢٠٠٢[١] لجبار صبري العطية التي تقوم على صراع العاطفة الداخلي وهو المهيمن على أنماط الصراع إذ إن ((الصراع بين العواطف صراع فطري طبيعي وهو يتأتى من أن العواطف في نشأتها تحمل بين طياتها نوعا من الجدلية، والتضاد بحيث اجتماع الضدين فيها شئ فطري طبيعي أيضا، وهذا الصراع الفطري الطبيعي يتجلى على صفحة الشعور في المعاناة الداخلية، بين الشخص ونفسه أو في المكابدة للظروف ومن ثم التلاؤم مع الحياة والمجتمع))[٢].

فاختيار الكاتب كان في هذه المسرحية متركزا على حركة انتقال واحد ة في عملية التحول، مما انعكس سلبا على طبيعة الصراع وجعله أكثر بطئا[٣] والحوار الآتي يظهر فيه نوع سير الأحداث وهي تسير برتابة لتعبر عن ثقل اللحظة في أثناء الترقب، لان الصراع داخل نفس البطل جرى بين عاطفتين جعلهما الموقف الدرامي تتضاربان وهذه لحالة تتطلب من الكاتب

(١) المسرحية مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على تسع صفحات من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠٢ وهي قيد الطبع .

(٢) الشخصية والصراع المأساوي، عدنان بن ذريل، دمشق ١٩٧٣: ٧١ .

(٣) هناك بعض المسرحيات تنحوا هذا المنحى، في تناولها الصراع الداخلي كمسرحية (الاختيار) لعبد الجبار التميمي و(الساعة) لكاظم الحجاج و(كاروك) لعبد الكريم العامري و(المنيكان) لبنيان صالح .... وغيرها .

أن يكون الصراع فيها صراعا ساكنا دون غيره .

الزوج: قلت لك لن أسكت

الزوجة: ماذا تفعل ؟

الزوج: أبلّغ

الزوجة: أول المتهمين نحن

الزوج: مادمنا لن نفعل شيئا، فلا نخشى من شئ أبدا

الزوجة: ماذا فعل من سبقنا

الزوج: لا تحيريني

الزوجة: بلّغ .. لابد لهذه المهزلة من نهاية .

فالصراع هنا قد ابتدأ من أول النص حتى نهايته، وهو يتكون من جزئيات صغيرة، إلى أن أصبح في مجموعها في نهاية الأمر ذلك الصراع العام . وهذا النوع من الصراع ـ الداخلي ـ عادة ما يكون في المسرحيات التي تدور موضوعاتها حول القلق الإنساني والانفعالات الداخلية .

ولم يبتعد الصراع الفكري في ماهيته عن الصراع النفسي، بل هو صنف آخر ينضوي تحت الصراع الساكن أو الهادئ، والصراع الفكري هو صراع تحتدم فيه النفوس والعلاقات الخفية عقدت بينهم أواصر القرابات واختلفت بهم وجهات النظر، وهذا الصنف رغم سكونه الظاهري، فهو عميق مستمر وقوي، يحصد منه المتلقي متعة عقلية وعاطفية فائقة وان كانت هادئة .

ومسرحية (الجنين الأشقر المحبوب)١٩٦٦[١] لبنيان صالح من هذا الصنف، إذ يعكس الصراع فيها وجهة نظر الكاتب، وهو يستشرف المستقبل ويتابع اتجاهات التطور، لذلك بينّ الكاتب الصراع على وفق ما تصوره((أن بعض صراعات مجتمعنا البارزة في مسرحيات كتابنا قد اتخذت الثورية منبرا لها...لغرض تعرض نوع من الفهم الطبقي لواقعنا، وذلك أدى إلى أن يصاحب هذا الطرح لمشاكلنا تعرية فكرية لسلوكنا وعادتنا وتقاليدنا دون أن يقصدها الموضوع المتناول))[٢] فعلى الرغم من أن(العائد) يخوض صراعا منفردا، نرى بأنه الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تجابه الخذلان ممن أجهضوا الثورة، ولكن عبر الأحداث المتتالية يظهر بأن(العائد) ليس سوى واحد من الآلاف الذين كانوا يطمحون بالتغيير والتطلع إلى الحياة الكريمة . ففي المشهد الثالث يجتمع أفراد العائلة نادمين متأثرين، متأملين وراء ذلك عودة حميدة في تكوين جنين آخر .

العائد: (متأثرا) ...البركة لما حدث لقد جعلتماني أفشل في غربتي .. وأفشل في عودتي .

الأب: حاذر أن تلقي بفشلك علينا، نحن لم ندعك للعودة، كما لم ندفع بك خارج المنزل، فإذا كنت عدت لتبقى فأسلك سلوكا

(١) مطبوعة بالآلة الطابعة، قيد النشر، تقع في سبع صفحات من الحجم الكبير، البصرة ١٩٦٦.

(٢) البحث عن شخصية المسرح العراقي، ياسين النصير، مجلة المثقف العربي، العدد ٤، السنة٢، بغداد ١٩٧١ :٧٩.

مهذبا .. نحن أبواك

العائد: وأخواي ؟

الأب : ليس لك غير أخ واحد !

العائد : والآخر الذي كان علامة لتجمعنا وبعثنا من جديد

الأب : أنت أيضا صدقت هذه الخرافة !

العائد : (حائرا معذبا) أكانت خرافة حقا؟ كل ما جرينا وراءه وزرعناه وجمعناه وعشنا وتأملنا من أجله .. كل ذلك المخاوف والدموع، كل ما أملناه كان خرافة (صمت) أذن سأتبع هذه الخراف سأتبعها حتى أجدها في أي مكان .

إن المنظومة العلائقية بين شخصيات النص تتخذ مراحل متعددة وصورا مختلفة من الحياة السابقة للبطل، فالوطن والأب والأم والأخ كلها مراحل مرت بها ذاكرته وحملت قساوة المرحلة ورقتها، وهي تؤكد نمط الصراع فلا تتولد صيغة مع هؤلاء الإفراد بل ما فرضته أيدي أخرى على مجتمع ووطن بالكامل أن يكون إفراده متوجهين نحو طرف واحد للتصادم وهو الموت أو الخلاص[1].

(١) نصادف مثل هذا الصراع في مسرحيات كل من قاسم حول(المدينة المفقودة) وجمان حلاوي(اغتصاب) .

ولعل استخدام الكاتب ((للصراع داخل العائلة ومن ثم عكسه على الصراع داخل المجتمع جعل من صيغة الرمز واضحة يضاف إلى ذلك استخدام التركيز في المشاعر وفي المناقشات، وهما سمات البناء القصصي))[1] ففي هذه المسرحية لا يخرج الصراع من السياق الفكري لبنيان صالح، فهو صراع يعتقده المؤلف محسوم النتائج بالنهاية، ويرسم ذلك من خلال قوة عظمى لا يقف أمامها من رادع ومن يجابهها ينتهي وهذا الصراع في واقع العالم العربي، هو صراع تاريخي وطبيعي والعراق واحد من هذا العالم .

وفي الدراما الحديثة تغير مفهوم الصراع، فقد لجأت المسرحيات الحديثة إلى تعميق البعد الاجتماعي والاعتماد عليه وأصبح مجال المسرحية المفضل هو الكشف عن سوء النظم الاجتماعية . يقول حسين رامز في هذا الصدد((ما دامت الدراما تختص بالعلاقات الاجتماعية، فأن الصراع الدرامي يكون بالتالي صراعا اجتماعيا، والصراع الدرامي قد ينشأ بين شخص وأشخاص آخرين أو بين شخص وبيئة بما في مفهوم البيئة من قوى اجتماعية وقوى طبيعية))[2].

والإرادة الإنسانية تحتل المرتبة الأولى في سلم المصادر عند الشخصيات ـالأبطال ـ إذ يستخدموها في صراعهم ضد من حولهم وذلك

(١) وجها لوجه، ياسين النصير: ٢٣ .

(٢) الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا: ٤٧٩ .

((إن الإرادة هو أن نقيم هدفا وأن نوجه نحوه كل شيء، وأن نكافح في سبيل وضع كل شيء على نفس الخط الموصل إليه))[1] من هنا يظهر الصراع الأكثر شيوعا في مسرحيات البصرة هو الصراع الخارجي، لما يمتاز به من خاصية ترتبط مع وجهة نظر وأهداف الكاتب، وبصورة خاصة بنوعية إبداع الواقع نفسه، ويتكون هذا الصراع عادة من الاصطدام بين البطل والواقع وبين الفرد والمجتمع، فيكون أكثر إثارة للناس من الصنف الأول، فعلى الرغم من أن كتاب مسرحنا ميالون إلى معالجة الصراع الاجتماعي أو السياسي، فإنهم كثيرا ما يصبون الصراع في إطار أخلاقي بسيط يقترب أحيانا من السذاجة[2].

إن مسرحية(مأساة اليمامة)١٩٦٧[3] تحتوي على نوعين من الصراع، يمثل الأول الصراع الداخلي وهو على وجوده وأثره النسبي في المسرحية لا يشغل حيزا كبيرا، مثلما يشغل الصراع الخارجي، والصراع الداخلي أيضا فيها لا يسهم بتدفق الصراع الآخر بقدر ما يكون للأخير الدور الأمثل في تحقيقه. فالصراع الخارجي لدى حسين الهاشمي هو المهيمن في جميع مشاهد المسرحية، وقد شكل(الصراع) عنده عنصراً أساسيا وظهر اشتغاله بصيغ وأطراف متعددة .

(١) المصدر نفسه: ٤٨٠ .

(٢) ينظر: أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، الموسوعة الصغيرة (٧٣): ٢٧ .

(٣) مسرحية(مأساة اليمامة)، حسين الهاشمي، دار الطباعة الحديثة، البصرة ١٩٦٧ .

أن الموضوعة والحدث والشخصيات وحتى الفكرة قد فتحت الأبواب للكثير من التفرعات ضمن خواص الصراع .

ففي المسرحية نجد مواجهة أولى مابين الشخصيتين المحوريتين هنا، وهي مواجهة صريحة ومباشرة تجسد صراعا عنيفا وكما يأتي :

عمليق: أن المشكلة بينكما سهلة جدا .. وشقة الخلاف عندكما بسيطة مادمتما من جديس ..

فالولد يبقى هنا مع الخدم ..أنعم عليه فيخدمني .. وأنت يا هزيلة لا تتزوجي بعد كي لا يكون لك ولد تفقدينه ..أو زوج يستبد بك ويعاقبك ..

هزيلة: أيها الملك العظيم، الزواج أنما يكون بالمهر ..أما الاستبداد فهو ظلم وخيانة للحياة

..أما المرأة ..كل امرأة ..فلها من الحقوق والواجبات ما للرجل بل أكثر منها لأنها هي تأتي بالرجال والأبطال ..

عمليق: أنك امرأة وقحة .. وعبدة سليطة اللسان .. يا حراس خذوا هذه الثرثارة وبيعوها في سوق الرقيق وأعطوا زوجها خمس ثمنها لأن العبيد لا يستحقون الحياة ...

ولا ينتهي الصراع بنهاية المشهد الثاني من الفصل الأول، بل تزداد حدة التوتر بين الطرفين مما يساعد من تنامي حركة الأحداث وبصورة خاصة في نهاية المشهد الأول من الفصل الثاني، إذ يتوعد قوم الأسود بقتل

الملك عمليق، لوضع حدّ لظلمه، وبذلك فقد حقق الكاتب نوعين من الصراع في مسرحيته الأول (الصراع الصاعد) إما الصراع الآخر هو(المرهص) لأنه جعل منا في حالة شد وتوتر دائمة، منتظرين ما سيؤول إليه هذا الصراع .

لقد اتخذت نمطية الصراع في المسرحية شكلا مباشرا من حيث حوارية (الأسود) الذي اتخذ موقفا بطوليا أمام أبناء قومه :

الأسود: دعونا نحز رقاب زعماء طسم بوليمة ندعوهم لها هنا، ونخفي سيوفنا عن الأنظار.. فإذا ما جلس أقطاب البغي والطغيان ننقض عليهم كالنسور ونعمل السيف بهم وننهي حسابنا معهم دون خسارة بالرجال والأرواح .

إن عنصر القتل في المسرحية نجده قد تكرر كثيرا، وان إلحاح الكاتب عليه وتفضيله دون غيره من عناصر التشويق والإثارة، له ما يبرره، ويبدو من تعدد مواطن القتل في المسرحية التي بلغت عشرات المرات، وتأكيده على هذه الثيمة كانت استجابة لانفعاله المفرط، في التعبير عن قيم الإنسانية التي بذلت من قبل الفرد والجماعة تجاه الوطن من خلال تضحيتهم بأرواحهم .

والكاتب لا يستخدمه ـ القتل ـ دون وعي أو حساب منه، لأنه يمثل عنده لونا من ألوان الصراع الخارجي هو ((أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها، وهو في حاجة إلى العبقرية التي ترفعه إلى

ذروة الفن المتأجج حماسة))[1]. وهذا الإلحاح على الموت لا يبدو مجاوزا للحدود الفنية طالما أن ذلك ـ الصراع القوي ـ يعطي للمسرحية الإثارة والعنف، من خلال المواقف المثيرة التي تتميز بالعنف أو المفاجأة أو بهما معا .

من هنا تظهر للكاتب فلسفة خاصة اتجاه الحياة من خلال رؤيته التي تبلورت بفعل ما يحصل في المجتمع . والقارئ المتفحص لهذا النص يرى أن الكاتب قد خلط فيه الطابع الرمزي بالقضايا الاجتماعية العامة أو أراء فلسفية لها صلة بالفرد والمجتمع، كما يجد أن الكاتب قد جمع الأضداد في الحياة على أساس خلق التوازن فيما بينها، ومعنى ذلك أن الإنسان في خضم الحياة يكون تعادلياً، فالخير فيها يجب أن يعادل الشر، العقل كذلك يجب أن يعادل القلب، وان يكون هنالك توازن في مصالح الطبقات كافة دون استثناء .

وتأتي مسرحية(أحرار)٢٠١٠[2] لجمان حلاوي لترصد إلى حدّ ما المزاوجة بين حركة الصراع الداخلي والصراع الخارجي مع ظهور أنماط الصراع الأخرى، وإذا تجاوزنا الصراع الداخلي، فأن حالة جديدة للصراع يمكن أن تتبين في هذه المسرحية هي التي يتداخل فيها الصراع النفسي مع الصراع الخارجي، ففي المسرحية شخصيات تميزت بتفردها الواضح في

(١) علم المسرحية، نيكول: ١٣٥ .

(٢) المجنون ومسرحيات أخرى، جمان حلاوي: ٦٢ .

أبعادها الفكرية والنفسية والطبيعية، وهذا التمييز هو الذي ينمي الصراع ويؤججه ويعمق الحالات الدرامية التي يقوم على أساسها النص، فالصراع أتخذ شكلين شكل يتمثل بصراع أهل الحق مع أهل الباطل من أجل الحياة الحرة الكريمة، وصراع آخر قد أحال النص إليه وهو صراع فكري الأ وهو صراع الأيمان مع الكفر . ففي هذا المشهد المتخيل الذي دار بين الكاهن ويزيد بن معاوية صورة جديدة من تعددية أشكال توظيف الصراع على أن النص قد اعتمد نهاية لأقطاب متصارعة وبداية لحدث آني ظاهر تسوغ من خلاله مقومات وقنوات وأقطاب للصراع الجديد وكما في هذه الحوارية التالية :

الملك: أتبايع ؟

الكاهن: أبايع ؟! أبايع من ؟

الملك : أتبايع ؟

الكاهن: لا أبايع من لا أعرف

الملك : أتبايع وإلا قطعت نسلك !!

الكاهن: لا أبايع باغيا سكيرا أبن طلق، أحل حرام الله، نهى عن المعروف وأمر بالمنكر !

أتخذ من السلطة ملكا موروثا، ومن الدولة لهوا ولعبا، ومن الناس عبيدا ومنافقين .

الملك: إذن لتمت تحت أسوار الكعبة، وأنا أحتسي كأسي فوق

سطحها، فالجو رائق والسماء بعطر ومجون !!

الكاهن: عند جبل ذي حسم نلتقي، وسيقسم القاسم الحق الحر عن الباطل المتجبّر !

إن نص مسرحية (أحرار) قد شكل (الصراع) فيها عنصراً أساسيا وأخذ اشتغاله بصيغ وإطراف متعددة رغم افتقاد النص للفعل المباشر ـ قتل الأمام الحسين عليه السلام ـ في أقطاب الصراع ولكن الموضوعة والحدث والشخصيات وحتى الفكرة قد فتحت الأبواب للكثير من التفرعات ضمن خواص الصراع وكذلك العناصر الأخرى التي تتشكل منها .

نستنتج مما سبق أن كتاب الدراما في البصرة قد استوعبوا كلا من مبادئ التراجيديا القديمة، ومذاهب المسرح المختلفة الاتجاهات، وأفادوا من كل هذا في توسيع دائرة صراعهم، وأخذت المسرحية بصور عديدة من الصراع، قد يكون هادئا ومثيرا يؤدي إلى زيادة التوتر ويهدف إلى الوصول إلى عمق الأثر كما في مسرحية الممثل لكاظم الحجاج ومسرحية الجثة لجبار العطية ومسرحية الجنين الأشقر المحبوب لبنيان صالح، وقد يكون عنيفا بالغ العنف كما في مسرحية مأساة اليمامة، تلك المسرحيات التي كانت تتسم بالتشويق والإثارة والترقب، ومن ثم استخدام أنماط الصراع المختلفة، كالصراع الداخلي والخارجي والصاعد والمرهص، ويمكن القول في ضوء استقراء عنصر الصراع المسرحي في البصرة أنه كان في مستوى جيد من التوظيف والنجاح .

المبحث الرابع: الحبكة

إن الجانب الدرامي في المسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الحبكة، فهي العنصر الذي يضفي على العمل الأدبي المعين شكلا ملموسا، ويجعله ضمن الجنس الأدبي ـ المسرحي ـ دون غيره . وهي لازمة للمسرحية أكثر مما هي لأي نمط أدبي آخر . لذلك وصفها أرسطو بأنها ((نواة التراجيديا التي تنزل منها منزلة الروح))[1] .

والحبكة لا تعني مجرد القصة التي تشتمل عليها المسرحية، وإنما تعني التنظيم العام لمجرى الأحداث في النص الدرامي، أي عملية ترتيب وتنظيم لأجزاء المسرحية كأنه كائن متوحد بذاته. فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها مع البعض الآخر من الشخصيات، والحوار، والأحداث، والموضوع ضمن طرفي الصراع المسرحي الذي لا يكون

(١) فن الشعر: ٥٤ .

المسرح مسرحا إلا به . فهي ببساطة تعني ترتيب الأجزاء التي تتكون منها المسرحية ترتيبا يكسبها الشكل العام فهي ((التحديد والبناء والتنظيم))[1].

وعلى هذا فأن كل مسرحية مهما كان مذهبها المسرحي، حتى لو كانت تنتمي إلى تيار العبث لا تخلو من الحبكة، لأنها العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية ((فهي كالقبضة الحديدية التي تمسك بخناق كل مسرحية شاء الكاتب أم أبى لأنها الشكل الوحيد الذي لا بد أن تسير عليه المسرحية))[2] .

لذلك انقسم الدارسون والباحثون إلى فئتين حول مفهوم الحبكة وأهميتها في المسرحية الحديثة، فالأولى ترى في الحبكة ضرورة لا غنى عنها، والأخرى تعمدت إهمالها ووضعتها في موقع متأخر بعد الشخصية والفكرة والفعل[3].

فقد وردت عند (ميليت وبنتلي) أن ((الحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضفي شكلاً على الفعل التمثيلي))[4]. إما عند (اوهارا

(١) المسرح والتراث، سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩ :٨٤.

(٢) النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣: ٦٤ .

(٣) لمعرفة المزيد حول هذا الموضوع ينظر: الحبكة في المسرحية العربية الحديثة(١٩٥٠ـ١٩٩٠) د. مجيد حميد جاسم (رسالة دكتوراه) جامعة البصرة، كلية الآداب ١٩٩٧: ٣٤ـ٥٥ .

(٤) فن المسرحية، تأليف: ميليت، فرد ب و بنتلي، ترجمة صدقي حطاب: ٣٩٣ .

وماركريت برو) فقد عرفاها بأنها ((تنظيم مخطط للشخصيات في تراكم متسلسل للوضعيات التي تكشف عن قصة المسرحية))[1]. أما الكاتب المسرحي الإنكليزي (سومر ست موم) فيحدد الحبكة على أنها ((النول الذي تنسج عليه القصة))[2].

ومن خلال ما تقدم تظهر بجلاء صعوبة الأخذ بتعريف واحد للحبكة دون الإفادة من التعريفات الأخرى، لذلك سوف نحاول اخذ دلالات هذه التعريفات التي تكاد تجمع على أن الحبكة تنظيم للقصة .

ولعل مفهوم (إليزابيث دبل) المركز للحبكة يراه الباحث مناسبا لتكون خاتمة لهذا الاستعراض، فمن خلال تعريفها تقدم ردا حاسما على كل أصحاب الآراء الذين يعدونها وسيلة شكلية من وسائل البناء الدرامي، محاولين التقليل من أهميتها، أو إلغاء دورها، إذ ترى في الحبكة ((ترتيب للفعل الذي يسير وسط زمن يستمد منه مفرداته وينظم خلاله تشكل البداية والوسط والنهاية تاريخا له في تدفق عماده السببية))[3] .

إن هذا التحديد يبلور أهم الخصائص الدرامية للحدث أو الفعل،

(١) المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، جميل نصيف التكريتي، مجلة المسرح والسينما، العدد ١٠، بغداد ١٩٧٢: ٦ .

(٢) فن الكاتب المسرحي، تأليف روجر . م . بسيفلد : ١٩٠ .

(٣) الحبكة، تأليف: إليزابيث دبل، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة المصطلح النقدي (١٢)، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١: ٧٢ .

وعندما يتحدث الكاتب الدرامي عن الفعل فأنه((لا يعني الضوضاء أو مجرد الحركة المادية بل يقصد التطور والنمو ...))[1] وبما أن وحدة الفعل تشترط على المؤلف أن تكون حلقات الفعل عنده متراصة في تسلسل منطقي((فمع كل خطوة يخطوها أبطاله يتعين علينا أن نعي أننا لو كنا في ظرفهم نفسه لما فعلنا الأ الشئ ذاته))[2] وبهذا الصدد يقول أرسطو:((وان تنظيم أجزاء الأفعال بحيث لو غيّر جزء ما أو نزع لانفرط الكل واضطرب فأن الشيء الذي لا يظهر لوجوده، أو عدمه اثر ليس بجزء من الكل))[3] .

والدراما بوصفها عرضا عيانيا تتميز بكونها حضورا أبديا يرينا الفعل في وقت حدوثه[4] فضلا عن استطاعتها تقديم عدة مستويات لحركة الفعل معتمدة في ذلك على التعقيدات والمفارقات، والمقارنات، والفعل ورد الفعل المباشر . وهذه العناصر مجتمعة تولد سلسلة من التغيرات في التوازن وأي تغير في التوازن يشكل(حدثا) أو موقفا .

فالحدث الدرامي الذي يبدأ من نقطة ما يشكل بداية حبكة النص

(١) الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا: ٤٨٨ .

(٢) إضاءة تاريخية على قضايا أساسية(الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، تأليف: ف . كوحينوف، ترجمة :د. جميل نصيف، القسم الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣: ٤٥٢ .

(٣) فن الشعر:٦٢ – ٦٤.

(٤) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن: ١٥ .

التي ستنمو وتتطور خلال سلسلة من الأزمات المعلولة وصولاً إلى أعلى مراحل تضاعيف الحدث حيث تصل الأزمة إلى أقصى حالات توترها لكي تنفجر بعدئذٍ محدثة الذروة في المسرحية ((وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه))[1]. وصولاً إلى حل عقدة الحدث أو حبكة النص . ولن تُحقّقَ الحبكةُ هذه المراحل إلا إذا كانت متقنةً شديدةَ الإتقان. ولن تكون متقنةً إلا إذا حذف الكاتب كلَّ فعل أو قول يؤخر تصاعد الصراع المسرحي وكلَّ فعل أو قول لا يزيد شخصياته إيضاحاً وتوتراً.

بمعنى أخر أن الحبكة هي بناء يتركب على نواة بسيطة هي الحكاية. وبالنسبة للفعل الدرامي والحبكة فهما يدخلان ضمن نموذج القوى الفاعلة لان الفعل الدرامي هو الذي يسيطر على مستوى البنية العميقة بسبب كونه يرتبط بقوى محركة لا تكون شخصيات بالضرورة، بينما الحبكة راحت لتضع سيطرتها على مستوى البنية الداخلية من خلال فعل الشخصيات . وكذا بالنسبة للعقدة حينما تتشابك خيوط الأحداث وتتعقد، فتكون العقدة حينها في مرحلة تسبق مرحلة الذروة، في حين نرى الحبكة ليست مرحلة إنما هي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على المسرح وعلى مدى العرض الزمني . وهذه العمليات يفترض أن لا تتم بطريقة آلية،

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة ١٩٧١: ١١٦.

بل بطريقة حيوية تتداخل العناصر فيها بحيث يشكل كل تغير عقدة صغيرة ضمن النسيج العام للحبكة .

إن حبكة المسرحية تتطلب من الكاتب تنظيما وهندسة ونسجا، لأن ـ الحبكة ـ تمثل عملية وترتيب وتنظيم لأجزاء المسرحية، وقد أشار أرسطو[1] إلى هذا التنظيم الذي يعدّه من مهمات الكاتب الناجح، ومثل هذا العمل يحتاج إلى موهبة خاصة ومن طراز معين، فالكاتب المسرحي في بنائه لإحدى حبكات مسرحياته((يشبه كثيرا المهندس البارع أو صاحب الحرفة الصناع الذي يصمم في عناية وحذق ودقة موضع كل كمرة أو عارضة في الهيكل العام))[2].إذ يتحتم على الكاتب أن يصوغ المادة الخام التي تتكون منها قصته ويعدّلها بحيث تكشف عن التسلسل المنطقي في علاقة الحوادث ا، ب، ج، د، فالكاتب لا ينحصر عمله في تشويق جمهوره للأحداث المنفصلة فقط، ولكن عليه أن يربط كل حادثة من هذه الحوادث بما يسبقها وما يتلوها من حوادث بحيث نعتبر أن بناء حبكته كان بناءا منطقيا ومرضيا ((فليس المهم في العرض أو النص المسرحي أن يقدم حدثا مركبا أو حدثا بسيطا، بل المهم أن يعرف قواعد اللعبة معرفة تامة، ذلك هو الفارق الأساس بين الفنان ذي الخبرة وبين الفنان المبتدئ))[3] ولكي تكون

(١) فن الشعر، أرسطو: ٦٢.

(٢) فن الكاتب المسرحي: روجر م . بسفيلد: ١٩٢ .

(٣) البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة: ١٠٨ .

الحبكة ناجحة، فالكاتب لابد له أن يعمل في التأليف المسرحي على تهيئة العناصر الرئيسة وتضافرها في سبيل إنجاح حبكته ليبلغ المسرح غايته منها .

وإذا ما أريد للمسرحية أن تكون مقنعة فيجب أن يتحقق الانسجام التام بين الاثنين ((إن قصة الصراع في كل تمثيلية يجب أن تكون دائما قابلة لانجازها في عبارات بسيطة، وعامة، وخاصة على حدّ سواء، فأما بيان الصراع بعبارات عامة فيشكل موضوع التمثيلية، وإما بيانه بعبارات خاصة فيشكل حبكتها))[1]. والحبكة الدرامية((لا تتقبل من تفاصيل القصة إلا التي تتولد من صلب الحدث الرئيسي خلال تطوره وتفاعله، أي لا تتقبل إلا ماله علاقة مباشرة في الكشف عن مختلف جوانب الحدث وخصائصه..))[2] .

وينبغي هنا التذكير بأن حبكة المسرحية تتميز عن حبكة أي جنس أدبي آخر، بأنها مقيدة بطبيعة المسرح وإمكاناته فيما تقدم لنا من أحداث ومواقف، وتتحدد بنمط المسرحية وطبيعة الاتجاه الذي تلتزمه، ولهذا السبب ينبغي على الكاتب المسرحي أن يهيئ لمشاهد مسرحيته أطارا مسرحيا مناسبا يقوم على الاقتصاد بالزمن والتكثيف بالحوار معتمدا بذلك على الإشارات والدلالات الصورية من خلال تخيله حفلة عرض المسرحية على أن يضمن لهذا التكثيف مشروعية تجاور أحداثه وتسلسلها حيث أن

(١) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تأليف: ملتون ماركس، ترجمة: فريد مدور: ٦٧ .

(٢) المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، جميل نصيف التكريتي: ٨ .

كل موقف وكل حدث يفترض أن يتبع من حوافز نفسية وفكرية منطقية تقود إلى تعاقب زمني معقول .

أما هيكل المسرحية فانه يتكون من ثلاثة أجزاء أو مراحل: العرض، والتعقيد، والحل، فرغم كل المتغيرات والتطورات التي طرأت على المسرحية فهي لم تتخل عن أقسامها الرئيسة الثلاثة: البداية، والوسط، والنهاية، وما جاء به الباحثون والنقاد من مسميات جديدة، فهي لا تزيد عن كونها تكرارا للمفاهيم الأولى التي ذهب إليها أرسطو ومن تبعه من النقاد .

١ـ العرض: وهو يمثل مرحلة المعلومات، ونقطة انطلاق الحدث، ويعد الخطوة الأولى من عملية بناء المسرحية، وعادة يكون العرض في الفصل الأول من المسرحية التي تتكون من ثلاثة فصول، وفيه يبدأ المؤلف بتقديم بعض الشخصيات المسرحية والتعريف بها، كما يقدم إيضاحا للعلاقات التي ترتبط بها، فضلا عن كشفه للموقف الأساسي الذي تنطلق منه حبكة المسرحية، مشيرا إلى بداية حركة الفعل، إذ يعمل على وضع الفعل في وقته ومكانه المناسب، فضل عن ما يثير من التوقع والانتظار لأن مهمته هو((تعريف بموضوع المسرحية وبالشخصيات المهمة فيها، وإيجاد حالة من التشوق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة))[1]. ومن سماته الجيدة أن لا يكون مغرقا في التفاصيل، وأن لا يكشف جميع الخفايا في المشكلة .لأن ذلك يقتل المتعة، ويعدم التشوق .

(١) المسرحية، نشأتها و تاريخها وأصولها، عمر الدسوقي: ٣٨٥.

٢ـ التعقيد: وهو الجزء الأوسط من الحبكة، لأنه يتضمن تطويرا لكافة العناصر التي طرحها العرض المسرحي أمام الجمهور، والتعقيد ليس مجرد جمع حوادث، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات، ولا تسير هذه السلسلة لوقت معين ثم تتوقف، ولكنها تتحول إلى أزمة يظهر فيها المغزى كله ومن ثم تنتهي بحل . فالمهمة الذي يقوم بها التعقيد هي الكشف عن الدوافع والأهداف الحقيقية للإرادات المتصارعة، ويثير التعقيد أسئلة جديدة مضافة، تحتاج إلى إجابات ملحة، فيولد العقدة الرئيسية للمسرحية التي يكشف عنها بشكل واضح ونهائي في نقطة الذروة[١] .

٣ـ الحل: هو ذلك الجزء الذي تحل فيه المشكلة التي أثيرت في العرض، والتي بدأتها الحبكة وطورتها، وتبدو فيه حركة المسرحية قد استنفدت كل طاقاتها وفعاليتها، وآن لها أن تستقر عند وضعية معينة، فهو يمثل الحلقة الأخيرة من سلسلة الفعل الدرامي الذي يكتمل بناؤه وتمتد هذه المرحلة مبتدئة من الذروة حتى نقطة حسم الصراع بما يشكل برهانا فنيا على صحة مقدمتها المنطقية و(إبراهيم حمادة) يحددها بأنها نهاية لسقوط الفعل بعد وصوله إلى أزمة الذروة، أنها محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلى هذا فهي المنظر الأخير الذي تتكشف فيه

(١) ينظر: نظرية الأدب، تأليف: يا .أي ايلسبورغ وزملاؤه، ترجمة: د. جميل نصيف، ط١، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠: ٥٥ .

الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة [1] .

يرتبط شكل الحل المعتمد بطبيعة العمل الفني وهدفه وبنيته الدرامية، فهو لا يأتي اعتباطا، بل يرتبط بروابط سببية ومنطقية، والحل الطبيعي للمسرحية هو الذي يكون مقنعا ومنطقيا يولد من رحم العمل الفني وسياقه . وقد تنوعت أشكال الحلول في المسرحيات الحديثة، فبعض الكتاب المسرحيين عمد إلى الاستغناء عن الحل وإنهاء مسرحياتهم عند نقطة الذروة، لأنهم وجدوا في هذا الشكل من النهايات أنه الأكثر ارتباطا بالواقع ((ولذا يختم الكتاب مسرحياتهم ـ في العادة ـ دون أن يتابعوا تطور الحدث إلى نهايته القصوى، بل يبقونه معلقا ويتركون للمشاهدين أن يتصوروا النهاية حسب تفسيراتهم الخاصة للمشكلة المعروضة))[2] والبعض الأخر عمد إلى الشكل التقليدي(النهاية المغلقة) الذي اعتمده معظم كتاب الدراما للتعبير عن طبيعة المسرحيات الجادة ((فالنهاية المغلقة مخططة بطريقة تنتهي إلى مجال الفعل ونهايته تصبح حتمية لا مفر منها ونتيجة عاقلة لصراع بين الأفراد وبيئتهم))[3].

وإذا ما عمدنا في نهاية المطاف إلى رصد الحبكة في النصوص المسرحية في البصرة بدت لنا الملامح البارزة التالية .

(١) ينظر: معجم المصطلحات المسرحية، إبراهيم حمادة: ١٣٥ .

(٢) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تأليف: ملتون ماركس، ترجمة: فريد مدور: ١١٠ .

(٣) الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد: ٥١٦ .

ففي مسرحية(معجزة بذورالخردل)٢٠٠٩[١] لكاظم الحجاج التي تتألف من خمسة مشاهد ليست في الحقيقة مترابطة فيما بينها أو آخذا بعضها برقاب بعض، ويغلب على الظن أن الكاتب كان مدركا لطبيعة مسرحيته هذه التي تستقل كل لمحة فيها عن الأخرى، فهي تتجاور دون أن تتماسك، ويبدو من ذلك أن الكاتب في مسرحياته القصيرة كان يميل إلى التكثيف والتركيز، إلا أن سبب ضعف المسرحية يعود ربما إلى طبيعة المسرحية نفسها، والى المذهب التعبيري الذي تنتمي إليه، بالإضافة إلى طبيعة حبكتها التي تنتمي إلى نمط الحبكة المهشمة أو المفككة .

وإذا كان في عالم الكاتب الواسع من آصرة تشد لمحاته بعضها إلى بعض فهي (شخصية الشاب) التي تتدخل بين شخوص المسرحية دونما داع فني، كما أنها قد تغيب بعد حضور فلا يحس القارئ بغيابها، وهذه الشخصية ـ فيما نظن ـ تنم عن شخصية الكاتب نفسه، وإذا كان من دأب الكاتب في المسرحية التقليدية أن يجهد في أخفاء نفسه وراء شخوصه وإنطاقها بما يريد أن ينطق به، فكاتبنا هنا يقحم الشاب بين الآخرين ليدلي بدلوه بين الدلاء بطريق مباشرة، وشخصية الشاب تتسم على كل حال بشئ من الاستواء ووضوح الملامح غير أنه لا ينطوي دائما فيما يصدر عنه على عمق أو إيحاء :

(١) المسرحية مخطوطة بقلم الحبر، تقع في أربع وعشرين صفحة من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠٩.

الشاب :(يوقفها) ..أقول لك أنا نفسي ميّت . أنت لا تصدّقين .. كنت أدلك لرجل في الحمام (يخرج الصابونة من كيسها) .. وانزلقت بهذه وبعدها لا أدري ما حدث ...

كذلك نجد شخصية الشاب ترتدي مسوح الوعظ والإرشاد حين يقول مثلا :

الشاب: ..لا أعتقد بذلك يا أماه ! بل أنهم يرحبون بالأطفال هناك، كما لاحظت، ربما الأطفال لا يتقنون الكلام، فلا أحد يناقشهم عن أسباب موتهم ..وربما لأن الأطفال لا يكلفون الكثير مثل الكبار..أسباب اقتصادية ربما، فلا تعولي على طردهم .

أما سائر الشخصيات وأما تنطق خلال تحاورها بعبارات لا تساعد على وضع صفات خاصة تمييزها، ومن هنا تتبدد ملامحها، ولا يعود معرفتنا بها برغم طول اصطحابنا لها .

إما حبكة المسرحية فقد انطوت على مقومات التسلسل الامنهجي أو الترابط الامنطقي للأحداث، من خلال تعددية المشاهد بشكل بانورامي، لأن موضوع المسرحية بني أساسا على مقومات خيالية اقتضت فكرة العودة من الموت، لمحاكاته شخصيا ضمن موضوعة القتل والإرهاب والإحاطة به، وقد ترتبط هذه الفكرة إلى الواقع بشيء، لكن معظمها يشوبها الافتعال والخروج على المألوف، لذلك فالمسرحية تحملنا على الدهشة والاستنكار، لا على الموافقة والاعتراف، والمسرحية بصورة عامة تحتوي على حبكات

متعددة، منها ما يختص بفقد الأم لأبنها الصغير، ومنها ما يدور حول حب المرأة لجارها المسن، ثم الحبكة التي تخص الشاب الميت، فعلى الرغم أن حوادث هذه الحبكات جميعها تنطلق من المنطلق الإنساني إلا أنها لا ترتبط بروابط وثيقة من السببية والتسلسل المنطقي، فكان من المفروض أن هذه الحبكات تكون تابعة للحبكة الرئيسة التي تسري عليها أحداث المسرحية وهي (الموت القسري) ـ الذي بنيت من خلاله شخصية المرأة وانجذبت نحوها الشخصيات الأخرى ـ أو تقوم بدعمها ومن ثم تتأثر بالنتيجة التي تنتهي إليها تلك العقدة، لكننا نجد هذه الحبكات عبارة عن سلسلة من حوادث مقطعة الحلقات لا ترتبط بأواصر السببية ولا تحصل النتائج فيها بعد أن تمر في أطوارها المعقولة، من ذلك نقول أن معطيات النص الدرامي لهذه المسرحية وعلاماته تقترب من سمات المسرحية التعبيرية وطبيعة بنائها .

وإذا ما انتقلنا إلى مسرحية(مأساة اليمامة)١٩٦٧[١] لحسين الهاشمي التي تتوالى فيها الحوادث دون اختيار أو تهذيب أو تنسيق ويكثر فيها الحشو، ويعتمد الكاتب في إيرادها على الجانب الإخباري القصصي اعتمادا كبيرا[٢] حتى تنقلب المسرحية إلى سرد تاريخي مجرد من كل فن، دون أن

(١) مسرحية (مأساة اليمامة) حسين الهاشمي، دار الطباعة الحديثة، البصرة ١٩٦٧ .

(٢) على غرارها تسري مسرحية(أحرار) لجمان حلاوي، ومسرحية(ياعلي) لعبد الكريم العامري .

يعنى بتمثيل الحوادث واختيار الوقائع التي تحوي طاقات(دراماتيكية) كامنة، يستطيع أن يستغلها في خلق الصراع في المسرحية بنوعيه الحسي والنفسي .

المسرحية تتكون من فصلين الأول منها يتكون من ثلاثة مشاهد أما الثاني فيتكون من أربعة مشاهد، وتتضمن المسرحية قصتين تسيران معا على وفق مبدأ التداخل، تشكل أحداهما إطارا للثانية، وتظهر نقطة انطلاق الحبكة الإطار، عندما يلجأ زوجان إلى الطاغية(عمليق) ملك طسم وجديس ليحل خلافهما ويحكم بمسألة الطفل الذي يتنازعان حوله، أما الوضعية الأساسية للحبكة فأنها تبدأ بالتشكل مع بداية المسرحية وتتكامل عناصرها بعد أن يقوم عمليق بمعاقبتهم وبيعهم في السوق، واستخدام الطفل للخدمة أما حركة الحبكة الثانية كانت قد بدأت قبل مسألة الزوجين حينما قتل عمليق التاجر والد زرقاء اليمامة وتتمثل انطلاق الحبكة الداخلية حينما زوج الشيخ أبنته(اليمامة) إلى رجل من قبيلته، وبذلك فالرجل خرج على التقاليد وخالف أوامر عمليق .أما نقطة انطلاق الحبكة الداخلية تظهر، عندما يلقى القبض على الشيخ ومعاقبته:

المستشار: أيها الملك العظيم..التاجر الطسمي الذي خان تقاليدنا وخالف أوامرك..التاجر مرة أبو رياح

ولا تبدأ الحركة بالتصاعد إلا في بداية الفصل الثاني، حينما يخبر المستشار عمليق بزواجه من(عفيرة) أخت(الأسود بن غفار) ملك جديس .

عمليق: (يتكلم مع نفسه) عفيرة أخت الأسود ..سأنال من الأسود رغم جبني وخوفي منه ومن زعماء جديس .. اليوم أذله .. أذله..

وظهر في موقف(عفيرة)أمام قومها تصعيد جديد للتوتر في الحبكة الداخلية، وقد بدأت المهانة تظهر على ملامح هذه الشخصية، فيأتي على شكل حركة (داخلية وعاطفية) تحتدم داخلها، وتقفز أزمة التصعيد إلى العقدة مباشرة حيث تصطدم الأهداف بالعقبات داخل الشخصية الواحدة(الأسود):

الأسود: يا قوم ..يا أبناء جديس .. علينا اليوم أن نضع حدا لهذا الظلم والعدوان ...يا معشر جديس أن قوم طسم ليسوا بأعز منكم .. أو اقوي من سواعدكم ..فهم الذين سادوا بغيا وظلما علينا

فبناء الحبكات في المسرحية واضح ومحدد تماما فهو ينتظم تحت(الحبكات الداخلية) ففي المسرحية حبكتان اثنتان فقط، الأولى خارجية هي حبكة المحكمة التي بدورها تشكل إطارا للحبكة الداخلية الثانية وهي حبكة الأحداث .أما حركة الفعل في عموم المسرحية كانت ضعيفة ـ غير نشطة ـ تعتمد على الأخبار ولا تعتمد على الحركة، ففي الحبكة الإطار كان سير الفعل رتيبا مقتصرا على السؤال والجواب، فيما عدا التغير الذي حدث في نهاية المشهد الأول، أما في الحبكة الداخلية، فاقتصر نشاط حركة الفعل على ثلاثة مواضع هي قتل عمليق للشيخ، واعتداؤه على

أخت الأسود، وقتل عمليق من قبل قوم الأسود . وهكذا كان عمل الكاتب في المسرحية شبيها بعمل المؤرخ الذي يعني بسرد الحوادث فنجده يخلط بين طبيعة الحبكة في القصة والرواية وطبيعة الحبكة المسرحية، دون أن يبيح لنفسه الإضافة إليها أو الحذف منها، بحسب ما تقتضيه شروط الفن المسرحي فهي بذلك عرض تاريخي لحوادث تحمل في طياتها الطاقة التمثيلية، وقد اقتصر جهد الكاتب في المسرحية على التنسيق الفني الخارجي، فوزع الحوادث على الممثلين، ووضع على ألسنتهم الخطب التي تشرح الحوادث، دون أن يجرؤ على إضافة موقف أو ابتداع حادثة أو خلق شخصية .

ومن الأمثلة الأخرى التي نكشف من خلالها سمات الضعف التي انتابت حبكة المسرحية في البصرة هي الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية الفائضة، فظاهرة الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث، تكون في القصة عادة أوسع منه في المسرحية، ففي المسرحية لابد أن يرتبط تتابع الأحداث بالشخصيات، بحيث تتسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنية النفسية للشخصيات، حتى يكون منطق المسرحية نابعا من نفس الأفعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار .

وحبكة مسرحية(قارب للصيد)٢٠٠٠[1] لجبار صبري العطية تتسم

(١) مسرحية (قارب للصيد)، جبار صبري، مخطوطة بالقلم الحبر ولم تنشر، تقع في ثلاث عشرة صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، البصرة: ٢٠٠٠.

بهذه الحالة، إذ نجد هذه الظاهرة السلبية التي أدت إلى اضعاف البناء الفني لها، حيث الإطالة المبالغ فيها في حوار بعض شخصياتها، مما أربك حبكة المسرحية .

المسرحية تقع في عشرة مشاهد، وحركة الفكرة لا تتضح إلا في المشهد الثامن، وهو موقع متأخر بالنسبة لحبكة آحادية، وتتلخص بالعبارات التالية: الإنسان حينما يهجر وطنه إلى بلاد الغربة طلبا للأمن والعيش الكريم، لا يأمن فيها من خداع الآخرين وغدرهم، بل يصبح في بعض الأحيان كالسلعة ينتفع من ثمنها الجشعون وبائعو الذمم .أما ما يخص حركة الفعل، فهي تبدأ نشطة وفعالة في بداية المشهد الخامس، وتزداد قوة إلى أن تصل إلى المشهد العاشر، إذ تبدو سريعة، وتدخل مباشرة في أزمة التصعيد ـ على الرغم من احتوائه على التعقيد والذروة ـ:

الربان: (يصيح) نحن ندخل مياه عميقة، ماذا أرى ! ماذا حدث!

الماء يندفع إلى بطن القارب !

من عبث منكم بقاعه !

طفل أم جاهل !

أم أصطدم بصخرة من غير أن ندري، فأحدث شرخا فيه .

والحركة في كل الأحوال هي حركة واحدة مستقيمة، يسيطر فيها الجانب الخارجي لكنها ـ حركة الفعل ـ تصاب أحيانا بالضعف والترهل بسبب الاستطرادات الجانبية . أن على الحبكة المسرحية ((أن تكون أكثر

تركيزا وترابطا لكي تحقق الإثارة الكافية لشدنا إلى متابعتها إلى النهاية ..والى أي مدى استطاع كاتبها مطابقة حبكته بالموضوع الأساس دون الانسياق وراء التفصيلات الثانوية الفائضة))[1].

أما حركة الشخصيات، فشخصية(الربان) هي الشخصية المحورية في حركة الحبكة العامة، أما شخصية(الشاعر) و(الممثل) فقد اكتفيا بنشاط ثانوي يكمل حركة الشخصية الرئيسية .

في العموم المسرحية تحتل فيها الخطابات المباشرة، والمساجلات الخالية من الحركة والاستطرادات الجانبية مساحة واسعة منها، فالمشاهد(الأول، والثاني، والثالث، والرابع) التي تشكل ثلث حجم المسرحية يعدّ فائضا، بل يعد عبئا ثقيلا عليها، فهو غير منسجم مع سياق المسرحية، ولا علاقة له بحبكة المسرحية، بل أنها كانت ثقيلة على حركتها، وأدت إلى توقف وتدفق خطوطها في بعض الأحيان، ويمكن اختزال تلك الاستطرادات أو الاستغناء عنها من دون الضرر فيها والتأثير على بنائها الفني[2].

(١) المسرحية العربية في الأدب العراقي الحديث (١٩٤٥ ـ ١٩٦٨) تيسير عبد الجبار: ٢٧٢ .

(٢) ومن أمثلة المسرحيات التي تنحو هذا المنحى، هي مسرحية (أيرا) و(دواليب الزمن) و(الخراب)و(الأم هاجر)لجبار صبري العطية، ومسرحية(اليانكي) و(حذاء الراقصة) لبنيان صالح، ومسرحية(التعويذة)و(الاختيار) لعبد الجبار التميمي، ومسرحية(سلام خذ) و(موناليزا)و(حفلة سمر من أجل ٩ نيسان) لعبد الكريم العامري ومسرحية(شعاع الماضي ←

أما مسرحية (الخطأ)١٩٦٧[١] لعبد الصاحب محمد إبراهيم التي تتكون من أربعة فصول يضم كل فصل منها منظرين، هي مسرحية واقعية اجتماعية تتضمن نقدا للظواهر المدانة في المجتمع، فهي قريبة في بنائها الفني من مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب الايطالي (لويجي بيراندييللو)[٢]. تدور فكرتها حول الغش، وهذه الفكرة لا تظهر إلا في الثلث الأخير من المسرحية، ولعل عناصر النجاح قد توافرت للمسرحية إلى حدّ كبير، بفضل دراسة المؤلف لشخصياتها ومعاشرته إياها فلكل منها ملامحها المتميزة[٣] أما حركة الشخصيات، فشخصية (عصام) هي الشخصية المحورية في حركة الحبكة العامة فمنها تنطلق الشخصيات الأخرى واليها تعود، وحركتها متصاعدة في ثبات وقد تعرضت إلى ضغوط كثيرة، حاولت أن تضعف إرادتها قليلا، إلا أنها بقيت ثابتة على مواقفها فعندما يهتم الكاتب((بالأسباب النفسية لحوار وأفعال الشخصيات فإنه يدفعها ـ رغما عنها ـ إلى التغير والتطور ويمنح المسرحيةَ حلاوة وتشويقاً وهذان

→

القريب) و(نورس بلا شاطئ) لعبد الحليم مهودر...وغيرها .

(١) مسرحية(الخطأ) عبد الصاحب محمد إبراهيم، ط١، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد ١٩٦٧.

(٢) (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) تأليف: لويجي بيراندييللو، ترجمة:محمد إسماعيل محمد، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٧: ٣٤ ـ ١٧٤ .

(٣) نصادف مثل ذلك في المسرحيات (المدينة المفقودة) لقاسم حول ومسرحية(العمة الزرقاء) لبنيان صالح .

السببان اللذان من أجلهما يذهب المتفرج إلى المسرح))[1] .

عصام: (بغضب وأمر) قفي أيتها الساحرة . قفي لأعبر عن شعوري تجاهك، أنت لست كالقطة كما وصفتك .. أنت لست الفتاة الوديعة يا وديعة التي عرفتها ..أنت مجنونة (يصرخ) مجنونة

أما الشخصيات الأخرى فلم يطرأ عليها أي تطور أو تغيير باستثناء شخصية (وديعة) الفتاة التي يحبها عصام والتي حاولت جهد إمكانها أن تتزوجه . أما حركة الفعل في المسرحية فهي حركة واحدة مستقيمة، وقد أحسن المؤلف في استغلال العقدة والوصول بالأحداث إلى مرحلة التأزم، حين صور ملامح شخصية وديعة وهي تناضل في عدم تحقيق الزواج من حسن، وقد صاحب العقدة بعض الأستطرات الجانبية، ورافقتها الأفعال الثانوية، كزواج وديعة من(حسن) بالإكراه اثر صفقة من المال أبرمتها (خديجة) أم وديعة مع حسن، قد أخلت جميعها بالحركة الرئيسية للفعل .

في العموم تقترب حبكة هذه المسرحية قليلا من حبكة لمسرحية (جيدة الصنع) وذلك بسبب المؤامرات والدسائس، التي مارستها بعض الشخصيات .

ويبدو لنا مما تقدم أن موضوعة الحبكة تقنية بحتة على صعيد الربط

(١) النص المسرحي، الكلمة والفعل، فرحان بلبل: ٥٢ .

الدرامي الجيد والمنشود في أي عمل وعلى العموم تكون الحبكة جهدا إبداعيا فرديا يمس شخصية المؤلف بكل منجزها المعرفي الناجز أولا وأخيرا ويعكس حجم تأثره وعلاقاته بمحيط وحجم التطور الحضاري الذي عايشه، كما أن الذوق العام له انعكاساته في هذا المجال أيضا .

وخلاصة موضوع الحبكة في النصوص المسرحية لكتاب البصرة، يمكن القول أن هذه المسرحيات لم تكن قد ألمت كليا بالقضايا المطروحة، مما تعرضت إلى بعض التشويهات الفنية التي أصابت حبكاتها من ضعف وترهل واضحين، بسبب إقحام بعض المشاهد التي لم نجد له دورا في تنمية الصراع وكذلك بسبب كثرة المصادفات والتفصيلات الثانوية فيما بين شخصياتها وأحداثها مما أثر سلبا على حبكاتها وعدم مطابقتها للغاية التي ترجو منها، فضلا عن ما تكشفه بعض المسرحيات من طغيان النزعة القصصية التي تؤدي بالحبكة إلى تبعثرها وعدم استقرارها في خطوط نموها الثابتة . ويبقى دورالمؤلفين وعدم استيعابهم لخصائص المسرح وإمكاناته عاملا أساسيا في دعم حبكاتهم من خلال قدرتهم على التخيل وتجسيد الفكرة .

الخاتمة

(نتائج البحث)

بصرف النظر عن النتائج التي توزعت بين الفصول والمباحث، نحاول أن نجمل هنا خلاصة عامة لما تم التوصل إليه:

ـ إن في انتقال التجربة المسرحية في البصرة ما بين النشاط المدرسي وبين الفرق المسرحية الزائرة والعربية والأجنبية إلى جانب الفرق المسرحية التي تشكلت في الأندية الاجتماعية والرياضية يشير إلى اهتمام العاملين وصدق محاولتهم الفنية في الحفاظ على فكرة المسرح وتعزيز دوره بالمجتمع

ـ لقد أستقى معظم المؤلفين موضوعاتهم من تجاربهم الشخصية ومن معايشة الواقع، مما أكسبها صدقا فنيا ونبضا من الحياة يفوقان ما في الكثير من المسرحيات التي استقت مادتها من الكتب التراثية والتاريخية والسير الشعبية و ...غيرها إذ يغلب على الأخيرة طابع التجريد .

ـ أظهرت طرائق المعالجة الفنية لتلك الموضوعات نوعا من الحرية

الفردية التي يتمتع بها الفنان المسرحي على الصعيد الاجتماعي، التي أكدتها صراحة طروحاته الفكرية خلال نتاجاته المسرحية، على الرغم من تفاوت تلك الأعمال ومستوياتها فنيا .

ـ ومن الملاحظ أن الأعمال المسرحية التي كتبت بالفصحى تبدو ضئيلة إذا ما قيست بفيض النتاج الغزير من النصوص التي كتبت باللهجة العامية الدارجة، ولعل ذلك يرجع إلى أمكانية ذاك الميدان وما يتمتع به أصحابه من قدرة وموهبة لم تتوفر عند الكثيرين من كتاب البصرة، فضلا عن ما يرغب به الجمهور البصري وما يتقبله من النصوص الشعبية .

ـ مواكبة النص المسرحي في البصرة تحولات المجتمع العراقي من خلال التصدي للحالات الاجتماعية التي تطرأ على البنية الاجتماعية وكشف النتائج السيئة المترتبة عليها أو تعريتها والسخرية منها.

ـ عالج النص المسرحي شؤون المجتمع(الأسرة، الفئة، الطبقة، القرية، المدينة، المجتمع) والمشاكل الناشئة تبعا للعلاقات الاجتماعية، بل شغلت الأوضاع الاجتماعية والأوضاع المتصلة بسلوك الناس وأحوالهم في معايشهم وعلاقاتهم بعضهم ببعض، الحيز الأكبر من تفكير كتاب النص المسرحي .

ـ كما عالج النص المسرحي الواقع السياسي المأزوم التي شهدته الساحة الوطنية والإقليمية، واتخاذه موقفا مناهضا لجميع القضايا الكبرى التي تواجه الإنسان العربي من حروب وكوارث واستغلال وغيرها، بوصفه

أداة إثارة وتحريض وتوعية للمواطنين مما عزز من ضرورة تأدية دوره الملتزم المسؤول إزاء الشعب والإنسانية .

ـ وعالج أيضا القضايا التي تهم الإنسان البصري وهمومه الذاتية التي يشترك فيها مع أبناء جنسه، بعيدا عن الخلافات الموجودة كالدين والعرق والجنس، ومنها قضايا العاطفة والحب، والانتظار، والموت .. وغيرها وبذلك فالنص لا يفصح عن محلية أو ملك لبيئة معينة.لان ما يهم الكاتب في النهاية هو الإنسان وما ينطوي عليه من مشاعر وأحاسيس .

ـ تميزت النصوص الدرامية لكتاب البصرة بصورة عامة بسيادةِ الواقعيةِ سواء منها الواقعية الساذجة في المسرحية الاجتماعية بما فرضته من حدث درامي بسيط وخطوط بنائية ساذجة أم الواقعية الانتقادية في المسرحيةِ الاجتماعية، وقد تبين أن أغلب النصوص جاءت تحت تأثير الواقعية النقدية وخاصة بعد الحروب والأحداث الكبرى التي حدثت في العراق بعد عام ١٩٨٠.

ـ لما كانت الواقعية تشغل حيزا كبيرا في نصوص الدرامية لكتاب البصرة شاعَ في الحبكةِ شئُ من الأحداثِ التفصيليةِ التي تبطئُ من سرعة التطور والانتقال بين وقائعِ الحدثِ الدرامي وهو ما أثار تصوراً بتفككِ بعضِ أجزائه .

ـ كشف المذهب التعبيري عن(القيم الاجتماعية) وكان هو الغالب بعد الواقعية في ألوان التعبير فجاء ليؤكد غلبة الهموم الاجتماعية في ذهن

الكاتب المسرحي على سواها وصدق إحساسه في التعبير عن معاناته الخاصة والمعقدة عن طريق الأحلام والإيغال في الخيال والذكريات والآراء الوجودية والفكر التجريدي والإشارات المتكررة عن الرغبات الحسية المكبوتة .

ـ إن لكل مرحلة من مراحل المجتمع التاريخية التي هي في ديمومة وتطور دائمين، تظهر أشكالا مسرحية جديدة تستوعب المنظومة القيمية الجديدة لكل مرحلة، وهذه الأشكال المسرحية تعبر عن تلك المرحلة بكل تطلعاتها ومشاكلها . كمسرحية(المدينة المفقودة) لقاسم حول ومسرحية(حب في زمن الطاعون) لعبد الخالق كريم ومسرحية (معجزة بذور الخردل) لكاظم الحجاج .

ـ إن العناصر الدرامية للمسرحية في البصرة لا تختلف عن العناصر الدرامية للنص المسرحي الغربي، كالشخصية، والحوار، والصراع، والحبكة وتكاد تكون هذه العناصر لازمة في كل نص مسرحي مهما كان إطاره الفني، باستثناء بعض الأطر التجريبية الحديثة التي قد تلغي واحدا من هذه العناصر .

ـ عقدت المسرحية في البصرة بطولتها لشخصيات كانت في الغالب تمثل رموزا يقابلها في الواقع فئات وطبقات اجتماعية أو تعبر عن أفكار محددة تنطلق من واقعنا العراقي والى جانب هذه الحالة بدأت المسرحية في البصرة تقدم البطولة الفردية، وأحد أسباب هذا يعود إلى ارتباطها بواقع

الشرائح والفئات الاجتماعية .

ـ تكون الشخصيات متباينة اجتماعياً في النص المسرحي وتحمل أفكاراً ودوافع مختلفة مضادة للشخصية المقابلة أو قد تحمل فكراً أو سلوكاً اجتماعياً مضاداً لما في المجتمع .

ـ الحوار المسرحي بشكل عام تراوح بين النجاح والإخفاق في أداء مهمته داخل النص، فقد نجح أحيانا في تصوير الملامح الواضحة للشخصيات ودفع الحوادث باتجاه التصاعد في التوازن وتنظيم بلا قفزات ولا اندفاع، فضلا عن إطلاق الصراع أو تقييده وتأججه أو أهماده، وقد أخفق حينا آخر، فكان جملا باردة أو مكررة، أو كان استطرادا لا يقضيه حدث ولا موقف .

ـ كان استخدام الكاتب المسرحي للنص الدرامي وتوظيفه تأكيدا على حالة التعايش المسرحي مع الواقع تأثيرا أو تأثرا في تصويره لحالات الصراع وملاحظته للمشاكل الاجتماعية . مما زاد من دائرة صراعه، حتى أخذت المسرحية بصور عديدة من الصراع، تارة يكون عنيفا، وتارة أخرى يكون هادئا، كما تميزت المسرحية باستخدامها أنماطا متنوعة .

ـ يكمن الصراع في النص المسرحي الاجتماعي في جوهر التناقضات في تطور الحياة والذي يؤدي إلى ازدهار الذات من جهة، ويؤدي التطور التاريخي إلى نشوء المجتمع المدني من جهة أخرى وبالتالي يمكن أن يكون الصراع فردياً أو اسرياً أو طبقيا أو مجتمعياً .

ـ ومن الملاحظ أخيرا أن كتاب البصرة لم يكونوا على اهتمام كبير بحبكات مسرحياتهم، مما أدى إلى ضعف مسرحياتهم وتفكيك بنائها الفني العام .

بيبلوجرافيا
النصوص المسرحية في البصرة ❖

المؤلف	المسرحية	مطبوعة أو مثلت	السنة
بنيان صالح	الجنـــين الأشـــقر المحبوب	مثلت	١٩٦٦
	اليانكي	مجلة الأقلام ع٨	١٩٧٢
	النوارس لم تهاجر	مخطوطة لم تنشر	١٩٨٩
	العمة الزرقاء	مجلة الأقلام ع٢	١٩٩٠
	دراما تورج	دار الينابيع	١٩٩٢
	حذاء الراقصة	دار الينابيع	١٩٩٢
	النبوءة والدينونة	مطبوعة لم تنشر	١٩٩٢
	بندورا	دار الينابيع	١٩٩٣
	الحلمانيين	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٣
	المنيكان	مثلت	١٩٩٦

جبار صبري العطية	طلب يد	مخطوطة لم تنشر	١٩٦٧
	طريق الآخرين	مثلث	١٩٦٨
	طوفان الفرح	مخطوطة لم تنشر	١٩٧٤
	هرم آمون الابن	مخطوطة لم تنشر	١٩٨٠
	الطاعون	مخطوطة لم تنشر	١٩٨٣
	ايرا رجل من نار	مجلة الأقلام ع١٠	١٩٨٧
	رجل من ماء	مثلث	١٩٩١
	الخراب	مخطوطة لم تنشر	١٩٩١

* ضمت الببليوجرافيا النصوص المسرحية الفصحى فقط وقد اعتمدت الدراسة بعضا منها .

جبار صبري العطية	رجل من هواء	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٢
	هو الذي عرف نفسه	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٢
	رجل من طين	مثلث	١٩٩٧
	ساعات كالخيول	مثلث	١٩٩٨
	الأم هاجر	مثلث	٢٠٠١
	القصيدة الأخيرة لحارس الفنار	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٢
	تحت المطر	دار الشؤون	٢٠٠٢
	قارب للصيد	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٢

	الجثة	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٢
	القطار الصاعد	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٣
	القطار النازل	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٣
جمان حلاوي	أحرار	دار الينابيع	٢٠١٠
	اغتصاب	دار الينابيع	٢٠١٠
	المجنون	دار الينابيع	٢٠١٠
	رحلت الصالح	دار الينابيع	٢٠١٠
حسين الهاشمي	مأساة اليمامة	دار الطباعة الحديثة	١٩٦٧
حميد مجيد مال الله	دوائر اللهب	مثلث	١٩٧٤
سامي تومان	الافتراض	مثلث	٢٠٠٠
	من أفسد الكرنفال	مثلث	١٩٩٧
عبد الجبار التميمي	الاختيار	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٨
	الصفحة الأخيرة في المنهاج	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٨
	محطات للحب	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٨
	الأرجوحة	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٠
عبد الجبار التميمي	حجارة السجيل	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٠
	الحكم موتا	مثلث	٢٠٠٠

	التعويذة	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٤
	طائر الحلم	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٥
	عاجل عاجل عاجل	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٥
	الرحلة السعيدة	مخطوطة لم تنشر	٢٠١٠
عبد الحليم مهودر	القلم والورقة	مطبوعة	٢٠٠٤
	دموع أسد طابوقي	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٥
	الصمت أنه الصمت	اتحاد الأدباء	٢٠٠٦
	شعاع الماضي القريب	اتحاد الأدباء	٢٠٠٦
	أطوار	اتحاد الأدباء	٢٠٠٦
	شخابيط	اتحاد الأدباء	٢٠٠٦
	النقطة الخط	اتحاد الأدباء	٢٠٠٦
	العيون التي	اتحاد الأدباء	٢٠٠٦
	قتل الصمت	اتحاد الأدباء	٢٠٠٦
	نوارس بلا شواطئ	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٧
عبد الخالق كريم	الحلم والهامش في رحلة كلكامش	مثلث	١٩٩٦
	حب في الأثير	مخطوطة لم تنشر	٢٠٠٣
	حب في زمن الطاعون	مجلة فنارات	٢٠٠٩

عبد الصاحب إبراهيم	الخطأ	وزارة الثقافة والإرشاد	١٩٦٧
	غبار الزمن	وزارة الثقافة والإرشاد	١٩٦٧
	صندوق الدنيا	مطبوعة	١٩٦٩
عبد الكريم العامري	العاشق	مثلت	١٩٩٥
	كاروك	مثلت	٢٠٠١
	ياعلي	مخطوطة	٢٠٠١
	دراما تورج	مخطوطة	٢٠٠١
	سلام خذ	مخطوطة	٢٠٠٢
	كوميديا عراقية	مخطوطة	٢٠٠٣
	حفلة سمر من أجل ٩ نيسان	مخطوطة	٢٠٠٣
	إلى من يهمه الأمر	مخطوطة	٢٠٠٥
	لو نطق الحمار	مثلت	٢٠٠٥
	الغرفة المظلمة	مخطوطة	٢٠٠٦
	لعبة شهرزاد	مخطوطة	٢٠٠٨
	مسخ	مخطوط	٢٠٠٨
	عربة الموت	مخطوطة	٢٠١٠

قاسم حول	غرفة للإيجار	مطبعة الوفاء	١٩٦١
	عودة السنونو	دار الحكمة	١٩٦٢
	المهرج	مطبعة الغري	١٩٦٢
	المدينة المفقودة	مجلة الآداب ع٢	١٩٦٧
كاظم الحجاج	الممثل	مجلة الأقلام ع١٠ـ ١٢	١٩٩٤
	الساعة	مجلة الأقلام ع٧، ٨	١٩٩٥
	ملابس العيد	مطبوعة	١٩٩٦
	معجزة بذور الخردل	مثلت	٢٠٠٠
مجيد حميد الجبوري	الصدى	مثلت	١٩٨٤
	باللغرابة	مثلت	١٩٩٣
	في الغرفة	نت /العراق السياسي	٢٠٠٥

يعرب إبراهيم طلال	بالسرعة الممكنة	مثلت	١٩٩٨
	مع وقف التنفيذ	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٨
	تعالوا	مثلت	١٩٩٨

	لا موعد على العشاء	مثلث	١٩٩٩
	الأمير والصياد	مخطوطة لم تنشر	١٩٩٩
	شمس منتصف الليل	مثلث	٢٠٠٠
	الرحلة الأخيرة لطائر الحب	مثلث	٢٠٠١

المصادر والمراجع

أولا : النصوص المسرحية التي توفرت للدراسة:

١ـ مسرحية(الأرجوحة) عبد الجبار التميمي مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في عشر صفحات من الحجم الكبير

٢ـ البصرة، المكتبة الشخصية للكاتب،، وهي قيد الطبع، البصرة ٢٠٠٠ .

٣ـ مسرحية(الأم هاجر) مطبوعة بآلة الطابعة، تقع في أربعين صفحة من الحجم الكبير، قيد النشر، البصرة٢٠٠١.

٤ـ مسرحية(إلى من يهمه الأمر) عبد الكريم العامري، مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على خمس صفحات من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠٤ .

٥ـ مسرحية (ايرا) جبار صبري العطية، مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في أربع وستين صفحة من الحجم الكبير، قيد النشر، البصرة ١٩٩٨ .

٦ـ المسرحية(الجنين الأشقر المحبوب) لبنيان صالح، مطبوعة بآلة الطابعة، تقع في سبع صفحات من الحجم الكبير، قيد النشر، البصر١٩٦٦.

٧ـ مسرحية(حب في زمن الطاعون)عبد الخالق كريم، مجلة فنارات، العدد السابع، السنة السادسة، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، البصرة

.٢٠٠٩

٨ـ مسرحية(حذاء الراقصة) بنيان صالح، الحلم في المسرح(دراسة في مسرحيات بنيان صالح) عزيز الساعدي، إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠.

٩ـ مسرحية (الحكم موتا) عبد الجبار التميمي، مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على ست عشرة صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، وهي قيد الطبع ١٩٩٨.

١٠ـ مسرحية(الخطأ) عبد الصاحب محمد إبراهيم، ط١، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد ١٩٦٧.

١١ـ مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)تأليف: لويجي بيراندييللو، ترجمة:محمد إسماعيل محمد، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٧.

١٢ـ مسرحية(الصدى) د. مجيد حميد الجبوري نت، موقع الكاتب الشخصي، صفحة فنون سياسية ٢٠١٠/١/٢٥ .

١٣ـ مسرحية (العمة الزرقاء)بنيان صالح، مجلة الأقلام، العدد الثاني، بغداد ١٩٩٠ .

١٤ـ مسرحية(عودة السنونو) قاسم حول، منشورات دار الحكمة، النجف الأشرف ١٩٦٢.

١٥ـ مسرحية(غرفة للإيجار) قاسم حول، مطبعة الوفاء، بغداد ١٩٦١ .

١٦ـ مسرحية(قارب للصيد) جبار صبري العطية، مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على سبع صفحات من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، وهي قيد الطبع، البصرة ٢٠٠٢ .

١٧ـ مسرحية(القطار النازل) جبار صبري العطية، مخطوطة بالقلم الحبر، تحتوي على أثنتا عشرة صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، وهي قيد الطبع، البصرة ٢٠٠٣ .

١٨ـ مسرحية(كاروك) عبد الكريم العامري، مطبوعة بالحاسوب، تقع في عشرين صفحة، من الحجم الكبير، البصرة ٢٠٠١ .

١٩ـ مسرحية(مأساة اليمامة) حسين الهاشمي، دار الطباعة الحديثة، البصرة ١٩٦٧.

٢٠ـ مسرحية(المجنون ومسرحيات أخرى) جمان جاسم حلاوي، ط١، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠.

٢١ـ مسرحية(محطات للحب) عبد الجبار التميمي، مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في أربع عشرة صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، وهي قيد الطبع، البصرة ١٩٩٨ .

٢٢ـ مسرحية(المدينة المفقودة) قاسم حول، مجلة الآداب، العدد الثاني، السنة الخامسة عشرة، ١٩٦٧.

٢٣ـ مسرحية (معجزة بذور الخردل) كاظم الحجاج، مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في أحدى عشرة صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، البصرة ٢٠٠٩.

٢٤ـ مسرحية(المقبرة) جبار صبري العطية، مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في أثنتي عشرة صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، البصرة ١٩٩٧ .

٢٥ـ مسرحية(ملابس العيد) كاظم الحجاج، مطبوعة، البصرة ١٩٩٦.

٢٦ـ مسرحية (الممثل)كاظم الحجاج، مجلة الأقلام، ع ١٠، ١١، ١٢، بغداد ١٩٩٤ .

٢٧ـ مسرحية(هرم آمون الابن) جبار صبري العطية، مخطوطة بالقلم الحبر، تقع في خمس وعشرين صفحة من الحجم الكبير، المكتبة الشخصية للكاتب، البصرة ١٩٨٠ .

ثانيا : الكتب مؤلفة أو مترجمة :

*** القرآن الكريم**

٢٨ـ تاريخ التعليم في العراق في عهد الاحتلال البريطاني (١٦٣٨ ـ ١٩١٧) شركة الطبع والنشر الأهلية، بغداد ١٩٥٩ .

٢٩ـ الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، الطبعة الثامنة، دار الفكر العربي، القاهرة (د ـ ت) .

٣٠ـ الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة(د ـ ت) .

٣١ـ أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، الموسوعة الصغيرة(٧٣)، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ١٩٨٦.

٣٢ـ أشهر المذاهب المسرحية، دريني خشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المطبعة النموذجية، القاهرة

٣٣ـ أضواء على الحياة المسرحية في العراق، سامي عبد الحميد، ط ١، دار المدى للثقافة والنشر دمشق ٢٠١٠.

٣٤ـ البصرة في أدوارها التاريخية، عبد القادر باش أعيان، بغداد ١٩٦١ .

٣٥ـ البصرة في عهد الاحتلال البريطاني(٩١٤ـ ١٩٢١) حميد احمد حمدان، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة ١٩٧٩.

٣٦ـ البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، الموسوعة الصغيرة(١٣١) دار الجاحظ للنشر، بغداد ١٩٨٣.

٣٧ـ بقعة ضوء بقعة ظل(مقالات في المسرح العراقي) ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة العامة، بغداد ١٩٨٩ .

٣٨ـ بين المسرح والسينما، يوسف العاني، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة ١٩٦٧.

٣٩ـ تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيغل الى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، ط١، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ٢٠٠٠.

٤٠ـ تجارب جديدة في الفن المسرحي، د. سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (د ـ ت) .

٤١ـ التجربة المسرحية، معايشة وانعكاسات، يوسف العاني، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩ .

٤٢ـ تشريح الدراما، تأليف :مارتن أسلن، ترجمة:يوسف عبد المسيح، ط٢، مكتبة النهضة، بغداد١٩٨٤.

٤٣ـ التيارات المسرحية المعاصرة، د. نهاد صليحة، ط١، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩.

٤٤ـ الحبكة، تأليف: إليزابيث دبل، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة المصطلح النقدي (١٢)، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١ .

٤٥ـ الحركة المسرحية في الخليج العربي والجزيرة العربية، ظمياء كاظم الكاظمي، جامعة البصرة دراسات الخليج العربي، البصرة ١٩٨٠ .

٤٦ـ الحركة المسرحية في العراق، احمد فياض المفرجي، الطبعة الأولى، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٦٥.

٤٧ـ الحلم في المسرح دراسة في مسرحيات بنيان صالح عزيز الساعدي، دار الينابيع، دمشق ٢٠١٠ .

٤٨ـ الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب، دارالزيني، مصر١٩٧٥ .

٤٩ـ الحياة في الدرامة، تأليف :أريك بنتلي ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مطبعة قدموس، بيروت ١٩٦٨.

٥٠ـ الحياة المسرحية في العراق، أحمد فياض المفرجي، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٨٨.

٥١ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر ١٩٧٩.

٥٢ـ الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة الحرية، بيروت ١٩٧٢ .

٥٣ـ الدراما والتطبيق، عبد علي حسن، الموسوعة الثقافية(٥٦)دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٨.

٥٤ـ سيوسيولوجية المسرح، تأليف :جان دوفينيو، ترجمة:حافظ الجمالي، ج١، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٦ .

٥٥ـ الشاعر العربي الحديث مسرحيا، د . محسن أطيمش، وزارة الأعلام، بغداد

١٩٧٧ .

٥٦ـ صناعة المسرحية، تأليف: ستوارت كريفش، ترجمة :د. عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد ١٩٨٦.

٥٧ـ الصوت والصدى، رياض عصمت، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩ .

٥٨ـ علم المسرحية، الأرديس نيكول، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة :علي فهمي، منشورات مكتبة مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، سلسلة الألف كتاب(١٦٩) .

٥٩ـ فن الكاتب المسرحي(للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) تأليف :لاروجر م . بسفيلد، ترجمة : دريني خشبة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٨.

٦٠ـ فن كتابة المسرحية، تأليف:لاجوس أجري، ترجمة :دريني خشبة، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت١٩٩٣ .

٦١ـ فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٦.

٦٢ـ فن المسرحية، فرد ب، ميليت، جيرالدايدس بنتلي، ترجمة: صدقي حطاب، مراجعة:د. محمود السمرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

٦٣ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، مصر ١٩٧٧.

٦٤ـ فنون الأدب، تشارلتن، ترجمة: د. زكي نجيب محمود، القاهرة ١٩٥٦ .

٦٥ـ فنون الأدب المعاصر في سوريا (١٨٧٠ ـ ١٩٧٠) د. عمر الدقاق، منشورات دار الشرق، الطبعة الأولى، دمشق١٩٧١ .

٦٦ـ في الأدب المصري المعاصر، د. عبد القادر القط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ٢٠٠٠ .

٦٧ـ في الأدب والنقد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ .

٦٨ـ في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٥.

٦٩ـ قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، د.جميل نصيف التكريتي، وزارة الثقافة والأعلام، سلسلة دراسات (٣٨٥)، بغداد ١٩٨٥

٧٠ـ لعبة الحلم والواقع (دراسة في أدب توفق الحكيم) جورج طرابيشي، ط ٢، بيروت ١٩٧٢.

٧١ـ لغة الشعر المسرحي، د. علي عشري زايد، ندوة الشعر المسرحي، مجموعة كتاب، ج١، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، ٢٠٠٠ .

٧٢ـ المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، حسن محسن، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٩ .

٧٣ـ المخرج في المسرح المعاصر، سعد أردش، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٩ .

٧٤ـ مدخل إلى فن كتابة المسرحية، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط١، تونس ١٩٨٧.

٧٥ـ المذاهب النقدية، د. عمر الطالب، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل ١٩٩٣.

٧٦ـ المرشد إلى فن المسرح، لويس فارجاس، ترجمة أحمد سلامة محمد،

دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (د ـ ت) .

٧٧ـ المسرح بين الفن والفكر، د.نهاد صليحة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٥.

٧٨ـ المسرح التعبيري، د. طارق العذاري، دار الكندي للنشر والتوزيع، طرابلس(د ـ ت).

٧٩ـ المسرح الثوري، تأليف :روبرت بروستاين، ترجمة: عبد الحميد البشلاوي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د ـ ت) .

٨٠ـ المسرح العربي ريادة وتأسيس، د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون ا لثقافية العامة، وزارة الأعلام، بغداد ٢٠٠٢ .

٨١ـ المسرح النثري، د.محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .

٨٢ـ المسرح والتراث، سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩ .

٨٣ـ المسرحية العالمية، الأراديس نيكول، ترجمة نور شريف، ج٥، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦.

٨٤ـ المسرحية العربية في العراق، د.علي الزبيدي، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٦٦ .

٨٥ـ المسرحية العربية في العراق، د.عمر محمد الطالب، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ١٩٧١.

٨٦ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث(١٨٤٧ـ١٩١٤)د. محمد يوسف نجم، ط٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧ .

٨٧ـ المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تأليف :ملتون ماركس، ترجمة:فريد مدور، مؤسسة فرنكلين، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٥ .

٨٨ـ المسرحية من أبسن إلى اليوت، تأليف: ريموند وليمز، ترجمة:د.فايز اسكندر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣ .

٨٩ـ المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، ط٥، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٧٠ .

٩٠ـ مشكلة الحب، مشكلات فلسفية، زكريا إبراهيم (٥) مكتبة مصر للطباعة والنشر، مصر(د ـ ت) .

٩١ـ المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩ .

٩٢ـ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة ١٩٧١.

٩٣ـ معجم الميثولوجيا الكلاسيكية، جمع وترجمة: كاظم سعد الدين، دار المأمون، بغداد ٢٠٠٥.

٩٤ـ مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.

٩٥ـ من فنون الأدب: المسرحية، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨.

٩٦ـ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٦.

٩٧ـ الموسوعة الفلسفية، تأليف: م. روزنتال وب. يودين، ترجمة:سمير كرم، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٥.

٩٨ـ نشأة القصة وتطورها في العراق(١٩٠٨ ـ ١٩٣٩) د . عبد الآله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد ٢٠٠٢ .

٩٩ـ النص المسرحي الكلمة والفعل، فرحان بلبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.

١٠٠ـ نظرية الأدب، تأليف:رينيه ويليك واوستن دارين، ترجمة: محي الدين صبحي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.

١٠١ـ نظرية الأدب، تأليف: يا .أي ايلسبورغ وزملاؤه، ترجمة: د. جميل نصيف، ط١، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠ .

١٠٢ـ نظرية الدراما. تأليف :سنيشينا يانوثا، ترجمة: نور الدين فارس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٩.

١٠٣ـ نظرية التأويل، تأليف:بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء٢٠٠٣

١٠٤ـ النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٣ .

١٠٥ـ لعبة الحلم والواقع(دراسة في أدب توفيق الحكيم) جورج طرابيشي، ط٢، بيروت١٩٧٢.

١٠٦ـ وجها لوجه(دراسات في المسرحية العراقية الحديثة) ياسين النصير، مطبعة دار الساعة، بغداد ١٩٧٦ .

ثالثا: الرسائل والأطاريح الجامعية :

١٠٧ـ البنية الدرامية للمسرحية العراقية (١٩٥٨ـ١٩٧٨) حسن عبد المنعم الخاقاني(رسالة ماجستير) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ١٩٨٧ .

١٠٨ـ الحبكة في المسرحية العربية (١٩٥٠ ـ ١٩٩٠) مجيد حميد جاسم، (رسالة

دكتوراه) كلية الآداب جامعة البصرة ١٩٩٧.

١٠٩ـ الحياة الثقافية في البصرة، خلود عبد اللطيف عبد الوهاب (رسالة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة البصرة ١٩٩٨.

١١٠ـ المسرح العراقي حيثيات ووقائع في العرض المسرحي(١٩٤٠ ـ١٩٠٨) د. عبد الستار عبد ثابت البيضاني (رسالة ماجستير) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ١٩٨٨ .

١١١ـ المسرحية العربية في الأدب العراقي الحديث(١٩٤٥ـ ١٩٦٨) تيسير عبد الجبار(رسالة ماجستير) جامعة بغداد، كلية الآداب ١٩٨٩ .

١١٢ـ واقع الحركة المسرحية في البصرة(١٩٥٠ـ١٩٦٨) د.عبد الفتاح عبد الأمير مرتضى(رسالة ماجستير) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ١٩٨٩.

رابعا: الدوريات :

أ ـ **المجلات :**

١١٣ـ الأصالة والتجديد في المسرح العراقي: د.سامي عبد الحميد، مجلة المثقف العربي، العدد ا، السنة الثالثة، بغداد ١٩٧١ .

١١٤ـ البحث عن شخصية المسرح العراقي، ياسين النصير، مجلة المثقف العربي، العدد ١، السنة الثالثة، بغداد ١٩٧١.

١١٥ـ بدايات المسرح في العراق، احمد فياض المفرجي، مجلة المسرح والسينما، العدد السادس، السنة الثانية، بغداد ١٩٧٢.

١١٦ـ بدايات المسرح العربي في العراق، احمد حلاوي، مجلة قضايا عربية، العدد الثالث، بغداد ١٩٧٤ .

١١٧ـ التراث والبعد الوظيفي للتراث، سميرة أويلهي، مجلة أفاق عربية، العدد السابع، السنة الحادية عشرة، بغداد ١٩٨٦ .

١١٨ـ توفيق البصري والموت قبالة البحر، ياسين النصير، مجلة الأقلام، العدد ٦، بغداد ١٩٨٠.

١١٩ـ جماعة كتابات مسرحية، عبد الوهاب الفايز، جريدة الأخبار، العدد ٣٣٨، البصرة ٢٥/ ١١/ ٢٠١١.

١٢٠ـ حب في زمن الطاعون، عبد الخالق كريم، مجلة فنارات، العدد٧، السنة السادسة، البصرة ٢٠٠٩.

١٢١ـ خصوصية المسرح وعمومية الجمهور، فرحان بلبل، مجلة الحياة المسرحية، العدد ١١، ١٢، دمشق ١٩٨٠.

١٢٢ـ العرض المسرحي بين التأليف والإخراج، سعد أدردش، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد ٢.

١٢٣ـ لغة المسرح بين الفصحى والعامية، فتحي العشري، مجلة الكويت، العدد٢١، الكويت .

١٢٤ـ المذهب التعبيري في المسرح، فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح القاهرية، العدد ٨، القاهرة ١٩٦٤.

١٢٥ـ المسرح التعليمي في العراق، د.عمر الطالب، مجلة الثقافة، العدد الثامن، السنة الثامنة، بغداد ١٩٧٣.

١٢٦ـ المسرح العراقي بين تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة، ياسين النصير، مجلة المثقف العربي، العدد ١، السنة الثالثة ١٩٧١ .

١٢٧ـ المسرح العراقي، مواقف وعثرات، بديعة أمين، مجلة أقلام، العدد ٧،

بغداد ١٩٨٢ .

١٢٨ـ المسرح في البصرة ـ أزمة وعطاء ـ عبد الآله عبد القادر، مجلة المسرح والسينما، العدد ٦، السنة الثامنة، بغداد ١٩٧٢.

١٢٩ـ المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاص، د.كمال عيد، مجلة الأقلام، العدد ٧، بغداد ١٩٨٠.

١٣٠ـ المسرحية التعليمية في العراق، عمر الطالب، مجلة آداب المستنصرية، العدد ١٣، بغداد ١٩٨٦.

١٣١ـ المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، جميل نصيف التكريتي، مجلة المسرح والسينما، العدد ١٠، بغداد ١٩٧٢ .

١٣٢ـ الواقعية في مسرح نعمان عاشور، د.كمال عيد، مجلة الأقلام، العدد ٦، بغداد ١٩٨٠ .

ب ـ الصحف :

١٣٣ـ أبعاد الصدى في منتدى المسرح، حسب الله يحيى، جريدة الجمهورية، العدد ٥٢٩٨، السنة ١٧، بغداد ٦/ ٣ / ١٩٨٤ .

١٣٤ـ صدى الغائب الذي عاد، علي مزاحم عباس، جريدة الثورة، العدد ٢٣٢٥، بغداد ١٩٨٤/٤/١.

١٣٥ـ طنطل مسرحية جديدة بين الرمز والأسطورة، خضير عبد الأمير، جريدة الثورة، ٢٤/ك١/ ١٩٦٧ .

١٣٦ـ نحو مسرح عربي جديد يستلهم آفاق الثورة العربية، حسب الله يحيى، جريدة الثورة، بغداد ١١ /١٢ / ١٩٧٩ .

خامساً: المقابلات :

١٣٧ـ مقابلة شخصية مع الكاتب بنيان صالح، البصرة ١٨ / شباط/ ٢٠١٠.

١٣٨ـ مقابلة شخصية مع الكاتب عبد الكريم العامري، البصرة ١٥/ حزيران /٢٠١٠ .

١٣٩ـ مقابلة شخصية مع الكاتب كاظم الحجاج، البصرة ١٤/ أيلول / ٢٠١٠.

١٤٠ـ مقابلة شخصية مع الكاتب هلال نافع العطية، البصرة ٢٥ / كانون الثاني /٢٠١١ .

١٤١ـ مقابلة شخصية مع الدكتور مجيد حميد الجبوري، البصرة ٢ / شباط / ٢٠١١ .

١٤٢ـ مقابلة شخصية مع الكاتب عبد الجبار التميمي، البصرة ٢٨ / آذار /٢٠١١ .

١٤٣ـ مقابلة شخصية مع الكاتب جمان جاسم حلاوي، البصرة ١٢/تموز/٢٠١١.

١٤٤ـ مقابلة شخصية مع الناقد حميد عبد المجيد مال الله، البصرة ١٨/ تشرين الثاني / ٢٠١١ .

ABSTRACT

The Dramatic contexts formed an active and principal grounding in the history of literature in general for the various aspects and the thoughtful contents in the human life and its degenerating experiences till they seemed of fruitful message , effective in their contents and forerunning .Doubtlessly we find similar aspects for this commutability and distinguish in the experience of Basra writers. Therefore ,this research takes over the study of dramatic contexts in Basra . it importance is visible through the attempt of watching (observing) is Thetis and objective sides in the dramatic context . also it aims at documenting the dramatic activity and getting acquainted with it through the dramatic works in Basra , trying to partici pate in publicizing the dramatic movement in Iraq ad Basra in particular . It also aims at finding out whole view and limiting the ranges of progress done in Basra drama.

It comes under the title "drams in the modern Iraqi literate: A study in the subject and Art –A case study at Basra in particular" as regards method of study it is a mix of historical view and observing the dramatic courses , and the analytic critical view which depends on analysis and interpretation of dramatic contexts as artistic and social samples to a chieve our theoretical. Concept , so as to reach to gaining what this civilized phenomena could give .it falls into three chapters besides introduction and conclusion before which there is an index of dramatic contexts in Basra. The introduction came under " historical

view of drama in Basra " which the researcher followed up progress of drama sine beginning in the old civilizations passing by middle then modern period and the transfer to Arab land , after words to Iraq and Basra in particular .

CHAPTER ١:

This chapter falls in to " drama subject and its contents in Basra",
It is divided into ٣ topics :

Social subjects like women affairs, poverty , war .-

- Political subjects which are the relations between people and government. It went further (outside country) to cover. Arab offers especially plosive question
- human questions like emotions , feelings, love offers.

CHAPTER ٢ :

It falls under " dramatic doctrines and its attitudes in Basra "

Its divided into ٣ topics :

Realism
Expressionism
Other doctrines like romanticism , absurd drama , and historical trend.

CHAPTER ٣ :

It aims at studying the elements of dramatic structure of the drama in Basra It is divided into ٤ topics :

- Character
- Dialogue
- Conflict
- Plot

In order to reach more complete fulfillment the researcher attached the study with an index of littering Arabic drama which were written in Basra in alphabetic order , then he put the out comes of the study , finally the references list.

فهرس الموضوعات

الإهداء ٥
مقدمه ٦
تمهيد ١٧

الفصل الأول

مدخل ٥٣
المبحث الأول: الموضوعات الاجتماعية ٥٥
المبحث الثاني: الموضوعات السياسية ٨٥
المبحث الثالث: الموضوعات الإنسانية ١٠٨

الفصل الثاني

مدخل ١٤١
المبحث الأول: الواقعية ١٤٤
ـ الواقعية الطبيعية : ١٤٨
ـ الواقعية النقدية ١٤٨
ـ الواقعية الاشتراكية : ١٤٨
المبحث الثاني: التعبيرية ١٦٨
المبحث الثالث: مذاهب واتجاهات أخرى ١٩٠

الفصل الثالث

مدخل ٢١٣
المبحث الأول: الشخصية ٢١٦
أ ـ نموذج المثقف المنعزل : ٢٢٤
ب ـ الشخصية من مادة الحياة ٢٢٨
ج ـ نموذج البطل المنكسر ٢٣٣
د ـ شخصية المرأة ٢٣٦
هـ ـ الشخصية التاريخية ٢٤٢
المبحث الثاني: الحوار ٢٤٧
أ ـ الحيوية والركود ٢٥٣
ب ـ واقعية الحوار ٢٦١
ج ـ الخطابية ٢٦٧
د ـ الطبيعة الغنائية ٢٧٢
المبحث الثالث: الصراع ٢٧٨
المبحث الرابع: الحبكة..... ٣٠٠
الخاتمة ٣٢١
(نتائج البحث)..... ٣٢١
بيبلوجرافيا ٣٢٧
النصوص المسرحية في البصرة * ٣٢٧

المصادر والمراجع ٣٣٤
أولا : النصوص المسرحية التي توفرت للدراسة: ٣٣٤
ثانيا : الكتب مؤلفة أو مترجمة : ٣٣٧
ثالثا: الرسائل والأطاريح الجامعية : ٣٤٤
رابعا: الدوريات : ٣٤٥
خامساً: المقابلات : ٣٤٨
فهرس الموضوعات ٣٥٢