مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية /المجلد ٢٤/ العدد٤ :٢٠١٦

المضامين الفكرية في نصوص خزعل الماجدي المسرحية (مسرحية نصب الحرية أنموذجاً)

زينة صباح فليح العنيبي

المديرية العامة لتربية بابل / ثانوية الحلة للبنات

hhg٠٨٧٧@gmail.com

الملخص

يحمل النص المسرحي تقاليد إبداعية تعيش في وسط تجارب حضارية تتخذ لها مفهوماً يجسد مراحل نموها وتسهم في صياغة واقع إبداعي ينطلق من قاعدة فكرية ، تشكل إرادة ومنطلقاً للإبداع ، ومحتاجة في الوقت نفسه إلى أرضية واعية لتقديم النص في ظل سياق المعطيات الإنسانية ، وفق هذه الرؤية عني البحث بدراسة المضامين الفكرية في نصوص خزعل الماجدي المسرحية ، إذ تضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي حددت بالسؤال الآتي : ما الأفكار المضمنة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية ؟ بينما تجلت أهمية البحث في أنه يعد موضوعاً تربوياً مسرحياً يعمل على تبليغ المتعلمين رسالة معينة بمضمون معين بقصد تشكيل اتجاهاتهم وسلوكهم بطريقة تتناسب مع فلسفة مرسل الرسالة (الكاتب) بغية تحقيق هدف المسرح في تطهير المتلقي ، أما هدف البحث فهو تعرف المضامين الفكرية في نصوص خزعل الماجدي المسرحية ، بينما شملت حدود البحث النصوص المسرحية العراقية المؤلفة من عام (١٩٩٠ – ٢٠١٠) ، واختتم الفصل بتحديد المصطلحات . أما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين عني المبحث الأول بدراسة مفهوم المضامين الفكرية ، بينما عني المبحث الثاني بدراسة المرجعيات الفكرية للكاتب المسرحي (خزعل الماجدي) والدراسات السابقة ، ثم حُدِّدت المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . أما الفصل الثالث فقد شمل إجراءات البحث وهي مجتمع البحث ، عينة البحث ، أداة البحث ، منهج البحث . أما الفصل الرابع فتضمن النتائج الآتية :-

١-تجسيد المضمون الفكري الديني في النص من خلال الدلالات الرمزية والإيحائية والعودة إلى الماضي والتاريخ والأسطورة .

٢-تمثل المضمون الفكري السياسي والاجتماعي في النص من خلال عرض مجموعة من الإشارات والدلالات التأويلية للمتلقي في سياق شفرة نظمت فكرياً لتمنح المتلقي فرصة لكي يكون له دورٌ في الحياة السياسية والاجتماعية والتعبير عن رأيه في التحرر من الظلم والطغيان .

٣-اتضح المضمون الفكري التربوي في النص من خلال التحريض المعقلن على إنهاء واقع العراق المرير بما توفره (التعليمية) من بلورة للوعي الجمعي عند المتلقي وحثه على التضحية والبطولة المرتبطة بالشهادة .

وعليه كانت استنتاجات البحث :

١- أوضح (الماجدي) مضموناً فكرياً تربوياً في مسرحية (نصب الحرية) ، هو حق الشعب العراقي في ممارسة فعلاً ثورياً يدعو إلى التغيير .

٢- اعتمد (الماجدي) على المضمون الفكري السياسي في إيصال قصدية النص ودعوته إلى طرح قضية أساسية إلا وهي المطالبة بالحرية والتحرر من الظلم ، ثم خرجت الباحثة ببعض التوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية :المضامين الفكرية ، خزعل الماجدي، نصب الحرية.

Abstract

Bearing theater text tradition of creative living in the center of cultural experiences take her concept embodies the stages of growth and constitute to drafted reality creative stems from the intellectual base constitute the will and the logic of creativity , and needy at the same time to the ground to make a text done in light of the context of human data. according to this vision. Find interested in studying the intellectual content in the play's text of (KhazalMajidi).

The first chapter included the research problem that has identified the following question : What are the ideas in the texts of (KhazaalMajidi play) While the importance of research in that it is an educational and theatrical works on the subject Report educated particular message given the content of the intention to form their attitudes and behavior in a manner commensurate with the philosophy of the sender of the message (the writer) to achieve the goal of theater in the recipient cleansing. The aim of the research is the definition of intellectual content in the play's text of (KhazalMajidi) while include limits search Iraqi theater texts consisting of the year (١٩٩٠-٢٠١٠). Seal chapter select terms.

The second chapter included two sections, the first part, interested in studying the concept of intellectual content, while interested in the second research study intellectual references to playwright (KhazaalMajidi) and previous studies, then identifying indicators resulting from the theoretical framework.

The third chapter research procedures have included a (community search, sample search, search tool, the research methodology) .

Chapter four contain the result :-

١. Embody the intellectual content of religious in the text through the suggestive connotations Avatar and return to the past and the history and legend.

٢. represent a political intellectual and social content in the text by introducing a series of signals and interpretive signs to the recipient in the context of the blade organized intellectually and express his opinion in freedom from oppression and tyranny.

٣. evidenced by the intellectual content of education in the text through mental agitation to end the bitter reality of Iraq as provided by the (educational) of the crystallization of the collective consciousness when the receiver and urged him to sacrifice and heroism associated testify.

And they were the conclusions of the research are as follows:

١. explained (Majidi) intellectual content of education in the play (Freedom Monument), the right of the Iraqi people to exercise a revolutionary act calls for change.

٢. adopted (Majidi) on the intellectual content of political intent in delivering text and call to ask key issue are demanding freedom and freedom from oppression. Then the researcher came up with some recommendations and proposals.

Key words: intellectual content, Khazaal Majidi, the Freedom Monument.

- المضامين الفكرية **The intellectual content**

- نصوص خزعل الماجدي المسرحية **The play's text of (Khazaal Majidi)**

- **المرجعيات الفكرية** **Intellectual references**
- **الكاتب المسرحي خزعل الماجدي** **The play Wright (Khazaal Majidi)**

الفصل الأول

- **مشكلة البحث**

إنّ أعقد عمليات الإدراك هو عملية إيصال النص المسرحي من الكاتب إلى القارئ ، ووجه الصعوبة يتمثل في إيصال أفكار النص المسرحي إلى المتلقي بمستوى مقارب لصنعة المبدع ورغبته من جهة ، ولطبيعة المتلقي وحاجاته إلى النص الممتع من جهة أخرى ، إذ إن النص المسرحي يتعامل مع الخيال بوصفه واقعاً فنياً ، فهو يحمل مساحة من المعاني والمضامين تصل إلى المتلقي بوسائل شتى تتصل بإدراكه وأحاسيسه ، وهذا يتطلب فهم المضمون الفكري الخاص الذي تتحقق بالرغبة والإشباع لدى الذات المبدعة في طرح قضيتها ، فالكاتب المسرحي يعمل على تغيير الواقع الملموس وذلك بما يعرضه من نصوص مسرحية تحمل مضامين فكرية لها القدرة على التعبئة الفكرية للتوعية ، وأبعاد تربوية بين أفراد المجتمع عبر مرجعيات الكاتب الفكرية التي يتخذها في تشكيل نصوصه المسرحية .

وفي المسرح العراقي استلهم الكُتاب من التاريخ والشخصيات عدد من الموضوعات المهمة التي بنو عليها مسرحياتهم ولعل نموذج البحث الحالي (خزعل الماجدي) من الكُتاب المسرحيين الذين انعكست تأثيرات الانثربولوجيا والميثولوجيا في نصوصه المسرحية ، إذ نهل منها وعدَّها مصدراً حيوياً وفاعلاً في تشكيل نصوصه المسرحية ، بناءً على ما تقدم تحدد الباحثة مشكلة البحث بالسؤال الآتي :-

ما الأفكار المضمنة في نصوص (خزعل الماجدي) المسرحية ؟

- **أهمية البحث والحاجة إليه :-**

تتضح أهمية البحث في جانبين ، الأول دراسة نصوص (خزعل الماجدي) المسرحية وما تحمله من أفكار ومضامين فكرية واجتماعية ودينية وسياسية وتربوية ، والجانب الثاني يكمن في أنه يعد موضوعاً تربوياً مسرحياً يساعد المتلقي (القارئ) على تربيته مسرحياً من خلال تبليغ جمهور المتعلمين رسالة معينة بمضمون معين بقصد تشكيل اتجاهاتهم وسلوكهم بطريقة تتناسب مع فلسفة مرسل الرسالة (الكاتب) ، بغية تحقيق هدف المسرح في تطهير المتلقي ومحاكاة الفعل الفضيل والارتقاء بالنفس المُغربة صوب إعلاء الحق وسؤدد الجمال ، أما حاجة البحث فتجلت في أنه يفيد الدارسين في مجال الأدب والمسرح والتاريخ .

- **هدف البحث:**التعرف على المضامين الفكرية في نصوص (خزعل الماجدي) المسرحية .

- **حدود البحث:**

١- **الحد الزماني :** يتمثل هذا الحد في النصوص المسرحية المؤلفة من (١٩٩٠- ٢٠١٠) .

٢-**الحد المكاني :** يتمثل هذا الحد من النصوص المسرحية التي ألفها الكاتب داخل العراق وخارجه .

٣- **الحد الموضوعي :** تتحدد الدراسة في التعرف على المضامين الفكرية لنص مسرحية (نصب الحرية) .

- **تحديد المصطلحات :-**

المضمون (لغوياً) : ((ضمن : حواه ، ضمن الشيء الوعاء : جعله فيه ، تضمن الشيء أشتمل عليه . الضمن : داخل الشيء // ضمن الكتاب : طيه ، المضمون (مفع) من الجملة (ج) مضامين : ما يُفهم منها ولم تكن موضوعة له))[١] .

أما المضمون اصطلاحاً ، فيعرف من وجهة نظر مسرحية بأنه ((المحتوى الذي تكشف عنه المسرحية وتوحي به إلى نفوس المشاهدين ، وقد يكون واضحاً مباشراً أو خفياً وغامضاً))[٢].

الفكر لغة : ((فكر يفكر تفكيراً في الأمر : أعمل العقل فيه ليصل مستعيناً ببعض ما يعلم إلى مجهول أو إلى حل فكرت كثيراً في هذه المشكلة وقد توصلت إلى حل مرضٍ))[٣] .

أما الفكر اصطلاحاً ، فيعرفه أرسطو في كتابه (فن الشعر) بأنه ((كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شي أو التصريح بما يقرون))[٤] .

وتأسيساً على ما جاء أعلاه يمكن تعريف المضامين الفكرية إجرائياً بأنها : (المعنى والمغزى الذي يتضمنه النص الدرامي والذي يكشف فيه الكاتب عن رؤيته الخاصة وعن مغزى اجتماعي أو تربوي أو سياسي أو تعليمي يعبر عنه نثراً أو شعراً) .

الفصل الثاني/المبحث الأول

- مفهوم المضامين الفكرية :-

يواجه كل من يعمل بتدريس الفنون مسألتين تبرزان في كل مناقشة نظرية أو تحليل عملي وهما : علاقة الشكل بالمضمون ، وعلاقة الفن بالحياة ، وينقسم الدارسون على رأيين : ((فريق يقول باستقلال الشكل الفني عن المضمون وبالتالي عن الحياة وفريق يذهب إلى تأكيد أهمية شعار الفن للحياة ومبدأ الالتزام بقضية ما ، سواء في عملية الإبداع لدى المبدع أم عملية التقييم لدى المتلقي بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية ، محولاً الفن بذلك إلى ضرب من الدعاية الواعية))[٥] .

ومما لاشك فيه أن هناك علاقة جدلية بين الشكل والمضمون في العمل الدرامي ، وهذه العلاقة تستدعي تذكر المضمون إذا ذكر الشكل والعكس صحيح ، إذ أن الكاتب عند كتابته النص المسرحي يقود قارئه إلى فهم معين للنص ، وهذا ما أسماه (فولنغانغ أيزر) بالقارئ المضمر الذي يضعه النص لنفسه ، وقدرة الكاتب على تحقيق ذلك ((يعتمد على الإيقاع الذي يخضع إليه النص ، واللغة المستخدمة في النص ، والرمز الذي يعد من أهم العوامل التي تعزز الاختلاف بين مقصد الكاتب وما يقوله نصه))[٦] ، فالقارئ قد لا يلتقي مع الكاتب المسرحي في معنى النص وقد يذهب إلى معنى آخر مما يقصده الكاتب ، وبذلك ينفتح النص على أفق متعددة من التأويلات تبعاً للقراء الذين يتعاملون معه وقدرتهم في استنباط الدلالة وبالتالي قد يصبح الكاتب مغيباً تماماً عن هذه القراءات .

أما الشكلانيون فيتعاملون مع الحقائق اللفظية وليس مع الفكر أو المعنى ، فالشكل عندهم هو الأساس وعليه يتوقف المضمون[٧] .

وفي مجال التفكير الفلسفي يقدم الفيلسوف المضمون في أضيق حيز بغير أن يستميل قارئه أو سامعه للقراءة أو الاستماع المهم عنده أن ((يطرح الحقيقة كموضوع متجرد عن ذاتيته ولكأنه يقول أن ما أقوله يجب أن يقوله جميع الناس بغير استثناء ، لذا فهو يهتم بالمضمون أولاً ، ولا يكون اهتمامه بالشكل إلاّ لخدمة المضمون))[٨] ، وبذلك فهو يخالف موقف الأديب الذي يهتم بالشكل والمضمون معاً بل ويرجح كفة المضمون في بعض الأحيان .

أما أتباع الفن للفن فقد نادوا بان ((جماليات الفن تكمن في الشكل ، وليس للمضمون أية قيمة فنية ، لأن الفن يترفع عن الوعظ والأخلاق ، فالموقف الجمالي يؤكد على إن الفن لا علاقة له بالحياة لذلك فهو لا يحمل مضمونات أخلاقية))[٩] فمهمة الفن في نظرهم هي الإمتاع لا غير ، ولكن هذا التقيد الصارم لم يلتزم به جميع الجماليين ، فكان هناك رأيان متغايران في الفن يعتنقهما أتباع مدرسة الفن للفن أحدهما ((يعطي الشكل

القيمة الجوهرية الوحيدة في الفن ، والثاني يعطي التعبير أهمية قصوى ، مما يعني توكيد حق الفنان ومسؤوليته في التعبير عما يجيش في صدره وهذا الموقف أخلاقي في جوهره))[١٠] .

ويرى الرومانسيون ((أن الشكل تابع لجوهر العمل الفني وملازم للوضع العاطفي عند الفنان ومتحد معه ، وليس قالباً جاهزاً يصب فيه المحتوى))[١١] ، وقد اعتمد (كوليروج) الرأي السابق أساساً في نظريته في الخيال الخلاق وفي الشكل الفني مستفيداً مما توصل إليه (شلنك) من أن الجوهر قد يتأذى إذا فرض عليه الشكل من الخارج،وحقيقة الأمر أن الشكل هو الذي يفيض على الجوهر (المضمون) ، ويتجسم من داخله ، فحين يتمدد الجوهر وينطلق يأتي الشكل بقسوة ويضع حدوداً للامحدود ، ووظيفة الشكل في هذا المقام أصلية ضرورية لأن اللامحدود لا يمكن إبرازه دون حدود ، وهذا يستدعي أن يكون الشكل قاسياً[١٢] .

أما نظرية الفن للجميع فتناقض تماماً ما تقول به نظرية الفن للفن ، إذ لا تعد الشكل هو القيمة دون محتوى ، ويرى أتباعها ((أن تقديس الشكل من خصائص الأدب البرجوازي الذي يتخذ الشكل مخدراً))[١٣] يتضح عبر هذا السياق أن المضمون الفكري سواء نزع إلى الخير أم إلى الشر يحتاج إلى شكل جيد يعرض فيه ويطل من خلاله على جمهور القراء ، فالعمل الفني في نهاية الأمر شكل ومضمون لا ينفصل هذا عن ذاك ، لأن العلاقة بينهما علاقة عضوية لا يمكن فهمها في الواقع ، إنهما أشبه بوجهي قطعة العملة الواحدة لا يمكن الاستغناء بوجه واحد عن ضريبه ، ذلك أن النتاج الفني الحقيقي إنما هو ابتكار في الشكل واكتشاف في المضمون ، ويعود ذلك إلى أن النشاط الإبداعي ذو طبيعة قيمية – معمارية ولا يجوز بحث الإبداع خارج نطاق هذه الطبيعة .

* **المضامين الفكرية من الناحية الدينية:** يُعد الدين قاعدة من قواعد المجتمع البشري والاهتمام به من الغرائز التي فطر عليها الإنسان على مر العصور ، والدين في جوهره مضمون وطقوسه شكل قد أخذ بها الإنسان عندما بدأت النزعة الدينية منذ العصور القديمة وتوجه الإنسان بالحدس لوجود قوة تسودها الأرواح والغيبيات تقع خارج نطاق العقل ، وهي المسؤولة عن تنظيم الكون وتسييره ، فامتزجت عواطفه ومخاوفه وتطلعاته ورغباته ومعرفته بذاته والعالم الخارجي في هيكل فكري ، وإذا به يرسم صوراً فكرية متعددة تبين موقفه من ذاته والعالم الخارجي وما يحيط بهما من قوى يعتقد أنها المسؤولة عن الكون بكل ما فيه ، وتعد الأسطورة أولى مراحل التفكير الفلسفي الذي يعني بتأمل ظواهر الكون وعلاقة هذه المظاهر بحياة الإنسان على الأرض ، وقد رأى الدكتور عز الدين إسماعيل أنها ((رموز تحمل دلالة تطلق شحنات شعورية في التجربة الحديثة وهي في النهاية تضمين يراد به استحضار الدلالات القديمة بعد تهيئة الوسائل اللازمة لبعثها في موضعها الجديد))[١٤] .

وعند التطرق إلى المسرح يتبين أن المسرح الإغريقي في مصادره الدرامية وفي كتابة نصوصه التراجيدية ((استمد من الأساطير الإغريقية التي تعددت فيها الآلهة وقدراتها الفائقة على التحكم في مصائر الأبطال والملوك وموقفها من الحياة الفانية لبني البشر ما بين موتهم وبعثهم ، والإستجابة لرغباتهم والوقوف دون تحقيقها))[١٥] .

وإن الأساطير الإغريقية وكذلك الفلسفة اليونانية الأولى قد ((استمدت مضامينها وموضوعاتها من التراث الأسطوري للشرق القديم ، وخاصة في التمثلات الأسطورية السومرية والبابلية والكنعانية لعمليات الخلق الأولى ، وإذا كانت الفلسفة اليونانية قد بدأت من نفس مضامين الأسطورة فإنها أضفت عليها (عقلانية) نوعية وجاهدت للتخفيف من دور الآلهة في عمليات التكوين الأساسية للعالم والإنسان كما أنها تدين بولادتها وتطورها لهذه الأساطير التي شكلت نقطة انطلاق الفلسفة))[١٦] ، أما الرومان فقد اتسمت أعمالهم الأدبية

والفنية بالأمور الدنيوية وانعكس ذلك على المضامين الفكرية للمعتقد الديني الذي لم يكن ذا أهمية بالنسبة لهم ، وفي مسرح العصور الوسطى بدأت الأعمال الدرامية تأخذ شكل طقوس دينية تؤدى في داخل الكنيسة لإحياء ذكرى الرب ، وكان يقوم بها القداس أو الرهبان المشرفين على الكنيسة ، ونشأت نتيجة لذلك أعمال أدبية وفنية من داخل الكنيسة تحمل بعض المضامين الفكرية مفادها الوعظ والإرشاد ولو بشكل أدبي وفني بسيط .

وفي عصر النهضة وفي القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، ظهرت حركة فكرية واجتماعية وجمالية أحدثت تغييرات فكرية عميقة الأثر وكان للفكر دورٌ رئيسيٌ وهامٌ في عرض المضامين لجميع الآداب والفنون والاهتمام بالنتاجات الفكرية للعملية الإبداعية لعدد من المبدعين الذين كان لهم الأثر في إبراز الفكر البشري وإغنائه بروح العصر ولذلك عُدَّت النتاجات الإبداعية معبرة عن مضامين حياتية غير خاضعة لسلطة الدين التي لازمتها لمدة ليست بالقصيرة [١٧] .

وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهرت فكرة الحقيقة المطلقة أو القانون المطلق بالرغم من التيارات التجريبية،سواء وضعت داخل التجربة الإنسانية نفسها أو خارجها أي ما فوق الحواس وقد أصبحت هذه النظرية في القرن العشرين قائمة على مجرد افتراض غير قابلة للتأكيد أي لابد من إثباتها ، وبذلك اقتربت الفلسفة من وضعية العلوم من خلال وضعها التاريخي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو الوجودي على وفق النظرية النسبية (لأينشتاين) التي حلت بدورها المنظور النسبي مكان المطلق الثابت[١٨] .

*** المضامين الفكرية من الناحية السياسية :-**

يُعد النص الدرامي ميداناً رحباً ، إذ ينظر إلى السياسة كسلسلة من الأفكار الواعية واللاواعية التي تكون محتوى يسعى الكاتب المبدع إلى تجسيده عبر أشكاله الأدبية والفنية ، فالسياسة تمثل ((المحيط الفكري والاجتماعي الذي يتم في إطاره الصراع الدرامي وهي تمثل فرضية أساسية في الدراما على مختلف أشكالها وفي مختلف عصورها))[١٩] .

ويعد الأدب المسرحي مرآة يعكس الأحداث السياسية في اغلب الأحيان ، إذ نهج نهجاً ثورياً وذلك بعرضه نصوص مواكبة الأحداث السياسية والصراعات الداخلية ما بين الفرد وسلطته الحاكمة عبرت وفق رسالتها بأفكار مناهضة حقيقية لرؤى مبدعيها والتي تترجم إلى مشاعر حقيقية عندما تصل إلى المتلقي ويأخذ بإزائها موقفاً معيناً ، لأن الكاتب قبل أن يقبل على كتابة النص الدرامي لابد من أن يمتلك تداعيات وأفكار ومرجعيات في ذهنه ، وأن يكون محكوماً بنظام سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي ، ولابد له من تغيير الواقع من خلال ما عرضه في النصوص أو أن يكون مدعوماً من قبل الحكومات أو المؤسسات ذات النفوذ الواسع وبذلك يصبح الكاتب يمثل السلطة السياسية والعسكرية ، وقد ينهج المؤلف منهجاً ثورياً كما في مؤلفات (بريخت) التي حملت مضامين فكرية تدعو إلى التغيير من النظام السياسي القائم [٢٠] ، فالأفكار السياسية ((تعكس دوماً الظروف والأحوال في بيئة الأمة التي تنشأ فيها فهي جزء من شخصيتها وتراثها الذي تكوّن لديها عبر السنين والأجيال حيث تكوّن الأفكار السياسية الخط الفكري الذي ترسم به تلك الأمة شخصيتها وتحدد فيها نظرتها إلى السياسة))[٢١] .

*** المضامين الفكرية من الناحية التربوية :-**

تعد التربية استثماراً للقوى البشرية ، فهي تقدم إنساناً متكاملاً قادراً على التنمية وعلى حمل الراية والسير قدماً بطرق أفضل مما كانت عليه ، ذلك أن ((الإنسان هو الجزء الأساسي في التنمية وهو مخلوق مفكر بل ويتميز عن باقي المخلوقات بتفكيره الذي أخرجه من طور الحياة الهمجية إلى حد الإنسانية

والحضارة ، فانكب على الاكتشاف والاختراع ليسهل حياته ويدفع بها إلى التطور المستمر))[٢٢] ويمكن القول أن ((فعل التربية قد بدأ مع وجود الكائن الحي من حيث أنه فعل تنمية وزيادة في الوظائف الجسمية والعقلية والخلقية والاجتماعية كافة عن طريق التهذيب والتثقيف))[٢٣] .

لقد اتخذت التربية منهجاً فكرياً وارتبطت مباشرة بالعقل الإنساني ، إذ بنى أفلاطون وأرسطو وباقي فلاسفة اليونان فلسفاتهم الأخلاقية على أساس طبيعة الإنسان العاقلة ، وكانت التربية عندهم ارستقراطية بطبيعتها وتطبيقها [٢٤]، وهكذا تخلت التربية عن العقل واعتمدت على النظرية الترويضية التي بمقتضاها يتم تحضير الفرد بطرق قاسية وبكل مكوناتها ومنها الجسدية والعقلية والأخلاقية لإيمانها بالحياة الأخرى ، أما في القرون الوسطى فقد سيطرت الكنيسة على المفاهيم الفكرية ، واصطبغت التربية بالصبغة الدينية الخلقية والاهتمام بالجوانب الروحية وبالحياة الآخرة ، وسادت نظم التربية على أساس منطق المادة دون مراعاة للفروق العقلية .

وفي عصر النهضة اتسمت التيارات الفكرية بالحرية الفردية واهتمت بالحياة الدنيا والتركيز على طبيعة الإنسان الذاتية بميولها واتجاهاتها كافة ، وسميت بالتربية الحرة لاهتمامها ببناء الإنسان الصالح وتنمية المواهب العقلية والجسمية لدى الفرد واهتمامها بالتربية البدنية والتربية الفنية للتذوق الجمالي واهتمامها بالجوانب السلوكية والأخلاقية[٢٥]

وفي القرن العشرين ظهرت النظريات التربوية الحديثة وعلى رأسها النظرية البرجماتية التي اتسمت بأفكارها النفعية في عقلية الفرد وسلوكه من خلال المؤسسة الاجتماعية الأكثر تأثيراً وهي (المدرسة) ، إذ أن البرجماتية((تهدف إلى توضيح الأفكار والمعاني وبيان صدق الأفكار،أي تهدف لإيجاد معيار لبيان صدق الأفكار،وتهدف أيضاً إلى إيجاد معيار للفكرة النافعة))[٢٦] ، ومعيار صدق الأفكار ونفعها بمقدار ما تحقق من نفع للإنسان وفائدته ، فالفكرة ليس لها معنى ما لم ترتبط بالنتائج التي تترتب على هذه الفكرة ، وبالتالي يتضح المنهج العلمي البراجماتي من خلال تأكيدهم أهمية هذه النتائج من حيث أنها اختبار لصلاحية الأفكار وصدقها ومالها من اثر في مجرى السلوك ، وأن التجربة هي التي تؤكد إثبات أو إنكار الفكرة ، فهي تختبر صحة الفكرة .

* **المضامين الفكرية من الناحية الاجتماعية:**كان التفكير بالنسبة للظواهر الاجتماعية ذاتياً يعبر عن المثال الأعلى الذي يتخيله المفكر أو الفيلسوف حيث سيطر الطابع التأملي على المفكرين والفلاسفة ، فالفلاسفة ذو النزعة التجريبية ((عمدوا إلى مشاهدة النظم المختلفة أثناء رحلاتهم التي قاموا بها في بلاد عديدة واختاروا منها ما خيل لهم أنه أصلها وحاولوا تطبيقه في بلادهم وهناك فريق آخر حاول أن يصل إلى المثال الأعلى للمدينة الفاضلة بإتباع طريقة (عقلية) فاتخذ مثله الأعلى (مدينة الآلهة) وحاول أصحاب هذا الفريق أن يصلوا إلى معرفة كنه الانسجام الأبدي للكون كي ينقلوا أسراره فحققوا بذلك الخير والسعادة لبني البشر))[٢٧] وكشفت البحوث الأنثولوجية عن واقع الحياة اليومية وما يكتنفها من مشكلات وظواهر ومواقف واتجاهات واقعية وغيبية وكشفت عن التراث الحضاري الذي تعالج به تلك الشعوب تفاصيل حياتها اليومية بأساليب فكرية عقلانية تخضع لأنماط حضارية معينة .

إن النظم الفكرية الفولكلورية السائدة في المجتمعات البدائية هي المورد الميداني الأهم الذي استمد منه رواد الفكر الأثنولوجي والسوسيولوجي معلوماتهم وبنوا عليه الكثير من فرضياتهم وآرائهم ، إذ استوحى فرويد نظريته في التحليل النفسي عن (عقدة أوديب) من مطالعاته عن الحياة الفكرية والعاطفية للجماعات البسيطة ومن المعلومات الأنثولوجية والتاريخية والروايات القديمة ، أما العالم الفرنسي (ليفي بريل) فقد وضع

نظريته عن (الذهنية البدائية) التي أراد فيها أن ((يظهر التركيب النفسي والفكر المميز للشخصية البدائية كتركيب متميز حيث يؤكد أن هذه الذهنية غير منطقية في تفكيرها أو متناقضة مع نوعية تفكيرها أو غيبية في كل تصرفاتها أو متناقضة في تحليلاتها لم تعرف فكرة ثبات القوانين الطبيعية لذا يميل الإنسان إلى اعتناق مبادئ متعاكسة دون أن يدرك تناقضها مثل إدراكه نفسه على انه إنسان تارة وفي تارة أخرى يتصور نفسه حيواناً))[٢٨] .

أما (جولدمان) فقد استند على مبادئ الفكر الجدلي وانطلق منها ليؤكد أنه لا يمكن فهم فكر المؤلف أو إنتاجه عند مستوى كتاباته أو حتى قراءاته أو سيرته الشخصية ، فالسيرة الذاتية للكاتب لا يمكن الاعتماد عليها في فهم العمل ذاته ولا تمثل عنصراً أساسياً في تفسير العمل الأدبي ولا يمكن الاعتماد على المؤثرات التي تأثر بها الأديب ، وما الفكر سوى مظهر جزئي لواقع أقل تجريباً هو الإنسان الحي ، وهذا الإنسان بدوره عنصر أساس في كلٍ أوسع هو الجماعة الاجتماعية ، ويرى ضرورة دراسة أعمال الأديب كلها ، ففكرة واحدة أو عمل واحد لا يفصح عن الدلالة الحقيقية إلا إذا تداخل مع الحياة وارتبط بها وبالسلوك، ويقسم علم اجتماع الأدب إلى مدارس عديدة تهتم كلها بدراسة النص ((فهناك مدخل يعطي الاهتمام الأكبر للغة النص،ومدخل ثاني بالشكل دون المضمون ، ومدرسة ثالثة تركز على الحقائق الكمية ولا تهتم بالمعنى، ومدرسة رابعة لا ترى في النص إلا وثيقة تستخلص منها المعرفة الاجتماعية والتاريخية ، ومدرسة خامسة تحاول تطبيق المادة التاريخية على النص))[٢٩] .

ويرفض (جولدمان) تحليل المضمون الأيديولوجي أو الفكري للعمل الأدبي بعيداً عن الخبرة المباشرة والإنسانية التي يتضمنها ، إذ ((يواجه هذا التحليل خطر افتقاد الموضوع كليته ، وتحويل الواقع المعاش إلى فكر تصوري مجرد،ومن ثم استخلاص النقاد لمضمون لم يكن الأديب واعياً به))[٣٠] ، ويمكن القول ((إن كل إنسان هو مفكر اجتماعي على وجه من الوجوه فهو ما دام يعيش في المجتمع ، فلا بد أن يتعرف إلى شيء من خصائص المجتمع وكيف يسلك الأفراد فيه))[٣١] .

لقد أهتم الفكر الحديث بدراسة ظاهرة الإنسانية للواقع الاجتماعي وبشكل ميداني ، إذ دعا كل من (سان سيمون وأوجست كونت) إلى أنَّ علم الإنسان يجب أن يكون متمتعاً بالموضوعية التي تتمتع بها العلوم الأخرى التي تعالج الموضوعات العضوية وغير العضوية ، وقد أولى (كونت) علم الاجتماع دوراً مهماً في كتاباته التي ظهرت مابين (١٨٣٠-١٨٥٤) ، إذ ((دعا من خلال مضمونها الفكري أن علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة و أن كل أنواع المعرفة لابد أن تسخر لخدمة المجتمع ، وأن الفكر عنده قد مر خلال تطوره عبر التاريخ بمراحل ثلاث هي المرحلة الدينية والمرحلة الميتافيزيقية والمرحلة الوضعية))[٣٢] ، ففي الحالة الأولى يحاول الفكر تفسير الحالات بنسبها إلى وجود قوى غريبة خارج نطاق العقل تتحكم بالبشر وهي المسؤولة عن مسايرة الكون وهذا النمط موجود عند الشعوب البدائية القديمة ، أما المرحلة التالية – الميتافيزيقية فتتمثل باعتقاد الناس أن هناك قوى مبهمة غير معروفة هي المسؤولة عن تفسير الأمور وتمثل هذه المرحلة أولى نشاطات الفكر وذلك بالتعرف على هذه القوى التي تتحكم بالكون وبجميع ظواهره المختلفة ، وهي مرحلة غير مكتملة النصاب لاعتمادها بشكل تام على الاستنباط المنطقي والفكر اعتماده على الاستنباط العقلي والتفكير التجريدي ، أما المرحلة الوضعية فقد اعتمدت على الملاحظة والتجريب .

المبحث الثاني

*** المرجعيات الفكرية للكاتب المسرحي (خزعل الماجدي) :-**

١- الفلسفة القديمة (الميثولوجيا والتاريخ القديم والأساطير والأديان) وهو ما يدخل ضمن فضاء الانثروبولوجيا :-

يعد (خزعل الماجدي) من بين الكُتاب الذين توجهوا صوب توظيف التاريخ والأسطورة في أعماله المسرحية إذ يرى ((أن الأسطورة في معناها القديم بنية شعرية جماعية نضجت من روح الجماعة ، والنص بنية شعرية فردية تنضج من روح الرفد المحتشد داخله بروح الجماعة عن طريق الرموز والاركيتايب (النماذج البدائية)،ولذلك فهو يرى أن الشعر هو أسطورة فردية في حين كانت الأسطورة شعراً جماعياً))[٣٣] .

لقد حاول (الماجدي) أن يزاوج بين الواقع والتراث ، باعتبار أن التراث جزء من الواقع ، هذا الجزء الذي يمثل خلاصة الماضي وروحه وهو ما يشكل عنصر الاستمرار والتجدد في آن واحد ، إذ أن الواقع في حد ذاته ثمرة يسهم الماضي في تكوينها وإنضاجها ، والنص المسرحي لابد أن ((يقع تحت تأثير الواقع المرحلي الذي يعيش في رحابه الكاتب منشغلاً بقضاياه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية فمبقدار وعي الكاتب بمكونات الواقع تكون قدرته على التأثير والتغيير فاعلة ومؤثرة ، كما لابد أن يقع النص تحت تأثير التراث الثقافي الذي لا يمكن تجاهله في الإنتاج المسرحي لكاتب يحترم أمته وإنسانيته وهذا يعني أن المضمون التراثي ليس أسير تراث الأمة التي ينتمي إليها الكاتب ، بل يتعداها إلى إطار أوسع وأشمل هو إطار التراث الإنساني))[٣٤] ، وهذا ما فعله الكاتب المسرحي (خزعل الماجدي) ، إذ انعكست تأثيرات الانثربولوجيا والميثولوجيا بشكل واسع على نصوصه المسرحية ونهل منها وعدَّها مصدراً حيوياً وفاعلاً في تشكيل نصوصه المسرحية ، إذ يؤكد أن أكثر المناطق غواية له هو حقل الأسطورة والانثربولوجيا وبالذات الرافدينية وتأثير تلك الثقافة السومرية والأكدية والآشورية وبعدها المندائية ، فالتراث الانثربولوجي ((يتمتع بالسرد القديم في الأساطير والملاحم والخرافات والحكايات الشعبية ، من ناحية الشكل والمضمون وبمادة جمالية خام يمكنها أن تكون مادة أولية في صناعة المسرح المفتوح))[٣٥] ، فتراث السحر والعرافة والطقوس والشعائر والحياة اليومية للشعوب القديمة وفولكلور الشعوب الحية تشكل منبعاً انثربولوجياً ثرياً وخصوصاً للنص المسرحي،ويعمل (الماجدي) على ((أسطرة الحادثة الراهنة وذلك بجعل الأسطورة نواة مقدسة ثم يقوم بإعادة نسيج خيوط الحادثة حول هذه النواة ، ويؤكد أن معرفة أساطير الماضي ودراسة ميكانزماتها وطبقاتها وأغوارها ثم القدرة على تهميشها وتفكيكها ومن ثم إعادة دمجها مع مجريات الواقع / الحاضر وبنائها من جديد هو ما يجعلنا قادرين على التعامل مع أساطير الشارع أو الحاضر))[٣٦] .

٢- **الفلسفة الحديثة (التفكيكية وما بعد الحداثة)**:يعد الكاتب المسرحي (خزعل الماجدي) من الكتاب الذين تجلت التفكيكية في نصوصه المسرحية ، إذ يؤكد (جبرا إبراهيم جبرا) القارئ والمترجم لنصوص شكسبير المسرحية في معرض حديثه عن (هاملت بلا هاملت) قوله ((.... فكان بذلك معقباً على تاريخ الإنسان منذ أن أوجد مدنه وحواضره الأولى ، ولعل هذه البراعة ، من مؤلفنا المعاصر (الماجدي) في تركيب الحدث بعد نسفه أولاً ثم صياغته من جديد ... وكان من السهل أن أرى كيف أن خزعل الماجدي أخذ النص الأصلي وأنا أكاد أحفظ ألفاظه عن ظهر قلب وفجره من الداخل ، ثم راح يلتقطُ هذه الشظية وتلك ، مهملاً بالضرورة الكثير منها ليكتب بها نصاً جديداً ناسياً ، في كثر من الحالات ، كلام الشخصية الواحدة للشخصية الأخرى وفق حاجة المؤلف الجديدة))[٣٧].وبذلك عمل (الماجدي) على نسف البنية النصية ليؤسس بذلك نصه الجديد ، فالنص الأول في كل الأحوال يبقى رافداً يتم امتصاصه لإظهار رموز لها وظائف جديدة وتؤدي بنا إلى فضاء النص القادم المتناص مع السابق وهو الذي يشير إلى فكرة المؤلف المقبلة عبر التغيير والحذف والإضافة والإقصاء والإزاحة وتسليط الضوء على وحدات أخرى لم تكن مقروءة سابقاً .

لقد تميزت نصوص (الماجدي) المسرحية بالتدفق الشعري والمفاجأة اللغوية والتنوع الدرامي ، إذ عمل على بث شعرية من جديد داخل المسرح بطريقة مختلفة جذرياً عما كانت سابقاً ، و المضمون بالنسبة له ليس بالضرورة هو الجوهر أو المتن،وهو ليس البلاغة ولا الصورة الشعرية أو الأسلوبية ، وهو ليس مغلقاً ، بل روح كهربي شعري مفكك من الداخل يفكك ويهدم ويبني من الداخل وهو تنشيط الروح القلقة للنص المسرحي،كذلك سادت نظم (ما بعد الحداثة) في نصوصه المسرحية إذ ((غابت القوالب النموذجية بين الأجناس وتهاوت الحدود والفواصل وتداخلت الأساطير والخرافات مع الواقع وتماهي الوعي مع اللاوعي وظهرت الأمور الخفية للإنسان وتمزقت مركزية البطل والحضارة الواحدة والفحولة والذكورة والسلطة))[٣٨]، وانفتحت نصوصه المسرحية على النصوص الكتابية المقدسة والأسطورية ونصوص التصوف والإشراق والغنوص وحاول إعادة تركيب الطقوس والدورات الدينية المقدسة الأخروية ونصوص العود الأبدي وغيرها، أي أن ما يفعله (الماجدي) هو التخفيف من هيمنة البطل ومركز الثيمة المسرحية أو بطل الثيمة الحكائية والاهتمام بالشخصيات كلها بالقدر نفسه وهو ما يعني إزالة المركز والاهتمام بالهامش .

ويؤكد (الماجدي) أن الثورة ما بعد الحداثة في الشعر هي ليست في قصيدة النثر بل في (النص المفتوح) فقصيدة النثر تنتمي إلى زمن الحداثة رغم أنها لم تستنفد طاقتها بعد ولن يحصل هذا إلا بعد زمن طويل،لكن النص المفتوح ينتمي إلى ما بعد الحداثة لأنه يستجيب لمفاهيمها العامة ، والنص المفتوح هو انقطاع شامل عن مفهوم أو شكل القصيدة وإعلان عن نهاية تاريخ القصيدة وبداية لنمط جديد هو شعر النص أو نص الشعر الذي يسميه اصطلاحياً بـ (النص المفتوح). ويرى الماجدي أن النص المفتوح يتبنى كتابة الشعر عن طريق النثر بوسيلتين هما ((إلغاء الإيقاع الوزني وتبني شكل النثر وقوانين بنائه أي أنه يثور مرتين ، الأولى على شعر الوزن فهو يلغي الوزن والثانية على شكل القصيدة ويلغي بناء القصيدة لتبنى بناء النثر أو بناء النص الشعري ، وهذا ما يجعله يدخل بسهولة إلى المسرح لأنه سيخلو من الوزن الرتيب وسيبطل كونه قصيدة ، لكنه يبقى شعراً وبذلك يستوعب انفتاح المسرح المفتوح تماماً حيث ينبني النص المفتوح على سرديات الحكاية القديمة والجديدة وعلى السير والتاريخ والحوليات ونصوص الأحلام والخرافات والملاحم الشعبية وينفتح على الخبر والنكتة والإشاعة))[٣٩] . ويؤكد (الماجدي) أن الشيء الأساسي الذي قوض الحداثة وحطم مشروعها يظهر في الانفتاح على حضارات العالم الأخرى كالحضارة الإسلامية والصينية والهندية وحضارات أخرى مندثرة ، لذا نسج مواضيع أعماله من حضارة وادي الرافدين كما في مسرحية (سيدرا) وهو انفتاح على الماضي والتاريخ والأسطورة .

ويعمل (الماجدي) على ((تفعيل دور المرأة ، ومنحها المجال الكافي للقيام بدورها ، إلى جانب الرجل أو ربما في غيابه،والتي يتجسد فيها الحب ، فقد عول على المرأة في إنقاذ المجتمع البشري ، وصار للمرأة دوراً أساسياً في الحياة بعد أن كان هامشياً ،وهي سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة وانفتاح الثقافات))[٤٠]، وتأثر (الماجدي) بشكسبير في نصوصه المسرحية إذ أن مناخ شكسبير منطقة إغواء شديد لكل كاتب ومخرج مسرحي ، لكن هذا الإغواء لا يرتفع إلى منطقة الإبداع إلاّ في حالة معالجة خاصة وعميقة وجديدة لأعمال شكسبير ، والمسرحيتان اللتان تتبعان من مرجعية شكسبيرية واضحة ولكنهما تفككان الهيكل الشكسبيري وتعيدان تركيبه بطريقة خاصة لعل أهم ما فيها شحنة العصر الحالي ورائحته هي مسرحية (هاملت بلا هاملت) و (سيدرا) ، حيث تقوم فكرة مسرحية (هاملت بلا هاملت) على شطب شخصية هاملت من مسرحية شكسبير وهكذا ظهرت بصيغة جديدة فاستطاعت أن تعرض رواية حديثة حول مسألة الخطيئة والعقاب ، أما مسرحية (سيدرا) فقام الكاتب فقط بإعادة تركيب الشخصيات الرئيسية للتراجيديات الخمس الكبرى لشكسبير

(هاملت ، ماكبث ، لير ، عطيل ، العاصفة) ووضعها في هيكل درامي تمثله ملحمة الطوفان التي كان بطلها زيو سيدرا السومري ، وهكذا فقد قام بزرع شخصيات شكسبيرية في أرض أسطورية سومرية / سامية وتحركت ملحمة الطوفان وتراجيديات شكسبير وفق تصور جديد في سياق غرائبي مختلف ، حيث كانت الشخصيات الشكسبيرية تتحرك وفق طبائعها التي رسمها شكسبير ولكنها في الوقت نفسه كانت (هاملت / سام) ، (ماكبث / يافت) ، (عطيل / حام) ، (لير / سيدرا) .

أما المرأة المركزية التي جمعت في شخصياتها تناقضات النساء الشكسبيريات (أوفيليا ، الملكة غرترود ، الليدي ماكبث ، دزدمونه ، بنت لير الكبرى والوسطى) فقد اختار لها شخصية أسطورية واحدة هي (ليليث) التي لعبت دور حواء الباطنية التي كانت تغوي آدم والرجال في الأساطير السامية ، وكانت هذه الشخصيات تسبح في جو (العاطفة / الطوفان) الذي كانت مرجعيته الشكسبيرية الأسطورية مناخاً لهذا الصراع الدامي الذي سيحتدم بين هذه الشخصيات .

* **الدراسات السابقة:**بعد الإطلاع على الأدبيات والدراسات السابقة لم تجد الباحثة سوى دراسة واحدة مقاربة للكاتب المسرحي (خزعل الماجدي) هي دراسة الباحث شاكر عبد العظيم جعفر الموسومة (تمثلات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية) والمقدمة عام ٢٠٠٩م ، إذ اقتربت هذه الدراسة مع الدراسة السابقة في المبحث الرابع المعنون (مقاربات التنظير والأداء النصي في منجز خزعل الماجدي) وابتعدت عنه من حيث الهدف من الدراسة وطريقة تناول موضوعاتها .

*** المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :-**

١- يتمثل المضمون الفكري الديني في الأسطورة التي تعد أولى مراحل التفكير الفلسفي .

٢- المضمون الفكري السياسي هو التزام الكاتب بموقف سياسي والعمل على تغيير الواقع من خلال عرضه لنصوص مسرحية .

٣- اهتمت المضامين الفكرية التربوية بنشر المفاهيم الأخلاقية والمعرفية .

٤- تركز المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية على دراسة الواقع المعاش من منظور فكري يصب في قضاياه المصيرية .

٥- انعكست تأثيرات الانثربولوجيا والميثولوجيا بشكل واسع على نصوص خزعل الماجدي ونهل منها وعدَّها مصدراً حيوياً وفاعلاً في تشكيل نصوصه المسرحية والعودة إلى التراث والأسطورة .

٦- تجسدت في أعمال خزعل الماجدي فكرة النص المفتوح كونه منظومة معرفية شملت الانثربولوجيا الثقافية وتداخل الأساطير والخرافات والواقع وتماهي الوعي مع اللاوعي والأفكار والتصورات التقليدية مثل الحقيقة والموضوعية والتفسير اليقيني .

الفصل الثالث/إجراءات البحث

- **مجتمع البحث :** يتحدد مجتمع البحث في النصوص المسرحية الواقعة ما بين المدة من (١٩٩٠ – ٢٠١٠) وهي الأعمال المسرحية التي أنتجها الكاتب خزعل الماجدي وعددها (٢٤)* نصاً مسرحياً ما نشر منها (١٨)** نصاً مسرحياً ، لذا اقتصرت الباحثة في مجتمع بحثها على النصوص المنشورة فقط .

- **عينة البحث :** اختارت الباحثة عينة بحثها بطريقة قصدية بوصفها أنموذجاً وهي مسرحية (نصب الحرية) وذلك للمبررات الآتية :-

١- تسنى للباحثة الحصول عليها وقراءتها قبل العينات الأخرى الموجودة في مجتمع البحث .

٢- كانت أقرب إلى هدف البحث .

– **أداة البحث :** اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة تحليلية لعينة البحث.

– **منهج البحث :** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملاءمته أهداف البحث .

– **تحليل العينة :-**

مسرحية : نصب الحرية[٤١]

تأليف : خزعل الماجدي

سنة التأليف : ٢٠١٠م

ملخص المسرحية : تبدأ أحداث المسرحية بنزول المرأة الأم والرجل الأب في النصب إلى خشبة المسرح ، ليتفاجأن بأن الحرية على الأرض لا وجود لها ، إذ يسود القتل ومنع الرأي ، ثم تلقى لهما جثة ابنهما الذي اغتاله المسلحون ، فيقومون بإعادتها إلى النصب بعد البكاء والرثاء والصلاة عليها ، ويفتحون السجون وينزلون أشخاص النصب مع الجندي ويكون هذا الحدث بمثابة الخلاص الأولي ، ويصعد الرجل نحو الحصان ويلمح روحاً ترفرف على شكل حمامة تطير حول الحصان ، وتعانق المرأة الثور بينما يطمح الرجل أن يطير فوق الحصان ويطير به فعلاً لكن الناس يصابون بالهلع ويطلقون الرصاص عليهما فيضطر إلى الهبوط بالحصان في النصب ويعيده إلى مكانه في النصب كذلك تبقي المرأة الثور في مكانه في النصب، يحاول الجميع إنزال النساء الثلاثة التي ترمز لدجلة والفرات وشط العرب ودفع مركبهم في المياه لكن المركب لا يتحرك بسبب فساد الماء ووجود الطين والجثث فيعدون النساء الثلاثة إلى النصب ، ويقرر الجميع في نهاية المسرحية العودة للنصب باستثناء المرأة حاملة الشعلة فتصر على البقاء لتحمل شعلة الحرية وإلى الأبد .

تحليل العينة : تعرض المسرحية أفكاراً وقيماً إنسانية جسدها (الماجدي) الذي ينتمي أصلاً إلى جيل السبعينات ، هذا الجيل الذي انبثق في العراق ، مثقلاً بأحلام ذهبية ورؤى تتوسم في أن تجد في الوطن فردوسها المفقود ، ولاسيما وأن هذا الجيل قد وعى جيداً حقيقة نشأته في بلد أقل ما يمكن أن يقال فيه أنه متميز بثرواته الكبيرة ، وهي ميزة تفترض أن يكون هذا البلد مصدر سعادة ورفاهية لأبنائه ، حتى إذا شاءت الظروف أن تسلط عليه طاغية مستبد يرى سعادة في سفك دماء الأبناء قبل الغرباء ، مجنداً كل جلاوزة نظامه ، شركائه في الإجرام ، من أجل مصادرة الحريات والإتيان على كل ما هو جميل في الحياة العامة ، فأحال ذلك الفردوس – الحلم إلى جحيم اكتوى به أبناء البلد النجباء وفي مقدمتهم الشريحة الواعية في المجتمع ممثلة بالمفكرين والأدباء والفنانين الذين آلمهم معاناتهم اليومية ، أن يجدوا وطنهم يخرب ويدمر بالكامل على مرأى منهم وتتحول أناسه إلى موتى وما هم بموتى ، حبيسين داخل زنزانات الخوف والرهبة من مجهول آتٍ، إذ أصبحت الحياة بالنسبة لهم لعنة تطاردهم أينما حلوا وحيثما رحلوا بوجوههم ليترك الأسى عليها آثاراً لا تخفى . من هنا بدأت عملية انهيار الأحلام وانحسار موجة التطلعات إلى المستقبل ، ليحمل الشعور بالإحباط من جراء خيبات الأمل المتواصلة بتواصل هزائم النظام السياسي الحاكم وما تمخض عنه من ترد للأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .. بديلاً عن الرؤى المتفائلة التي تلاشت بفعل تناقضات الواقع اليومي المرير وتفاقم أزماته ، حيث الإنسان يحيا مظلوماً ، وذا كيان محطم وحياته مهملة من قبل السلطة ، فبدأ يشعر بالإحباط واليأس من الحياة وبحاجته القوية إلى الحرية وأن يعترف المجتمع بقيمته ووجوده كإنسان إذ يقول :

الرجل : بدلاً من الزهور

ظهرت غيومُ الدخان وأمطرتنا

كأن البلاد خارجة من أقمطة السحر
كأن صياديها يسعون لصيد الشمس
كأنهم ينصبون الشرك للمطر (ص٢٤٦)

يشير (الماجدي) إلى شيء عميق ودفين في كنه الشعور الإنساني هو الشعور بفقدان الأمن والسلام في البلاد والابتعاد عن الطبيعة الأم وهذا يعكس نوعاً من التشاؤم ، يجسده (الماجدي) في الصورة المسرحية المشبعة بالخيال والغموض عبر أجواء حلمية تجسد نوعاً مرئياً من العوالم الذاتية غير المرئية المشبعة بالدلالات الرمزية والإيحائية من أجل إيصال الفكرة إلى المتلقي ونقله من الواقع إلى الخيال ، ليعكس ذلك فكرة التناقضات في الحياة ووحشية الإنسان المسلوب الإرادة في صراعه مع السلطة الحاكمة بغير فائدة ، وقد عبر (الماجدي) عن ذلك بظهور غيوم الدخان أي الغيوم السوداء التي توحي بالطغيان والظلم الذي تمارسه السلطة الحاكمة على شعبها ، وكذلك الإيحاء بطقوس السحر والتعاويذ لإطلاق المشاعر والعواطف والعودة إلى الماضي سعياً وراء الخلاص عن طريق المعرفة العميقة بالإله وأسراره وقواه وهو الغنوص الذي تعرف فيه النفس أنها جزء من الإله فتعود إلى أصلها وتتحد به ، ليكون ذلك بمثابة التصعيد الذي تقاوم به الشخصية الموت ، ولتلبس ذاتها ثوب الصراع الفلسفي بين الظلمة والنور ، ونتيجة تصادم الأضداد في الذات ينتصر الضوء الممثل بـ (الشمس) ، وتحلم بهطول الأمطار لتتطهر وتعود إلى نقائها وصفائها من جديد ، وبذلك جُسد المضمون الديني في هذا الحوار ، أما المرأة فتتساءل وتقول :-

المرأة : لماذا أسوارك مفطرة والأمهات فيك يبكين ويقلبنّ الأحجار دائماً ؟
الرجل : لماذا يلبسون غيوماً ؟ لماذا يتكلمون غباراً ؟
جرار محطمّة .. ونهارُ كاذب يظهر وتلاطم الأمواج يزيدُ الشوارع أفولاً
الرجل يحمل جمرة الروح ويعلقها على أسوارك المفطرة ..
المرأة تحمل ذكرياتها في سلّةٍ وتهرب
الأبناء يشيخون . (ص٢٤٧)

اقترب (الماجدي) من المنطق العبثي في علاماته ودلالاته التأويلية والتي غالباً ما توحي وترمز إلى مفهوم أساسٍ ألا وهو غربة الإنسان وضياعه وتهميشه في عالم مليء بالخداع والزيف ، فصور الحياة في العراق خالية من المعنى ومثقلة بالخواء والفراغ واللاجدوى ، واعتمد الصدق في التعبير ، ممثلاً بسؤال (المرأة) ، عن حال العراق ، إذ يعم الدمار والقتل والتخريب التي جعلت الإنسان يشعر بالفراغ الوجودي وفقدان الاتصال بالواقع والرغبة في إخراج المشاعر وطردها ، فالتاريخ لم يعد يؤنسه لأنه جلب إليه الويلات والأثقال التي زادت فوق همه هموماً ، وفي هذا العالم المضطرب المتناقض الغارق في صراعه الاجتماعي ، تظهر دموع الأمهات كصفة حميمية تجعل منها مادة لليأس ، إذ غدت الذات متآكلة ناسجة خيوط الفناء حول عالمها ، وأصبح الكلام لا جدوى منه ، نتيجة الزيف والخديعة التي تخدع بها السلطة الشعب ، ويؤنب (الرجل) نفسه على رضوخه واستسلامه لليأس والقنوط ، وتهرب (المرأة) وتلجأ إلى العزلة ، ويشيخ الأبناء كرمز وإشارة إلى الزمن وانقضاءه ، وعلى الرغم من هذه الظروف القاسية التي يعاني منها أبناء الشعب ، فقد امتازت الشخصية العراقية بالقدرة على التحدي في أسوء الظروف ، إذ تقول :

المرأة : ينبغي أن نموت تحت الشمس لا تحت الأرض
أولياء شرسون يصرخون بحاضرنا
أولياء خارجون من قبورهم يتوعدوننا

الأوراق يفترسها مجانين يقفون على ساقية من الدم . (ص٢٤٧)

وفي حوار آخر للرجل :

الرجل الثاني : دائماً في حوصلة الديك نرقد

لنخرج من صياحه مبكرين

قبل التاريخ خرجنا بالفؤوس والأزاميل

وبعده خرجنا بالفؤوس والأزاميل

انتصرنا على الملائكة مراراً

وقدنا الأنهار إلى مصبّاتها تحت السلاح . (ص٢٦٢)

يشير (الماجدي) إلى الثورة على الوضع السياسي الذي يعيشه العراق وإلى صحوة الضمير لدى الشعب، فهناك دعوة ضمنية في النص تحتوي على موقف جريء وهو الحق في الحرية ومغادرة عالم الواقع بكل انزياحاته وجنونه ولا معقوليته ، وتبرز فكرة الصراع والتحدي في هذا العالم المشحون بالتوتر وبالمناخ الأسطوري الذي ينقلنا من الحاضر إلى الماضي ، وهو مناخ يعيد لنا الصورة التي تخيلها (الماجدي) صورة الماضي بشكله المأساوي وتبرز عنيفة حادة في تعبيرها الدرامي مثيرة في الوقت نفسه إلى الدور التربوي والمنفعة الجليلة التي يقدمها للمتلقي عبر تطهير النفوس والتنفيس عنها وتخليصها من تراكماتها الشعورية بواسطة العزف على وتر الروح والوجدان وإثارة المشاعر والأحاسيس والعواطف التي تتراوح بين الخوف والشفقة من خلال تراجيديا الحياة التي تعرض تجارب تستلهم البطولة المرتبطة بالشهادة التي تؤثر في وعي المتلقي وتخلق لديه الرغبة في التضحية والفداء ، وهكذا تتقاذف الأصوات والكلمات أحجاراً لتضرب السلطة لكن أعلى الأصوات تلك التي يسمعها (الماجدي) من الديكة وهي تشق الظلام فجراً ، وبذلك جسد (الماجدي) المضمون التربوي في هذا الحوار ، ننتقل بعد ذلك إلى حوار :

الرجل : اندثرت المصابيحُ ووقفنا على هاوية عظامنا

لماذا أجبرونا على أن نختبئ في بيوتنا ؟

لماذا أصبح لونُ مرايانا أسود ؟

تظهر فينا النجوم مرتعشة وتتخفىّ فينا حيوانات جريحة

كأننا مهرجون في مأتم شاسع

كأننا خرافة تحملها الريح (ص٢٤٧)

يختزل (الماجدي) مأساة شعبه عبر ما تقاسيه الشخصيات من مرغمات الانسحاق تحت وطأة واقع لا تقوى على تحمل ما يفرز من آلام وأحزان بسبب الويلات التي كابدها أبناء المجتمع العراقي والتي أفرزتها كثرة الحروب نتيجة للسياسة التي كانت سائدة آنذاك التي قلبت الأشياء رأساً على عقب ، فسادت رؤيا سوداوية من جرائها صار الإنسان يرى نفسه وقد فقد جوهره الإنساني ، إذ مسخت ذاته متحولة إلى حيوانات جريحة مسلبة الإرادة لا تدري متى تساق إلى الذبح فهي في ظل أوضاع كهذه مسيّرة غير مخيّرة ، تعاني خوفاً شديداً ورهبة تجبرها على الاختباء في البيوت وتنعكس على رؤيتها السوداوية حيال الأشياء التي يعج بها العالم الخارجي لترى النجوم مرتعشة والظلام يغشى كل شيء بعد أن اندثرت المصابيح على حد ما يعلنه الرجل هذا الرمز الذي أراد به (الماجدي) أن يحكي من خلال ما يبوح به مأساة شعب بكامله ، وبذلك جسد المضمون السياسي في هذا الحوار ، أما المرأة فتقول :

المرأة : لا يتوقف أنين الفرات

مدن قديمة غرقت فيه
وقوارب كثيرة اختفت
الفلاحون يغوصون حد ركبهم في ضفتيه
ومشاعل النار تزداد وأشباح المرايا (ص٢٤٨)

يؤكد (الماجدي) مدى الهموم والأوجاع التي تعيشها الشخصيات والتي تتمثل في عدم الاستقرار وتغييب الإنسان ومحاولة قهره بالموت المصنوع من قبل السلطة بتعدد أشكالها ، إذ تبنى النص إعادة إنتاج نفسه عبر فعل الكتابة بآليات شعرية تسعى إلى استبطان وتشظي الحدث وعرضه بطريقة أخرى عبر مفردة التاريخ ودلالاتها المتحولة ، لكن هذا التاريخ ومع استمراره اللاولود من ناحية السلطة فقط ، يبكي الإنسان الذي سحقت ذاته بفعل تلك السلطة المهيمنة ، السلطة التي أجبرت الإنسان أو تحاول إجباره على مغادرة التاريخ ، وقد عبر (الماجدي) عن ذلك بالعودة إلى أساطير الطوفان والدمار الشامل الذي أحدثته ، إذ غرقت المدن واختفت القوارب ، وهما صورتان تعمقان طاقة الطوفان التدميرية وتهدف إلى أنسنة الفجيعة بفعل الطوفان حتى آلت إلى (مشاعل النار) وهو الرمز الذي أراد به (الماجدي) الإشارة إلى غضب الشعب ، لكنهم لا يستطيعون فعل شيء بسبب الخوف من النظام وقد عبر (الماجدي) بذلك الحوار عن المضمون الديني ، أما حوار :

المرأة : نُهزمُ كل يوم .. لأن الأنهار لا ترضى عنا
نُهزمُ كل يوم .. لأن السماء ضاقت ذرعاً برصاصنا
نُهزمُ كل يوم .. لأننا لا نشعر بالهزيمة (ص٢٤٨)

يحيلنا هذا المشهد إلى ما كان عليه واقع الحال في زمن الطاغية المقبور صدام حسين الذي جر البلاد إلى محارق حروب لم يجن من ورائها غير خراب البيوت ودمار النفوس ، إذ يعلن (الماجدي) الهزيمة على لسان (المرأة) لا على لسان (الرجل) ، مما جعل الدلالات الناجمة عن هذا الرمز (المرأة) تنمو باتجاه تأكيد فكرة خالفت منطق الواقع ، إذ هي أوحت للمتلقي بأن المراد هنا الإدلال على هزيمة (الوطن) في حين إن الأوطان لا تهزم ولكن الذين يهزمون إنما هم حاكمو شعوبها ، وتؤدي (المرأة) هذا الاعتراف بالهزيمة بضمير جماعة المتكلمين وإن لهذا الأمر مغزى ينمو باتجاه الإيماء بفكرة إن وقوع الحرب هو هزيمة للشعب وبذلك يتضح المضمون السياسي في هذا الحوار ، أما (الرجل) فيقرر الذهاب إلى الماضي بقوله :

الرجل : في الماضي
كان النهران مشتعلين يحيطان بأرض نفطٍ خاملة
اليوم ..
نهران منطفئان يحيطان أرض نفطٍ مشتعلةٍ
منظرُ متناوب : ماء ونار
طوفان وحريق (ص٢٤٨)

في هذا الحوار هيمنة اللغة الشعرية على لغة النص مما منحه مديات تفكيكية مفتوحة ، وخلق فضاءً حوارياً تعددت فيه الثنائيات اللغوية المتضادة من خلال آليات الاستعارة والتشبيه والإيحاء والرمز ، كاستخدام لفظ (أرض نفط خاملة / أرض نفط مشتعلة) ، و (ماء ونار) ، و (طوفان وحريق) ، فالماجدي يعيد سرد ذلك الماضي الممزق عبر أسطورة الطوفان التي يسيطر على أجوائها الكابوس والدمار والنهاية التي تمثل عودة الكون إلى العماء وظهور الأنماط البدائية السلبية التي تمثل المضمون الديني الذي يوضح الدورة الأزلية بين

الخليقة والموت ويربطها بواقع الحياة المعاش والمنظور الثوري ممثلاً بقوله (أرض نفط مشتعلة) كإشارة إلى ثورة الشعب العراقي على الظلم والطغيان ونمو الحرية حرية الفكر ، ثم أفتح النص على مجموعة من التشكيلات التي جاءت متراصة مع بناء النص في شعره وسرده وهو الانفتاح على الرقص الدرامي الذي يمد البصريات والمرئيات في سينوغرافيا النص عبر التشكيلات التي تقوم بها المجاميع الراقصة لأداء رقصة (عيد ميلاد حزين) وهذا الانفتاح النصي على كل الفنون / الرقص والغناء ومعزوفات الموسيقى منح النص الدخول إلى أفق ما بعد الحداثة فضلاً عن استخدام التعبيرات الجسدية المتأسسة بفعل التشكيلات البصرية والكيروكراف وبث أجواء تمثل الواقع بطريقة رمزية وبطريقة الرقص الدرامي ، إذ تبكي المرأة ويلتصق الرجل بالقضبان وهو يقول :

الرجل : كيف أحتفل بعيد ميلادكِ
والأحزان تقطر على أوراق الشجر ؟
كيف أشعل شموعك
والظلام هو نارنا الأبدية ؟
وماذا سأهديك ؟
الذهب تحول إلى تنك
الفضة تحولت إلى تراب
يكفي أن أنظر إليك بعيون حزينة
ويكفي أن تحفظي لي أولادي الأربعة
من الشرر المتطاير في البلاد
وإلاّ أعيدهم إلى رحمكِ (ص٢٤٩)

يحيلنا هذا المشهد إلى أن قدوم الحروب يقيد حرية الشعوب في ممارسة حريتها وفعل الحياة ، لذلك نجد (الماجدي) يشير إلى ذلك بالرمز بقوله : (يلتصق الرجل بالقضبان) إشارة إلى تقييد الحريات وعدم السماح للشعب بالتعبير عن رأيه وحبسه وراء الجدران الذي يرمز إلى السجن الذي تصادر فيه حرياتُ الشعوب ، إذ تعلن الشخصية فشلها في الوصول إلى الخلاص والتحرر من الظلم ، مترجمة صورة بوحها النفسي وخفاياها بالنكوص والعودة إلى النشأة الأولى إلى (رحم الأم) وما تتضمنه من شعور بالطمأنينة والأمان ، وبذلك جسد المضمون السياسي في هذا الحوار ، وفي المشهد الثاني نسمع إطلاق رصاص عنيف وتدفع بخشبة عليها جثة ابنهما ، فيفجُعان وتأخذ المرأة ابنها في أحضانها :

المرأة : ((..... يا دموع الفرات اغسليه
وردي الغبار الذي ناثروه عليه
وقصيّ عليه حكايا البلاد المعذب منذ الأزل
يا دموع الفرات امنحيه الندى
واجعليه طليقاً من الحزن
واجعليه نقياً كما ذهب
يا دموع الفرات اجعليه يصليّ
واجعليه ينامُ ويحلم)) (ص٢٥٣)

يبدأ هذا الحوار بإطلاق رصاص عنيف حيث يمثل الرصاص عنوان الغدر والقتل ، وكأن (الماجـــدي) يريد القول إن الرصاص يخلف آلاف الضحايا ، مما يؤكد ملازمته للحدث الإنساني ، في عالم مليء بـــالموت والحروب والعبث ، عالم الثورة على الطبيعة والواقع المر ، ولتعيش الشخصية تجربة الشهادة ويبدأ صراعها مع نفسها بحوار تكشف به عن عالمها النفسي والبحث عن منفذ للحياة بالخلاص وانطلاق الجسد إلى السماء ، حيث الرفعة والعرفان ، وحيث تعلو الذات وتتجه نحو عالم الملكوت المقدس لتجد خلاصها فيه مـــن الآثـــام والأوهام ولتتطهر وتعود إلى نقائها وصفائها ، وقد عبر (الماجدي) عن ذلك بذكر الماء كرمز للتطهيـــر فـــي بلاد الرافدين ، ففي حضارة العراق القديم يكون اغتسال الإنسان بالماء وإلقاء جسده في النهر الجاري يعنـــي تطهيره من آثامه وشعوره بالخلق الجديد والراحة والأمان. وبذلك جُسد المضمون الديني في هذا الحوار ، بعد ذلك انتقل (الماجدي) إلى عرض بعض الصور التي توضح الواقع الذي آل إليه العراق إذ يقول :

الرجل : هكذا !
هكذا إذن !
نتساقط مثل الشخوص الخشبية في ساحة الرمي
لم يكن من اللائق يا وطني أن تفعل بنا هذا
لم يكن من اللائق أن تبتلعنا واحداً واحداً
غولة لعينة ما زالت فيك
غولة سوداء مدرّعة بالظلام
أنجبت ملايين الأفاعي والعقارب والجرذان
خرجوا من جسدها
ونهشوا أجسادنا وامتصوا دماءنا (ص٢٥٣)

حاول (الماجدي) أن يعزف على أوتار الذات الاجتماعية بعرضه بعض الصور التي توضح الواقـــع العراقي المعاش ، إذ بقي الإنسان منذ ذلك الحين وحتى اليوم يرزح تحت ثقل الواقع وماكنتـــه التـــي تطحـــن الأجسام دون توقف في عالم الحروب والويلات والصراعات وفي عالم ليس للإنسان فيه من وجود لأنه سحق وتلاشت أحلامه وأمانيه ، وفي أتون هذا الصراع السياسي والاجتماعي الذي يلهب الساحة العراقية اســـتطاع (الماجدي) أن ينتقل من الماضي إلى الحاضر إيحاء باستمرار المأساة ، فقد سقط النظام وزال ، ولكن مأســـاة المعاناة تفاقمت فتحول الوطن إلى مثابة لغولة لعينة ما زالت تفتك بالوطن وتبتلع أبناءه واحداً تلـــو الآخـــر ، وفي هذا الحوار نجد المضمون الاجتماعي والسياسي ، وإزاء وحشية هذا العالم الذي نحياه بغيـــر جماليـــات تقول :

المرأة : سقطت قطرةُ دمٍ ، من جرح فيها ، على جبيني
هذا نذيرُ رعب وإشارةُ هلاك
ستدخل البلادُ في مسلخ
وسيخرج اللصوص والقتلة من المغاور والحفر
دمعي ينحدرُ طول اليوم وأنت لا تكلمني يا ولدي
الظلمة كثيفة والرمادُ يملأ البيت
النهارُ مسمومُ مثلما الليل

تحولت البلادُ إلى منفى
تحول البيتُ إلى متاهة (ص٢٥٥)

تتمرحل الشخصية هنا إلى التطير والتشاؤم من الواقع السياسي المؤلم ، إذ يشير (الماجدي) أن (سقوط الدماء) هو إنذار بحدوث شيء مريب ، حيث يضيف إلى صورة التشاؤم صورة أخرى هي دخول (البلاد في مسلخ) ، وإذ تشعر الشخصية بالنفي والضياع وأنها خارج منظومة الواقع ، منبوذة ومطرودة ومهمشة ، ونتيجة الواقع الدموي المعبر عن واقعنا العراقي القائم على التناحر والتباغض والاقتتال ، وهنا يتجسد المضمون الاجتماعي والسياسي،بعد ذلك يؤدي الراقصون (رقصة الشهيد) ويشعلون الشموع ويرمون الورد ، ينتقل (الماجدي) بعد ذلك إلى المشهد الثالث وحوار الرجل :

الرجل : فكرّتُ أن أعبر هذه المستنقعات
وأن أفك الشباك عن أقدام الطيور
لكن الأيام ألقتني هنا قرب هذه الألواح
وأجبرتني على الرسم
رسمت أسلاكاً وقطعتها
رسمت جداراً ووضعت فيه نافذة
عبرتُ سجناً وفتحتُ قضبانه
رسمتُ لغةً وفتحتُ أبوابها
يا إلهي .. لماذا أفكر بكل هذه الأقفال ؟ (ص٢٥٩)

هنا إشارة إلى الشوق للحرية والخلاص ومحاولة فتح السجون التي تكبل الحرية ، إذ بدأت الحرية تفتح أمام الرمز (الرجل) عالماً جديداً وطبقات خاصة وسرية لـ (الأنا) وهذا الفتح كان يجب أن يرافقه عمل مضنٍ ومعقد للعقل والضمير ، ترتب عليه استغراق الشخصية في أحلام اليقظة واللجوء إلى الاستبطان والتعامل مع الصور الخيالية التي شكلت وأصبحت تقوم مقام الواقع المرير الذي يعانيه الشعب العراقي ، وليكن التحريض المعقلن في إنهاء هذا الواقع المرير بما توفره (التعليمية) من بلورة للوعي الجمعي عند المتلقي ، وقدرته على إرضاء الجانب النفسي والاجتماعي والتربوي للمتلقي لانطوائها على شحن ترغيبية وتشويقية ، ثم ينتقل (الماجدي) إلى حوار الرجل إذ يقول :

الرجل : السماءُ انشطرت نصفين
نصفها حنّ علينا وصبّرنا
ونصفها بكى لأجلنا
غبارُ يملأ البلاد
وتاريخُنا يتشقق مثل جلد قديم
وتخرجُ منه الديدان
أيامنا تغطسُ في حفر الرماد
الخطايا تجرجر قسوتنا
الصباحُ مثل نسور رمادية تهبط علينا وتمزقنا
المساء مثل غولٍ (ص٢٦٠)

يحيلنا هذا الحوار إلى العودة للتاريخ ، ذلك التاريخ الذي يحركه الرؤساء والملوك ويعملون فيه النفي للآخرين من الشعراء والفنانين والأدباء ومن الطبقات الأخرى من المعارضين ، وهنا نجد الجانب الروحي والديني حيث تجري الأحداث والصور في المنطقة الواقعة ما بين السماء والأرض حيث الالتصاق بالأرض من جانب والتشبث بالسماء من جانب آخر وحيث أنه إذا ضاق الخناق على الإنسان فلا ملجأ إلا إلى السماء وبث الهموم واختلاجات النفس وضغوطاتها النفسية ولكن هناك انقطاع شبه تام بين هذين الفضائيين فضاء الأرض وفضاء السماء وذلك ناتج من اللامعقول والعبث واللاجدوى الذي يعاني منه الأشخاص ولكن الجميع يبحث عن الخلاص ، وينتهي المشهد بنهاية مفرحة تمثل (رقصة الحرية) يستسلم بعدها الراقصون والممثلون للنوم على خشبة المسرح ، وفي المشهد الرابع يستغرق (الرجل) في أحلام اليقظة وتتحول أحلامه إلى حلم منغمس بالواقع ، ليجد نفسه في دائرة مفزعة لا يستطيع الخلاص منها ممثلة في حواره مع الحصان وما انطوى عليه من اضطراب نفسي إذ يقول :

الرجل : على يدي ينمو الحشيش
على فمي تنمو القيود
المرأة تنبحُ ، تخرجُ منها الذئاب
نهار أزرق ملفوف
أيها الحصان أريد أن أشرب معك الماء وأنام
أريد أن أدور بك مثلما يدور طفل حول بيته
المسلّحون يفسدون الحلم (ص٢٦٩)

يشير (الماجدي) إلى أن الشخصية العراقية تولدت فيها ما يسمى بثقافة الخوف نتيجة ما تركه النظام السابق وظروف المجتمع القاهرة فضغط الاستبداد والقهر جعلت الإنسان العراقي صامتاً لا يقوى على الكلام بأمور حياته لئلا يتحول ذلك إلى نقمة تصبح وبالاً عليه حتى تحول الأمر إلى خوف رهيب أحط من كرامة وشخصية الإنسان العراقي وجعله لا يجد سبيلاً للخلاص سوى التطهير بشرب الماء حتى تهدأ نفسه وتنام ، وفي إطار خروج الذات من حيثياتها الاجتماعية نحو مماهاة ذاتها كهوية ، تدخل الحلم عبر صيرورة الزمن وتحلم بالعودة إلى الوطن وبذلك جسد (الماجدي) المضمون السياسي في هذا الحوار ، ثم يعرض (الماجدي) قضايا مهمة تحاكي الأحداث الإنسانية المعاشة إذ يقول :

الرجل : معنا خيولٌ كسيرة واسطبلات مهجورة
ومعنا سيوف مكسّرة وآليات معطوبة
ومعنا لصوص يسرقون الهواء
ولكننا شعبٌ طيب
لماذا لا تنزع الأشواك منه ؟
لماذا لا تصرع الجبابرة ؟ (ص٢٧١)

استخدم (الماجدي) الرمز لأسباب يتصل معظمها بالأحوال السياسية والاجتماعية التي يعانيها العراق ، فذكر الخيول هنا هي أحد عناصر الرمز التي استعملها (الماجدي) ، إذ ترمز إلى الوجود عند العراقيين وإلى الماضي العتيد والحاضر المرير ، ففي الماضي كانت ذات تاريخ عريق ومشرق مليء بالانتصارات والفتوحات وكانت العدالة والشهامة والشجاعة عنواناً للعراقيين . أما اليوم فنخوة العراقيين وشهامتهم وشجاعتهم مجروحة وكرامتهم تئنّ فهم أشبه بالخيول في ماضيها وحاضرها ، كأن (الماجدي) يستنهض

العراقيين ويحثهم على الجهاد بعكس ما هم عليه اليوم من انقسام وقلة إخاء ووحدة فهم أشباه فرسان ، ومشاة يسيرون تحت حكم الذّل خلف أناس يتاجرون بهم ويتراهنون عليهم ، فكأن كل شيء أصبح للخلف وكأن عهدهم المشرق قد انتهى،وكأن الناس أصبحوا خيلاً تسير إلى هاوية الموت في حين أن ماضيهم كان مشرقاً ، وبذلك تجسد المضمون التربوي في هذا الحوار ، بعد ذلك انتقل (الماجدي) إلى التعبير عن معاناته المتجلية في طرده من وطنه وتركه عرضة للضياع إذ يقول في حوار :

المرأة : ((... تحركت اللعنة في مفاصلنا
وصرنا منفيين إلى الأبد عن بلادنا
ننفخُ في نایاتنا الحزينة
ونحمل حقائبنا ونرحل
وإلى الأبد ستكون خشبتنا مغلقةُ على أكتافنا)) (ص٢٧٢)

عبرت (المرأة) عما يجول فيها من مشاعر وأحاسيس نتيجة الحروب والمشكلات السياسية والاجتماعية ، وسعت إلى مغادرة الوطن وتركه لكشف الذات والتعرف عليها بعيداً عن الواقع المرير الذي يعيشه العراق ، وهنا تجسد المضمون الاجتماعي ، أما في المشهد الخامس فقد عبر (الماجدي) عن الذل والخضوع وانهزام الناس من بيوتها وثقافة الصمت والخوف الذي تعاني منه الشخصية إذ يقول :

الرجل : خبأت نهاري في حُبتي
لم يعد هناك سوى ليلٍ طويل
الطيور محنية الرقاب
والناس تنهزمُ من بيوتها
مجذافي في التراب
ومخيطي على لساني
لم أعد أتراشق بالورد مع الماضي
صار الماضي يرشقني بالسهام كل يوم (ص٢٧٥)

يتضح في حوار (الرجل) معاناة الشعب العراقي والتهميش وتجاهل ما يعرضونه من أفكار وعدم إعطائهم دوراً فاعلاً في الحياة السياسية والاجتماعية ، ورؤيتهم لأناس لا يستحقون الحياة ، يعيشون مرفّهين فيما هم يعيشون حالات البؤس والفاقة ، فهذا الواقع أظهر عيوب البناء السياسي والفكري والاجتماعي وسبب الموت والتشريد والخراب للعراقيين ، وقد عبر (الماجدي) عن ذلك بإرسال مجموعة من الإشارات والدالات إلى المتلقي ، في سياق شفرة نظمها فكرياً لتمنح المتلقي فرصة شعورية ، وتأملاً يكتشف به عن سريته المعلنة ، إذ ذكر مجموعة من الرموز منها الطيور المحنية الرقاب التي تدل على الذل والخضوع للسلطة ، وانهزام الناس من بيوتها نتيجة الخوف ، ومخيطي على لساني إشارة إلى كتم الأفواه وعدم السماح لها بالكلام والتعبير عن رأيها ، وهنا جسد (الماجدي) في هذا الحوار المضمون السياسي ، أما حوار :

الرجل : ((.... أصبحنا نسير في ساعات عاطلة
وعلى شرفات مغلقة علّقنا صور فشلنا
كم جثوتُ على ركبتي وتوسلتُ أيامي
كي ينحدر طوفان جديد يغسلنا
وأن نتطهّر في غمرٍ أبديّ

لكن المياه أدارت ظهرها لنا ومضت
ولذلك ما زلت أتسول في قاربي
وأمرُّ حزيناً وصامتاً في هذه السواقي الصغيرة)) (ص٢٧٨)

يسعى (الماجدي) إلى ضرب الواقع بذلك الجو الموحش والفضاء الخانق رغم امتداده والتقاءه بـــالأفق ، إلا أنه واقع غير ولود يحيل إلى الموت الذي يخيم على مناخ اللوحة (الصورة) الذي تمثل بالجثث والخـــراب الذي وصل إلى الأعماق ، وبفعل هذا التحول يترافق موقف الإنسان القلق أمام الموت وأمام الوقت باضطراب نفسي ، إذ يسعى للبحث عن منفذ للخلاص من عالم مليء بالصراعات المأساوية ، فهو في اضطراب نفـــسي وسوء تكيّف يعكس صورة إنسان أخفق في تكوين مفهوم سليم عن نفسه ، فشعر بالعجز والفشل الذي قاده إلى تمني حصول طوفان جديد ليطهره من (غمرٍ أبدي) ، لكن المياه أبت أن تنتشله من غرقاً محققاً ، ليقف سابحاً على أجنحة تلك الأمواج النوارة الجارفة ، مواكب النور والإشراق السماوي ويتراءى لعينيه مشهد جنـــائزي يصعب فهمه ، يتحدث عن رحلة إلى عالم آخر وبذلك جُسد المضمون الديني في هذا الحوار .

الفصل الرابع

- النتائج :-

١- تجسد المضمون الفكري الديني في النص من خلال الدلالات الرمزية والإيحائية والعودة إلـــى الماضـــي والتاريخ والأسطورة .

٢- اتضح المضمون الفكري السياسي في النص من خلال عرض مجموعة من الإشارات والدلالات التأويلية للمتلقي في سياق شفرة نظمت فكرياً لتمنح المتلقي فرصة شعورية وتأملاً يكتشف من خلاله ســـريته المعلنـــة وإعطاءه فرصة لكي يكون له دورٌ في الحياة السياسية والاجتماعية والتعبير عن رأيه في التحرر مـــن الظلـــم والطغيان .

٣- تمثل المضمون الفكري الاجتماعي في النص بالعلامات والدلالات التأويلية التي توحي وترمز إلى الغربة والضياع والنفي ومغادرة عالم الواقع بكل انزياحاته وجنونه ولا معقوليته .

٤- اتضح المضمون الفكري التربوي في النص بالتحريض المعقلن على إنهاء واقع العراق المرير بما توفره (التعليمية) من بلورة للوعي الجمعي عند المتلقي وحثه على التضحية والبطولة المرتبطة بالشهادة. ٥- هيمنة اللغة الشعرية على لغة النص مما منحه مديات تفكيكية مفتوحة ، وخلق فضاءً حوارياً تعددت فيـــه الثنائيـــات اللغوية المتضادة بآليات الاستعارة والتشبيه والإيحاء والرمز .

- الاستنتاجات :-

١- هناك مضمونٌ فكري تربوي أوضحه (الماجدي) في مسرحية (نصب الحرية) ، هو حق الشعب العراقـــي في ممارسة فعلاً ثورياً يدعو إلى التغيير وكأن (الماجدي) أراد بنزول الشخصيات من نـــصب الحريـــة إلـــى خشبة المسرح أن يؤكد نزولها إلى ساحة التحرير نفسها، لذا فهو يحتم على المتلقي أن يقرأ ما بين السطور ، وأن يبحث عن المسكوت عنه أو اللا مفكر فيه في ثنايا النص .

٢- اتضح المضمون الفكري الاجتماعي في النص بمشاعر الغربة التي أحس بها (الماجدي) متمثلة في طرده من وطنه وتركه عرضة للضياع والنفي .

٣- ارتبط المضمون الفكري الديني في النص بالإشارة والرمز إلى أسطورة الطوفان وما سببته من دمار في أرض العراق .

٤- اعتمد (الماجدي) على المضمون الفكري السياسي في إيصال قصدية النص ودعوته إلى عرض قضية أساسية ألا وهي المطالبة بالحرية والتحرر من الظلم .

٥-تبنى النص إعادة إنتاج نفسه عبر فعل الكتابة بآليات شعرية تسعى إلى استبطان وتشظي الحدث وعرضه بطريقة أخرى عبر مفردة التاريخ ودلالاته المتحولة .

- التوصيات :-

١- ضرورة الاهتمام بمنجز الكتاب المسرحيين العراقيين والتعريف بهم بشكل أكثر عمقاً ودراسة ما تحتويه نصوصهم المسرحية من مضامين فكرية .

٢- توفير الإمكانيات المادية والمعنوية في نشر النصوص المسرحية العراقية في الأماكن كافة ذات الصلة وتوفير القاعدة الجماهيرية الممكنة للإطلاع على ذلك الفن .

- المقترحات :-

١- دراسة اللغة الشعرية في نصوص خزعل الماجدي المسرحية .

٢- دراسة الغنوصية في نصوص خزعل الماجدي المسرحية .

٣- دراسة الرمز ودلالاته في نصوص خزعل الماجدي المسرحية .

المصادر

ينظر:مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج٢ ، (بيروت : دار إحياء التراث العربي ، د. ت) ، ص١٥٤ .

الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية،(بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٣) ، ص٥٧ .

إعداد جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، تر :أحمد العابد وآخرون ، (جامعة الدول العربية ، توزيع لايوس للتربية والثقافة والتعليم ، ١٩٨٩) ، ص٩٤٧ .

أرسطو ، فن الشعر ، تر : عبد الرحمن البدوي ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٥٢) ، ص١٩ .

صليحة ، نهاد ، المسرح بين الفن والفكر ، (بغداد – القاهرة : دار الشؤون الثقافية العامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مشروع النشر المشترك ، ١٩٨٥) ، ص١١ .

العضيبي ، عبد الله محمد ، النص وإشكالية المعنى ، ط١ ، (بيروت : مطابع الدار العربية للعلوم ، ٢٠٠٩) ، ص١١

ينظر : بن ذريل ، عدنان ، النص والأسلوبية – بين النظرية والتطبيق (دراسة) ، (منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠) ، ص ٣٠ .

أسعد ، يوسف ميخائيل ، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية " ، ١٩٨٤) ، ص٢٩ .

ر . ف ، جونسون ، الجمالية ، (موسوعة المصطلح النقدي) ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ، مج١ ، ط١ ، (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢) ، ص٢٨٥ .

المصدر السابق نفسه ، ص٣١٩ .

عباس ، إحسان ، فن الشعر ، (بيروت : دار بيروت ، ١٩٥٩) ص١٩٥ .

المصدر السابق نفسه ، ص١٩٥ – ١٩٦ .

المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٠ .

المصدر السابق نفسه ، ص١٨٦ .

أسعد ، سامية ، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، (الكويت ، وزارة الإعلام ، ١٩٨٥) ، ص١١١ .

الخطيب ، محمد ، الفكر الإغريقي ، ط١ ، (دمشق : دار علاء الدين ، ١٩٩٩) ص ١٨ .

ينظر : باشكيل ، علي فؤاد ، موقف الدين من العلم ، تر : أورخان محمد علي ، ط٢ ، (بغداد : دار الأنبار ، ١٩٨٨) ، ص٢٩ .

ينظر : صليحة ، نهاد ، مصدر سابق ، ص٥٠ – ٥٢ .

المصدر السابق نفسه ، ص٩٧ .

للمزيد ينظر : فوليكس . أ . ب ، الأدب والدعاية ، تر : موفق الحمداني ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص١١٤ – ١١٥ .

محمد ، فاضل زكي ، الفكر السياسي العربي الإسلامي ، ط٢ ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٦) ، ص٧ .

الحريري ، رافدة ، تربية الإبداع ، ط١ ، (عمان : دار الفكر ناشرون وموزعون ، ٢٠١٠) ، ص٩٣ .

جمعه ، محمد علي ، التربية عند الرومان ، مجلة المعرفة ، العدد ٤٩ ، (سوريا : ٢٠٠٤) ، ص١٢٧ .

ينظر :عاقل ، فاخر ، التربية قديمها وحديثها ، ط٣ ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨٠) ، ص٩ .

ينظر : الجعفري ، ماهر إسماعيل وآخرون ، فلسفة التربية ، (بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ،١٩٩٣) ، ص٥٦

إبراهيم ، زكريا ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، ج١ ، ط٢ ، (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٨) ، ص٣٥ .

القريشي ، غني ناصر حسين ، المداخل النظرية لعلم الاجتماع ، ط١ ، (عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١١) ، ص٣٠ .

المصدر السابق نفسه ، ص٣٤ .

فرح ، محمد سعد ومصطفى خلف عبد الجواد ، علم اجتماع الأدب ، ط١ ، (عمان : دار الميسرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩) ، ص٣٧ .

المصدر السابق نفسه ، ص٤٠ .

الوردي ، علي ، منطق ابن خلدون ، ط٢ ، (لندن: دار كوفان ، ١٩٩٤) ، ص٢٠.

المصدر السابق نفسه ، ص١٣٨ .

الحسيني ، هادي ، حوار مع الشاعر العراقي خزعل الماجدي ، ٢٠٠٨/٨/٢٣ ، الحوار منشور في مركز النور www.alnoor-se .

وادي ، طه ، جماليات القصيدة المعاصرة ، (القاهرة : دار المعارف ، بلا) ، ص٨ .

الماجدي ، خزعل ، الأعمال المسرحية ، ج١ ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠١٠) ، ص٤٦٠

جعفر ، شاكر عبد العظيم ، تمثلات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٩) ، ص١٠٢ .

الماجدي ، خزعل ، الأعمال المسرحية ، مصدر سابق ، ص٤٧٥ .

المصدر السابق نفسه ، ص٤٥٠ .

المصدر السابق نفسه ، ص٤٦٩ .

(*) ينظر ملحق رقم (١)

(**) ينظر ملحق رقم (٢)

جعفر ، شاكر عبد العظيم ، مصدر سابق ، ص١٠٥ .

الماجدي،خزعل،الأعمال المسرحية ، مصدر سابق ، ص٢٤١ .

ملحق رقم (١) الأعمال المسرحية التي أنتجها الكاتب خزعل الماجدي

١	عزلة في الكريستال	١٩٩٠	منشورة
٢	حفلة الماس	١٩٩١	منشورة
٣	هاملت بلا هاملت	١٩٩١	منشورة
٤	الغراب	١٩٩٢	منشورة
٥	قمر من دم	١٩٩٢	غير منشورة
٦	الجريمة والعقاب	١٩٩٣	غير منشورة
٧	مسرحيات قصيرة جداً	١٩٩٣	غير منشورة
٨	تموز في الأعالي	١٩٩٣	غير منشورة
٩	أنيميـــا	١٩٩٤	منشورة
١٠	قيامة شهرزاد	١٩٩٤	منشورة
١١	نزول عشتار في ملجأ العامرية	١٩٩٤	منشورة
١٢	صنيعي الشاسعُ أتممتهُ	١٩٩٤	منشورة
١٣	أكيتـــو	١٩٩٥	منشورة
١٤	موسيقى صفراء	١٩٩٦	منشورة
١٥	حارسان الريحان	١٩٩٦	منشورة
١٦	مفتاح بغداد	١٩٩٦	غير منشورة
١٧	لا أحد خارج القطيع	١٩٩٧	منشورة
١٨	سيدرا	١٩٩٩	منشورة
١٩	مواقف مضادة	٢٠٠٠	منشورة
٢٠	نهب الفردوس	٢٠٠٥	منشورة
٢١	سردينال	٢٠٠٥	منشورة
٢٢	ليليـــث	٢٠٠٧	منشورة
٢٣	مسرحيات الومضة	٢٠٠٩	منشورة
٢٤	نصب الحرية	٢٠١٠	منشورة

ملحق رقم (٢) مجتمع البحث

١	عزلة في الكريستال	١٩٩٠
٢	حفلة الماس	١٩٩١

٣	هاملت بلا هاملت	١٩٩١
٤	مسرحيات قصيرة جداً	١٩٩٣
٥	أنيميـــا	١٩٩٤
٦	قيامة شهرزاد	١٩٩٤
٧	نزول عشتار في ملجأ العامرية	١٩٩٤
٨	صنيعي الشاسعُ أتممتهُ	١٩٩٤
٩	أكيتـــو	١٩٩٥
١٠	موسيقى صفراء	١٩٩٦
١١	حارسان الريحان	١٩٩٦
١٢	لا أحد خارج القطيع	١٩٩٧
١٣	سيـــدرا	١٩٩٩
١٤	مواقف مضادة	٢٠٠٠
١٥	نهب الفردوس	٢٠٠٥
١٦	سردينـــال	٢٠٠٥
١٧	ليليـــث	٢٠٠٧
١٨	نصب الحرية	٢٠١٠