3–ذاتية الفرد الفاعلة في الأدب المسرحي العراقي المعاصر. دراسة نظرية ــ أدب ونقد مسرحي)

المدرسة الدكتورة. .نجلاء عطيه جرد حسين البكري

وزارة التربية العراقية/ المديرية العامة لتربية بابل

مشكلة البحث والحاجة إلية :

تعتمد الكثير من الطروحات الفنية والأدبية على انتزاع الروح الإنسانية واختزالها داخل المنجز الفني أو الأدبي لغرض تفعيل الذات الإنسانية بما تحمله من خصوصية انتقائية أو عمومية شاملة للمنظومة التكوينية، إذ إن المنجز الأدبي أصبح اليوم خارج حدود النظام التداولي وأصبح ينطلق في فضاءات تواصلية جديدة بعيدة عن المحدودية لكونه انتمى إلى مجال الخيال الواسع وفرش اشتغالاته ضمن المساحة الجمالية للعقل البشري.

إن تفعيل الذات داخل المنظومة الفنية والأدبية هو شيء مفروغ منه أي لا بد من أن يتم بصورة ديناميكية مفروضة ضمن حيثيات المنجز الإبداعي بصورة عامة وبالدراما بصورة خاصة، إلا أن معرفة الذات الفاعلة أي الذات التي يكون لها دور وحضور في تحريك الأحداث والمواقف والصراعات في الدراما هو الشيء الذي له أهمية كبيرة لكون هذة المعرفة هي التي تهيئ لنا كيفية خلق الفعالية في الذوات الأخرى، لذلك برزت للباحثة مشكلة البحث في المحور التالي: معرفة ماهية الذات الفاعلة وإحداثياتها في الأدب المسرحي العراقي المعاصر.

أهمية البحث.

تتأتي أهمية البحث من معرفة حيثيات وإحداثيات الذات الفاعلة مما يجعل للباحثين والدارسين في مجال الفن قادرين على تفعيل الذوات الساكنة.

هدف البحث :

التعرف على الذات الفاعلة في الأدب المسرحي العراقي المعاصر.

المبحث الأول: الإنسان والمجتمع في الأدب المسرحي المعاصر نظرة شمولية

قسم علماء النفس الإنسان الى مناخيين الأول ذاتي تشكله الخميرة الوراثية للفرد والأسرة، وشبكة التفاعل الجيني الوراثي البيولوجي وحتى المزاجي، أما المناخ الثاني فهو اجتماعي– تربوي– ثقافي. وهو معرفي وطبيعي ومناخي كوني، يشكل ما يعرف بالعامل الموضوعي الذي يكتنفه الإنسان من لحظة مولده وإدراكه لوجود الآخر والتفاعل معه ويكون على صورة أسرة أو مجتمع أو مدرسة أو مؤسسة وحتى مؤسسات إعلامية[1].

والسلوك الإنساني يتأثر بالدوافع والحاجات المادية في النفس البشرية مما أدى الى اهتزاز القيم والمعايير والمفاهيم الجمالية والأيديولوجية وحتى التصرفات الظاهرية للإنسان، ولكي تتم السيطرة على هذا الاهتزاز الذي حصل بالقيم والمعايير والمفاهيم يستخدم الإنسان حصانته الذاتية تجاه كل اختراق أو

(1) ينظر: الجابري، علي حسين، الإنسان والواجب– إشكالية فلسفية..!، الموسوعة الصغيرة، سلسلة ثقافية، 411،بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1998، 27.

احتواء يتمناه أنصار السلوكين، وهذه الحصانة تتمثل بالأعراف والتقاليد والفلسفات والأديان والثقافات التي يمتلكها الإنسان لمواجهة التأثيرات الخارجية التي تسعى للنيل من إنسانيته ومعتقداته[1].

قام. كلوكهون وموري شيندر. بوضع ثلاثة من المعايير للإنسان تستخدم للقياس في ضمن مجالات الطبيعة والمجتمع والثقافة وهذه المعايير هي أن كل إنسان هو في بعض نواحيه:

1 – يشبه كل الناس (معيار كلي عام).

2 – يشبه بعض الناس (معيار جمعي).

3 – لا يشبه أي إنسان (معيار خاص فردي).

من هذا المنطلق ظهر لدينا علمان فيما يخص تحليل الإنسان والشخصية؛ الأول علم يهتم بالقوانين والمبادئ العامة ويخضع للمعايير الكلية والجمعية، والثاني علم يهتم بالحالات الفردية وسيكولوجية الشخصية ويخضع للمعايير الكلية والجمعية والفردية[2].

إن عملية التباين والتشابه بين إنسان وآخر تخرج علينا بنسب متفاوتة في شخصيات المجتمع الواحد، فيظهر لنا الإنسان قوياً في إيمانه بالمعتقدات والأعراف، يمتلك قوة في المنطق يصعب معها الاختراق أو اللعب على ظروفه أو بظروفه، ومن جهة أخرى يظهر لدينا إنسان ذو ايمان ضعيف وذو منطق ضعيف يسهل اختراقه واللعب على ظروفه أو بظروفه، لذا تكون شدة ضغط العامل الموضوعي على الإنسان تتناسب طرديا مع قوة تماسك بناء الشخصية الإنسانية في مراحلها الأولى[3]. ولذلك توافق الحاجات والدوافع لدى الإنسان القيم الاخلاقية والقيم الدينية.

تكونت لدى المجتمع فيما بعد نظرة جديدة نحو الحياة لم يطرقها من قبل الإنسان ولا سيما بعد ظهور عدد من النظريات التي دحضت الأفكار والمعتقدات السائدة آنذاك، فالثورة الصناعية كان لها الأثر الكبير في الفلسفة والأدب، وتطور الآلة وإخضاعها لخدمة الإنسان والمجتمع بصورة كبيرة، جاء كل هذا مصاحباً لظهور نظريات فلسفية إنسانية أحدثت تغيراً في مسار تفكير البشر، فكان لظهور نظرية. النشوء والارتقاء. لدارون، و(النظرية النسبية. لأينشتاين، ونظرية. (التحليل النفسي. لفرويد دور كبير في تغير كثير من المفاهيم التي كانت تسود المجتمع، هذه التطورات التي حدثت في مدة تكاد تكون محدودة كان لا بد لها من أن تنعكس على المسرح، لذلك دعت الحاجة لظهور مذهب أو فلسفة جديدة تدعم الواقع وترسخه في أذهان الناس وتناقش أعماقه لتصل الى جذور المجتمع فكانت الواقعية في المسرح، كانت ولادتها ثورة على المثالية وانتصارا للواقع المثقل بالمشاكل والنزاعات الفردية والجماعية الأدبية والعلمية «تاريخ انتصار الواقعية هو تاريخ الإحاطة الفنية العميقة المتعددة الجوانب بالواقع والفهم الصادق الواعي للقوى المحركة فيه مع الارتباط الوثيق بالتحرر من الأوهام الكثيرة والتصوير الشامل المتعدد الجوانب للحياة الواقعية «[4].

. لم يكن هم الواقعية هو نقل الواقع عبر الأدب المسرحي ومعالجته من وجهة نظر واحدة بل عملت على خلق الجدل في أفكارها وطروحاتها، وهذا ما تميزت به مسرحيات إبسن من بناء للأحداث وصراع درامي مبرر، إذ وفر لنا الجدل المنطقي على وفق المنطق الاجتماعي الذي بنى عليه إبسن اسلوبه الذي أظهر علينا من خلاله مركبات حركية تسعى الى المراجعة الاجتماعية للإنسان وبيئته، ومنطلق ابسن لا يعتمد على خواص الشخصية فحسب بل يضيف لها الدوافع النابعة من النسيج

(1) ينظر: المصدر نفسه،. 29.

(2) كوت، يان، شكسبير معاصرنا، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979، ص74 .

(3) ينظر: البعلبكي، منير، المورد ـ قاموس أنكليزي ـ عربي، بيروت: دار الملايين، ط19، 1985، ص795.

(4) طابور، الواقعية في المسرح، مراجعة عبد المرسل الزيدي، بغداد: مطبعة الأمة، 1990، ص31

المتكامل للبيئة والمجتمع وتلك الدوافع هي التي تتحكم بمصير الإنسان في مسرحيات ابسن[1].

. فمسرحية (بيت الدمية) تمثل الاتجاه والاسلوب الذي اتخذه ابسن، فهو الذي سخر وحدة الزمان والمكان ووحدة الموضوع لصياغة شكل ثوري يستند الى مجتمعه وعادات ومعتقدات ذلك المجتمع التي أصبحت لا تلائم تطور الحياة حتى جعل من. نورا. الزوجة المحبة المخلصة– رمزاً اجتماعياً لرفض الإنسان للعادات التي تحاصره تحت ذريعة المجتمع والناس[2].

استطاع ابسن أن يجعل من مسرحياته تناقش الواقع وتنقده تاركاً الحل للمجتمع نفسه وهذا ما نراه في مسرحية. عدو الشعب. ايضاً فهو صراع ما بين الإنسان ومجتمعه.

أصبحت الدراما تأخذ في القرن العشرين الصراعات التي تخالج النفس البشرية محاولة معالجتها وطرح المشاكل التي تنال من إنسانية البشر في خضم الظروف التي تحيط بالإنسان «أمراض الفكر في القرن العشرين (الغربة. الغثيان– العبث– التمرد– اللامعقول). إنها حالات من انعدام الوزن ينتهي فيها تفكير الإنسان الى أن الحقيقة الوحيد في هذا العالم ليست إلا فوضى، وهي حال يتجلى فيها العالم فجأة لصاحبه على حقيقة كريهة، فلا يرى فيه نظاماً ولا معنى ولا يجد فيه مبرراً لبقائه»[3] .

لعل تفشي أمراض الفكر جعل الكتاب المسرحيين يعكسون واقعهم محاولين إيجاد الحلول على وفق إمكانياتهم وإمكانيات مجتمعاتهم فلقد سعى (آرثر ميللر) في كل مسرحية من مسرحياته الى إطلاق صرخة احتجاج على المجتمع وعلى العفن الذي يسري في أوصال المجتمع الامريكي ويمتد الى الرأس فينال من أفكاره وثقافاته «ولعل شيئاً لم يؤثر فيه كما أثر فيه هذا الكساد الذي لم ينج منه أحد، فقد جعله يفهم ظاهرة انعدام الأمان أمام الإنسان في ظل الحضارة الصناعية الرأسمالية الحديثة، وعلمه الايمان بالمسؤولية الاجتماعية»[4] فطبع هذا التأثير في أعمال ميللر، إذ جاءت مسرحية (كلهم أبنائي) لترسم صورة المجتمع الرأسمالي الذي كان يصارع القيم الإنسانية والأخلاقية على حساب البشرية، فتجارة الأسلحة الفاسدة كانت الوسيلة لدى شخصية (ولكلر) في الوصول الى أهدافه المادية غير أنها امتدت جوانبها السلبية لتنال من حياة ابنه ومن حياته بعد ذلك، «وهذه المسرحية من نوع الدراما الاجتماعية لكنها ليست هجوماً على أخلاقيات الرأسمالية، وانما هي دراسة للرجل العادي الضائع الحائر الذي يدخل عالماً معدوم القيم، لا توجد فيه مسؤولية لدى الإنسان إزاء غيره»[5]، يصبح الإنسان عندها غريباً عن مجتمعه لا يبالي بما يحيطه من بشر آخرين ولا بما يحمله من قيم واخلاق فهو يرفض كل الحقائق سوى حقيقة واحدة هي المصلحة الشخصية التي يسعى لها من دون هوادة غير مهتم بالوسائل وانما تهمه النتائج، وهنا يعكس الأدب المسرحي، الفلسفة البراجماتية التي أعطت الصياغة الفلسفية للمذهب الميكيافيللي الجديد. الذي يسود المجتمع الامريكي. وللانتهازية المعاصرة، إذ تقول الميكيافيللية إن الغاية تبرر الوسيلة، والبراجماتية أن كل الوسائل صحيحة وخيرة ما دامت تؤدي بنجاح الى بلوغ الغايات، وتظهر لدينا الانتهازية لتساند الميكافيلية فتؤكد أن انتهاز الفرصة واستغلال الظروف، والاندفاع نحو الغرض المطلوب بعيداً عن المبادئ والقوانين مسألة مشروعة لأن الصواب والصدق والخير ليست جميعاً سوى مرادفات لفظية لكلمة واحدة هي (النجاح) بغض النظر عن الاخلاق والاستقامة [6].

---

(1) طابور، مصدر سابق، ص130 -131

(2) ينظر: الزيدي، عبد المرسل فليح، البناء الواقعي، محاضرة بتأريخ 12/12/1998، قسم الفنون المسرحية، الساعة العاشرة .

(3) العشماوي، محمد زكي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، القاهرة: الدر القومية للطباعة والنشر، 1966، 29 .

(4) ميللر،أرثر، بعد السقوط، المقدمة، تر: علي شلش ـ سلسلة المسرحيات العالمية، نصف شهري، القاهرة: الدارالقومية للطباعة والنشر، 1966،ص17

(5) ميللر، بعد السقوط، مصدر سابق، ص27 .

(6) ينظر: اسكندر، أمير، تناقضات في الفكر المعاصر، د. ط، بغداد: منشورات وزارة الإعلام، سلسلة الكتب الحديثة، 1974، ص50 -51 .

. ذلك ما وقع في شخصية. ويللي لومان. في مسرحية (وفاة بائع متجول) عندما حطمه إيمانه بالحلم الزائف. أراد أن يصل الى النجاح دون أن يفكر بالوسيلة مؤمنا بالقيم الإنسانية والأخلاقية، وإن كان يخترقها أحياناً غير أنه يحترمها ويحافظ عليها دوماً أمام الجميع، لكنه وقع ضحية البراجماتية فلم يستطع أن يواجه الوحش الرابض وراء باب المنزل، ذلك المجتمع الذي يحاول أن يفتك به ويفقده إنسانيته «في المسرحية آثار لفكرة ضغط الراسمالية على الإنسان. طحنها له ولقيمه»[1]، لم يكن. ويللي لومان. يبيع شيئا معيناً في المسرحية ولم يكن يحمل في حقيبته شيئاً يستحق البيع، ففي الحقيقة، كان يبيع نفسه ويبيع إنسانيته ولكنه وصل الى حد لم يعد يستطيع معه الاستمرار بهذه الحال.

. اتخذت الموضوعات المطروحة في الأدب المسرحي الأطر التعبيرية محاولة نقل الواقع بصورة تثير المتلقي وتحفزه، ذلك لأن كتاب المسرح التعبيري سعوا جاهدين لإحداث أثر في التفسيرات الآلية في الحضارة وفي النظريات الحديثة في تفسير السلوك الاجتماعي، فهم لا يطرحون شخصيات ذات عيوب مأساوية أو ذات سمات كوميدية وإنما يجعلونها مجردات عقلية تتشكل بشكل النموذج العام وتأخذ طابعه، ولا نفقد ونحن نشاهد المسرحية التعبيرية الشعور بالزمان والمكان أو الوعي بذواتنا لأننا ندرك أن ما يتم هو تمثيل في تمثيل فلا نخضع لعملية الإيهام اذ المسرحية التعبيرية تخاطبنا من خلال عقولنا لا من خلال شعورنا[2] .

ففي مسرحية (بلدتنا) لـ(ثورنتون وايلدر) تجري الأحداث بصورة طبيعية منذ بداية المسرحية وحتى مشهد الدفن، عندها يتصاعد الحدث الدرامي في المسرحية وتدخل في صراع مع القوى الماورائية، «ولكن سرعان ما يتضح أن البلدة التي نشاهدها على المسرح والأحداث الجارية فيها لا تمثل بلدة بعينها ولا أحداثاً بذاتها. إن ما نراه من أناس وأمكنة وما نعلمه من أزمنة ليس إلا كل الناس في كل زمان وفي كل مكان... السر في ذلك أن الحدث في المسرحية مضغوط متداخل الأجزاء وذلك لأن (مدير المسرح) يخرق التسلسل الزمني المألوف في المسرح الواقعي»[3].

قام المسرح التعبيري بخدمة المجتمع من خلال اشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسة واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، ومن تلك الشخصية الرئيسة يمكن لنا أن نرى البيئة والناس في ضمن نظرة متفرسة للمؤلف المسرحي الذي يرمز للإنسان والمجتمع بواسطة رموز مضغوطة[4]، وربما تكون عملية الترميز هي التي خدمت (روفائيل البرتي) في طرح موضوع مسرحية (موضوع خطر) إذ يعلق هو نفسه على مسرحيته هذه قائلا :»كتبت هذه المسرحية القصيرة جداً. التي تصلح. لمسرح الطوارئ. بعد حادثة مشابهة وقعت لرسام صديق لي عضو في إحدى الجمعيات الخاصة بالفنانين التشكيليين ومنتم أيضا الى إحدى الحركات الداعية الى السلام، لقد حدث له شيء لطيف ومخز بعد أن أرسل لوحته الى أحد المعارض وجسدت كل هذا بمشهدين»[5]. جاء تعليق البرتي على مسرحيته معبراً صادقاً عن أن المسرح هو أداة المجتمع والإنسان لطرح مشاكله وآلامه وصراعاته. كتب البرتي هذا التعليق ليعطي للمتلقي صورة صادقة عن مجتمعه. لقد جعل شخصياته بطريقة توحي أنها أي إنسان يواجه اضطهاداً أو كبتاً لحريته إذ إنه كان يعبر عن هذه الشخصيات لا بالأسماء بل بالرموز مثل شخصية الرسام. س. أو مهنة الناقد أو الرسام. ك أ) وكانت المسرحية تحت عنوان «موضوع خطر. حدث قصير وقع في عصرنا»[6]، لقد أضاف البرتي العبارة الأخيرة للعنوان

(1) ميللر، مصدر سابق، ص29 .

(2) ينظر: وايلدر ثورتون، بلدتنا، تر: محمد أسماعيل الموافي، سلسلة المسرحيات العالمية، نصف شهري، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر،1965، ص19 ـ 20 .

(3) المصدر نفسه،. 26 .

(4) ينظر: خشبة، دريني، أشهر الذاهب المسرحية، العلمية الجديدة: المطبعة النموذجية، د. ت، ص213 .

(5) البرتي، روفائيل، موضوع خطر، تر: مروان أبراهيم. مجلة الأقلام، العدد 3ـ4 آذار ـ حزيران، بغداد:1992، ص67.

(6) البرتي، مصدر سلبق،. 67 .

ليؤكد عملية اتصال المسرح بالمجتمع وبالعصر الذي يعيش فيه، «ومن هنا ينشأ هذا الكل او اللاشيء الذي يميز المسرح. إنه يحتاج الى كل سعة الحرية المطلقة، والسيطرة، والقوة، ولكن هذه الحرية، عندما تكون وحيدة، في خلوة مع ذاتها، تكون غير مؤكدة ومجرمة، فالإنسان في الوقت نفسه (مقضي عليه أن يكون حراً)، وحراً في إغراق القوى التي اخترعها»[1]، ليس معناها أن يعيش حراً لوحده، وإنما أن يمارس حقه بالاختيار في مجتمع يضمه مع اخرين يتمتعون بحقوق الاختيار نفسها، سواء كان الاختيار بالطريقة التي يعيش فيها أو بالتعبير عن ذاته وأفكاره وممارسة حقه من حيث كونه إنساناً مكوناً لمجتمع ينتمي اليه. عملياً لم تنعكس هذه الفكرة في المسرح فحسب بل امتدت لتؤثر في المجتمع وتحركه لكي يسعى في تحقيقها. لذلك كان للمسرح تأثير كبير في توسيع نطاق الأفكار الفلسفية فضلا عن نشرها على افراد المجتمع، لكون الجمهور يستقبل. الأفكار ليؤدي عملية الاتصال الحاصلة بين الجمهور والمسرح «إن هذا المفهوم الجديد متميز بتأصل متزايد ومستمر للمسرح في التجربة الجمعية للناس، وبالتزامه الكامل بكل المواقف الجمعية والفردية، على كل مستويات الحياة الجمعية.... ومن هنا نشأت كثرت مهام المسرح المعاصر، والوجوه الثلاثة لمسرح اليوم... دليل ييسر قبول الأوضاع... كأداة احتجاج... كتسلية»[2] .

ولا بد من أن تكون عملية الاتصال ما بين الجمهور والمسرح مصاحبة لعملية الإبداع الجمالي لكون الابداع هو الذي يربط بين افراد الجماعة من خلال القيم الجمالية التي تثير تلك الجماعة.

المبحث الثاني

خطاب الذات في الادب المسرحي العراقي

نهض الخطاب المسرحي. منذ نشأته الأولى في سماته الادبية العامة او المتداخلة. في بلاد وادي الرافدين او وادي النيل او في اليونان القديمة. على مناقشة جدلية لواقع الإنسان وصراعاته المتداخلة بين الذات والطبيعة. الذات والبيئة. الذات والقوانين الوضعية واستمر هذا النسق عند الرومان وكتاب القرون الوسطى والكلاسيكين الجدد، ثم عند عدد كبير من الرومانتيكين. وحتى عند بعض المعاصرين والمحدثين. إن الدراما بعداد اشكال مذاهبها اتخذت من الإنسان محوراً اساسياً أوجب على كتابها أن يختاروا موضوعات مسرحياتهم من وقائع عصرهم واستنطاق شخصياتهم على وفق ثلاثة محاور هي:

1 – الكيفية التي ينبغي أن تظهر بها المسرحية وخطابها الدرامي.

2 – طبيعة المتن الحكائي الذي يشكل هذا الخطاب وانتماؤه الفلسفي أو المذهبي.

3 – المقاربة التي يأخذ بها ذلك المتن قابلة للايحاء بقضايا الإنسان وهمومه وتطلعاته.

ووفقاً لهذه المصادر فإن الفن المسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة وبفلسفة المجتمع «لا يمكن أن يوجد فنا في انفصال عن الحياة. او حياة إنسانية دون فن»[1]. كما ان الدراما تفسر عادة في ضوء الحاجة الإنسانية التي ولدتها، لأنها في الاحوال كلها تنتزع وتحاكي واقعة او فعلاً حياتياً يكون الإنسان فيه محورا او طرفاً أساسيا ولو تتبعنا خطو المسرح عبر ازمانه المختلفة نجد حتماً ان الفلسفة قد ارتبطت بالمسرح منذ نشأته وعلى امتداد تاريخه، لأن الفلسفة نتاج عقلي بشري يعمل على تطوير الحياة الاجتماعية للفرد مهما اختلفت النظم وتعددت أساليبها، ولا يمكن دراسة الأدب المسرحي وتحديد شخصية البطل في الجنس الأدبي الدرامي وتكوين صورة متكاملة له بعيداً عن دراسة التيارات والمذاهب الأدبية المسرحية المختلفة التي تجاور التنظير الفلسفي للعصر، ففلسفة أرسطو

(1) دوفينو، جان، سوسيولوجية المسرح، دراسة، على الظلال الجمعية، تر: حافظ الجمالي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1976، ص370 .

(2) دوفينو، مصدر سابق، ص369 .

التي تتبع آراء افلاطون «إن العالم المحسوس انعكاس منوع باهت، زائل لأفكار مطلقة أبدية يستطيع الإنسان أن يستشفها عن طريق الفكر المجرد «. ويشترك ارسطو وافلاطون في. أن التنظير السياسي والاخلاقي نقل مركز الثقل من الفعل الواعي، الإرادي، المتغير في الإنسان الى مبدأ مسبق يفنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغير. لقد جعل ارسطو كل شيء من الكون يتحرك نحو غاية مسبقة محسوبة لا دخل للإنسان فيها «[1]، وبهذا أصبحت الدراما من وجهة النظر هذه تابعة للفلسفة او وسيلة لتلقين النظرية الفلسفية الى الجمهور الذي لا يملك القدرة على التفكير الفلسفي المجرد، وقد استمرت هذه النظرة على مدى العصور الوسطى وحتى عصر التنوير وظهور المسرح الشعبي في عدد كبير من المدن الاوربية، وتقاربت النظريات الفلسفية والجمالية كثيراً من حيث هدفها وانتزاع موضوعة الواقعة فيها ومعالجتها فالمسرح والإنسان في الادب المسرحي يرتبطان بالمجتمع وتطوره وشكل النظام الذي يحكمه، فهناك مجتمع رأسمالي، واشتراكي، فالأمريكان لهم فلسفتهم وهي البرجماتية التي تهتم بالنتائج من دون الوسائل اذ إن كل الأشياء مباحة لديهم، مادامت النتائج مرضية، أما ابناء عمومهم الإنكليز فهم الذين يهتمون بالفلسفة التجريبية ولا حقيقة إلا ما جاء من التجربة وكل ما عدا ذلك وهم، اذ إنهم يسيرون على الفلسفة النفعية، وإذا انتقلنا الى الالمان نراهم يسيرون على الفلسفة المثالية التي ارسى قواعدها. كانت. في القرن الثامن عشر، متوجهين الى الفكر اولا ثم العمل، غير ان للفرنسيين فلسفتهم العقلية ومنهجهم المنظم المرتب الذي اعلنه فيلسوفهم. ديكارت[2]. هذا ما حملته المجتمعات الغربية من فلسفات معاصرة، اما الفلسفة العربية التي سادت على المجتمع العربي بصورة عامة تقريباً فهي الفلسفة العقلية التي لا تشبه فلسفة ديكارت ومنهجه العقلي الرياضي المنظم، بل فلسفة عقلية تؤمن بالعقل البشري بانه هو الذي يحسن الاشياء ويقبحها وهو الذي يفرض عليها القيم التي ترفع من شأنها او تحط من قدرها، ومن خلال فلسفة التحسين والتقبيح حفظوا كرامة الإنسان وحريته، وحثوه على التمسك بالفضائل الخلقية والقيم الروحية الخالدة، مما جعل المجتمع الاسلامي يرتفع وينهض بحضارة راقية لا تزال آثارها باقية، واوشك ان يكون المجتمع الاسلامي هو المجتمع العالمي من الصين الى الاندلس[3].

لقد خضعت الفلسفة العربية لتفرعات كثيرة مرت بها، ناتجة من فلسفات فرعية تسعى الى تحقيق النجاح بالوصول الى الحقيقة الإنسانية، فعمل المعتزلة على وضع الإنسان بين الجبر والاختيار فكانت نظريتهم المعروفة التي تؤمن بان الحرية الإنسانية زائداً العقل تؤدي الى المسؤولية الاخلاقية لدى الفرد اذ لم يستطع المعتزلة هضم نظرية الجبر، ولهذا عارضوها ورفضوا ان يكون الإنسان العاقل مجرد آلة صماء لا رأي لها ولا حرية ولا اختيار، وعليه اثبتوا احترامهم للحرية الفردية أي حرية الفكر والعمل على ان لا تتعارض مع حرية الجماعة والدليل دائما هو العقل، لقد دافعوا عن الحرية الإنسانية ورفعوا الإنسان وجعلوه مخلوقاً مفكراً جديراً بتحمل مسؤولية الاخلاق [4]. وبهذا يكون المعتزلة قد حرروا العقل واجازوا له البحث لا في الشؤون الإنسانية فحسب بل في الامور الغيبية وقضايا الكون وفوضوية الامر كله[5]. ويظهر بكل وضوح مدى اهتمام المعتزلة بالإنسان من حيث كونه قيمة اجتماعية ودوره بالحياة اليومية وكيفية تعامله مع الأحداث المعاصر له، اذ يساند فيه العقل حريته ليكون حاملاً للمسؤولية الأخلاقية، لقد وضع الفارابي الإنسان في ضمن تدرج القيم العقلية للتفكير فقسمه في مدينته الفاضلة الى خاصة وعامة، وكان العقلاء والمفكرون من اصحاب العلم الذين تحكمهم البراهين والمعقولات

(1) صليحة، نهاد، مصدر سابق، ص36.
(2) ينظر. زكريا، ابراهيم، المصدر السابق،. 20.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص20.
(4) دينا سليمان، مصدر سابق، ص268 .
(5) الربيعي، سمير عبد، أمير كاظم، تجسيد الممثل العراقي للشخصية العراقية، بغداد: كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، رسالة ماجستير غير منشورة، 1989، ص47 .

والأدلة اليقينية هم الخاصة، اما العامة فهم الشعب، وهو تقسيم معرفي اكثر منه اجتماعي، فالفارابي لا يجرد الإنسان من إنسانيته ولا يخضعه لجبرية تتحكم في اختياره لمسار حياته.

لقد منح (ابن مسكوية) الإنسان معنى اخلاقياً، وبهذا فالإنسان عنده هو (عقل) قبل كل شيء وهو أشرف الموجودات جميعاً، ومن ثم فالإنسان مطالب بأن تكون افعاله تتماشى مع جوهره الذي هو احسن الجواهر على الاطلاق، ويشبه ابن مسكوية الإنسان بالفرس، اذا لم يقم باعماله كفرس يقع تسخيره كحمار، ولذلك يجب عليه الالتزام بأعماله الإنسانية، ولقد سعى ابن مسكوية الى الإنسان المبدئي الذي يعد المبادئ ضرورة ملحة في تكوين الشخصية[1] .

. ان الفلسفة هي نتاج إنساني يحاول الإنسان المفكر من خلالها التوصل الى الحقيقة الموضوعية التي يبحث عنها ليكشف الحياة والمعرفة والذات اذ يقول يوسف كرم: «الفلسفة هي الحكمة الإنسانية، هي ارقى معرفة مقدورة لنا بوسائلنا الخاصة، التي هي العقل ومناهجه «[2]، هذا لكون الفلسفة تأخذ الحكمة الإنسانية في طياتها لترسم طريقاً للإنسان، ولا بد من ان تكون الفلسفة هي البحث عن المعرفة الإنسانية التي تسعى لتطوير الفكر الاخلاقي والمعرفي «ويبدو ان الهدف الاساسي من الفلسفة العملية لدى فلاسفة المسلمين هو توفير الهدوء والطمأنينة للفرد ليستطيع الحصول على الكمال الحقيقي بالنسبة له والكمال الحقيقي للفرد هو ادراك الحقيقة، يقول ابن سينا: (الحكمة صناعة نظر يستفيد منها الإنسان لتحصيل ما عليه الوجود كله، وما عليه الواجب. لتشرف بذلك نفسه، وتستكمل، وتصير عالماً معقولا مضاهياً للعالم الموجود، وتستعد للسعادة القصوى بالآخرة)»[3].

عملت الفلسفات العربية مع الفلسفات الغربية المستوردة على تشكيل شخصية البطل المسرحي داخل قالب متغير ومتطور بحسب الظروف التي تمر به وبحسب امكانيات الواقع فضلا عن مبادئه التي تتطور وتنمو فكرياً مع تقدم العقل البشري، لذا فشخصية البطل في المسرح العراقي على الرغم مما تحمله من قيم فكرية تكاد تكون واحدة عبر السنين الا انها اخذت تتشكل من خلال المراحل التي مرت بها باحثة عن هويتها على وفق اخلاقيات المجتمع العراقي ومبادئه في ظروفه الموضوعية «بما ان لكل مجتمع عادات وتقاليد نابعة من طبيعة ذلك المجتمع او من حضارته فإن المجتمع العراقي له، كأي مجتمع آخر، بعض الخصائص التي تميزه عن غيره التي تؤثر بدورها في تكوين شخصية الافراد المنتمين اليه»[4] .

إن المسرح في الوطن العربي كان يرتبط بحركة المجتمع الذي كان جل تكوينه مجتمعاً زراعيا، والإنسان هنا يميل اساساً الى الاعتقاد بانه لا يستطيع بقواه الإنسانية ان يسود الطبيعة وهو يتمكن في احسن الأحوال من الانسجام او التكيف معها، كما ان العلاقات في المجتمع بين وبعد الحربين العالميتين تدور في إطار العلاقات العائلية القبلية المحلية وتتمحور عليها. بدلاً من التمحور على علاقات اجتماعية عامة، تدور حول الشعب والحزب والدولة والامة، كما ان حركة المسرح والتأليف الدرامي في اية مدة من المدد ترتبط ارتباطاً اساسياً بالبعد الزمني. بالعلاقة بين الماضي والحاضر، لذلك لجأ الكتاب والمنظرون في مجال الخطاب الثقافي عموماً. المسرح خصوصا إلى المقارنات ما بين الحاضر والماضي، وإن الماضي دائم المثول أمام الحاضر لا بوصفه مندمجاً مع روح العصر

(1) ينظر: الشريف، أحمد إبراهيم، الإنسان بين فلاسفة الاسلام وفكر حزب البعث العربي الأشتراكي، بغداد: كلية الأداب، قسم الفلسفة، 1987، ص10.

(2) دينا، سليمان، التفكير الفلسفي الاسلامي، المغرب. مكتبة الرشاد الدار البيضاء، ط1، 1967،. 24.

(3) ينظر: المفرجي، فياض، الحركة المسرحية في لبعراق، بغداد: مطبعة الشعب، 1965، ص20.21 .

(4) ينظر: الراوي، عبد الستار عز الدين، ثورة العتل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط2، 1986، ص6 .

ومتداخلاً فيه، بل بوصفه قوة مستقلة عنه ومنافسه تدافع عن حقوقها إزاءه. إن النظرة الى التراث العلمي والفكري العربي آنذاك تميزت بموقف الاختزال لا الانتفاع والاستثمار والحال كذلك بالنسبة للإنسان العراقي فلا بد له من التأثر بطبيعة البيئة العراقية مما أعطاه سمات بات يحملها، فضلاً عن الصعاب التي مر بها من اضطهاد استعماري وحكومات دكتاتورية ونضال ثوري ضد التخلف والجهل والقمع الفكري الذي مارسه الاستعمار ضد الإنسان العراقي محاولا طمس الحضارة والهوية العراقية، واستمر هذا النضال حتى بزوغ فجر الثورة، فاتجه نضال الثورة عندها نحو بناء الإنسان الجديد، وكان المسرح العراقي حاضراً وشاهداً على تاريخ العراق منذ بداية القرن العشرين وحتى يومنا هذا، ففي العشرينيات من هذا القرن كان اول عرض مسرحي جدي، اذ جاء على يد شباب هواة قدموا فيه مسرحية. النعمان بن المنذر) لمهدي البصير، وهو احد شعراء ثورة العشرين ولذلك كانت هذه المسرحية تحمل طابعاً سياسيا وهي تمثل اول عرض في الحركة الفنية في العراق، وعلى اثر هذه المسرحية ظهرت محاولات أخرى كمسرحية. فتح الاندلس على يد طارق بن زياد. وكان ذلك في عام 1921، ولقد اهتم المسرح العراقي في مدة العشرينيات بتمثيل المسرحيات التي تصور اهم احداث التاريخ العربي والاسلامي التي تبعث روح اليقظة في نفوس العامة[1]، اذ كان ابطالها شخصيات تاريخية وقادة عسكريين وكان لهم تأثير كبير في التاريخ العربي، اذ ان شخصية النعمان بن المنذر تحمل قيماً ومرجعيات كالشجاعة والمروءة والشهامة وغيرها من القيم التي تنطبق كذلك على شخصية طارق بن زياد في المسرحية الثانية، وذلك نابع من حاجة المجتمع في تلك المدة الى ابطال يقتدى بهم، مع وجود شخصيات ذات طابع واقعي في مسرحيات أخرى في ضمن مدة العشرينيات فمسرحية (الفتاة العراقية) كانت تحمل صراع البطلة(نعيمة) ضد التخلف والجهل الذي كان على صورة مرض يصيبها، ومن جهة أخرى نرى اخاها. زهير) وهو يضحي من اجلها مجسداً بذلك الشخصية المساندة[2].

اما الثلاثينيات فقد شهدت تعرجات سياسية واجتماعية كبيرة في العراق، ما حدا بالمسرح العراقي لأن يغوص في البحث عن الاشكال الفنية المختلفة من خلال الموضوعات المتباينة التي أصبح يطرحها، ويشير (عمر الطالب) الى بروز كتاب مسرحيين في الثلاثينيات وهم. سليم بطي، نديم الاطرقجي، صفاء مصطفى)، وكان الابطال عند هؤلاء الكتاب يصورون التمزق الاجتماعي والفساد من اجل ابعاد الإنسان العراقي عن هذا التمزق والفساد[3]، ويمكن ملاحظة ذلك في مسرحية. طعنة في القلب). (الاقدار) فكان البطل الثلاثيني يعيش واقعاً خانقاً ومأزوماً، وهو نموذج للفئة المثقفة لذلك امتازت هذه المسرحيات بالصبغة الاخلاقية وكان هذه المدة امتداداً لمدة العشرينيات[4].

ولعل مسرحية. انا الجندي. للكاتب عبد الله حلمي ابراهيم التي كانت تحمل الطابع الوطني هي خير مثال لتجسيد الإنسان المبدئي، ففيها البطل ينحاز الى وطنه وواجبه اكثر من انحيازه لعواطفه الذاتية، غير ان البطل هنا يحمل شخصية تكاد تكون غير مستقرة وافعاله تعبر عن حالات من التوتر النفسي والتذبذب مما جعلها تفقد قيمة الصراع الإنساني، ومن جهة أخرى نلاحظ ان مسرحية (كاترين. للكاتب صفاء مصطفى تأخذ طابعاً رومانسياً، فالشخصية المحورية وهي كاترين تدخل في دائرة علاقات عاطفية مع ثلاثة رجال (حسن، ويحيى، وخليل)، وهي شخصية إنسانية فاقدة لقدراتها على ان ترى صالحها في مكان ما، وهي غير مستقرة شأنها شأن الشخصيات الأخرى في شبكة العلاقات لذلك فهي خاضعة لقدرية الكاتب وليس للشخصية ذاتها[5].

(1) ينظر: أبن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، د.ط، 30 .31 .

(2) ينظر: طالب، عمر، المسرحية العربية في العراق، ج2، النجف: مطبعة النعمان،1971،ص126.

(3) ينظر: يوسف، يوسف، البطل في المسرح العراقي، الموسوعة الصغيرة، 131، بغداد: دار الجاحظ، 1983، ص16.

(4) ينظر: السعدي، مصدر سابق، ص127 .

(5) يوسف، يوسف، مصر سابق، ص 16 .

وعند مرورنا بالاربعينيات نكتشف ان تطوراً حدث في المسرح العراقي اذ كان «للتأثير الذي تركته الحرب العالمية الثانية وهزيمة النازية، الاثر الاكبر في تعميق وعي الفرد بواقعه الذي انعكس بدوره على البطل في المسرح، ولقد بشرت هذه المرحلة بانتهاء بطولة الفرد، وظهور ملامح البطل الجماعي، ونذكر على سبيل المثال مسرحيتين:». شهداء الوطنية. و. يوم الجلاء من سوريا)، اللتين كانتا تعبيرا واضحاً عن نمو الوعي القومي لدى البطل... قضايا التخلف الاجتماعي والتبعية السياسية والاقتصادية «[1].

لقد كان البطل المسرحي في مدة الاربعينيات يحمل عمقاً نضالياً متمرداً على الواقع الاجتماعي والسياسي الفاسد لذلك ركزت المسرحيات الاربعينية على الاستلاب الإنساني. كان ذلك نابعاً من نضال الإنسان الكادح في المجتمع العراقي ففي مسرحية. يوم الجلاء من سوريا. للكاتب عبد الجبار شوكت،. يحاول ان يكون بطلاً جمعياً تتمثل من خلال قيم القضية القومية بطريقة خطابية مباشرة... ذات هدف سياسي واضح هو استدرار العواطف من اجل فلسطين الجريحة دون التعرض الى اسباب الاحتلال مع ما يترتب على هذا الموقف من تشريد وتجويع هذا الشعب «[2].

اذا ما دخلنا في النصف الثاني من القرن العشرين نجد مدة الخمسينيات مرت بمرحلتين. الأولى المحصورة بين عامي 1958–1950 والمرحلة الثانية عند تفجير الثورة، وفي المرحلة الأولى كانت المسرحية تتجه نحو تنمية الوعي الفني والاجتماعي عن طريق تقديم مسرحيات جيدة، شكلاً ومضموناً، منها مسرحية (الغرفة المشتركة) و(الاصدقاء) و(الخبز المسموم)[3]، ولقد كانت لمسرحيات (يوسف العاني) التعبير الصادق عن المعاناة التي يشعر بها الإنسان العراقي نتيجة الاوضاع الاقتصادية والسياسية الصعبة التي مرت على العراق في هذه المرحلة، فمن هذه المسرحيات(رأس الشليلة) و(فلوس الدرة). (اني امك يا شاكر)، وكانت تحمل الشخصية العراقية في مسرحياته خصائص واضحة المعالم كالعطف والتحمل والبساطة والوطنية ولوم الذات، ولم يخرج العاني من الشخصية العراقية الواقعية وذلك بسبب التراكمات الفكرية التي كان يحملها تجاه الواقع العراقي الذي كان يراه مظلوماً[4].

في عام 1958 اندلعت ثورة تموز، فحدث تحول في المسرح العراقي اذ بدأت قضاياه تخرج من بين ركام القهر والاضطهاد، وهو الذي يحلم بالمستقبل بعد ان حطم القيود التي فرضتها ادوات قهره خلال السنوات السابقة... لقد شهدت السنوات الأولى تلك بطلاً جريئاً لا يخفي وظيفته الاجتماعية، فهو في الغالب ينهض من وسط الطبقة العاملة التي وصلت الى النتيجة المنطقية لحركة نضالها «[5]، غير ان الامر لم يستمر كثيراً إذ زالت خصائص هذا البطل بزوال العوامل التي ساعدت على ظهورها، فأصبح القلق يسيطر على الواقع ودخل المسرحيون في معاناة أخرى كانت نتيجة للشعور بالهزيمة والانكسار. «وتكلل الابطال الستينيون الذين جاؤوا بعد الانحراف بمسيرة الثورة، بالسوداوية والتشاؤم، ودخل المسرح في بحث الهموم الذاتية احياناً، او العامة التي تضع داخل الرمز المغلق، لكن البطل في غالبية مسرحيات الستينيات التي ظهرت قبل ثورة تموز 1968، ظل يفتش عن مدينته المفقودة، او عن الصورة الجديدة، مثلما كان باحثاً عن الخلاص»[6] .

لقد استطاع المسرحيون العراقيون ان يعكسوا واقعهم والازمات التي مر بها العراق منذ بداية القرن العشرين وحتى يومنا هذا على المسرح العراقي في ضمن مراحله، الا «ان تطوراً جذرياً حدث في

(1) السعدي، مصدر سابق،. 133 .
(2) المفرجي، مصدر سابق، ص46 .
(3) ينظر: الربيعي، مصدر سابق، ص19 .
(4) يوسف، يوسف، مصدر سابق، ص20 .
(5) يوسف، يوسف، مصدر سابق، ص20 .
(6) ثروت، عبد المسيح، الطريق والحدود، بغداد: منشورات وزارة الاعلام، 1977،. 20 .

المسرح العراقي في منتصف الستينيات ومازال، هذا التطور اخذ بالتشعب والنماء والنفوذ... وهذه الموجة من التبدلات والتحولات تدل على حركة استيعابية ذات طابع عميق وقيم نبيلة تواكب روح العصر وتساير منطق التاريخ، وتلازم قضية الإنسان ملازمة لصيقة، فيها الكثير من حرية الحركة، والتوجه الفني المتماسك»[1] وعندما اخذنا شخصية البطل في المسرح العراقي، كان من الضروري ان نحدد ارتباطها بالقيم التاريخية وابعاد الصراع الذي تحمله على اعتبارها من الأسس الرئيسة التي تصقل شخصية البطل، وهذا الصراع يقودنا بالضرورة الى صراع اجتماعي نابع من الظروف المحيطة بذلك البطل ذاته، وهذا ما يعيدنا الى الحقيقة الذاتية والحقيقة الموضوعية فالصراع ينبع من تصادم الاثنين،. الا ان. الصراع. ينشأ من الشخصية بحيث ان مقدار الصراع يحدد بـ. قوة الارادة. عند الفرد، وابعاده الثلاثة، البعد العضوي الوظيفي، ثم البعد الاجتماعي، ثم البعد النفسي، والتي تجعل الفرد بطلاً»[3]، ففي مسرحية (الغريب) لنور الدين فارس نشاهد ان (شدهان) بطل المسرحية وهو يواجه الانسحاق الذي تسببه له المدينة بما فيها من زيف وخداع ومكر، فيحمله ذلك على الصدام مع ما يحيط به لكونه قادماً من الغربة حاملاً معه كل أفكاره الساذجة بشأن المجتمع لذلك فهو يعيش نفياً اجتماعياً بالمعنى الواسع، لهذا المصطلح الاجتماعي والنفسي، فيصاب بالهزيمة مما ادى الى حالة من التمزق والضياع، نتيجة الهجوم المعاكس من اصحاب القيم العفنة الذين واجههم، لذا فهذه المسرحية ترفع الغطاء عن الواقع امام اعين البطل شدهان غير انه قادر على استيعاب الواقع لانه لا ينتمي اليه[2] .

وتنطبق شخصيات العاني في مسرحياته مع ما جاء حول البطل الرافض لواقعه المرير في هذه المدة، ففي مسرحية (الخرابة) تناضل الشخصيات من اجل تحررها على اختلاف التناقضات وازديادها، فالمؤلف يطرح من خلال عنصر التداعي عند شخصياته واقعاً مليئاً بالهموم وهو واقع إنساني بشموليته يهدف الى مواجهة الخصوم من صهاينة وإمبرياليين، لذا فإن المسرحية تعكس حالة من ميثولوجيا الصراع الدائم ضد قوى الشر، وازاء الوعي الشمولي الإنساني الذي يمتلكه العاني، فان بطله يعكس حالة التفكير متقدمة على تلك الحالات التي يتصف بها ابطال مسرحياته السابقة، فهو بطل قومي اشتراكي ينحدر من فئة شعبية[3] .

يقول عبد الله كمال الدين إن بطل مسرحية الخرابة هو الشعب، فهي تحتوي البطل الجماعي والفكر الثوري الملتزم وان الإنسان يستطيع ان يغير تاريخه عن طريق الايمان الكامل بالشعب من جهة وبالتاريخ من جهة أخرى[4] .

اما سر الذات الإنسانية فهو ذلك السر الغامض الذي كان يبحث عنه. عادل كاظم. في مسرحياته، ذلك البحث الدائب عن العالم الجديد، وراء الحقيقة الضائعة التي تظل تلهب بسياطها شخوص عادل كاظم، في فكرهم ومن انفعالاتهم واتجاهاتهم وآمالهم وطموحاتهم، اذ ان القيمتين البارزتين اللتين تطغيان على القيم الأخرى هما نكران الذات بمعنى الفداء والتضحية والايمان المطلق بذات الإنسان ومستقبله وهما قيمتان نابعتان من قيم الحب والانتماء وهذا ما يمدنا الى مدة السبعينيات اذ نلاحظ ان عادل كاظم في مسرحيته (مقامات ابي الورد) يرسم لبطله طريقاً يربطه بين الماضي والحاضر، محاولاً ايجاد الصلة بين التراث والمعاصرة، تأكيداً للهوية الحضارية والنضالية للإنسان العربي، اذ تعكس لنا شخصية ابي الورد ملامح البطل النموذج الثائر العربي ذي الهموم القومية والطبقية، وهذا ما ينطبق على مسرحية. الزمن المقتول في دير العاقول)مع اختلاف الشكل اذ يجسد عادل كاظم ومن خلال شخصية المتنبي غربة المثقف العربي الملتزم وما يعانيه من الحصار والمطاردة ومحاولات

(1) بن ذريل، عدنان، فنكتابة المسرحية ـ دراسة، دمشق: مطبعة أحاد الكتاب العرب، 1966، ص33

(2) ينظر: يوسف، يوسف، مصدر سابق، ص42 .

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص54 .

(4) ينظر: كمال الدين، عبد الله، تجارب طليعية في لأدب المسرحي المعاصر (الخرابة) ،مجلة شؤون أدبية، سنة4، عدد12, يصدرها أحاد أدباء الامارات، 1990.

القمع الفكري خلال بحثه عن ضالته في المدينة الفاضلة[1]، وهنا يحاول عادل كاظم مرة أخرى ايجاد الصلة بين التراث والحاضر حتى يرسم صورة للبطل المسرحي تحمل خصائص نص وسمات عربية ذا مرجعيات عميقة في ذاكرة المتلقي.

اما حقبة الثمانينات فقد شهدت في بدايتها اندلاعاً للحرب العراقية الايرانية، فكان إتمام دور الفن والثقافة في الحرب، وذلك لان الحروب ما عادت تقتصر على القتال في الجبهات او في الهجومات العسكرية والدفاعية، بل امتدت لتغوص في اعماق الشعب، لذا كان من الضروري ولادة (مسرح المعركة) «الذي عالج قضايا الحرب من ناحيتها الإنسانية من الداخل، او على جبهات القتال وما قدمه الجنود من تضحيات في مواقف بطولية نادرة التحقيق»[2]، وعندها أسس المسرح العسكري الذي قدم مسرحيات ترفع الروح المعنوية لدى الشعب العراقي وترسم طريقاً جديداً للبطولة فكانت على التوالي،. النائب عريف حسين ارخيص– 1981. و (البرقية– 1982. و. يونس السبعاوي– 1983)و. جذور الحب– 1984. و (ام خليل– 1985)، ولقد كانت معظم هذه المسرحيات تحمل اسماء اشخاص لديهم بعد بطولي اذ ان حسين هو شخصية لها مرجعيات في تاريخ العراق النضالي كما هو الحال في مسرحية يونس السبعاوي، اما كناية ام خليل فهي تمثل منبع البطولة لدى كل ام عراقية وهكذا، لقد حاولت هذه المسرحيات ان تنظر الى الحرب مسرحياً على وفق إطار كوميدي يشد من خلاله المتفرج الى الاهداف التعبوية الكبرى التي سعى من اجلها المسرح العسكري.

لقد استطاع المسرح العراقي ان ينقل بعد شهور قليلة من بداية قادسية صدام المجيدة بعض جوانب الصور البطولية للمقاتل العراقي فلقد كانت مسرحية. سيدي ايها المقاتل)لثامر كريم عبد، تحمل سمات البطل العراقي الرابض على جبهات القتال اذ تعمل على ايجاد علاقة صميمية بين الحرب والمسرح وبين الإنسان وقضاياه العادلة[3] وتمكن المؤلف (عصام ممد) ان يخرج علينا بشكل جديد للبطل. إنه البطل المركب اذ جسد في مسرحيته (مذكرات رجل ميت) آلام ومشاعر الشخصية الأولى (باسم) من خلال مذكراته، غير ان البطولة تمتد الى شخصية العريف. حسين. وهي تحمل موقفاً فلسفيا من الحرب والحياة والضياع، فضلا عن كونه يحمل خبرة عسكرية تأسست على الصبر والحكمة في مواجهة الاخطار ويسانده بذلك عقل راكز مستقر بالتفكير، ومن جانب اخر يعرض لنا شخصية البطل في. احمد. الذي يمثل الشخص المضطرب التفكير والنفس، وهذا الاضطراب جاء نتيجة محدودية وعيه وقلة تجاربه في مواجهة الصعاب. وعلى الرغم من ذلك الا انه يحمل قيم الشجاعة فيرفض الموت ميتة سهلة من وراء خدعة الطبيعة بل يريد موتا في منازلة مع الاعداء لا من ضياع في الصحراء اذ نراه يواجه العدو بصورة انفعالية وهو يقول. « انها اللحظة التي انتظرتها طويلاً. يطلق النهار.. بدون وعي يرفع رأسه. الي.. الي... انني انتظركم»[4]، لقد عمل المؤلف على بتشكيل صورة البطل على وفق ابعاد ثلاث شخصيات متنوعة تحدها سمات (الشجاعة والخوف. المبدئية)،. واخيراً نجد ان البطولة في هذه المسرحية قد انعقد لواؤها فنياً للحالة الإنسانية وللتنويعات البشرية في نمط الإنسان المقاتل... ولعل حسن السبك الفني وقد اوضح بشكل جيد الترابط بين الشخصيات عبر بنية واقعية افتراضية»[5] .

ان مسرحية (الباب) ليوسف الصائغ، التي كتبها سنة 1986، نشاهد بطلها يحمل مرجعيات تاريخية مأخوذة من حكايات (الف ليلة وليلة)، وهي قصة السندباد الذي تزوج في بلدة غريبة، لا يعرف طباعها، غير ان الصائغ استطاع ان يصوغ هذه المسرحية على وفق أسس درامية تحمل سمات

(1) ينظر: يوسف، يوسف، مصدر سابق، ص66 ـ 67

(2) عياش، مصدر سابق، ص111.

(3) ينظر: المصدر نفسه .

(4) محمد، عصام، مذكرات رجل ميت، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988، ص48

(5) السعدي، مصدر سابق، ص177 .

السمرحية التعبيرية فهو يرمز ابطاله بمسميات (هو. هي) ليسطح الشخصيات مع وجود ازمة شخصية ذاتية، ان البطل (هو) يرمز الى قضية وموقف فكري في الحكاية فضلاً عن حقه بالحب والحياة والموت والانتماء، يجب على الإنسان ان يحتفظ بحقه بالتخلي عن موقف اختاره في لحظة ضعف حول قضية ما، وقد تموت هذه القضية ويبقى الموقف، وعندها لابد له من ان يقتل هذا الموقف حتى يستطيع العيش من جديد، فالتخلي عن المواقف السابقة ليس عيباً اذا اتضح للإنسان خطأ موقفه ولو بعد حين[1]. إن الصائغ هنا يحاول ان يقول بأن الإنسان قد يكتشف حقيقة موقفه عندما يخوض فيه، فالموت من اجل الحب هو ليس بأفضل المواقف التي يتخذها الإنسان بل ان الحياة من اجل الحب هو الاسمى وان جاء هذا الاستدراك متأخراً.

نتائج البحث:

لقد خرج الباحث بنتائج من بحثه هذا وهي:

1 – لقد توجهت الذات الفاعلة نحو بطولة أخرى هي تلك الفعالية اليومية البسيطة التي تحمل أفكاراً ذات أفعال إنسانية تصارع الغير وتصارع الذات النفسية الداخلية، مبتعدة عن الشكل المثالي الأجوف.

2 – إن الفعالية تنتمي الى الواقعة الدرامية التي يجسدها الكتاب في النص الدرامي وتسعى إلى تطوير قدرات المجتمع.

3 – إن اهتزاز الفعالية في الذات في النص المسرحي يكون بسبب التراكمات التي تنهال عليه نتيجة الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والظرفية .

4 – شكل الرمز الأسطوري الصيغة الموروثة من الأفكار والمعتقدات، الذي هو مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان. فهو يرث الأفكار بصيغة رموز. , فإن كل شيء يمكن أن يتخذ أهمية رمزية كالمدركات الطبيعية. الحجر، النبات، الحيوان، البشر ... وإن الكون هو رمز كامن والإنسان بميله إلى صناعة الرموز، يحول المدركات أو الأشكال بلا وعي منه إلى رموز، وهو بذلك يمنحها أهمية سايكولوجية تبعث في النفس البشرية الصور والمواقف إزاءها .

5 – حضور لذاتية الحركة في النص المسرحي من خلال إحلال بنية ذاتية محل بنية ذاتية أخرى من أجل الكشف عن كيانها الذاتي المستقل.

التوصيات:

بعد إجراء البحث والنتائج توصي الباحثة بالتوصيات التالية:

1 – تفعيل دور المؤسسات التربوية التطبيقية الفنية لنشر الوعي الذاتي للفرد من خلال تدعيم المنظومة البنائية للإنسان.

2 – الاهتمام بالمراكز الفنية والتطوبرية والثقافية بعد أن مرت بحالة من الركود في النشاطات الثقافية، لكونها الداعم الفعلي والحياتي لما لها من تماس مع الفئات المختلفة ضمن المنظومة الأجتماعية، وبالتالي يكون تأثيرها حقيقيا ومباشرا على الذات الإنسانية للفرد العراقي.

قائمة المصادر والمراجع:

1 – الجابري، علي حسين، الإنسان والواجب– اشكالية فلسفية..!، الموسوعة الصغيرة، سلسلة ثقافية، 411 ،بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1998 .

2 – غنيم، سيد محمد، سيكلوجية الشخصية ومحدداتها، قياسها، نظرياتها، القاهرة: دار النهضةالعربية، 1968.

(1) عباس، علي مزاحم، من فتح الباب ومن سده، بغداد: جريدةالثورة، 15 /4/1986، ص5 .

3 – الطاهر ، عبد الجليل، بحث في الأشباح الجماعية ـ المجتمع على خشبة المسرح، مجلة كلية الآداب، بغداد:د.ط،1996.
4 – كوت، يان، شكسبير معاصرنا، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار الرشيد للنشر،1979
5 – البعلبكي، منير، المورد ـ قاموس إنكليزي ـ عربي، بيروت: دار الملايين، ط19، 1985.
6 – طابور، الواقعية في المسرح، مراجعة عبد المرسل الزيدي، بغداد: مطبعة الأمة، 1990. 6..
7 – الزيدي، عبد المرسل فليح، البناء الواقعي، محاضرة بتأريخ 12/12/1998، قسم الفنون المسرحية، الساعة العاشرة .
8 – العشماوي، محمد زكي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، القاهرة: الدر القومية للطباعة والنشر، 1966.
9 – ميللر،أرثر، بعد السقوط، المقدمة، تر: علي شلش ـ سلسلة المسرحيات العالمية، نصف شهري، القاهرة: الدارالقومية للطباعة والنشر، 1966.
10 – اسكندر، أمير، تناقضات في الفكر المعاصر، د. ط، بغداد: منشورات وزارة الأعلام، سلسلة الكتب الحديثة، 1974.
11 – وايلدر ثورتون، بلدتنا، تر: محمد أسماعيل الموافي، سلسلة المسرحيات العالمية، نصف شهري، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر،1965 .
12 – خشبة، دريني، أشهر الذاهب المسرحية، العلمية الجديدة: المطبعة النموذجية، د.. .
13 – البرتي، روفائيل، موضوع خطر، تر: مروان أبراهيم. مجلة الأقلام، العدد 3ـ4 آذار ـ حزيران، بغداد:1992.
14 – دوفينو، جان، سوسيولوجية المسرح، دراسة، على الظلال الجمعية، تر: حافظ الجمالي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1970 .
15 – ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم أسماعيل، بيروت: طباعة المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979.
16 – صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة،1985.
17 – الشريف، أحمد إبراهيم، الإنسان بين فلاسفة الاسلام وفكر حزب البعث العربي الاشتراكي، بغداد: كلية الآداب، قسم الفلسفة، 1987.
18 – ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، د.ط، .
19 ـ دينا، سليمان، التفكير الفلسفي الاسلامي، المغرب. مكتبة الرشاد الدار البيضاء، ط1، 1967.
20 – الربيعي، سمير عبد، أمير كاظم، تجسيد الممثل العراقي للشخصية العراقية، بغداد: كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، رسالة ماجستير غير منشورة، 1989.
21 – المفرجي، فياض، الحركة المسرحية في العراق، بغداد: مطبعة الشعب، 1965.
22 – السعدي، يوسف رشيد، التكوين الفني والفكري للبطل في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه، بغداد: كلية الفنون الجميلة ـ قسم الفنون المسرحية، 1997.
23 – طالب، عمر، المسرحية العربية في العراق، ج2، النجف: مطبعة النعمان،1971.
24 – يوسف، يوسف، البطل في المسرح العراقي، الموسوعة الصغيرة، 131، بغداد: دار الجاحظ، 1983.
25 – ثروت، عبد المسيح، الطريق والحدود، بغداد: منشورات وزارة الاعلام، 1977 .
26 – بن ذريل، عدنان، فن الكتابة المسرحية ـ دراسة، دمشق: مطبعة أحاد الكتاب العرب، 1966.
27 – كمال الدين، عبد الله، تجارب طليعية في لأدب المسرحي المعاصر (الخرابة) ،مجلة شؤون أدبية، سنة4، عدد12, يصدرها أحاد أدباء الامارات .
28 – عصام، مذكرات رجل ميت، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988.
29 – عباس، علي مزاحم، من فتح الباب ومن سده، بغداد: جريدةالثورة، 15 /4/1986.