المضامين الفكرية والاجتماعية في نصوص سعدون العبيدي المسرحية

أ.م. د. محمد فضيل شناوة م .م عدي محمد عبد
جامعة بابل -كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول
الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

لقد اخذ الطرح المسرحي بنواحي الفكر الإنساني قديما وحديثا وشغل الفن بفروعه موقعاً مهماً في الثقافة ، بوصفه لغة حضارية إنسانية جمالية ، تسعى المجتمعات البشرية جاهدة بوضع ترسيمات وصور خاصة بها ، وفقاً لأيديولوجيتها وفلسفاتها المتمركزة في نوع ثقافتها وجماليتها ، وحصيلة نظرتها للحياة والمجتمع والكون .

ولعل من نافلة القول بتمظهر فن المسرح في الثقافة الحضارية وإشغاله حيزاً كبيراً فيها ، بوصفه نافذة واسعة ومهمة يطل منها الآخر لتعرف مدى تلك الثقافة ونوعها ، فضلاً عن وصفه مرآة للحياة وتقويماً للواقع وأداة للنقد ، بفعل ديناميته المتوالدة ، ليظل فن المسرح محكاً رئيساً لقياس ثقافة المجتمع وتقدمه . علاوة على اضطلاعه بمهمته الرئيسة الكامنة في المتعة والتعليم.

ولا نكران من احتواء النص المسرحي ومنذ بواكيره الأولى ، على بنى وأفكار تكون مسايرة لطبيعة العصر الذي كتب فيه ، فضلاً عن الفلسفة السائدة التي تجايله . ومن هذا المنطلق يعد النص المسرحي ميدانا لأفكار ومضامين ورؤى ، قد تكون معلنة على السطح ومؤشرة بشكل جلي ومباشر ، وقد تكون هذه الأفكار والمضامين مضمرة وغير ظاهرة بالنسبة للقراءة السطحية المباشرة في أحايين كثيرة .

اصطبغ النص المسرحي بهذه المضامين الفكرية ، سواء أكان هذا النص عالمياً أم عربياً أم محلياً ، وإن كان تأثر المسرح العربي والعراقي في المسرح العالمي يبدو واضحاً وجلياً ، سواء في الشكل أم المضمون .

يدخل الكاتب المسرحي العراقي (سعدون العبيدي) هذا الإطار الاسلوبي والمفاهيمي ، ذلك من خلال تضمين نصوصه المسرحية جملة من المضامين الفكرية والتي هي قيد تغير وتطور وتنام ، تبعاً للمتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، وإن قراءة عميقة ومتفحصة وشاملة لنصوص (العبيدي) المسرحية نجدها تحتوي على عديد من المضامين الفكرية المتغيرة والمتطورة تبعاً للظرف الزماني والمكاني لمتغيراته الفكرية ، ليرصد الواقع وحركته ويدون مشكلات الحياة وفق مضامين فكرية .

وبناءاً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي : ما الآلية المتبعة في التعبير عن المضامين الفكرية والاجتماعية في نصوص سعدون العبيدي المسرحية ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

يسلط البحث الضوء على المضامين الفكرية في نصوص (سعدون العبيدي) المسرحية وفق متغيراته الزمنية والفكرية والسياسية والاجتماعية . إذ يفيد البحث الدارسين والباحثين في مجال الأدب المسرحي ونقده ، من حيث تعريفهم المضامين الفكرية في نصوص الكاتب (سعدون العبيدي) المسرحية .

هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى تعرف :

المضامين الفكرية المعلنة والمضمرة في نصوص (سعدون العبيدي) المسرحية.

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

1. مكانا : العراق
2. زمانا : 1957-2009
3. موضوعاً : دراسة المضامين الفكرية في نصوص (سعدون العبيدي) المسرحية

تحديد المصطلحات :

المضمون Content (لغوياً)

(ضمن) ... يقال ضمنت الشيء أَضْمَنُه ضَماناً ، وهو مضمون ... وضَمَّنته الشيء تضميناً فتَضَمَنَه ... وضَمنَّ الشيء : أودعه إياه كما تودع الوعاء والمتاع ... ، وقد تَضمنَّه ... ويقال ضَمنَ الشيء بمعنى تَضَّمنه ، ومنه قولهم : مَضمون الكتاب كذا وكذا ... وفَهِمت ما تضَمنه كتابك أي ما اشتمل عليه وكان في ضِمنه . وأنفذته ضِمنَ كتابي أي في طيه[1] .

والضمن : باطن الشيء وداخله . ويقال : يفهم من ضمن كلامه كذا : دلالته ومراميه[2] .

المضمون: (اصطلاحاً) وردت مفردة المضمون في معجم المصطلحات المسرحية بأنها :المحتوى الذي تكشف عنه المسرحية وتوحي به إلى نفوس المشاهدين وقد يكون واضحاً مباشراً أو خفياً وغامضاً"[3].

وعرفه جبور على أنه " محتوى ، أو معنى يؤديه المبنى أو الشكل ، والمعبر عنه أدبياً بألفاظ وعبارات نثراً أو شعراً . الفصل بين المضمون والمبنى أو الأسلوب ، أو الشكل هو في حيز المحال "[4] .

---

[1]() ابن منظور ، لسان العرب ، مج5 ، (القاهرة : دار الحديث ، 2003) ، ص534 .

[2]() إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج1 ، (استانبول : دار الدعوة ، 1989) ، ص545 .

[3]() سمير عبد الرحيم الجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية ، (بغداد : دار المأمون للترجمة ، 1993) ، ص57 .

[4]() جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، ط1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1979) ، ص252 ، 253 .

والمضمون : هو المحتوى ، ومضمون الكتاب مادته ، ومضمون الكلام فحواه ومضمون الجملة ما يُفهم منها ولم تكن الجملة موضوعة له . ومضمون التصور مفهومه ، ولكل شيء صورة أو شكل ومضمون ، أي مادة ومضمون الحكم هو كونه كلياً أو جزئياً موجباً أو سالباً ، ومضمونه هو الحدود التي تصنعه[5] .

التعريف الإجرائي : المضمون

هو الجوهر ، المغزى ، المحتوى ، المعنى الظاهر أو الباطن ، المعنى والمبنى (غير المعبر عنه صراحة) المثبت مباشرةً أو افتراضاً.

الفكرة thought (لغوياً)

(فكر) الفكِرُ والفكر : إعمال الخاطر في الشيء ، ... والفكرة : كالفكر وقد فكر في الشيء . وأفكر فيه تَفَكّرَ بمعنى ... التفكر التأمل ، والاسم الفِكر والفِكرة، والمصدر الفكر[6] .

وفَكَرَ : في الأمر . فكراً : أعمل العقل فيه ورتب بعض ما يعلم ليصل به إلى مجهول ...

والفِكرُ : إعمال العقل في المعلوم للوصول إلى معرفة المجهول ...

والفِكرةُ : الفِكرُ . و . الصورة الذهنية لأمر ما . (ج) فكر[7] .

الفكر (اصطلاحاً)

الفكرة : 1-نموذج عقلي : للأشياء الحسية 2-تصور ذهني : يتجاوز عالما الحس[8]. والفِكرُ : ترتيب أمور معلومة للتأدي إلى المجهول[9] .

الفكر "أعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها . ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية . وهو مرادف للنظر العقلي والتأمل ، ومقابل للحدس"[10].

والفكرة : "هي التصور الذهني ، أو هي حصول صورة الشيء في الذهن ، ويراد فيها المعنى، لأن المعنى هو الصورة الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها اللفظ"[11].

والفكر : "هو أن ينتقل الإنسان من أمور حاضرة في ذهنه ، متصورة ، أو مصدق بها تصديقاً علمياً ، أو ظنياً ، أو وضعاً ، أو تسليماً ، إلى أمور غير حاضرة فيه ، انتقالاً لا يخلو من ترتيب"[12] .

والفكرة : " صورة الشيء الذهنية أو دلالته في الذهن ، وحركة النفس في المعاني مستعينة بالتخيل في أكثر الأمر ، يطلب بها الحد الأوسط أو ما يجري مجراه مما يصار به إلى علم بالمجهول"[13] .

والفكرة : "اصطلاح فلسفي يشير إلى "المغزى" أو "المعنى" أو "الجوهر" ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بمقولات التفكير والوجود ... وتفهم الفكرة أيضاً على أنها شكل أو منهج للمعرفة، الغرض من صياغة المبدأ النظري المعمم الذي فيه الجوهر ، أي قانون الظواهر"[14].

التعريف الإجرائي : الفكرية

منهج لنتاج الترسيم الذهني المتصور لمعنى كامن وصولاً لهدف أو غاية مدركة ومقصودة .

التعريف الإجرائي : المضامين الفكرية

الجوهر أو المعنى الظاهر أو الباطن لنتاج الترسيم الذهني المتصور والمثبت افتراضاً للوصول إلى هدف أو غاية مقصودة .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : المضامين الفكرية في النص المسرحي العراقي

المحور الأول : المضامين الفكرية بين الشكل والمضمون

يعد المضمون في النتاج الإبداعي ، خلقاً داخلياً ذا أفكار وأبعاد وقيم رئيسة لتمظهر الصورة أو شكلاً ، تتجسد فيه معان عديدة واتجاهات كأن تكون فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو تربوية أو عقائدية أو جمالية ، وبذلك يعد المضمون موجهاً رئيساً للمنتج الإبداعي، والمضمون هو الجذر الذي تبعث منه الأشكال الفنية الأدبية مهما تنوعت . فالمضمون وعاء حامل للمعطيات القبلية والبعدية ، التي هي بمثابة الأرضية التي تفرز وتهيئ الموضوعات التي ينهل منها المبدع مادته بتفرعاتها كافة، سياسية كانت أم اجتماعية ، والتي هي نتيجة مخاض حياة مجتمع بكل ايجابياته وإرهاصاته و مشكلاته ، كما أنها سمة له تميزه عن غيره من المجتمعات ، هذه الإرهاصات تولد في النتيجة عناصر حياة ذلك المجتمع بشكل عام ، وهو يستقي منه المبدع بفكره وحدسه

---

[5]() المصدر نفسه ، ص808 .

[6]() ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد السابع ، مصدر سابق ، ص146 .

[7]() إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج2 ، مصدر سابق ، ص698 .

[8]() سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط1 ، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، 1985) ، ص168 .

[9]() الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي ، التعريفات ، ط2 ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، 2003) ، ص170 .

[10]() جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج2 ، ط1 ،(قم:منشورات ذوي القربى ،1385) ، ص154 ، ص155.

[11]() المصدر نفسه ، ص157 .

[12]() عبد المنعم الحفني ، المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية ، ط3،(القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000) ، ص600 .

[13]() المصدر نفسه ، ص601 .

[14]() م. روزنتال و ب يودين ، الموسوعة الفلسفية ، ط5 ، تر : سمير كرم ، (بيروت : دار الطليعة ، 1985) ، ص336 .

مادته الفنية ، فانه يعيد هيكلتها وبناءها في شكل فني معين . حتى يضع المبدع بصمته الشخصية فيها وصفاته الفردية المبدعة ، ومن جانب آخر فانه حامل لمضامين فكرية وهموم اجتماعية ومشكلات وموضوعات يفرزها ذلك المجتمع ، التي هي نتاج مرحلة مكانية وزمانية تفيد منها الأجيال اللاحقة ، ومن هنا يمكن إفراز وقراءة المضامين الفكرية في النتاج الإبداعي وفق ارتباطها الفعلي بالحياة والمجتمع ، فضلاً عن انعكاس الرؤية الشخصية لمنتج الإبداع بكل صوره وصراعاته ، وهو بذلك على تماس مباشر مع الواقع ، بتناوله لأفكار وعناوين تشير وترصد ذلك الواقع ، الذي يحيله صورة لواقع تفكيره وطموحه ، بوصفه عنصراً من عناصر التغيير . فالإنسان "لا يستطيع الانفصام عن مجتمعه ، لأنه اجتماعي بطبعه ، فهو يتأثر به ، ومنه يأخذ موضوعاته ولغته ، وله يكتب ويبتدع . وليس مطلوباً من الأديب أن ينعزل ، وينصرف إلى شؤونه الخاصة فحسب"[15].

فالكاتب المسرحي أحد المنتجين الإبداعيين القريبين من الواقع الحياتي ، الذي يعكس مفردات الحياة بشكل فني إبداعي جمالي ، فالأدب بشكل عام والنص المسرحي بشكل خاص ، هو انعكاس حتمي للواقع في فكر الكاتب ووعيه ، وهو لا يقف عند حدود الانعكاس فقط ، بل تأشير مواضع الخلل والسلبيات والايجابيات، فالأديب "لا ينقل حياة المجتمع الذي يعيش فيه ، بل هو يتفاعل مع الحياة ، ويفهمها بعمق ، ثم يستمد منها موضوعاً معيناً ، يتناوله من زوايا معينة ، وبمقدار ما يبدع في عرضه ، وفي التعبير عنه"[16] ، ونظرية الانعكاس تخالف نظرية المحاكاة والتعبير والخلق ، من خلال قيام الواقع وتأسيسه وفق المستوى التحتي أو السفلي أولاً، وهو نوع من أوجه العلاقة المادية بين القوى المنتجة (المبدع) والإنتاج نفسه (العمل الفني) ، ووفق المستوى الفوقي ثانياً ، وهو إفرازات تلك العلاقة في المستوى الأول ، من فلسفة وثقافة وقوانين وأفكار وفنون. وبذلك أخذت العلاقة بين المستويين بعداً جدلياً كلاً يؤثر ويتأثر في الآخر ، صار الأدب انعكاساً لما يتطلبه البناء التحتي في البناء الفوقي . والمتأسسة وفق مبدأ بأن الأعمال الإبداعية والأدبية وثيقة الصلة بالواقع ، إلا أنها بعيدة عن تسميتها أو وصفها بالواقعية ، إلا في حال تركيزها الشديد والمباشر على عوامل التغيير ، وان اكتفت بتصوير الواقع على ما هو كائن عليه ، مثل مرآة عاكسة لما يقابلها من أشياء ، فهي أدب طبيعي وليس واقعيا[17] .

يعرف (لوري لوتمان) الأدب بأنه "مجموعة من المعايير ، والقواعد ، والمقالات النظرية، والمحاولات النقدية التي تعيد الأدب إلى ذاته ، ولكن بشكل منظم"[18] ، وفق هذا التعريف تفرز دلالتين للأدب ، الأولى توصف الأدب بأنه نظام متأسس وفق بناء من الأفكار التي تندرج وفق منطق معين ، هدفه عرض العناصر المكونة له عرضاً منطقياً ومقبولاً ، والثانية بانه متأسس من مفردات وعناصر تفرزها ثقافة معينة وتعطيها قيمة محددة ، ومن ثم لا يمكن فصل الأدب عن الواقع الثقافي والحياتي ، هذا الواقع ما هو إلا رد فعل واستجابة لمثيرات اجتماعية ولحساسية واقعية فكرية ولشروط تاريخية معينة[19] .

فالأدب وفق هذا المفهوم هو بناء ثانٍ ونظام جديد بالنسبة للنظام الثقافي العام ، لكنه لا ينفصل عنه . وهذا يعني أن النظام الثقافي هو الذي يؤسس النظام الأدبي ويتمظهر منه ، وهو الذي يعطي الشرعية للأدب لأنه يتحكم فيه . لذلك فان أي نتاج أدبي ، لا يمكن أن يحمل هذه السمة ووصفها بها ، ما لم يستجب لبعض المقاييس التي تفرضها الثقافة التي ينتمي إليها ، ومن ثم كان للأدب أن ينثني أحياناً أمام بعض المعايير التي بدونها يفقد شرعيته وصلاحيته[20].

يؤكد (لوتمان) في أعماله على الناحية الثقافية للنص ، وشدد في أبحاثه على نص الثقافة ، ومختلف التجليات الثقافية من خلال النص ، والأدب من وجهة نظره، ما هو إلا مجموعة نصوص مشرعنة داخل بنية ثقافية محددة ، وهي بذلك "تشكل جزءاً من نظام الثقافة"[21]. ومن هنا بات الأدب النصي وفق هذه الصفة أو يظهر جزئياً أم كلياً التمظهرات والتمفصلات والآليات الداخلية للثقافة ، وهو بذلك يقوم بإعادة إنتاج النظام الثقافي السائد الذي أنتجه ، ومن خلال النص يمكن قراءة وتعرف القيم الثقافية والبناء الذهني والمضمون الفكري وممارسته لمجتمع محدد . لذلك فالأدب "يحتاج أكثر من غيره للثقافة ، لأنه وثيق الصلة بمناحي الحياة العقلية، والشعورية ، والمادية . وكلما كان غنياً بدلالاته ومادته ومحتواه ، تعمقت جذوره وصلاته في النفس البشرية ، وزادت فرص نجاحه في آداب الأمم الأخرى"[22]. ومن خلال قراءة لنصوص من مختلف الثقافات ، ومتباعدة في الزمان والمكان ، يمكن قراءة وتعرف واستخراج البنية السوسيو – تاريخية المتموضعة داخل بنية النص ، فضلاً عن النظام الثقافي الذي أوجدها، وهذا يبدو بديهياً أو طبيعياً في حال تعرف "أن التنظيم الداخلي للأدب يتماشى مع الثقافة ويحاول إعادة إنتاج المبادئ العامة لنظامها"[23] .

قد يفقد الأدب صفة الإبداعية ، في حال انشغاله وتعالقه وذوبانه في النظام الثقافي وتقيده به ، وان الإبداع الأصيل هو في تجاوز النظام الثقافي ومنظومته الشكلية ، ليؤسس مقولة نصية متفردة خاصة به ، مغادراً إعادة بناء وإنتاج النظام الثقافي ، إلا بقدر معين ، وهو في الوقت نفسه ، قد يفقد الأدب شرعيته وقبوله في حالة نفوره عن النظام الثقافي الذي لا يمكن فصله وعزله عن منظومة اكبر والمتولد عنها وهي البنية الاجتماعية ، التي تترك بصماتها وآثارها جلياً على الإنتاج الثقافي ، إذ لا يمكن لأثر ثقافي أن ينمو ويتجذر بدون البنية الاجتماعية ، وان النص الأدبي وان حمل نوعاً من الاستقلالية ، فانه يتمظهر ويتشكل وينبني

---

[15]() أنطونيوس بطرس ، الأدب تعريفه – أنواعه – مذاهبه ، (طرابلس : المؤسسة الحديثة للكتاب ، 2005)، ص21 .

[16]() أنطونيوس بطرس ، مصدر سابق ، ص22 .

[17]() ينظر: إبراهيم خليل ، في نظرية الأدب وعلم النص ، ط1 ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2010) ، ص95 ، ص96 .

[18]() Y. Lotman : Concept de litterature in Reshearches , p40

[19]() ينظر: حسين خمري ، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، ط1 ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2007) ، ص18 .

[20]() ينظر: المصدر نفسه ، ص18 ، ص19 .

[21]() Y. Lottman : "Sur le contenu et la structure du concept de litterature" , p. 35 .

[22]() أنطونيوس بطرس ، مصدر سابق ، ص13 .

[23]() Ibid , p. 6 .

داخل فضاء ثقافي الذي يكون جزءاً من البنية الاجتماعية[24] . وهذا التعالق لا يمكن الاستغناء عنه والفصل بينه ، بوصف عدم امكانية إنتاج النص إلا في حدود وإطار نظام ثقافي محدد ، فضلاً على أن هذا النص لا يمكن قراءته وفهمه أو تأويله وتفسيره ، إلا من خلال جملة من الاشتراطات القيمية والمقولات التي كرستها وتكرسها بنية ثقافية معينة .

يقترب (ستيفن زولكيفسكي) من طروحات (لوتمان) ، من حيث مقاربته للثقافة من منظور سيميائي ، إذ يقول : "إن الثقافة ليست ، على كل ، خزاناً من المعلومات، ولكنها عبارة عن آليات تشتغل بواسطة النص وآليات معرفية"[25]. والثقافة بهذا الوصف هي وسيلة معرفية دينامية تمد النص بنماذج شكلية ، فضلاً عن وصفها لكونها نظاماً سيميائياً ، قبل أن توصف بأنها وعاء معلوماتي ، وهو في الوقت نفسه لا يقارب الثقافة بوصفها كما من النصوص والرموز المتحركة خارج أفق الإطار أو البنية الاجتماعية .

وبذلك تصبح وظيفة الثقافة إعادة بناء النص أو خلقه ، وإعادة توزيعه ودمجه في بنية نظام أوسع هو النظام السوسيو – ثقافي . ومن هنا فان (زولكيفسكي) يؤكد البنية الثقافية لمجتمع معين ، وفق نظام سيميائي ، فضلاً عن تأكيد الجانب الاجتماعي ، وبذلك فان النشاط الثقافي داخل منظومة مجتمع ما يتمثل في تحويل نصوص محددة إلى منظومات سيميائية متمايزة ، وتعريف النصوص المتباينة وإزاحة الحدود بين مختلف النصوص[26] . وهذه الدينامية تفرز لنص ثقافي معين موسوم بخصوصية معينة .

بعد هذه العلائقية بين الأدب والبنية الثقافية والاجتماعية ، ينبغي البحث في إفرازات النص وما يبثه من دلالات ومضامين وأفكار ، قد تكون طافحة على الشكل الأدبي ويمكن قراءتها مباشرة ، وقد تكون ذات بعد رمزي يمكن تأويله أو تفسيره وفق قراءات تحليلية متعددة تتبع مستويات التلقي ومستوى الثقافة ومرجعيات القارئ . فالنص "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ، ضمن بنية نصية منتجة ، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[27] . إن تفكيك هذا التعريف تبرز مكوناته وهي العنصر البنائي وبنياته الدلالية والنصية والبنية الثقافية والاجتماعية ، والعنصر الانتاجي من خلال العلائقية بين هذه البنيات ، المتمحورة بعلاقات فعل وتفاعل وصراع (علاقات انتاجية) . إن كشف مكونات تعريف (يقطين) وطرائق تحليله ، تحيلنا إلى أن هناك نصا ذا بنية دلالية منتج من قبل ذات ، وهي الدلالة المتعددة لعمليات الإنتاج للذات ، وضمن بنية منتجة ، أي أن النص بنية دلالية منتجة من خلال القراءة والكتابة ، هذا النص الدلالي ضمن البنية المنتجة ، يكون ضمن إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة ، أي كتابة النص في زمن تاريخي محدد أولاً ، ثم بسياق اجتماعي وثقافي ، إذ "لا يمكن لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجاً عن هذا السياق الذي يتفاعل معه أحياناً إيجاباً أو سلباً ، قبولاً أو رفضاً[28] . وبذلك يؤكد (يقطين) على الجانب الدلالي للنص وما يمكن أن يفرزه من بنيات فكرية وإنتاجيات متجلية في تفكير الكاتب ووعي القارئ ، فالنص لديه "عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص ، كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ[29] .

تعد أجزاء الإنتاج النصي ومستوياته ، حسب تعدد القراءات التحليلية والدراسات لبنية النص وشكله ، من تلك الدراسات ، التي تكتفي بوصف المعنى الداخلي للنص ، والدراسات التي تتجه إلى كشف المعنى المتأسس من خلال ربطه بشكل البناء النصي ، أو التي تتجه إلى الوصف السيميائي ، ذات الصبغة السوسيرية ، أو تلك التي تكتفي بوصف شكل البنية التي تستند إلى اللسانيات البنيوية ، كما هو الحال مع السرديات الشكلية[30] . إن قراءة لهذه الاتجاهات، توصف بأنها التزمت التحديد الصوري لشكل الإنتاج ، والتي لم تتخذ المستوى الفعلي المحدد لسقف الجنس وخصوصيته ، وهو المستوى الذي ينبغي عده أساساً فعلياً لاكتشاف معنى ودلالة النص ، إن مستويات آليات إنتاج النص المحايث ، كان بالإمكان إعادة توزيعها ، وفق تصور إنتاجي معين ، يتعلق بمستويات النص ، سواء كان حاملاً لبعد ما وراء لغوي – الواصف لمراحل الإنتاج – السابقة على التمظهر (المتمثلة في البنية الأولية للدلالة والسردية عند غريماس مثلاً) ، أو ذات البعد الاظهاري اللغوي ، القائم على استنباط المادة الدلالية (المتن الحكائي والمبنى الحكائي عن الشكلانيين الروس أو الحكاية أو الخطاب عند تودورف)[31] .

لذلك فقد تعددت القراءة ونظرياتها إزاء إنتاجيات النص ومستوياته ، ما بين الماورائي اللغوي وما بين البعد الاظهاري ، من حيث أجزاء ومستويات النص ، ومن هنا يمكن تضمين المضمون الفكري لمنتج النص وفق هذه الأجزاء والمستويات النصية ، إذ من الممكن استخدام الكاتب للإظهار اللغوي المتأسس وفق استقراء المادة الدلالية واستنباطها ومحايثتها في النص وبشكل المبنى والمعنى الحكائي أو وفق بنية الحكاية والخطاب النصي ، هذه الثنائية المباشرة يمكن جلاؤها عند الكاتب في بناء نصه الأدبي ، أو استخدامه البعد الماورائي اللغوي ، ذو البعد الرمزي غير الكاشف لمضامينه ودلالاته بشكل مباشر ، وانما عن طريق الايقونة النصية ، اذ من الممكن الترميز في تقديم المضمون الفكري عن طريق الإيقونات والسيميائيات الواصفة ، وهو "الدليل الذي ينتقيه المنتج في هذا المستوى الإنتاجي ما قبل الاظهاري ، لكي يحدد موضوعاً دينامياً عاماً يقبل أن يكون مؤطراً الحوارات المترابطة . ويعني ذلك أنها آلية تساعد على إنتاج حالة أشياء عامة تربط الحوارات بدليل مجرد وحافل بنوعيات غير موجهة بدقة ، الشيء الذي يمنع بعضها من التحول إلى مؤشرات محدَدة ومحدِدة"[32] . وبذلك يكون النص عبارة عن "متتالية من الجمل بينهما علاقة من العلاقات ، ومتى انعدمت هذه العلاقة لا يبقى هناك نص"[33] . وهذا النص يحمل خاصتين تتعلق بالبناء التركيبي

---

[24]() ينظر: يمنى العيد ، في معرفة النص ، (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، 1985) ، ص38 .

[25]() S. Zolkiewsky : "Desprincipes de classementde texte de culture" , p. 4 .

[26]() للمزيد ينظر : حسين خمري ، مصدر سابق ، ص36 ، ص38 .

[27]() سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، ط3 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2006) ، ص32 .

[28]() المصدر نفسه ، ص34 .

[29]() سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، مصدر سابق ، ص150 .

[30]() ينظر : عبد اللطيف محفوظ ، المعنى وفرضيات الإنتاج ، ط1 ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008) ، ص14 .

[31]() ينظر : المصدر نفسه ، ص14 ، ص15 .

[32]() ينظر: عبد اللطيف محفوظ ، المعنى وفرضيات الإنتاج ، مصدر سابق ، ص171 .

[33]() ينظر : حسين خمري ، مصدر سابق ، ص48 .

التنضيدي والدلالي ، وبذلك يكون تعريف مفهوم النص بتعالق خاصتين هما "التنضيد، أي التركيب ، وهذه العملية تتم على مستوى الشكل ، أي العلاقات بين الكلمات ، والأتساق وهو الخيط المعنوي الذي يربط بين الكلمات وهو ما يتعلق بمستوى الدلالة"[34] .

يعد النص دليلاً مركباً ، بوصفه منظومة حاملة لعديد من الأدلة اللغوية ، والتي تظهر تجسيدا لموضوع معين ، الذي هو دليل تفكيري ، وبذلك يكون مستوى التلقي في التأويل والاستنتاج صعباً ، ويكون اللقاء والتواصل في مستوى التلقي مع المؤولات التجسيدية الاظهارية ، والتي لا تسمح بالتماس مع الموضوع الملموس ، لان الأدلة المؤثثة للمظهر المادي للنص ، ليس لها تضافر مباشر مع موضوعاتها الدينامية ، إلا في حدود هذه الموضوعات الدينامية التي هي في الوقت نفسه محددات إنتاجية لموضوع الدليل النصي .

فالأدلة هي مؤولات تجسيدية اظهارية ، إلا موضوعات مباشرة ، وهذا ناتج من علاقة الدليل بالموضوع نفسه ، فالدليل النصي هو في الوقت نفسه موضوع الدليل ، وموضوع الدليل في حالته الأولى موضوع دينامي صيروي (حالة عالم خارجي) وفي الثانية هو بنية سيميائية لذلك الموضوع أو العالم الخارجي[35] . فالمضمون الفكري يتجسد في الحالة الأولى (عالم خارجي) ، وبنية البناء النصي هو الحالة الثانية البناء السيميائي ، الدليل وموضوع الدليل .

وهناك ثلاث طرائق لتفسير الدلالة في اللغة الطبيعية ، الأولى تنصب في تعريف طبيعة دلالة اللفظ ، والثانية تهتم بتحديد معنى الجملة ، والثالثة تتجه إلى تفسير عملية التواصل . وهذه الطرائق مترابطة ومتسلسلة في تفسير الدلالة ، فدلالة اللفظ بوصفها تركيبا بموجبه يمكن أن يحلل معنى الجملة وتفسيرها وتواصليتها ، في حين يكون معنى الجملة هو المرتكز في تخريج دلالات الألفاظ ، بحكم ما تتصف به من مساهمة طردية في تأدية مهام معنى الجملة ، وعملية التواصل ، تفسر اللفظ والجملة معاً ، وفق الأساليب التي استعملت فيها الألفاظ والجمل لفعل التواصل[36] . وبذلك بات الأدب "ليس مجرد ألفاظ وتراكيب ، بل يحمل صوراً ومعاني وأحكاماً مختلفة هي تعبير عن موقف الإنسان في الوجود والمجتمع والحياة في تفكيره وانفعالاته ونزوعه ، في تقبله ما يقبله وفي رفضه ما يرفضه"[37] . وهذا الوجود الإنساني القريب من الواقع المعاش، ليكون الأدب في الإطار الاجتماعي والاقتراب من الواقع والمجتمع ، بوصف الأدب ذو قيمة وموضوع في إطار زمني محدد ، لأنه مجموعة ممارسات قيمية موجودة في مجتمع معين ، وان العمل الأدبي وحسب رأي (طه حسين) "لا يتكون من فراغ ، إنما ينشأ من حاجة فردية واجتماعية، هذه الحاجة هي علة وجوده التي تحفظ له علاقته بأصله الذي ينشأ عنه ، كما تجعل منه صورة لاحقة للموضوع الذي يصوره"[38] . لذلك أظهر الأدب ويظهر التصاقه واعتماله بمؤسسات اجتماعية معينة ، فضلاً عن عدم إغفال الجانب الذاتي للكاتب ، فـ"العمل الأدبي أو الفني هو نتاج شخصي بالمستوى الذي يكون فيه نتاجاً اجتماعياً وإنسانياً"[39] .

باتت العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ، مهمة في تحليل المنتج الفني والأدبي، لما لهذه العلاقة من ترابط وتعالق واعتمال ، إذ حظيت العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون باهتمام بالغ من لدن الباحثين، في الكثير من البحوث والدراسات وعلى أصعدة الفنون والآداب كافة. لان هذه العلاقة تمثل كثيرا من الرؤى الفلسفية والنقدية، لاستيعاب أي منجز إبداعي والدخول إلى مكوناته المادية لاستخراج منابعه الباطنية. لذا احتلت هذه القضية مكانة خاصة في نظرية الأدب المعاصر. والدخول إلى المضمون الفكري للمنجز، لابد أن يكون عن طريق الشكل ، لوجود علاقة جدلية بينهما ، لأن ما جرت عليه العادة على اعتبار أنَّ الشكل نوع من ملحق زخرفي يبرز قيمة ترفيهية، مقابل المضمون الذي يعطي قيمة إرشادية معرفية لان "البحث في الشكل بحث في القيمة وهي في سبيل التحقيق، والتقيد بهيئة معينة تُحقق بها القيمة على الوجه الأكمل ومراعاة الانسجام بين أجزاء العمل الفني [النص الإبداعي]... أما تحقيق معنى القيمة ، فقد ربطناه بالمجال أو الميدان الذي تظهر فيه القيمة"[40] ، وقد تركت هذه الرؤية تعبيراً بأن الشكل وعاء يصب فيه المضمون وبهذا سيُحتم على الشكل أن يكون قادراً على استقبال مضامين شتى بحسب ما يقتضيه الشكل. فإذا حدث تغيير في الشكل كان ذلك استجابة لمقتضيات المضمون ، ومن ثَمَّ يكون الشكل مسؤولاً عن بعض الدراسات الأدبية التي تؤكد على أهمية المضمون .

يستمد النص الأدبي _كونه يمثل احد أوجه المنجز الإبداعي_ عناصره من الحياة ، ولكنه في الوقت نفسه ليس صورة لها. وهو بهذا ليس معادلاً للحياة أو بديلاً عنها، لان قيمة الإبداع ليس فيما تمدنا به من معلومات أو خبرات ، وإنما في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا، أي كما صوره المبدع –الفنان- . فالمضمون في أي منجز يختلف عن المضمون في الحياة ذاتها بنوعيها المعرفي أو العملي.

أما في النص فيكون الشكل والمضمون هما الغاية والوسيلة معاً، أي لا تنتهي من دور المضمون بمجرد استيعابه، وذلك بسبب وصفه فقد يمثل فكرة شائعة أو قضية يعلمها الجميع. كأن يستمد المضمون قوته من الشكل الذي لابد أن يكون جديداً بالضرورة . وبهذا التفاعل الحتمي مع الشكل نصل إلى إحداث إحساس شعوري تطغى عليه روح العصر. وهذا ما يؤكد على أن بعض كتَّاب الدراما استعاروا مضامين مسرحياتهم من الأصول الأولى المتمثلة بالأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أو استمدوها من كتَّاب سبقوهم .

---

[34]() ينظر : المصدر نفسه ، ص48 .

[35]() ينظر : عبد اللطيف محفوظ ، آليات إنتاج النص الروائي ، نحو تصور سيميائي ، ط1 ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008) ، ص121 ، ص122 .

[36]() ينظر : راث كيمبسون ، نظرية علم الدلالة (السيمانطيقا) ، ط1 ، تر : عبد القادر قنيني ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2009) ، ص17 ، ص18 .

[37]() تيسير شيخ الأرض ، ما وراء النقد الأدبي ، في : مجلة الفكر العربي ، العدد (15) ، بيروت ، معهد الإنماء العربي ، 1982 ، ص98 .

[38]() جابر عصفور ، مرآة الأدب ، في : مجلة الفكر العربي ، العدد (26) ، بيروت ، معهد الإنماء العربي ، 1982 ، ص146 .

[39]() محي الدين أبو شقرا ، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي ، ط1 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي ، 2005) ، ص45 .

[40]() يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة، ط ، (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979) ، ص362.

ارتكزت النتاجات الإبداعية ، كالفنون والآداب على الشعور، الذي يحتاج بدوره إلى الفكر "وأي سلطان له تأثير على الروح والفكر والشعور كسلطان الفنون؟ ... لذلك رأينا الأمم الراقية مهدت أولاً بالبعث الفني... أن الأمة يجب أن تحس أولاً وأن تفكر وأن تهذب وأن تفهم الجمال الحق ثم تحاول النهوض"[41] وبهذا نصبح أمام حقيقة واحدة، بأن لا توجد فكرة دون الشعور بها حتى في الحياة نفسها ، والإنسان يستحيل أن يفكر دون أن يشعر، مما يجعل مضمون التفكير ممتزجاً بالشعور نفسه. وهذا ما أكده (كروتشه) عن الروح الفنية التي لا تنفصل عن الصورة من جهة والعاطفة من جهة أخرى ، بل هما معاً في خلق العمل الإبداعي وهذا يعني " إن العاطفة بدون الصورة عمياء ، والصورة بدون العاطفة جوفاء "[42].

وهذا ما يؤكد أنَّ معظم الفكر كمعظم الشعور لدى المبدع عند البحث عن مضمونة الفكري في العمل الإبداعي، وذلك باعتباره المعنى أو المغزى العام لأي نص أدبي، يريد المبدع التعبير عنه أو هو الرسالة الإنسانية التي يريد توصيلها إلى المتلقي التي تفيض بتجربته المعطاة من تراثه الفكري. لأن علمية الخلق والإبداع هي المرحلة التي يتم بها تكاملية العمل من ناحية الشكل والمضمون وبذلك " لا نستطيع أن نقول إنّه نتيجة الهام فقط ، بل لابد له من فترة تسبقه يتشبع فيها الذهن وتتشبع فيها العواطف والأحاسيس بكل ما يدور حول المشكلة ، بحيث يؤدي هذا كله إلى مرحلة انطلاق يحسبه الفنان فجأة أو إلهاماً ، ولكنه نتيجة لما سبق من تركيز أو اهتمام"[43] .

يتضح عبر هذا السياق أن المضمون الفكري هو الوجه الآخر للشكل الأدبي، لان الشكل باستطاعته أن يُجسِّدَ جزيئات المضمون الفكري على المستوى الإبداعي للنص عبر هذه الثنائية-الشكل والمضمون- ، فضلاً عن أنَّ الشكل يساعد على الاقتراب من العمل واستيعابه وتذوقه ، فالمعنى لا يوجد في المضمون فحسب ، وإنّما في الشكل والمضمون معاً. غير أن العامل المهم الذي يغيب عن أنظارنا بسبب الاستمرار في استخدام هذه الثنائية ، هو وجود علاقة دينامية وتفاعلية قائمة ما بين المادة والأداة ، على اعتبار أن " الفكرة ليس قوة دينامية وحسب ، بل أنها أيضاً شيء ملموس شأنها شان أي مادة صلبة أخرى . الفكرة ماهية [كذا] ما هي إلا الشكل الأرق للمادة ، أو أنها الشكل الأغلظ بعض الشيء للروح...المادة ما هي إلا الشكل الأغلظ للروح ، والروح ما هي إلا الشكل الأرق للمادة "[44].

انماز النص المسرحي عن الأجناس الأدبية الأخرى ، بوصفه منظومة حاملة لعديد الأفكار والمضامين والثقافات التي جسدت وتجسد حالات المعرفة وحملتها ، لتشكل شكلاً أدبياً دينامياً فعالاً عارضاً مجموعة من المضامين الفكرية والتربوية والجمالية ، والتي تعكس الواقع الحياتي ، في بنية ثقافية محددة بزمن ومكان تاريخي، ولاشك في أن مرجعيات الكاتب المعرفية ، تعد الانطلاقة لتأسيس النص وبنيته الفكرية ، فضلاً عن التصاقه واعتماله بواقعه المعيش ، فالمضمون الفكري يسهم وبشكل فاعل في تأطير اتجاهات الفرد ومعالمه وتحديد سلوكياته ونظرته إلى الآخر والمجتمع ، مهما كانت محددات اتجاهاته واقعية أم اجتماعية أم سياسية أم عقائدية ، فهو "نتاج شخصية واحدة وحياة سيكولوجية واحدة ، ولأنه كذلك فهو متجدد ومبني على علاقة لها صلة بكل العوامل والمؤثرات التي تدخل عالم الشخصية وتسهم في منحها طابعها ولونها وحقيقتها . في الشخصية بنى ومستويات شعورية وعقلية محكومة بالتالي بعوامل مؤثرات قادمة من الخارج، خارج الشخصية ، وإذا كان ذلك هو حال الشخصية ، فانه كذلك ، وبدرجة أوضح ، حال نتاجات الشخصية كافة ، ونتاجات الأدب والفن بالذات ، وعلى ذلك فان الأدب لا يقف منعزلاً عن شروط العقل والاجتماع والتاريخ"[45]. ولذلك يقع على عاتق النص المسرحي ومن خلال كاتبه ، مهمة رئيسة وجوهرية في توضيح صورة الإنسان ومعالمه وطرائق تفكيره وفلسفته في الحياة ، لذلك لا يمكن خلو أي نص مسرحي من مضمون فكري أو جمالي ، بغية تحديد الجوانب الايجابية والسلبية في المجتمع وتحديد مشكلاته وآفاق مفردات حياته ، ومن ثم إمكانية معالجة قضايا هذا المجتمع بالاظهارات التجسيدية المباشرة لموضوعه أم بالإيقونات النصية والترميزية ، والمضمون في النص المسرحي هو ذلك "الوعاء المسرحي الذي بدوره يكشف عن أفكار وأحداث المسرحية ، وبذلك توحي إلى نفوس المشاهدين أما صورة مباشرة أو غير مباشرة"[46] . وبذلك يعد (البستاني) المضمون بأنه مقولة فلسفية تفيد في "استخراج المناهج الباطنية لوحدة وتكامل وتطوير الأشياء المادية ، وهو المرحلة الكلية للعناصر والعمليات التي تكون أساس الأشياء وتحدد وجود أشكالها وتطورها وتتابعها ، وهذا أساس التطور ، إذ يحتوي المضمون عن الإمكانيات الباطنية للتطور اللانهائي ، ممارساً بذلك الظروف والعوامل الخارجية والروابط غير المترابطة بشكل مباشر بالمضمون"[47] . وبذلك يكون المضمون ، المغزى الداخلي أو الفكرة الرئيسة داخل بنية النص ، والتي تصور مفاهيم وقيما واتجاهات وأفكارا وثقافات ومعاني، لها تماس مباشر وعريض مع الواقع الاجتماعي . لذلك جاءت مسرحيات كتاب الإغريق منسجمة فكرياً وشعورياً مع واقعهم وأصولهم ، والمستمدة من بعض الحكايات البطولية والخارقة والأساطير التاريخية ، فضلاً عن سردياته ، ومن ثم تصوير الصراع القدري للإنسان ونهايته القدرية المحتومة بالهزيمة ، هذا المنظور التاريخي وتجسيد العدالة ، ما هو إلا تجسيد لواقع الحياة وفلسفتها عند الإغريق ، لذلك جاءت النصوص المسرحية الإغريقية ، معبأة بالمواضيع الأسطورية بشكل دينامي حي ووعاء خصب للمادة الدرامية لهم[48] .

فالمضمون الفكري يؤثث شكلاً جديداً ومستحدثاً للشكل الأدبي ، بغية تشكل المغزى أو الفكرة أو المعنى في الشكل والمضمون معاً ، على وصف أن الشكل يسهم من جهة المقاربة من المنتج الأدبي واستيعابه وتذوقه ، فهناك جدلية دينامية وحية

41() مصطفى فروخ ، الفن والحياة: مقالات تبحث في الفن وارتباطه بالحياة، (بيروت: دار العلم للملايين ، 1967) ، ص69 .

42() زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، (القاهرة : مكتبة مصر ، 1966) ، ص50 .

43() محمد لبيب النجيحي ، فلسفة التربية ، (القاهرة: مطابع الكيلاني، 1967) ، ص299 .

44() وليم فالكلير اتكبنسون ، قوة الفكر في الحياة العملية ، تر: رؤوف موسى الكاظمي ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، د.ت) ، ص83 .

45() محمد شيا ، الأدب والفن والفلسفة ، في : مجلة الفكر العربي ، العدد (25) ، بيروت ، معهد الإنماء العربي، 1982 ، ص128 .

46() سمير عبد الرحيم الجلبي ، مصدر سابق ، ص57 .

47() فؤاد البستاني ، منجد الطلاب ، ط3 ، (بيروت : دار الشرق ، د.ت) ، ص25 .

48() ينظر : سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما ، (بغداد : المطبعة التقنية الحديثة ، 1966) ، ص9 .

وفعالة قائمة بين الأداة والمادة، بين المادة الخام والوسيلة الإجرائية ، أو الآلية التي تطوع هذه المادة إلى شكل أدبي محمل بعديد من المضامين والأفكار .

فالشكل والمضمون يمثلان حالة واحدة وفكرة متفاعلة ومتآصرة ، لتكوين العمل الأدبي بشكل مترابط ، لا انفصال بين الشكل والمضمون ، بل تمثل حالة اندماج وانصهار وذوبان ، فالنص حامل لعديد من الاستعارات والمعاني والإيحاءات، فضلاً عن الأفكار والمفاهيم والقيم ، والتي تقفز فوق الحاجز الذي يفصل بين الشكل والمضمون[49] . ومن ثم أن المغزى الكامن في النص المسرحي، لا يمكن تحديده في المضمون وحسب ، بل يمكن أن يتحدد في الشكل أيضاً ، ومن ثم كان بالإمكان أن يستمد المضمون الفكري قوته من الشكل ، ويمكن للشكل أن يستمد قوته من المضمون ، لأن كلاً من الشكل والمضمون يستند إلى أفكار معينة سواء كانت حاضرة أم غير حاضرة ، والتي ينبغي لها أن تستمد مضامينها من الحياة والواقع المعاش ، لتبغي الهدف النهائي ، بإحداث عنصر المتعة والتعليم ، وإضفاء جو من الإحساس بالتجارب الحياتية والواقعية القريبة من مرجعيات الكاتب والقارئ معاً .

المضمون في العمل الفني هو خلاصة أفكار ومشاعر وخيال وانفعالات وتصورات ، وكثيراً ما يختلط المضمون بالموضوع في العمل الفني ، وعلى الرغم من طرح الموضوع خارج العمل الفني ، إلا انه يشير إليه وينطوي عليه ، لكنه لا يدخل ضمناً كعنصر من عناصره المشكله . إذ قد يتغير المضمون في ظل موضوع واحد، ذلك حسب مرجعيات المنتج فينتج العمل الفني ورؤيته وانفعاله بالموضوع ، فالمضمون يتشكل في الأفكار والانفعالات المنطوية تحت العمل الأدبي ، في حين تمثل اللغة التي توصل هذا المضمون ، عنصر الشكل. والمضمون يستدعي عناصر من الشكل ، فالأحداث التي تتوالى تعد جزءاً من المضمون ، في حين يعد ترتيب هذه الأحداث وطريقة كتابتها شكلاً لهذا المضمون. لذلك تفاعل الشكل والمضمون واتحدا اتحاداً عضوياً في العمل الأدبي ، ولا يمكن التفريق أو التمييز بينهما إلا نحوا من التجريد[50] .

إن مراجعة لمفهوم الشكل والمضمون وتعريفه ، نجدها تباينت وتضاربت في نظريات الفن المادية والمثالية ، تارة يوصف الشكل مجرد إطار خارجي للمضمون ، أو وعاءاً حاوياً له ، وتارة أن الشكل يعد وجهاً آخر من أوجه النتاج الإبداعي ، أي لا تتم العملية الإبداعية بمعزل عن الشكل ، أي أن المضمون يستمد قوته من الشكل ، إذ ليس بمقدور المضمون ومفرداته أن يكوّن أثراً واضحاً في ذائقة المتلقي دون الشكل ، وأحياناً يقرر المضمون لوحده الهدف وتوصيل الفكرة وإحداث الأثر دون الحاجة الملحة للشكل ، وأحياناً يلتصق الشكل بالمضمون ويعتمل لتحقيق الغاية وتمثيلها ووسيلتها الإجرائية معاً لإحداث الأثر النفسي .

المحور الثاني : النص المسرحي العراقي – رؤى واتجاهات

انماز كتاب المسرح في العراق بنمطين في كتابة النص المسرحي ، النمط الرمزي والنمط الشخصي ، بغية توضيح العلاقة بين الكاتب وواقعه المعاصر ، ولتساير الواقع الصيروي المتغير ووفق أساليب بنائية هي الأخرى سريعة التغيير. فالكاتب المسرحي العراقي يتخذ من الرمز مستنداً يبني عليه تفسيراته ومعتقداته ، والنمط الشخصي من الكتابة الذي يعود تاريخه إلى خمسينيات القرن العشرين ، إذ كانت مشكلات الواقع الاجتماعي تعرض من خلال ممارسات شخصية ، والبطل المسرحي فيه ، يعتبر نموذجاً اجتماعياً[51] . لذا لم ينفصل الكاتب المسرحي العراقي عن قضايا مجتمعه ومشكلاته وأحلامه وطموحاته ، وان كان مؤطراً بواقعية رمزية ، مستمداً رؤيته من الواقع المعاش ، بغية إيهام المتلقي بهذا الواقع ، إيهاماً تجريدياً ذهنياً أحياناً ، وأحياناً أخرى تكون اقرب إلى المكاشفة الحسية الواقعية . على الرغم من عدم بلوغ هذا النص درجة من النضج الفكري ، بحيث يكشف أزمات المجتمع ، بسبب أن الكاتب المسرحي العراقي يجرب هذا النمط من الكتابة ، ومن ثم تحول هذا الرمز عند الكاتب المسرحي العراقي الى قضية محورية ، لينفتح النص المسرحي العراقي إلى تاريخ التراث والأسطورة والحكاية[52] .

على الرغم من أن بداية التأليف للمسرح في العراق يمتد إلى نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن خمسينيات القرن العشرين ، تعد النهضة والبداية الفنية الحقيقية والجدية للمسرح العراقي ، ولم تخرج المسرحية العراقية على الأنماط والتقاليد والأساليب المسرحية العالمية ، وبفعل الأحداث والثورات التقدمية في العراق والعالم العربي والإقليمي ، حدثت انعطافة في مسيرة المسرح العراقي وأعطته هويته الوطنية واقترابه والتصاقه بالواقع ، مصحوباً برؤية فنية وفكرية خصبة وثرية ، هذه الانعطافة جعلت المسرح العراقي يميل إلى التجريد في الموضوعات والأفكار ، ومن أهم هذه الثورات ، هي ثورة عام 1920 ، وعام 1941 في العراق وثورة عام 1952 في مصر والعدوان الثلاثي عام 1956 ، وثورة عام 1952 في إيران ، والثورات الاشتراكية في بلدان العالم ، فضلاً عن الانتفاضات الوطنية في العراق خلال حقبة النظام الملكي عام 1948 ، 1952 ، 1954 ، 1956 ، وثورة 1958 ، هذه الثورات والانتفاضات أفرزت تغيراً في نفسية الفرد العراقي ، فضلاً عن إفراز تكوين مسرح يهتم بقضايا الإنسان الثوري وما يشغل باله وتفكيره . وساهم مسرح ما قبل ثورة 1958 إلى بلورة الشعور الوطني وصدامه مع السلطة ، إذ عبر هذا المسرح عن المرحلة التي عاشها بين عامي 1945-1955 والجور والظلم السياسي والاجتماعي والضغوطات الناشئة على الفرد العراقي إذ أخذت المسرحية العراقية طابع القياس للوضع الاجتماعي والفكري ، وبفعل هذا الالتصاق والاعتمال مع الواقع تعددت اتجاهات المسرحية في العراق وتنوعت ما بين الاقتراب من هموم الواقع والشعب ، وابتعاد الآخر عنه[53] .

---

[49]() ينظر: بيرجر بيتر ، نظرية المسرح الطليعي ، تر : سحر فراج ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، 1994) ، ص2.

[50]() ينظر : أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط3 ، (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، 1989) ، ص50 ، ص51 .

[51]() ينظر : ياسين النصير ، وجهاً لوجه دراسات في المسرحية العراقية الحديثة ، (بغداد : دار الساعة ، 1976) ، ص11 ، ص12 .

[52]() ينظر : المصدر نفسه ، ص28 ، ص29 .

[53]() ينظر : ياسين النصير ، وجهاً لوجه دراسات في المسرحية العراقية الحديثة ، مصدر سابق ، ص75 ، ص76 .

على الرغم من القفزة التي شهدها المسرح العراقي بعد ثورة 1958 ، لتأثره بها، إلا انه وقع تحت المباشرة وفقدانه الجودة والرصانة الفنية ، واهتمامه بشكل رئيس بالجوانب الفكرية ، إذ لم تكن المسرحيات التي ألفت في السنة الأولى بعد هذه الثورة ، أن تعطي قيمة فكرية وأدبية مؤثرة في المسرح العراقي ، وظلت مسيرة المسرح العراقي هكذا بطيئة وقليلة الجودة من الناحية الفنية حتى عام 1963 وانحسار المسرح كلياً ، وابتعاد الكاتب المسرحي عن واقعه ومجتمعه وأفكاره ، وصمت البعض الآخر دون نتاج فكري يذكر ، مما عزف الكاتب المسرحي العراقي عن الكتابة والاتجاه هو القراءة لـ(كامو) و(سارتر) والفلسفة الوجودية والعبثية والأدب السوداوي ، ومن كتب لجأ إلى الرمز المعتم ، لاسيما الكاتب والمخرج (قاسم حول) ومسرحيته المدينة المفقودة إلا مثال لتجسيد حالة الضياع التي عاشها الكاتب المسرحي العراقي ، إذ خلت المسرحية من الفكر الأيديولوجي الواضح وتناصها مع مسرحية (بيكيت) في انتظار كودو ، وما بعد عام 1963 اتجه الكاتب المسرحي العراقي نحو التاريخ ، وبشكل رمزي مع غطاء شكلي ، كما في مسرحية الطوفان لـ(عادل كاظم) حيث الرجوع إلى شخصية كلكامش وقضايا المعبد والكهنة ، ومسرحية الكراكي لـ(نور الدين فارس) ، حيث الإغريق والصراع وفقدان العدل ، ومن اتجه إلى التجربة الذاتية كما في مسرحية أيام العطالة لـ(أدمون صبري) ، فالتجديد والنشاط والفتور والضبابية والنهوض هي الوجه الحقيقي لواقع المسرح العراقي ، رغم انضواء بعض النصوص المسرحية تحت مؤثرات واتجاهات وفلسفات وأحداث عالمية ، إذ انضوت المسرحيات العراقية في اتجاهات ثلاثة ، هي مسرحيات الأحداث ومسرحيات الأفكار ومسرحيات الشخصية[54] ، فمسرحية الأحداث أخذت اتجاهاً خاصاً لتمريره ، ولتبرير وجوده ، وما طرحته مسرحيات الأحداث تمثل أحداثاً ذاتية مشوهة وذات صبغة محلية ، يندرج في طياتها منعطفات فكرية غالباً ما تكون محشورة في متن الحدث ، لا تستند عليها المسرحية ، ووجودها نوع من التسلية الفكرية، فالحدث موجود ومتوافر بكثرة في المسرحية دون الغور فيه ، مما يحيل المسرحية قائمة على المتعة والترفيه ، وفيها الكثير من الإمداد بالطاقة الفكرية للإنسان . أما مسرحيات الأفكار فهي محدودة وقاصرة في مناقشة الاتجاهات والفلسفات والعقائد والأيديولوجيات والنظريات ، وجل الأفكار المبثوثة في متون هذه النصوص المسرحية ، لا يتعدى السطحية والسذاجة والحشو في مسرحيات الأحداث والشخصية ، بقصد إظهار معالم الحدث والشخصية، واقترنت مسرحيات الشخصية بالمسرحيات التاريخية ، والتي اعتمدت أبعاداً لشخصيات معينة ، بغية إظهار روح التاريخ ، أما الشخصيات غير التاريخية في هذا النوع من المسرحيات ، فهي تأتي بفكرة أو حدث ، وهي مهزوزة مرحلية ، لا تمت لظواهر الأشياء بصلة ، وهناك مسرحيات شخصية ، لكنها ليست مميزة بميزات الشخصية، ولكنها تجسيد حي لحركة التاريخ وملائمة لتفسير الواقع وتعالج قضايا الإنسان المعاصر ، وشخصياتها ليست تاريخية ، ولا ترتبط باتجاه معين ، بل أنها مزيج متجانس من مسرح الأحداث والشخصيات والأفكار[55] .

إن قراءة للنص المسرحي العراقي في خمسينيات القرن العشرين حتى منتصف الستينيات منه ، يعده جنساً من الأجناس الأدبية التي شهدت تحولاً نحو التجديد ، محاولاً التزامن مع الجنس القصصي والشعري والاقتراب منه ، إلا أن هذا التطور كان بطيئاً قياساً مع الأجناس الأدبية الأخرى ، بسبب امتلاك النص المسرحي بنى بنائية عديدة ، كان من العسير إحداث نقلة تجديدية فيها ، لاسيما في منتصف الستينيات القرن العشرين ، ليصبح النص المسرحي مهيأ لتمثيل مرحلة التجديد التي فرضتها الثقافة والواقع الاجتماعي ومشكلاته، فعلى صعيد المضمون الفكري ، تشكل كجزء من بنية رمزية – واقعية ، بعد أن كان يطرح من خلال عين مراقبة أو مشاركة هدفها النقد والتنبيه ، ومسرحية صورة جديدة لـ(يوسف العاني) مثال حي لذلك ، حيث صور العائلة ومشكلاتها والتي تشكل صورة لمجتمع اكبر وهو يعاني الانقسام والاختلاف ، إذ كل فرد من أفراد الأسرة ، يمثل اتجاهاً معيناً من شرائح المجتمع ، والذي يريد فرض صوته وموقفه الاجتماعي[56].

جعلت نكسة حزيران عام 1967 ، العديد من المسرحيين العراقيين يراجعون أفكارهم وأساليبهم ، والبدء من ميدان التأليف على غرار المسرح التسجيلي ، بعد ترجمات الأدب العالمي ، لاسيما المسرح الألماني وكتابات (برشت) و(بيتر فايس) ، هذا الفهم الجديد لمعنى هذا المسرح ، متأتٍ من خلال الوعي والمعالجة والاقتراب لهذه الكتابات العالمية ، والتي عالجت واقعاً مشابهاً للواقع العربي والعراقي . فضلاً عن بداية الاهتمام بالفلسفة الوجودية واللاإنتماء والفلسفة العبثية ، حتى بداية سبعينيات القرن العشرين ، والذي شهد تحولاً جديداً والبدء في البحث عن أفق آخر للإبداع والتجديد في الشكل تحديداً ، والبحث عن طرائق جديدة في التعبير ، لاسيما في محاولة هضم واستيعاب التيارات الجديدة في مسرح اللامعقول والملحمية والعبثية والوجودية والواقعية الجديدة ، فضلاً عن الإمكانية التعبيرية في الموروث الشعبي والتراث العراقي والعربي والإسلامي ، في محاولة جادة في البحث عن التأصيل اللغوي والتعبيري . فأنتج هذان الاتجاهان مصاهرة فكرية وتطلعا جديدا في شكل العرض وبين تأصيل الكتابة ، لاستيعاب مشكلات الإنسان المعاصر ، فضلاً عن ذلك أن الكاتب المسرحي العراقي لم يتضح افقه العملي ، فلجأ إلى الإعداد من روايات وقصص وقصائد ، لاسيما مسرحية (النخلة والجيران) للكاتب (غائب طعمة فرمان) (1968) لتمازج بين الواقعية والرمزية وعرضها كمشكلة اجتماعية . وكذلك مسرحيات (قاسم محمد)المعدة لاسيما مسرحية (انها أمريكا) والمسرحية المعدة (دائرة الفحم البغدادية) لـ(عادل كاظم) . أما الإفادة من التراث والموروث الشعبي كمسرحية (المفتاح) لـ(يوسف العاني) ومسرحية (أشجار الطاعون) لـ(نور الدين فارس) ، ومسرحية (المدينة المفقودة) لـ(قاسم حول) ، و (طنطل) لـ(طه سالم) و(الطوفان) لـ(عادل كاظم) و(الدبخانة) و(عرس واوية)[57].

شهدت سنوات 1972-1977 نقطة تحول ثالثة ، في تنوع التيارات الفنية والفكرية ، وتنوع الطرائق التي تبحث عن تأصيل هوية المسرح العربي ، إذ ركزت العملية المسرحية بنيتها وأسسها على قاعدة من المعرفة والقصدية الواضحة . إذ بدأت ملامح الإفادة من التراث الأسطوري العربي والإنساني واستلهامه ، كأسلوب فني في التأليف المسرحي، فضلاً عن البحث عما هو درامي في الثقافة واللغة العربية والتراث الأدبي ، كما في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) ومسرحية (تموز يقرع الناقوس) ومسرحية (كان يا ما كان) ومسرحية (طال حزني وسروري) في مقامات الحريري و(رسالة الطير) لـ(قاسم محمد) ومسرحية (رثاء أور) و(الحصار) ومسرحية (مقامات أبي الورد) لـ(عادل كاظم) ومسرحية (السؤال ورؤيا الملك) لـ(محي الدين

---

[54]() للمزيد ينظر : ياسين النصير ، وجهاً لوجه دراسات في المسرحية العراقية الحديثة ، مصدر سابق ، ص75 – ص81 .

[55]() للمزيد ينظر: المصدر نفسه ، ص82- ص98 .

[56]() ينظر: ياسين النصير ، في المسرح العراقي المعاصر ، ط1 ، (دمشق : مؤسسة سندباد للطباعة والنشر، 1997) ، ص26 .

[57]() ينظر: المصدر نفسه ، ص26 ، ص27 .

زنكنة) ، بالإضافة إلى محاكاة تيار الواقعية الجديدة في المسرح العالمي المعاصر، كذلك الإفادة من المسرحيات العالمية ، لاسيما مسرحيات (شكسبير) ومسرحيات (برشت) كما في مسرحية هملت عربياً لـ(سامي عبد الحميد) و(البيك والسائق) لـ(يوسف العاني) ، فضلاً عن المصاهرة الفنية والفكرية مع المسرح العربي وكتابه أمثال (ونوس) و(الفريد فرج) و(نعمان عاشور)[58] .

كتب كثير من الكتاب المسرحيين العراقيين في ثمانينيات القرن العشرين في هذا اللون من المسرح – الموروث الثقافي واللغة والحكايات والتراث والموروث الشعبي – والذي أصبح هوية المسرح العراقي في هذه الحقبة ، لاسيما في كتابات (فلاح شاكر) الذي اعتمد الحكاية الشعبية والخرافية وكتب الأدب الحديث ، إذ قدم (فلاح شاكر) مجموعة من المسرحيات المعتمدة على هذه المصادر منها مسرحية ألف رحلة ورحلة المستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة ، ومسرحية ألف أمنية وأمنية المستمدة من الموروث الشعبي ، ومسرحية ألف حكاية وحكاية ومسرحية قصة حب معاصرة التي مازج فيها الحاضر بقيمه وأفكاره مع الطور الحكائي القديم ، معتمداً على الثقافة العربية ، لاسيما الشفاهية فيها ، وهي محاولة امتدادية وتطويرية لمسار (قاسم محمد) من خلال تفجير الحكاية وشكلها وليس محتواها كما فعل (قاسم محمد). كما خط (فلاح شاكر) اتجاه العودة إلى بنية المسرحية ذات الفصل الواحد واللوحات المتجاورة والمتقاطعة والتركيز على البطل المحوري الواحد أو المجموعة الواحدة ذو المصير الواحد ، وهو البعد المعاصر لهوية البطل ، والتي تعالج موضوعاً إنسانياً شاملاً[59] .

مازجت المسرحيات العراقية أواسط ثمانينيات القرن العشرين بين الواقعية والرمزية ، والعودة إلى الواقعية ، وشهدت أعوام 1985-1990 انحساراً ملحوظاً لدور الكاتب المسرحي العراقي ، لاسيما (عادل كاظم) و(محي الدين زنكنة) و(جليل القيسي) و(بنيان صالح) و(يوسف العاني) ، وظهور مسميات فنية جديدة منها المخرج المعد والمخرج المؤلف وهي ظاهرة غير ناجحة ، لأنها تعتمد التأليف المركب والإعداد القصصي ، لاسيما أعمال (فؤاد التكرلي) ، كما ظهرت هوية المسرح العسكري وفرقة العراق وفرقة الرافدين وفرق المسرح التجاري التي قدمت تأليفات لاستكتشات ضاحكة ومبتذلة ، مما أدى إلى انحسار المسرح الجاد، مع توافر نصوص عالجت مواضيع الحرب منها مسرحيات (يوسف الصائغ) كما في مسرحية العودة ، وتوليفات (قاسم محمد) وأعماله الشعبية التي تدين الأعداء[60] . واستمرت هوية المسرح التجاري طيلة حقبة تسعينيات القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين ، مع محاولات جادة للمسرح التجريبي الذي قاده مجموعة من المؤلفين والمخرجين الشباب الذين عرضوا أعمالهم المسرحية في المنتديات وعروض المؤسسات وكليات الفنون الجميلة ومعاهدها ، وهم الذين اعتمدوا على نصوص مسرحية مثلت الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، فكانت جل هذه النصوص المسرحية تجريدية ضبابية وسوداوية ، لاسيما وهي تمثل إفرازات الحروب والحصار، وما شكلته من صدمات في المنظومة العقلية والوجدانية والجمالية والأخلاقية في ذات الفرد العراقي ، فجاءت كتابات (فلاح شاكر)و(عبد الحسين ماهود) و(قاسم مطرود) و(عبد النبي الزيدي)، وهي معبأة بكم هائل من الخروقات والاهتزازات الوجدانية التي ضربت عمق الذات والوجدان الجمعي **المحور الثالث : علائقية الكاتب المسرحي بالواقع الاجتماعي**

تشكل العلاقات الاجتماعية حلقة مهمة ، بوصفها مستنداً رئيساً في تحقيق الترابط البشري ، لذلك اهتم الفكر الإنساني وانشغل في تحقيق نوع من المجتمعات النموذجية ، من خلال تلك الطروحات الفلسفية والآراء الاجتماعية ، والتي عنيت بالفرد الذي يعد النواة الأولى لبناء المجتمع وأبنيته ومنشآته بشكل سليم والذي يعتمد بناءات أساسية تقوم على حقوق الإنسان والمساواة الاجتماعية بين الفرد والآخر والجماعة ، وفق مقتضيات القانون والعادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية والعقائدية والأخلاقية واحترام قيم المجتمع ، وصولاً إلى ذلك المجتمع النموذجي ، الذي يتيح فرصة تحقيق الأبعاد الثقافية والجمالية ، بوساطة الأدب كجنس أدبي الذي يقترب من المجتمع ويلتصق معه ، بوصفه وسيلة اتصال فعالة كان من الممكن توصيل خطاباته ومضامينه الفكرية ، والذي ينهل مادته من ذلك المجتمع ومشكلاته بآلية فنية جمالية ، يمكن ان تؤشر تلك السلبيات والمواضيع الملحة التي لابد من تأشيرها بغية وضع العلاجات الناجعة إزاءها من جهة ، وتقوية كل ما من شأنه أن يقوي العلاقات الاجتماعية والمضامين الفكرية التي تشكل مفهوماً إيجابياً في مفردات الحياة اليومية من جهة أخرى . إذ يمكن للنص المسرحي من حمل تلك المنظومات الفكرية والاجتماعية الايجابية والسلبية ، بوصف المسرح مرآة عاكسة للمجتمع والحياة .

لا يمكن للفن والمسرح الابتعاد عن المجتمع ومشكلاته ، لأنه نابع من صميمه ، وبعكسه سوف يتخلى عن وظيفته الرئيسة ، وهي الوظيفة الاجتماعية ، فأغلب النصوص المسرحية ، ما هي إلا صور للحياة والمجتمع والتعبير عنه ، مهما كانت الآليات الفنية والمعالجات الدرامية ونوع الشخصيات وأسلوبية الحوار ونوع الصراع ، ومن هنا فالمنظومة الاجتماعية حاضرة وفاعلة في متون النصوص المسرحية ، بوصف كاتب النص عينا ثاقبة للحياة ومشكلات المجتمع .

فالنص المسرحي الإغريقي ، متمثلاً بكتابات (اسخيلوس) و(سوفوكليس) و(يوربيدس) ما هو إلا انعكاس للحياة الاجتماعية والعقيدة الدينية السائدة آنذاك ، والتي تعد مرجعيات فكرية للكاتب ليبلورها في شكل نص درامي متأسس وفق مفردات الحياة والمجتمع، فالآلهة هم الأبطال، والقدر يسير مصير الإنسان ، تلك المنظومة الفكرية والاجتماعية تسيدت تفكير الفرد اليوناني ، وان البطولة مرهونة بالأبطال أنصاف الآلهة ، فضلاً عن استلهام الواقع عبر السرد الأسطوري والملاحم والحكايات الخارقة ، لذلك نهل كتاب الإغريق الشيء الكثير من إلياذة وأوديسة (هوميروس) لتكون الوعاء الخصب والمرجعية التي جسدت الواقع الاجتماعي اليومي للفرد اليوناني . فكاتب النص يؤثث نصه المسرحي على جملة من الاشتراطات البنائية كالفكرة والشخصية والحوار ، والتي ينبغي الالتزام بها ، لينطلق بها ومن خلالها للتعبير عن جملة من المفاهيم والمضامين الفكرية التي تجايل فلسفة عصره وبيئته ، والتي يمكن ان تنتقل شفاها أو كتابةً إلى أجيال لاحقة، لتؤطر في نص درامي الوعي الثقافي والفكري ، بغية المتعة والتعليم ، فهذا التناغم ما بين الفن والمجتمع متأصل ولا يمكن الفصل بينهما بوصف الفن ، لاسيما المسرح وسيلة

---

[58]() ينظر : : ياسين النصير ، في المسرح العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص28 – ص30 .

[59]() ينظر: المصدر نفسه ، ص30 ، ص31 .

[60]() ينظر: ياسين النصير ، في المسرح العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص32 – ص34 .

تعليمية تثقيفية حاملةً لإرهاصات الفرد والمجتمع بدينامية متوالدة ، لذا كانت "التراجيديا الاثنية مرتبطة منذ البدء ارتباطاً لا ينفصل بالتقدم المادي والاجتماعي للمجتمع الأثيني" [61] .

ومن هنا فإن الفن المسرحي يعد جزءاً من الحياة الاجتماعية ومرتبطاً بروح المجتمع بظروفه كافة ، وهو بذلك يرتبط بصيرورة الحياة وواقع المجتمعات والحضارات ، ومن هذه الدينامية والصيرورة ، فإن المسرح يجايل هذا التغيير والتطور ، حسب أسلوب التفكير وسبل العيش والفلسفة السائدة ، هذه الصيرورة تحيل المسرح شكلاً متطوراً تلقائياً من حيث الأسلوب والتعبير ، ومن حيث الطرح والمعالجة الفكرية . إلا انه لم يكن له ان يفترق بشكل جذري عن واقع الحياة ومسايرته للواقع الإنساني والاجتماعي .

لا يعمل كاتب النص المسرحي المسرحي على تصوير الواقع الاجتماعي وعكسه وحسب، بل هو في عملية نقدية لهذا الواقع ومشكلاته ، فهو يضمن نصه المسرحي مواقع الخلل ويطرح المشكلات التي من الممكن ان تهدد قيم الإنسان والمجتمع ، وقيم الترابط الاجتماعي ، وينتقد وينبه ويرفض ويؤيد ، جملة من الطروحات الفكرية والتي تمت بصلة بحياة الفرد والمجتمع ، سواء كانت سلبية أم ايجابية . فهو يقف بالضد من تلك المعوقات التي تعرقل من تطلعات الفرد وتحد من أحلامه وطموحاته ورغباته المشروعة ، أو تلك التي تقف عائقاً أمام تطلعات المجتمع والتواصل الحضاري . ويمكن لمس هذا الواقع في عديد من النصوص المسرحية العراقية منذ خمسينات القرن العشرين صعوداً إلى الألفية الثالثة .

ونتيجة لهذا الترابط مابين النص المسرحي والمجتمع وتعرية مشكلاته ونقد قضاياه ، فإنه يعد تدشيناً لفكر جديد متأصل ومتجذر في بنية المجتمع وأبنيته ، ليضمّن حالات فكرية واجتماعية وأخلاقية ، ونقداً لموضوع ذي بعد قيمي وأخلاقي وتربوي ، وفق أسلوب كاتب النص في المعالجة الدرامية وزاوية النظر لذلك الواقع الاجتماعي ومشكلاته ونقده ، من خلال تعريته من شوائبه بطريقة صريحة ومكشوفة[62] .

يمتلك كاتب النص المسرحي مقومات هذه العملية الدرامية ، من خلال وسائله التعبيرية بشخوصه المسرحية الحاملة لهذه الأفكار والمضامين ، والتي تعبر بشكل أو بآخر عنها ، حاملة لأفكار الكاتب ، فضلاً عن اللغة التي يمكن ان تفصح عن ذلك النقد وبشكل فاعل ، بوصف اللغة أداة أساسية ورئيسة وهي التي يخاطب الكاتب بها ومن خلالها الفرد والمجتمع، والتي ينبغي ان تتلاءم وتنسجم مع قاموسية هذا المجتمع وبشكل فني درامي جمالي، حتى تحمل وصف الدراما الفنية، بوصفه لغة درامية خاضعة لمقاييس الأسلوب المتبع في تقنية اللغة المسرحية بعيداً عن اللغة المتداولة خارج بنية النص المسرحي ، كي تثير فكر المتلقي ووجدانه من جهة ، وحتى يحمل النص المسرحي صفة البناء الفني المتماسك من جهة أخرى لان "النص منتوج لغوي من الدرجة الأولى"[63] .

وبناءاً على الوظيفة التي تقع على كاتب النص المسرحي ، ووعيه بمشكلات مجتمعه، باعتباره يعيش في هذا المجتمع ، وأنه جزء منه ، لأنه يعبر عن قضاياه وهمومه ومشكلاته ، وجب عليه امتلاك المقدرة الفنية والأسلوبية في ترجمة تلك الوظيفة بشكل فني جمالي ، وعليه أيضاً مراقبة الحياة والواقع وملاحظته بشكل دقيق، مؤشراً جملة من القضايا الفكرية والاجتماعية التي يعتقد أنها ذات صلة وتأثير في حياة الفرد والمجتمع ، والتي ينبغي إدراجها في بنية نصه المسرحي ومعالجتها ، والتي من الممكن ان تخدش الرابط الاجتماعي وتهدد قيم المجتمع ، وبذلك تكون تلك الملاحظة اليومية وعاءاً ينطلق منه لبداية الشروع في بناء النص المسرحي المتأسس من قضايا مجتمعه وعصره[64] .

ان عملية بناء النص المسرحي المستلهم من الواقع الاجتماعي وهموم المجتمع ومشاكله، تجعله صراعاً درامياً متأسساً وفق فكرة نابعة من ذلك الواقع ، تؤطر من خلال الخيال الذي يرتقي بالشخصية المسرحية التي قد لا تتواجد أصلاً في ذلك المجتمع ، محملاً إياه ذلك المضمون الفكري ، فكاتب النص المسرحي يمتلك وسائل إجرائية من خلالها يتم طرح أفكارها بشكل فني جمالي ، مراعياً طبيعة المجتمع وثقافته وفلسفته ، ومن هنا يلتزم الكاتب ويراعي البنية الاجتماعية والموروث والنواميس والتقاليد والأعراف ، كي يوائم معها وما يريد ان يعبر عنه وفق المعالجة الدرامية المناسبة. ومن هنا ينبغي لكاتب النص المسرحي الدراية الكافية بالفكرة المطروحة وما يريد بثه إلى المتلقي وفق الآلية أو المعالجة الدرامية المناسبة . وإذا ما امتلك هذا الكاتب الإحاطة الفكرية ، امتلك الفكرة المتكاملة ونقطة الشروع في كتابة النص والتعبير والمعالجة المناسبة لأن "السر في كتابة الدراما هو ان تطرأ على الإنسان فكرة معينة"[65] .

ولا يكتفي كاتب النص المسرحي بتصوير الواقع الاجتماعي وعكسه ، بشخوصه وأفكاره وثقافته ، بل هو يحلل ويغور ويغوص في أعماق الشخصية ، ويحلل وينقد هذا الواقع الاجتماعي ، وليس نقله حرفياً ، بل يفضي طابع المعاصرة والنظرة المتفحصة المعبرة عن مكنونات الشخصية المنتمية لتلك البيئة، ومن ثم يمكن الإحالة من خلال هذه المعالجة إلى هوية تلك الشخصية وذلك الواقع والبيئة ، لأنها تعبر عن قيمة معرفية ومشتركات اجتماعية معبرة عن واقع البيئة والمجتمع التي يمكن لها أن تحدد النص ومساراته وفق تلك المسارات والمشتركات القيمية[66] .

ان قراءة كاتب النص المسرحي لقضايا مجتمعه ، هي قراءة متمايزة عن الآخر ونظرة مختلفة ، فهو يطرح رؤية مستلهمة من يوميات بيئته الاجتماعية ، قد تكون غير ذي معنى ، ولا تشغل حيزاً من تفكير الآخر ، هذا الانمياز من قبل الكاتب ، لحمله وعي الكاتب المعبر عن زمانه وعصره بلغة فنية وجمالية ، معبراً عن قلق عصره وبيئته ، ومن ثم هو يوازن في نتاجه النصي ، توازناً فكرياً بين الواقع المعاش والواقع المنشود ، بين ما هو كائن وما بين ما ينبغي ان يكون ، بين السكون وما بين

---

[61] () جورج تومسن ، اسخيلوس وأثينا (دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما) ، تر: صالح جواد كاظم ، (بغداد: وزارة الإعلام ، 1975) ، ص 257 .

[62] () ينظر: احمد شمروخ ، حياة النص (دراسات في السرد) ، ط1 ، (الدار البيضاء : دار الثقافة ، 2004)، ص9 .

[63] () ينظر : حسين خمري ، مصدر سابق ، ص39 .

[64] () ينظر: سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، (بغداد : وزارة التعليم العالي، 1980) ، ص 16 .

[65] () كمال الدين عيد ، اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، 2002) ، ص18 .

[66] () ينظر: محمد راتب الحلاق ، نحن والآخر ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1997) ، ص 88 .

الرؤية التجديدية ذات الفعل الدينامي والصيروري ذي الحراك الفكري والجمالي المعبر عن الواقع الاجتماعي ، من خلال النص المسرحي المنتج[67] .

عبر كاتب المسرح عن الواقع المعاش وحل مشكلاته ، بوساطة الفكرة والحوار المعبر ، لامتلاء هذا الوعاء الاجتماعي بعديد من المشكلات والتناقضات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، على الرغم من القيود وسلطة الرقيب ، فالكاتب المسرحي معبر عن تلك القضايا والمشكلات المرتبطة بشكل مباشر بحياة الفرد والمجتمع ، باحثاً عن الهوية والحق في العيش بشكل متوازن ومستقر ومن هنا فالكاتب المسرحي لا يكون غريباً إلا في حالة ابتعاده عن قضايا عصره ومشكلات مجتمعه الذي ينتمي إليه . لذلك كان المسرح ومازال مرتبطاً بالجماهير ملتصقاً ومعتملاً معهم ، من خلال ذوبان كاتب النص في مجتمعه كلياً في معالجة قضايا مجتمعه منطلقاً من يومياته وبيئته التي لا يمكن ان ينفصل عنها الواقع الاجتماعي العراقي . جاءت عديد من نصوص (العبيدي) المسرحية و هي ذات مدلولات سياسية ، فضلا عن مدلولات الجوانب الحياتية الأخرى ، و هي تلامس الواقع الاجتماعي بقنواته كافة ، منطلقا من أن " الصور المختلفة للممارسة المسرحية ترتبط بالحوادث الاجتماعية ، منظورا إليها في كليتها ، كما ترتبط بالبنى الاجتماعية كعناصر مقومة "[68]. لذا كانت أهم المرجعيات الفكرية للكاتب (العبيدي) هو الواقع الاجتماعي مؤسسا نظرته التأليفية وفق ما يفرزه المجتمع من قضايا إنسانية و مواضيع اجتماعية و أخلاقية ، لذلك كانت مواضيع (العبيدي) المسرحية مستمدة من ذلك الواقع ، لذا ينبغي "دراسة العلاقة الوظيفية لمحتوى القطع المسرحية ، و كذلك لأسلوبها ، بالأطر الاجتماعية الفعلية ، أو بصورة خاصة ، بنماذج البنى الاجتماعية الكلية و الطبقات الاجتماعية "[69]. من هذا اقترن المسرح للمجتمع والتصق و اعتمل معه ، بوصف المسرح معلما للأخلاق و مربيا للعادات و التقاليد و النواميس ، فعلاقة المسرح بالمجتمع وحسب رأي شيللر ، علاقة تعليمية منطلقا من أن "المأساة الإغريقية ربت الشعب الإغريقي ، بمعنى:أن الناس تعلموا فيها احتمال الضمير الفردي و تطويعه في الحياة العامة "[70]

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. عكست النصوص المسرحية العراقية الواقع الاجتماعي بتمرحلاته كافة .
2. عكست النصوص المسرحية العراقية الواقع السياسي بتمرحلاته كافة .
3. ضمنت النصوص المسرحية العراقية مضامين فكرية ، لاحقت إفرازات المجتمع العراقي والعربي على الصعيد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.
4. كشفت النصوص المسرحية العراقية الصراع السياسي والاجتماعي في حقبة التحولات السياسية والاجتماعية في العراق ، لتعكس صراع الأجيال بين القديم والجديد .
5. عكست النصوص المسرحية العراقية القلق الاجتماعي وتناقضات الواقع السياسي بكل إفرازاته ونتائجه .
6. مثلت النصوص المسرحية العراقية المنظومة الفكرية والوجدانية للفرد والمجتمع العراقي بكل ارهاصاتها وتمثلاتها .
7. عكست النصوص المسرحية العراقية الواقع الاجتماعي والسياسي لواقع المدينة ، الريف ، العائلة ، الفرد العراقي .
8. حاولت النصوص المسرحية العراقية التحليل الموضوعي للتناقضات الاجتماعية السائدة على صعيد المجتمع – العائلة – الفرد – العراقي ، لكشف مديات التناقضات والتمردات داخل المجتمع والعائلة والفرد .
9. واكبت النصوص المسرحية العراقية ولاحقت إفرازات المجتمع العراقي المنظورة وغير المنظورة ، لتعكس المنظومة الفكرية والاجتماعية والسياسية ذات الطبيعة الدينامية والمتوالدة من رحم المشكلات الناجمة لحجم التطور الأفقي للمجتمع وحجم العوائق والمشكلات العائلية وبشكل مباشر أو غير مباشر .
10. اختطت النصوص المسرحية العراقية أسلوباً واقعياً في البناء الدرامي ، لتواكب الواقع الفكري والاجتماعي ، فضلاً عن الأسلوب الرمزي .
11. اتجهت بعض النصوص المسرحية العراقية إلى الأسطورة والتاريخ والتراث والعادات والتقاليد كمادة درامية ومعالجتها فنياً وتضمينها مضامين فكرية واجتماعية وسياسية ، وبإطار يواكب العصر ومشكلاته وواقعه .
12. حملت بعض النصوص المسرحية العراقية أسماء شخصيات قديمة وحديثة، عالجت مضامينها اتجاهات اجتماعية وسياسية واقتصادية لتساير طبعة العصر وإفرازاته .
13. حملت بعض النصوص المسرحية العراقية صفة مسرحيات للأحداث عكست الواقع الاجتماعي والسياسي العراقي بكل محمولاته وإفرازاته ومشكلاته .
14. تنوعت المضامين الفكرية في النصوص المسرحية العراقية في اتجاهات عدة تراوحت بين المضمون الفكري الديني ومسألة الاعتقاد ، والمضمون الفكري السياسي والاصطفاف حول موقف سياسي معين ، والمضمون الفكري الاجتماعي وإفرازاته ومشكلاته وإرهاصاته ، بكل شمولية وقضاياها ، والمضمون الفكري التربوي والإحاطة بمفاهيم التربية والأخلاق والقيم الاجتماعية والعلاقات الإنسانية ، وثنائية الخير والشر بكل تفرعاتها ونتائجها وإفرازاتها ، والمضمون الفكري الثقافي بكل دعواته وذائقته الفكرية والجمالية .
15. حملت النصوص المسرحية العراقية أحادية المضمون الفكري ، وعرض مواضيع عامة شكلاً ومضموناً ، غطت وعالجت الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي .
16. عكست النصوص المسرحية العراقية الصراع القائم بين الفرد والسلطة ، الفرد مع المجتمع ، الفرد مع الآخر .

الفصل الثالث

---

[67]() ينظر: فاضل السوداني ، الرؤيا ومعمارية الإخراج المسرحي ، جريدة المدى ، العدد (1643) ،2008 ، ملحق .

[68] جان دوفينو سوسيولوجية المسرح ، ج1 ، تر: حافظ الجمالي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1976) ،ص61.

[69] المصدر نفسه ، ص 67،ص68 .

[70] المصدر نفسه ، ص 41 .

إجراءات البحث

عني هذا الفصل بالإجراءات التي اتخذها الباحثين بغية الوصول على الإجابة على مشكلة البحث والتوصل الى النتائج لتحقيق هدف البحث متضمناً :

مجتمع البحث :

ضم مجتمع البحث (25) نصاً مسرحياً للكاتب (سعدون العبيدي) وكما مبين ادناه .

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنه التأليف
1	انطلاق	سعدون العبيدي	1957
2	بيت المرضى	سعدون العبيدي	1957
3	جسر العدو	سعدون العبيدي	1957
4	اكلة البشر	سعدون العبيدي	1957
5	طبول الانتصار	سعدون العبيدي	1957
6	انه سيعيش	سعدون العبيدي	1957
7	جسمان ومظلة واحده	سعدون العبيدي	1962
8	زهرة الاقحوان	سعدون العبيدي	1975
9	الاستحقاق	سعدون العبيدي	1977
10	عود ثقاب	سعدون العبيدي	1977
11	البداية	سعدون العبيدي	1986
12	ما بعد منتصف الليل	سعدون العبيدي	1986
13	مذكرات ميم	سعدون العبيدي	1988
14	ماري	سعدون العبيدي	1988
15	العيون	سعدون العبيدي	1988
16	منقار من حديد	سعدون العبيدي	1988
17	نور والساحر	سعدون العبيدي	1990
18	لن اقلع اسنان ابي	سعدون العبيدي	1990
19	القرد	سعدون العبيدي	1990
20	لوح الطين	سعدون العبيدي	1990
21	ايوب	سعدون العبيدي	1990
22	حبيبتي دزدمونة	سعدون العبيدي	1990
23	صدفة غريبة	سعدون العبيدي	1990
24	رقصة الضباع	سعدون العبيدي	1990
25	كرنفال طيور الحب	سعدون العبيدي	2009

عينة البحث :

شملت عينة البحث (2) نص مسرحي ، و هما مسرحية جسمان و مظلة واحدة ، و مسرحية مذكرات ميم

منهج البحث :

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث .

أداة البحث :

استعان الباحثان بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في تحليل العينة .

تحليل العينة

اسم المسرحية : جسمان ومظلة واحدة [71].

سنة التأليف : 1962

يطالعنا (العبيدي) بحكاية تدور احداثها حول قصة ثلاث شخصيات تعيش في مكان واحد وترتبط مع بعضها بروابط اسرية يسودها الحب والاحترام والمودة على الرغم من الازمات التي تتعرض لها هذه الاسرة . لذلك طرح (العبيدي) محتوى نصه الفكري ، وفق مستويين من المفاهيم ، ارتبط احداهما بالآخر . كان الاول : يهتم بالموقف التربوي من قبل الوالدين ازاء الابناء ، اما الثاني : فيرتبط بطبيعة العلاقة الزوجية وتأثيرها على الابناء وذلك من خلال بعثها من جديد وبث روح الحب فيها ، فالمسرحية كما تصفها المقدمة بأنها تعتمد على بناء لحظة نفسية خاصة - الشعور بخفقات القلب في خريف العمر ،هذا الشعور الذي جدد الامل وبعثه في قلب مضى عليه الحب حقبة من الزمن ، ثم افاق نتيجة بواعث ومحفزات خارجية ، لتوقظ العاطفة الجياشة التي كساها غبار الزمن .

يتعرض (العبيدي) في نصه المسرحي الى احدى المشكلات الاجتماعية وهي اهمية المحافظة على الروابط الزوجية والعمل على تماسك افراد الاسرة الواحدة .واذا ما تتبعنا مسار المضمون الفكري للنص نجد التوظيف الدلالي لافتتاحيته ، اذ سعى (العبيدي) الى تفعيل دلالة العنوان (جسمان ومظلة واحدة) في متن النص واستثمارها في تحقيق مضامين فكرية اخرى ترتبط

---

[71](·) سعدون العبيدي ، مسرحية جسمان ومظلة واحدة ، بغداد ، منشورات فرقة مسرح بغداد الفني ، مطبعة الاديب البغدادية ، د.ت .

بالدلالة المركزية للعنوان كالحب ، الماضي ، الذكريات . هذا مما حقق صورا ذهنية ذات بعد جمالي وشاعري . فهو ركن نحو مفردة (المظلة) بوصفها مفردة تشير من حيث دلالاتها التداولية الى الامان والانتماء والتوحد ، ولاسيما وان الاب يصر على ان يكون تحت مظلة واحدة للاشارة الى عمق العلاقة العاطفية الزوجية ، هذا مما يدعو الى تفعيل الجانب العاطفي بين الاسرة الواحدة :

الاب : سنأخذ مظلة واحدة.
الام : سوف لاتكفي لحمايتنا من زخات المطر .. انه شديد جداً .. الا تسمع نقره على زجاج النافذة ؟
الاب : هذا لايهم ، سنكون قريبين من بعضنا ..
الام : ولكن ..
الاب : (يقاطعها) مظلة واحدة تكفي لأيوائنا ياعزيزتي .
الام : آوه ، لاادري والله لاادري .
الاب : اذن علينا بمظلتين .
الام : بل واحدة ، اني لااريد ان اكون عنيدة معك ، انك تصر دائماً على كلمتك . ص66 ،67

لجا (العبيدي) الى تأكيد حالة (الحب) التي عاشت طويلاً بين الاب والام بوصفها احد المضامين الفكرية التي عول عليها في تنضيد نصه المسرحي للاشارة الى اهميته في بناء علاقات اسرية متوازنة . فهو لايتردد في ان يجعل كلتا الشخصيتين (الاب والام) يصرحان بحبهما لبعضهما دون حياء او توجس او خجل :

الاب : آه ، لقد عرفت ، سنحتفظ بقوتنا للخارج ، في حدود مظلتنا .. (يضحك)
الام : (بحياء) أنت لاتخجل .
الاب : اني احبك ياعزيزتي .
الام : وانا كذلك .
الاب : اذن قبلة واحدة .. (يلاحقها)..
الام : (تبتعد عنه) .. ليس هنا .
الاب : اين اذن ؟
الام : اين ؟!
الاب : (يضحك) .. آوه .. هناك .. هناك .. ص70

كما سعى (العبيدي) الى ابراز حالة الانتماء الاسري للابناء عبر تكثيف الرعاية التي يتمتع بها من قبل الام على الرغم من معارضتها القديمة المتكررة المنبثقة من باب الحرص المتزايد على الابن . اذ يستعرض (العبيدي) حنان الام العراقية وعاطفتها الجياشة وقلقها على الابن عندما يكون بعيدا عنها وهو خارج البيت في ظروف مناخية ممطرة ، وهذا ما تجسد في عديد من حوارات الام مع الاب الذي لا يأبه لتأخر الابن عن المجيء، لثقته بولده لأنه في سن من العمر يستطيع ان يعتمد على نفسه .وتضمين حالة القلق لدى الام طوال مضمارها الدرامي ، والحال ان هذه الخصيصة امتازت بها الام العراقية على وجه الخصوص ولعل مبعث هذا التوجس يعود الى مرارة ما حل بالمجتمع العراقي عموماً والاسرة العراقية بوجه خاص من ظروف قاسية تمثلت بالوضع السياسي والاقتصادي والصحي السائد في تلك المرحلة وعلى وفق هذه الرؤية عبر قلق الام عن طبيعة تلك المرحلة المعاشة هذا مما دعا (العبيدي) الى منح شخصية الام الميل المتطرف نحو الغلظة في التعامل مع ابنها لتراكم هواجسها واوهامها القلقة ازاء مايدور من حولها :

الاب : ... سمعتك تنادين بشاراً ... اليس هو هنا ؟
الام : كلا ، لقد خرج دون علمي .
الاب : سيعود ريثما يشاء .
الام : ريثما يشاء ؟
الاب : ماذا تريدين منه ؟
الام : (بشبه عصبية) سوف تندم على ذلك ، انك تدعه يتصرف كيفما يشاء. ص56

وفي موقف اخر :

الام : هراء ... اني اخاف عليه ، فالليل حالك والمطر ينهمر بكثرة .
....
الام : ... القلق ينخر قلبي كلما ابطأ في العودة . ص57
الام : لا استطيع ، ان في قلبي شعوراً غريباً ، شعوراً يلفه ألم دفين .
الاب : اوهام لاغير .
الام : كم انت غليظ القلب .
الاب : ابداً ياعزيزتي ، ان الاوهام والهواجس تغور في اعماق نفسك ... ص59

وفي موقف اخر :

الام : (لوحدها) .. اجل يجب ان نعثر عليه .. ان نجده .. سنخرج كلانا في هذا الليل .. ان قلبي بدأت تخف عنه وطأة الخوف .. انه سيعود حتماً ... ص67

ولتأكيد حالة القلق التي لفت مشاعر الام حيال الابن سعى (العبيدي) الى مفاجئتها بالاطمئنان على الابن عن طريق جهاز الهاتف :

الام : (بعد لحظة) .. آوه اني لا احتمل صوته ... كدت اجن ، كاد القلق يقتلني ... **ص68**

يبرز (العبيدي) ثيمة احترام الابناء واعطائهم الثقة بالنفس واعطائهم الحرية الكافية في التصرف ، لكبر سنهم ودخولهم مرحلة الشباب ، بغية الاعتماد على النفس وحل مشاكلهم واختيار طريقهم الصحيح بمساعدة الاهل والاقارب . ولايخلو النص من ظاهرة رفضه للسلطة الابوية (البطرياركية) اذ سعى (العبيدي) الى ان يمنح شخصية الابن المساحة الاكبر من الحرية في سلوكها وحواراتها تحت رعاية الاب على الرغم من معارضة الام لهذه الحرية:

الام : ستفسد حتماً حياة ابنك .

الاب : انه في الثالثة والعشرين من العمر ياعزيزتي ...لااستطيع ان اتدخل بصورة مباشرة في شؤونه الخاصة .

الام : لاتستطيع ؟!

الاب : بل ليس من اللائق ، يجب ان تفهمي ذلك .

الام : انك اصبحت تخافه .

الاب : بل احترمه وادعو له بالخير ، سيما وانه قد اكمل دراسته . **ص56 ،57**

اذ اودع (العبيدي) بعض المضامين الفكرية في متن نصه . كضرورة زرع الثقة في الابناء التي مارست فعلها طويلاً في النص من قبل الاب ولعل استعراض حواراته يعزز من هذا المذهب المتمثل بمفاهيم الحرية والاعتماد على النفس :

الاب : كلا ، اني ابارك فيه كل عمل يقوم به . **ص57**

الاب : ... آوه ياعزيزتي ، انك تحسبينه كطفل في السادسة . **ص57**

الاب :اني احسبه الان شاباً قوياً وليس طفلاً صغيراً لايعرف من الحياة مرافقها، انه يعتمد على نفسه وهذا حسن بالنسبة له . **ص58**

الاب : ... قلت لك مراراً انه قوي ، شجاع ، لايخاف الظلام ، لقد كنت مثله في شبابي ... الا تذكرين .. ؟! **ص59**

ويجسد (العبيدي) مفهوم الحرية بتعبير رمزي وضرورة اعطاء الابناء فرصة الاعتماد على النفس

الام : لو كنت اعلم انه سيخرج في مثل هذه الليلة اذن لأوصدت الباب بمفتاحين .

الاب : انه لايحتمل السجن .. دعيه يستنشق الانسام في الخارج . **ص62 ،63**

اذ يركز (العبيدي) ويؤكد على مفهوم حرية الفرد في المجتمع اذ وضع على لسان شخصية (الاب) كل مايدعم ويعزز مفهوم الحرية :

الاب : او تحسبينه طفلاً ؟!

الام : ليس من احد يستطيع ان يخرج في مثل هذه الليلة الممطرة

الاب : هذه الليالي صالحة لكثيرين غيرنا **ص56**

يعود (العبيدي) الى المستوى الثاني من المفهوم ، حيث نبش الذكريات والعلاقة الانسانية المتجددة مابين الاب والام . اذ لايتردد (العبيدي) من تضمين نص بعض الذكريات لبث الامل في نفس الزوجين كمحفز خارجي عبر استعراض ماهو منقض من زمن كان له الحظوة في ذاكرة وخيال كلا الزوجين . ولعل هذا المنحى في التضمين يمثل رسالة تحمل مضامين فكرية واضحة ترشح فعل الحب والعاطفة الجياشة فيما بينهما خصوصا ،ًلاسيما وان (العبيدي) عزز تلك المضامين بمفردات ذات دلالة حسية استعارها من الطبيعة تتواشج مع حساسيته الادبية في الكتابة المسرحية فهو اختار مفردات تقع ضمن هذا الاطار مثل (المطر، الليل ، السماء ، شجرة الصفصاف ، الغيوم ، الرعد والبرق ..) اذ يجدها الباحثان بمثابة جرعات (عاطفية – حالمة) تعزز من تلك العلاقة وتسعى الى ديمومتها .

الاب : شبابك لم يعد كما كان

الام : (بأحتجاج) .. انت لا تفهم ..

الاب : ماذا ؟

الام : انك كهل ، كبير عجوز ، مقوس الظهر ، ترتعش ، تسعل ، ..

الاب : لاتغضبي ياعزيزتي .. اني لم ابلغ الخمسين بعد .. اني مازلت قوياً ..

الام : وانا اصغر منك ..

الاب : اجل

الام : وبكثير .. اليس كذلك .. ؟

الاب : هذا ممكن لو اصررتي ..

الام : اذن . فأني مازلت شابة .. ان هذا الخصل البيضاء في شعري تزيد من جاذبيتي وجمالي .. ماذا ترى في .. الا اعجبك ؟ ! **ص64**

الام : (بشئ من التردد) ..ثم ..

وفي موقف اخر :

الاب : ثم تخرج لنشم هواء الذكريات .. سوف لاتمانعي في ذلك ياعزيزتي ..

الام : المطر يزداد .

الاب : هذا جميل .. انه رحمة من السماء .

الام : والظلام يشتد .

الاب : لاتخافي مادامت لدينا مظلة واحدة . **ص69**

شكلت الذكريات على وفق هذه الرؤية مضامين فكرية تشظت في متن النص لتؤسس حالة من الالتزام المتبادل ازاء تلك العلاقة الزوجية فضلاً عن ابراز حالة الانتماء الاسري المتواصل فيما بينهما .

الام : قل .. اني لا احتمل ماذكرته عني .
الاب : كنت امزح ياعزيزتي ، انك رائعة في كل شيء .
الام : وانت ايضاً .. اياك ان تقول عني بأني تجاوزت عهد الشباب ص65

ولتأكيد حركة الزمن كمضمون فكري سعى (العبيدي) الى وصف فعله اليومي بالانسان ومايرافقه من تحولات بايلوجية وسلوكية ابتداءاً من مرحلة الطفولة مروراً بالمراهقة وانتهاءاً بالشيخوخة :

الاب : اني لم اقل شيئاً .. انك مازلت شابة .. وجميلة .. اليس كذلك ؟
الام : انت لاتعني ماتقول.
الاب : اذن ، لقد كبرت قليلاً .
الام : وبعد ؟
الاب : وتحول اكثر من نصف شعرك الى لون الثلج .
الام : (بشئ من الغضب) .. متحيز .. وبعد .. ؟
الاب : وبدت بعض التجاعيد على قسمات وجهك ..
الام : انك تبالغ .. تبالغ .. ص63 ،64

يربط (العبيدي) المستويين من المفاهيم ، الموقف التربوي حيث علاقة الاباء مع الابناء . والموقف الثاني المتعلق بطبيعة العلاقة الزوجية وتأثيرها على الابناء ، يربطها برباط وثيق وجسر يوثق العلاقة الانسانية الحقة ، الا وهي ثيمة الحب ، حب الاخر .على وفق ماتقدم افرز النص بعض المضامين الفكرية المتعلقة بطابع الحب والانسجام والاحترام والجو الاسري والعلاقات الاجتماعية كحالة انسانية وشعور وجداني وعاطفي مهما تقدم الزمن ، فالحب شعور وجداني نفسي ، لحظات يخفق لها القلب ، شعوراً باعثاً للامل والحياة والتجدد، ليزيح كل ماهو متراكم وهامشي وثانوي ، لينبعث افقاً ووجوداً وحياة متجددة ، والانطلاق نحو الاتي والعيش في حياة مليئة بالسعادة

الاب : حسناً اتفقنا ، والان دعينا نعيد ذكرياتنا .
الام : ماذا تريد ان نعيد ؟!
الاب : لنخرج
الام : نخرج .. ؟ الى اين ؟
الاب : الى حيث خرج ولدنا .. لنعيد الماضي ياعزيزتي تحت اجنحة السماء . ص65
الاب : ما زال المطر ينهمر .. يجب ان نلبس معطفينا قبل الخروج .
الام : ارى ان ناخذ معنا مظلتين .
الاب : بل واحدة . ص66
الاب : كان يبحث عن الحب (يضحك).. اجل عن الحب .
الام : سوف لا اخشى من الخروج
الاب : وانا كذلك . سيكون هنا بعد لحظات . ص69
الاب : سنقول له لاشيء . سنبتسم له ثم نخرج .. اجل نخرج (يفتح المظلة).. انظري ، انها كافية .. كافية لنحتمي تحتها .. اليس كذلك ؟ ص70
الاب : ... والان هل انت مستعدة ؟
الام : ان اصررت .
الاب : وانت ، الا ترغبين ؟!
الام : آوه ، بلى ، ياعزيزي ، هيا بنا ، آه بدأت اشعر بشباب قوي لم اكن قد شعرت به من قبل.
الاب : وانا ايضاً ، سنبرهن ان الذكريات تعود .. تعود
الام : اجل تعود .
الاب : اذاً هيا بنا (يأخذ المظلة).. انها تكفينا . ص76 ، 77

كما افرز النص طابع التربية في مجتمعاتنا الشرقية كالاعتماد على النفس والحرية في اتخاذ القرار فضلاً عن ضرورة احترام تلك الحرية من قبل الابناء على نحو يتمثل الى عدم اساءتها في الوقت الذي صور فيه (العبيدي) عملية الرفض والقبول المتمثلة بشخصية (الام) وشخصية (الاب) لتلك الافكار المبثوثة بشكل متواصل في جسد النص .

الابن : (يتقدم نحو والدته ويقبلها) كم انت شفوقة ياعزيزتي .. انني لم اعد طفلاً كما تتصورين . . ارجو ان تثقي بي .
الاب : كما افعل انا .. الا تري اني افعل ذلك .
الابن : (يقبل والده) شكرا لك يا ابي . ص72 ،73
صوت الابن : ماما .. ماما .. آوه ، ارجو ان لا تغضبا مني ، لقد قررت ان اقص عليكما حكايتي هذه الليلة ص77
الابن :... اه شخصان يخرجان من باب الحديقة المهجور .. ان ضوء المصباح الكهربائي يكشف شيئا منهما. جسم واحد تحت مظلة واحدة. شاب وفتاة. ما اسعدهما. يتجهان نحو اشجار الصفصاف الكثيفة. صوت الرعد وضياء البرق يساعدان على التصاقهما ص78

اسم المسرحية : مذكرات ميم [72].
سنة التأليف : 1988

حاول (سعدون العبيدي) في مسرحية (مذكرات ميم) ان يجمع جملة من الثيمات الفكرية التي لامست الجانب النفسي والفكري للانسان في صراعه مع حالة الملل والضجر التي يعيشها والتكرار الحياتي الذي ارتبط مع جملة من الافكار التي ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى ثم تأكدت بعد الحرب العالمية الثانية في الفلسفات الوجودية التي سخرت من الحياة وفلسفتها او الجدوى فيها فثرثرة السيد ميم وشكواه في بداية المسرحية بداية واضحة للتكرار اليومي والملل في الحياة وتعطيلها كما تعطل التلفون دون معرفة الجهه المسؤولة عن ذلك لاصلاح هذا العطل او الخلل.

ميم : الو .. الو .. مساء الخير .. شكاوي من فضلك ؟ شكراً ، من صوتك يبدو انك انسان .. كلا ، اعني انك انسان طيب ص29

ميم : ... هذا الرقم ياسيدي يتعطل في اثناء النهار ، ويعمل ليلاً ... ماهو الحل ؟ لا تدري ؟ حسناً ، من هي الجهة المسؤولة ؟ اعني ، بمن اتصل ؟ لا تدري ؟ مهزلة حقا ص29

وجدوى اشتغال التلفون في النهار وعمله ليلا دلالة واضحة على فشل العلاقات بين الافراد في الوصول الى غايتها الانسانية بل وصولها الى حالة الزيف القائم على اللا جدوى منها وقرفها الانساني الممل وهذا يعني حالة القطع في العلاقات الانسانية وحالات الغربة وانقطاع الصلات مابين البشر.

ميم : سيدتي هذا بيتي .. ان الممثل ميم .. لاشك انك شاهدتي وجهي على شاشة التلفزيون، اليس كذلك ؟ هة ، يبدو انك مصرة على عدم الكلام ؟! ولكن مهما يكن ، فأني اوكد لك بأني اعيش هنا وحدي .. ص30

يوكد (العبيدي) على الشكل الخارجي للعلاقة مابين البشر دون الركون الى العلامات الحسية والوجدانية والاجتماعية التي تميز العلاقات الانسانية الحقة ، ليؤكد حالة الفراغ والعزلة والوحدة للشخصية

ميم : ربما كنت تقصدين بيت جارتنا (زوزو) ، شيء غريب ، هناك شبه بينكما ، لكنها ، لكنها، اكبر سناً ، واكثر بدانة ، اجل ، ربما اثقل بثمانين كيلو غراماً ص30

كما يؤكد (العبيدي) على قطع العلاقات الاجتماعية من خلال ثيمة (الصمت) وثرثرة السيد ميم

ميم : ... انك لم تنبسي بأي حرف ، هه ، ربما فاجأتك الصدفة ، اعني صدفة وجودك في بيتي دون سابق انذار . في الحقيقة ، انا ايضا مستغرب من هذا الوضع ، انه وضع غريب، غريب بالفعل ... ص31

هذا القطع والتعطيل لجهاز التلفون وصمت المرأة دليل على عدم الاتصال وفقدان العلاقات الانسانية بينه وبين الاخرين المزيفيين – والاغرب عندما اصلح هذا الخلل طالبه صاحب الدار ان ينتقل الى سكن اخر ثم ينتقل الى شقة صغيرة وكانه وضع نفسه في علبة سردين – حتى الاخرين لايعجبهم رؤية الاخرين الى الاخرين سعداء وهذه هي احدى ثيمات النص التي اشارت الى مايسوده النص في البشرية من كره واحقاد

ميم : ... بعد اصلاحه جاءني صاحب البيت يطلب مني انهاء عقد الايجار. ص30

هذا الطلب في الانتقال هو انتقاله من حالة اغتراب وضياع واسعة الى حالة اغتراب وضياع اضيق ، اغتراب اضيق واكثر عمقاً وتأثيراً ، فشخصية ميم في الحالة الاولى كان يعيش في غرفة واسعة تطل على فضاء كما يطالعنا (العبيدي) لبنية المكان في بداية المسرحية ، وينتقل بهذه الشخصية الى مكان اضيق(الشقة) وكأن العيش في هذه الشقة هي دلاله (العبيدي) ان يحيل طرفها (ميم) الى اشبه بالانتقال حالة القيد او السجن او الحرمان التي تعصف بالانسان في ساعة ما وتجعله اسيرا قد فرضت عليه القيود او الاقامة الجبرية دون ان يكون فيها أي حالة اختيارية هذا الاستغراب من هذا التصرف فرض علينا ان نحيل هذه الاشكالية الى مايعتمل في النفس البشرية التي يعيش في حلقة فارغة من العلاقات المجردة من الانسانية والتي تغيب عنها صفة الطابع البشري

ميم : ... انتقلت الى شقة صغيرة في الطابق الثالث من عمارة قديمة ، كنت احسب نفسي فيها وكأني في علبة ساردين ، كانت موحشة رطبة ، حدث لي فيها اكثر من مشكلة. ص30

فالانتقال المكاني وقطع العلاقات والثرثرة والصمت وتعطيل التلفون نهارا وعمله ليلا هو مترجم لهذه الوحشية عند الانسان ، وكأن الامور قد اختلطت على غير هواها ، او ان صفة الاستقامة قد انحرفت عن مسارها، بمن يتصل ليلا؟ ولماذا وهل الاتصال مقفول بعد منتصف الليل ؟ اليس هذا فكرا مغايرا لحقيقة الامور؟ ثم ان اقتحام المراة دون سابق انذار الى الشقة وجلوسها دون ان تتكلم بأستثناء السيد (ميم) وثرثرته الى اخر النص، دليل على ان هذه الحياة عبارة لغو فارغ ليس له قيمة ، فصمت المراة وغرابة شكلها وثرثرة السيد ميم صفتان مرادفتان لعقدة الانسان ومرضه في كيل الكذب وتصديق الصامتين المستمعين والمنافقين الدجالين له ، ومحاولة السيد ميم الزائفة في ان يستعرض انجازاته دون ردة فعل، دليل على خواء هذا الايجاز وفراغه الفكري – في اول الامر اعتقد السيد ميم ان المراة قد اخطأت بالشقة وانها اخت السيدة (زوزو) جارته لانها تشبهها حيث تحدث عن السيدة (زوزو) وكيف انها قد دخلت المستشفى لكي تزيل 30 كيلو من اللحم وقد نجحت في هذا الامر وكيف انهم وعدوها على ازالة 10 كيلوات اخرى بعد شهر – ولكنها عادت خلال هذا الشهر واعادت الثلاثين كيلو غرام بل زيادة 3 كليوات اخرى حيث تحدث عن السيدة (زوزو) قائلا :

ميم : ... دخلت المستشفى لاجراء عملية جراحية بسبب السمنة .. انها عملية صعبة وخطرة، يقال ان الاطباء ازالوا من جسمها اكثر من ثلاثين كيلو غراماً من الشحم واللحم مرة واحدة... على امل ان يزيلوا عشرة كليو غرامات اخرى بعد شهر من اجراء تلك العملية ، لكن جارتنا زوزو كانت اقدر منهم واقوى، فقد اعادت ما انتزعوه منها قبل انقضاء المدة المقررة، وهكذا خرجت من المستشفى بنفس الوزن الذي دخلت فيه ، بل بزيادة ثلاثة كليو غرامات . ص30

وهكذا فالزياده كالنقصان او ماتعطيه اليوم لابد ان تشتريه غدا قصرا دون اختيار فسعدون العبيدي يحيل هذه العلامة على الواقع الاجتماعي الذي يؤكد ان العلاقات الانسانية باتت كالسلعة تباع وتشتري كاللحم الذي اقتطع من السيدة (زوزو) من حيث هو

---

[72](.) سعدون العبيدي ، مسرحية مذكرات ميم ، في كتاب اربع مسرحيات ، ط1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، 1986 .

زائد ولكنه استرجع بفعل ان هذا الاقتطاع جاء مرادفا لطبيعة العلاقات الانسانية في التعامل المادي المبني على اشكالية فقدانها الاسس الانسانية مع مرافقتها لها في هذا المشهد حاول (سعدون العبيدي) ان يبدأ بناءه الدرامي بالمشهد التقليدي الحديث القائم على وضوح الرؤيا الاولى من ثيمة النص والتي حاول ان يقفز بها لاحقا نحو التأزم حتى وجد الهاتف عاطلا لمدة سنين وعند اصلاحه كان لابد عليه ان ينتقل الى سجنه الجديد في الشقة الضيقة ودخول السيدة الى شقته عنوة وصمتها ويبقى هذا البناء الدرامي قائما في هذا النص على موازنة بين المستويات التي ظهرت في المؤشرات والمتأثرة بالجانب النفسي والاجتماعي والذي اشرت عليه طروحات الشكل الخارجي للنص الاوربي في حركية التقديم او الموازنة المشهدية بين الانتقال من مشهد الى اخر عبر بوابة الى اخرى بواسطة التغير اللفظي نحو التغير باستحداث شخصيات جديدة او احداث جديدة.

يؤكد (العبيدي) على اختلاف وتغير مناحي الحياة الانسانية سواء على صعيد مستوى الذات ، وعلى صعيد علاقتها مع الاخر ، نتيجة الخواء والفراغ والاغتراب والوحدة والعزلة ، وكل شيء تغير لمثيرات وبواعث داخلية وخارجية ، القت بظلالها على المنظومة الحسية والوجدانية والعلاقة الاجتماعية

ميم : ... سأقوم بعمليتين في ان واحد ، عملية قياس النبض، وعملية قياس درجة الحرارة،... تسع دقات فقط خلال خمس عشرة ثانية ؟! هذا يعني ان دقات قلبها هي ست وثلاثون دقة فقط ؟! ... (يضع المحرار بسرعة) يا الهي ، انه حار ، خار جداً ، غير معقول ، كأنه يغلي. حرق اصابعي ...شيئاً مستحيل ،شيء متناقض . ص32 ، 33

يظهر (العبيدي) الموت الانساني داخلياً، وجدانياً وعاطفياً ، كينونة ، فالوجود المادي (الفيزيقي) للانسان وحده الذي بقي ، دون هوية ، او اسم ، دون علاقات وجدانية واجتماعية :

ميم : ... انها تنظر الي نظرات غريبة .. عجيب امر هذه المرأة .. انا لا اعرفها الا اعرف اسمها ، لا اعرف مكانها لا ادري ماذا تريد ، لماذا دخلت منزلي ، لماذا هي في هذا الوضع ... ماذا سأقول للناس ، لايمكن ان يصدقني احد ، مستحيل ، مستحيل ... ص33

يكشف (العبيدي) صعوبة العلاقات الانسانية ، بل انقطاعها ، وباتت الحقيقة والصدق ضائعة مابين البشر ، نتيجة الهوة والقطيعة مابين البشر التي افضت الى هذه الحالة

ميم : ... ارجو ان تكوني يقظة . هل تسمعين ما اقول ايتها السيدة الغريبة ؟ ... لا استطيع طلب المساعدة من الجيران . ماذا سأقول لهم ؟ بماذا سيفكرون . انهم حتماً سوف لايصدقون ... ص32

ميم : ... لم امر في حياتي بمثل هذا المأزق ، ماذا سأقول للناس ، لايمكن ان يصدقني احد، مستحيل ، مستحيل . ص33

وتبقى ثرثرة السيد ميم الى السيدة الصامته عنوان لهذه البنائية الدرامية القائمه التحول السريع الانتقائي للشخصيات مع بقاء الثيمة مستمرة في تناميها الدرامي ، حيث يبدا الصخب من السيد (ميم) ومحاولته طلب المستشفى لظنه ان السيدة بدأت في حالة من الاغماء لذا عندما يتصل يطلب خطأ الملهي كحالة للمتعة والترف الفارغ السيد (ميم) يمثل في نص (سعدون العبيدي) الانساني الثرثارالفارغ الفاشل الذي يتعلم اكثر مما يعمل انه يحاول ان يقول انه ناجح في حين انه ممثل فاشل لقد سأمت المراة من هذا الثرثار وخرجت من الشقة دون ان يعلم لانه استمر في ثرثرته مع المستشفى شارحا عظمته الكاذبة مع المسرح والخشبة.

يركز(العبيدي) على حالة الفوضى وعدم والانتظام الفكري والكينونة وعدم الوضوح في الرؤيا وفي التفكير الانساني ، فكل شيء انقلب راساً على عقب ، فدخول السيدة الى شقة السيد ميم دون سابق انذار ، وصمتها وسكوتها ازاء ثرثرة السيد ميم دليلا ًماديا على الخواء والفوضى وعدم الانتظام والاتصال وعدم وضوح الرؤيا .

ميم : ... ولكن مهما يكن ، فأني اؤكد لكي بأني اعيش هنا وحيداً ص30

ميم : ... لماذا انت صامتة ؟ هل هي اختك ، او ابنة عمك . ؟ او .. في الحقيقة ، الشبه واضح بين تقاطيع وجهيكما . ولكن .. لماذا لم تذهبي الى بيتها مباشرة ؟ اهذا يعني انك اخطأت - العنوان فدخلت بيتي ؟ ص31

وما تلعثم السيد ميم قبالة صمت السيدة وارتفاع درجة حرارتها وقلة دقات نبضها ، دليلاً حياً على الاضطراب وعدم الانتظام والفوضى التي يعيشها الانسان .

ميم : الو.. مساء الخير.. الاسعاف ؟ خطأ ؟ ماذا ؟ ملهى ؟ اسف ، اسف . (يطلب الرقم مرة اخرى) الو .. الملهى رجاءاً ؟ اسف ، اعني الاسعاف رجاءاً . معذرة ، كلا ، كلا ، لم اقصد ذلك صدقني اني لم اسخر ، اسمعني ارجوك ، انا بحاجة لمساعدتك ، لدينا مصاب.. اذهب به الى الملهى ؟ ما معنى هذا ... ص33

يطالعنا (العبيدي) بثيمة انعدام الوجود الكينوني ايضاً، حيال تلك الفوضة الكلامية وعدم انتظام الفكر والتسلسل الذهني ، عندما يلغي (العبيدي) العنوان الشخصي للسيد ميم ، فتلفونه معطلا نهاراً لزحمة المكالمات وانشغال الخطوط الهاتفية ، التي هي دليل اخر على الهدر الكلامي الذي يشير الى قلق الانسان وجوداً وكينونة. وعلى الرغم من ان (العبيدي) يعطي رقماً معيناً يشوبه الغموض (7A28943H) فتداخل الحروف مع الارقام يبدو شيئاً غير مألوف ، كذلك يعطي (العبيدي) رقماً لشارعه وزقاقه الذي يشترك معه آخرون في ذلك كوجود جمعي ، لكن يعطيه الرقم (صفر) لداره ، دليلاً حياً على عدم الوجود والخواء والفراغ ، فضلاً عن اعطائه اسماً وهوية مختصرة ورمزية (ميم) لتدل على حالة جمعية وليس فردية

ميم : ... تلفون بيتي هو (7A28943H) ، اجل H 43 ، عنوان مسكني ، شارع رقم 48، زقاق رقم 109 ، دار رقم (صفر) .. اجل (صفر) ، اجل ، الممثل (ميم) ص34

كما ينكر(العبيدي) وجود السيد ميم كفنان وممثل ، ويعطيه دلالة هامشية لا معنى لها ، ليؤكد حالة عدم الاستقرار والانتماء ، لحظة تعرف مدير المستشفى لهم في اثناء مكالمته، يوصفه فناناً ممثلاً في دور ثلاثية (الضفادع)

ميم : تعرفني ؟ شيء رائع ... تتابع اعمالي ... اعجبك دوري في ثلاثية الضفادع ..ص34

يظهر(العبيدي) حالة الهرب والانهزام الداخلي والوضع النفسي المتأزم ، حيث يستدعي المشهد الاخير من مسرحية (بجماليون) ومأساته في تحطيم التمثال رمز الجمال الذي صنعه ، ظناً منه انه يستطيع ان يصنع تمثالاً افضل منه ، هذا التحدي الفارغ اصطدم بوجوده وكينونته ، لعدم استطاعته مجاراة هذا التحدي ، ليصنع لنفسه الموت في النهاية . يقارن (العبيدي) حالة (

بجماليون) بحالة السيد ميم ، لحظة ادائه هذا المشهد وتحطيمه للتمثال بألة حديدية التي تفلت من يده لتصيب احد المشاهدين في راسه والذي صاح به

((كان ينبغي ان تتقن دورك جيداً قبل صعودك على خشبة المسرح .. انت ممثل فاشل ..))

فالسيد ميم امام مشهدين ، مشهد مسرحي متخيل لحظة تحطيمه التمثال وصراعه مع الموت . ومشهد المشاهد المصاب في الصالة . هذه الممازجة بين الخيال والحقيقة ، يذكرنا بها (العبيدي) لابراز حالة الغربة والاغتراب في عالم يسوده الفراغ وخفاء الحقيقة ، خفاؤها على السيد (ميم) على الاقل .

ميم : لي صديق بأن والده سطا على خادمتهم في غرفتها ، فأحست به زوجته وامسكته من شعر رأسه فتظاهر بالسبات العميق ، واخذ يتلفظ بكلمات غير مفهومه توحي بانه نائم فعلاً . ص32

يمازج (العبيدي) حياة السيد ميم (خيال + حقيقة) ويداخلها ، ليوصل ثيمة مفادها ان الحياة باتت وهماً حقيقياً ، او حقيقة وهم ، الحياة في الوهم ، او الوهم في الحياة . وما الموت الا نهاية مأساوية لذلك الوهم والخواء والغربة

ميم : ... ذلك المشهد كان رهيباً في تلك الليلة ، لقد حطمت التمثال الجميل ، وقتلت معه في الوقت ذاته انسانا حقيقياً رائعاً .. انه مشهد الموت .. اتذكره جيداً . ص35

يشير(العبيدي) اشارة جانبية يضمنها في متن نصه وهي حالة الشر التي تعيش في حياة البعض من الوسط الفني المعاصر ، وتلويث ما هو نقي . كما يستعرض نهايات ابطال المسرحيات المعروفة وهي ممثلة من قبل السيد ميم على اختلافها وانواعها ، الخيرة والشريرة، امثال ماكبث، ريتشارد الثالث ، ياغو ، هاملت ، نيرون، شوبان .وحالة السيد ميم وطريقة عيشه وحياته تتناص مع شخصية (فاسيلي فاسيليفتش) في مسرحية اغنية التم للكاتب (تيشخوف) ،

يعطي (العبيدي) نهاية للسيد ميم واصابته (مسرحياً) من قبل مجهول بأطلاقة رصاص ، لكنه يحاول ان لا ينتهي مسرحياً وحياتياً

ميم : (ينظر الى الجمهور) لا .. لن انتهي .. لن انتهي .. .. (يتقدم ميم بتحية المشاهدين) . ص37

يكشف لنا (العبيدي) فيما تقدم ان ما جرى ما هو الا حدث وهو شيء ممثل على خشبة المسرح ، تتواشج معها قيم الحياة والعلاقات الاجتماعية، كما يكشف ثيمة الحقيقة التي بدات تنكشف شيئا فشيئا، وايضاً بدات الازمة تتصاعد نحو ذروتها حيث بدأ الحدث الصاعد يأخذ مجراه نحو قمة الذروة في هذا الكشف حيث سرعان مابدأت الحقيقه تنكشف حين يؤدي الدور الاخير مع نفسه لمسرحية (بكماليون) حين يحطم صانعه التمثال الذي طالما احس انه اجمل مايكون وانه صنعه على انه قمة الابداع ولكن سرعان ما ادرك انه جمال مكرر وزائف ويدعو للملل ولانه لابد ان يصنع بدلا عنه لكنه يسقط ميتا في صراعه مع نفسه وغرائزه وطموحاته والسيد ميم هو كصانع (البكماليون) يكشف زيف ماصنعه وكانه قد قدر الروائع ولكنه في الحقيقة عبارة عن فراغ خلوي او جدار مثقوب وبدأت قمة الذروة بالوضوح ثم كان لابد من الحدث النازل حيث يكشف السيد ميم مافعله وانه لابد ان يكون عكس صانع (البكماليون) حيث يدرك انه لابد ان يكون ذلك الرجل الذي عليه ان يعمل اكثر مما يثرثر.

الفصل الرابع

النتـــــــــائج:

1. يطرح (العبيدي) في هذه مسرحية جسمان ومظلة وحدة، ثيمة رئيسة هي الحب الصادق والنابع من القلب، اذ يعالج فيها مشكلات القلب البشري ، بناء لحظة نفسية خاصة ، والشعور بخفقان القلب في خريف العمر . شعور باعث للأمل بعد سبات ليفيق بفعل مؤثرات ودوافع ومحفزات خارجية .
2. يطرح (العبيدي) مستويين من المفاهيم وهما مرتبطان مع بعضهما ، الأول يهتم بالموقف التربوي وعلاقة الآباء مع الأبناء . والثاني يهتم بطبيعة العلاقة الزوجية وتأثيرها في علاقتها مع الأبناء .
3. يعطي (العبيدي) ثيمة الحب قيمة فكرية ووجدانية عالية ، وضرورة البحث عنه والحفاظ عليه وديمومته ، لأنه شعور يبعث الأمل والمحبة والسلام ، بوصفه إحساسا إنسانيا رقيقا لا يرتبط دائماً بالغريزة واللذة الجسدية ، قدر وصفه دليلاً على سمو الإنسان والإنسانية .
4. يكشف (العبيدي) في هذه مسرحية مذكرات ميم الواقع الاجتماعي وصراعاته وتناقضاته ، داخليا مع الذات وخارجيا مع الآخر .
5. يبرز (العبيدي) الهم الوجودي لإنسان يعاني الفقر والضياع والاغتراب والتشرد تحت مناخ تناقض الواقع المعاش .
6. يكشف (العبيدي) في هذه المسرحية ثيمات فلسفية وفكرية تحيط بالإنسان وتلف حياتهم كاليأس والضجر والملل والخواء الفكري والفراغ والضياع واليأس والاغتراب والثرثرة والصمت .
7. يبرز (العبيدي) قيمة الوجود الانساني وكينونته وهشاشته وهزالته أمام محفزات ودوافع خارجية تلقي بظلالها على المنظومة الوجدانية والحسية والفكرية لذلك الإنسان المغترب.
8. يكشف (العبيدي) حالات الهرب والانهزام الداخلي والوضع النفسي المتأزم والشرود الذهني وفقدان الهوية للشخصية ، ليعطيها بعدا جمعيا ذا إطار هامشي لامعنى له ، إشارة إلى انعدام الوجود الكينوني وعدم الاستقرار والانتماء .
9. يظهر(العبيدي) نهايات الطغاة الجلادين هي السقوط والاندحار والموت لتنال القاعدة الجماهيرية الحرية والانطلاق نحو الافاق والتحرر والعلم والثقافة والازدهار .
10. يشير(العبيدي) الى مضامين فكرية كالاستلاب والعنف والقهر وحالات القلق والتوجس والضياع والانكسار وهي التي تؤطر واقع الحياة ، لكونها أحاسيس معاشه في ظل واقع اجتماعي وسياسي غير سليم ومستقر .

11. يفرز(العبيدي) المضمون الفكري للممارسة الانسانية وتوطيد العلاقة الوجدانية ، لمخاطبة الذات بغية تهذيبها وارشادها ونبذ المظاهر العدائية بغية العمل على إيجاد نوع من العلاقات الصميمية الحقة التي ينبغي ان تسود إفراد المجتمع الواحد .

الاستنتاجات :

1. تأثر(العبيدي) بالمقولات الفلسفية الغربية والطروحات الفكرية كمفاهيم الحرية الإرادة والعمل والاختيار والانتحار والمسؤولية وتضمينها في نصوص مسرحياته.
2. يمزج (العبيدي) في نصوص المسرحية الموروثات الاجتماعية والتقاليد والعادات والأعراف والنواميس والتراث الشعبي .
3. يتعالق (العبيدي) ويتواشج ويعتمل ويلتصق مع الواقع الاجتماعي ، والواقعية عنده ليست شيئا طارئا بل يحملها بعدا نقديا وشعريا .
4. يستخدم (العبيدي) الخيال والرمز ليرتفع بالواقع الى مرتبة الواقعية الخيالية ، لتدعيم وتقوية الحدث والصراع والكشف عن الحالات الانفعالية والوجدانية والذهنية للشخصية . فالرمز عند (العبيدي) قيمة عليا لطرح مفاهيم ذات منحى ايدلوجي وذو بعد مفاهيمي جمعي .
5. يستدعي (العبيدي) في مسرحياته مشاهد من مسرحيات عالمية وينوعها برؤية جديدة لتواكب الزمن الذي يعيشه المجتمع العراقي وواقعه بتفاصيله كافة .
6. بساطة لغة الحوار وسهولة الحبكة لتقترب من الواقع المعاش ليغادر المتعة الذاتية ، وصولا إلى حالة التشويق التي يستدل إليها المتلقي وما يحيط به من الم أنساني حياتي يومي .

المصادر والمراجع :

أولاً : الكتب

1. إبراهيم (زكريا) . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . القاهرة : مكتبة مصر، 1966.
2. أبو شقرا (محي الدين) . مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي . ط1 . الدار البيضاء : المركز الثقافي ، 2005 .
3. اتكبنسون (وليم فالكلير) . قوة الفكر في الحياة العملية . تر : رؤوف موسى الكاظمي . بغداد : دار الحرية للطباعة ، د.ت .
4. بطرس (انطونيوس) . الأدب تعريفه - أنواعه – مذاهبه . طرابلس : المؤسسة الحديثة للكتاب ، 2005 .
5. بيتر (بيرجر) . نظرية المسرح الطليعي . تر : سحر فراج .القاهرة : وزارة الثقافة، 1994 .
6. تومسن (جورج) . اسخيلوس وأثينا (دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما) .
7. الحلاق (محمد راتب) . نحن و الأخر . دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1997.
8. خليل (إبراهيم) . في نظرية الأدب وعلم النص . ط1 . الجزائر : منشورات الاختلاف . الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2010 .
9. خمري (حسين) . نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال . ط1 . الجزائر : منشورات الاختلاف . الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2007 .
10. دوفينو (جان) . سوسيولوجية المسرح . ج1 . تر : حافظ الجمالي . دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1976 .
11. روزنتال (م) و ب يودين . الموسوعة الفلسفية . ط5 . تر : سمير كرم . بيروت: دار الطليعة ، 1985 .
12. شمروخ (احمد) . حياة النص (دراسات في السرد) . ط1. الدار البيضاء : دار الثقافة ، 2004 .
13. سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد . مبادىء الإخراج المسرحي . بغداد: وزارة التعليم العالي ، 1980 .
14. عبد العزيز(سعد) . الأسطورة والدرامة . بغداد : المطبعة التقنية الحديثة، 1966.
15. العيد (يمنى) . في معرفة النص . بيروت : دار الأفاق الجديدة ، 1985 .
16. عيد (كمال الدين) . اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة . القاهرة : أكاديمية الفنون ، 2002 .
17. فروخ (مصطفى) . الفني والحياة : مقالات تبحث في الفن وارتباطه بالحياة . بيروت : دار العلم للملايين ، 1967 .
18. كيمبسون (راث) . نظرية علم الدلالة (السيمانطيقا) . ط1 . تر : عبد القادر قنيني . الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2009 .
19. محفوظ (عبد اللطيف) . المعنى وفرضيات الإنتاج . ط1 . الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008 .
20. ـــــ . آليات إنتاج النص الروائي ، نحو تصور سيميائي. ط1. الجزائر : منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008.

21. مطر (أميرة حلمي) . مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن . ط3. القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، 1989 .
22. النجيحي (محمد لبيب) . فلسفة التربية . القاهرة : مطبعة الكيلاني ، 1967 .
23. النصير (ياسين) . وجهاً لوجه دراسات في المسرحية العراقية الحديثة . بغداد : دار الساعة ، 1976 .
24. ـــــــ. في المسرح العراقي المعاصر . ط 1. دمشق : مؤسسة سندباد للطباعة والنشر ، 1997 .
25. هويدي (يحي) . مقدمة في الفلسفة العامة . ط9 . القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1979 .
26. يقطين (سعيد) . انفتاح النص الروائي ، النص والسياق . ط3 . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2006 .

ثانياً : المعجمات

27. ابن منظور . لسان العرب. مج 5 ، مج7 . القاهرة : دار الحديث ، 2003 .
28. البستاني (فؤاد) . منجد الطلاب. ط3 . بيروت : دار الشرق ، د. ت.
29. الجلبي (سمير عبد الرحيم) . معجم المصطلحات المسرحية. بغداد : دار المأمون للترجمة ، 1993 .
30. الحفني (عبد المنعم) . المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية. ط3 . القاهرة : مكتبة مدبولي ، 2000 .
31. الحنفي (الشريف ابي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني) . التعريفات . ط2 . بيروت : دار الكتب العلمية ،2003 .
32. صليبا (جميل) . المعجم الفلسفي . ج1. ط1 . قم : منشورات ذوي القربى، 1385.
33. عبد النور(جبور) . المعجم الأدبي . ط1 . بيروت : دار العلم للملايين ، 1979.
34. علوش (سعيد) . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . ط1 . بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1985 .
35. مصطفى (إبراهيم) وآخرون . المعجم الوسيط . ج1 ، ج2. استانبول : دار الدعوة، 1989 .

ثالثاً : المجلات والدوريات

36. شيا (محمد). الأدب والغزو والفلسفة . في : مجلة الفكر العربي . العدد (25) . بيروت . معهد الإنماء العربي ، 1982 .
37. شيخ الأرض (تيسير). ماوراء النقد الأدبي .في: مجلة الفكر العربي . العدد(15) . بيروت. معهد الإنماء العربي ، 1982 .
38. عصفور (جابر) . مرآة الأدب : في : مجلة الفكر العربي . العدد (26) بيروت . معهد الإنماء العربي ، 1982

رابعا: المسرحيات

39. العبيدي (سعدون) . مسرحية جسمان و مظلة واحدة . بغداد . منشورات فرقة مسرح بغداد الفني . مطبعة الأديب البغدادية ، د.ت.
40. ـــــ . مسرحية مذكرات ميم . في كتاب أربع مسرحيات . ط1. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة . وزارة الثقافة والإعلام . 1986 .

خامسا : الجرائد والصحف

41. سوداني (فاضل). الرؤيا ومعمارية الإخراج المسرحي . جريدة المدى . العدد(1643)، 2008.

سادسا : الكتب الأجنبية

42. Y. Lotman : Concept de litterature in Reshearches .
43. **Y. Lottman : "Sur le contenu et la structure du concept de litterature .,**
44S. Zolkiewsky : "Desprincipes de classementde texte de culture".