الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

1- رقم التسجيل: 1635098449

2-رقم التسجيل:1635098458

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر: تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

ثنائية الموت والحياة في مسرحيات علي العبادي

إعداد الطالبتين:

- زروخي الويزة
- هميسي تركية

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د/ ختيم عزوز	الرتبة: أستاذ محاضرأ	جامعة المسيلة	رئيسا
د/ خلوف مفتاح	الرتبة: أستاذ محاضرأ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ زعيتيري محمد	الرتبة: أستاذ مساعد أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 1442-1443هـ- 2020- 2021 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد الله الوهاب الهادي الى الرشد والصواب ،الذي سهل لي تمام بحثي على نحوا ابتغي به ذخرا عند ربي يوم الحساب

والصلاة والسلام على الخلق والمرسلين وعلى آله وصحبه اجمعين. وعلى من اقتفى اثره الى يوم الدين ،ثم اتوجه بالشكر الى من رعاني منذ كان الموضوع عنونا وفكرة الى أن صار رسالة وبحثا ،الأستاذ والدكتور خلوف مفتاح مرشدا، فله مني جزيل الشكر وتقدير

وأتوجه بالشكر الجزيل الى جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات بالجامعة محمد بوضياف بالمسيلة ومن بينهم الدكتور

زعيتري محمد الذي كان سندا لي في مشواري الدراسي

كما أتوجه بالشكر الجزيل الى لجنة المناقشة

وختاما رجائي ودعائي الى الله أن اكون قد وفقت في عملي هذا والله ولي التوفيق والحمد الله رب العالمين.

الإهداء

الى شفيع الأمة الاسلامية يوم الحساب ولوعيد الهادي البشيررسولنا ونبينا وقائدنا وقدوتنا

محمد عليه افضل الصلاة وأزكى السلام ومن تبعه بأحسان الى يوم الدين

الى من ربياني صغيرا، والدي الكريمين أدعوا الله ان يأجركما ويغفرلكما ويثبت خطاكما

على الطريق المستقيم ويرزقكم حسن الخاتمة

الرفيقة دربي طول مشواري الدراسي وقاسمتني هذا العمل

الى من سمحت لي الصدفة بلقائهم في مشواري الجامعي

الى من تحلوا لي برفقتهم ومصادقتهم ينابيع الزهوروالصدق التي سعدت برفقتهم

وسرت معهم في درب الحياة

الى كل من ساعدني ووقف الى جانبي في بحثي هذا اليهم جميعا أهدي هذا الجهد

العلمي

الى أساتذتي حفظهم الله .

تركية هميسي

الإهداء

بكثير من الفخر والاعتزاز أهدي ثمرة جهدي وصراعي مع الليالي إلى سراج يضيء فضاء لامحدود ،إلى أحن وأرقى ماخلق الله في الوجود ،إلى نور عيني التي تحب أن تراني دائما في أعلى المراتب أمي الحبيبة أطال الله في عمرها.

إلى من علمني ورباني وسهر الليالي ليرعاني ،إلى من ضحى من أجلي وتواضع لرفع شأني، إلى من منحني الحرية والثقة في طلب العلم أبي العزيز حفظه الله ورعاه.

إلى جميع إخوتي وأخواتي الأعزاء وإلى كافة أفراد العائلة والأقارب إلى كل المعلمين والأساتذة الأفاضل الذين درسوني بالعلم زودني وعلى وجه الخصوص الأستاذ والدكتور خلوف مفتاح الذي كان مشرفا وأبا ومرشدا حنونا مهما غيرنا لك لا نستطيع أن نوفي في حقك .

إلى الذين لم يكم لي ولالغيري كيان ولا وجود من دونهم ،إلى الذين جعلونا نستنشق نسيم الحرية، إلى الذين قصرنا في أمانتهم ،فعذرا وألف عذر لهم شهداءنا الأبرار.

إلى كل الأصدقاء الذين عرفتهم ولم يسعني ذكرهم .

إلى كل من تاب وأناب عن الفساد .

إلى كل من يريد أن يحيا حياة طيبة شريفة وبعيدة عن الفساد.

إليكم جميعا أهدي عملي المتواضع .

الويزة

مقدمة

مقدمة:

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على سيد الخلق اجمعين محمد صلى الله عليه وسلم ،اللهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد أذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا على نعمة الاسلام والعروبة أما بعد:

يعد المسرح فن من الفنون الوافدة الى وطننا العربي وقد عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت لترفه عن جنود نابليون ....،فهو اذن من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها الى احسن حال ،وذلك لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متخذا لنفسه عدة لغات فنية من ايقاع وحركة واضواء وملابس ..... ، وتجمع كل هذه الفنون لتنتج لنا في النهاية عرضا مسرحيا متناسقا ذا وحدة فنية واحدة ، فالفن له علاقة وطيدة لتفاعل القضايا ،ومن بين هذه القضايا قضية الموت والحياة فمعظم موضوعاته مستمدة من الحياة وتحولاتها لذا تعتبر قضية الموت والحياة من أكثر الموضوعات التي اثارت جدالا بين الناس، فلا توجد قضية الا وتطرق اليها العلماء مثل هذه القضية بالعلم كاذب فل زيغ ولا بطلانا فيها ،ذلك ان الموت والحياة علم وكل غيب نأخذه من الله تعالى لأنهما ايتان من آيات الله الكبرى وهذا ما جاء في كتابه العزيز «الذي خلق والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا وهو العزيز الغفور » فهذه الأخيرة (الموت والحياة) يعدان مركزا او بالأحرى قطب الكون لا يمكن أن يعمل الأنسان سيرورته من دونهما .

فاذا كانت الولادة تعني الحياة والحركة والحيوية فان الموت تعني نهايتها ،فهي السكون والجمود و الثبات، فهو الوحيد القادر عل أن يدرك معنى الموت والحياة ولكن هذا يختلف من انسان لأخر وهذا راجع الى حسن المعاملة مع (الموت والحياة) وأيضا طبيعة التكوين الثقافي لكل منهم (فالانسان) مابين قوسين وهذان القوسان هما الولادة والممات.

وكل هذا جعل الانسان يفضل البحث عن سر الوجود ،ويقف حائرا متعجبا أمام ظواهره واسراره (حقيقة الكون) ونتيجة اكتشافه لأسرار الكون فزع أمام هذ الموت الذي أثار

بدخله الرعب والقلق وادرك حينها بأن حياته لها بداية ونهاية والموت جزء من الحياة وعنصر مكون للوجود.

ومن بين الدوافع التي جعلتنا نوجه النظر الى فن المسرح دون بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، أن معظم الطلبة يولون ميولهم الكبير الى الأجناس الأخرى مثل الرواية والشعر دون المسرح، في حين أنه يعتبر الفن الأقرب الى الذات كونه يشكل وسيلة هامة في وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي لتجربة الانسانية وفيما يخص تخصيص البحث بدراسة الموت والحياة وتجلياتها في المسرحية لأنها تحمل العديد من الدلالات والصور ولهذا وقع تسليط الضوء على أختيارنا مسرحيات الكاتب علي العبادي "ثنائية الموت والحياة "ومن هنا كان يحق لنا ونحن نعالج أي نص مسرحي أن نتساءل عن اهم صور(تجليات) الموت والحياة في مسرحيات علي العبادي ولن يتأتى ذلك الا من خلال اثارة جملة من التساؤلات

نوجزها فيما يلي :

ما لمقصود بالموت ؟

وما لمقصود بالحياة ؟

كيف جاء مفهومها من ناحية المنظور الأدبي؟

أين تتموقع هذه الصور داخل النص المسرحي؟

ولألمام بهذا الموضوع ومحاولة الاجابة عن هذه الأسئلة تم تقسيم الموضوع الى مقدمة اشتملت على تحديد موضوع الدراسة وفصلين واختتمنا الدراسة بخاتمة .

فقد تناولنا في الفصل الأول الذي اندرج تحت عنوان الموت والحياة وتناولت فيه الجانب التنظيري لهذه الدراسة حيث اندرجت مباحثه بعناوين مرتبة :

المبحث الأول: مفهوم الموت لغة واصطلاحا .

المبحث الثاني : مفهوم الحياة لغة واصطلاحا .

المبحث الثالث : مفهوم الموت والحياة من المنظور الأدبي .

أما الفصل الثاني فقد خصصناه للجانب التطبيقي وجاء تحت عنوان تجليات الموت والحياة في مسرحيات "علي العبادي " وقد تناول هذا الفصل ما يلي:

1/مسرحية مبغى

2/مسرحية تفو

3 /مسرحية براد الموتى

واعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي الذي يقوم على تقنيات الاستقراء والتقعيد لعرض ما يتعلق بالجانب المسرحي و ووفي التحليل اعتمدنا المنهج البنيوي الذي يقوم على كشف خبايا النص المسرحي وتحليل ودلالاته وتتبع أثر الموت والحياة بكل ما تثيره

من تساؤلات وتجليات .

واعتمدنا في دراستنا لهذا البحث على القرآن الكريم وعلى مجموعة من المصادر والمراجع أهمها ابن منظور "لسان العرب" والفيروز آبادي "قاموس المحيط" دون أن ننسى مسرحيات (مبغى ،تفو، براد الموتى) لدكتور "علي العبادي "والتي كانت موضوع دراستنا وكأي بحث لابد من وجود صعوبات تعترض طريق الباحث من غزارة المصادر العلمية وصعوبة فرزها وعمق مفهوم محتوى العنوان واهم سبب أدى الى الصعوبات جائحة كورونا (كوفيد19) التي سببت لنا قلة التواصل في الأخير لا يسعنا القول الا أن نحمد الله حمدا كثيرا على توفيقه لنا ، ونشكر أساتذنا الكريم "مفتاح خلوف " على اشرافه علينا فهو لم يبخل علينا بارشاداته ونصائحه طيلة مشوارنا الدراسي فقد كان نعم المشرف والموجه فقد كان أبا وليس استاذا فقد والشكر الموصول لكل الأساتذة والطاقم البيداغوجي .

الفصل الأول

الموت والحياة في اللغة والاصطلاح

تمهيد:

كان الموت ومازال واحدا من أبرز القضايا التي شغلت فضاء واسعا من تفكير الإنسان كونه يمثل خاتمة الحياة لكل من يعيش في الدنيا، فهو يغتال النفوس كل يوم والأسباب متنوعة ونقف على مسمع منه ومرأى حيث نجد همنغواي تسيطر عليه فكرة الموت، وكان يرى أن الموت هو الحقيقة التي لا يمكن تجنبها، وأنها الشيء الوحيد الذي يستطيع الرجل أن يثق به، فالموت تجاوز الترف... فأنت على الموت لا تحتاج إلى شيء، وإن موتك جزء من نظام الكون...فالموت هو هدف وجودك لذا لا ينبغي أن يكون موضع خوف ولا سيما أنه أمر لا مفر منه، لأنه يدرك الإنسان أينما ذهب، ومهما بلغ من العمر عتيا، فهو حقيقة لا تتغير أبدا تشكل خاتمة الحياة والوجود المادي وما هو معروف ومدرك.

المبحث الأول : مفهوم الموت في اللغة والاصطلاح

1/ مفهوم الموت:

أ-الموت في اللغة: مات يموت ويمات ويميت، فهو ميت وميت ضد حي.[1]

ومات: سكن، ونام، وبلي، أو الميت مخففة: الذي مات، والميت والمائت: الذي لم يمت بعد، ج أموات وموتى وميتون وهي ميتة وميت.

والميتة: ما لم تلحقه الذكاة، وبالكسر: للنوع.

وما أموته، أي: ما أموت قلبه، لأن كل فعل لا يتزيد لا يتعجب منه.

والموات، كغراب: الموت.

وكسحاب: ما لا روح فيه، و أرض لا مالك لها.

والموتان بالتحريك: خلاف الحيوان، أو أرض لم تحيي بعد، وبالضم: موت يقع في الماشية، ويفتح.

وأماتت المرأة والناقة: مات ولدها.

والمتماوت: الناسك المرائي.

ورجل موتان الفؤاد: بليد، وهي: بهاء

والموتة بالضم: الغشي، والجنون و أرض بالشام وذكر في : م أ ت

وذو الموتة: فرس لبني أسد.

والمستميت: الشجاع الطالب للموت و المسترسل للأمر وغرْقئ البيض

وأماتوا: وقع الموت في إبلهم والشيء: موته، واللحم: بالغ في نضجه وإغلائه والمماوتة: المصابرة.

الموات بالضم: الموت، مات يموت موتا، ويمات، الأخيرة طائية، قال: " بني، يا سيدة البنات،...عيشي ولا يؤمن أن تماتي"[2]

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب التاء، فصل الميم، مات، تحقيق انس محمد الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث طبع نشر وتوزيع، د ط،مج1، 1429هـ-2008، ص 164.

[2] لسان العرب، ابن منظور ،ج 2،باب التاء، فصل الميم، ص: 95/90.

الشاعر عدي بن الرعلاء، قال[1]:

- ليس من مات فاستراخ بميت* إنما الميت ميت الأحياء
- إنما الميت من يعيش شقيا*كاسفا باله، قليل الرجاء
- فأناس يمصصون ثمادا[2]*و أناس حلوقهم في الماء
- فجعل الميت كالميت
- وقوم موتى و أموات وميتون
- وموت مائت، كقولك ليل لائل ، يؤخذ من لفظه ما يؤكد به.
- و ماتت الخمر: سكن غليانها
- وفي حديث الانتباه:" الحمد لله الذي أحيانا بعد ما أماتنا و إليه النشور".
- و أماته الله و موته، شدد للمبالغة
- وموتت الدواب: كثر فيها الموت
- و أمات الرجل : مات ولده
- واستمات الرجل إذا طاب نفسا بالموت
- و يقال : ضربته فتماوت، إذا أرى أنه ميت، وهو حي.
- والمستميت: المستقتل الذي لا يبالي، في الحرب، الموت.

ب- الموت في الاصطلاح:

الموت ضد الحياة، ويطلق الموت ويراد به: ما يقابل العقل والإيمان، نحو ما في التنزيل العزيز:

[1] عدي بن الرعلاء الغساني ، والرعلاء أمه، وهو القائل كم تركنا بالعين عين أباغ**ضربة من صفيحة النجلاء المرزباني، هو عبد الله: محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعلراء ، دار الاحياء والكتب العربية

[2] ثمد : الثمد والثمد ، الماء القليل الذي لا ماء له ، وقيل هو القليل ، يبقى في الجلد ، وقيل هو الذي يظهر في الشتاء والصيف في بعض كلام الخطباء ، ومادة من صحة التصور ، ثمده ثكئه والجمع أثماد والثماد : كثمد، ابن منظور ، لسان العرب باب الدال، فصل التاء ، دار النشر ، دار صادر بيروت ، ط3،1414هـ، مج 15، ص104.

﴿ وَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ ﴾ سورة الأنعام الآية 122 و: ﴿ فَإِنَّكَ لَا تُسْمِعُ الْمَوْتَى ﴾ سورة الروم الآية 52

كما يراد به : ما يضعف الطبيعة ولا يلائمها كالخوف والحزن، كقوله تعالى: ﴿ وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ ﴾"سورة ابراهيم الآية 17 والأحوال الشاقة كالفقر والذل والهرم والمعصية.[1]

- موت في دعاء الانتباه سمى النوم موتا، لأنه يزول معه العقل والحركة، تمثيلا وتشبيها، لا تحقيقا.

وقيل: الموت في كلام العرب يطلق على السكون.

- والموت يقع على أنواع بحسب أنواع الحياة، فمنها ما هو بإزاء القوة الحسية، ومنها زوال القوة العاقلة، و هي الجهالة، ومنها المنام، وقد قيل: المنام: الموت الخفيف، والموت النوم الثقيل.[2]

- الموت ليس بعدم محض ولا فناء صرف، و إنما هو انقطاع تعلق الروح بالبدن و مفارقته، و حيلولة بينهما، وتبدل حال وانتقال من دار إلى دار[3].

2-مفهوم الحياة

أ/ مفهوم الحياة في اللغة:

حي حياة، و حيوانا:كان ذا نماء.

و يقال: حي يحيا فهو حي، والقوم: حسنت حالتهم، والطريق استبان. و من القبيح حياء: انقبضت نفسه ومن الرجل احتشم. فهو حي.

---

[1] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، الادارة العامة للمجمعات واحياء التراث ، مكتبة الشروق الدولية، مصر ،ط2 ، ص 892.

[2] ابن الأثير. النهاية في غريب الحديث و الأثر، دار الكتب العلمية بيروت، 1413هـ ، 1993، ط1، 135. حرف الميم باب الميم مع الواو.

[3] احمد بن أبي بكر القرطبي القرطبي، الجامع لأحكام القرآن ، تح: الطاهر أحمد الزاوي الطباوي محمود محمد، مؤسسة الرسالة لبنان ، ط1، 1428هـ، 2006، ج1 ،ص 135-136.

حيا القوم: أخصبوا. وحسنت حال مواشيهم.

والناقة: حي ولدها. فهو محي و محيية: لا يكاد يموت لها ولد. والله فلانا: جعله حيا والله الأرض:

أخرج فيها النبات **وفي التنزيل العزيز:** ﴿ فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ سورة فاطر الآية 9 والرائد الأرض: وجدها خصبة غضة النبات.

و فلان الليل: ترك النوم فيه وصرفه في العبادة

حياه الله: أبقاه. ويقال: حياك الله و بياك : إتباع.

والله القوم بحيا : أغاثهم به

و فلان فلانا: دعا له بالحياة، وسلم عليه.

و يقال: حيا الخمسين :دنا منها

"حيا" القوم بعضهم بعضا: حيا بعضهم بعضا

والنار بالنفخ: أحياها، –و– الصبى غذاه. و فلانا : بعث فيه الحياة.

تحايا القوم : حيا بعضهم بعضا.

تحيا منه: انقبض وانزوى

"استحياها" الأسير: تركه حيا فلم يقتله و في **التنزيل العزيز:** ﴿ وَيُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ ﴾ سورة البقرة الآية 49 و فلان فلانا: خجل منه و يقال: استحيا منه واستحاه، واستحى منه[1].

ب– الحياة في الاصطلاح:

- الحياة: النمو والبقاء– والمنفعة

و في علم الأحياء: مجموع ما يشاهد في الحيوانات والنباتات من مميزات تفرق بينها وبين الجمادات مثل : التغذية والنمو والتناسل ونحو ذلك[2]

[1] مجمع اللغة ، معجم الوسيط، ص 214.

[2] المرجع نفسه.

- الحياة والحيؤة، بسكون الواو: نقيض الموت حيي كرضي حياة، و حي ، يحي و يحيا.
- والحياة الطيبة: الرزق الحلال أو الجنة
- والحي ضد الميت[1]

3- مفهوم ثنائية الموت والحياة:

حكي عن ابن عباس والحلبي و مقاتل أن **الموت والحياة** جسمان، فجعل الموت في هيئة كبش لا يمر بشيء و لا يجد ريحه إلا مات، وخلق الحياة على صورة فرس أنثى بلقاء وهي التي كان جبريل والأنبياء عليهم السلام يركبونها خطوتها مد البصر، فوق الحمار ودون البغل، لا تمر بشيئي جدر ريحها إلا حيي، ولا تطأ على شيء إلا حي، وهي التي أخذ السماري من أثرها فألقاه على العجل فحيي، حكاه الثعلبي والقشيري عن ابن عباس.

وعن مقاتل أيضا: خلق الموت.

يعني النطفة والعلقة والمضغة وخلق الحياة

يعني خلق إنسانا ونفخ فيه الروح فصار إنسانا.

و قال **السدي:** في قوله تعالى: ﴿ **لَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا**﴾ **سورة الملك الآية 2** أي أكثركم للموت ذكرا و أحسن استعدادا، ومنه أشد خوفا وحذرا.

وقبيل معنى" ليبلوكم" ليعاملكم معاملة المختبر.

أي ليبلو العبد بموت من يعز عليه ليبين صبره، والحياة ليبين شكره، وقيل: خلق الله الموت للبعث والجزاء، وخلق الحياة للابتلاء ، فالأمر في ليبلوكم تتعلق بخلق الحياة لا بخلق الموت[2].

[1] فيروز أبادي، قاموس المحيط، فصل الحاء، باب الواو والياء ص: 1259

[2] القرطبي، الجامع لأحكام القرآن

3- الموت والحياة في المنظور الأدبي :

مفهوم الموت والحياة من المنظور الأدبي :

تعد الاعمال الشعرية والنثرية الادبية اكثر ارتباط بالحياة والموت، بسبب ان الشعر يعطينا جوهر الاشياء لظواهرها ، ويذهب بالغة بعيدا عن وجهها الذي نطالعه مباشرة ، لانها تخضع لتجربة الشاعر فالشاعر اكثر احساسا بقضية الحياة والموت، لانه اكثر تاملا في الوجود والعدم، فهو يستبطن الاشياء ويتغلغل فيها ، ويتابعها وهيا في اوج حركاتها وديمومتها انه يكسر الحاضر الاني، منطلقا الى الاتي "فيمكن ان نفهم الشعر على انه شئ يدفعنا الى تامل الجذور في كل شئ، والى اعادة صوغ موقفها من مسلمات القديمة بضربة واحدة، فالشعر دعوة جارفة الى الهدوء المفكر، الهدوء اللامتناهي الذي تنشط فيه كل الطاقات والعلاقات وعندالاديب تعد قضية الحياة والموت جوهرا يقيني في العقل الباطن، يحاول دائما الهروب من هاجس هذه اليقينية الجوهرية بشتى الطرق والاساليب فتشعب، هذا الهاجس وظل في قرارة عقله حادثة ذات زمن واكنه يدأب للوصول الى النجاح في تجميده والبخث عن وسائل تدفع هذا الهاجس الى قناعة بديلة تولد اشكالية جديدة في التصور والخيال فيتبين لنا ان رؤية الحياة والموت عند الاديب نابعة نابعة من الانفعال اذ تكون في حياة الشاعر مثلث من القيم زوياه الثلاث هي: الانفعال والشعر والموت ، فالشاعر يحب الانفعال لانه يؤدي الى الشعر ، فيلاحظ ان الانفعال هو الموت، لان الاول طريق محتم لثاني ، ومن ثم تبدا مرحلة من الغرام نفسه تقابل الغرام بالشعر ،حتى تصبخ الالفاظ الثلاثة في معنى واحد كانها مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية وحتى ينتهي اليه في وحدة متينة لاانفصام لها ويكون الشاعر وقتها يعاني قلق الموت اويفكر فيه في حياته ، لاتبدا ان تخطر له خواطر كثيرة تتعلق بالموت فقد يتساءل: اي اموت ؟ ومتى يكون ذلك ؟ ومن يكون حولي ؟وماذا يقول الناس عني بعد الموت ؟ وقد يتساءل عن مصيره بعد الموت .... وغير ذلك من الخواطر والهواجس التي تصاحب عادة التفكير بالموت وهذا جعل مفهوم الموت في العصر الحديث ، يتشعب ويتجاوز بعده المادي الذي يقوم على مفارقة الروح للجسد الى

مفهوم اعمق يشمل اخر طريق الحقيقية الانسانية غلى هذه الارض ويظهر الموت في كتابات تيسير سيول في صورة محببة لنفس فهو ملاذ الشاعر الذي يجد فيه الامن ولاستقرار وبداية حياة جديدة هانئة ، مما جعله خلاصة تجربة حياتية .

اسطورة الحياة والموت في الشعر الجاهلي :

لقد عبرت ثقافة الانسان منذ القديم وفلسفته واساطيره ومعتقداته عن فكرة الحياة والموت وبمستويات متباينة، ورؤى مختلفة نقلت كثيرا من الرؤى والتصورات عن طبيعة الفناء والعدم والبقاء ..

مما يتبدى ان الانسان في العصر الجاهلي لم يكن بمنأى او بمعزل عما ذهبت اليه تلك الرؤى الفلسفية والاسطورية عند الاغريق والرومان والهنود والمصريين والصينين .. في نظرته الى الحياة والموت برؤيا ملئوها بالاضطراب ، والحيرة والقلق ، والتناقض ففي محاولة منه _الانسان الجاهلي _ صياغة فكرة الحياة بكل مستوياتها ، مع موازنتها مع معادل الفناء والموت بكل جبروته وغموضه ...

ومن على هذا التاسيس فان قراءة فلسفة الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، قراءة مشوبة بالمفارقة الاصيلة الصادقة ، اذا الفكرة مبنية بدءا على هذا الاضطراب والتناقض والقلق والحيرة ، بصورة فطرية ساذجة صادقة في ذات الانسان بوجه عام وفي ذات الشاعر في العصر الجاهلي بوجه خاص ..

ان هذه الحقيقة المطلقة الخاصة بفكرة الحياة والموت ، والتى اخذت اهمية بالفكر الانساني الذي ادرك ان الحياة كنز ناقص كل ليلة ، وان الموت حقيقة مطلقة لا مهرب منها ، وكذلك الغموض السرمدي الذي يكتنفه فيما بعد الحياة ، والذي لايعرف عنه شيئا ..

اشكلات عديدة تجعلنا نقف امام تساءل قد يكون له اهمية وقد ينبثق من رحم اسئلة عديدة ، والذي مؤداه . هل هناك نقاط التقاء على المستوى الدلالي والرمزي بين الشعر الجاهلي وبين التجليات الفنية الاخرى ذات المضمون الانساني والثقافي ، مثل الفلسفة والاسطورة ..؟ قد يبدوا السؤال مهما ، لكن ليس المقصود منه ان الشعراء الجاهليين كانوا

فقط ينقلون قصصا اسطورية في اشعارهم ، او ان شعرهم كان عبارة عن صورة للاسطورة ، بل ان الفلسفة والاسطورة ومعتقداتهم .. كانت عبارة عن تجليات ثقافية يستلهم الشاعر منها النماذج الاصلية ، ويشكلها بصورة ترسم الحدود بين الشكل التعبيري في الشعر وبين غيره ..

وقد عبر ليفي ستراوس عن ذلك في قوله : "ان الشعر نوع من انواع التعبير اللغوي ، ويمكن ترجمته سالما من التحريف والتشويه الكبيرين ، بينما القيمة الاسطورية للاسطورة تبقى سليمة حتى في أسوأ الترجمات ، ومهما كان جهلنا عظيما بلغة الشعب الذي ظهرت لديه او بثقافته ، فان اي قارئ في العالم يظل يحس الاسطورة من حيث هيا اسطورة .

لان مادتها ليست في اسلوبها او موسيقاها الاصلية ، او بناء جملها بل في القصة التي ترويها "

اذن ليفي ستراوس يفرق بين شعرية الشعر ، المتمثلة عنده في البنية اللغوية والايقاع الموسيقي ، وبين اسطورية الاسطورة المتجسدة في السرد القصصي ، فهو يفصل بينهما من حيث كونهما مختلفين من جهة التعبير الانساني الثقافي ، والفني ..

وبناءا على ماسبق يمكن القول : ان الشعر ليس هو الاسطورة ، كما هو ليس معادلا لها ، الاانهما يلتقيان لقاءا عميقا وحميما ، يسمح بالحديث عن الدلالات الاسطورية والبعد الاسطوري لشعر ..

وقد اشار كارل يونغ الى ذلك الخلاف الاساسي بين الشعر والاسطورة ، والذي يمكن تجاوزه ، بالرجوع الى القاسم المشترك الذي يحويها ، وهو النموذج الاصيل عنده ..

وكان كارل يونغ قد اكتشف وجود رموز تكرر عبر حضارات متعددة وازمنة متباينة عرفها بكونها قوى نفسية موجودة في اللاوعي الانساني العام وسماها النماذج الاصلية

وعرف الاسطورة : بانها الصورة التي تعبر بها النماذج الاصلية عن نفسها ..فبذلك يكون قد عادل بين الاسطورة والنموذج الاصلي ، ولكن الى حين ..

وقد طور هذا النموذج فيما بعد "نورث روب فراي "، واكد له ركائز المنهج الاسطوري للادب ، وتنغاول تلك العلاقة بين الاسطورة والنموذج الاصلي ..

ثم عاد "نورث روب فراي" الى عاملي الزمان والمكان وبعدهما لتحديد طبيعة الادراك الانساني للفنون بعامة، حين يقول "ان بعض الفنون يتحرك في الزمان مثل الموسيقى والبعض الاخر يتمثل في المكان مثل التصوير ، وفي الحالتين ، فان المبدا المنظم هو التكرار الذي يدعى الايقاع في الفنون الزمنية ، ويسمى النسق في الفنون المكانية

الالا انه يمكن الحديث عن الايقاع في التصوير وفي النسق وفي الموسيقى .لان الفنون جميعا ، بحسب راي "فراي "يتم ادراكها زمنيا ومكانيا معنا، اما الشعر فيتوسط بين الموسيقى والتصوير ، كلماته تشكل ايقاعات التتابع الموسيقي للاصوات من جهة ، كما تشكل اتساقا تقترب من الصورة المرسومة من جهة ثانية

فالصورة الادبية ليست مجرد صورة كلامية نشكل نسخة منقولة عن شئ خارجي بل هيا وحدة بنية كلامية التي يتم ادراكها كلبنة من كل متكامل ، او ايقاع ..

ويربط "فراي" الايقاع او الحركات المتكررة بالطقوس، وهيا عبارة عن تتابع زمني لافعال ، توجد فيها المعاني او المدلولات الواعية بشكل مضمر وخفي ..

وبما ان الاسطورة تعبير ثقافي وفني وحضاري انساني ، لايمكن ان تقف عند تعريف واحد ، فقدغدت في مجال الدرسات الحديثة اطارا واسعا تاخذ منه كل حقول المعرفة الانسانية ..

يستنتج مما سبق ان اللجوء الى التفسير الاسطوري لصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية، لايعني بضرورة ان العرب قبل الاسلام عرفوا الاسطورة، مثل الذي عند الامم الاخرى، واذا كانت قد وصلتنا شذوات من معتقدات كما انه ليس من الضرورة من وجود تراث اسطوري لانطلاق الشعر ذي ملامح وابعاد اسطورية. لان الشعر، في طبيعته لايحاكي لا الاسطورة ولاغير الاسطورة وانما يأخذ من تلك الرموز الجماعية العميقة، مثلما يأخذ من اللغة، ومن الطبيعة، تلك الادوات التى تمده بتغيرات فنية ولغوية وثقافية، وتلك

الرموز او النماذج الاصلية ، وان لم تكن قد عبرت عن نفسها عند الانسان العربي بعامة فقد وجدت في الشعر الجاهلي منفذا تتنفس منه، نتيجة عملية التأثر بالتراث الفني والثقافي والحضاري لتلك الامم المجاورة ومن هنا تجدر الاشارة الى انه ليس من المفيد دراسة مشكلة الموت والحياة في الشعر الجاهلي اعتمادا على التفسير الاسطوري فحسب ، بل نقف عند تلك النصوص التى تعبر عن الصراغ الذي كلن يعيشه الانسان العربي في صحرائه ، ونستقرء موضوعاتها الشعرية التي تمت بالعلاقة معى فكرة الصراع ، والحياة والموت...

وليس غريبا ان نجد هذه الفلسفة التي كونها الشاعر الجاهلي اتجاه الموت والحياة ، او الصراع المرير بين الموت وحبه للحياة ، في ان يفرد لها بابا خاصا في مدونته الشعرية ، وانمالا تناثرت وتغلغلت بين حنايا القصيدة بدءا بالمقدمة الطللية ، وانتهاء عند كل فصل من فصول القصيدة تكمن ورائه تلك الحقيقة الرهيبة ، حقيقة الموت والفناء الذي ينتظر كل كائن في الحياة . فالموت هو النهاية المحتومة للجميع ، وحتى في وصفهم المجالس لذاتهم ، وايام لهوهم ، واستمتاعهم بمباهج الحياة ، هذه المظاهر البراقة للحياة، والتى تشغل الانسان وتلهيه حينا من الدهر ، الا ان تلك الفكرة الرهيبة الكامنة في اعماق الانسان تصرخ وتنادي، وتقول: بان الانسان ملك الدهر يتصرف فيه كيفما شاء، وعندما ياتي الموت يتساوى لدى الانسان كل شى، فيصبح اليسر كالعسر والغنى كالعدم، والشباب كالشيخوخة ..

ومع كل هذه المظاهر لدى الشاعر الجاهلي ، يبقا دائما حريصا على ان يغترف من ملذات هذه الحياة بقدر ما يسنطيع قبل ان يوافيه اجله ، ويدركه الموت ، وليس هذا فحسب ، بل هو ايضا تاصلت لديه قيم الفوروسية والنبل والكرم والوفاء واغاثة الملهوث ، والبطولة في ميدان الحرب دفاعا عن الشرف ، والفضيلة ، وذودا عن الديار والحمى، وهو يريد ان يتفرغ من هذه المسؤولية والواجبات نحوا نفسه واهله وقبيلته ، قبل ان يدركه ملك الموت . لان الموت الذي يؤرقه في كل حين يدرك انه سياتيه على حين غفلة ، ويخطف الانسان قبل

ان يدرك مسؤوليته نحو نفسه ونحوا اهله ، ولعل هذا عنده من باب العبث ، اذ هناك ضلال من فكرة العبث والامعقولية الموت تتردد اصدائها في الشعر الجاهلي :

رايت المناية خبطة عشواء من تصب ... تمته ، ومن تخطئ يعمر فيهرم

يثبت ديوان الشعر الجاهلي ان الشعراء الجاهليين قد عرضوا لمشكلة الموت ، كما عرض لها الفلاسفة والكهنة ، ووقفوا امامها حائريين ، اذ لم يكن لدى اغلبهم نظرة دينية وفلسفية لتفسر لهم هذه المشكلة بالمنهج الذي فسر به الاسلام مشكلة الموت لحقا ، اذا اعتبر الحياة الدنيا اعدادا ومعبرا للحياة الاخرى ، وان الموت ليس هو نهاية كل شى ، بل هو بداية ويقضة والانتقال الى الدار الاخرى ، يلقى فيها كل الانسان جزاء عمله في الحياة الدنيا ..

مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو:

أولا: الحياة بين الجدوى واللاجدوى:

يرى ألبير كامو أن الحياة بالرغم من بساطة لفظها إلا أنها تنطوي تحت زحم كبير من المدلولات، ولذا نجده قد ضحى بفكره في سبيل إيجاد معنى لحياتنا، هذا إن لها معنى – حسبه– وليس من السهل إدراك معنى هذه الحياة التي أعطي فيها كل شيء ولم يفسر فيها أي شيء، وعليه فإن الوضوح الذي يكسو فكرنا حول الحياة ما هو إلا وهم من أوهام العقل الأعمى، إذن "فكل شيء واضح ما هو إلا فوضى، إن كل ما لدى الإنسان هو وضوحه ومعرفته الأكيدة للأسوار المحيطة به" [1]، وهذا الشعور بالوضوح التام للحياة يتسلل فقط إلى ذهن الإنسان العادي والمعجب بخلاف الحياة المزركش بالسعادة والأمل في المستقبل، "حيث يعيش الإنسان العادي...بالغايات بالاهتمام بالمستقبل بصرف النظر عن ما هو أو ماذا؟...وهو ما زال يظن أنه من الممكن توجيه شيء في حياته، والحق أنه يتصرف وكأنه حر، حتى لو كانت كل الحقائق تناقض تلك الحرية" [2]، وعكس الإنسان العادي عند ألبير

[1] مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو، بوزينة حنان، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، المجلد الثالث، العدد التاسع، جانفي 2020، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص109.

كامو هو الإنسان اللامجدي، الذي كان قبل هذا إنسانا عاديا إلى أن صفعته اللاجدوى على وجهه وهو في إحدى سراديب بحثه عن معنى لحياته، فتبث فيه القلق والضجر، "وهنا يبدأ كل شيء من ذلك الضجر بالاصطباغ بالدهشة، فالضجر يأتي في نهاية أفعال الحياة الميكانيكية، ولكته في نفس الوقت يفتح حافز الإدراك ويثير ما يتبع ذلك، من العودة التدريجية إلى السلطة أو أن يكون ذلك اليقظة والمعرفة" [1]، أي أن اللاجدوى بتعبير كامو بالغم من معناه السلبي إلا أنها مفتاح الخروج من الروتين اليومي الذي يقلل روح الحياة فينا، فيحجب عنا المعنى الحقيقي للفوضى التي نحياها بكل نظام، وكأن اللاجدوى هنا هي حالة العبث التي تسكن حاضر الإنسان.

ثانيا- الإنسان بين الواقع والانتحار:

أما فيما يخص الانتحار، فقد ميز ألبير كامو بين ثلاث أنواع له: الانتحار العادي والانتحار الفلسفي والانتحار المنطقي. بالنسبة للانتحار العادي يرى كامو أنه "لم ينفع البحث فيه إلا اعتباره ظاهرة اجتماعية، ولكننا هنا بعكس ذلك معنيون منذ البداية بالعلاقة بين التفكير الفردي وبين الانتحار، فمثل هذا العمل يجري إعداده ضمن صمت القلب، بلى إن الإنسان نفسه يجهله، وفي إحدى الأمسيات يضغط على الزناد، أو يقفز...فالبدء بالتفكير هو البدء بالتهدم وليس للمجتمع إلا صلات قليلة بتلك البدايات، الدودة في قلب الإنسان، وعينا أن نفتش عليها هناك، وعلى المرء أن يتبع ويتفهم تلك اللعبة القاتلة التي تقوده من الوضوح في وجه الوجود إلى الفرار من الضياء" [2] .

لم يخالف كامو فقط النظرة التقليدية لعلماء الاجتماع وعلماء النفس حول المسبب الرئيسي لفعل الانتحار، بلى ذهب كذلك إلى محض فكرة أن المنتحر ضعيف الشخصية لاختياره الهروب من الواقع الذي كان أقوى منه وسلبه إرادته، فعلى العكس من ذلك يرى كامو أن المنتحر فهم الحياة على حقيقتها، ف: "الموت طوعا يتضمن أنك قد أدركت، حتى غريزيا،

[1] بوزينة حنان، مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو،ص 109.

[2] المرجع نفسه ، ص109

صفة العادة المضحكة، وعدم وجود أي سبب عميق للعيش، الصفة اللاعاقلة لذلك الدأب اليومي، ولا جدوى العذاب...فالإنسان يحس بالغربة في كون يتجرد فجأة من الأوهام والضوضاء.... ، أن هناك صلة مباشرة بين هذا الشعور باللاجدوى وبين الحنين إلى الموت" [1].

هذا كان فيما يخص الانتحار العادي، أما الانتحار الفلسفي فيقصد به ألبير كامو الانتحار الذهني وليس الجسدي، حيث يكون المنتحر ذلك الإنسان اللامجدي الذي هو في صراع مع العالم اللامعقول، أي صراع بين ذهن يرغب وواقع يخيب، ودائما ما يكون الفاشل في هذا الصراع الإنسان اللامجدي، ولكنه رغم هذا اليأس لا يختار الانتحار العادي بل يضحي بذهنه ليتكيف بذلك مع واقع غير مرغوب به، ويرى كامو أن هذا النوع من الانتحار يتخذ من المذهب الوجودي ملجأ له.

ثالثا: موقف ألبير كامو من الانتحار.

يرى ألبير كامو أن القاعدة الوحيدة للاجدوى هي الموت، ولكنه يرفض الانتحار[2] ، فبالرغم من كتاباته المستفيضة حول الموت والانتحار[3] إلا أنه ليس دعاة ذلك كحل للخلاص من سجن الواقع ويظهر رفضه للانتحار حتى في رواياته ولذا نجد كامو في كل روايته دائما يستجلب شخصيات قوية وأخرى تائهة حتى يلعب دور المنقذ والمتصدي للموت، ففي نفس الرواية يلعب الطبيب ريو مع فريقه الجاهل لمهنة الطب دور البطولة بغية التصدي للطاعون الذي يكاد يفتك بالناس.

من جهة أخرى نجد الكاتب غران الذي أنقذ صديقته كوتار من الانتحار ، وإلى جانب رواية الطاعون نجد رواية السقطة التي طغت عليها كذلك فكرة الموت حيث ورد على لسان بطل، أنه في استطاعته الانتحار لكي يكشف الصديق الوفي من المزيف، ولكنه فعل غير مجدي، فبعد الموت لن يكون هناك إدراك لعالم الأحياء، ولو حصل ذلك لانتحرت دون

[1] بوزينة حنان، مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو ،ص 110.

[2] المرجع نفسه ، ص 111

[3] المرجع نفسه، ص 111

تردد، وكأن كامو هنا يريد أن يوصل فكرة تفاهة الانتحار، ويرفضه فهو يمنح الحياة مكانة عالية رغم مرارة الواقع، فالحياة حسبه سواء كان لها معنى أم لا فهي تستحق أن تعاش بعيدا عن التفكير في الانتحار أو الموت، غير المرغوب فيه، كما يحدث ذلك في حالات الإعدام بشتى طرقه اللئيمة، وعلينا أن نشير هنا إلى أن كامو من أشد المعارضين لقائلون للإعدامه، لأنه يرى فيه انتقاما في حق الحياة وقصاصى طقسي لا محل له من الصحة، كما أنه جريمة في جد ذاته لأنه يقلل المجرم نفسيا ما بين فترة السجن وتنفيذ الحكم ومن ثم يقذف به للمقصلة أو الرمي الرصاص المتلاحق....

والذي يهمنا من هذا كله أن كامو محبا للحياة حتى أن فكرة الموت كانت تزعزع مستقبله بل وتمحيه، والسؤال المطروح هنا: كيف سنستمر في العيش بعد أن أدركنا لا جدوى الحياة ولا جدوى العالم؟! وبصيغة أخرى هل يوجد أمل في الحياة؟

ويعتبر أن الفيلسوف الدنمركي سورين كيركغارد أفضل مثال على ذلك، لأنه اتخذ من الديانة المسيحية ملاجا ليأسه من لا معقولية العالم، فقد كان باستطاعته أن ينتحر جسديا ولكن إيمانه فرض عليه الاحتفاظ بجسده في مقابل التضحية بد منه والمتكيف مع معطيات الواقع الخيبة للأمل، وأخيرا الانتحار المنطقي وتجدر الإشارة هنا إلى أن الروائي الروسي فيودر دوستويفسكي هو من وضع المصطلح، ويعتبر ألبير كامو أن هذا النوع من الانتحار هو انتحار توجيهي لأن المنتحر هنا يؤمن بذاته الحرة القادرة على مواصلة العيش في سلام، ولكنه ينتحر فعلا ليرسم طريقا للخلاص البشري، ويمكن اعتبار هذا النوع من الانتحار اعتبارا ملحدا، لأن المنتحر هنا لا يعترف لا بسلطة إلهية أو بشرية بل يؤمن بل يؤمن فقط –كما قلنا سابقا– بذاته الحرة التي لا سلطان عليها، وهو ينتحر ليكون إلها أي إنسان الإله.

وضمن هذا الطرح علينا أن نشير إلى أن كامو قد استنفذ كل طاقته في دراسة الانتحار العادي. والسؤال الذي نستحضره هنا ما هو موقف كامو من الانتحار؟

وما هي مكانة الحياة عنده؟

رابعا: الأمل كبديل للانتحار

بالرغم من فكرة اللاجدوى والمناقضة للأمل والقضاء السادي والعيش المميت، إلا أن ألبير كامو يقذف الأمل في قلب الإنسان اليائس الذي كان ضحية لحقائقه، وقد يكون ذلك الأمل متجسدا في العمل الفني، لأن هذا العمل بقدر ما هو ظاهرة لا مجدية إلا أنه يجعل الذهن يخرج عن نفسه، يبتعد عن المألوف الممل، وعن التقليد الأعمى لمظاهر الواقع التي تعيد نفسها يوميا، ويجب أن يكون العمل الفني تعبيرا عن الانفصال والثورة، وإلا اعتبر عملا تافها لا ينفع ولا يضر، وللعمل الفني عدة أوجه فإما رسما أو موسيقى أو رواية، وقد ركز كامو على هذه الأخيرة، كما أن كامو يروق له أن يكون الروائي فيلسوفا مبدعا في تصوير الواقع تصويرا حقيقيا[1] ، ومن جهة أخرى نجده قد اختار التمرد كحل ضروري لتشتيت العبث الذي هو حالة اللاجدوى –كما أوضحنا سابقا– ويمثل التمرد حالة الإنسان الثائر الرافض للوضع الذي هو عليه، إنه الشخص الذي كان يقبل كل شيء ولكنه فجأة فاجئ العالم بكلمة "لا"، وهذه "أللا" هي رفض قاطع لتعد لا يطاق، والملفت للنظر هنا هو أن من شروط التمرد عند كامو هو أن يكون جماعيا، وقد لخصه في هذا الكوجيتو أنا أتمرد نحن مجودون أي أن يجلب التمرد فائدة للمجتمع وكأنه تمرد مبني على حب البشرية وهو عكس الكوجيتو الديكارتي الذي ينطلق من "أنا" وينتمي عندها، وقد ميز ألبير كامو بين ثلاث أنواع للتمرد: التمرد الماورائي والتمرد التاريخي وأخيرا التمرد الفني.

أما عن التمرد الماورائي فهو تمرد على الله، رافضا للقسمة الإلهية، إذن فهو يتحدى الله ولا ينكره، ولكنه فاشل لأنه يلغي السلطة الإلهية وينصب السلطة البشرية، وبالتالي الإيمان بالحرية المطلقة وهذا ما يؤدي إلى طغيان مثاله في حق الآخرين، وفيما يخص التمرد التاريخي فهو تمرد ثوري ولكنه موجه للمجتمع وليس لله، وما يعاب عليه أنه يطالب بعدالة صارمة وهذا ما يجعله يتحول في آخر المطاف إلى إرهاب ضد الحريات الفردية، والتمرد الفني هو التمرد الذي يرفض النقص الذي يعتري العالم، ولكي يكون ناجعا عليه أن يعي

[1] بوزينة حنان، مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو ، ص 111

العالم في صورته الحقيقية لا المزيفة أي بعيدا عن أحلام اليقظة والشيء الذي يميز هذا التمرد عن باقيه هو أن نتيجته موجبة تنتمي إلى الثورة والخلق.

أي الثورة السلمية على العالم بغية خلقه من جديد، بمعنى أن تنتمي من أجل أن نبدأ بعيدا عن الطغيان والإرهاب، والجدير بالذكر هنا أن التمرد الذي يدعو إليه كامو هو تمرد سلمي ضد القتل، لأن كامو كما أوضحنا سابقا يمجد الحياة وبالتالي فهو ضد عمليات القتل والانتحار[1].

[1] بوزينة حنان، مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو ، ص 111

الفصل الثاني

تجليات الموت والحياة في مسرحية علي العبادي

المبحث الأول: تجليات الموت في مسرحيات علي العبادي

أولا: " مبغى، تفو، براد الموتى"

لقد أشرنا في عنصر سابق الى كثير من المفاهيم المتعلقة بالموت والحياة كمفهوم عام من جهة ومن جهة أخرى، من حيث مفهومها من المنظور الأدبي ولهذا سنبدأ في الكشف عن أهم صور الموت ، وأهم صور الحياة التي وردت في مسرحيات علي العبادي، وهنا لا بد من بيان أولا تجليات الموت التي ظهرت في المسرحية والتي لا حظنا طغيانها بكثرة في المسرحية .

ومن هنا لا بد من طرح الإشكال الذي يكشف لنا أهم صور الموت وصور الحياة.

ما هي أهم صور الموت والحياة وتجلياتها في مسرحيات العبادي ؟وفيما تمثلت هذه الصور؟

- قبل أن نبدأ في الحديث عن الموت لا بد أن نقول إن الحياة عند الله ليست هي الحياة الدنيا، بل إنها الحياة الآخرة يعني "الموت" إما الجنة أو النار[1] يقول الله سبحانه وتعالى في كتابه العزيز" و إن الدار الآخرة هي الحيوات لو كانوا يعلمون" من الآية 64 سورة العنكبوت.

- بمعنى الدار الآخرة هي الدار الحقيقية والأبدية ودار الخلد التي يعيشها الإنسان.

✓ **مسرحية مبغى**

1-حمام النسوان

الشخصيات:

- **الأم**
- **المرأة الثانية**
- **المرأة الثالثة**

[1] محمد متولى الشعراوي، الحياة والموت :ص:46

- **المكان:** حمام نسائي فيه ثلاث نسوة موزعات في فضائه يضم الحمام اكسسوارات الغسل من ليفة وصابون وشامبو و أمام كل امرأة إناء كبير فيه ماء و طاسة، النسوة الثلاث يسكبن الماء على أجسادهن وهن يزفرن بآهات ملحنة لمدة دقيقة.[1]

- وزع كاتبنا شخصياته الثلاث " **الأم، المرأة الثانية، المرأة الثالثة**" و مسألة انتقال وتبادل الأدوار فيما بينهن في أورقة وفضاءات الحمام و كما هو معهود، ضمن عملية اشتغال على توازن حبكي منظم.

- فتجد شخصية المرأة الثانية" إلى المرأة الأم" الجو بدأ يزداد برودة في الخارج

- **الأم:** ماذا يعني بارد أو بارد جدا، هل هو مثل جثة ابني بعد أن فارق الحياة[2] فالبرودة عادة تكون من شدة قساوة الجو أو تساقط جليد ولكن هنا نجد الأم تقول إنها مثل جثة ابني الذي فارق الحياة؛ فعند انقطاع الروح من الجسم ومفارقته يصبح جسم الإنسان جثة باردة وانتقل من دار الدنيا إلى دار الآخرة.

- **الأم:** السكين يرتل الفجيعة في أعماق الروح، وأنا في خشوع تام له، مثل شاة ضاع في فضاء رحب، ولا يدري أين المفر؟ لكن كل ما يعرفه أن السكين سوف يقبل رقبته ذات يوم[3] هذه المأساة مهما عظم شأنها و تماهت في صورة سكين على شكل طعنات ووجع تولد من رحم الأزمات ولا ندري أين المفر.

- فالموت آتيها لا محال ويبقى السكين الأداة والمحرك الأساس في حركة حبكة الصراع.

- **صورة أخرى للموت تتمثل في:**

- **المرأة الثالثة:** " تعطيها السكين" إذن احتفظي بهذه السكين.

- **الأم:** " لا تأخذ السكين" ترقص السكين فينا وبيننا وعلينا، مثل مهرج أحمق، ليست لي رغبة بفجيعة أخرى.

---

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" دار الورشة الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، الطبعة الأولى،2020 ، ص:07

[2] المصدر نفسه، ص08

[3] المصدر نفسه ص09

- **المرأة الثانية:** كلنا ليست لنا رغبة بفجيعة أخرى[1]

فالمقصود هنا بالسكين الموت فهي تلعب بهم كما تشاء، مرة هنا ومرة هناك مثل ما حدث مع ابنها فهي ليست لديها رغبة بفاجعة أخرى، إذ تبدو لغة الموت هي العنصر المهيمن على أرض الواقع، والتي لها سلطتها على أرواح تعزت بأوجاع الزمن وتراكمت على نفوس لم تتحمل الصدمات.

- **المرأة الثالثة:** فكرة سديدة.
- **الأم:** نستجدي من يشاطرنا العزاء، مع كل هذه الخيبة التي نحن فيها؟ أي خيبة نحن ننحدر باتجاهها، يا لهذا البؤس، ثمة من يموت من أجل لا شيء، وثمة من يموت من جاء الموت، هذا مجلس العزاء يتسع للجميع، كل من يود أن يدخله مرحب به، نحن لا نصادر حقوق الآخرين مثل الموت الذي صادر حياتنا.
- **المرأة الثانية:** اتفق معك، الاتصال فيه شيء من الاستجداء والكل يعرف بمصائبنا، لا داعي لذلك[2]

- أي أن قلوبهن تملأهن الكثير من خيبة الحزن والألم فنحن لا نصادر حقوق الآخرين مثل الموت الذي صادر حياتنا، فالموت هنا هو الذي يأتينا ويطرق أبوابنا ويخطف أرواحنا بدون سابق إنذار فنحن لا نذهب إليه والعكس صحيح هو الذي يأتينا

- **الأم:** و كم أحتاج من العمر لأكتفي به صبرا أو أموت؟.
- **المرأة الثانية:** الصبر جميل[3]

معنى هذا بأن الوقت لا يكفيني لأكون صبورا بل يجب أن أموت لكي أنسى، يقول الله في كتابه العزيز" **بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل**"، فلا حول ولا قوة بهم كل ما أرادوه فقط العيش بسلام.

---

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، 10

[2] مرجع نفسه، ص : 11،12

[3] مرجع نفسه، ص 12

• يجسد حمام النسوان آلام نساء ابتلين بفواجع وفقد أحبة وركب بعضهن عار أردن الاغتسال منه ويتطهرن على الرغم من أن الحمام نفسه صوره الكاتب بغير طاهر، إذ تبدو لغة الموت هي العنصر المهيمن على أرض الواقع والتي لها سلطتها على أرواح تعزت بأوجاع الزمن وتراكم وقعتها على نفوس لم تحتمل تتابع الصدمات وجدت من حمام النسوان ملاذا لتفريغ همومها وآهاتها المتسخة بأرواح رثة لا تقوى على تطهير النفس فصار الموت غطاؤها، ففي الفقد يصبح كل وقت المرء رثاء كما عبر عنه كاتب النص في قوله:

- المرأة الثالثة: ثمة متسع من الوقت.
- الأم: في الفقد، يصبح كل وقت المرء رثاء.[1]

- ويبقى الانتظار المراد الوحيد فربما أراد الكاتب في توظيف المغتسل طهر الموت وتعفيرها ولقاءها مع الله على طهارة وهي انفصال تام على عالم الحياة إلى عالم الأموات المثوى الأخير والحالة الطبيعية التي عجز الإنسان عن إيجاد بديل عنها وإيقاف طاحونتها التي تفتك بالإنسان فيبقى الانتظار بلا طائل ولن يأت أحد هذا ما نجده في قوله: الأم لم يأت أحد سوى وبشائر من الفجيعة والخيبة أزقتنا فهما يغلي بالدم، لكثرة الموت المنتشر فيها، أحيانا يأخذنا التية بعيدا عن سرادق العزاء التي نروم[2]

- المرأة الثانية: "إلى الأم" لماذا لا يأتي أحد؟

بيد أن لغة الصمت هي اللاواقع واللابلغ أثرا في حركة حبكة النص

يفصح كاتبنا عن أثر السكين وعملها قائلا:

• الأم الثانية: كيف يقتل اليتامى

• الأم الثالثة: السكين جواب لكل الاستفهامات العصية في هذا الزمن الرديء[3] وهي إحالة مهمة عما يدور من تعميم للأفواه وسيادة لغة العنف التي تمارس كل يوم وتحصد الأرواح

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص13.

[2] المصدر نفسه، 13.

[3] المصدر نفسه، ص14

البريئة ولتبقى الشعب تحت حكومات فشلت في رفد الطاقات و أبدلتها بفواجع و آهات للأمهات لضياع فلذات أكبادهن لتنعم أصحاب الكراسي بمغانم ومكاسب دنيوية.

- وتسارع المرأة الثالثة في نقل الأحداث بصورة غرائية عبر إذاعة خبر وهذا من أجل كسر الإبهام قتل فتى عبر التلفاز و كأنها تقرأ نشرة أخبار أعدت مسبقا لهذا الغرض قائلا:
- **المرأة الثالثة:** أهلا وسهلا بكم... في خبر عاجل وردنا توا...قتل فتى في إحدى مناطق البلاد من قبل مسلحين مجهولي الهوية على خلفية شجار حدث بينهم ، وما أكثر المجهولين في بلد ضاع وضاعت مقدراته....فلو استغنى الكاتب عن جملته الأخيرة على خلفية شجار حدث بينهم وهذا من أجل توضيح سبب القتل. وقد تعودنا على سماع مثل هكذا حوادث و أخبار تعبر عن لغة الشر الذي تلبس مثل تلك الجماعات بمختلف مسمياتها، إنه زمن لا مكان للاحتجاج فيه ولا يحق للمرء أن ينبض ببنت شفة عن حق ما أو يعترض على آلية عمل للسلطة فهذا جرم مشهود وتلاحقه السلطات القضائية التابعة إلى حكومات الصدفة.
- وصوت الرصاص يخطف الأرواح بلا رحمة والموت على الأبواب وهذا نجده في قول المرأة الثانية: لماذا قتل؟
- الأم: إن أغلب الجراح فم[1]

" حمام نسوان، خزانة ملابس، أرجوحة" أدوات استخدمها الكاتب في صياغة أحداث تلاعبت بأقدار حسم أمرها وصارت مبعث جرم غير محمود العواقب متهمة بالعهر والفسوق التقت فيها هموم العار والفجور لم تجد غير الحمام تتطهر فيه غير أنه لا طهارة فيه، وهذا ما يتجلى في قولها : أهرب من على سطح الدار، واحد يقاوم المئات من السفلة، أحاطوا به من كل جانب إلى أن صعدوا إليه فوجدوه مختبئا في خزانة الملابس، قبلوا جسده بسكاكينهم وطافوا به في الأرض.

وأيضا " عثرت عليه في خزانة الملابس مسجي بدمه[2].

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان"، ص 17

[2] المصدر نفسه، ص 19.20

• الأم" بألم شديد" جعلوا من جسده أرجوحة، علقت على أعمدة الإشارة الضوئية، تهزها اللعنات وتتقاذفها الشتائم والتهم المجانية[1].

• نلحظ هنا أن لغة النص انزاحت إلى أمكنة بوهيمية ساعدت في اظفاء طابع تأويل الحدث.

- وهي زاوية وضعنا الكاتب فيها لتعري مواقف الطهر التي يحاول البعض اظهارها في العلن لكن حقيقتها فاضحة مخبوء تحت عباءتها في بؤرة من بؤر الصراع المتداخل تحاول عبر الصمت العيش بسلام.

- تقول المرأة الثانية: هذا النواح لم لا يطرب له أحد؟ لماذا مجلس العزاء شاعر؟

- المرأة الثالثة: هل هو الملل الذي أصاب الناس من فرط كثرة مجالس النواح؟

- الأم: نواحنا مثل مألوف مثل التحية اليومية[2].

- وكأنها تقول هنا من كثرة الفاجعات المتتالية يوميا أصبحت مثلها مثل تحية السلام كل يوم تسمعها.

- ومن الملاحظ على النص المسرحي أنه لا وجود لبطل فردي حقيقي وتبقى شخصيات النص اللاعب والمهيمن بشكل جماعي على مجريات الأحداث في كل تطور يحصل نرى تنامي تلك الشخصيات ولعبها دورا في التعبير عن موقف ما مع ترابط أوصال النص بماء بارد تدريجي اقترن ببرودة جثث الموتى وطفل مقتول في كل ظل هذا نجد الأم تقول: أهو مثل برودة جثة؟.

• تقول المرأة الثانية للأم لماذا قبلت أن تدخلي الحمام وأنت طاهرة؟.

الأم : دخلت على الأحوط وجوبا، كون هذا العالم تنز منه الرذيلة.

- المرأة الثالثة: كيف ستقضين هذه المدة في ظل هذا البرد القارص؟.

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان"، ص 20

[2] المصدر نفسه، ص 25

- الأم: وكيف قضى ذلك اليتيم ليلته في براد الموتى موشحا جسده بثلاثين طعنة[1].

- سؤال أثارته المرأة الثانية وهي تريد أن تقول أن عالمنا يعج بالرذيلة ولا طهارة

- إذ أن النص حرص على تفكيك المجتمع وتعريته من الداخل بلغة جزلة المعاني واحالات تماهت مع قراءة نص مسرحي جاء متساوقا مع متغيرات ما بعد الحداثة ليرينا فضاعة ما يدور حولنا من وضاعة وعهر.

1-مسرحية مبغى

مونودراما

الشخصية: ساعي البريد في الأربعين من عمره، كل ما يملكه حقيبة فيها العديد من الرسائل.

بيئة الحدث: بقايا المبغى متهالك، في وسط باحته أريكة متهالكة[2].

حسب قاموس المعاني في اللغة العربية نعني بكلمة مبغى بيت الدعارة مأخور، مكان يبحث فيه عن تحقيق رغبة أو مطلب.

نجد في مسرحية مبغى تعدد مستويات الخطاب في المسرحية لعلي العبادي يقول" صديقي الجميل أيها الرب أرسلت لك ما يقارب ثلاثين رسالة أعلنت من خلالها رغبتي بأن يكون نبيا، منذ طفولتها ونحن نهرس ذواتنا الحالمة في أسئلة الوجود سيئة هذه البلاد التي تقتل أبناءها وتسير خلف نعشهم لتمثل دور الفجيعة[3].

هنا نجد ساعي البريد الذي يحتفظ برسائل كان يرسلها إلى الرب يطلب من الرب أن ينصبه نبيا بعدما فقد الأمل في واقع الحياة المثقل بالحرمان والنقص والعذابات البشرية التي يعيشها الإنسان وفق قوانين لا يفقه منها شيئا سوى أنها وجدت بأمر من السلطة العليا كل شيء على طريقتها.

[1] علي العبادي، مبغى" مونودراما ، ص:30-31

[2] المصدر نفسه ، ص 52-54

[3] المصدر نفسه، ص 54.

فالمكان شيد بهيئة مبغى متهالك توسطته أريكة قديمة، وساعي البريد يذرع المبغى ذهابا وإيابا[1]، وهو منفعل يخاطب عبر رسائل كان يظن أنها تمنحه إرادة القوة لفك الارتباط مع بشريته المحدودة، فالبطل يرفض العيش في ظل وجود فيه الإنسان مجرد تابع ذليل وضعيف " يا لوحشة الحياة التي تضرم النار في أعمارنا، ولا أثر يبقى سوى الرماد الذي غادره طائر الفينيق".

يقفز من الأريكة على أرض المبغى ليتخذ هيئة قط على استعداد للهروب فالوحشة نتناسل في باحته، مثل قط هارب، أحيا من هول فجيعة حدثت وتحدث وستحدث، ولا أملك سوى الجري في أروقة الخوف من ذنب لم أقترفه ولا أعرفه ما هو[2] .

- "يفتح الحقيبة ويمد يده فيها، كأنه يبحث عن شيء ما

فهنا نجده يقول كتبت لك ذات يوم وأنا في أوج رغبتي للخلاص من هذا المكان، النتن[3] فالرسالة هي عبارة عن خطاب طرفاه الإنسان المهمل المعذب المرسل، والرب صاحب السلطة هو المرسل إليه.

فمع كل لحظة حرمان وانكسار كان ساعي البريد يحتج ويذكر الرب برسالة كان قد بعثها له ليطالبه فيها بوعوده بالخلاص والحياة السعيدة.

يتحول هذا الخطاب من مستوى الحوار إلى مستوى المناجاة أي تتحدث فيه الشخصية مع نفسها كمونولوج داخلي غير مكترث لوجود الآخر.

" أيها الرب الجميل أعتذر إليك نسيت أن في هذا الزمن الداعر لا توجد، رسائل حيث لا مرسل ولا مرسل إليه كنت واهما إلى حد كبير اغفر لي خطيئتي،[4] فهنا لا بد للمبغى بكل دلالاته السلبية من تسليع للجسد البري واستغلال الضعفاء وانتهاك خصوصية الإنسان.

---

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان"، ص:54

[2] المصدر نفسه، ص55

[3] المصدر نفسه، ص70.

[4] المصدر نفسه، ص70.

" أرجوك أيها الرب، أتوسل إليك بكل محبيك، أن ترد علي و أن تجعلني نبيا حتى ولو لفترة قصيرة، لفترة تجعلني ، اعلن البراءة من كل شيء، أنا كتبت إليك بفم من نار حرق المحطات التي ربما تكون أجمل من هذا المبغى الرث..

أنا أكتب وأنت لا ترد ربما لا أكتب بعد الآن، سأهاجر ههه أهاجر[1]، لذا تنتهي كل جهود ساعي البريد في عدم فهم الرب لما نريد، ظلت دلالة الرب تشير إلى خطاب الصمت المطبق وعدم الاكتراث لأسئلتنا الملحة عن أنفسنا ورغبتنا بالخلاص من واقع جحيمنا.

تنتهي المسرحية برمزية حرق جميع الرسائل" سأموت هنا وسيموت كل شيء، لا رسائل تأتي ولا رسائل تجيء، سوى رسائل محملة بالخيبة والفجيعة، يقوم بحرق جميع الرسائل،[2] فالرب داخل المتن مجرد علامة على ما نريد قوله ضد جحيم الواقع كون الرب" السلطة" لم تعد أن تكون مقنعة لوجودنا.

بعد أن يرمق المكان بنظرة حزينة، يذهب إلى الأريكة لينام عليها[3]و كأن النوم هو الطريق الخلاص الوحيد للهروب من جحيم الأسئلة على الرغم من كونه هروبا من الحقيقة التي طالما كنا نعتقد أنها حقيقة خالدة وأكيدة.

- **مسرحية تحريق**

الشخصيات

- **الشخص الأول**
- **الشخص الثاني**

1-فضاء العرض: مصحة.

- مسرحية تحريق تعني في المصطلح اللغوي" إلهابه، إحداث تأثير بالغ فيه" حسب ما عبر عنها معجم المعاني.

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص:64-65

[2] المصدر نفسه، ص69.

[3] علي العبادي، المصدر نفسه، ص:71

- يختار كاتبنا فضاء مسرحيته ضمن مسرحية مصحة يحدث فيها صراع شخصياته، إذ منها انبثقت فكرة ورؤى درامية الأحداث بشكل طوباوي مشبوه بمدركات سمع بصرية تتلاقف خيالاتها ما بين أروقة أمكنة خربة تحاول أن تجد لها ومضة أمل من تحت ركام وبقايا أمل تلاشى ما بين زمنين، إذ يمثل تداخل أزمات الخط الواضح والمكمل لعنصر الصراع الذي ربط أركان النص وظل محافظ على ديمومته منذ الوهلة الأولى حتى خاتمة حركة الحبكة.

- وعلى وفق ذلك تميزت فكرة وموضوعة النص بوقوفها على قضية غاية في الأهمية عبر تناولها" العطش" الذي بقي شاخصا مع واقعة الطف عبر آلاف السنين.

- وضع كاتبنا الشخصية الأولى لتعاتب العطش الذي ألم بها حيث يقول أنا بحاجة إلى شربة ماء[1] ثم ينتقل ما بين الشخصية الأولى والثانية راسما حلقة من تبادل الأدوار الذي وظفه كاتبنا في آلية مدروسة يراد من خلالها تداخل الصورة الحبكية، وهذا ما نلاحظ من خلال المسرحية تبادل أطراف الحديث بين شخصين.

- الشخص الأول: لا لست سعيدا، بل، أصبحت كتلة من نار تنتظر من يغيثها من الاحتراق.
- الشخص الثاني: ألا ترى أن الاحتراق أفضل من الغرق؟
- الشخص الأول: في كلا الحالتين يتوهج الموت وهذا مالا أريد[2].

- ومن هاتين الشخصيتين تجذرت شخصيات أخرى تشظت بشكل دراماتيكي تميز في اللعب والقفزات على حبائل كأنها صنعت من حرير لا ترى بالعين المجردة وتعاود لبس الشخصية الأصلية في تراكيب مميزة وتتمثل في قوله:

- "يتحول الشخص الثاني إلى شمر "
- من فيكم الحسين؟
- الشخص الأول: لا أحد يا مولاي

[1] علي العبادي، مبغى "تحريق"، ص:74

[2] المصدر نفسه،ص75

- ومن فيكم ساقي العطاش؟[1].

- تارة نجد الشخصية الأولى تعاني الظماء وسرعان ما تتحول لتكون شخصية الشمر التي عرفت بقساوتها وحقدها على آل بيت الرسول وقطعها الماء عنهم" سمعت أنباء تشير إلى أن هناك عطش، هل أتيت لتسقي من هم عطشى؟ أجل[2]

- إذ أن كل شخصية تسبح في عوالم من التيه وتصوغ لها حوارات لا تمت بصلة لما يجري في معانيها، مفككة الأوصال بعيدة نوعا ما من الترابط الموضوعي، ثم تظهر لمحة من التفاهات العنيفة التي من الممكن التركيز على ما تريد البوح به تلك الشخصية أو مثيلتها يتجلى ذلك في السعي للبحث عن الطعام والماء لتسد النقص الحاصل من ظمأ وجوع الذي لحق بها و أخذ من الأفئدة ما أخذ حتى توارت واقعة الطف وحضور الشمر في مسرح الأحداث" هل حقا هناك ظمأ وجوع وتدني في توفير متطلبات العيش في هذه المدينة"[3]

- الظلم الذي استشرى في مجتمعاتنا و أخذ يحصد في أرواح الأبرياء دون رادع أو صوت حق مطالب بإيقاف عجلة الدم، يفتك ولا يرحم" لا بد أن أسقي هذه الأرض بالدماء كي تزدهر و أتخلص من كل أولئك الذين يحاولون النيل من المدينة"[4]

- "عدد الضحايا غير مؤكد"[5].

- "...حتى أكثر بمئات المرات من شواهد القبور المجهولة الهوية[6]"

- أضعنا كل شيء ولم يبق سوى الموت يطارد أذهانها قبل الفتك بأجسادنا المنخورة المتعبة حتى تحرقت بلهيب الحيغاة قبل الممات لغة لا يدركها إلا العقلاء يطرزها كاتبنا بدهاء وفطنة لغة الدماء السائدة وشر الأسياد..... لا يزال شمرا يمارس أساليب القذرة فينا ولا زلنا

[1] علي العبادي، مرجع نفسه،ص:82

[2] مرجع نفسه،ص83

[3] مرجع نفسه،ص86

[4] مرجع نفسه،ص:89

[5] مرجع نفسه ص:90

[6] مرجع نفسه ص 90

بلا ناصر ينصر ولا رادع يردع عنا سقم الظمأ....دماء على حساب الفقراء مدفوعة الثمن..... ومشاريع استعمارية خاوية كي تزدهر الأرض بدمائنا.

- قبور متلاصقة ومقابر تزاحمت بأجساد تراكمت فوق بعض....ليبقى شمرا ولا يعطش مع طفوف التي تحمل أرقما.

- ثمة أرض تود أن تتبرك بمقدمي

- وهل يحلو الطف من غير شمر؟

- لا يحلو الطف بغير شمر[1] إلا لتكون نهاية مأساوية انبثقت من رحم المعاناة جسدها كاتبنا بنمط ساخر تهكمي يحاكي واقعا نعيشه على مضض.

ألفاظ الموت	مسرحية مبغى لعلى العبادي (حمام النسوان ، مونو دراما " تحريق)		
	حمام النسوان	مونو دراما	تحريق
الموت	16	17	03
الحبكة	06	02	/
المقبرة	01	01	/
السكين في أعماق الروح	13	/	/
الهجرة	02	01	/
صوت النار	03	04	/
مجلس العزاء	06	/	01
الدماء	07	02	02

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص 91

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن ألفاظ الموت الواردة في هذه المسرحية مسرحية مبغى" حمام النسوان، مونودراما، تحريق" وقد تناولت ببعدين اثنين أولهما البعد الواقعي وهو ما تمثل في ألفاظ الموت الجثة المقبرة، بينما البعد الثاني فهو البعد الرمزي أي الألفاظ التي توحي بالموت كالهجرة، السكين، صوت.

- مسرحية تفو للكاتب علي العبادي :

نصوص تفو للكاتب علي العبادي كتب وعي ثقافي وفكري وقد من نقدها الموضوعي لتحولات حد اتو به ضمن منظومة متكاملة من العناصر الفنية غير التقليدية على الإطلاق والتي نافست مفاهيم الذات ، الهوية ، التشطي الإنساني الحاصل مرحاض.

الشخصيات

-علاء الدين

-المارد

-العم ،

-الأول

-الثاني

فضاء العرض ...نيابة تضم عدة مراحيض ما يقارب أربعة منها مراحيض (الشرقية) ...(أما مما مراحيض قريبة) مكشوفة لا تحيطها نيابة .

وأنا أطل على عنونة هذا النص وجدت فيه بعض الغرابة التي أدركت سرها الكامن في قدارة ما يحيطنا من فضلات وقدرات مقززة مما جعلنا نتساءل

هل يصلح المرحاض أن يكون عنوانا لنص مسرحي ولما فالكاتب حر في اعتبار بالتأكد وهل انتهت الأمكنة الدنيا ولم يسبق سوى المرحاض؟ .

تبدو أن البيئة المحيطة التي قصدها الكاتب عزتها الجيف فأحالن أدواتها الى نتاته مطلقة وعشعش فيها فيروسات جائرة المنتشرة رواحها ، وملأت جزئياتها فضاء المكان كله محولة إياه الى مرحاض تعيد فيه السلطة إنتاج نفسها بنفسها وهذا المشهد تمثل في قول :

(يحاول جاهدا أن يواصل المزيد من الطرق الى ان يفتح الباب ويتم ج من المرحاض ، ما أن يخزن حتى يشم رائحة كريهة فيحاول أن يغلق أقه تفاديا للرائحة)

علاء الدين : ما هذه الرائحة النتنة ؟ ما هذه الرائحة الكريهة التي تلف المكان أين أنا [1]؟

علي العبادي : كاتب مسرحي ذكي استطاع في نصه أن يشتغل على الألوف الخرافي ليربط عن طريقة الحاضر بالماضي فاستحضر روح علاء الدين ومارد المصباح (من الف ليلة وليلة) ليمارس دورهما في الحاضر القائم وينحتان الحواجز والعوازل بين الزمنين لإنتاج حكاية جديدة في بيته أقام عليها مرحا مزدوجا من المرافق الصحية الشرقيةوالعربية ، وجعل الفعل الأول يبدأ من داخل واحدة من المراحيض نشرا على شخصية علاد الدين وواد يخرج منها نداهمه الرائحة ، ولشدة الرائحة وهيمتها على المكان يفقد علاد الدين القدرة على تمييز المكان والتعرف عليه يعد أن استلى منه على غيردراتية ، ولم ينفرد بإقامته الجبرية داخل المرحاض حسب بل المارد الجبار القادر على تنفيذ رغبات مالكه ل و هو هنا علاد الدين) وإذ يحرره من المرافق التي حسب فيها يجده بلا حول ولا قوة وقد استلبت منه قدرته السحرية على تنفيذ رغبات الأوامر : يقول المارد بعلاء الدين موقفك النبيل معي يدعوني الى مساعدتك و أنا على استعداد أن ألية لك ماتطلب علاء الدين (يتعجب) حقا

المارد : أجل ياصديقي

علاء الدين (يفرح كبير)أيها المارد العجيب أرجفني ألى أهلي حينما يكونون [2].

المارد: (يضمك) مههه ، هل لك طلب أخر أقظية غير هذا ؟

علاء الدين : ولماذا لا تنفذ لي هذا الطلب [3]؟

–لقد كان المارد سلاح علاء الدين الذي يجعله بأمر واحد يحقق له اي نصر يشاء ، وهنا نكتشف الكيفية التي ثم على وفيها تقريم المارد وسلب قدرته السحرية غي المحمود ، وجعلها محدودة جدا ، وهذا في المقابل يعني أيضا أن قوة علاء الدين تاريخيا لم تتأسس

[1] –علي العبادي : مسرحية تفو (مرحاض) ، ص 06

[2]– مرجع نفسه ، ص07

[3]–ع المصدر نفسه، ص08.

على فعل مادي واقعي وحقيقي قدر تأسيسها على أوهام سحرية يمكن السيطرة عليها لاحقا وهذا ما هو حدث بالفعل لعلاء الدين وفومه على مر التاريخ ومن خلال الحوار الدائر بين الاثين يتضح المصير الذي الم يقوم علاء الدين وعائلته يقول المارد ، طلبك هذا خارج حدود قدرتي أهلك ، ما بين بقايا الرماد ومنفى يقف في الطابور الأول الذي ينتظر الموت [1].

–ولما يعجز المارد عن فعل أي شيء ، يبدأ علاء الدين محاولا إيجاد طريق للخلاصة من الرائحة يقول :

علاء الدين :(وهو يذرع المكان ذهابا وإيابا) لا بد أن أجد منفذ للتخلص من هذه الرائحة [2]

*يرسم الكاتب رؤيته الفجائية في رؤية هذه الشخوص وهذه الأصوات ويبيح لها الانطلاق نحو أفاق التعبير عن الأزمنة الموحشة فهي معاني ظاهرة وحفية ، ترمز لنفسيات وذهنيات وسلوكات هذه الشخوص القلقة ، تنبع من تراكم الاحباطات والانكسارات والمرارة المتمثلة في قوله :

علاء الدين : يجب على من يتقلد منصبا في مملكتنا أن يتمتع بقيم رثة (المارد فرحا ومتفائلا عسى ولعل ان يجد إحدى الاشترا طات التي تتكف عليه)

علاء الدين : يحق لمن أثبت أنه من السفلة والشواذ والقوادين وممن لديهم خدمة جهادية في ذلك ان يتقدم للترشيح والأفضلية لذوي الخبرة الطويلة

المارد : (يفعل فان لما سمع ، تتم يتحدث جانبا مع نفسه) هذه فرصة أخرى ذهبت مني .....بالفعل أنا أبله ، عمر قضية في هذا المرحاض من أين تأتيني الخبرة ؟

علاء الدين : يواصل قراءة ما تنص عليه المسلة شفويا) أن لا يكون قد حكم عليه بتهمة الشرف [3].

المارد :(يتذمر) هذه الفرصة الأخرى تذهب مني .

---

[1]– علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ،ص08.

[2]–المصدر نفسه ،ص08.

[3]– المصدر نفسه ،ص :10.

علاء الدين : يقبل كل من تثبيت عليه جناية أو جنحة مخلة بالدعارة أو المساس بقيم كل هزيل شاء ذاعر

-المارد : (يحيط) تفو على هذا الحظ اليائسة ، لا أعرف هل أنا من دفنت في ذلك المرحاض أم حظي ؟

-خطابات من عوالم الكوابيس التي ترافقنا يوميا من المنفى والموت والبحث ولانتضار والهويات المهز ودة والتي أراه لها كاتبها العيادي مشاهد انسانية لكي لاتنساها وقد تمثلت في ما يلي :

الاول ، كم تبعد عن الشارع العام ؟

الثاني : هذه هي المشكلة ياصديقي وقوعها على الشارع العام جعلها عرضة للأكماع من قبل الاقرباء ، وحتى الغرباء

الاول : كيف ؟

الثاني :استوعب هذه القطعة أكثر من طاقتها الاستعابية من الموتى كل من هي ودب يأتي يدفن ذويه فيها

الاول :ياللهول ستصبح مقبرة وسط المدينة وربما هذا يعرضك لمساءلة قانونية

الثاني : (يضحك)ممهم بل هي قطعة في مقبرة

الاول :(يفاجئء) ماذا قطعة أرض في مقبرة [1]؟

الثاني : ليست هذه المشكلة ياصديقي

الأول : وهل هناك مشكلة أخرى ؟

الثاني : أجل قطعة امتلأت بالموتى ولا يوجد متسع فيها لدفني حين أموت [2].

الاول : يبدو رصيدها كلك ممتلئا، ماهذا اليأس ؟ إن كان الموضوع يفق المكان فيه حائلا

[1]- علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص :11

[2]- المصدر نفسه ، ص 21.

أحن أن أطمئنك ، (يتحدث بزهو) فإحدى هذه العروش(يشير الى احد المراحيض الغربية[1]). فهمنا إشارة الى أن الشخصيات منحازة الى التهويل الى حد الهوسوفي ذلك يكمن الطابع المأساوي دلالة على سوداوية العالم وضبابية الواقع بموجب الامتلاك والاستلاء على أغراض الأخرين .

علاء الدين : مالذي أتى بك الى هذه المملكة النتنة ياعمي ، ومالذي نزيده العم : مملكتك أم روح ماردك؟

العم : وهل أنت وهؤلاء البائسون أجدر مني في تحمل الصعاب .

علاء الدين : أتيت بي والقيتني في واحدة من هذه المراحيض وهربت ، وبعد مدة أتيت لتفصح لي عن مشاعرك المزيفة باب القلق علي بدا ينهشك أنت وأهلي .... أهلي الذين انتهى بهم المطاف ما بين بقايا مرماد ومنفى يقف في الطابور الأول الذي ينتظر الموت ... وتدعوني الى العودة وبعد أن خيل لك أني مجنون وعدم تحملك هذه الرائحة وباءت محاولاتك بالفشل فرجعت بخفي حنين ...وبعد أن أسست هذه المملكة أتيت مرة أخرى لتنتزعها مني كما انتزعني من أرض التي تخليت عنها لأن الذين يحيطونها يتمتعون بنسبة مركزة من الشرف والعفة .

العم : أنت من تخلى عن أهله وليست أنا من أودعك من المرحاض[2] إنه زمن لا مكان للاحتجاج فيه ولا يحق للمرء أن ينبض ولو بكلمة عن حقه أو يعترض على ألية عمل السلطة فهذا يعتبر جرم مشهود وكذلك حقه السلطات العليا .

علاء الدين مساءا تربية قابل أطلاق جراح المارد؟

العم: المملكة وما يعتكر لي .

علاء الدين : المملكة لك (يفاجأ الجميع باستياء)

[1]– علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ص :21.

[2] – المصدر نفسه ،ص33.

العم : (يطلق مراح المارد) ما الذي يدعوك للتضحية بالمملكة ما أجل مارد معطوب حسب ما تقول

علاء الدين : العطب الذي طال الأرواح أبلغ من العطب الذي طال المارد وأطول عمرا .

(علاء الدين الأول والثاني والمارد يهمون بالخروج)

2/ مقبرة:

مقبرة هو عنوانه نص درامي لعلي العيادي الكاتب المسرحي العراقي عنوان جاء من الناحية اللغوية في صبغتي التشكيل ، أي أن هذه المقبرة غير معدودة ، والمفرد إنها غير محددة على مستوى العنوان وهي تدخل في جعل علي مرتبطا بالموت ، إنما يحان القبور أي محاة الموتى .

والموت مصير طبيعي ونهاية عتبة للإنسان حيث يتوب الانتقال من الوجود الى العدم ، فالموت في نص الدرامي هو غير الموت الطبيعي والموتى أيضا هي موتى غير طبيعيين .

الشخصيات

الزمان الأول

الزمان الثاني

الزمان الثالث

المكان .... مقبرة فارغة لا يوجد فيها أحد سوى ثلاثة ، فانين (الدعائون ، مختفون لا يسمع صوتهم)

يفتح العبادي هذا النص بالإشارة الى ان المقبرة فارغة لا يوجد فيها أحد سوى ثلاث ، فانين لكنها تختلف من حين الأرقام 1-2-3هذه الارقام هي عنصر تمييزي لتلك الشخصيات الثلاث كل على حدة ، ورغم كون ذلك الشخصيات الثلاث تمتهن مهنة واحدة في فضاء واحد فقد كانت بداية الحوار فيما بينهما هو سؤال

الزمان الأول : أين أنت ؟

الزمان الثاني : أين أنت ؟

الزمان الثالث : أين أنت ؟[1]

أي السؤال من المكان الذي توجد فيه الشخصيات الاخريان .

إنه سؤال جاء بعد اختفاء كل شخصية على حدة اختفاء دام أسبوع.

الدفان الأول: (يظهر) أنا هنا.

الدفان الثاني: (يظهر) أنا هنا.

الدفان الثالث: (يظهر) أنا هنا.[2]

وبعد أن ظهروا بدأوا بمحاولة إيجاد حل لمشكلتهم المشتركة والتي تشي بوجود كائنات في أنوفهم يتخلصون منها عن طريق قذف المخاط إلى خارج الأنف.

الدفان الثاني: (يلعب بأنفه) أحاول أن أتخلص من الأحياء التي تختبئ في أنفي.[3]

إن وضع الكفن للفم يفيد منعه من ممارسة وظيفته الطبيعية ومنها الكلام، لكن هل كان فعل تكفين الفم بإرادة الشخصية المعنية؟ هذه الجملة.

الدفان الثالث: ذهبت لأكفن فمي.

الدفان الثاني: لا أحد هنا.

الدفان الثالث: وأنت ألست موجودا هنا؟

الدفان الأول: أنا وأنت وهو ونحن مقبرة متجولة.[4]

تقدم الجواب المتمثل في عدم الإرادة.

"دفن الموتى هو وسيلة كسب بالنسبة للدفانين الثلاثة.....، وإذا كانت كلمة الدفن تعني لغة الستر والمواراة"، فإن هؤلاء الدفانين الثلاثة يقومون بستر الجثث ومواراتها في المقبرة وبالمقابل فإن المقبرة تسترهم من الفقر،.....، فالبنسبة لهم مصدر فرح لأنها تجلب لهم الرزق الوفير فالمقبرة من المفروض ترمز إلى الحزن والاكتئاب على عكس الدفانين

[1]–علي العبادي ، مسرحية تفو (مقبرة) ، ص :30

[2] – مرجع نفسه، ص36.

[3] – مرجع نفسه، ص36.

[4] – مرجع نفسه، ص36.

الثلاثة فعدم وجود الموتى ليس في صالحهم الذي انقطع عنهم منذ أسبوع واحد ولم تبق لهم سوى الثرثرة بسخرية غير معقولة وعبثية لا تفضي إلى حل، حيث يقول:

الدفان الثاني: منذ أسبوع ولا أحد يدخل المقبرة، هل توقف الموت.[1]

بدأ النص الدرامي بالتركيز، من خلال الحوار الدرامي على مشكل خاص بأولئك الدفانين، إنه "القحط "بسبب عدم وجود الموت، الموت عند الدفانين نقيض القحط، وهذا لا يزول إلا بالموت.

القحط لغة: احتباس المطر ويبس الأرض. القحط في الأصل من الناحية اللغوية، مرتبط بالأرض، لكنه هنا ارتبط بالموت، لذا فإن كلمة قحط في هذا الاستعمال: تعبير مجازي، يدعو إلى التأويل والتفسير انطلاقا من السياق الدرامي.

إنه قحط الموت يعني "احتباس" الموت و"يبسها" أي عدم وجود الموت، دفع عدم الوجود هذا الشخصيات الثلاث إلى التساؤل عن سبب عدم وجوده خلال ذلك الأسبوع، إلى افتراض أن السبب في عدم وجوده هو أنه ينسب افتراض:

الدفان الثالث: ربما هو مشغول بأشياء أخرى أكبر من أن نفهمها، وهو انشغال مجازي لا يمكن أن يكون حقيقة لأن الانشغال الفكري عمل يتعلق بالإنسان، أما الافتراض الثاني فقد كان متمثل في قول:

الدفان الأول: ربما يعقد بروتوكولات مع عدة دول من أجل الاستثمار بها؟[2] من الناحية اللغوية فإن فاعل فعل (يعقد) هو الموت.

لكن الكلمات التالية بروتوكولات، الدول، الاستثمار بها، لا يمكن أن يقوم بها الموت بل إنها كلمات تندرج ضمن الحقل البشري.

بناءا على هذا يمكن القول بأن للموت معنيين: معنى معجمي يحدده المعجم (Démotation) ومعنى إيحائيا، Comotation يحدده السياق.

---

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص38.

[2] – المصدر نفسه، ص38.

ودفع عدم وجود الموت إلى الإقرار بضرورة فصله تتمثل في قول:

الدفان الأول: سبعة أيام...هو الحد الأقصى، ولذلك لا بد من فصله اليوم السابع هو المقرر لفصل أولئك المتقاعسين.

الدفان الثاني: أنا اعترض.

الدفان الأول: لماذا؟

الدفان الثاني: عن فصلته ما هو السبيل لرغيف الخبز؟[1]

وقد كان فصل الموت من لدن الدفان الأول، لكن إقراره قوبل بالرفض من لدن الدفانين الآخرين لسبب محدد هو أنه هو مصدر عيشهم جميعا.

أمام هذا الرفض، كان البحث عن عمل دفعا للبطالة ومن أجل العيش، ومثلما أن مزاولة دفن الموتى تؤشر على وضعية اجتماعية دنيا فإن الاقتراحات المزاولة غيرها كانت منسجمة مع ذلك المؤشر فقد تم اقتراح مزاولة الشحاذة. وبعد رفض هذه، كان اقتراح مزاولة صباغة الأحذية، ممارسة الشحاذة هي عملية، وليست عملا، غير منتجة لأن ممارسها يعيش على حساب إنتاج الآخرين، وهي رفضت ليس لهذا السبب، وإنما لكثرة ممارسيها كثرتها غير مفيدة لهم من الناحية المادية، ثم:

الدفان الأول: لا بد من البحث عن عمل آخر.

الدفان الثالث: يا ترى ما هذا العمل؟

الدفان الثاني: شحاذ.

الدفان الثالث: ما أكثرهم.

الدفان الثاني، صباغ الأحذية.[2]

فعبر الشحاذ (3) معلقا على هذا الاقتراح "ما أكثرهم"، أي "الشحاذون". مؤشر لغوي على وضعية اجتماعية عامة. أما صباغة الأحذية فهي، حسب الدفان الثالث غير مجدية،

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص38.

[2] – المصدر نفسه، ص38.

فقد علق على هذا الاقتراح قائلا (هههه، منذ سنوات وأنا أصبغ حذائي وكلما أمثر من تلميعه يزداد اتساخا هههه فنلحظ هنا بدأ تعليقه هههه)، وانتهى بها، وهي تدل على السخرية من الاقتراح، لأنه لا يفضي إلا نقيضه بالنسبة له ومن خلاله بالنسبة لهم، الملاحظ أن الاقتراح يتعلق بصباغة الأحذية، والسياق يدل على صباغة أحذية الآخرين، لكن الدفان الثالث حول معنى الاقتراح إلى الذات الفردية أي إلى حذائه، مع هذا التحويل، يجوز القول بأنه أعطى لمعنى صباغة الأحذية معنى هو غير المعنى المتضمن في الاقتراح وعلى كل حال، فإذا كانت الشحاذة غير منتجة فإن صباغة الأحذية غير مجدية، وقد اقترح الدفان الثاني أن يموت هو.

الدفان الأول: ومن سيموت.

الدفان الثاني: أنا سأتطوع.[1]

هذه تضحية منه (الدفان الثاني) بأنه يدفنه الآخرين. وهو اقتراح أدى إلى المزيد من تسليط الضوء، دراميا على هذه الشخصيات الثلاث التي تتخذ من دفن الموتى وسيلة للعيش.

لكن ما الجدوى من دفنه بدون مقابل مادي؟ وعليه فإن موت أحدهم هو غير مجد لأنه لا يرقى حتى إلى ثمن رغيف خبز.

الدفان الثالث: نحن نعمل من أجل ماذا؟

الدفان الأول: من أجل النقود.

الدفان الثالث: إن مات هذا المعتوه، وقمنا أنا وأنت أيها الأبله بدفنه، من أين سنحصل على النقود؟[2]

ويبدو أن الغاية من هذا الاقتراح هي الوصول إلى هذه النتيجة بالذات. هكذا تبين الأحداث الدرامية كيف أن للنقود دورا في تحريك الأحداث الدرامية في النص الدرامي "مقبرة".

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص39.

[2] – المصدر نفسه، ص39.

كما تبين هذه الأخيرة وضعية الهشاشة التي توجد عليها الشخصيات الثلاث: المقبرة، ودعوة الموتى للاستيقاظ في إطار البحث عن عمل من أجل العيش. اقترح الدفان الثالث: القوادة لأنها تدر دخلا وفيرا، وهذا خلافا للشحاذة وصباغة الأحذية، لكن من الشخصيات تقوم بهذا الدور؟ لقد رفض الدفان الأول القيام به بمبرر اجتماعي.

الدفان الأول: ما هو العمل؟

الدفان الثالث: قواد.

الدفان الثاني: ماذا؟

الدفان الثالث: لا بد لواحد منا أن يشتغل قوادا.

الدفان الأول: لا يمكن.

الدفان الثاني: إطلاقا.

الدفان الثالث: لماذا؟

الدفان الأول: أنا أنحدر من عائلة معروفة، وذلك سوف يجلب العار لي ولعائلتي التي طالما وعدتها أن أكون بارا لها.[1]

كما رفضها الدفان الثاني بشكل مطلق وكان قد أعلنا رغبتهما في التضحية قبل معرفة الدور المطلوب: دور القواد.

الدفان الأول: أنا أضحي، انطلق ما هو العمل؟

الدفان الثاني: أنا أيضا.

الدفان الثالث: وافقتما على التضحية، دون أن تعرفا ما هو العمل!**[2]**

يبدو أن الشخصيتين رفضتا القيام بهذا الدور انتصار للقيم، هذا كان في البداية، لكن بمجرد معرفتهما أن هذا هو الدور الوحيد الكفيل بجلب المال الوفير تحول الرفض إلى قبول في إطار القرعة، لذا فقد انتصر المال على القيم.

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص40.

[2] – المصدر نفسه، ص40.

الدفان الثالث: ما رأيكم أن نعمل القرعة لنرى من يقع عليه العمل؟

الدفان الأول: لنبحث عن عمل آخر.

الدفان الثاني: أجل نبحث عن عمل آخر.

الدفان الثالث: هذا العمل الوحيد الذي يدر علينا مالا وفيرا، هل أنتما موافقان على القرعة؟

الدفان الثاني: إن كان خيرا لنا لا بأس.[1]

وكان اللجوء إلى القرعة بوصفها وسيلة ناجحة تطبق المساواة بين الشخصيات الدرامية الثلاث، وقد كانت نتيجتها أن الذي اقترح ونظم القرعة هو الذي ظهر اسمه في عملية إجراء القرعة. ورغم أن الدفان الثالث هو صاحب الاقتراح فقد رفض في البداية القيام بهذا الدور. وقد تم إبلاغ الرسالة الدرامية في هذا السياق، والمعنى الدرامي لثلاث وسائل، يتضح هذا من خلال هذا الحوار:

الدفان الأول: (مندهشا) أنت إنه اسمك!

الدفان الثالث: أنا...(يقاطعه الدفانان).

الدفان الأول والثاني: يصفقان.

الدفان الثالث: قررت (يقاطعه الدفانان)

الدفان الأول والثاني: (يصفقان)

الدفان الثالث: أن...(يقاطعه الدفانان)

الدفان الأول والثاني: (يصفقان)...نحن معك.[2]

الدفان الثالث: يومئ بالحديث (يقاطعه الدفانان)

الدفان الأول والثاني: (يصفقان)...نحن معك

الدفان الثالث: مرة أخرى يومئ بالحديث، (يصفقان)...نحن معك.[3]

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص40-41.

[2] – المصدر نفسه، ص41.

[3] – المصدر نفسه، ص41.

في هذا الحوار نلاحظ وجود بداية جمل لفظية بالنسبة للدفان الثالث، فقد عبر باللغة اللفظية وكذلك بالإيماءة أما بالنسبة للدفانان الأول والثاني فقد كان التعبير بالتصفيق وكذلك باللغة اللفظية. إن إنتاج المعنى ليس حكرا على اللغة اللفظية نلحظ في هذا الحوار معنى خاص بالدفان الثالث ويقابله بالمقابل معنى خاص بالدفانين الأول والثاني. وعليه، فإن اللغة الدرامية للناشكون من اللغة اللفظية، والإيماءة والتصفيق في هذا المشهد، الذي ظهرت فيه شخصية القواد.

فيما نجد الدفانان الأول والثاني يقومان بإنقاض الموتى وذلك من أجل مشاركتهم (للدفانين) بالاحتجاج على عدم وجود الموت! وهذا كله من أمر شخصية القواد،حيث نجده يقول: (الدفان الثالث متخذا شخصية القواد)

القواد: أنا عازم على تنفيذ عدة إصلاحات فيما يخص تحسين معيشتنا والانقضاض على هذا السكون المؤلم.

الدفان الأول والثاني: (يصرخان) معك.

القواد: قررت أن أوقظ جميع الموتى الذين يرقدون هنا.

الدفان الأول: كيف؟

الدفان الثاني: بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة.

الدفان الأول: ولماذا نوقظهم؟

الدفان الثاني: هل نحن نعاني من أزمة ضجيج كي توقظ الساكن فيها إضافة إلى صياغ آخر تمثل في:

الدفان الأول: ما الغاية من إيقاظهم؟

الدفان الثاني: أجل ما الغاية من إيقاظهم؟

القواد: أن يحتجوا معنا.

الدفان الثاني: على ماذا يحتجون؟

القواد: على الموت.

الدفان الأول: الموت؟!

الدفان الثاني: الموت؟!

القواد: على غياب الموت، منذ سبعة أيام ونحن لا نرى أثرا للموت بسبب هذه الدعوة، كان البوح الممزوج بالخوف وتوقع الأسوأ.[1]

وقد كانت الشخصية الدرامية، في سياق هذا المشهد، تعيش ثلاثة أزمنة دفعة واحدة الماضي حيث كانت هذه الشخصية سببا في دفن أنواع من الموتى.

الدفان الأول: سيقتلونني حتما حينما يعرفون أني من قمت بدفنهم، ماذا سأقول إلى تلك الجثة التي دفنتها بلا رأس؟

الدفان الثاني: يا ويلي ماذا سأقول إلى تلك الجثة التي دفنتها بلا يد؟

الدفان الأول: ماذا أقول إلى جثة الشاب الذي دفنت دموع أمه معه؟

الدفان الثاني: ماذا أقول لعشرات الجثث المغسلة بالدم؟

الدفان الأول: ماذا أقول للأطفال الذين دفنتهم، منهم الغرقى ومنهم من طالته ألسنة الحريق والمرض، لالا لالا لا يمكن أن أتحمل كل هذا الألم.

الدفان الثاني: وأنا أخشى كثيرا من الأطفال.[2]

هي إذن موت غير طبيعية في مقبرة غير محددة العمل، لكن ما هو سبب هذا الموت غير الطبيعي؟ الجواب موجود في هذا المشهد: (أضحت مستودع أسرار الكثير من تداعيات البارود وألسنة اللهب!؟).

وظيفة الدفانين هي دفن الموتى وأصحاب الجثث المشار إليها فمنها المنثور ومنها الدامي، ضحايا. علامتا الجريمة القتر والدم لكن من هو الجلاد؟. وبسبب العجز عن إيقاظ الموتى، وبالنتيجة عدم مشاركتهم الدفانين الاحتجاج طلبا للموت يتضح هذا المشهد من خلال الحوار:

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص42.

[2] – المصدر نفسه، ص42.

الدفان الأول: هي أنت استيقظ.

الدفان الثاني: تبا لكم.

الدفان الأول: ماذا نفعل الآن يبدوا أنهم كثيروا العناد.

الدفان الثاني: لنذهب إليه ونبلغه.

الدفان الأول: عن ماذا؟

الدفان الثاني: عن العناد.

الدفان الأول: أي عناد؟

الدفان الثاني: الموتى.[1]

إضافة إلى مشهد آخر يتمثل في عدم مشاركة الدفانين الاحتجاج طلبا للموت تمثل في:

القواد: ماذا شأن الموتى، هل سوف يحتجون معنا، هل أبلغتموهم بميعاد الاحتجاج؟

الدفان الثاني: لا.

القواد: (يفاجأ لما يسمع) لماذا؟

الدفان الثاني: لأنهم لن يحتجوا.[2]

وهذا كان في مصلحة الدفانين، فما كان عليهم إلا أن يقترحوا اقتراح حل ثالث، تمثل في قول الدفان الأول:

الدفان الأول: وجدتها.

الدفان الثالث: قل ما هي؟

الدفان الثاني: ماذا تنظر؟ لماذا لا تتحدث؟

الدفان الأول: خمول الموت لا تنشطه إلا دعوة نبي.

الدفان الثالث: ماذا؟

الدفان الأول: وكيف ذلك؟

---

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص46.

[2] – المصدر نفسه، ص48.

الدفان الثاني: لا أعرف لا بد من سبيل لذلك؟

الدفان الثالث: وبرأيك ما هو السبيل لذلك؟

الدفان الأول: لا بد لواحد منا أن يكون نبيا.[1]

لا بد هنا من الإشارة إلى مفهوم النبي؟

في الأصل: هو مفهوم ديني، يوصف به الشخص الذي يخبر عن الله، لكن "النبي" في النص الدرامي "مقبرة" هو دور تؤديه شخصية في لعبة المسرحية، أما الفانتا ستيك، حسب معجم "السرديات" فيتعلق "بحدث يخرق قوانين العالم".

وهما موجودان معا في المشهد الأخير في النص الدرامي، الذي يتيح إمكانية فهم وتأويل النص الدرامي برمته من البداية إلى النهاية، ذلك أنه أمام العجز عن إيقاظ "الموتى" من أجل الاحتجاج، كان الاقتراح البحث عن دور النبي.

الدفان الأول: أن يكون أحدنا نبيا، كي يدعوا الموتى والأحياء للاحتجاج وإذا كان طلب الاحتجاج مقصورا في المشهد السابق، حيث كان[2] دور القواد مقصورا على الموتى، ففي المشهد الأخير، مشهد النبي، شمل طلب الاحتجاج الموتى والأحياء.

الدفان الثالث: أنتم يا سكان المقبرة، اسمعوا ما جاء على لسان النبي.

الدفان الثاني: إن النبي يدعوكم لاحتجاج اليوم.

الدفان الثالث: على الموت الذي غيبكم، في أزمنة البارود الدخان المتقاربة والمناد.[3]

إن الرغبة في مشاركة الأحياء في الاحتجاج هي من أجل الخروج من المأزق ومن أجل التغلب على قحط الموت.

"القحط لغة" احتباس المطر و"يبس الأرض".

القحط في الأصل مرتبط بالأرض، لكنه هنا ارتبط بالموت.

الدفان الثالث: أمل حبيبتي، ماتت قبل أن يصيبها القحط.

---

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص49–50.

[2] – المصدر نفسه، ص50.

[3] – المصدر نفسه، ص54.

الدفان الثاني: أمل من؟

الدفان الثالث: حبيبتي.[1]

لذا فإن كلمة "قحط" في هذا الاستعمال، تعبير مجازي، يدعو له التأويل والتفسير انطلاقا من السياق الدرامي. إن قحط الموت يعني "احتباس" الموت و"يبسها" أي عدم وجود الموت باعتبارها وسيلة للعيش بالنسبة للدفانين.

والشخصيات محركات دعوى الاحتجاج، وهم الدفانون، هي ضحية مثل الموتى، حيث كان فقد الاسم، وكذلك سرقته من لدن القط متى كان ذلك؟ منذ تلك السنوات التي كان عنها الدخان لغة الحياة، كما جاء في نص الحوار:

الدفان الثالث:اسمي، فقدت اسمي منذ تلك السنوات التي كان فيها الدخان لغة للحياة.

الدفان الثاني: هههه، الذي لا يملك المال في القافلة أمين، منذ اللحظة التي ولدت فيها لا أتذكر أني منحت اسما.[2]

الدفان الثالث: هههه، سأقول له، اسمي موجود على جميع شواهد القبور هنا.

فالدخان هنا لا يدل على الحياة بل هو رمز يدل على الحرب لأن مصدره البارود. تلك هي دلالته المقصودة في النص.

وقد لعبت شخصية النبي في النص الدرامي دورا حاسما في تغيير مجرى الأحداث الدرامية، لقد دعا إلى أن يشارك الموتى الأحياء في الاحتجاج ضد الظلم.

ورغم توجس الدفانين (الثاني والثالث) من هدف "النبي" من دعوته تلك، وقد زاد هذا التوجس في الكشف عن تطلعاتهم الذاتية الفردية إلى حد الإفصاح عن الرغبة في الاستيلاء على ممتلكات الموتى بعد إيقاظهم، فإنهما رضخا لتوجيهات النبي في النهاية.

الدفان الثالث: ما رأيك بعد أن نوقظ الموتى وندفنهم مجددا دون علم النبي ونكون بذلك قد تخلصنا من القحط.

---

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص59.

[2] – المصدر نفسه، ص62.

الدفان الثاني: ومن سوف يعطيك أجور الدفن؟

الدفان الثالث: حقا، أنها مشكلة.

الدفان الثاني: وجدتها...بعد أن نوقظ الموتى نستولي على كل ثرواتهم.[1]

الموت الذي يكون سببا فيه الظلم لأن هناك مظلومية، وفي كل مظلومية لا بد من ظالم ومظلوم. لهذا السبب وردت على لسان النبي كلمة "مظلوميتكم" (اجعلوها العتبة الأولى لقلوبهم، ولتشهد على مظلوميتكم)[2] التي تنطوي في حد ذاتها على هذه الثنائية الأخيرة وبهذا يكون النبي قد غير مسار الأحداث الدرامية في النص، وأعطى للصراع الدرامي مضمونا آخر، حيث كان الانتقال من صراع من أجل القوت إلى صراع ضد الظلم.

من أجل تنفيذ هذه التوجيهات تم إيقاظ الموتى، وقد أبان الحوار الدرامي وهو حوار أحادي حيث كان الدفانان يخطبان الموتى دون رد من هؤلاء فضلا عن الذاكرة ذاكرة الدفانين أبان عن أجساد أولئك الموتى كان منها ما كان قطعة من الفحم، أو ألقي به في القمامة وعليه آثار التعذيب أو كان جسدا بلا لسان، أي أن الموت لم يكن طبيعيا. والفعل المبني للمجهول، ألقي، يدل على وجود طرف هو الفاعل، أي كان سببا في الموت غير الطبيعي وهذا ما نلحظه في نص الحوار:

الدفان الثالث: (إلى أحد الموتى) أنت أنسيتني؟ لم أكن أعرف أنك جاحد إلى هذا الحد، أنسيتني؟ أنا من قام بدفنك بعد أن عثروا على جسدك في القمامة تتناسل فيه آثار التعذيب التي أضحت شاهدة للعيان بعد أن نقب عنها في المغتسل أنسيت؟

الدفان الثاني: (إلى أحد الموتى) هههههه، أتذكر حينما دفنتك بلا لسان؟ أثناء مراسيم الدفن سألتك عن اسمك فلم تجب، فكتبت على شاهدة قبرك مجهول اللسان، هههههه.

الدفان الثالث: (إلى ميت آخر) نسيتني أليس كذلك؟ مؤلم جدا هذا الجحود.

الدفان الثاني: (إلى ميت آخر) هههههه أتذكر كيف أتوا بك إلى هنا، قطعة من الفحم.

---

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص57.

[2] – المصدر نفسه، ص58.

الدفان الثالث: (إلى أحد الموتى) هههه، أنت أيها المحارب الخاسر دوما، كان جسدك غربالا، تدخل منه الديدان والحشرات كيفما تشاء.[1]

كانت توجيهات النبي وتأطيره للمحتجين أمواتا وأحياء تتجلى في تحديد سبب الاحتجاج. لقد دعا الموتى إلى الاحتجاج على الموت الذي غيبهم في أزمنة البارود والدخان المتقاربة والمتباينة.[2]

وقد تكرر هذا التعبير في ثنايا الحوار الدرامي ثلاث مرات، مع اختلاف طفيف ب الضمير المتصل الموجود في فعل غيب، فمرة ثم استعمال الضمير المتصل في صيغة جمع المذكر المخاطب. (على الموت الذي غيبكم، في أزمنة البارود والدخان المتقاربة والمتابعة[3] ومرتان استعمل في صيغة جمع المذكر الغائب، وذلك تبعا لاختلاف المخاطب "الدفانون الموتى")

كما أنه حدد مكان الاحتجاج وهو المقبرة نفسها. فمكان الاحتجاج غير منفصل عن تلك الرؤية الفكرية، إذ نجد الدفان الثالث يسأل النبي أين سنحتج؟ أيها النبي فيرد عليه (النبي) لا يوجد مكان يتسع لجحيم أحلامكم سوى هذا المكان.[4]

أما طريقة الاحتجاج فكانت عن طريق التظاهر مع حمل اللافتات، لكنها لافتات فارغة أي لا كتابة فيها، ثم إنها بيضاء لماذا الفراغ والبياض؟ لأنها.

النبي: اجعلوها العتبة الأولى لقلوبكم، ولتشهد على مظلوميتكم، يرد عليه الدفان الثاني إذن لم يتبق شيء، سوى أن نباشر في الاحتجاج الآن.[5]

إذن نستنتج بأن الفراغ والبياض عتبة أولى للقلب، وكذلك للشهادة على المظلومية. هما عتبة للقلب أي لإصلاح الذات. وهما أيضا شهادة على المظلومية، والظلم الذي هم ضحيته

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص 55–56.

[2] – المصدر نفسه، ص54.

[3] – المصدر نفسه، ص 55.

[4] – المصدر نفسه، ص58.

[5] – المصدر نفسه، ص58.

حسب مدلول كلمة مظلومية، ليس مصدره الذات بل طرف آخر غير الذات، وإذا كان "الدفان الثالث" قد قال:

الدفان الثالث: (إلى الموتى) اسمعوا...اسمعوا...ما هذا اللفظ والأحاديث الجانبية، أنسيتم أنتم في حضرة نبي؟...

رجاء إلزموا الصمت واستمعوا لما سيقوله لهم النبي (إلى النبي) تفضل أيها النبي.[1]

فإن النبي، وانسجاما مع رؤيته الفكرية، قد خاطبهم بقوله (أيها الأتقياء الطيبون) فيما نجد الدفان الثاني يقول أعرف الكثير من يحملون من الخبث ما يجعل الأفواه فاغرة.[2]

كل هذا يدل على الدور الفكري والتأطيري للنبي، ولقد حدد مضمون الصراع، ووسيلة الاحتجاج على الظلم، ودعا إلى إيقاظ الموتى من أجل المشاركة في الاحتجاج والتظاهر، لذا كانت نهايته الموت رميا بالرصاص الجهة التي قتلت النبي ليست موجودة في الملفوظات النص الدرامي (يسمع صوت إطلاق الرصاصة)

(الدفان الثاني والدفان الثالث يهرعان باتجاه النبي يحاولان أن يتأكدوا من سلامته)

الدفان الثالث: مات النبي.[3]

الفانتا ستيك.

الفانتا ستيك أو الفانتاستيكي Fontastique هو جنس خطابي يتولد من التردد الذي يحصل للقارئ أو الشخصية عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان فجأة فيندرج الفانتا ستيك، إذن في إطار الغريب والعجيب: في النص الدرامي "مقبرة" إذا كانت أجساد الموتى لا ترد مباشرة في الحوار الدرامي على المخاطبين الحيين، فإنها ستتكلم في المتخيل الدرامي، فقد خاطبها "الدفان الثالث" قائلا:

الدفان الثالث: (إلى الموتى) اسمعوا...اسمعوا...ما هذا اللفظ والأحاديث الجانبية، أنسيتم أنتم في حضرة النبي؟...رجاء الزموا الصمت واستمعوا لما سيقوله لكم النبي.

---

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص58.

[2] – المصدر نفسه، ص58.

[3] – المصدر نفسه، ص59.

موتى تم إيقاظهم، وهم يتكلمون، لكن كلامهم، وهو بأصوات مرتفعة مبهم غير مبين.

فاللغظ هو "الأصوات المبهمة المختلطة والجلية لا تفهم"، ويشاركون مع الأحياء في الاحتجاج السلمي تنديد بالظلم.

الإيقاظ، وليس الاستيقاظ، أو الإيقاظ الذي أعقبه استيقاظ، واللفظ والمشاركة، وهي كلها تتعلق بالموت. لا يمكن أن يحدث كل ذلك في الواقع.

هناك إذن خرق لقوانين العالم، لكنه حدث في المتخيل الدرامي لأن الفانتا ستيك هو المنبع الفني للخيال والتخييل وليس الواقع هذا هو مظهر الفانتاستيك في النص الدرامي "مقبرة" ثم إن الموتى الذين استيقظوا بعد إيقاظهم وشاركوا في المظاهرة، وتجاذبوا أطراف الحديث فيما بينهم: لا يمكن أن يكونوا موتى في الحقيقة والواقع هنا تم استعمال "الموتى" بالمعنى المجازي.

3) تقو

موندراما.

هي: امرأة في العشرينات من عمرها.

المكان...بقايا لبيت في قرية ثم تدميره بالكامل ما بقي منه سوى نافذة في أحد أضلاعه الآيل إلى السقوط وإطار لباب غير موجود توجد صورة امرأة في الخمسين من عمرها على أحد أضلاعه البيت تتناثر في أرجائه بعض من الأثاث والإكسسوارات (ملابس عسكرية، زي نسائي، دولاب فيه ميراث، بقايا زنبيل حيث وشمت النار أسنانها عليه).

موندراما.

تختبر هذه الأخيرة ثالث النصوص المائتة فقد كتبها العبادي بصيغة موندراما الشخصية الواحدة المعزولة اجتماعيا في بيئة وصفها بالخراب والدمار الذي طال كل شيء فيها ووصف شخصيتها الوحيدة مؤكدا على أنها: امرأة جلدتها الدنيا مرات عديدة، عانت كثيرا من فرط المعاناة والألم التي وقعت ضحية أنياب الظلاميين.

ثم بعد نلاحظ استبدال للشخصية فنجد(تتأمل لبيت أهلها الذي لم ير منه سوى إطلال أقرب ما يكون إلى الخربة، تخنقها الحسرة والألم وهي تتجول بعينها في باحة البيت.) امرأة عشرينية تسترجع من الذاكرة ما حصل لها ولعائلتها بعد دخول الظلاميين (الداعشيين) إلى قريتها هي: في هذه القرية الموحشة لم يتبق سوى عظام إخوتي ووصمة عارهم الأبدية...إخوتي لم يتبق منهم سوى بضعة ملابس تجتر جزءا من الذاكرة لتستفز فينا ما بقي من هدوء، كنت أراهم خليفة أبي الذي كان وفدا لهذا البيت الذي أصبح الآن ذكرى.[1]

أن الوضع الناجز عن زمرة الاحتلال الداعشي الاسلاموي أنتج خرابا، ودمارا داخليا نفسيا وخارجيا، وحالة من الإحباط المرضي، والكآبة المستدامة فبدت الشخصية بائسة مستسلمة وكأنها كتلة من الصراخ (موهومة) أنا تحولت إلى كتلة من الصراخ في الوقت الذي أبحث فيه عن فمي الذي اضطهد في العتبة الأولى لتغيب شرفي...كنت سأكتفي حتى بجواب واحد لأسئلة شاحت بعد أن أثخنتها الجراح.[2]

المشهد الأكثر قسوة تمثلت في تمشيط الوضيع خصلات أحلامك بأنامل أقصرها رصاصة عاهرة وأطولها بصاق أني تشتهي أولا تشتهي من جسدك ما دام هو سفرة مفتوحة وأبدية في عرفهم، ولهذا فإن أفضل ما نتمناه أن نعيش بسلام.

تروي أحداث قبل 1400 في المدرسة التي درست فيها التاريخ عن مفردات كنت لا أفهمها كنت أعتقد أنها أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع، هذا كان في البداية لكن فيما بعد أدركت وكشفت حقيقتها على أنها كانت المدرسة التي كانت فيما سبق تعلمنا بأنها البيت الثاني...أنا وأشقائي عندما كانت المحبة سلطة والجمال ناموسا كنا نضع يدا بيد ونذهب معا إليها وبعد أن أصبحنا بالغين بالوجع وأغلبنا تعدى السن القانوني للبصاق بوجه تلك المدرسة

[1] – علي العبادي، مسرحية تقو (مونودراما)، ص61.

[2] – المصدر نفسه، ص62.

التي جمعتنا كي تقتل إخوتي[1] هذا ما جعلها تقول (تعثر على كتاب محترق فتمزقه) ولهذا فإن أفضل ما تتخذه هو أن نبصق على هذا كله.

وأصبح الموت فيها يحضر وكأنها أصبحت مساحات خضراء من كثرة فاجعة الموت، مقابر منها من عثر عليها ومنها من تنتظر من يبحث عنها ولو بعد حين، فهؤلاء الداعشيين يحاولون تخويفنا وفرض سيطرتهم علينا وتحطيم أحلامنا لكي لا نقف في وجوههم...هم يخافون أجل يخافون يعتقدون أن أحلامنا مفخخة يخشون أن تنفجر بوجوههم[2] (ترمق اليت بنظرة).

تتجه صوب النافذة رافعة رأسها إلى السماء تناجي الله بالدعاء وأن تفرج عنها بالله أكتاف وجنتي تعبنا من حمل جثة دمعي وكأنها تقول هنا أنها من كثرة حمل جثث أبنائها المتوفاين وكثرة دموعها عليهم تعبت وتعبت أكتافها.

ما السبيل؟ ما الخلاص؟ لم أكن أعرف؟ فهي لا تعرف أين المفر وأين المخرج من هذه المحنة. كثيرة هي الخيارات والموت واحد والطريق واحد والنفس واحد، والجحيم واحد! مثل قمامة شاخت في وسط الطريق ولا ترى من المارة سوى حفاوة الترحيب لها بالبصاق هكذا يروني كافرة[3] نفهم من هذا المعنى سبب كثرة الجثث في الطريق أصبحت مثلها مثل القمامة الطريق لا ترى من المارة.

تتامل صورة أمها وهي ترمقها بنظرات بين الحين والآخر هي امرأة من بين ثمانين امرأة توفت وهي في مقبل شبابها، حيث نجدها تقول في هذا المشهد أي مع ثمانين امرأة كان لها لقاء مبكرا مع الرب وهي تحمل زنبيلها المصنوع من الخوص الذي يحمل رسائل على أشكال ومقاسات مختلفة حسب حجم الترف الذي عشناه.[4]

---

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص63.

[2] – المصدر نفسه، ص64.

[3] – المصدر نفسه، ص65.

[4] – المصدر نفسه، ص65.

التابوت الخشبي: هو أطول لسان منا جميعا، يمتلك من الحضور البهي، نفهم من هذا المقصود بأن الموت وكثرته في بيئتهم وما سببه الظلاميين من قتل وجرائم أصبح التابوت حاضرا دائما بينهم حاملا جثثهم وما جعل أفواه السفسطائية. فاغرة في ثغرة المدينة التي أصابها النحول، وحين يمر بيننا محمولا على الأكتاف كملك لا يعصيه أحد ولا يدانيه أحد. تتذكر أوجاعها التي سببتها لها الإبادات الجماعية فهي مثل الشبح الغليظ الذي يطوف بنا في كل مكان وكل زمكان فنجدها، تقول: أهي المسكينة لم تحظ حتى بهذا الشرف ولو ساعة واحدة أثناء زفافها الأخير إلى المقبرة المزدحمة بنا[1]. تقصد هنا جثة أمها أثناء جثمانها الأخير إلى المقبرة.

تروي سيرتها الذاتية بأنها قطعة قماش سوداء ترتدي روحا تتخبط في هذا العالم الهزيل الموحش المليء بالفواحش.

تذهب إلى رأس الدمية المقطوع والمرمي في باحة المنزل، تتحدث في نفسها تقول: كثيرة تلك الآهات التي أخذت مساحة كبيرة في ذاكرتي، كم يسعدني أن أحرر هؤلاء الضحايا من طيش ومرامقة رجال الدين. فعلى هذه الأوجاع والآلام تجمعت في ذاكرتها وأصبحت كتلة كبيرة من الحزن فقررت بأن تحرر كل المظلومين، فنجدها تصرخ قائلة بأن أدخل الانتخابات فتصمت ثم تنفجر صارخة سائلة نفسها ومن أنا لأكون، أنا لا أحمل تأشيرة العهر كي أقود بلدا ما زال التخريف فيه مستمرا.[2]

تقوم وهي ترمق البيت بنظراتها كأنها تتقصه تقول: سأحمل حقائب الخيبة الثقيلة التي لا يجليها مطر ولا يستصيغ سماعها أحد وأذهب باتجاهات لعلي أخفف من وطأة ألمي وحزني، وهي تلوم الحزن يا لك من وغد كنت مناسبا لتتلبس شخصيتي وتمكث فيها حتى تعذبني مما جعلني أتحدث وأقول: أقف أمام المرآة كجثة وأسأل نفسي من أنا؟ ولماذا أنا؟ ما شكلي الآن؟ ولماذا فقدت بريقه؟ أصبحت لا تعرف حتى نفسها بسبب الحزن وهذا الوضع

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص65.

[2] – المصدر نفسه، ص67-68.

المريب التي هي فيه، فأصبحت مثلها مثل الجثة في تابوت ويبنها هي الجثة الثرثارة تقول: ما لفرق في هذه المدينة التي أصاب قلبها العطب، بين جثة في تابوت وبيني أنا الجثة الثرثارة؟ كلانا فيه هي ساكنة وأنا أثرثر، وكلانا لا قيمة له في هذا الوجود.

أنتروبيا.

مسرحية إيمائية صامتة.

أنتروبيا تعتبر النص الأخير وهو نص إيمائي صامت يثير المخاوف مما يطال الكون من تحول هائل في أنتروبيته يتشكل هذا النص من (06) ألواح صغيرة وربما بسبب صغر مساحتها. أطلق الكاتب عليها اسم ألواح والمفرد لوحة ولأن المفردة غير كافية لتكون بوابة للنص أو عتبة مطلة عليها.

لذا عمد العبادي إلى ربطها بعنوان ثاني، فجاءت اللوحة الأولى تحت عنوان (الانتخابات) والثانية (طفولة + سبايكر) والثالثة (المتحف) وكذا الحال بالنسبة للألواح المتبقية فضلا عن منح كل لوحة فضاء خاصا بها، وفي هذا محاولة لإيضاح نص اللوحات من الناحية الشكلية والبنائية.

ولنأخذ اللوحة الأولى كنموذج على ما سعينا الوصول إليه.

اللوحة الأولى الانتخابات.

الفضاء مركز اقتراع.

في الجانب الأيمن من المركز يوجد مرحاض، وفي الجانب الأيسر يوجد منضدة (طبلة) وضعت عليها قنينة حبر مخصصة للانتخابات.

يدخل شخص إلى الفضاء يركض يستقر في الركض وسط المسرح بطريقة إيمائية لمدة دقيقة، بعدها يندهش لوجوده في هذا الفضاء.

يتجه باتجاه المنضدة فيشاهد المنضدة التي وضعت عليها قنينة الحبر مخصصة للانتخاب، يغمس إصبعه الأوسط في قنينة الحبر[1] أكثر من مرة بطريقة إبروتيكية بعد أن كان مترددا

[1] – علي العيادي، مسرحية تقو (أنتروبيا)، ص71.

في ذلك يخرج إصبعه ويرفعه، يدهش لرؤية اللون البنفسجي، يرجع يده بطريقة راقصة فيشاهد، ثمة رصاص موزع في إناء على المنضدة، يلتقط واحدة ويتأملها ثم يسير باتجاه المرحاض يفتحه يرمي الرصاصة فيه ويخرج من الفضاء فيما يخرج من المرحاض صرا صير.[1]

حدد الكاتب المكان في اللوحة وهو (مركز اقتراع) وأطلق على هذه الوحدة المكانية مفردة مغايرة لمعناها (الفضاء) مما أحدث إشكالية في التفريق بين المكان وفضائه. واختلطت الأمور في بداية اللوحة بين التوجيهات الإرشادية والأفعال الدراماتيكية إذا لم تفصل اللوحة بينهما، ولم تضع حاجز أو حدود لكل منهما واللوحة في حقيقتها صورة مصغرة تعكس حالة معروفة من الحالات الإجرائية لسير الانتخاب بشكل عام، والفارق البارز فيها وجود رصاصات رمز التهديد بالقتل موزعة في إناء على المنضدة والتقاط واحدة منها ورميها في المرحاض، والمرحاض رمز رحل من النص الأول للصوائت إلى هذا النص الصامت (أنتروبيا). وتنتهي اللوحة بخروج الصراصير من المرحاض لنجدهم يهربون بعد أن **أمتصوا دمهم** وحتى إدخال الإصبع في قنينة الحبر البنفسجي. كان هذا من أجل دور الحمقى الذين انتخبوا من أجل مصلحة شخصية فتحول هذا الصبغ البنفسجي في أصابعنا إلى عيارات نارية تصيب أبنائنا وحرقت الأخضر واليابس مما اهلك الوطن وأهلكنا.
(طفولة سابيكر)

أما اللوحة الثانية، فقد اتسعت فيها رقعة النص واتخذت لها أكثر من فضاء واحد وكان فضاؤها الأول (حديقة) طفل في العاشرة من عمره ممتطيا حصانا بلاستيكية وقفازا يجوب به الفضاءٌ معبرا عن فرحه ولهوه، تظهر يد تصفعه على خده الأيمن على إثرها يقع على الأرض، يبحث عن اليد التي صفعته، لم يجد لها أثرا فيعاود مجدد، أن يكمل لعبه، تصفعه اليد مرة ثانية على خده الأيسر، على إثرها يقع على الأرض...

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص71.

تصفعه اليد مرة ثالثة من جبهته فيقع على الخلف،[1] أما فضاؤها الثاني (النهر) "ينهض على قدميه حرا يدور حول نفسه فاتحا ذراعيه، تدخل إلى الفضاء، يد مقبوضة تضربه عل رأسه فيسقط على الأرض وتختفي اليد، وهو ممدد على الأرض تظهر اليد وتضربه على صدره فترفع قدماه وتهبطان، تضربه على قدميه فترتفع أطرافه العليا وتهبط...تظهر اليد على هيئة مسدس يطلق منه رصاص يسقط الشخص في النهر ليتحول الماء إلى أحمر".[2]

والفضاءان معا مختصران من صورة مصغرة إلى أحركة أصغر لا تستهلك من الزمن، إلا قليله والحركة المركزية فيه تمثلت في صفع الطفل على خده الأيمن فالأيسر ثم على جبهته فيقع الطفل ولم يستمر في تكملة لعبه تفيد الحركة اعتمدت التكرار المتجانس في الفضاء الأول وفي الفضاء الثاني أيضا سبقتهما جملة إرشادية: "يشهد الطفل تحولا فيصبح رجلا" ومع تحوله تضربه اليد على رأسه ثم على صدره ثم على قدميه. تقيد يده إلى الخلف تطلق عليه الرصاص فيسقط في النهر.

الذي بدا يتحول الماء فيه إلى اللون الأحمر، لون الدم.[3]

هذا التحول في اللون هو أحد من التحولات الأنتروبية التي وقعت تحت تأثيرها لوحات المسرحية.

الدوران في الحلقة المفرغة اللوحة السادسة والأخيرة فضاء العرض صحراء تجري فيها مطاردة سمع صوت طائرة تستعرض في الفضاء، ثم يظهر أشخاص وهم يهمون بالفرار منبطحين على الأرض، يخرجون بعدها زحفا من الجهة الأخرى. مرة أخرى يظهر الأشخاص وهم يهمون بالفرار منبطحين على الأرض، يخرجون زحفا من الجهة الأخرى، يتصاعد صوت قصف الطائرة، ثم يظهرون فرادى وهم يحاولون الهرب فيتساقط أحدهم تلو

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص72.

[2] – المصدر نفسه، ص72

[3] – المصدر نفسه، ص72.

الآخر موزعة أشلائهم في الفضاء السابق نفسه ويعود الأشخاص الذين هربوا وهم يسيرون بشكل طبيعي كما لو أنهم لم يتعرضوا للقصف والموت.[1]

وأخيرا فإن النصوص قد كتبت بأسلوب المعالجة- السخرية اللاذعة والأسلوب الساخر، وقد كشفت تفاصيل من حياتنا اليومية بنسق عبثي وما يصاحب من شعور قاس ومخاضات عسيرة أظهرها كاتبها إلى الوجود بألم.

على العموم قدم لنا علي العبادي تجارب متنوعة من الواقع المعيش بكل تناقضاته والتواءاته وديماغوغيته بطريقة رمزية، وأراد عن طريق السخرية كشف المستور، وما خفي وراء السطور، وإسقاط الأقنعة عن الوجوه التي كستها الوحول، وملأت جوفها المياه الثقيلة الآسنة.

3- براد الموتى

1- قيء

2- عزف نخلة

3- حذائي

- **قيء**

شخصيات المسرحية:

الأم

الرجل

المكان....عبارة عن خربة أو عمارة تعرضت التخريب بفعل الانفجارات، يوجد أمامها حارسا بحوزته مظلة قد أحكم قفلها على شكل عصا كبار السن واضعا رأسه عليها، يبدو للرائي أنه، و بقربها رصيف أثاث بسيط للمرأة.

- إن أي نص درامي يتكون من عدة عناصر متوازنة دقيقة تسهم في نسيجه، والنص المسرحي "قيء" توافرت فيه عناصر البناء الدرامي بطريقة متوازنة ويعرف هذا الأخير "البناء الدرامي" حسب قول "مارتن أسلن" الذي عده توازن دقيق جدا بين عناصر عديدة جدا، يجب

[1] - علي العبادي، المصدر نفسه، ص74-75.

أن تسهم كلها في النسيج العام و أن يعتمد بعضها على بعض، حين عمد الكاتب فيها إلى التنويع الدرامي في موجودات كل عناصر، ولو تأملنا بنية الصراع في النص نلحظ تجسد الصراع على نسقين، الأول عمودي داخلي والثاني خارجي أفقي، فالشخصية الأولى شخصية المرأة تنوع الصراع لديها مع تمرحلات النص من صراع داخلي عمودي إلى خارجي أفقي ثم من خارجي إلى داخلي، وقد تنوع الصراع الداخلي في مواضيع عدة منها ما جاء في الصفحة السابقة من مجموعة "براد الموتى" نجد في قوله: على مدى شهر و أنا أتقيأ كل القيم الزائفة، التي كانت قرانا لي ذات يوم، كل شيء، حولي ملوث...."[1]

- أما الصراع الخارجي فقد تجسد في مواضع أخرى، وهذا ما نجدها في حوارها مع الحارس:

المرأة: هل حقا أنه وحل؟

الحارس: أجل، ألا ترين؟

المرأة: أنا أراه عكس ما تراه أنت

الحارس: هذا غباء[2].

ثم شهد الصراع الخارجي تحولات دلالية ارتبطت مع تيمات اجتماعية مثل صراع الأم مع الحارس الذي أصبح من الشباب الذين ينقذون الجرحى، حين يتضح هذا المشهد في قوله:

المرأة: "إلى الحارس" الله يخليك خالة ما شفت ابني

الحارس: خالة مو سهلة نتعرف عليه، لأن أكثر الجثث تشوهت بسبب الحريق[3].

ثم تحولات الحارس إلى شخصية أحد الشباب وهذا ما تبين في قوله:

المرأة:"إلى الحارس" بلكت الله ويطلع وليدي

الحارس: ما راح تعرفينه خالة[4]

---

[1] علي العبادي ، براد الموتى"قيء" دار ابن النفيس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2019/2018 ،ص:07

[2] العبادي، المصدر نفسه،ص:10

[3] المصدر نفسه،ص:11

[4] المصدر نفسه، ص15

وتحوله أيضا إلى شخصية صاحب المنزل تمثل في قول المرأة:

المرأة: من

الحارس:أنا[1]

المرأة: تفضل

"يدخل الحارس"

الحارس:نفد

المرأة: ماذا؟

الحارس: ما تبقى لك من وقت هنا

المرأة: أرجوك، أمهلني بضعة وقت، من أجل تسديد.[2]

تحول الحارس أيضا إلى شخصية السياسي إذ نجده يقول:

الحارس: هل عرفت كيف وصلت إلى ما أنا عليه الآن؟

المرأة: هجرت من وطني

الحارس: اعتقلت عشرات المرات.

المرأة: لهيب النار الذي حول جسد ولدي رمادا بدأ يتطاول على شيخوختي.

الحارس: عذبت كثيرا في المعتقلات

المرأة: المعتقل الذي أرزخ تحت رحمته كبيرا جدا، ليس له جدران تفصلك عن الآخر[3]

الحارس يتحول إلى رجل دين

الحارس: لعنك الله في الدنيا والآخرة

المرأة: كيف تصبح اللعنة في الدنيا بعد ورائحة قيئك تفتك بي و أنا لا أحبذ الدخول إلى الآخرة برفقتك.

---

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص:17/16

[2] المصدر نفسه، ص: 17/16

[3] المصدر نفسه،ص:24/23

الحارس: تبا لك يا كافرة[1].

وفي موضع آخر:

الحارس: يجب أن يقطع لسانك

المرأة،: لأنها مرأة تكشف عن قبحك، لماذا لديك كل هذا الهوس بالقتل والموت؟[2].

- بعد هذه التحولات التي طرأت على الحارس من صاحب الشخصية إلى أحد الشباب إلى صاحب المنزل إلى سياسي ثم إلى رجل دين، ثم بعد ذلك يعود إلى شخصيته الأصلية، إن هذه التحولات العمودية الداخلية والأفقية الخارجية وظفت الصراع العقلي والنفسي وساهمت في خلق صيرورة ضمنية في بنية النص، وقد ارتبطت التحولات الجمالية للصراع مع شخصيتي الرجل والمرأة، فالمرأة لا زالت متمسكة بالقيم السامية جميعها بالرغم من القهر السلطوي الذي حاق بها مما أدى إلى فقدتها للوطن وهذا المشهد دليل على ذلك إذ نجدها تقول:

- المرأة: وماذا بشأن الوطن؟

- الحارس: أجمل شيء الوطن

- المرأة: عبارة عن ذاكرة سيئة مليئة بالخوف الموت والضياع والأرصفة والموت المجاني واستنكار ونعي و أصابع بنفسجية فرحنا بها[3].

وليس هذا فقط فقدانها لوطنها أيضا فقدت بيتها الذي يأويها ويتمثل قولها في قول : "الحارس": بعد أن قلعك من البيت، أين رحلتي، تجيبه "المرأة" أرض الله واسعة مثل ما يقولون[4]

وأيضا فقدان ابنها الذي تتكئ عليه قابلة هذا الزمن الموحش

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 31

[3] المصدر نفسه، ص 20

[4] المصدر نفسه ، ص 18

المرأة: أنت لا تعلم ماذا يعني الابن للأم لا تعرف حكم اللوعة [1] الأمهات اللواتي فقدنا في الحرب أو مرض أو بموت طبيعي تقول:

شهيتهن مفتوحة للبكاء على مدى أعمارهن..... لا يذهبن إلى الحج يعلقن صور أبنائهن على جدران الحائط ويطوفن حولها يوما.

في المقابل نجد الحارس يقول: أتعرفين ماذا يعني موت الابن بالنسبة للأب؟ أن يحمل روحه في صندوق خشبي يطوف به في الشارع معلنا خيبته التي لن تمحها كل أفراح العالم، وبذلك يصبح هيكل من صراخ وضياع وشبح للإنسان يطوف في مدن الذاكرة.....[2]

- نلحظ هنا تبادل لمشاعر الحزن بين الرجل والمرأة وكل منهما يشكو حزنه و ألمه للآخر

- ساعدتها أبعاد الشخصية بكل تشكلاتها النفسية والجسدية في تأجيج ذلك. وقد كان وجود المرأة في الشارع مبرر من خلال بحثها عن جثة ابنها" حينما يعلن حظر التجوال أكون أنا الشاذة الوحيدة في تطبيقه وأبقى ابصبص بعيني على جثة الشارع[3].

- وطردها من البيت وفقدان مصدر معيشتها، في حين عبرت الشطائر الحياتية التي قدمتها شخصية الرجل مثل الحارس أو صاحب البيت أو رجل الدين أو السياسي عن تمضهرات الفساد وعهد السياسة وإرهاصات الحروب بالرغم من اعتمادها على الصراع الأفقي دون أي توظيف للتداعيات النفسية.

- وقد تنوع الحوار الذي وظفه الكاتب نصه المسرحي ما بين الحوار الفردي والحوار الثنائي كما تضح ذلك على لسان المرأة والحوار الثنائي على لسان الرجل مما ساهم في كشف أبعاد الشخصيات.

- اعتماد الكاتب على لغة تشي بفلسفة عميقة يقع على المتلقي قراءة حمولاتها الدلالية، وقد تنوعت الحمولات النفسية للغة المستخدمة في الحوار على أنساق عدة ، منها تجسيد الصراع بين الفلسفة المادية والمثالية هذا ما تجلى في قولهما:

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ص13

[2] المصدر نفسه ص 13

[3] المصدر نفسه،ص:18

- المرأة: الآن عرفت جحيم الأربعين عاما التي قضيتها عن الوحل
- الحارس: عرفت الآن كم أنت مغفلة[1]
- تجسيد الفلسفة ما بين المقدس والمدنس، في قوله:
- الحارس: عليكم اجتناب الفواحش ما ظهر منها وما بطن.
- فإن الفواحش هي مصدر لخراب كل شيء، الإنسان، الأسرة، المجتمع
- المرأة : تبا لكم..... بل أنتم الفواحش بعينها على هيئة وكلاء للرب[2].
- وتجسيد فلسفة المتسيد والمهمش كما تجلى في المشهد:
- الحارس: ما تبقى لك من وقت هنا
- المرأة: أرجوك، أمهلني بضعة وقت، من أجل تسديد المبلغ.
- الحارس: المشكلة البيت أصبح بحيازة شخص آخر، أحببت أبلغك أن اليوم هو آخر يوم لك هنا[3].

- قد ساهمت هذه التحولات في بنية النص المسرحي على جعل هذه الحبكة من النوع المعقد، فقد رافق هذه التحولات صياغة حبكات فرعية اتسقت جماليا داخل الحبكة الرئيسية مما جعل النص برمته متسقا دراميا.

- يعد النص المسرحي "قيء" نصا احتجاجيا ساخرا فكك من خلال الكاتب المنظومة القهرية التسلطية التي حاقت بالشعب العراقي ووجه ضرباته لها من أجل تقويضها من الداخل كي يستيد المهمش والمنزوي والقابع على حواف التحقير مكان المتسيد القهري، وهذا ما نلحظه في هذا المشهد.

- المرأة : أيها القرد...ألا أتعبكم القفز من ضمير ميت إلى آخر؟
- الحارس: "بعصبية" أصمتي ما هذا الهراء، ما هذا التشبيه السيء لوجود البلاد.

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص 8، 9

[2] المصدر نفسه، ص 30

[3] المصدر نفسه، ص 17

- المرأة: صمت كثيرا، مالجدوى من ذلك، هذا البلد أصبح ليس له ملامح كجثة ابني المتفحة صرخات وصرخات من الألم وما أحلى بالوطن جثث وجثث في كل قارعات الطريق والأرصفة وفاجعات الأمهات وحزنهم على أولادهن.

- فهي صرخة ما بعد الحداثة على السرديات الكبري التي خلقت لنفسها قداسة موضوعة غير راسخة برع في صياغتها الكاتب" علي العبادي" حينما جعل من بناته الدرامي منظومة متسقة متعالقة جماليا وفلسفيا.

- **أهم الألفاظ المتجلية في مسرحية براد الموتى الدالة على الموت أهمها:**

الجدول الذي بين أيدينا نلحظ فيه طغيان ألفاظ الموت بكثرة في مسرحية براد الموتى "قيء، عزف نخلة، حذائي".

2/ مسرحية "عزف نخلة" للكاتب علي العبادي

- **الشخصيات**

- **الأم**

- **الرجل**

المكان.... صالة في وسطها مهد وفي يسارها منضدة محاطة بكرسيين وضع فوق المنضدة مجموعة من الورق.

تعتبر مسرحية عزف نخلة للكاتب علي العبادي واحدة من المسرحيات التي تسعى للبحث عن هذه الضائعة عبر تمثلها الرمزية والدلالي، تدور مشاهد هذه المسرحية بين شخصيتي الأم والرجل، الأم التي فقدت ابنها في الحرب تقول:

"فقدت ولدي، هناك من قال لي: أنه مات..." في حين نجد الرجل يحاول إيهامها بعودة ابنها من جديد لكن لا يأتي منه غير فردة بسطال لشهيد قصته الحرب وأفجع قلب أمه لتضعه الأم في المهد كبديل لابنها المفقود ، تمثل في هذا المشهد:" يدخل الرجل حاملا بسطال ولدها وهو كل ما تبقى منه، الأم تفزع لهول ما تشاهد، تهجم على البسطال

وتحتضنه كطفل رضيع وتقبله تخنقها العبرة لكن لا تبكي، تضعه في المهد وتهزه[1].رمز يدين فكرة الحرب وفضح حجم الألم ، فالبسطال هو كل ما تبقى من ابنها الضائع.

- يضعنا الكاتب في بداية المسرحية أمام لحظة تقليدية لصورة الأم العراقية المسكونة بالهم والخوف من المستقبل ، يصفها الكاتب" صالة وسطها مهد وفي يسارها منضدة....." الأم تهز بالمهد[2].

- لكن سرعان ما نجد الكاتب يصدمنا عبر حوار ما بين الأم والرجل الذي تعمد الكاتب بنزع أي صفة عنه سوى سمة الذكورة لاعتبارات فنية ورمزية، تتضح هذه الصدمة في جدلية الحوار والصراع الأمر مع الرجل" منذ سنوات وأنا أهز الصندوق هذا الصندوق ، تارة أراه مهد وتارة نعش وتارة أخرى سراب–الرجل– وستهزين ما بقي من العمر[3]، فالتداخل ما بين النعش والمهد والسراب هو تداخل دلالي رمزي يختزل صورة الوجع والهم والإحباط الذي يشكل تراجيديا الموت الحتمي، وسوداوية المعاناة لفقدان ابنها الوحيد .

- نلاحظ أسلوب المفارقة والصدمة في بناء المشاهد مستعينا بذلك لغة رمزية عالية تحاول كسر حاجز الوجع والحزن والرتابة في النص وهذا ما يتضح في حوار ما بين الأم والأب يتضح هذا الميل للكشف عن المفارقات اليومية في واقعنا المحطم بفعل الحروب، حيث نجد مشهد معبر جدا عن حالة الفشل الإنساني والوجودي، الأم" تركض باتجاه الرجل متوسلة إياه"أقسم بكل مقدساتك وهذيانك وحرمانك ووجعك أن تكون صادقا معي، وأن لا تكون هذه مزحة.

- الرجل، أقسم لك بوجعك الأسطوري، أنه على قيد الانتظار[4] .

- فرغم معرفة الأم بأن كلام الرجل هو كذب لكنها تفترض عبر مخيلتها أن ابنها سيعود لتنتهي المفارقة بخضوع الأم لشروط الرجل الذي يظل يتلاعب بالأم وفي موضع آخر نجد

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان"، ص:55

[2] المصدر نفسه، ص:37

[3] المصدر نفسه، ص:39

[4] المصدر نفسه ص41

"الرجل" يقول: هذا افتراء على رجال الله الصالحين ، فحين نجد المرأة ترد عليه تقول: أيها الطالحون ألا يستفزكم بكاء الأمهات الثكالى ، وعويل الأطفال واليتامى، ودموع المدن التي ضاقت أنفاسها، ومنها من لفظت أنفاسها الأخيرة، لماذا أصبحتم دمى ما الذي راق لكم فيها

- الرجل: اخرسي يا امرأة

- الأم: ترتل الوجع ترتيلا حتى خرست[1]، هذه أهم الصراعات الوجودية بين الرجل والمرأة.

- استطاع الكاتب من توظيف جيد للرمزية الواقعية وذلك عبر إعطاء شخوص المسرحية عمق فني وثقافي مرتبط بجذور تاريخية وفكرية لا زالت شاخصة ومؤثرة حتى اليوم حيث توزعت هذه الرمزية على كل المشاهد والتي تبدأ من العنوان" عزف نخلة" وتنتهي بالصراع الوجودي ما بين الرجل والمرأة

- فصورة الأم جاءت المعادل الموضوعي لصورة النخلة في ثقافتنا عبر صيرورة تحولاتها التاريخية والاجتماعية لذلك كانت شخصية الأم ترمز للقدرة على التحمل والعطاء رغم حجم الوجع والتهميش الذي نعانيه كما النخلة العراقية التي رغم مكانتها الرمزية والدينية والثقافية ألا أنها تعاني من الإهمال والموت المستمر.

- أما صورة الرجل التي اتخذت شخصية متلونة وقاسية تلعب على وجع المرأة الأم كانت ترتبط رمزيا بشخصية الشيطان التي استغلت دينيا وأسطوريا في موروثنا الثقافي والأدبي وهذا ما نجد الرجل يقول للأم: اخرسي ياامرأة –الأم– ولماذا تريدني أن أكون شيطانا أخرس وأعور أقرب ما أكون إلى البهيمة.... البهيمة التي تمتطيها في صحراء عقلك، لتعيد لنا أمجاد أجدادك الذين لم تسلم خيم البدور من ألسنة نارهم[2]

- الرجل الشيطان الذي يتقمص أدوار مختلفة لخداع البشر واستغلالهم لذلك كان يأخذ دور المساعد للأم في محنتها ومرة دور رجل دين فنجد الأم سأكتفي بسماع الموسيقى.

- الرجل: حرام

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص45

[2] مرجع نفسه،ص:44

- الأم: فقدت ولدي، هناك من قال لي: أنه مات[1].

- ومرة أخرى نجده اتخذ دور صعلوك يعيش على وجع الآخرين مثلما في هذا المشهد، الرجل: "منكسرا" لا زلنا نتقاسم رغيف ضجيج انتظارا.

- الأم: إلى متى تبقى هذه البلاد ركاما من الآمال[2]

- وفي موضع آخر:

- الرجل: تقول تصرخ كي نميط اللثام عن آهك

- الأم:" وهي تبكي" لا أريد شيئا سوى ولدي.[3]

ولذلك نجده الكاتب جرده من أي صفة ذات جدوى سوى الكذب والخداع ووضع صورته ضمن خانة الاتهام والنقد وربما نفهم من هذا أن ثقافتنا بنيت على روى ذكورية، في حين نجد دور آخر المتمثل في دور المرأة وتهميشها وجوديا وثقافيا.

لذلك سعى الكاتب إلى استعادة وجودها، وإيجاد مركزية دلالية ورمزية تدعم دورها في الواقع لذلك كانت صورة المرأة الأم هي المعادل الموضوعي لصورة الأم العراقية الحزينة.

ومن خلال هذه المسرحية استطعنا كشف وتعرية المشهد الثقافي الذي نعيشه اليوم عبر نقد وتفكيك لمنظومتنا الذكورية والقيمية التي سلطت الضوء على جدلية الصراع ما بين الرمز والواقع وانعكاساته النفسية والاجتماعية على المشهد الأدبي والثقافي وكما كشفت أيضا عن المسافة الشاسعة ما بين الرمز كهوية والواقع المتشظي، فالواقع اليومي يعج بالمتناقضات الفكرية والأخلاقية، حتى أنها أفرغت من محتواها الفكري والدلالي أي لم تعد تصلح لشيء، لأن الواقع يزداد قمع وفشل يوم بعد آخر.

ولا بد من الإشارة إلى أن الهوية في المسرح العراقي الحديث تشكل أحد أهم تحولاته وانشغالاته وذلك لردم حاجز التشظي والتهشيم الذي أصابه اليوم بفعل الفشل الثقافي والاجتماعي الذي نمر به.

---

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص43

[2] مرجع نفسه، ص:49

[3] مرجع نفسه ص 50

- **مسرحية حذائي للكاتب علي العبادي**
- **مونودراما**

- **المكان** ....بعد أن ضاقت به السبل وجد له ملاذا أما في حذائه الذي أصبح شاهدا حيا على خارطة الوجع الذي ألم بكم.

المسرح في عمقه الوجودي يشكل الحياة في صورتها الأكثر قوة وعنفا لذا معارضة للسكون والموت والجهل والعجز والنفي والغربة وهذا ما نجد" بلزاك" يصفه بأنه الوجه الأكثر تأثرا وتفاعلا وتقاطعا مع ما هو سائد.

المونودراما تعد فنا من فنون الدرامية التي ظهرت بقوة مع ظهور المسرح التجريبي الذي تطور ونضج في بداية القرن العشرين، ومن أهم سمات هذا المسرح، أن المسرحية تعتمد على ممثل واحد يسرد الحدث ويديره عن طريق الحوار، كما وتتألف المسرحية غالبا على مشهد مطول يتحدث خلاله شخص واحد والبقية صامتون، كما وتعني كلمة "مونو" في اللغة اليونانية واحد فقط أو تقوم المسرحية على جدلية العلاقة ما بين الواقع والرمز أي الواقع كوجود خارجي مستقل له مرجعيته الاجتماعية والسياسية، والرمز كمكون جمالي وفني وقيمي، لذا تشكلت هذه العلاقة عبر تحولاتها من توليد وخلق حقل دلالي مختلف وتتجلى هذه العلاقة في عنوان المسرحية "حذائي" بكل حمولاته النسقية المباشرة وغير المباشرة، فالحذاء كوظيفة غير مباشرة يمثل بعدا اجتماعيا وطبقيا مختلفا.

ولكن هذا الجدل ربما يأخذ أبعادا أكثر عمقا ودلالة من بنيتها الشكلية حينما تتغلغل عمقا داخل النص.

فاللغة والثيمات والأساليب المتبعة تتجاوز حدودها البلاغية والجمالية إلى التوغل في مدلولاتها المعرفية والفكرية، من خلال الغوص والعمق و في البحث عن بنيات مضمرة أي البحث في السياسي، والاجتماعي والميتافيزيقي، وهذا ما عكس لنا التنوع والثراء في هذه الدلالة داخل النص" تفتح الستارة.... بعد أن ضاقت به السبل وجد له ملاذا أمنا في حذائه

الذي أصبح شاهدا حيا على خارطة الوجع الذي ألم به[1] ، فالنص هنا وضعنا أمام تحد وجودي ضد كل أشكال الإقصاء، لذلك كانت اللغة عند الكاتب تعج بمفردات التمرد والإدانة ضد الواقع المعيش" موت....موت.....موت" كل شيء خارج نطاق التغطية إلا أنت أيها الموت من الذي سوف يموت قبل ، أنا الذي غرس الوجع جذور ناياته في روحي، أم أنت بعد أن فقدت كل شيء إلا عقمك تتوضأ عيني بدمعها لكنها لا تستطيع الصلاة في أرض مصلوبة في أفق الدم.... رغم كل الدم صليتهم....أجل صليتهم....[2]

من أجل كسر حالة التهميش والإقصاء التي يعاني منه الإنسان العراقي ضمن ما هو كائن، وما يعكس اختيار الكاتب لجمل محورية ومركزية تمثل مركز ثقل النص متمثلة في هذا القول: هو" جالس في داخل حذائه": إلى متى يبقى حذائي عاقرا" إلى متى أتخفى من نباح الأيام هنا؟[3] ما أقسى أن يكون قاتلك معززا ذلك بدلالات رمزية مكثفة وصادمة، فدلالة الحذاء أخذت بعدا رمزيا على الواقع الإنساني المزري لذا كانت رمزية الحذاء تتشكل من قعر المعاناة الواقع كمعادل موضوعي لوطن انهمك بفعل الصراع الطائفي، وشاهدا على وحشية العالم" سوف اتخذ من زنزانة حذائي سوطا يجلد أصواتكم" يتأمل حذائه" رغم عفونتها لكن أفضل من عفونتكم."متألما"

عذرا يا حذائي أنا لا أستطيع، من الذي سوف يروف جرحك الأزلي؟[4]، فالنص انفتح على أحداث تاريخية متعددة تمتد على جسد النص المسرحي من خلال تكثيف الصورة- التناصات التي تحيل إلى أحداث تاريخية دينية وسياسية قديمة وحديثة في وقت واحد" يهزون جذع العراق بدمعهم فيتساقط القتل عليهم جنيا، لماذا غيومنا تمطر وجعا؟ حتى الرياح من فرط قسوتها علينا أقصتنا..."يصرخ متألما" إلى متى أبقى هنا في ذاكرة حذائي ....[5] العرض

[1] علي العبادي، براد الموتى،"حذائي" ،ص:93

[2] المصدر نفسه،ص:96

[3] المصدر نفسه ،ص:95

[4] المصدر السابق،ص:95

[5] المصدر نفسه، ص98.

من هذه التناصات دمج العقلاني والواقعي بالرمزي والزمان بالمكان عبر المتخيل الفني وهذا من أجل لفت نظر المتلقي إلى قدم الوجع في ذاكرة الإنسان العراقي حتى بتنا شعوبا بلا زمن.

وهذا ما كشف عن خيبة أملنا من تداعي الواقع الإنساني المثقل بالأعباء التاريخية الثابتة أصوات انفجارات مع أصوات لعيارات نارية "صرخ" لا لا لا لا.... لا يزال العواء مستمرا.....ماأسخف عبثية الحياة ....أناس يفجرون حضارات بؤسهم بجسد طفل رضيع....تزغرد الرصاص عبثا....[1].

الذهاب دائما باتجاه البحث عن وعي جديد للذات أكثر قربا من الواقع لإنتاج هوية إنسانية ووطنية بلا انتماءات عرفية ومذهبية وحزبية ثابتة" كم أتمنى أن أحتفل و أنا خارج حذائي بجفاف ذلك النهر الأحمر....الذي ولد بصورة غير شرعية على أرصفة الشوارع على أرصفة الشوارع ..... كان في جريانه ندا شرسا للنهرين الذابلين.....في جريانه كم دمعة سقطت....كم حلم بزغ فجر شيبه بلا موعد[2].

الالفاظ الدالة على الموت	قي	عزف نخلة	حذائي
الموت	**6**	**5**	**11**
جثة	**2**		**1**
الدم	**/**	**2**	**6**
التابوت	**3**	**/**	**1**
البارود	**/**	**/**	**1**
الهجرة	**/**	**/**	**1**

الجدول الذي بين أيدينا نلحظ فيه الموت بكثرة في مسرحية براد الموتى(قي ، عزف نخلة ، حذائي)

[1] المصدر نفسه،ص:101.

[2] المصدر نفسه،ص:101.

المبحث الثاني: تجليات الحياة في مسرحيات " مبغى".

1-مبغى

أولا: مسرحية حمام النسوان

لقد ورد في مسرحية حمام النسوان ألفاظ تدل على الموت وألفاظ تدل على الحياة ومن أهم الكلمات الدالة على الحياة الواردة في هذه المسرحية هي كلمة:

الماء: تدل على الحياة وذلك من خلال قوله تعالى" وجعلنا من الماء كل شيء حي"، بما أنه يعتبر المصدر الأساسي في الحياة اليومية سواءا للبشر أو الحيوان.

البهجة:" قالت المرأة الثالثة أعادوا له البهجة التي افتقدها من جراء اليتم"[1]

أي أنهم أعادوا له ضحك أسارير وجهه وظهور الفرح عليه ورسموا تعابير السعادة على وجهه.

نستنتج من خلال هذه المسرحية أنها تخرج عن المألوف والمعتاد وتجاوز السائد والمتعارف عليه في نفس الوقت إضافة جمالية يمارسها المبدع في نقل تجربة جديدة عبر اختيار أمكنة مختلفة غير متداولة الحدوث حيث تكون أمكنة جديدة لا يمكن للقارئ توقعها، إذ نرى حمام نسوان وما شكله هذا النص المسرحي من دلالة موحية إلى المغايرة إن دل على شيء فهو يعبر عن براعة وقدرة التلاعب بالأمكنة وزجها في جلبة الصراع.

وزع كاتبنا شخصياته الثلاث " الأم، المرأة الأولى ،المرأة الثانية" ومسألة انتقال وتبادل الأدوار فيما بينهن في أروقة وفضاءات الحمام وكما هو معهود ضمن عملية اشتغال على توازن حبكي منتظم، وأن هناك محتويات ومقتنيات تمثل اكسسوارات ومكملات الحمام العادية" صابون، ليفة، شامبو، ماء" التي وظفها الكاتب في تعاملها وتوافقها مع بناء الأحداث في معالجات دراماتيكية تضفي على المتجر الإبداعي جو من التكامل وتبقى تداخلا من الأفكار والشخصيات في هذه المسرحية تحوم حول هدف يكاد يكون غير واضح في الوهل الأولى لم يفصح عنه الكاتب تاركا مساحة من تأويل وتفسير ما يجري للمتلقي

[1] مسرحية مبغى، حمام النسوان، ص 15

الذي شد انتباهه من أجل الإمساك برأس الخيط لفك شفرات النص غير آبه بما تدور من حوله حوارات الشخصيات المتنوعة التي ركبت بدراية وعناية.

- يجسد حمام النسوان آلام نساء ابتلين بفواجع وفقد أحبة وركب بعضهن عالا أراد الاغتسال منه ويتطهرن على الرغم من أن الحمام نفسه صوره الكاتب بغير طاهر .

- إن حمام النسوان لغة احتجاج معاصرة ضد طغاة العصر تأطرت بأسلوب هرمينوطيقي معبرا عن فداحة ما تمارسه سلطات القمع وخفاياها في كيل التهم وبشاعة مواقفها اتجاه أفراد الشعب.

- إن من جماليات النص الدرامي أنه بقي محافظا على تناسق وتشابك جرعة حبكة الصراع وديمومته في شخصياته المتوارثة وتواجدها في مختلف الأمكنة عبر فضاءات الحمام وتنقلاتها في حوارية منظمة. وهكذا تتنوع صور الحوادث عبر مسافات الزمن بأبعادها المختلفة وهذا الانتقال والتنوع أصبغ على النص الحكاتي حياته المقمعة بالحيوية وأضفى عليه عنصر الإثارة وشد الانتباه

- ولو فرضنا أن حمام نسوان يزخر بماء الحياة فيمكن أن يكون مبعثا و أملا لحياة تحلم أن

- **ثانيا: مسرحية تحريق**

من أهم الكلمات الواردة في هذه المسرحية الدالة على تجليات الحياة و من أهمها عامة:

الماء: تعتبر كلمة الماء مصدر الحياة كلها في هذا الكون و لكنها وردت في هذه المسرحية بصيغة التمني كما يلي:

- الشخص الأول: أنا ظمئ
- الشخص الثاني: لمن؟
- الشخص الأول: لجرعة ماء
- الشخص الثاني: ليس لدينا ما تتمنى
- الشخص الأول: أتمنى ...هل إرواء الجسد أمنية؟

- الشخص الثاني: أجل.

• وردت كلمة الماء هنا لطلب النجدة من الظمأ الشديد و إحياء الروح من جديد، ولكن طريقة الطلب كانت خاطئة لأن الإنسان لا ينال شيء بالتمني ونسبة حصوله ضئيلة جدا.

الطعام: وردت كلمة الطعام في هذه المسرحية كتذكير من الشخص الثاني إلى الشخص الأول ، وكأنه لوهلة نسي أنه يتناول الطعام لكي يتقوت به حتى ذكر له صاحبه في قوله" الشخص الأول": ذكرتني بالطعام أنا جائع[1] وكأنه كان متناسيا شيء اسمه طعام حتى ذكر أمامه.

- ونستنتج من خلال هذه الأحداث الواقعة في هذه المسرحية أن الكاتب اختار فضاء مسرحيته ضمن مصحة يحدث فيها صراع شخصياته، إذ منها انبثقت فكرة ورؤى درامية الأحداث بشكل طوباوي مشبوب بمدركات سمع بصرية تتلاقف خيالاتها ما بين زمنين ، إذ يمثل تداخل الأزمان الخط الواضح والمكمل لعنصر الصراع الذي ربط بين أركان النص.

- وضع الكاتب الشخصية الأولى لتعاني العطش الذي ألم بها ومن ثم ينتقل ما بين الشخصية الأولى والثانية راسما حلقة من تبادل الأدوار الذي وظفه في آلية مدروسة يراد من خلالها تداخل الصورة الحبكية.

- في تركيبة حوارية غير مكتملة الأطراف والمعاني وذات أهداف مرسومة بعناية يراد من خلالها توصيل فكرة " ما أشبه اليوم بالأمس" والحقيقة الوحيدة تكمن في الزيف والخداع حيث صارت رهبة الجوع والظمأ لغة الصمت المطبق على أفواهنا حتى بتنا لا نعرف الفارق بين التمني والترجي.

- ويجسد لنا هذا الجدول الألفاظ الدالة على الحياة:

الألفاظ الدالة على الحياة	مسرحية علي العبادي " مبغى "		
	حمام النسوان	"مبغى" موتو دراما	تعريق
الماء	13	–	23
الحياة	7	10	1

[1] مسرحية مبغى، تحريق، ص76

الطعام	–	–	5
البهجة	1	–	–

قمنا نلاحظ أن ألفاظ الحياة تكاد تكون أقل حصورا من ألفاظ "الموت" ولكن تكرر لفظ "الماء " الذي استخدم كمركز لبعث الحياة ، فهو سبب إنبات الأرض والقضاء على الجوع وتطهير النفوس من الدنس ولذلك نجد تكرر لفظة ماء حوالي 13 مرة في المسرحية الواحدة.

عما نلاحظ أن من خلال هذا الجدول أن ألفاظ الحياة الواردة في هذه المسرحية قد تناولت الحياة ببعدين اثنين، أولهما البعد الواقعي وهو ما تمثل في ألفاظ الحياة مثل: الماء، الحياة، بينما الثاني فهو البعد الرمزي، أي أن الألفاظ التي توحي بالحياة.

2- تجليات الحياة في مسرحيات تفو "المرحاض"

ومن أهم الكلمات الدالة على الحياة في هذه المسرحية نذكر منها:

الحرية او التحرر:

يعتبر موضوع الحرية أحد أهم المواضيع التي شغلت الفكر الإنساني منذ نشأته وصولا إلى تشكله في العصر الحديث وقد احتل حيزا لدى الدارسين في مختلف الحقول والتخصصات كونها شرط جوهريا وضرورة ملحة للوجود الإنساني.

إن البحث في مقدمة الحرية أمر عسير نظرا لنطاق استخدامها الواسع فهي قديمة الوجود الإنساني فمنذ أن وجد الإنسان على سطح الأرض وهو يسعى إلى الارتقاء بنفسه النهوض بإنسانيته، وقد بدأ حين أعلن ثورته على قيود الطبيعة وسعى إلى التفكر في واقعه الخارجي بحثا عن الحرية والتحرر سواءا ما خص حرية الاعتقاد أو الفكر أو التجديد وحرية المعمل أو حرية التملك كل هذا يندرج تحت إطار الحريات السياسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية.

إن القراءة المتمعنة في المسرحية..تكشف لنا عن دلالات هذه الحرية،وما هي نوع هذه الحرية التي يسعى وراءها الكاتب في شخصياته، هي تعني حرية الروح والنفس التي بداخلنا

قبل كل شيء فهي التي تعيدنا على الحياة وتجعلنا متمسكين بها وجعلت هذا التحرر يكون الكتابة والمسرح والموسيقى كوسائل للتعبير عن الحرية المطلقة فإذا تحررنا شقينا.

ولقد جاء في هذه المسرحية طلب النجدة من المارد إلى علاء الدين لكي يحرره من المرحاض في قوله:

- صوت المارد: علاء الدين
- علاء الدين: من؟ من المنادي؟
- صوت المارد: أنا
- علاء الدين: من أنت؟
- صوت المارد: المارد.
- علاء الدين: المارد!
- صوت المارد: أجل يا علاء الدين
- علاء الدين: أين أنت؟
- صوت المارد: أنا هنا
- علاء الدين: أين
- صوت المارد: في أحد المراحيض الذي يجاور المرحاض الذي عشت محبوسا فيه...حررني يا علاء الدين.
- علاء الدين: أنا قادم.[1]

هذا هو البعد العميق للتحرر وهذا ما يجعلنا نعيش في الماضي لا يمكن أن تنصاد لأنه محفور فينا لكن لا يمكن أن نتجاهل الحاضر والمستقبل لهذا تكون أعرار علينا أن نواصل مهما أسرنا وانهزمنا وتألمنا وجرحنا علينا أن نواصل بالحرية نكون أنفسنا وبدوتها لا تكون شيئا، من خلال ذلك فإن الرواية أرادت أن توصل لنا فكرة أن الفن يحررنا والفن يحرر الإنسان في ساعات إبداعه ليعطي مذاق الحرية للآخرين إلى الأبد هكذا تستمر الحياة.

[1] – علي العبادي، مسرحيات تقو، مسرحية مرحاض، ص6.

الحلم:

الحلم هو سلسلة من التخيلات أثناء النوم، نلجأ إليها لتحقيق رغباتنا ومكبوتاتنا التي لم تتحقق بعد، نحاول جاهدين تحقيقها في الحلم.

الأحلام التي لا تتحقق في الواقع نحاول تحقيقها، فالحلم لغة ذاتية إلى أقصى الحدود لعلم باطني له لغة تفسيرية قاصرة على نقله إلى الواقع، يلعب دورا مهما في نفسية الإنسان الحياة بدون أحلام.

في حياتنا محطات لا نفهمها نقف عندها فقط لتأملها والاستمتاع بها لفترة ثم تمضي في قطار الحياة التي أرهقتنا بهمومها وتعبها. نحاول الوصول إلى أبعد الحدود من السعادة التي لم نكن نملكها طوال الوقت فهي تشعرنا بوجودنا في الحياة للحظات فقط وسرعان ما تختفي، لنبدأ بعد ذلك الغوص في أحلامنا وأوهامنا التي نادرا ما قد تتحقق تحلم، ثم تحلم، ثم تحلم كلها للهروب من الواقع، الواقع الذي فرض علينا، بكل معانيه وبكل الصفات التي يحملها، من خوف وألم وحزن وقهر وتسلط...كلها نابعة من المجتمع.

تدور في حلقة مفرغة من آمالنا في احتواء الحياة وجعل منها بلسما للفؤاد، ذلك لإبقاء نفسنا سعداء.

وتجلى كل هذا في المسرحية وذلك من طلب المارد بتحقيق أحلام ومتطلبات علاء الدين وذلك جاء في الأبيات الآتية:

- المارد: يا علاء الدين موقفك النبيل معي يدعوني إلى مساعدتك وأنا على استعداد أن ألبي لك ما تطلب.
- علاء الدين: حقا.
- المارد: أجل يا صديقي.
- علاء الدين: أأيها المارد العجيب أرجعني إلى أصلي حيثما يكونون.
- المارد: هههههه هل لك طلب آخر أقضيه غير هذا؟
- علاء الدين: ولماذا لا تنفذ لي هذا الطلب؟

- المارد: هذا طلبك خارج حدود قدرتي، أملك ما بين بقايا رماد ومنفى يقع في الطلب الأول الذي ينتظر الموت.
- علاء الدين: طيب أود أن أتزوج من حبيبتي.
- المارد: لا تزال هناك متسع من الوقت.[1]

الزهد:

هو الكف عن المحارم والتوبة إلى الله، وهو القناعة والاكتفاء بالحاجة والرضى بالقليل وصرف النظر عن الحياة وزينتها وهو نهي النفس عن الهوى وتخلية القلب وصفاؤه ورقته.[2] الزهد: فن جديد نشأ في الشعر العباسي بتأثير كثرة الفتوى والدعوة إلى الرجوع إلى البساطة وتغليب النظر إلى جانب الفقراء، ونقد المجتمع على أن في شعر الزهد جانبا من جوانب الدين الذي يوجب البساطة في كل شيء.[3]

والزهد في الدنيا هو ترك ما فيها من شهوات ومستلذات سواء ما كان منها مباحا أو محرما، فالدنيا هنا عبارة عن النساء، والبنين والمال والحلي والثياب والفواكه والمساكن والعقارات والمصانع ونحو ذلك مما يحبه الناس ويرغبون في تحصيله واكتسباه به أو يتمنونه ويحرصون على التوصل إليه أو ينافسون غيرهم فيه أو يحسدن عليه.

وليس المراد بالزهد في هذه الأمور نتركها من أصلها أو تحريمها كلها أو محاربتها ولكنها المراد بها ألا يتعلق القلب بالمباح من ذلك فضلا من ذلك عن المحرم منه ولا تكون المباحات مطلوبة لذاتها، وانما تطلب للاستعانة بها على طاعة الله ومراضيه وعلى اجتناب معصيته ولا يؤثر طلب المرء لها على دينه ولا يصده عن سبيله. وإن على عنصر الزهد في المسرحية حيث:

---

[1] – علي العيادي، مسرحيات تفو،مسرحية المرحاض، ص1–8.

[2] – الشامي، أروع ما قيل في الزهد، دار الفضائل، ط 1430هـ–2009م، ص5.

[3] – محمد عبد المنعم النقابي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، د.ط، دار الجيل، بيروت، 1410هـ–1990م، ص200.

- المارد: أجل يا مولاي حقيقة بعد جهود حثيثة بذلناها من أجل دعم مملكتنا الغضة وطوافنا في أنحاء المعمورة لم تعثر على سفلة وشواذ وقوادين حيث الكل يتطورون بين العبادة والزهد والإيمان سوى مدنيين المعتوهين الذين لم يسعفهما الحظ للتوبة ربما سيكون الحظ معهما في أن يتقلد مناصب مهمة في مملكتها.[1]

إن هذا المعنى الذي يفيد السكون والثبوت سواء في القرآن الكريم أو في قواميس اللغة العربية، لا يختلف عن المعنى الحقيقي التي تفسر القواميس الأجنبية للاستقرار والواقع أن التعريف القائم على حالة التوازن المستمر يمكن أن يكون إلى حد كبير نقطة انطلاق لتعريف الاستقرار السياسي.

ولقد تجسدت صفة الاستقرار في هذه المسرحية من خلال الأبيات التالية:

- علاء الدين: أخبروني عن الناس ومدى تقبلهم لمملكتنا.
- الأول: نحن سعدا جدا بهذه المملكة الفنية.
- الثاني: هدوء يعم البلاد وهذا لم نعثر عليه حتى في الأحلام.
- المارد: شكرا للملك الذي جلب لنا ولات يدبرون دقة البلاد بكل نزاهة.
- الأول: شعرنا بالفرق لأننا لا نجد مشكلة تعكر صفونا.
- الثاني: مللنا من الترف الذي أصبحنا عليه.
- المارد: الحياة بلا معاناة لا تطاق.
- الأول: يا مولاي الملك المحبة نضرعها في وجه الناس.
- الثاني: إن فتشت كل القلوب ستجد الضغينة معطلة.
- المارد: نتضرع لك دوما بالدعاء يا مولانا.
- علاء الدين: اسمعوا جيدا...احرصوا جيدا على أن تبقى المدينة هكذا وتحديد هذه النظرة التي تفسر النفس.[2]

[1] – علي العبادي، مسرحيات تقو، مسرحية مرحاض، ص18.

[2] – علي العبادي، مسرحيات تقو، مسرحية مرحاض، ص24–25.

نستنتج من خلال هذه المسرحية أنه مثل هكذا نص ساخر ما هو إلا ثورة عارمة من خلالها المؤلف تعرية المجتمع الخارجي الذي عبر عنه بالرائحة الكونية حتى ناحت بعد خروج شخوص من المسرحية (علاء الدين–المارد) فقد أشار الكاتب إلى تحرر تلك الشخصين من قيودهما المتمثلة بباب ينفتح وهي ربما إيحاء لضياع التي عمت بلاد العراق بعد الانفتاح والحرية الزائفة التي تدفقت بشكل جرته وجرفت الخوف والصمت، إلا أنها حملت من الإساءة الشيء عبر عظم المخاطر التي رافقت ذلك الانفتاح والحرية.

الاستقرار:

وقد ورد لفظ الاستقرار بمعنى الثبوت والسكون في القرآن الكريم في اكثر من موضع حيث قال الله تعالى: "...ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين"[1]، أي مسكن وقرار.

إن هذا المعنى الذي يفيد السكون والثبوت سواء في القرآن الكريم أو في قواميس اللغة العربية لا يختلف عن المعنى الحقيقي التي تفسر القواميس الأجنبية للاستقرار، والواقع أن التعريف القائم على حالة التوازن المستمر يمكن أن يكون إلى حد كبير نقطة انطلاق لتعريف الاستقرار السياسي.

ولقد تجسدت صفة الاستقرار في هذه المسرحية من خلال الأبيات الآتية:

- علاء الدين: أخبروني عن الناس ومدى تقبلهم لمملكتنا.
- الأول: نحن سعداء جدا بهذه المملكة الفنية.
- الثاني: هدوء يعم البلاد وهذا لم نعثر عليه حتى في الأحلام.
- المارد: شكرا للملك الذي جلب لنا ولات يديرون دفة البلاد بكل نزاهة.
- الأول: شعرنا بالقرف لأننا لا نجد مشكلة تعكر صفونا.
- الثاني: مللنا من الترف الذي أصبحنا عليه.
- المارد: الحياة بلا معاناة لا تطاق.
- الأول: يا مولاي الملك المحبة فذرعها في وجه الناس.

[1] – القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية 143.

- الثاني: إن فتشت كل القلوب ستجد الضغينة معطلة.
- المارد: نتضرع لك دوما بالدعاء يا مولانا.
- علاء الدين: اسمعوا جيدا...احرصوا جيدا على أن تبقى المدينة هكذا وتمت هذه النظرة التي تسر النفس.[1]

نستنتج من خلال هذه المسرحية أنه مثل هكذا نص ساخر ما هو إلا ثورة عارمة من خلالها المؤلف تعرية المجتمع الخارجي الذي عبر عنه بالرائحة الكريهة التي فاحت بعد خروج شخوص من المسرحية (علاء الدين–المارد) فقد أشار الكاتب إلى تحرر تلك الشخصين من قيودهما المتمثلة بباب ينفتح وهي ربما إيحاء لضياع التي عمت بلاد العراق بعد الانفتاح والحرية الزائفة التي تدفقت بشكل عارم جرته وجرفت الخوف والصمت، إلا أنها حملت من الإساءة الشيء عبر تصرفات لا تدرك عظمة المخاطر التي رافقت ذلك الانفتاح والحرية.

- تجليات الحياة في مسرحية مقبرة:

من خلال قراءتنا لهذه المسرحية نلاحظ أن الفاظ الموت قد تغلبت على ألفاظ الحياة ونجد أن المسرحية تخلو تماما من ألفاظ الحياة إلا لفظا واحدا تقريبا وهو المال.

أما من الناحية اللغوية: فإن فاعل فعل "يعقد" هو الموت، لكن الكلمات التالية:

بروتوكولات، الدول، الاستثمار بها، لا يمكن أن يقوم بها الموت، إنها كلمات تندرج في حقل دلالي بشري، أي أنها مرتبطة بالإنسان الحي وليس الميت وهي غير مرتبطة بالموت لأنها تقتضي أو تتطلب الحياة، ثم إنها كلمات تندرج في حقل دلالي محدد يتعلق بالسياسة تحديدا. وقد حددت مجاورة كلمة الاستثمار للكلمتين الاخريين، وقد أتت بعدهما، مجال الاستثمار، إنه استثمار سياسي. ولا بد في كل استثمار بغض النظر عن نوعه، من موضوع استثمار وهو هنا "الموتى" بناء على هذا، يمكن القول بأن للموت معنيين: معنى معجمي يحدده المعجم (Démotation) ومعنى إيحائيا، Comotation يحدده السياق.

[1] – علي العيادي، مسرحيات تقو، مسرحية مرحاض، ص24–25.

الكلمات المسندة إلى الموت في المعنى الأول: أي بروتوكولات والدول والاستثمار بها، قد استعملت استعمالا مجازيا لأنها كلها ترتبط بالإنسان وليس بالموت في الواقع. وفي المعنى الثاني يكون الوت استعمل استعمالا ايحائيا واذا تم فهم وتفسير الموت إعطاؤه معنى غير المعنى المعجمي، فإن تلك الكلمات قد تكتسب معنى معجميا وكيفما كان المعنى، فإنه لا يخرج عن نطاق السياسية. هذا المعنى المزدوج لا يتعلق بالموت فقط في النص الدرامي، بلى يتعلق أيضا بالموتى كما يتبين لاحقا.

وهو يخلق أفق للتخيل والتأويل، دفع عدم وجود الموت إلى الاقرار بضرورة "فصله" كيف يكون فصل الموت؟ من لدن الدفان الأول: لكن إقراره قوبل بالرفض من لدن الدفانين الاخرين لسبب محدد هو أنه هو مصدر عيشهم جميعا يمكن القول بأن المقصود بالموت في السياق الأخير هو المعنى المعجمي.

أما الرفض كان البحث عن عمل. دفعا للبطالة ومن أجل العيش، ومثلما أن مزاولة دفن الموتى توفير على وضعية اجتماعية دنيا، فإن الاقتراحات لمزاولة غيرها كانت منسجمة مع ذلك لمؤشر، فقد تم اقتراح مزاولة الشحاذة وبعد رفض هذه، كان اقتراح مزاولة صباغة الأحذية ، ممارسة الشحاذة هي عملية وليست عملا، غير منتجة لأن ممارسيها يعيش على حساب انتاج الاخرين وهي رفضت ليس لهذا السبب انما لكثرة ممارسيها ، كثرتها غير مفيدة هو من الناحية المادية.

ثم عن تعبير الشحاذ الثالث: معلقا على هذا الاقتراح وهو ما أكثرهم، أي الشحاذون، مؤشر لغوي هي وضعية اجتماعية عامة. أما صباغة الأحذية فهي حسب الدفان الثالث: غير مجد أكثرت من تلميعها فتزداد اتساخا هههههههه[1] بدأ تعليقه بعلامة هههه وانتهى ب هي تدل على السخرية من الاقتراح لأنه لا يقض إلا إلى نقيضه بالنسبة له، ومن خلاله بالنسبة لهم. الملاحظ أن الاقتراح يتعلق بصباغة الأحذية، والسياق يدل على صباغة أحذية الأخيرة، لكن الدفان الثالث: حول معنى الاقتراح إلى الذات الفردية أي إلى حذائه، مع هذا

[1] – علي العبادي، مسرحية مقبرة، ص39.

التحويل، يجوز القول بأنه أعطى لمعنى صباغة الأحذية معنى هو غير المعنى المتضمن في الاقتراح وعلى كل حال، فإذا كانت الشحاذة غير منتجة فإن صباغة الأحذية غير مجدية، وقد اقترح الدفان الثاني أن يموت هو، وهذا حسب النص تضحية منه ثم يدفنه الآخران. وهو اقتراح أدى إلى المزيد من تسليط الضوء، دراميا على هذه الشخصيات الثلاث التي تتخذ من دفن الموتى وسيلة للعيش.

لكن ما الجدوى من دفنه بدون مقابل مادي؟ وعليه فإن موت أحدهم هو غير مجد لأنه لا يرقى حتى إلى ثمن رغيف خبز.

ويبدو أن الغاية من هذا الاقتراح هي الوصول إلى هذه النتيجة بالذات. هكذا تبين الأحداث الدرامية كيف أن للنقود دورا في تحريك الأحداث الدرامية في النص الدرامي "مقبرة".

كما تبين هذه الأخيرة وضعية الهشاشة التي توجد عليها الشخصيات الثلاث: المقبرة، ودعوة الموتى للاستيقاظ فإن إطار البحث عن عمل من أجل العيش. اقترح الدفان الثالث: القوادة لأنها تدر دخلا وفيرا، وهذا خلافا للشحاذة وصباغة الأحذية، لكن من الشخصيات تقوم بهذا الدور؟ لقد رفض الدفان الأول القيام به بمبرر اجتماعي، قائلا: أنا أنحدر من عائلة معروفة، وذلك سوف يجلب العار لي ولعائلتي التي طالما وعدتها أن أكون بارا لها.[1] كما رفضها الدفان الثاني بشكل مطلق وكان قد أعلنا رغبتهما في التضحية قبل معرفة الدور المطلوب: دور القواد.

يبدو أن الشخصيتين رفضتا القيام بهذا الدور انتصار للقيم، هذا كان في البداية، لكن بمجرد معرفتهما أن هذا هو الدور الوحيد الكفيل بجلب المال الوفير تحول الرفض إلى قبول في إطار القرعة، لذا فقد انتصر المال على القيم.

وكان اللجوء إلى القرعة بوصفها وسيلة ناجحة تضمن المساواة بين الشخصيات الدرامية الثلاث، وقد كانت نتيجتها أن الذي اقترح ونظم القرعة هو الذي ظهر اسمه في

[1] – علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص40.

عملية إجراء القرعة. تماما كما سيحدث مع الدفان الأول ودور "النبي" ورغم أن الدفان الثالث هو صاحب الاقتراح فقد رفض في البداية القيام بهذا الدور.

وقد تم إبلاغ الرسالة الدرامية في هذا السياق، والمعنى الدرامي لثلاث وسائل، لغات درامية مختلفة، يتضح هذا من خلال هذا الحوار:

الدفان الأول: (مندهشا) أنت إنه اسمك!

الدفان الثالث: أنا...(يقاطعه الدفانان).

الدفان الأول والثاني: يصفقان.

الدفان الثالث: قررت (يقاطعه الدفانان)

الدفان الأول والثاني: (يصفقان)

الدفان الثالث: أن...(يقاطعه الدفانان)

الدفان الأول والثاني: (يصفقان)...نحن معك.

الدفان الثالث: يومئ بالحديث (يقاطعه الدفانان)

الدفان الأول والثاني: (يصفقان)...نحن معك

الدفان الثالث: مرة أخرى يومئ بالحديث، (يصفقان)...نحن معك.[1]

في هذا الحوار نلاحظ أن بساطة الألفاظ ووضوحها، فأي قارئ يستطيع فهمها، لكن هنا بحثنا في معانيها نجد أنها تحمل دلالات عميقة، مما يعني انها لغة رمزية إيحائية، كما نلاحظ في هذا الحوار نلاحظ وجود بداية جمل لفظية بالنسبة للدفان الثالث، فقد عبر باللغة اللفظية وكذلك بالإيماءة أما بالنسبة للدفانين فقد كان التعبير بالتصفيق وكذلك باللغة اللفظية. إن إنتاج المعنى ليس حكرا على اللغة اللفظية، وفي هذا الحوار فإن هناك المعنى الخاص بالدفان الثالث، يقابله المعنى الخاص بالدفانين الأول والثاني. وعليه، فإن اللغة الدرامية هنا تتكون من اللغة اللفظية، والإيماءة والتصفيق في هذا المشهد، الذي ظهرت فيه شخصية القواد.

[1] – علي العبادي، مسرحية مقبرة، ص41.

مر هذا الأخير الدفانان الأول والثاني بإيقاظ الموتى، ومن أجل ماذا؟ كي يشاركهم الدفانين الاحتجاج على عدم وجود الموت! بسبب هذه الدعوة، كان البوح الممزوج بالخوف وتوقع الأسوأ، وقد كانت الشخصية الدرامية في سياق هذا المشهد تعيش ثلاث أزمنة دفعة واحدة، الماضي حيث كانت هذه الشخصية سببا في دفن انواع من الموتى.

وفي الأخير نستنتج أن في هذه المسرحية مظهر الحياة الوحيد هو الموت لأنه يعتبر مصدر رزق وكسب مال، وعيش للدفانين الثلاث.

تجسيد الحياة في مسرحية تفو:انتروبيا

ومن خلال قراءتنا لهذه المسرحية نلاحظ على أنها تحتوي بعض الألفاظ التي تدل على الحياة ومن أهمها: حديقة، أنهار، الحرية، وكل هذه الألفاظ تدل وتعبر على حياة هادئة وسخية وقسمت هذه المسرحية على عدة لوحات:

لقد اعتمد الكاتب علي العبادي في هذه المسرحية على لغة الظل، لكونها لغة فكر وحركة وجسد وإيقاع وضوء وظلام، ليحقق على إدهاش عبر تحقيق عناصر إبداعيةتمحورت في التعبيرعن الواقع بوعي التمثيل وجودة الفكر وإتقان العمل الإغرائي ودقة التقنية الرقمية.

ارتكز العمل المسرحي في هذه المسرحية على تجاوز القصدية المؤنثة لما ليتفتح على ارهاصات وجدانية حية، اعتمدها العرض على الأسلوب التجريبي، استثمار الفضاء البصري وقدم العرض في ثماني لوحات لكل لوحة مرتكزها الإدماش الضاج بالحيوية، لكل حالة مدلولاتها الفكرية: كالهرولة واللمث والموسيقى العسكرية وصندوق الاقتراع مع رسم خلفية منظر خريفي والاصبع والرصاص وجميع المكونات هي عناصر ادماش ترسخ في ذهنية المتلقي الذي يختاره حسب الوعي والثقافة والادراك الفهمي.

وأنتروبيا تعني عالم الفوضى وفي تصريح المرتقي الفني، يراها احتجاجا على المتغير السياسي والاجتماعي والثقافي الذي حدث فيما بعد المتغير الذي أحدث شرحا كبيرا في بنية المجتمع العراقي.

مسرحية أنتربيا هو نص إيمائي صامت يشير المخارف مما يطال الكون من تحول هائل في انتروبيته، تشكل هذا النص من ستة ألواح صغيرة وربما بسبب صغر مساحتها أطلق عليها الكاتب اسم ألواح وللمقروءة لوحة ولان المفردة غير كافية لتكون بوابة للنص وعتبة مظلة عليه لذا عمد العبادي ربطها بعنوان ثان فجاءت اللوحة الأولى ، تحت عنوان (الانتخابات) والثانية (طفولة + سبايكر) والثالثة (المتحف) وكذا الحال بالنسبة للألواح المتبقية فضلا عن منح كل لوحة فضاء خاص بها، وفي هذا محاولة إيضاح نص اللوحة من الناحية الشكلية والبنائية. ولنأخذ اللوحة الأولى كنموذج على ما سعينا الوصول إليه:

اللوحة الأول: الانتخابات.

الفضاء مركز اقتراع.

في الجانب الأيمن من المركز يوجد مرحاض وفي الجانب الأيسر يوجد منضدة وضعت عليها قنينة حبر مخصصة للانتخاب..... ويخرج من الفضاء فيما يخرج من المرحاض صراصير.[1]

حدد الكاتب المكان في اللوحة وهو مركز اقتراع واصف على هذه الوحدة المكانية المفردة

مغايرة لمعناها (الفضاء) مما أحدث إشكالية في التفريق بين المكان وفضائه واختلطت الأمور في بداية اللوحة بين التوجيهات الإرشادية والأفعال الدراماتيكية، إذ لم تفصل اللوحة بينهما، ولم تضع حاجزا أو حدودا لكل منهما واللوحة في حقيقتها صورة مصغر تعكس حالة معروفة في الحالات الاجرائية لسير الانتخابات بشكل عام والفارق البارز فيهاوجود الرصاصات (رمز التهديد بالقتل) موزعة في إناء على المنضدة، والتقاط واحدة منها ورميها في المرحاض،والمرحاض رمز رحل من النص الأول للصوائت إلى هذا النص الصامت أنتروبيا، وتنتهي اللوحة بخروج الصراصير من المرحاض، وفي قول الكاتب يلتقط واحدة

[1] – علي العبادي، مسرحية تقو، مسرحية أنتروبيا، ص71.

ويتأملها ثم يسير باتجاه المرحاض يفتحه يرمي الرصاصة منه ويخرج من الفضاء فيما يخرج من المرحاض صراصير.[1]

الرموز عموما واضحة ولا تحتاج إلى بيان وحتى إدخال الإصبع في قنينة الحبر البنفسجي بطريقة ايبروتيكية هي عملية عكست حقيقة الناخب والمنتخب ونوعية التعامل بين بعضهما البعض. في هذه اللوحة من التكييف والاختزال ما يجعل زمن الحدث تبصيرا جيدا يكلف المخرج محطة زمنيا ليتلاءم مع حالة العرض على الخشبة. كان على المؤلف أن يختار اسما آخر غير اللوحة التي شاع استخدامها واستهلكت في بعض الفنون كالغناء والرقص والرسم واللوحة كعمل دراماتيكي صامت لم تهتم بالأفعال اعتبارها جوهر الشغل المسرحي الصامت.

اما اللوحة الثانية فقد اتسعت فيها رقعة النص اتخذت لها أكثر من فضاء واحد وكان فضاؤها الأول (الحديقة) وفضاءها الثاني (ضفة نهر) والفضاءان معا مختصران في صورة مصغرة إلى حركة أصغر لا تستهلك من الزمن إلا قليله والحركة المركزية فيها تتمثل في صفع الطفل عل خده الأيمن فالأيسر ثم على جبهته فيقع الطفل ولم يستمر في تكملة لعبه في قوله: "طفل في العاشرة من عمره ممتطيا حصانا بلاستيكيا".

الف الفضاء معبرا عن فرحه ولهوه تظهر يد تصفعه على خده الأيمن على اثرها يقع في الأرض يبحث عن اليد التي صفعته لم يجد لها أثر فيما ردت مجددا أن يكمل فيه تصفعه اليد مرة ثانية على خده الأيسر.[2]

الحركة اعتمدت التكرار المتجانس في الفضاء الأول وفي الفضاء الثاني أيضا سبقتهما جملة إرشادية تقول: "يشهد الطفل تحولا فيصبح رجلا" ومع تحوله تضربه وترقص فرحا على

[1] – علي العبادي، مسرحية تقو، مسرحية أنتروبيا، ص71.

[2] – مرجع نفسه، ص71.

إيقاع موسيقى تم تقييد يده إلى خلفه، تطلق عليه الرصاص فيسقط في النهر الذي بدأ يتحول الماء فيه الى اللون الأحمر، لون الدم.[1]

هذا التحول في اللون هو واحد من التحولات الانتروبية التي وقعت تحت تأثيرها لوحات المسرحية.

وتتكرر هذه الحركات وأخرى غيرها فيما تبقى من اللوحات حتى تكتمل النص الإيمائي كله. لقد امتازت اللوحات باستقلاليتها عن بعضها البعض ولكنها ارتبطت أيضا برباط لفكرة الاستدلالية الواحدة . لقد استنفذت اللوحات طاقتها على التحول وملائمته مع مكونات الحياة بشكل عام وجدت انتروبية غير كافية لاستيعاب تلك التحولات.

هذا فضلا عن استغناء النص كاملا عن قصة وحبكة واضحتين.

على العموم قدم علي العبادي تجارب متنزهة من أنواع العيش بكل تناقضاتهم والتواءاته وديماغوغيته بطريقة رمزية وأراد عن طريق السخرية كشف المستور بما غني خفي وراء السطور، وإسقاط الأقنعة عن الوجوه التي كستها الوحول وملات جوفها المياه الثقيلة الاسنة

وعلى الرغم من أن عنوان المسرحية ومطلعها يوحيان للوهلة الأولى على فعل البصق عليه ثمانية لحالات ومواقف وأفكار، وسلوك عابر للتهذيب ولا يجدربه إلا لبصق عليه إلا انها هي الحركات تحمل في طياتها حزنا على العراق وأملا في انبعاثها من جديد حيث تزخر المسرحية بالعديد من ألفاظ الحياة وهو ما يبرزه الجدول التالي:

ألفاظ الحياة	مسرحية انتروبيا
حديقة	1
نهر	1
الموسيقى	2
الحرية	1

[1] علي العبادي، مسرحيات تقو، مسرحية أنتروبيا، ص72.

مسرحية تفو موندراما.

نلاحظ من خلال هذه المسرحية أنها تتضمن شخصية امرأة المرأة التي جلدتها الحياة مرات عديدة، عانت كثيرا من فرط المعاناة والألم التي وقعت ضحية أنياب الظالميين...ثم عد ذلك يأخذنا إلى التوظيف الإستبدالي للشخصية فيكون تأملها لبيت اهلها الذي لم يتبق منه سوى أطلال مجرد ترميز دال لمفهوم مضمر يظهر عند أول دلالة خطها الكاتب في قوله "تخنقها الحسرة والألم وهي تتجول بعينيها في باحة البيت"[1]

كما وصفها الكاتب على أنها إمراة عشرينية تسترجع من الذاكرة ما حصل لها ولعائلتها بعد تحول الظالميين في قريتها وقتلوا إخوتها ووالديها ولم يتركوا لها سوى أطلال هي أقرب ما تكون إلى خربة طال سقوطها.

ونستنتج من خلال هذا ان القرية فاقدة لذاكرة ثم فجأة استرجعت ذاكرتها وهذا يعني انها كانت مستمرة في حياتها بشكل عادي إلى حيث استرجاع ذاكرتها وهنا تسترجع تجليات الحياة التي كانت تعيشها مع عائلتها وذكرياتها الجميلة في قولها: لم يتبق من بيتنا شيء سوى رائحة أمي رغيفك المعجون بالحب والطيب، وجهها الباسم في ضوء القمر.[2]

ومن هنا نستنتج أن هذا الشخصية كانت تعيش حياة هادئة مع عائلتها وحياة سخاء مع أمها وأبيها وإخوتها، حيث كان تأثر موتهم إلى حد كبير جدا وغير متوقع.

ولذلك كان الأولى بالكاتب أن يستثمر هذه الواقعة في بيان جسامة الصراع وصعدوه نحو ذروة المسرحية وعلى عكس هذا استمر الصراع أنقباض البداية حتى النهاية بطريقة أقرب إلى السرد منها إلى الفعل الدراماتيكي، إن الوضع الناجز عن زمرة احتلال الداعشي الاسلاموي أنتج خرابا ودمارا داخليا نفسيا وخارجيا وحالة من إحباط المرضى والكآبة المستدامة فبدت الشخصية بائسة مستسلمة كتلة من الصراع.

[1] – علي العبادي، مسرحيات تقو، مسرحية تنوموندراما، ص61.

[2] – المصدر نفسه، ص61.

وفي الأخير نستنتج أن مسرحية "تفو" الكاتب العراقي علي العبادي فيها لا يمكننا الهروب إلى متن النصوص من دون أن نشاكس بشكل او بآخر تلك العناوين التي ينتقيها الكاتب بدقة تامة. لتكون بابا دخول النصوص أو مقصدا أوليا يستجمع بداخله جملة من المقاصد، فقد اختار ما يدل على واقعيته الصارمة وغربلته الدقيقة لمصطلحات ثقافية معان اجتماعية صرفة، الذي تقتضيه من العنوان الرئيس للمجموعة المسرحية والعناوين الداخلية للنصوص المسرحية، كذى مقبرة، مرحاض، تفو، أنتروبيا، إذا انفتح عنوان المجموعة المسرحية، تفو على دلالات ثقافية متباينة، بحثا عن كم من المفاهيم الواقعية لتحليلها وتثبيت جزئيات دلالاتها، ما يجعل القارئ يبتسم وملء خزان لغته لينتقل إلى فرض دلالة معينة تحويها رسالة واقع ما، داخل عرض فصل بشيء في كنفه رسالة بذاتها من دون غيرها.

3- تجليات الحياة في مسرحيات براد الموتى

"قيء"

إن المعجم اللغوي لألفاظ الموت والحياة واسع لدى الكاتب العراقي علي العبادي، إذ ضم العديد من المفردات و الألفاظ وقد تنوعت مصادرها التي اقتبست منها وهو دليل على غنى لغة الكاتب، فبالرغم من بساطتها ووضوحها، إلا أنها كانت توفي بالمعنى، إذ تحمل دلالات عميقة موحية وذلك لرغبة الكاتب في أن تكون لغته تعبيرا عما يجول بداخله من مشاعر الغضب والحزن على ذلك العصر ومسرحياته أبلغ تعبير عن ذلك.

كما استعمل علي العبادي ألفاظ تدل على الحياة في هذه المسرحية حتى ولم تكن حياة هنيئة وجميلة لكنها تجسد معنى الحياة بكل معنى الكلمة: فمثلا نجد في قول الكاتب: ما هي الكمية التي نحتاجها من الماء كي نتطهر من النجس"[1]، ويدل هذا أن المرأة تريد أن تستعيد حياتها التي ضاعت منها وتعيشها من جديد وهي امرأة طاهرة.

[1] علي العبادي، مسرحية براد الموتى، النص المسرحي"قيء"، ص 7

- كما نجد الكاتب علي العبادي يعبر عن صدق هذه الحياة البسيطة" يسمعان صوت انهمار"
- المرأة" مندهشة" ماء
- الحارس: "متعجبا" ماء "يفتح المظلة ويضعها على رأسه

يذرعا المسرح ذهايا وإيابا ويركضان في أرجائه

- الحارس: ماء
- المرأة: ماء
- الحارس: ماء[1]

ومن هنا نلاحظ أن بساطة الألفاظ ووضوحها، فأي قارئ يستطيع فهمها لكن إذا بحثنا في معانيها نجد أنها تحمل دلالات عميقة مما يعني أنها لغة رمزية إيحائية.

ومن خلال قراءتنا النص المسرحي نلاحظ أن هذه المسرحية أن بنية الصراع في النص تجسد على نسقين الأول عمودي داخلي والثاني خارجي أفقي، فالشخصية الأولى شخصية المرأة تنوع الصراع لديها من تمرحلات النص من صراع داخلي عمودي إلى خارجي أفقي ثم من خارجي إلى داخلي وقد تنوع الصراع الداخلي في مواضع عدة منها ما جاء في الصفحة السابقة من مجموعة"براد الموتى" للكاتب وعلى مدى شهر وأنا أتقيأ كل القيم الزائفة التي كانت مقدسة لي ذات يوم" [2]

أما الصراع الخارجي فقد تجسد في مواضع أخرى كما في الحوار مع الحارس الذي جاء في الصفحة العاشرة:

المرأة : حقا إنه وحل.

الحارس: ألا ترين

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ،ص9

[2] المصدر نفسه، ص 7

المرأة : أراه عكس ذلك[1]

ثم شهد الصراع الخارجي تحولات دلالية ارتبطت مع ثيمات اجتماعية مثل صراع الأم مع الحارس الذي أصبح من الشباب الذي ينقذون الجرحى ثم تحولات الحارس إلى شخصية أحد الشباب ثم شخصية صاحب المنزل ثم إلى السياسي ثم رجل الدين المدعي ثم عودته إلى شخصيته الأصلية ،إن هذه التحولات العمودية الداخلية والأفقية الخارجية وظفت الصراع العقلي والنفسي وساهمت في خلق صيرورة ضمنية في بنية النص ، تداخلت مع نقطة انطلاق الفعل ،فالأزمة فالذروة وصولا إلى الانفراج مما جعلت من النص متوهجا من خلال التدرج التصاعدي للصراع المتنوع.

كما تنوع الحوار الذي وظفه الكاتب في نصه المسرحي ما بين الحوار الفردي والثنائي كما اتضح ذلك على لسان المرأة والحوار الثنائي على لسان الرجل وقد تنوعت الحمولات الفلسفية للغة المستخدمة في الحوار على أنساق عدة منها تجسيد الصراع بين الفلسفة المادية والمثالية كما تقرأ في الصفحتين الثامنة والتاسعة:

- المرأة: الآن عرفت جحيم الأربعين عاما التي قضيتها في الوحل
- الحارس: عرفت الآن كم أنت مغفلة، أو تجسيد الفلسفة ما بين المقدس والمدنس كما تقرأ في الصفحة الثلاثين.
- المرأة: بلى أنت الفواحش بعينها على هيئة وكلاء الرب، أو تجسيد فلسفة المتسيد والمهمش كما تقرأ في الصفحة السابعة عشر.
- المرأة: أمهلني بضعة وقت
- الحارس: البيت أصبح بحيازة شخص آخر.

وفي الأخير نستنتج أن النص المسرحي "قيء" هو نص ساخر من المنظومة القهرية التسلطية حيث نجد فيه ألفاظ الحياة ، ليست كثيرة و إنما ألفاظ الموت هي التي اكتسحت هذا النص المسرحي وتسلطت عليه سواءا من خلال الألفاظ أو من خلال المعاني.

[1] علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" ، ص10

- **مسرحية "عزف نخلة"**

ننتقل من النص المسرحي "قيء" إلى النص المسرحي " عزف نخلة" حيث نجد في هذا النص المسرحي ألفاظ الحياة تكاد تتقطع أو تخلو من هذا النص المسرحي وذلك لسيطرة ألفاظ الموت عليها فلقد اكتسحتها اكتساحا رهيبا.

كما نجد أن كثيرا ما تمر علينا لحظات نشعر فيها أن الدنيا لا تساوي شيئا ربما بسبب موقف ما، أو حدث غير مجرى تفكيرنا وحياتنا، فيكشفها على حقيقتها، فما بين الحياة والموت لحظات تأمل قوية طويلة بين توقيتين مختلفين بلى متناقضين .

توقيت يمنح هبة الحياة وآخر لرجوع الأمانة إلى بارئها فبالرغم من أننا نفقد كل يوم أحبة أهلا وأصدقاء في الحياة إلى أن موتهم يجعلهم أحياء فينا روحهم مدفونة في قلوبنا . كلماتهم ، صورهم، أحاسيسهم تعيش في ذاكرتنا وكأنهم لم يرحلوا عنا فالموت حياة نعيشها والحياة موت ننتظره، هكذا مثل الكاتب"علي العبادي" ، هذه الثنائية الأزلية في مسرحية "براد الموتى".

فبعد الحديث عن لغة الموت والقتل والحرب والدمار الذي حل بعائلة وقرية وبلد بأكمله، يأتي الدور للحديث عن بدايات إشراقة أمل وحياة جديدة لنا، فمن يعطي معنى الحياة، يعطي معنى الموت ومن فهم معنى الحياة تصالح مع فكرة الموت بذلك سيكون موجودا في واقع جديد وهو الموت للحياة.

إن الحياة التي تلد من الموت مختلفة عن التي نحياها هذا ما أراد الكاتب أن يصفه ويحلله ويفسره للقارئ من خلال شخصية "الأم" التي تعاني من الوجع والألم والمعاناة الإنسانية لتأتي قوة الفن لتحرر هذه الشخصية من قيود المآسي والمصاعب التي فرضتها الحياة لهم فالمسرح والموسيقى كانت الانطلاقة لحياة جديدة وحرية لا حدود لها.

وكما لاحظنا في النص المسرحي هذا أن المفردات الدالة على الحياة تكاد تخلو ولكن توجد بعض منها ونذكر منها: الأحلام، الموسيقى، الرقص، الحياة.

تعتبر مسرحية "عزف نخلة" للكاتب علي العبادي واحد من المسرحيات التي تسعى للبحث عن هذه الهوية الضائعة عبر تمثلها الرمزي والدلالي، حيث تدور مشاهد المسرحية بين أم فقدت ابنها الوحيد في الحرب ورجل يحاول إيهامها بعودة ابنها من جديد لكن لا يأتي منه غير فردة بسطال لشهيد أقصته الحرب وأفجع قلب أمه لتضعه الأم في المهد كبديل لابنها المفقود كرمز يدين فكرة الحرب وفضح حجم الألم، فالبسطال هو كل ما تبقى من ابنها الضائع لتنتهي المسرحية بالصمت والهذيان وصراع بطعم الهزل والسخرية من الواقع اليومي. وتعتبر مسرحية عزف النخلة، من الدلالات الرمزية التي شكلت عبر تاريخها الطويل بعدا رمزيا وثقافيا مميزا حتى أنها باتت تشكل أحد أهم أركان الهوية العراقية في يومنا هذا.

تعتبر مسرحية "عزف النخلة" للكاتب علي العبادي واحد من المسرحيات التي تسعى للبحث عن هذه الهوية الضائعة عبر تمثلها الرمزية والدلالي، حيث يضعنا الكاتب في بداية المسرحية أمام لحظة تقليدية لصورة الأم العراقية المسكونة بالهم والخوف من المستقبل يصفها الكاتب" صالة وسطها مهد الأم تهز بالمهد[1]

لكن سرعان ما يصدمنا الكاتب عبر الحوار ما بين الأم والرجل الذي تعمد الكاتب ينزع أي صفة عنه سوى سمة الذكورة لاعتبارات فنية ورمزية شبيها لا حقا، تتضح هذه الصدمة في جدلية الحوار وصراع الأم مع الرجل "منذ سنوات و أنا أهز هذا الصندوق ، تارة أراه مهد وتارة نعش وتارة أخرى، سراب، الرجل، وستهزين ما بقي من العمر"[2].

فالتداخل ما بين النعش والمهد والسراب هو تداخل دلالي رمزي يختزل صورة الوجع والهم والإحباط الذي يشكل تراجيديا الموت الحتمي لكل أشكال الحياة فرغم سوداوية المشهد لكن الكاتب استطاع من رسم كل تاريخ العراق القديم والحديث عبر سلسلة تحولاته السياسية والتي تبدأ من المهد الطفولة، والشباب الخيال، والشيخوخة النعش، الموت هي ثلاثية الوجع العراقي المبكية المضحكة.

[1] علي العبادي، مسرحية براد الموتى، النص المسرحي" عزف نخلة،ص:58

[2] المصدر نفسه ،"ص58

اعتمد الكاتب أسلوب المفارقة والصدمة في بناء المشاهد مستعينا بلغة رمزية عالية تحاول كسر حاجز الوجع والحزن والرتابة في النص ففي حوار ما بين الأم والأب يتضح هذا الميل للكشف عن المفارقات اليومية في واقعنا المحطم بفعل الحروب ففي مشهد معبر جدا عن حالة الفشل الإنساني والوجودي ،الأم تركض باتجاه الرجل متوسلة إياه "أقسم بكل مقدساتك وهذيانك وحرمانك ووجعك أن تكون صادقا معي و أن لا تكون مزحة[1].

فرغم معرفة الأم بأن كلام الرجل هو كذب لكنها تفترض عبر مخيلتها أن ابنها سيعود لتنتهي المفارقة بخضوع الأم لشروط الرجل الذي يظل يتلاعب بالأم إلى نهاية المسرحية.

كما وظف الكاتب توظيف جيد للرمزية الواقعية وذلك عبر إعطاء شخوص المسرحية عمق فني وثقافي مرتبط بجذور تاريخية وفكرية لا زالت شاخصة حتى اليوم.

توزعت هذه الرمزية على كل المشاهد والتي تبدأ من العنوان "عزف نخلة" وتنتهي بالصراع الوجودي ما بين الرجل والمرأة.

نلاحظ في الأخير أن المسرحية استطاعت من كشف وتعرية المشهد الثقافي الذي نعيشه اليوم عبر نقد وتفكيك لمنظومتنا الذكورية والقيمة التي سلطت الضوء على جدلية الصراع ما بين الرمز والواقع وانعكاساته النفسية والإجتماعي على المشهد الأدبي والثقافي، كما وكشفت المسافة الشاسعة ما بين الرمز كهوية والواقع المتشظي إلى عدة هويات متنافرة فيما بينها، فالواقع اليومي يعج بالمتناقضات الفكرية والأخلاقية حتى أن هذه الرموز قد أفرغت من محتواها الفكري والدلالي أي لم تعد تصلح لشيء ذو جدوى حقيقي لأن الواقع يزداد قمع وفشل يوم بعد يوم آخر مما يتطلب منا نقدا فاعلا لكل أشكال القبح والمعايير الفكرية السائدة اليوم.

- **مسرحية حذائي:**

ويعد دراسة النص المسرحي "قيء" ودراسة النص المسرحي "عزف نخلة" نتطرق الآن إلى دراسة النص المسرحي "حذائي" حيث اختلفت هذه المسرحية على غيرها من المسرحيتين

[1] علي العبادي، مسرحية براد الموتى، النص المسرحي" عزف نخلة"ص:41

السابقتين حيث فيهما تعددت الشخصيات من شخصية إلى أخرى أما في هذه المسرحية ومن أهم سيماتها أنها تعتمد على ممثل واحد يسرد الحدث ويديره عن طريق الحوار ، كما وتتألف المسرحية غالبا على مشهد مطول يتحدث خلاله شخص واحد والبقية صامتون ، كما وتعني كلمة"مونو" في اللغة اليونانية واحد فقط أو شخصا.

تقوم المسرحية على جدلية العلاقة ما بين الواقع والرمز ،أي الواقع كوجود خارجي مستقل له مرجعيته الاجتماعية والسياسية .والرمز كمكون جمالي وفني وقيمي ، لذا تشكلت هذه العلاقة عبر تحولاتها من توليد وخلق حقل دلالي مختلف منح النص المسرحي عمقا مجازيا ودلاليا عميقا تبرز أهميته في تجاوز الجزئي الضيق بالمطلق الشامل لتجنب الوقوع بالمباشرة الفجة للواقع" السائد" تتجلى هذه العلاقة في عنوان المسرحية كعتبة أولى للنص" حذائي" بكل حمولاته النسقية ، المباشرة وغير المباشرة فالحذاء كوظيفة مباشرة يستخدم لحماية الأقدام أما كوظيفة غير مباشرة يمثل بعدا اجتماعيا وطبقيا مختلفين ، حيث تتغلغل عميقا داخل النص، فاللغة والثيمات والأساليب المتبعة تتجاوز حدودها البلاغية والجمالية إلى التوغل في مدلولاتها المعرفية والفكرية من خلال الحفر عميقا للبحث عن بنيات مضمرة خلق شكل هذه أي البحث في السياسي والاجتماعي والميتافيزيقي أيضا و هو ما يعكس التنوع والثراء في هذه الدلالة داخل النص "تفتح الستارة .....بعد أن ضاقت به السبل وجد له ملاذا آمنا في حذائه الذي أصبح شاهدا حيا على خارطة الوجع الذي ألم به"[1].

يضعنا النص أمام تحد وجودي ضد كل أشكال الإقصاء من خلال تمركز النص على خلق ثنائية الموت /الحياة وذلك عبر مسرحية الواقع والأحداث برمزية اللغة كوسيط تواصلي تداولي قادر على أحداث حرق المرجعية السائدة، لذا كانت اللغة عند الكاتب تعج بمفردات التمرد والإدانة ضد الواقع المعيش لكسر حالة التهميش والإقصاء التي يعاني منه الإنسان العراقي ضمن ما هو كائن وهنا نستخلص بأن "علي العبادي" ركز في هذا النص المسرحي على قضية الحرية واعتبرها أهم شيء في الحياة ولذلك تعتبر الحرية:

[1] علي العبادي، مسرحية براد الموتى، النص المسرحي"حذائي" ص:93

• **الحرية:** يعتبر موضوع الحرية أحد أهم المواضيع التي شغلت الفكر الإنساني وكذلك الفكر العراقي منذ نشأته وصولا إلى تشكله في العصر الحديث وقد احتل حيزا واسعا لدى الدارسين في مختلف الحقول والتخصصات كونها شرط جوهري وضرورة ملحة للوجود الإنساني.

• إن البحث في مفهوم الحرية أمر عسير نظرا لنطاق استخدامها الواسع فهي قديمة قدم الوجود الإنساني فمنذ أن وجد الإنسان على سطح الأرض وهو يسعى إلى الارتقاء بنفسه، والنهوض بإنسانيته ، وقد بدأ حين أعلن ثورته على قيود الطبيعة وسعى إلى التحكم في واقعه الخارجي بحثا عن الحرية والتحرر سواء ما خص حرية الاعتقاد أو الفكر أو التعبير أو حرية العمل ، أو حرية التملك كل هذا يندرج تحت إطار الحريات السياسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية وعليه فإن" الحرية ليست منحة من أحد ولكنها حق طبيعي للإنسان اقترن في حقه بالحياة فهو حر منذ ولد جبلت نفسه على الحرية وطبعت على رفض الذل والانكسار ومقاومتها أشد مقاومة فظلت الحرية على الدوام الغاية التي ما فتئ يقدم روحه....وهي أغلى ما يملك..... دفاعا عن حقه في امتلاكها وظلت في الوقت نفسه وسيلته للحصول على ما تسمو إليه نفسه[1]

- إن القراءة المتمعنة في هذا النص المسرحي تكشف لنا دلالات هذه الحرية وما هي نوع هذه الحرية التي يسعى وراءها الكاتب في شخصياتها ، هي تعني حرية الروح والنفس التي بداخلنا قبل كل شيء فهي التي تعيد بنا إلى الحياة، وتجعلنا متمسكين بها وجعل هذا التحرر يكون بالكتابة والمسرح والموسيقى كوسائل للتعبير عن الحرية المطلقة فإذ تحررنا شفينا" يورق لي كثيرا أن أخرج من هذا التابوت القسري لكن سهام غدرهم الموجه صوبي على أهبة الاستعداد للنيل مني وهم يهتفون باسم أبي الأحرار"[2]

[1] جمانة مقيد عبد الله السالم، جدلية الحرية والعدالة في روايات نجيب محفوظ ،أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة الأردن،1989.

[2] علي العبادي، مسرحية براد الموتى، النص المسرحي"حذائي"ص95

- إن دلالة الحذاء أخذت بعدا رمزيا ناقصا على الواقع الإنساني المزري لذا كانت رمزية الحذاء تتشكل من قعر المعاناة ،الواقع كمعادل موضوعي لوطن منتهك بفعل الصراع الطائقي ، ونشاهد على وحشية العالم" سوف أتخذ من زنزانة حذائي سوطا يجلد أصواتكم"[1]

- سعى الكاتب من جعل النص ينفتح على أحداث تاريخية متعددة تمتد على جسد النص المسرحي من خلال تكثيف الصورة، التناصات التي تحيل إلى أحداث تاريخية دينية وسياسية قديمة وحديثة في وقت واحد مثل: يهزون جذع العراق بدمعهم فيتسلقط القتل عليهم جنيا " الغرض من هذه التناصات دمج العقلاني بغير العقلاني والواقعي بالرمزي والزمان بالمكان عبر المتخيل الفني للفت نظر المتلقي إلى قدم الوجع في ذاكرة الإنسان العراقي حتى بتنا شعوب بلا زمن يكشف عن خيبة الأمل من تداعي الواقع الإنساني المثقل بالأعباء التاريخية الثابتة مع ثبات مرجعياته لذا كان السؤال الجوهري لدى البطل سؤالا وجوديا خالصا وهو البحث عن معنى الخلود سؤالا حتى الأساطير لا تمتلك الإجابة عليه" يا كلكامش مت ولم تخبرني هل هناك حقا عشبة الخلود؟"[2].

- وبما أن البحث عن الخلود يندرج في إطار البحث عن الذات بمفهومها الرمزي والذي يستدعي بدوره موقفا من العالم الواقعي بكل مرجعياته الثقافية لذا كانت الإجابة دائما تذهب باتجاه البحث عن وعي جديد للذات أكثر قربا من الواقع لإنتاج هوية إنسانية ووطنية بلا انتماءات عرقية ومذهبية وحزبية ثابتة "كم أتمنى أن أحتفل وأنا خارج حذائي بجنان ذلك النهر الأحمر .....ولد بصورة غير شرعية على أرصفة الشوارع"[3]

- وهو ما يدعم توجهنا في إيجاد علاقات جديدة ترسم ملامح الواقعية الرمزية كخيار أكثر قربا من الأحداث.

•يبين لنا هذا الجدول الألفاظ الدالة على الحياة في هذه المسرحية ومن أهم الألفاظ الواردة نذكر منها:

[1] علي العبادي، مسرحية براد الموتى ، ص95

[2] المصدر نفسه ، ص 102

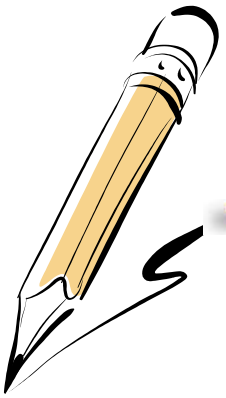
[3] المصدر نفسه، ص 101

فهنا نجد المسرحية لا تخلو من ألفاظ الحياة وما يؤدي إليها كالمطر والماء اللذان يعتبران سببا رئيسا في بحث الحياة وبالتالي فاللفظ إما واقعي يدل مباشرة على الحياة وإما رمزي إيحائي كالماء والجنة والطبيعة والسلام والفردوس.

كما نلاحظ أيضا أن وجود لفظ حضر بقوة وهو الماء الذي استخدم كرمز لبعث الحياة في العراق فتكرر اللفظ حوالي 15 مرة في مسرحية واحدة، حيث نجد هنا أن الكاتب أكثر تفاؤل ورغبة في الحياة.

ألفاظ الحياة	قى	عزف نخلة	حذائى
الحياة	4	3	–
الهواء الطلق	1	–	–
المطر	6	–	–
الجنة	1	–	–
الطبيعة	4	1	–
الماء	15	–	–
الأحلام	–	1	–
الأغصان	–	–	1
التغريد	–	–	1
ضياء الشمس	–	–	1
زقزقة العصافير	–	–	1
الفردوس	–	–	1
السلام	–	–	1

الخاتمة



الخاتمة:

من خلال هذه الدراسة يمكن أن نخلص الى أن :

المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبيري عن مشاعر الانسان ودوافعه وعلاقته وتاريخه وقيمة ونوازعه وارادت أفراده بوصفهم ذوات خاصة ويعد سبيلا نحو الثقافة والتطور .

وثنائية الموت والحياة هي واحد من أهم القضايا الرئيسية فالابداع الأدبي هو الكائن الوحيد القادر على أن يدرك معنى الموت والحياة وقد عالجها الكتاب بطرق مختلفة ومع ذلك فان المتفق عليه هو أن الموت جزء لايتجزأ من الحياة فعليا أن نحب الحياة كما منحت لنا وأن نستعد للموت كما كتب لنا.

مسرحيات (مبغى، تفو، براد الموتى)هي مسرحيات تحكي الوجع والألم الانساني الناجم عن الحرب والقتل كل هذه الموضوعات في مسرحيات الثلاثة .

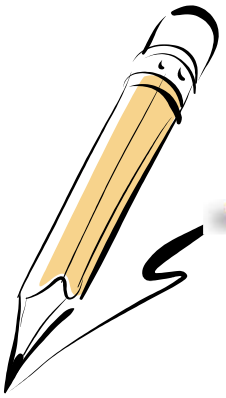
استطاع العراقي "علي العبادي "أن يثبت قدرته الفنية في الكتابة من خلال هذه المسرحية التي تدعوا الى عدم الرضوخ رغم الظروف والمآسي التي يمكن للانسان أن يعيشها ففي مواجهة المآسي والمعاناة والألم والفقر التي تعيشها شخصيات المسرحية ،تخترع سبلا تهرب اليها من واقعها الأليم ،فالطبيعة والكتابة ،التمثيل والمسرح هي بعض هذه السبل.

"علي العبادي" كاتب ملتزم ،كاتب تلتصق نصوصه المسرحية بالتربة العراق وبقضايا والهموم المواطن العراقي اتجه نحو كتابة النص المسرحي فابدع وأجاد ، نشر نصوصا عديدة هنا وهناك ثم جمعها فني .

الكتاب "براد الموتى "الذي يضم نصوصا مميزة ومميزة فيها روح العراق ويحدث في العراق.

المنهج المتبع منهج بنيوي الذي استطاع استخراج التيمات الأساسية لهذه المسرحية واستخلاص دلالاتها المرتبطة بشخصيات المسرحية وهذا ما يؤكد أنه منهج يعتمد على قراءة التأويلية عن المعنى العميق للنص الأدبي بالشخصيات وعلاقتها بالثنائية الموت والحياة.

الملاحق



ملاحق:

"**علي** العبادي "شاب عراقي من الشباب الطموحين الذين درسوا المسرح، يشتغل في حفل الصحافة ويكتب النصوص الأدبية ،وممثل كذلك ناتجه نحوكتابة النص المسرحي فأبدع وأجاد ، نشر نصوصا عديدة هنا وهناك في الكتاب "براد الموتى " وهو واحد من النصوص التي تضفها الكاتب الذي يضم نصوصا مميزة ومبهرة ،فيها روح العراق وما يحدث او حدث في العراق.

هل نقول أن "العبادي" كاتب ملتزما ؟ اذا كانت الكتابة عن قضية الوطن والمواطن فنعم هو كاتب ملتزم كاتب تلتصق نصوصه المسرحية بالتربة العراق وبقضايا وهموم المواطن العراقي ،قراءة لنصوصه أثارت في نفسي الكثير من القضايا ،فهي لا تختلف كثيرا عن نصوص نقرأها لكاتب من دول أخرى ،ونقول عنها أنها عالمية ، فالعالمية تبدأ من الأرض التي نحيا فيها .

ما وجدته في نصوص هذا الكتاب من الهموم يمكن أن نجده عند غيره ولكن الطرح يختلف والرؤيا ما يمكنني قوله أن النصوص "العبادي" المسرحية مكتوبة بالحترافية كبيرة وتظهر أن كاتبها عارف بكواليس المسرح، لذلك يصعب أن نجد ما يمكنك حذفه من النصوص .

هو اذن كاتب محترف يعرف ما يقول وكيف يقوله وهو واحد من كوكبة كبيرة من كتاب النصوص المسرحية في العراق كوكبة أعطت نفسا جديد الما نسميه المسرح في الوطن العربي ،أسماء وجدت و جدت طريقها الى ركح المسرح داخل وخارج العراق .

"علي العبادي"

. ممثل ومخرج ومؤلف مسرحي .

. خريج جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية . فرع التمثيل 2014/2013.

العضوية:

عضو في نقابة الفنانين العراقيين .

عضو في نقابة المعلين العراقيين .

عضو في اتحاد كتاب الانترنت العراقيين .

عضو في رابطة الكتاب العراقيين.

الأعمال التي شارك بها ممثل:

1). متحف العصور /تأليف واخراج "ميتم البطران" 2007م.

2). النهضة المقدسة /تأليف واخراج "احمد الصفار" 2008م.

3). مشهد الاسكندرية / تاليف " علي الخباز "/ اخراج "صادق النصراوي "2008م.

4). مسرحية بين جدارين/تأليف "علاء الباشق "/اخراج "ميتم البطران"2008م.

5). مسرحية زقزقة شناشيل /تأليف محمد العطار / اخراج جماعي 2009م /2010م .

.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا:كتب :

1) – محمد عبد المنعم النقابي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، د.ط، دار الجيل، بيروت، 1410هـ-1990م.

2) ابن الأثير. النهاية في غريب الحديث و الأثر، دار الكتب العلمية بيروت، 1413هـ ، 1993، ط1.

3) احمد بن أبي بكر القرطبي القرطبي، الجامع لأحكام القرآن ، تح: الطاهر أحمد الزاوي الطباوي محمود محمد، مؤسسة الرسالة لبنان ، ط1، 1428هـ، 2006، ج1 .

4) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب التاء، فصل الميم، مات، تحقيق انس محمد الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث طبع نشر وتوزيع، د ط،مج1، 1429هـ-2008.

5) ابن منظور ، لسان العرب باب الدال، فصل التاء ، دار النشر ، دار صادر بيروت ، ط1414،3هـ، مج 15.

6) جمانة مقيد عبد الله السالم، جدلية الحرية والعدالة في روايات نجيب محفوظ ،أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة الأردن، 1989.

7)عدي بن الرعلاء الغساني ، والرعلاء أمه، وهو القائل كم تركنا بالعين عين أباغ**ضربة من صفيحة النجلاء

8)علي العبادي ، براد الموتى"قيء" دار ابن النفيس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2019/2018 .

9)علي العبادين مبغى،" حمام النسوان" دار الورشة الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، الطبعة الأولى،2020 .

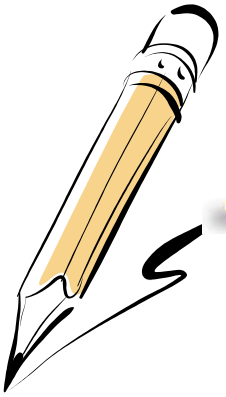
10) فيروز أبادي، قاموس المحيط، فصل الحاء، باب الواو والياء .

11) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، الادارة العامة للمجمعات واحياء التراث ، مكتبة الشروق الدولية، مصر ،ط2.

12) مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو، بوزينة حنان، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، المجلد الثالث، العدد التاسع، جانفي 2020.

13) المرزباني، هو عبد الله: محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعلاء ، دار الاحياء والكتب العربية

فهرس



المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة: .....أ-ج

الفصل الأول: الموت والحياة في اللغة والاصطلاح

تمهيد: 5

المبحث الأول : مفهوم الموت في اللغة والاصطلاح 6

1/ مفهوم الموت: 6

أ-الموت في اللغة: 6

ب- الموت في الاصطلاح: 7

2-مفهوم الحياة 8

أ/ مفهوم الحياة في اللغة: 8

ب- الحياة في الاصطلاح: 9

3- مفهوم ثنائية الموت والحياة: 10

4- الموت والحياة في المنظور الأدبي : 11

مفهوم الموت والحياة من المنظور الأدبي : 11

اسطورة الحياة والموت في الشعر الجاهلي : 12

مشكلة الحياة والموت في كتابات ألبير كامو: 16

أولا: الحياة بين الجدوى واللاجدوى: 16

ثانيا- الإنسان بين الواقع والانتحار: 17

ثالثا: موقف ألبير كامو من الانتحار. 18

رابعا: الأمل كبديل للانتحار 20

الفصل الثاني: تجليات الموت واالحياة في مسرحية علي العبادي

المبحث الأول: تجليات الموت في مسرحيات علي العبادي 23

أولا: " مبغى، تفو، براد الموتى" 23

1-مسرحية مبغى 29

– مسرحية تحريق 31
– مسرحية تفو للكاتب علي العبادي : 35
2) تفو 55
3– براد الموتى 62
2/ مسرحية "عزف نخلة" للكاتب علي العبادي 68
مسرحية حذائي للكاتب علي العبادي 72
المبحث الثاني: تجليات الحياة في مسرحيات " مبغى". 75
1–مبغى..... 75
أولا: مسرحية حمام النسوان..... 75
ثانيا: مسرحية تحريق 76
2– تجليات الحياة في مسرحيات تفو "المرحاض" 78
تجليات الحياة في مسرحية مقبرة:..... 84
تجسيد الحياة في مسرحية تفو:انتروبيا 88
3– تجليات الحياة في مسرحيات براد الموتى 93
مسرحية "عزف نخلة" 96
مسرحية حذائي:..... 98
الخاتمة: 104
ملاحق:..... 106
قائمة المصادر والمراجع: 106
فهرس المحتويات 112
ملخص

ملخص:

تناولت هذه الدراسة بالبحث ثنائية الموت والحياة نصوص علي العبادي المتمثلة في مسرحياته ألا وهي: مبغي، تفو، براد الموتى، فنصوصه مرتبطة بأرض وطنه العراق وما ألم بها وما لحقها من تدمير أو ما عرفه من اضطهاد وتعسف سلطوي ومعاناة محاولين الإلمام بذلك، الكشف عن مضامين ثنائية الموت والحياة لتناوله هذا العلم الغيبي وكل غيب نأخذه من الله تعالى، فهما يعدان مركز قطب الكون فالحياة: نمو ونضج. والموت: فناء واضمحلال. فالإنسان يسير بين الموت والحياة الفانية حتى يصل على الحياة الآخرة، حيث لا موت بذلك. ومؤلفنا المسرحي علي العبادي كشف لنا عن أهمية هذين اللفظين، وكيفية ورودهما داخل المسرحية وبيان أثرهما على الإنسان عامة والفرد العراقي خاصة.

وقد اتبعت المنهج الوصفي البنيوي في الدراسة. وقمت بتقسيم الدراسة وفق ما اقتضاه البحث إلى مقدمة وتمهيد وفصلين وفق المنهجية العلمية تسهيلا للقراءة والإفادة منها.

الكلمات المفتاحية: الموت ، الحياة، الثنائية، علي العبادي.