

The Issue of War and its Representations in Selected Iraqi Theatrical Works

قضية الحرب وتمثلاتها في نماذج مختارة من النص المسرحي العراقي

Adnan Al-Mashakbeh¹, Yahya Issa¹, Marianna Al-Alawnah², Fuad Khasawneh^{1*}.

¹The University of Jordan, Amman, Jordan.

²Ministry of Education, Amman, Jordan.

ARTICLE INFO

Article history:

Received 17 Nov 2020

Accepted 15 Mar 2021

Published 01 Apr 2022

*Corresponding author:

The University of Jordan, Amman, Jordan.

Email: fuadkhasawneh0@gmail.com.

Abstract

This study aimed to identify the issue of war and its representations in theatrical texts by addressing the concept of war in philosophy and literature. This issue is one of the most complex human concerns and has been depicted in the works of various playwrights in Western theater. In the Arab theater, particularly in Iraqi theater, the issue of war emerges as a significant theme. It is noteworthy that Iraqi playwrights have expressed their commitment to the issues of their homeland, reflecting the lives, hopes, and aspirations of the Iraqi people across all social classes. The researchers applied a descriptive analytical method in this study, which provides new insights into the performing arts and its criticism at both individual and institutional levels.

Keywords: War, Greek Theater, Contemporary Theater, Arab Theater.

المخلص

هدفت هذه الدراسة إلى رصد قضية الحرب وتمثيلاتهما في النص المسرحي من خلال تناول الموقف الفكري من الحرب في الفلسفة والأدب، وشكلت هذه القضية من أكثر القضايا الإنسانية تعقيداً، حيث تمثلت في مسرحيات عدد من الكتاب في المسرح الغربي. وظهرت قضية الحرب في النص المسرحي العربي، لاسيما في المسرح العراقي، وتعد تجارب مسرح الحرب في العراق من التجارب الهامة في المسرح العربي، وذلك لما لها من مستوى متقدم في البناء الفكري والفني، وظهر ذلك واضحاً عند عدد من الكتاب منهم: يوسف العاني، جواد الأسدي، وفلاح شاكر، ومن الملاحظ أن المسرحيين في العراق قد عبروا عن موقفهم الملتزم بقضايا وطنهم، وبما يتوافق مع حياة وآمال وطموحات الإنسان العراقي بكل فئاته الاجتماعية، وقد اتبع الباحثون في دراستهم المنهج الوصفي التحليلي، ويمكن أن تفيد هذه الدراسة المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالأدب والمسرح.

الكلمات المفتاحية: الحرب، المسرح الإغريقي، المسرح المعاصر، المسرح العربي.

مفهوم الحرب في الفكر الفلسفي وتمثيلاتها في النص المسرحي العالمي

تشكل الحرب سنة كونية وظاهرة اجتماعية أخذت مكانها بين الأمم والشعوب والدول، وقد شهد العالم وقاسى منذ فجر الإنسانية من حروب طاحنة أكلت الأخضر واليابس، وكانت بعض هذه الحروب بمثابة حروب إبادة جماعية لم يسلم منها البشر ولا الحجر، حيث تجاوزت كل القيم والفضائل مستبحة كل شيء دون أي قيود وضوابط رادعة.

وقد أخذ الموقف الفكري من الحرب اهتماماً كبيراً من قبل الفلاسفة والأدباء منذ زمن الإغريق القدماء، ومما يثير الانتباه في هذا الشأن هي تلك المواقف المؤيدة لها انطلاقاً من نواح متعددة. فقد رأى (هيرقليطس) أن الحرب تشكل ضرورة من ضرورات الفلسفة بوصفها من ضرورات الحياة، وذلك للقضاء على أولئك النائمين الذين هم الدهماء، لكون مواقفهم تقوم على التعصب الذي هو أرض اللاعقل والذي لا يمكن له أن يشكل الأرض المشتركة لأبناء الجنس البشري (هيرقليطس، ١٩٨٣). فإذا كانت الحرب قد أحدثت تأثيراتها السلبية في حياة الأفراد والمجتمعات، فإن البعض قد عزا إليها أكثر من قيمة جمالية بعينها.

وقد أضاف (بوتول) على ذلك الموقف الفكري إضافة جديدة، حينما ذهب إلى أن الحرب هي ملك الجميع وأب للجميع، ولقد أظهرت البعض على أنهم آلهة، وأظهرت البعض الآخر على أنهم بشر، وجعلت من البعض عبداً ومن البعض الآخر أحراراً، إنها الحرب المحررة لفرز السادة عن العبيد، لكن السادة هنا ليس بمعنى التسيد بل بمعنى الباحثين عن الأرض المشتركة، أرض العقل، أرض الحب، والعبيد ليس بمعنى الخضوع، بل بمعنى المتشبهين بالنائمين الذين يريدون أن يشدوا السادة إلى عالمهم السفلي، وهذه الحرب المشروعة ليست حرباً في ذاتها، ولكنها حرب من أجل الحب، فالحب هو الفارس المقاتل، وهو أداة التوحيد وهدفه في الوقت نفسه (بوتول، ١٩٨١)، وهذا الموقف الفلسفي من الحرب هو موقف مجازي ينتصر من خلاله للعقل الذي هو أرض المحبة والتوحيد المشتركة بين النفوس المتقيظة، وإذا كان الدفاع عن الوطن من وجهة نظر (هيرقليطس) واجب، فإن الدفاع عن العقل أكثر وجوباً، لأن الوطن جزئي بينما العقل أوسع من رقعة الوطن.

ورغم أن الحرب كما يؤكد علماء علم الحرب الاجتماعي هي أروع الظواهر الاجتماعية وأنها هي التي ولدت التاريخ وأن مفهوم الحرب نفسه هو الذي يعطي أكثر أهمية لمفهوم السلم لذلك نجد المثل الروماني يقول : (إذا أردت السلام فاستعد للحرب)، فإن كل ذلك يؤكد على أن الحرب في جوهرها صورة من صور الانتقال المعجل ، لكن ومهما كانت مسوغات الحرب ومبرراتها وأهدافها، فإنها تظل ضربة من الوباء الاجتماعي، فلا توجد في الحقيقة حرب نظيفة أبداً ، فللحرب آثارها السلبية متعددة، وتعد الطفولة أكبر ضحية بريئة للحروب سواء كانت حروباً ضد عدو خارجي، أم حروباً أهلية شكلت أكثر الحروب ضراوة، وهي من وجهة النظر العددية والديموغرافية على وجه العموم أكثرها تخريباً وضحايا. (ابن خلدون، ١٤٠٢هـ)

إن ممارسة الدول للحروب يضعنا أمام إشكالية ترتبط بالبعد الأخلاقي لتلك الممارسة، ونتيجة لتأصل ظاهرة الشر في الإنسان، فإن ذلك هو ما يبرر حالة الانحطاط الأخلاقي في الحرب، لاسيما وأن رغبة كل طرف تظهر في محاولة إلغاء الطرف الآخر.

ويرى (بول ريكور) أن الوجود السياسي للإنسان محكوم في جوهره بإرادة العنف الذي يتخذ بعداً شرعياً من خلال أجهزة الدولة التي تمارس العنف الجسدي الشرعي، وقد عالج (ماكس فيبر) هذه المسألة، ووقف على تبعات القول بشرعية امتلاك الدولة للعنف، مؤكداً على ضرورة الوعي بطبيعة هذا العنف، فحياة الدولة لجميع أشكال العنف الجسدي يتطابق في الأصل مع طابعها القانوني، ذلك أن من أهم مهمات الدولة هو الحد من العنف والسعي إلى إلغائه، وذلك باستخدام القوة نفسها أي العنف (الحاجي، ٢٠٠٩).

وممارسة الدول للحرب هي ممارسة منافية لأخلاق المحبة والتسامح، وهي حينما تجبر مواطنيها على خوض الحروب فإنها تصور أن ذلك يأتي بدافع حماية الوطن، وتشترع الاعتداء على الآخر حماية للذات، فبدلاً من أن تكون الدولة حامية للأفراد أصبحت المشترع لقتلهم والمحرّض على الاعتداء عليهم، ومصدر خوفهم بدلاً من أن تكون سبب سعادتهم، وهذا مظهر من مظاهر ازدواجية الدولة، فهي من ناحية تضمن النظام والأمن للفرد، ومن ناحية أخرى تدفع به إلى الهلاك من خلال توريطه في خوض الحروب.

إن الحرب بوصفها شكلاً من أشكال العنف هي معضلة، لكون المشاركة فيها خرق للمبادئ الأخلاقية، ويمثل عدم المشاركة فيها تهديداً لوجود الذات والجماعة (الوطن)، وبهذا يكون العنف ضرورة لا اختيار فيه للإنسان، وبالنظر في ماهية العنف على المستوى السياسي نجد أن الرغبة بالانتصار في الحرب هدفاً للعنف، لكن ذلك هو وسيلة لخدمة السياسة، وهو ما دعا عدداً من المفكرين إلى اعتبار الحرب شكلاً من أشكال العمل السياسي، ويرى ميشال فوكو أن السلطة المحظية بالشرعية "سلطة القانون" ليست سوى إعادة صياغة للرؤية القمعية للسلطة، وهو بذلك قد محا الحدود بين دولة القانون / الحق، ودولة الاستبداد، وفي ذلك تجاوز للتصور الغربي كما عند "هوبز" الذي رأى في التمسك بالقانون خير مخرج من العنف / الحالة الطبيعية "الحرب"، فالحرب عند فوكو لا تعدو أن تكون بعداً من أبعاد السياسة (جيرار، ٢٠٠٩).

والحرب الشرعية تجعل من بقاء الدولة واستمرارها رهين التضحية بحيوات الأفراد وحياء الآخر الذي يُسمّى في الحرب بالمعتدي والعدو، وهي تسميات لا تخلو من دلالات تشترع للحرب عليه، وبذلك تكون الحرب عنفاً غير مبرّر له أخلاقياً، لأنّه يرسي قواعد وأخلاق تدميرية تجعل موت الآخر شرطاً من شروط بقاء الذات، وكأنّ العالم لا يسع الطرفين معاً، ومع ذلك لم يلغ كثير من المفكرين والفنانين دور الحرب في تطوير المنظومة الفكرية والجمالية للعملية الإبداعية، وذهب (جون روسكين) إلى أن الحرب هي أساس كل فن عظيم، وهو لا يعني بذلك الحرب التجارية المتسمة بصيغة صناعية كما هي عند المحدثين، بل الحرب النبيلة التي تعد بمثابة لعب فخم ينشأ عن غرائز منتظمة تبررها عظمة أهدافها (لالو، ١٩٦٦م)، أما المعارضون للحرب فيعدونها فعلاً منافياً للأخلاق وخرقاً لمبدأ إنساني يقضي بضرورة منع القتل الذي اتخذته الدولة مسوغاً لاستبدادها بالعنف بعد اختيارها له، ضمن سياق شكلت به الحرب تدميراً للمنظومة الأخلاقية وتجاوزاً سافراً على مجموعة القيم والمبادئ.

وترى المستقبلية أن الحرب تجلب بذاتها محاسن على درجة أدنى من السلبية، فالعنف بثمالاته، وهي ثمالة الحياة الشديدة، لا يبتعد عن الاتحاد بهوية الجمال ذاته، وأن آثار الحرب كلها، من نهب وحرق وانتهاك حرمت إلى الهجوم على حصن وإغراق مدمرة، كل ذلك بلا ريب ذروة الجمال الإنساني، والأثر الفني الممتاز للإنسان الأعلى (عبد المعطى، ١٩٨٤م).

وتختلف الحرب عن الثورة، فالحرب تشكل رهانا عسكرياً قد يكون بالنسبة لمن يخوضونها رهانا خاسراً في كل الأحوال. وترى (أرندت) أن الحرب ليس لها أي مبرر، إلا إذا كانت على صلة وثيقة بمسألة الثورة من حيث كونها وسيلة للتحرر، أو محاولة لتغيير الشر نحو الخير (أرندت، ٢٠٠٨)، إذ أن أساس الثورة يقوم على رفض واقع معين قائم، والسعي نحو تغييره من أجل البحث عن الأفضل، لكن هناك اختلاف جوهري بين مفهوم الثورة والإصلاح، فبينما ترأهن الثورة على التغيير الجذري الشامل لكل مجالات الحياة، نجد أن الإصلاح ينشد التغيير في مجالات جزئية محددة اجتماعية أو دينية مثلاً، أما بخصوص الثورة والحرب، فمن الملاحظ أن الثورة تتجاوز الطابع العسكري إلى خلق المواجهة الشاملة لكل القطاعات ضد القوة الأخرى والتي عادة ما تكون غازية أو احتلالية، أما الحرب فتقوم على المواجهة العسكرية بين قوتين متحاربتين أو أكثر.

إن الحرب بذاتها لا تؤثر بالفن، وإنما بالتواصل الذي تحدّثه بين الشعوب التي كانت فيما سبق معزولة سياسياً عن بعضها وتبقى النتائج الجمالية للحرب متفاوتة بشكل مطلق بالنسبة إلى صفاتها النوعية، وهي لا تتناسب مع طبيعة النتائج العسكرية، ولا تبقى مستمرة في اتخاذ المنحى الجمالي نفسه.

ولأن الأدب بشكل عام ليس نتاجاً فردياً، وإنما هو نتاج جماعي تتداخل فيه الأفكار والنصوص، فإن الأديب يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية التي تتحكم بمجريات الوقائع والأحداث، ويرى (دوركايم) "أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وإنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان، وهو عمل له أصول خاصة به وله مدارس ولا يبني على مخاطر العبقرية الفردية، وهو اجتماعي أيضاً من ناحية أنه يتطلب جمهوراً يعجب به ويقدره" (صليحة، ٢٠٠٠)، وبذلك فقد شكل الأدب وثيقة تاريخية حفظت كثيراً من الأحداث التي شكلت الحروب ومجرياتهما علامة فارقة فيها لكونها أسهمت في تغيير وجه الزمن.

وقد تجلّى الموقف الفكري من الحرب منذ الظهور الأول لفن المسرح عند الإغريق القدماء، ففي المسرح الإغريقي يظهر ذلك في مسرحية (الفرس) لاسخيلوس، وهي المسرحية التي تغنت بانتصار الإغريق على الفرس في معركة حدثت بينهما اسمها معركة سلاميس البحرية، والذي قاتل فيها أسخيلوس إلى جانب أبناء وطنه، فجاءت مسرحيته مفعمة بالمشاعر الوطنية وبتمجيد بلاد الإغريق، وبينما يتم تصوير الفرس بأنهم عبيد وبرابرة حقيقيون، فإنه قد جرى تصوير الشعب الإغريقي على أنه شعب حر، إذ لم يسمهم أحد قط بأنهم عبيد أو أتباع، وفي موضع آخر يتحدث الرسول عن النصر الذي حققه الإغريق رغم قلة عددهم، فقد مكّنهم قتالهم ضد الخصم واثباتهم في المعركة من احراز النصر.

ان تراجيديا (الفرس) تتسم بكونها ذات قيمة فكرية، ومشاعر وطنية متأججة يجري التصريح بها بشكل غنائي رائع، خصوصاً أن الاشادة ببطولة الاغريق وبسالتهن وحبهم لوطنهم وتفاينهم في سبيله، كل ذاك جاء لا على لسان الإغريق انفسهم، بل على لسان اعدائهم الفرس (التكريتي، ١٩٩٥)، وبالعودة إلى التاريخ الاغريقي نجد أنهم قد مروا بظروف حرب كثيرة رافقتها انتصارات وهزائم وخيبات أمل، وحالات سلام، لذلك كان من الطبيعي أن يتأثر الكاتب المسرحي الاغريقي بكل هذه الحوادث والظروف ليقدم الفعل التراجيدي بوصفه ارثا إنسانيا يعبر عن تقلبات العالم وتحولاته.

لقد مهد النضوج الديموقراطي الطريق نحو المسرح الإغريقي لأن يكون مرآة عاكسة للمجتمع، لاسيما بعد الضياع الذي بدأ يسيطر على المجتمع أثناء الحروب البلوبونيزية (٤٠٣-٤٣١ ق.م) التي نشبت بين الأثينيين وامبراطوريتهم ضد العصبية البلوبونيزية بزعماء أسبارطة، بسبب التوسعات الاستعمارية والتجارية لأثينا، وفي ضوء ذلك تنبه رواد المسرح الإغريقي إلى ضرورة البحث عن الطريق الأمثل للخروج من مأزق الحرب، وبات البحث عن السلام حلما لكل المسرحيين، وظهر ذلك واضحا في مسرحيات (ارستوفانيس) الذي وجد في قضية السلام مناسبة يجرب فيها فكاهاته المريرة وسخريته الموجهة. ففي مسرحية (ليزستراتا) يتضح الموقف الرافض للحرب حينما تتعهد نساء الدول المتحاربة (ليزستراتا) بالامتناع عن الاتصال الجنسي بأزواجهن حتى يقلع الرجال عن الحرب (عوض، ١٩٩٣).

وشهدت الدراما الحديثة تحولات فنية متنوعة جاءت مواكبة للتحويلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وعبر المسرحيون عن التزامهم بقضايا مجتمعاتهم، وقد اصطبغ الفن والأدب عند التعبيرين بمشاهد الحرب وانهيار العالم، وكانت الموضوعات السائدة هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة، وتساعد تصوير هذه الموضوعات إلى درجة الحماسة الملتهبة، وسيطر على الأسلوب الفني البحث عن إنسانية جديدة والرغبة في التغلب على الاحباطات، ونادى الأدباء في برامجهم بتأكيد رفض الحرب وكل مظاهر العنف، ومحاولة تحسين العالم من خلال التفكير السلمي والمشاعر المكثفة.

ويعد الأديب المسرحي الألماني (ارنست توللر) أحد الذين تناولوا قضية الحرب في مسرحهم، وقد جاءت رؤيته الفلسفية متأثرة بالماركسية ومعبرة عن تصورات معلنة ترتبط بمرجعيات دينية، وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى تبني آراء معادية للحرب أدت إلى سجنه، وقد عرض في كتاباته معاناة العمال ومشاكلهم في ظل النظام الرأسمالي.

إن ساهم توللر بنشاط في النظام السياسي خلال السنوات التي تلت الحرب مباشرة، وشكل من خلال مشروعه الثقافي القائد الرئيس لجانب التعبيرية السياسي، وتركز موقفه في الثورة على النظام القديم الذي جلب الحرب، والدعوة لإعلان عصر جديد من الحب والإخاء الإنساني، ولم يكن منعزلا عما يدور حوله من أحداث، وصار الانتماء ضرورة والاختيار واجبا لدى الفنان والمثقف الألماني الذي أصبح ينادي بخلق إنسان جديد بفكره وأسلوب حياته، وهذا الإنسان يؤسس قناعاته على رفض الفلسفات والأفكار المتطرفة التي أوصلت أبناء الجنس البشري إلى الدمار.

وتعد مسرحية جماهير الإنسان ١٩١٩م إحدى المسرحيات التي كتبها (توللر) مستوحيا موضوعها من وحي الثورة الاجتماعية في القرن العشرين، فقد عكس توللر من خلالها موقفه من فشل جمهورية المجالس في بافاريا عام ١٩١٩م، والتي أدين لعصبيته فيها، حيث جاءت المسرحية على شكل مواقف عرض توللر من خلالها الأزمات الخاصة بطريقة البروليتاريا، وتدور المسرحية حول شخصية (المرأة) التي تنضم إلى الحركة الثورية مؤكدة موقفها المعارض للحرب الأهلية، ومحاولة تحرير أولئك العبيد الأرقاء الذين يعملون في المناجم، وتسحق الحكومة الثورة وتقبض على المرأة وتحكم عليها بالإعدام.

إن (توللر) يربط بين الحرب والعوامل الاقتصادية التي تؤدي إلى نشوبها، لكن المنحى غير الإنساني للتكنولوجيا يلقي بظلاله على حياة الإنسان وأحلامه وذلك من خلال تقليص دوره، وممارسة الآلة لفعلها التدميري على الإنسان، حتى يظهر بصورة هزلية مشوهة نتيجة لاستعباد المؤسسات الآلية، ففي " هذه المسرحية تتضح تجربة الحرب بوصفها معادية للجماهير وقاتلة للإنسانية. والشخص الرئيسة في المسرحية تحمل الكثير من أساليب الاستعارة - الرجل من دون اسم، الرجل والمرأة - وكلهم يمثلون مبادئ متباينة، وعليهم أن يقرروا إن كان عليهم أن يحققوا التغيير الاجتماعي من خلال الإضراب الذي لا تراق فيه الدماء (المرأة) أو من خلال الثورة (الرجل من دون اسم). ولا يدع توللر هنا مجالا لأي شك في أنه يرفض استخدام العنف رفضا تاما " (باومان واوبرله، ٢٠٠٢)، لذلك فقد احتفظت (المرأة) بقدر كبير من الذات الواعية الحقيقية التي لم يزيها الجمود العقائدي، ذلك أن التغيير الكيفي لا يمكن أن تحققه الجماهير التي هي كائنات مخيفة وخطرة على الفرد والمجتمع، وإنما يحققه الفرد الواعي الذي يؤكد عليه (توللر) في مسرحه، وتعد مسرحية (هوبلا، نحن نعيش) ١٩٢٧م، إحدى المسرحيات

التي كتبها (تولر) بعد خروجه من المعتقل، حيث عكس من خلالها حالة السقوط التي عاشها بعد عام ١٩٢٤م، لتعكس شخصيته من خلال شخصية الناصر (كارل توماس) الذي ربط مصيره بحرب وثورة عام ١٩١٨م.

وكان للمسرح السياسي موقفه الفكري من الحرب، حيث ظهر ذلك واضحاً في تجارب المخرج والمنظر الألماني (أورفين بيسكاتور) الذي ركّز على عرض القضايا والمشكلات التي تجتاح المجتمع، إذ جاء مسرحه كشكل من أشكال المسرح السياسي الإصلاحي القائم على النقد بهدف معالجة الأخطاء الناجمة عن التطبيق في سبيل الوصول إلى الحالة المثلى للمجتمعات، وقد تبلورت أفكاره حول المسرح السياسي نتيجة للآثار السلبية الناجمة عن الحرب العالمية الأولى، وهكذا كانت أساس دعوة بيسكاتور قائمة على تقديم مسرح تحليلي مبني على الحقيقة العلمية الموضوعية التي تستند إلى الواقع، على أن يكون الحدث مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمعاناة الإنسان، حيث تقدم هذه الحقائق للجمهور، ويبقى الهدف من تقديمها ليس مجرد تحقيق التسلية، وإنما مطالبة المتلقي باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه على خشبة، بغية توجيهه للإسهام في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني والحضاري.

وقد حذا تلميذه (برتولد بريخت) حذوه حينما نظر إلى "أن المسرح مرآة حقيقية تنعكس عليها مشاكلنا كلها. ويؤمن بعد ذلك أن مسؤولية جسيمة وخطيرة تقع على عاتق هؤلاء الذين يعملون بالمسرح ويعملون من أجله أنهم صنعة التاريخ لذلك لا يحق لهم بشكل من الأشكال أن يهربوا من المؤثرات المدهشة الاقتصادية كانت أم سياسية التي تحيط بمجتمعهم ليعالجوا مشاكل عاطفية بعيدة عن التأثير المباشر أو التوجيه الفكري العميق" (الصبان، ١٩٨١).

لقد ظهر الموقف الفكري من الحرب واضحاً في مسرح بريخت كما في مسرحيات: أرتوري أوي، الأم شجاعة وأولادها، بنادق الأم كراو وغيرها، ففي مسرحية الأم شجاعة تشكل شخصية الأم شخصية أساسية في المسرحية، حيث تقوم بدور تاجرة تعيش في فترة الحرب وهي تريد أن تحقق الفائدة قدر الإمكان من الحرب حيث تباع المؤن والأقمشة وكل ما يحتاجه الناس في تلك المرحلة العصبية، وتخشى إعلان السلام بين طرفي الحرب لأنها ستفقد بذلك تجارتها التي تجمعها من قوت الناس المتحاربين في خضم حرب دينية، وفي الوقت نفسه فهي لا تفضل الحرب لأنها ستقتل منها ولديها، وبذلك فإن أحداث هذه المسرحية تعبر عن نقد الحرب وتعريتها ومناهضتها، حيث يقول بريخت معلقاً على ذلك: "أنا الكاتب المسرحي، أعرض ما رأيته في أسواق البشريّة، رأيت كيف يتاجر بالإنسانية ذلك ما أعرضه، أنا الكاتب المسرحي" (محمد، ١٩٨٣)، وهو من خلال مسرحيته لم يوجه النقد للحرب فقط وإنما لرجال الدين والتجار، فالحرب تقتل الفضائل الإنسانية، وهي تعد مصيبة تحل على رؤوس الشعوب على حد تعبيره.

قضية الحرب وتمثالاتها في النص المسرحي العراقي (نماذج مختارة)

تعد تجارب مسرح الحرب في العراق من التجارب الهامة في المسرح العربي، وذلك لما لها من مستوى متقدم في الطرح، ويظهر تأثير الحرب العراقية / الإيرانية بين عامي (١٩٨٠-١٩٨٨م)، وتأثير حرب الخليج الثانية عام ١٩٩١م وتداعياتهما ضمن نصوص المسرح العراقي المعاصر. وسيتم رصد قضية الحرب وتمثالاتها في النصوص المسرحية التالية:

- قضية الحرب وتمثالاتها في مسرحية (الخرابة) ليوسف العاني

من خلال بحثه عن شكل مسرحي جديد، اتجه الفنان (يوسف العاني) إلى كتابة مسرحية (الخرابة) عام ١٩٧٠م التي طرح من خلالها قضايا كثيرة محلية وذات طابع شمولي، حيث تحدثت المسرحية عن فيتنام والجزائر وفلسطين، وكلكاش الرافض لغواية عشّار وأساليبها الخبيثة، وعن الحاج نجم البقال أحد أبطال ثورة العشرين ضد الإنجليز في العراق، وعن العالم الاستعماري المسلح، وعن تلك الفتاة الصغيرة ابنة الخادم خليل، وكيف رفض أبوها العمل في بيت البيك، لئلا تكون أبنته ثمناً يدفعه للبيك من أجل بقائه في داره.. إلخ.

واختار العاني أن تكون الأحداث المسرحية ضمن مكان شعبي يجمع نماذج ومظاهر حياتية مختلفة. ويؤكد المؤلف أن الأساس الذي أخذ عنه هذا العمل هو مقهى قديم في مدينة النجف يسمى الخرابية، وكانت تقدم فيه مساء كل يوم مشاهد تمثيلية مرتجلة يجري تطويرها باستمرار، كما يجري فيه تقليد الشخصيات المعروفة في المدينة، وتعاد بعض الأحداث والحكايات، أي أن ذلك المقهى كان، باختصار، المرأة التي ترى فيه المدينة نفسها وتستعيد، على نحو ساخر، بعض صورها وما كان يجري في مجتمعها، وحاول المؤلف الذي ظلت صورة هذا المقهى الشعبي راسخة في ذهنه، أن يوسّع من رقعته، ويضع عليه مشاهد وأشخاصاً ليسوا من تلك المدينة الصغيرة فقط، وإنما أيضاً مما كان يقع في أجزاء كثيرة من هذا العالم (خضير، ٢٠١٤).

ونجد الشخصيات في مسرحية (الخرابة) وقد تجاوزت العشرين شخصية، حيث تظهر متعددة الملامح والأبعاد، وتنقسم هذه الشخصيات إلى ما هو واقعي، ويعيش ضمن عالم خاص، هو عالم البساطة والصدق والقيم الأصيلة، حيث نجد المناضلين والثائرين من أجل قضايا الناس في أجيال مختلفة مثل : (الأول) و(الثاني) و(الثالث)، ورغم أن تلك الشخصيات تظهر نماذج لا أفراد عاديين، ولا أسماء محددة لها، إلا أنها تشكل عند العاني خلاصة للقيم الثورية، ومثال النقاء والطيبة والشرف، أما (الواحد) و(الواحدة) فهما شخصيتان محوريتان أيضاً، ولكنهما يمثلان الشر القائم في العالم الخارجي وما يتبعه من طغيان واستغلال أخلاقي ومادي. وهناك شخصيات مستلهمة من التراث مثل شخصية (جلجامش) و(إنكيديو) و(عشروت)، وهي شخصيات مستوحاة من (ملحمة جلجامش) التي تعد أقدم ملحمة في التاريخ البشري.

يصور المؤلف الحياة على أنها خرابة بالمعنى الحقيقي والمجازي للكلمة، فالفضاء المسرحي مملوء بالوثائق والصور والنشرات وكل ما يشير إلى جرائم الاستعمار والإمبريالية العالمية، وبينما يحاول كل من (الواحد) و(الواحدة) دخول عالم الخرابة، نجد أن أهل الخرابة الأصليين لا يترددون في منعهم لأنهم سيزيدانه خراباً، وسوف ينشران سمومهما فيه لأنهما ينتميان إلى عالم الخراب الحقيقي، وضمن نوع من الفنتازيا التي تفيد من أشكال مسرحية متعددة كالوثائقية، والمسرح الشعبي، ومسرح العرائس، يحيلنا المؤلف إلى أحداث غرائبية، حينما ينجح (الواحد) في دخول هذا العالم المسحور ويمتزج بين سكانه تتبعه تلك (الواحدة) سليطة اللسان، والمحامية القادرة على قلب الحقائق قلباً، لتحيلنا الأحداث إلى مشكلة الخير والشر في وجوها وجوانبها المختلفة على المستويات الاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية..

ومع تطور الأحداث نلاحظ الموقف الفكري من الحرب، وحينما تحدث المواجهة بين العالمين، نكتشف أن الخرابة الحقيقة تأتي كانعكاس للحرب، وكما يظهر ذلك في حديث كل من (الأول) و(الثاني) و(الثالث):

الأول : الحياة هنا على الأرض، حياة غريبة.

الثاني : لو يفرجون عليها من القمر بوضوح سيرون عجائب وغرائب.

الأول : قذائف تمسح مدنا بكاملها... طفل يبكي فقد أمه، جموع غفيرة من الناس يعبرون النهر تاركين أرضهم الخيرة، والجسر مهدم والنار تأكل بيوتهم.

الثاني : أشكال غريبة كالغربان، حولت الأبيض أسود.. سحقت الورد وجلست وسط بساتين البرتقال والزيتون.

الثالث : البرتقال صار حصى والزيتون تحول إلى قطع صغيرة من الفلين "(العاني، ١٩٨١م).

وتحت تأثير نظرية المسرح الملحمي عند بريخت، نجد العاني يركز في مسرحية الخرابة على التناقض الاجتماعي الذي يطرحه بصيغ شعبية مختلفة ومبتكرة، تلائم وعي الناس العام، وتمثل الوجه الشعبي للثقافة الوطنية من خلال ما تقدم من مشاهد وروايات وقصص وأشعار، يحاول كل فريق أن يقنع المشاهدين من خلالها بعدالة قضيته، ومن خلال الأحداث تعرض المسرحية علينا نماذج بشرية وقصص من عالم الشر المحيط بالخرابة: فلاح ثائر يظل يبشر خلال أحاديثه الدينية بالتغيير حتى يسجن، زوجة فلاح يُراد الاستيلاء عليها عنوةً من قبل سيدها الإقطاعي، وحين تقاوم تُضرب حتى الموت، وينال زوجها عذاب الإقطاعي وعصابته، ممثل يعمل في مسرح مليء بالثقوب، ومتشرد يعيش على الفضلات التي تجلبها له صاحبه الخادمة العرجاء غنية التي دنس شرفها، الخ.

إن العاني يتناول في مسرحيته المواجهة الحادة بين لونين متضادين، أسود وأبيض، وهو في ذلك إنما يريد أن يكشف التناقضات التي يعيشها الناس والمجتمع في فترات سياسية مختلفة في العراق، وهذان اللونان يبقى صراعهما قائماً وهو صراع يكون بين الخير والشر، فحين تنتهي كل هذه المشاهد والتمثيلات يكون أبطال الخرابة الأصليون (الأول، والثاني، والثالث) قد قدموا البراهين على عدالة قضيتهم، وهم يطالبون الجمهور الجالس في الصالة بالمساعدة على إعادة الستار الرابع، لأن إزالته لم تجلب لسكان الخرابة إلا الشر، وهذه المسرحية لا تكون أحداثها ضمن حكاية بعقدة ذات بداية ووسط ونهاية بقدر ما يقدم لوحات تفضح جرائم الحرب والاستعمار محاولاً استعمال قواعد التغريب في المسرح الملحمي البريختي مثل كسر الجدار الرابع وتغريب الحدث.

لقد أراد العاني في مسرحيته أن يجمع بين أحداث تاريخية عربية مثل : الحديث عن ثورة العشرين في العراق، أو حرب التحرير الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، أو صراع الفلسطينيين اليومي مع الاحتلال، أو أحداث تاريخية عالمية مثل حرب فيتنام، وكان العاني يهدف من ذلك إلى التأكيد على أنه من العبث أن نقول إننا معزولون عن العالم، كما أن مشكلات واقعنا

الراهن ونماذجه الخيرة والرديئة تجد لها أمثلة ونماذج في تاريخنا القريب والبعيد، فما يحدث الآن هو حلقة أخرى من حلقات تاريخ الصراع الأبدي بين الخير والشر في هذا العالم.

– قضية الحرب وتمثالتها في مسرحية (في أعالي الحب) لفلاح شاکر

يعد (فلاح شاکر) أحد الأدباء الذين عاشوا فصول مأساة الحرب بكل أحداثها في العراق، حيث عبر من خلال نصوصه المسرحية، التي هي أقرب إلى الحواريات، عن موقفه الفكري من الحرب، فظهر متخفياً خلف شخصياته المسرحية التي جاءت محملة بفكره ووعيه وآماله، وقد وجه اهتمامه نحو القضايا المرتبطة بالمرأة حيث اهتم بعرض معاناتها بوصفها قد لعبت دوراً هاماً وضرورياً ومتشعباً في المجتمع العراقي في زمن الحرب.

في مسرحية (في أعالي الحب) ١٩٩٥ م، يقف المؤلف مرة أخرى موقفاً معادياً من الحرب، إذ تتقاسم الأدوار في هذه المسرحية شخصيتا المرأة التي تنتمي إلى عالم الواقع، والجني الذي ينتمي إلى عالم الخيال، ليرتكز المؤلف بذلك في بنائه للنص على الواقعية الخيالية التي تعد شكلاً من أشكال الطقوس القائمة على العقائد السحرية.

تبدأ الأحداث بعد خروج (الجني) من القمقم حيث يعلن للمرأة أنه عبد لها وهو موجود لتنفيذ أوامرها، وبعد إصرار شديد منه على أن يحقق لها أي رغبة تريدها، بينما هي ترفض ذلك، تغطي المكان أصوات قصف متكررة اعتادت المرأة سماعها، مما يدفع بالمرأة في هذه الأثناء وأمام إصرار الجني، إلى الاستعانة به لإيقاف الحرب:

المرأة: (يبرود) هل لك أن تنفذ أمراً أريده ؟

الجني: (بفرح) مولاتي يسعدني أن ..

المرأة: أوقف هذه الحرب المجنونة (يقف الجني متردداً)، لم لا تفعل ؟

الجني: يا لسوء حظي أن يكون طلبك الأول مالا أستطيعه.

المرأة: لا تستطيعه؟! أأست جنياً كما تدعي؟! (...). أي جني بائس أنت؟، قدرات غبية، ما فائدة أن تسعد أحداً ما والجميع في فرن يتقافزون للخروج من فوهته؟، ليس فرناً بل قمقم مختوم، حرب تأكل العناق واللقاء " (شاکر، ١٩٩٥، ص ٢).

وهذا العجز الذي يعبر عنه (الجني) يحاول أن يملأه بتحقيق رغبات شخصية للمرأة، وهذه الرغبات ليست بعيدة عن تداعيات الحرب ونتائجها، إذ أن المرأة قد فقدت كل إحساس بالقيمة والوجود إزاء المصير الذي آلت إليه بعد سلسلة النكبات التي تعرضت لها.

وإزاء الأمنيات التي تكتنف (المرأة) تطلب من (الجني) أن يحقق لها لقاء مع حبيبها الذي يرقد مع الموتى، وهنا يعلن (الجني) مرة أخرى عن عجزه، إذ أنه جني بائس وليس لديه القدرة على إعادة الموتى وأحيائهم، وإنما يستطيع أن يحضر لها الذهب والجواهر والقصور وما شابه ذلك إن أرادت. ويبقى البحث الدؤوب للمرأة يرتبط بذكرياتها المفقودة التي يحاول (الجني) استعادتها عن طريق الخيال، حيث يتقمص أدوار الشخصيات الرجالية المغيبة والتي شكلت محطات هامة في حياة المرأة، وحينما تقودنا الأحداث إلى استذكار (الجني) لشخصية الجندي (فيصل) وهو في الحرب، تتمظهر مأساة المرأة في أوضح صورها لاسيما حينما يحاصره الموت، وحينما يستحضر (الجني) للمرأة جبهة القتال، نجده ينقل صورة الحرب إلى المنزل الذي تقيم فيه في محاولة منه لإعطائها صورة حقيقية لأزمة الجندي (فيصل) وهو في المعركة، بينما أصوات الرصاص والقنابل تستحوذ على المكان:

الجني: مولاتي، إحن رأسك، هيا لندخل الملجأ (بخوف ينحني).

المرأة: أهذه الأصوات هي التي التهمت حبيبي، رصاص، رصاص أريد أن ألمس رصاصة بيدي لأعرف قاتلي، أحلفكن يا رصاصات.. أحلفكن يا شظايا أن تحيدن عن جبين حبيبي، ألا تمسسن قلبه بسوء، حق الجحيم يا رصاص ألا تشوه جمال حبيبي، إلي، إلي يا رصاص، تعال إلي صدري لأهددك فتنام فيأمنك حبيبي، تعال يا رصاص (...). يا الله، الآن فهمت لماذا في أجازته لا يستطيع النوم على سرير وثير، لا يستطيع النوم إلا فوق الأرض، تؤذيه النعومة والملابس الخفيفة والنعال، لقد تخشنت نفسه فكسرت أية طراوة من الجمال" (المصدر نفسه، ص ١٤-١٥).

إن شخصيتي المرأة والجني تبقين مدفوعتين من الماضي الذي يؤرقهما ويخلخل ركائزهما الاجتماعية، فإذا كانت المرأة تعيش أزمتها وظروفها القهرية متأثرة بفقدانها للأحبة نتيجة للحرب، فإن أزمة (الجني) قد ارتبطت بممارسات أسياده عليه الذين كلما غضبوا منه أعادوه إلى القمقم.

وبعد أن يفرغ (الجني) من تقمص أدوار الشخصيات التي تعيش في ذاكرة المرأة، تبدأ المرأة بتقمص أدوار الشخصيات التي عايشها (الجني) وفي مقدمتها كل من السيدين اللذين يحب أحدهما الطعام ويحب الآخر النساء، ونتيجة لتمرده على رغبات أسياده فقد أذره (سليمان الحكيم) بأنه لو عصا سيده هذه المرة – الذي هو المرأة – فإنه سيحترق.

إن وجه الشبه بين المرأة والجني في هذا النص يكمن في أن كليهما سجين، فالجني سجين لرغبات أسياده ومطالبهم التي لا تنتهي والتي هي في الوقت نفسه تتقاطع مع رغبات الشخصيات المستهدفة، أما المرأة فهي سجينة لأحداث الحرب وتداعياتها وما يترتب عليها من نتائج سلبية. وإذا كان الجني في البداية قد رفض إعلان حبه للمرأة، فذلك لأن اتخاذ القرار ليس بإرادته وإنما بإرادة (سليمان الحكيم) الذي يقبع تحت سلطته، وإزاء إصرار المرأة ومحاولاتها إقناع الجني بتجاوز هذه السلطة، يتخذ الجني قراره في نهاية المسرحية بأنه يحب المرأة ولا يبالي إن احترق بعد هذا الحب، وهذا الحب الذي تكون بين المرأة والجني هو في حقيقته إدانة للحرب التي جعلت المرأة مسكونة بحالة قريية من الوسواس القهري الذي سيطر على حياتها، فبعد أن فقدت كل الأحبة من الرجال الذين أسست معهم علاقاتها الاجتماعية والعاطفية، أيقنت أنه في ظل الحرب لا وجود لحبيب دائم من بني البشر فالأحبة دوماً على رحيل، لذلك فقد وجدت في الجني ضالتها التي تبحث عنها، إذ يمكن له أن يملأ الفراغ الروحي والعاطفي المتجذر عندها، وتخليصها من أزمتها النفسية الحادة.

– قضية الحرب وتمثلاتها في مسرحية (نساء في الحرب) لجواد الأسدي

انطلق الفنان العراقي (جواد الأسدي) في تأسيس رؤيته الفكرية المسرحية على أسس جمالية واعية من خلال استيعابه لضرورات واقعه السياسي، وإذا كان المغزى السياسي قد سيطر على خيارات الأسدي المسرحية، فإن قضية الحرب قد شكلت حضوراً واضحاً في مسرحه، لاسيما ذلك الذي ناقش من خلاله الواقع الفلسطيني، أو الواقع العراقي بعد الحرب، ففي مسرحية (نساء في الحرب) الصادرة عام ٢٠٠٣م نجد أنفسنا أمام ثلاث نساء قذفت بهن الأقدار. رغم الاختلافات بينهن. إلى المنافي بطرق مختلفة، ليجدن أنفسهن في ملجأ في ألمانيا ضمن فسحة للهروب من نزيف الدم في بلادهن بحثاً عن الخلاص المرتقب أو الوهمي، وحول فكرة المسرحية يؤكد جواد أنه " تولدت فكرة نساء الحرب هذه من تراكم الاحساس بالفظائع والفضائح والجحيم الذي يتعرض له الانسان العراقي عبر بحثه عن مجهول مصيره، بفقدانه لجنة بلاده، في تنقيب مضني عن المكان الآمن، خصوصاً بعدما ارتكب بحقهم جريمة التباعد والتهجير " (الأسدي، ٢٠٠٣).

نحن إذن أمام ثلاث من النسوة العربيات ومن أماكن مختلفة لكنهن التقين على وحدة الألم والمعاناة، فالأولى: (أمينة) وهي ممثلة عراقية محترفة رمت بها الخشبة بعد انهيارات متعددة لوضع سياسي يهدد بالانفجار، وقد تعرضت للملاحقة والاضطهاد والاقتلاع من مسرحها وجمهورها، وعانت من سلوك زوجها وخيانتته حيث كان يعاشر نساء غيرها دون مراعاة لمشاعرها وإنسانيتها فهربت بحثاً عن الحرية، معرضة نفسها للعديد من المخاطر قبل أن تحط الرحال في مخيم لطالبي اللجوء في ألمانيا. والثانية: (ريحانة) وهي طبيبة نفسية جزائرية تعرضت للجور والظلم والتحقيق في بلادها، وقد تعمقت أزمتها بعد أن ذبح زوجها وتم تقطيع جسده في الشارع لأنه كان نزيهاً ومقاوماً للظلم، لذلك اختارت أن تتمرد على ذلك الواقع رافضة ذلك المجتمع الذي يذبح به الإنسان، مجسدة تمرداً من خلال تجاوز الاعراف والقيم والمحرمات الأخلاقية والاجتماعية بممارسة الجنس، ورغم أنها كانت تعالج الآخرين من أمراضهم إلا أنها لم تعد تجد علاجاً في كل النظريات التي تعرفها كي تعالج نفسها، فلجأت إلى السخرية من كل شيء. والثالثة: (مريم) وهي شابة فلسطينية تعيش اغتراباً عن واقعها النفسي والاجتماعي بسبب اقتلاعها الجبري من وطنها، فهي تحمل ألماً كبيراً في دواخلها نتيجة لجرحها إلى الشارع من قبل جنود الاحتلال الذين عروها أمام والدها، وسحقوا أنوثتها بعد ضربها من قبلهم على صدرها مما تسبب في ورم كبير أخذ يمزقه، إضافة إلى ما سببته لها تلك العلاقة العابرة التي أقامت مع صديقها اللاجئ البوسني من آلام نتيجة لغدره بها.

ومنذ البداية تظهر أمينة وهي تحضر افادتها التي ستتلوها أمام ضابط التحقيق الذي ستلتقيه في مركز اللجوء، تقول: " كلما يقترب موعد التحقيق مع المحققين يرتج جسدي كله وأحس بأني معطلة ولا قدرة لي على ترتيب أفكارتي وفق تسلسل منطقي يجعل المحققين يصدقون كلامي!. كأنما لم أحترف التمثيل في حياتي ولم أمثل يوماً على خشبات المسارح! " (الأسدي، ٢٠٠٣).

وإذا كانت (مريم) لم تعد تؤمن بجدوى الحديث عن قسوة الجلادين في بلادها لأنهم صاروا عقدة تجمعت في صدرها، فاختارت العزلة، أفضل صديق لها لطرد وحشة الألم، فإنها لم تكف عن الحديث عن حالة الحرمان العاطفي التي سببها لها (ساشا) البوسني، تقول مخاطبة مريم: " لا أعرف ما الذي حدث لي! فجأة انهار كل شيء، المرض يضرب بعظامي والموافقة على لجوئي تأخرت، والشيء الأكثر مرارة هو أن ساشا البوسني تركني، " (المصدر نفسه).

إن النساء قد وصلن إلى حافة الانهيار النفسي بعد انهيارهن جسدياً، سواء أثناء رحلة الهرب أو الانتظار لقرار الإقامة في البلد الجديد، لذلك فلا عجب أن يقمن بتعذيب بعضهن البعض استعجالاً في الانتهاء من قسوة الانتظار، فريحانة تضاجع عشيق مريم دون رغبتها ولكن فقط كي يهرب العشيق منها وتبقى في نفس الملجأ تنتظران الأمل الذي لن يأتي، ونتيجة لذلك لا تتوانى مريم عن اعلان حقدتها على ريحانة للممارسات التي تمارسها مع عشيقها، ولكن تبقى تتشبث بأمل عودة (ساشا) إليها بينما أمينة تحاول أن تهدئ من روعها من خلال قراءة مقطع لها من نص كانت قد مثلته يوماً على خشبة المسرح بينما الريح في الخارج تزداد ضراوة، وهذا المقطع هو تعبير عن أزمتهن وحالات التشرد التي اعترتهن في المنافي، وتبقى النساء الثلاث يرسمن في أحاديتهن حالات الخوف والرعب التي اعترتهن وهن في بلدانهن بسبب الممارسات التعسفية التي مورست ضدهن، ثم يعدن ليرسمن حالات القلق والانتظار نتيجة لمصيرهن المتعلق بقرار من المحقق الذي قد يوصي بترحيلهن من المانيا إلى اللامكان في حال عدم اقتناعه بالأسباب التي قد توردها النساء الثلاث.

لقد قدم الأسدي النساء الثلاث ضمن عالم انثوي مغلق، وليس فيه أي استقرار عاطفي أو اجتماعي أو سياسي، وهذا ما انعكس في طبيعة البناء الدرامي للنص الذي تشظى فيه الحوار للكشف عن طبيعة الفعل الإنساني وما يعترى الشخصيات في زمن الحرب، فاللاجئات مازلن اسيرات ذكرى البلاد ووقائع رعبها، وأسيرات التناقض والتردد نتيجة لما وصلن إليه من تردى في المنافي، حالهن في ذلك حال اللاجئ بشكل عام، وفي خضم ذلك الواقع المرير تبدو الأوطان بالنسبة لهن رحيمة وآمنة رغم ممارسات جلاديتها.

وإذا كانت أمينة قد ظهرت بوصفها ممثلة حاملة بفن نبيل ومسرح حر يمجّد الإبداع ويحترم المبدعين، فإن آمالها قد انهارت أمام عينيها بعد أن وجدت نفسها مهملة خارج أسوار الوطن، وفي لحظة من لحظات الانهيار التي تعيشها الشخصيات نراها تندفع وبشكل هستيري نحو البوح بأفكار تتجاوز حدود المنطق، فهذه ريحانة تبوح بشكل لا شعوري عن كل ما بداخلها من حقد بلادها بل وعلى العروبة وتاريخ العرب بسبب الآلام الغائرة في ذاتها نتيجة لسطوة جلادي بلادها عليها وظلمهم لها، تقول مخاطبة مريم: " كم كنت أتمنى لو سألتني يوماً لماذا يغرق شعبي في بركة دماء كبيرة وكيف يولد القتل أو أية أهيات تلدهم!، أسأليني لماذا جئت إلى جرمانيا! لماذا اخترت هذا الفردوس المستعار، الممزق، الملوث، الكلاب المترفة، الحداق الرتيبة، الغابات الميتة! (موسيقى)، سأؤكد لك بأنني أنوي الزواج من رجل جرمانى وأنجب أولاداً جرمانيين! ثم أغسلهم من آثار اللغة العربية والعرب وأكسر أمامهم سيوف تاريخهم وأهزأ من فرسانهم!.. لا أحب بلادي ولا أغنيات بلادي ولا شجر بلادي ولا شوارع بلادي ولا أي شيء في بلادي! سأرمي بكل شيء إلى الجحيم إلى المحرقة! سأحرق ذاكرتي كلها! " (الأسدي، ٢٠٠٣).

ورغم أنها قد رفضت كل شيء يذكرها بالوطن نتيجة للصدمات التي تلقته، إلا أن حب الوطن يبقى يحرك عواطفها بين الحين والآخر حينما تجد أن جحيم الوطن أفضل من جنة الملاجئ والمنافي. وتنتهي المسرحية بموت مريم بعد اجراء عملية استئصال لتدنيها المصاب بورم، وترفض لجنة التحقيق طلب أمينة وريحانة للجوء طالبة منهما مغادرة ألمانيا خلال ست وثلاثين ساعة، وهذه النهاية ليست ببعيدة عن إشارة بثها الأسدي في مقدمة نصه حينما قال: " الإنسان الذي يغادر بيته إلى بيت آخر، يظل في حالة من الإرتباك والظلم، لأنه تواق أبداً إلى مكانه الأول، إلى رائحة أشيائه المؤنسة، إلى مصدر ضوء قنديله في غرفته، إلى نار تنور جدته " (المصدر نفسه، ص ٧)، ومن الملاحظ أن المسرحية هنا تعبر عن واقع مأساوي مرير، وقد جاءت المونولوجات والحوارات الحادة للتعبير عن دواخل الشخصيات وقيمها الفكرية والعاطفية القريبة من البنية النفسية لشخصية المتلقي العربي، لاسيما أن الموضوعية التي تطرحها المسرحية ترتبط بتجارب العرب الهارين من جحيم الحروب والصراعات السياسية، عليهم يجدون مكاناً آخر أكثر أمناً واطمئناناً من أوطانهم.

٢. مشكلة الدراسة وأسئلتها

شكل مسرح الحرب خطأ واضحاً في مسيرة الفن المسرحي بشكل عام، حيث واكب المسرح قضايا الإنسان وهمومه منذ بداياته الأولى، وكان طبيعياً أن تنعكس صورة الحرب في الفكر الأسطوري القديم، لاسيما الذي شكل ينبوع الأول للفن

المسرحي، وقد تمثل ذلك في المسرح عند الفراعنة والاعريق وفي بلاد ما بين النهرين، حيث شكلت الحرب ظاهرة اجتماعية ألقت بظلالها على كثير من النصوص المسرحية.

وانطلاقاً من ذلك، فقد كان طبيعياً أن يعرض الأدب المسرحي العربي تفاصيل هامة من الأحداث والوقائع الاجتماعية التي اجتاحت الإنسان العربي في زمن الحرب، فصورت صراعه الأزلي مع المستعمر، ودفاعه المتواصل عن أقطار أمته ومقدراتها، إذ مارس فن المسرح في زمن الحرب التحريض لرفع معنويات الإنسان والمقاتل العربي لتمكينه من المقاومة، وقد ألقت التنظيرات العالمية حول المسرح السياسي، لاسيما تنظيرات كل من (بيسكاتور، بريخت، فايس)، بظلالها على المسرح العربي الذي تبني قضايا الأمة العربية المصيرية حتى أصبحت التجربة المسرحية قريبة من تحقيق ذاتها بخروجها من حدود الفرد إلى المجتمع، ومن الواقع الخاص إلى الواقع العام، وغدت المشكلة في نفس الأديب رمزاً للمشكلة في ضمير الإنسانية، لأن المجتمع هو الوسيط الخاص الذي يستوعب تكامل التجربة الأدبية، بعد أن استوعب تكامل شخصية الفرد.

وقد برز ذلك في الفن المسرحي الذي تناول قضية الحرب بوصفها من أكثر القضايا الإنسانية تعقيداً، إذ شكل المسرح أكثر الفنون ارتباطاً بالحياة فهو نشاط إنتاجي جماعي جدلي تتحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية معرفية عبر عمليات الإرسال والتلقي وإعادة إنتاج الدلالة بصورة مستمرة مع كل عرض في سياق توأمة الحوار الدائم مع الواقع المتغير (الزحيلي، ٢٠١٣). وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة الدراسة بالسؤالين التاليين.

٢,١ أسئلة الدراسة

١. كيف تمثلت قضية الحرب في النص المسرحي العراقي؟
٢. ما هي المذاهب والمرجعيات الأسلوبية التي اعتمدها المؤلف للتعبير عن قضية الحرب في النص المسرحي العراقي؟

٣. أهمية وأهداف الدراسة

٣,١ أهمية الدراسة

تنبثق أهمية الدراسة في كونها تتناول قضية الحرب وتمثلاتها في النص المسرحي العراقي من خلال تناول الموقف الفكري من الحرب في الفلسفة والأدب، ومن ثم تمثيلات تلك القضية في مسرحيات عدد من كتاب المسرح العربي في العراق، وقد اتبع الباحثون في دراستهم المنهج الوصفي التحليلي، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

٣,٢ أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرف على:

١. قضية الحرب وتمثلاتها في النص المسرحي العراقي.
٢. المذاهب والمرجعيات الأسلوبية التي اعتمدها المؤلف للتعبير عن قضية الحرب في النص المسرحي العراقي.

٤. حدود الدراسة

- الحدود الزمنية: النصوص المسرحية المنشورة بين عامي (١٩٧٠-٢٠٠٥م).
- الحدود المكانية: النصوص المسرحية العراقية التي ظهرت في العراق وتناولت قضية الحرب في النص المسرحي.
- الحد الموضوعي: يتناول الباحثون قضية الحرب في النص المسرحي العراقي من خلال اختياره لثلاثة نصوص مسرحية مختارة ظهرت في العراق.

٥. مصطلحات الدراسة

الحرب

لغة: وردت كلمة الحرب عند العرب ضمن عدة معان لغوية أشهرها خمسة، وهي (ابن منظور، ب.د.ت؛ الفيروز آبادي، ٢٠١١؛ أبو الحسين، ١٩٧٩):

١. نقيض السلم، وهي لفظ مؤنث وتصغيرها حريب بغير الهاء.
٢. الشدة والشجاعة يقال: فلان حرب ومحرب: شديد الحرب: شجاع.
٣. العداوة، يقال: أنا حرب لمن حاربني أي: عدو، وقوم حرب أي: أعداء.
٤. إحداد السيوف يقال: حرب السنان أي: أحدها.
٥. نهب المال، يقال: الحرب (بفتحتين) أي: نهب مال الإنسان، وتركه لا شيء له. وكل هذه المعاني ضرورية للقتال، فإن العداوة تدفع إلى إنهاء السلم، وإعداد العدة للحرب ومنها إحداد السيوف والشدة في القتال وخوض المعارك ببسالة للقتل ونهب الأموال.

اصطلاحاً: يتعدد مفهوم كلمة الحرب ويتداخل مع مفاهيم أخرى مثل مفهوم الثورة، وإذا كانت الثورة تعني " قيام شعب بحركة سياسية أو عسكرية أو هما معاً، من أجل تغيير وضع راهن سيئ، وإبداله بوضع جديد أفضل منه " (مرتاض، ب.د.ت).

وحدد (بوتول) معنى الحرب حينما وصفها بأنها " نضال مسلح ودام بين جماعات منظمة تتغير وتتبدل حسب الأمكنة والفترات تغيراً وتبدلاً لا حد لهما، ويميزها أخيراً أنها دامية تهلك الحرث والنسل لأنها حينما لا تسلك سبيل إبادة الكائنات الإنسانية لا تكون إلا نزاعاً أو فعلاً متبادلاً من التهديد والإنذار والوعيد (بوتول، ١٩٨١).

وجاء في القانون الدولي العام أن الحرب هي نزاع مسلح بين فريقين من دولتين مختلفتين؛ إذ تُدافع فيها الدول المتحاربة عن مصالحها وأهدافها وحقوقها، ولا تكون الحرب إلا بين الدول، أما النزاع الذي يقع بين جماعتين من نفس الدولة، أو النزاع الذي يقوم به مجموعة من الأشخاص ضد دولة أجنبية ما، أو ثورة مجموعة من الأشخاص ضد حكومة الدولة التي يقيمون فيها، فلا يعد حرباً ولا علاقة للقانون الدولي به وإنما يخضع للقانون الجنائي، أما التعريف الحديث للحرب فقد تم توسيعه ليشمل أي نزاع مسلح ولو لم تتوافر فيه عناصر التعريف التقليدي من امتلاك الجماعة المسلحة لصفة الدولة، وإن كان النزاع قائم من قبل دولة لحسابها الخاص وليس لغرض جماعي، كما أصبحت النزاعات الأهلية التي تحدث في نفس الدولة تندرج تحت مسمى الحرب (مجاهد، ١٩٨٣).

وتماشياً مع أهداف بحثهم يتفق الباحثون مع ما جاء من تعريفات كتعريف إجرائي لبحثهم.

تمثل

لغة: يقال " تمثّل، تمثّل ب، تمثّل ل، تمثّل من يتمثّل، تمثّلاً، فهو مُتمثّل، والمفعول مُتمثّل. تمثّل الشيء تصوّر مثاله: تمثّل الشجاعة في شخص فلان، كرّر وجهة نظره المُتمثّلة في كذا. تمثّل الجسم الغذاء: أخذه وامتنصّ ما فيه من نفع. تمثّل ببَيّت من الشّعْر في خطابه: ضربه مثلاً. تمثّل بأبيه في الحزم: تشبّه به: تمثّل بالكرام، يحاول الطالبُ التمثّل بأستاذه. تمثّل الشيء له: تصوّر له، تشخّص له:- (فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا). تمثّل من خُصمه: امتثل منه، اقتصّ منه " (ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين، ب.د.ت).

اصطلاحاً: ذهب هايدجر إلى أن (التمثل) هو: " الصلة التي تتجلى بين الذات والموضوع بما هي صلة تمثّل، وأن هذا التمثّل (مزدوج)، فلا حضور للموضوع إلا بوصفه (تمثل الذات)، ولتمثلها هو حاضر كذلك يعني احضار الشيء، أي وحدة في كينونته " . (الشيخ، ٢٠٠٨، ص ٣٩٥)

وتماشياً مع أهداف بحثهم فقد صاغ الباحثون التعريف الإجرائي التالي للتمثل وهو: إعادة صياغة الأفكار المفاهيمية لقضية الحرب في النص المسرحي عبر آلياته التقنية والاسلوبية المتنوعة.

٦. منهج الدراسة

اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في دراستهم.

٧. نتائج الدراسة ومناقشتها

أسفر البحث عن مجموعة من النتائج هي:

- كان لقضية الحرب حضورها الواضح في النص المسرحي العراقي، فمن خلال بحثه عن شكل مسرحي جديد، اتجه الفنان (يوسف العاني) إلى كتابة مسرحية (الخرابة) التي طرح من خلالها قضايا كثيرة محلية وذات طابع شمولي، حيث تحدثت المسرحية عن فيتنام والجزائر وفلسطين، وكلكاش الرافض لغواية عشق وأساليبها الخبيثة، وكان للمؤلف المسرحي العراقي موقفه الرافض للحرب كما في مسرحية (نساء في الحرب) لجواد الأسدي، ومسرحية (في أعالي الحب) لفلاح شاكر، فعبر المسرحيون في العراق عن موقفهم الملتزم بقضايا وطنهم، حيث أثرت طبيعة الحرب في صياغة نصوصهم المسرحية وطبيعة بنائها الفكري، وبما يتوافق مع حياة وآمال وطموحات الإنسان العراقي بكل فئاته الاجتماعية.
- تنوعت الامكنة التي اختارها المؤلف المسرحي العراقي للتعبير عن الحرب في مسرحه، فقد اختار العاني أن تكون الأحداث المسرحية ضمن مكان شعبي يجمع نماذج ومظاهر حياتية مختلفة. فاستقى الأحداث من مقهى قديم كان يزوره في مدينة النجف يسمى الخرابية، وكانت تقدم فيه مشاهد تمثيلية مرتجلة يجري تطويرها باستمرار، وفي مسرحية (في أعالي الحب) لفلاح شاكر شكل استحضار المؤلف لمكان المعركة وسيلة للتعبير عن الأحداث المسرحية، وفي مسرحية (نساء في الحرب) للأسدي تظهر ثلاث نساء كذفت بهن الأقدار إلى المنايا بطرق مختلفة.
- تنوعت الشخصيات المعبرة عن قضية الحرب في النص المسرحي العراقي، ففي مسرحية (الخرابة) ظهرت الشخصيات متعددة الملامح والأبعاد، وتعددت بين ما هو واقعي، ويعيش ضمن عالم البساطة والصدق والقيم الأصيلة، حيث نجد المناضلين والثائرين من أجل قضايا الناس في أجيال مختلفة. أما (الواحد) و(الواحدة) فهما شخصيتان محوريتان أيضاً، ولكنهما يمثلان الشر القائم في العالم الخارجي وما يتبعه من طغيان واستغلال أخلاقي ومادي. وهناك شخصيات مستلهمة من التراث مثل شخصية (جلجامش) و(إنكيكو) و(عشروت)، وهي شخصيات مستوحاة من ملحمة جلجامش) التي تعد أقدم ملحمة في التاريخ البشري. وفي مسرحية (في أعالي الحب) يظهر الجني والمرأة ليقدمان شخصيات متعددة كان من بينها شخصية الجندي فيصل، وفي مسرحية (نساء في الحرب) تظهر ثلاث نسوة التقين على وحدة الألم والمعاناة هن: (أمينة) وهي ممثلة عراقية محترفة، و(ريحانة) وهي طبيبة نفسية جزائرية، و(مريم) وهي شابة فلسطينية، وكلهن عانين من الجور والظلم والاضطهاد في بلدانهن.
- تنوعت الأساليب والمذاهب الأدبية التي ارتكزت عليها نصوص المسرح العراقي التي تناولت قضية الحرب، ففي مسرحية (الخرابة) جاءت الأحداث ضمن نوع من الفنتازيا التي تفيد من أشكال مسرحية متعددة كالوثائقية، والمسرح الشعبي، ومسرح العرائس، وتحت تأثير نظرية المسرح الملحمي عند بريخت، نجد العاني يركز في مسرحية الخرابية على التناقض الاجتماعي الذي يطرحه بصيغ شعبية مختلفة ومبتكرة، وفي مسرحية (في أعالي الحب) ظهرت تقنيات المسرح الملحمي من خلال تعدد الأدوار.

بيان تضارب المصالح

يقر جميع المؤلفين أنه ليس لديهم أي تضارب في المصالح.

المراجع

- ابن خلدون. (١٤٠٢). مقدمة ابن خلدون (ط ٥). بيروت: دار الرائد العربي.
- أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا. (١٩٧٩). معجم مقاييس اللغة. دار الفكر.
- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين. (ب.د). لسان العرب. بيروت: دار صادر.
- أرندت، حنة. (٢٠٠٨). في الثورة (ترجمة: عطا عبد الوهاب). (ط ١). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الأسدي، جواد. (٢٠٠٣). نساء في الحرب (ط ١). دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع.

- باومان، باربارا وأوبرله، بريجيتا. (٢٠٠٢). *عصور الأدب الألماني: تحولات الواقع ومسارات التجديد* (هبة شريف، مترجم). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب.
- بوتول، غاستون. (١٩٨١). *هذه هي الحرب* (مروان القنواقي، مترجم). (ط ١). بيروت: منشورات عويدات.
- التكريتي، جميل نصيف. (١٩٩٥). *قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي*. بغداد: وزارة الثقافة.
- جيرار، رينيه. (٢٠٠٩). *العنف والمقدس* (سميرة ريشا، مترجم). (ط ١). بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة.
- الحاجي، البشير. (٢٠٠٩). *سلطة الآلهة في النصوص المقدسة: الحرب في أديان الشرق القديم والبحر الأبيض المتوسط*. دراسات في الفكر الإسلامي المعاصر، (٢٣).
- خضير، ضياء. (٢٠١٤). *يوسف العاني وتاريخ المسرح في العراق*. مجلة نزوى، (٧٨).
- الزحيلي، وهبة. (٢٠١٣). *آثار الحرب: دراسة فقهية مقارنة* (الطبعة الخامسة). بيروت: دار الفكر المعاصر.
- شاكرو، فلاح. (١٩٩٥). *في أعالي الحب* (مسرحية مطبوعة على الآلة الكاتبة). بغداد.
- الشيخ، محمد. (٢٠٠٨). *نقد الحداثة في فكر هايدجر* (ط ١). بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر.
- الصبان، رفيق. (١٩٨١). *المسرح الموجه*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، العدد ٧، صيف ١٩٨١م.
- صليحة، نهاد. (٢٠٠٠). *المسرح بين الفن والحياة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- العاني، يوسف. (١٩٨١). *مسرحيات من يوسف العاني: مسرحية الخرابة* (ط ١). بيروت: منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- علي، عبد المعطى. (١٩٨٤). *فلسفة الفن: رؤية جديدة*. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- عوض، لويس. (١٩٩٣). *المسرح العالمي من إسخيلوس إلى آرثر ميلر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الفيروز، إيراد. (٢٠١١). *القاموس المحيط* (تحقيق: محمود مسعود أحمد). بيروت: المكتبة العصرية، صيدا.
- لالو، شارل. (١٩٦٦). *الفن والحياة الاجتماعية* (عادل العوا، مترجم). (ط ١). بيروت: دار الأنوار.
- محمد، حياة جاسم. (١٩٨٣). *الدراما التجريبية في مصر (1960-1970)* (ط ١). بيروت: دار الآداب.
- مرتاض، عبد الملك. (ب.د.ت). *دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية ١٩٥٤-١٩٦٢*. منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر ١٩٥٤. الجزائر: المطبعة الحديثة للفنون المطبعية.
- هيرقليطس. (١٩٨٣). *جدل الحب والحرب* (مجاهد عبد المنعم مجاهد، مترجم). (ط ١). بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.