



## مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة  
من 10 إلى 18 يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الأول، الخميس 11 يناير 2024  
الجلسة الثالثة: 13:00 – 14:00 ظهراً  
إدارة الجلسة: أ. مقداد مسلم (العراق)

المحور: المخرج المؤلف، المؤلف المخرج  
المدخل: أ. علي عبد النبي الزيدي (العراق)  
المدخلة: الكتابة المسرحية فوق درجة الغليان

لابدّ من التنبيه قبل كل شيء إلى سؤال هام مفاده: هل يمكن فصل الخطاب عن منتجِه أو عزله عنه تماماً؟! وهو سؤال جوهريّ يشكل مدخلاً قاراً لإثارة العديد من الأسئلة، والبحث عن إجابات، أو على أقل تقدير ملامح اجابات لإثارة الجدل في سؤال بدا اشكالياً أكثر منه مجرد جملة يمكن أن تمرّ سريعاً دون الوقوف أمامها بدهشة ومفارقة وربما باستفزاز، وهو بحد ذاته- أي هذا السؤال- فرصة للوقوف على اجابة هنا أو رأي مغاير هناك بهذا السياق وفق السؤال المطروح والذي يبدو فيه الكثير من التعقيد، وقد كان مالارمييه<sup>(1)</sup> ((أول من تبيّن وتنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان، حتى ذلك الوقت، يُعد مالكاً لها، فاللغة في رأيه هي

<sup>(1)</sup> شاعر وناقد فرنسي (1842-1898)، ينتمي لتيار الرمزية ويعد واحداً من روادها.

التي تتكلم وليس المؤلف، بالجانب الآخر سيعمل فاليري<sup>2</sup> بوضع المؤلف موضع شك وسخرية، ملحاً على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف<sup>(3)</sup> وهما هنا يذهبان باتجاه مغاير تماماً من أن منتج الخطاب/ النص.. هو الذي وضع روحاً في نصه، وجعله حياً يرزق بوعيه وخياله وثقافته بحسب المفهوم القبلي نقدياً، وبذلك خروج الروح من النص هو موت له، بوصفه خالقاً ارتبط بمخلوقه، أي النص، والأمر لا يمكن أن يكون معكوساً بحسب ملاميه، في حين أن النص.. هو جماد ساكن، يابس، يعيش في فضاء ميت ما! ومن جعله يتنفس أو كسجين الحياة هو المؤلف بوصفه مُنتجاً ابداعياً ارتبط بحياته الشخصية بالضرورة، أو صانعاً لحياة هذا النص بكل تفاصيلها، ومالارميه -هنا أيضاً- يستفيد الناقد الفرنسي رولان بارت من سياق رأيه، إذ يشير في قضية مفهوم الكتابة: **(إنها السواد-البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب)** (4)، والجسد لا يخرج عن كونه المؤلف، وهو رأي خارج من معطف البنيوية كتنوير إصولي منذ لحظة إشعال فتيلها الأول.. إذ راحت داخل النص مشيرة بدقة الى أن: لا أهمية للكاتب واسمه وحياته بقدر أهمية بناء النص، فقد كانت مهمته بالأساس-أي المؤلف- الكتابة وانتهت هذه المهمة مع آخر كلمة كتبها في نصه ومات مجازاً باتجاه أن ينتج نصوصاً أخرى ويموت لمرات عديدة! وما يبقى هو النص وبناءه الداخلي كمادة خالدة، والبنيوية هنا تشير الى أي نص كان جنسه وأهميته، ولكن تلك الصيحات النقدية التي تأثر بها الناقد والمنظر الفرنسي رولان بارت الى حد كبير كانت محط حفاوة بالغية فيما بعد من قبل حركة النقد التي انطلق من فرنسا الى أوروبا عموماً، ولكن بالنسبة لـ(بارت) كانت البنيوية المحفز الرئيس في العديد من مصنفاته النقدية والتنظيرية، ومنها على وجه الدقة مقاله الشهير الصارخ بعنوانه، والمُثير للغرابة عند الكثير من المؤلفين منذ أواخر ستينيات القرن الماضي عام 1968 الى الآن الذي ما زال محط جدل متواصل، والذي ينطلق من فكرة أن لا أهمية لمنتج الخطاب، أي المؤلف، ويجب فصله عن مؤلفاته، فحياة المؤلف ووعيه وخياله خاصة به، ولم تعد ذات جدوى في تحليل بناء النص، فهو قائم بذاته -الآن- بعيداً عن اسم الكاتب وظروف إنتاج ما كتبه والأحداث المهمة التي كتب عنها، وإشارات التي فك بها شفرات واقعه الذي يعيش فيه، إذا يؤكد: **((فما أن تُحك واقعة، دون مرمى آخر وراء ذلك، ليس بغية التأثير المباشر على الواقع، أي في النهاية خارج كل وظيفة اللهم الوظيفة الرمزية، فإن هذا الانفصال سرعان ما يحصل، فيفقد الصوت مصدره، ويأخذ المؤلف في الموت وتبدأ الكتابة))** (5) فموت المؤلف هنا بنيوياً هو اراحة لحياة وفكر صانع الخطاب، والتحليل لا بد أن يكون خالصاً للنص ومبانيه فحسب بعيداً عن ظروف كتابته والحياة النفسية للمؤلف لحظة التأليف، وهو ما يعرف بـ (خارج النص)! ويذهب بارت ليؤكد بصيغة أخرى: **(على الناقد أن يمنح نفسه للكتابة، ويتحوّل بدوره كاتباً)** (6)، وهي اراحة واضحة أن يتصدر اسم الناقد ويمسي المؤلف هامشياً إن لم يكن لا

(2) بول توسان فاليري (1871-1954) شاعر وكاتب مقالات وفيلسوف فرنسي.

(3) رولان بارت. درس السيميولوجيا. ترجمة عبد السلام بنعيد العالي. دار تبوقال للنشر. المغرب. طبعة ثالثة 1993 ص 82

(4) مصدر سابق ص 81

(5) مصدر سابق ص 81

(6) رولان بارت، كتاب نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، دار الانماء الحضاري، طبعة أولى 1994. ص 69

أهمية لوجود اسمه على نتاجه، فيتحوّل الناقد مؤلفاً، وابعاد صورة المؤلف المقترن بكتابتته من ذهن القارئ، فشخصيته تمثله وحده ولا تمثل نتاجه الأدبي بحسب رولان بارت الذي يوجه نقده اللادع على النقد بطريقة بدت ساخرة، مؤكداً: (ما زال النقد يردد في معظم الأحوال، بأن أعمال بولدليز وليدة فشل الإنسان بولدليز، وإن أعمال فان كوخ وليدة جنونه، وأعمال تشايكوفسكي وليدة نقائضه، وهكذا يبحث دوماً عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، وهو صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره) (7)، ورولان بارت هنا يريد أن يخلص القارئ من الجوانب النفسية التي يعيشها المؤلف وهي تعنيه وحده والتي يمكن أن تؤثر في فعل القراءة من خلال شخصية منتج الخطاب ووضع النفس، ويذهب بالقارئ أن تكون قراءته خالصة للنص وبنائه ولغته تماماً، أي أنه يريد التأكيد على فواعل النص بعيداً عن فعل (الأنا-المؤلف)، فاللغة ارتبطت بالفاعل وليس بمن كتب عن الفاعل، وتلك اشكالية يثيرها رولان بارت، فعنده: ((من الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول (أنا): إن اللغة تعرف (الفاعل) ولا شأن لها بـ (الشخص))<sup>8</sup>. وتجدر الإشارة بهذا السياق، في الأدب العربي شواهد كثيرة على موت المؤلف في عمق تأريخه القديم، والموت هنا ربما يأتي بشكل يريد المؤلف نفسه إخفاء هويته واسمه لسبب ما، مثل كتاب (ألف ليلة وليلة) الأكثر شهرة عالمياً، ولا يمكن لنا أن نعرف مؤلف هذا الكتاب، وبذلك -نقدياً- لا يحفل إلا بدخل النص وبنائه بعيداً عن حياة المؤلف الغائب أصلاً، الأمر الذي يسحبنا لو دخلنا لكتاب ألف ليلة وليلة من باب المؤلف هل سيتغير عندنا فعل التلقي، أو فعل القراءة النقدية لهذا الكتاب، لكوننا ربما سندخل من باب المؤلف أولاً قبل كل شيء، وهذا أيضاً يؤكد رأي (بارت) بأن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بشخصية المؤلف الذي لا نعرف ظروف حياته على الإطلاق! وهذه واحدة من الاشارات التي تدعم أرائه ما يتعلق بموت المؤلف من خلال قراءة الكتاب دون اسم المؤلف على غلافه!

### البيئة/ الأحداث الكبرى/ وشخصية الكاتب.

يظلُّ لكلِّ فضاءٍ/ مكان.. روحه، أو ما يمكن تسميته بالسري الذي لا يمكن لأيِّ أحدٍ خارج هذا الفضاء بأحداثه معرفة ما حدث أو يحدث فيه إلا بالحضور روحاً وجسداً، فهو عصيٌّ على الفهم من قبل أولئك الذين لم يعيشوا تفاصيله بطريقة وأخرى، فالمكان/البيئة/ الأحداث الكبيرة منها والصغيرة/ الشخصيات.. هي شيفراتٌ بالنسبة للآخر المتلقي البعيد، ووحده المؤلف من يستطيع الكتابة عن أسرار هذه البيئة، فهو ابن المكان بكامل أسرارهِ، والذي يجد أن هناك عقداً مشتركاً مع المتلقي، وهو هنا أيضاً النص نفسه الذي اقترن باسمه وروحه وخياله، وتشكّل من خلال وعيه ومزاجه ووضع النفس، بمعنى أن هذا النص لا يمكن كتابته من قبل مؤلف آخر، فروح ووعي منتج النص الابداعي تختلف بالضرورة مع أيِّ مُنتجٍ آخر، فلا يمكن فصل نصوص مثل (هاملت ومكبث والملك لير وعطيل وسواها...) عن اسم شكسبير بوصفه مؤلفاً حياً منذ القرن السادس عشر الى الآن، وعندما ندرس شخصية هذا المؤلف وأسرار العصر الذي

(7) مصدر سابق ، ص82

(8) مصدر سابق. ص84

عاشه ندرك بطبيعة الحال عبقرية هذا الكاتب الذي انتج لنا هذه الاعمال الخالدة الخارجة أصلاً تأثره بمحيطه الاجتماعي والسياسي آنذاك، ومن خلال شخصيته نستطيع أن نقرأ واقع الذي عاش فيه والعصر الاليزابيثي بكل اسراره وتفاصيله وطريقة تفكير الفرد فيها آنذاك من خلال تفكير ووعي وخيال المؤلف نفسه وبلاغة تراكيبه اللغوية! وهذه الطريقة بالتفكير والوعي لم تتحقق لغيره من الكتاب في عصره أو قبله وبعده إلا بحدود معينة، وانتشاره الواسع عالمياً، ومن هنا نجد أن هناك أسراراً اقترنت بعقل وخيال المؤلف تختلف بطريقة تفكيرها عن أي مؤلف آخر في عصره رغم أنهم يعيشون نفس الأحداث والوقائع والفجائع ولكن الاختلاف الأهم بطريقة قراءة الأحداث وإن تشابهت تماماً، وقد تحولت هذه النصوص فيما بعد الى وثائق تاريخية وابداعية في الوقت نفسه تحايت الى حد ما الأحداث التاريخية التي جرّها شكسبير لمنطقة الكتابة الابداعية، أي أن شخصية المؤرخ الابداعي كانت حاضرة بوعي منه أو بدونه، وهنا لا تريد هذه الدراسة أن تُقرن التأليف الابداعي بالكتابة التاريخية أو تجعل المؤلف مقدساً لا يمكن المساس بشخصه الابداعي، ولكن في جزء هام منها تجد أن الإبداع فيه قراءة للأحداث التي يتناولها المؤلف بوصفه ابن الواقع وشاهد عيان، والأحداث بمجملها ستتحوّل فيما بعد الى تاريخ، فالنصوص التي تُكتب اثناء الحرب وما بعده ليست سوى وثائق بالمعنى المجازي لها، لأنها تؤرخ لحياة وأسرار وتفاصيل تلك الحرب، وبذلك يقترب اسم المؤلف من روح المؤرخ، ومن هنا لا يمكن فصل الكتابة التاريخية عن مؤلفها في صحة سنده للأحداث، أو تجميله للفعل السياسي آنذاك، أو اتخاذ موقف معارض في نصوصه من الحرب والنظام السائد في وقت كتابة أعماله، ففي دراسة مقارنة للباحثة (فاطمة تاجيك) تحت عنوان (الصراع في مسرحية عراقية وايرانية، دراسة مقارنة بين نص مسرحية "قمامة" للكاتب العراقي علي عبد النبي الزبيدي ونص مسرحية باهسته باكل سرخ لأكبر رادي) كلية الآداب الفارسية واللغات الاجنبية – طهران. 2017.. نجد فداحة التناقض الصارخ بين نص (قمامة) الذي يُدين الحرب والدكتاتورية والنظام السياسي، ويجعل منها في نصه أداة لتهديم بنية المجتمع والاخلاق، وخلق جيل بلا قيم ولا ثوابت اجتماعية ودينية، ومازوم على طول خط حياته بفعل الحرب التي أخذت (رجل البيت) واعادته مُعاقاً جسداً وعقلاً وروحاً بحيث يرتضي أخيراً أن يصبح (قوداً) ويعيش بأي عنوان كان داخل بيته مع زوجته وأمه، في حين والمقارنة للباحثة.. تجد أن الكاتب الإيراني (أكبر رادي) في نصه (باهسته باكل سرخ) الذي كتبه اثناء حرب الثمانينيات، يميل لفكرة الحرب لكونها دفاعاً عن الوطن، وسط شعارات نظامه السياسي الذي لا يراه دكتاتورياً بل نظاماً عادلاً في عقد الثمانينيات<sup>(9)</sup> أي ينسحب المؤلف هنا من الابداعي للتاريخي باتجاه أن يسجل موقفه ككاتب لا يمكن لنا أن نفصله عن نصه تماشياً مع مقولة موت المؤلف عند رولان بارت ونذهب لبناء النص ومنظومته اللغوية تاركين فداحة موقفه في الكتابة، فمنهج الخطاب هنا أرّخ للحرب من خلال اسقاط شخصية المؤلف على نصه الذي يؤمن بعدالة الحرب، وهو ما حصل بالفعل عند العديد من الكتاب المسرحيين العراقيين أيضاً في حرب الثمان سنوات، بما سُمي في حينها (مسرح التعبئة)، ولكن كل ذلك يتعارض الى حد كبير مع تصورات رولان بارت لشخصية المؤلف، التي تقترب بالعادة نقدياً أن تكون مقدسة، ولا بدّ من الدخول للنص من خلالها

(9) فاطمة تاجيك، رسالة ماجستير، الصراع في مسرحية إيرانية وعراقية. دراسة مقارنة، جامعة الاداب الفارسية واللغات الاجنبية. 2017.

لكونها الخالقة، ولكن: (هذا الكلام يستدعي منا الوقوف قليلاً والتأمل في النسيج العلانقي الذي يفترضه بارت، فإذا كان الأخير يريد رفع الحصانة الفكرية التي منحت للمؤلف فلا يحق له في المقابل اعطاء الحصانة والتميز للقارئ، ولكن بارت خالف ذلك واستبدل سلطة المؤلف بسلطة جديدة منحها للقارئ المبدع)<sup>10</sup>  
**فلسفة الموت!**

نقف بوضوح أمام جملة من عنوانات الأعمال النقدية والابداعية التي تُشير الى موت الانسان عند فوكو، وموت الأب في عقدة أوديب لفرويد، وموت الإله عند نيتشه، وموت المؤلف عن رولان بارت.. تلك عتبات على قدر كبير من الأهمية والاستفزاز غرق بها النقد والتنظير والآراء الفلسفية في القرن العشرين، وتلك الآراء تحاول بطريقة وأخرى أن تغير حركة النقد بالأساس، وتذهب باتجاه أن تشير الأسئلة حول النتاج الأدبي بعيداً عن صانعه، بالرغم من أنها عنوانات محط استفزاز دائم للمؤلف على حد سواء، بوصفها مدخلاً يحاول أن يجعل القارئ التخلص من الآليات التقليدية في عملية القراءة من خلال الدخول لحياة المؤلف والمؤثرات الكبيرة التي جعلته يكتب نتاجه الابداعي، وتأخذه الى مناطق بكر في القراءة معنية أساساً بالنص وداخله، وتلك مقولات تناولها العديد من النقاد والمفكرين في عقود زمنية بعيدة، ولم تكن وليدة الآن: (إن بارت كان قد سبق ميشيل فوكو في تناول تلك الإشكالية ، ولكن لم يمكن الجزم بأن الدعوة لاتخاذ موقف من المؤلف كمالك وصانع النص لم تكن وفقاً على هذين المفكرين، وإنما يذهب البعض إلى اعتبار أن الدرس اللساني الغربي في مجمله طوال القرن العشرين – على الأقل – كان يمهّد تدريجياً للوصول إلى تلك النقطة، وربما يمكن القول أيضاً إن الفلسفة الأوروبية المعاصرة كانت هي أيضاً تبحث في هذا الاتجاه، في اتجاه التجاوز أو المابعد، فقد تحدث نيتشه عن "موت الله" ، وأشار فوكو إلى "موت الإنسان"، ثم طرح رولان بارت مقولته عن "موت المؤلف"، وكتب رومان ماکونالد عن "موت الناقد" ثم هناك أحاديث الآن عن موت "القارئ" في ما بعد الحداثة)<sup>(11)</sup>. كل هؤلاء انشغلوا بالدرجة الأساس بعملية اكتشاف طرائق جديدة لفعل القراءة خاصة ما بعد الهزات العنيفة التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى والثانية وخلخلت فعل القراءة التقليدية نفسها وابعاد قدسية المؤلف-الخالق عن النص! ويأتي تيار مسرح العبث أحد النماذج الذي وجد النقد نفسه مربكاً وغير قادر على مواكبة هذا الشكل في الكتابة الجديدة التي هدمت مقولات ومقاسات ارسطو، فأطلق الناقد الفرنسي مارتن ايسلن بهذا الشكل الجديد تسمية مسرح اللامعقول، الذي عارضه الكتاب أنفسهم، ولم ينتموا لهذا (التحديد) النقدي ضيق الأفق، وراح صاموئيل بيكت يؤكد بأنه ما يكتبه هو مسرح (الضد)، وناصره يوجين يونسكو بذاك، خارجين من معطف هذه المحددات التي يطلقها النقد إزاء حركة لكتابة ما بعد أي حدث كبير وهام ومؤثر، لذلك حركة النقد التي تبنت كلمة (موت) لمجموعة كبيرة من النقاد والفلاسفة.. تأسست على انقراض الأحداث الكبرى التي شغلت العالم والتي زحزحت القيم والأخلاق والثوابت الانسانية، وقد نجدها توصيفات نقدية متشائمة نتيجة للدمار الشامل الذي حدث أثناء وما بعد الحربين العالميتين، وبطريقة وأخرى تقترب فكرة موت

<sup>10</sup> منال اسماعيل مرعي. دراسة، تأويلية موت المؤلف، مجلة الاستغراب، ص231

<sup>(11)</sup> ألّفت عبد الحميد، دراسة (مقولة "موت المؤلف" وعلاقتها بنظرية النص عند رولان بارت) "رؤية نقدية" ص199

المؤلف التي أشعل فتيلها رولان بارت.. تقترب الى حد كبير من فكرة موت الإله عند نيتشه، فالكون مترامي الأطراف بكل تفاصيله وأسراره، نبحت في داخله وموجوداته وبُنائه، غير مهتمين في عملية البحث هذه عن خالق الكون الذي أوجده كما يريدنا نيتشه، وهو هنا بمصاف المؤلف الميت الذي كتب نصه وانتهى أمره ولم يعد مهماً البحث عن هذا (الإله-المؤلف) لفهم الكون أو فهم النص!

### المؤلفون الميتون ونصوص العبث ما بعد الحرب العالمية الثانية

لابدً للدراسة هنا أن تركز على شخصية المؤلف بوصفه منتجاً ما زلنا نقرأه نفسياً بالدرجة الأساس، ونعتقد عاش مُربكاً في أيام المحن الصاخبة بالموت والخطر نتيجة للقلق الذي يعيشه هذا الكاتب وهو يرى ما حدث، إنه شاهدٌ عيانٍ أساساً وتلك صفة ابداعية لا مناص من وجودها، فهل يمكن إماتت الشاهد في قضية ما فيكتمل ملف القضية ويصدر القاضي حكماً دون شهودٍ عاشوا وعاشوا الأزيمة أو الحدث بكل اسراره، والمؤلفون الميتون هنا لا يخرجون عن كونهم شهوداً في محكمة الحياة الكبرى التي زرعوها في تفاصيلها أسئلته الموجهة والمرّة وأحلامهم وتطلعاتهم، وأشركونا بواقع مأزوم ومقموع على طول خطّه رغم المُدد الزمنية الطويلة من السنوات التي فصلنا بين تلك الأحداث وبيننا.. نحن الذين ولدنا في الربع الاخير من القرن الماضي على سبيل المثال، ولعل نموذج المؤلف المسرحي السويدي أوجست سترندبرج (1849-1912) أحد النماذج المهمة بهذا الصدد والمثيرة للاهتمام، فنجد تأثير واقعه العائلي بارزاً في نصوصه المسرحية، والحياة المقرفة التي عاشها وسط عائلة فقيرة لا تجد قوت يومها، وأثر الأب في مسيرة حياته الذي كان يريد منه أن يتجه بدراسته الى (الدين-الكنيسة) الأمر الذي جعله يتمرد ويكفر بالدين، ونجد بشكل واضح الأثر العائلي على أفكاره وتصوراتهِ ونظراته المتشائمة للحياة والمجتمع، وزواجه الذي يفشل دائماً بسبب العقد النفسية التي تقترب من الجنون، الأمر الذي كان يعتقد هذا المؤلف أن خيانات النساء في الواقع لن تتوقف.. كل ذلك كان له وقعاً مهماً على نصوصه المسرحية، ومنها، (الأب، الأنسة جوليا، الحلم...) وغيرها.. ودراسة تلك النصوص بعيداً عن المُشكل الأساس الذي عاشه هذا الكاتب يجعلنا نحل الجسد ونترك الروح التي تأثرت فأنجبت وأغرقتنا بعقدها النفسية، أي أن فعل الكتابة هنا حتى على مستوى اللغة وتراكيبها، وبناء النص، هو خارجٌ من معطف الأزمات التي عاشها المؤلف، والأمراض النفسية التي جعلته يكتب تلك الجمل اللغوية بهذه الطريقة التي تختلف عن مؤلفين آخرين لم يعيشوا ما عاش من أزماتٍ نفسية وسواها، وبيننا نصه وفق الإرباك والقلق والظن الذي كان يعيشه المؤلف، والإشارة بالتأكيد بهذا الصدد لا تنفصل عن واقع كُتاب مسرح اللامعقول، وهم يكتبون وثائق ابداعية عن الحرب العالمية الثانية على شكل نصوص مسرحية، تُشير الى جحيم ما حدث، ولا جدوى من حياة لا شيء فيها سوى أنهار من الدماء والانتحار والجوع والتشرد وهدم المدن على ساكنيها، وانهيار القيم والأخلاق وتحول الانسان الى أداة تقتل نفسها بنفسها! وكل ذلك لا تحتفي به البنيوية كتيار معارض لما هو خارج النص، وظلت بحدود ما يشير له داخل العمل الإبداعي حتى لو كان التأثير النفسي المهيمن على شخصية المؤلف هو المحرك الأساس للكتابة، ولكن الانتصار للبنية الداخلية للنص اردته البنيوية تخليص النص من ظروف كتابته، وجعله نقياً بلا ظلال المؤلف كإنسان يعيش وسط المجتمع ويتأثر بواقعه،

فالبنيوية.. (هكذا ترى الفرد شكلاً غير مستقر، والكلمة شكلاً غير مستقر، وقد انعكس ذلك على رؤية البنيوية السلبية لكافة الفلسفات الفردية، في التاريخ ودعمها لفكرة البنية الداخلية للنص)<sup>(12)</sup> حتى -كنماذج- لو كانت هذه النصوص المسرحية خارجة من عباءة المؤلف الخارج هو الآخر للتو من جحيم الحرب العالمية الثانية عام 1945 بعد القنبلة النووية التي شهدوا بأنفسهم ما صنعت بمدينة هيروشيما وكازنترافي اليابانيتين، ونحن هنا لابد من الدخول الى شخصية المؤلف (الشاهد) وليس الكاتب فقط، فهو هنا الحامل للوثيقة الابداعية بتراكيب لغتها وأسرارها وعنفوانها ولهيبها.. والتي وصلتنا على شكل نص مسرحي، الأمر الذي جعل المؤلف يذهب بكسر قواعد الكتابة الأرسطية باتجاه أن يجد وسيلة أو شكلاً أو تراكيب لغوية مكثفة يمكن له التعبير عن هول ما حدث بعيداً عن هيمنة مقاسات أرسطو التي صمدت لقرون زمنية طويلة، ولكن الواقع النفسي لمؤلفي ما بعد تلك الحرب جرهم للبحث عن أدوات جديدة، أو فؤوس يهدمون بها تلك الاشتراطات، لذلك شخصية المؤلف الحي هنا لا يمكن لها أن تغادر نصوص مسرح اللامعقول، وتلك اشارة دقيقة جداً يمكن من خلالها فهم ارتباط المؤلف بنصه ولا يمكن ازاحته، فالمؤلف الإغريقي مثلاً هنا أيضاً رغم بعده الزمني، لا يشبه صاموئيل بيكت أو يوجين يونسكو أو آرثر ميلر وأدموف وسواهم، فلم تعد أية قيمة هنا للآلهة والأبطال والسيوف وسواها عن المؤلف الخارج من فرن حرب قُتل فيها ملايين البشر وبجنسيات مختلفة وأثرت في شكل حياة المؤلف نفسه، وتحولت العديد من المدن والعواصم في أوربا وغيرها الى ركام على أهلها، لذلك الدخول الى عقل وشخصية الكاتب نستطيع من خلالها فهم نصه الذي كتبه وما زال أزيز الرصاص ودوي المدافع وصراخ الطائرات حاضراً في ذهنه أثناء الكتابة، ولا يمكن للتراكيب اللغوية وبناء النص على أهميتها.. أن يجعلنا على احاطة تامة لبناء النص الداخلي الذي يريده رولان بارت في مقاله موت المؤلف.

### الكاتب المسرحي فلاح شاكر.. حياة المؤلف

انطلقت رسمياً- أول رصاصة في الحرب مع ايران عام 1980، والذي اطلق عليها فيما بعد بـ حرب الثمانينيات.. ولم يتوقف لهيبها الى لحظة هذه الكتابة بأشكال ومسميات وشعارات جديدة، وهي أطول حرب عرفها تاريخ بلدان العالم، وإن تحولت الى حرب باردة بعد ذلك ومن نوع آخر بين سنة وأخرى، ولكن سرعان ما تعود لأصلها الكارثي حيث لغة الرصاص ودوي المدافع وهدير الدبابات وعودة الجنود محملين بالتوابيت، وفي تلك السنوات التي خلت كان الجميع في الداخل العراقي على موعد مع قصص تفوق الخيال بالرغم من واقعتها اليومية، هي قصصٌ مرعبةٌ عن الموتِ والحبِ والفقدانِ والخوفِ وحضائرِ الاعدامات، وقد كانت مادة حية ومؤثرة بالنسبة للمؤلف المسرحي العراقي، ومعها كانت تظهر الكثير من الأسئلة في الأفق عن جدوى أو معنى هذه الحروب! وهو سؤالٌ مؤلمٌ جداً، ولكن -المفارقة- قد تأتي الإجابات متأخرة جداً، أي على أعتاب نهاية تلك المحرقة.. أن لا معنى للحرب أبداً! هكذا ببساطة تمت الإجابة عن كل اسئلة الحروب التي دمّرت الوطن من أقصاه الى أقصاه، وهذه الإجابة لا معنى لها على

<sup>(12)</sup> ( ) زكريا ابراهيم. مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، دار الشروق 1998

الإطلاق هي الأخرى لأن كل شيء قد احترق تماماً ولم يبق سوى رماد الذكريات والفجائع، وقد تأثر الواقع العراقي اجتماعياً واقتصادياً بهذا الشريط الدموي الطويل بشكل لا يختلف كثيراً عن شريط الحرب العالمية الأولى والثانية.. ومن هنا كان المسرح في داخل الوطن يضجُّ بقضايا الموت وليس سواه، وكان لتلك الحروب وقعها المؤثر والكارثي على مؤلفي المسرح العراقي بشكلٍ بارز، ومنهم من شارك فيها فعلياً وكان شاهد عيانٍ على جحيمها، أي أنه استنشق رائحة البارود التي اختلطت مع رائحة الجثث المتناثرة على الجبهات الأمامية، وضجَّت روحه اضافة لأذنيه بأصوات دوي المدافع والانفجارات وأزيز الرصاص وسواها، لذلك جاءت تجارب التأليف فيها الكثير من المرارة والألم المعجونة بالصدق لكونها خارجة للتو من معطف جبهات المعارك الساخنة، من روح الفرن الجحيمي بدرجة تفوق الغليان بكثير، ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أن يكتب أي مؤلف عن اسرارها إلا من خبرها وعاش تفاصيلها في الداخل العراقي، وصنع لنفسه قاموساً من الكلمات اختلف عن من سواه، واختلفت تراكيبه اللغوية عن أقرب مجاليه.. فللحرب مزاجها المهيمن على المؤلفين بحسب وعيه وخياله ودرجات التأثير عليه، والخوض في هذا السياق يسحبنا بالضرورة- لتجربة مهمة تفردت وصارت محط انظار التلقي بعمومه.. ف خماسية الكاتب المسرحي فلاح شاکر تأتي كإنموذج وفق هذا السياق.. هي نصوص مسرحية على شكل وثائق ابداعية وثق بها كوارث ما بعد الحرب وكيف كان لها التأثير على بنية العلاقات الاجتماعية داخل العائلة التي تهذمت بفعل ما تركته تفاصيل الحرب على حياة افرادها صغاراً وكباراً، نساءً ورجالاً، وهذا يترتب -حتمياً- ان ندخل الى (الجانب النفسي) لشخصية المؤلف الذي شاهد كل شيء، الأمر الذي دعاه أن يكتب عن مشاهداته المرعبة، ولا يمكن لنا هنا أن نفصل نصوص فلاح شاکر المسرحية عن شخصيته بوصفه مواطناً عراقياً عاش أزمة الموت وهو أمر لا تحتفي به البنيوية، مدركة أن المؤلف وإن عاشت تلك التفاصيل وأثر في وضعه النفسي فكتب ما كتب.. يظل بناء النص وتراكيبه اللغوية وبُناه الداخلية هي الأهم بالنسبة للقارئ الذي سيشكّل نصّه بنفسه، ف ((ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف))<sup>(13)</sup> بحسب رولان بارت، ولكن نص مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) يحاول أن يضرب هذه المقولة لما للمؤلف من تأثير نفسي على القارئ نفسه الذي سيتحوّل الى مؤلف، ولكن المؤلف نفسه كما تزعم هذه الدراسة، وفلاح شاکر في هذا النص.. يُدرك تماماً أن الأسير العائد من أسرهِ الى زوجته.. هو عائد الى أبواب الجحيم ليس إلا، ويعرف جيداً كشاهد عيانٍ منطلقاً من تأثير ذلك نفسياً عليه كمؤلف.. أن هذا الرجل/المواطن/ الجندي العائد.. ليس سوى بقايا انسان أكل الأسر سنوات عمره وحوّله الى ذاكرة يابسة لا نفع في حاضره أبداً، والمفارقة عاد في التوقيت الزمني الخطأ تماماً، اذ تعرض لصدمة أكبر من الحرب والأسر نفسه، فزوجته لم تتعرف عليه، إنها لا تتذكر ملامحه وصوته.. فقد أخذت الحرب كل ملامحه الطيبة وأعادته يابساً، أصفر الوجه كالكركم، مخذولاً وبائساً ومهزوماً.. يريد العيش تحت أي شعار كان مع زوجته التي تعيش ذاكرتها الأولى مع زوجها الذي تعرفه بجماله وروحه وكلماته وكل الذكريات الجميلة التي كانت تربطهما. هذا النموذج ضمن خماسية المؤلف لا يختلف كثيراً عن النصوص الأخرى التي تشكل فعلاً نفسياً ومأزوماً عاشه المؤلف، ووضع لنا على الورق تلك الأسرار التي لا يعرفها البعيد عن واقع الحرب وما فعلته من تأثير كبير على المؤلف في العراق، حتى أمسى

<sup>(13)</sup> مصدر سابق، ص 87



عندما تسمع اسم المؤلف فلاح شاكِر يتحقق فعل (صدمة المرجع) الذي ارتبط اسمه بـ (الخماسيات) أي نصوص الحرب والموت والفقدانات والوحدة والعودة للوطن بلا هوية، وبخسائر فادحة، وهو ديدن تلك النصوص الخارجة من عباءة الموت، تلتقي مع نصوص أخرى مع مؤلفين آخرين تشير إلى الخسائر الأخلاقية الفادحة كما في نص (قمامة) ونص (جيل رابع) للمؤلف علي عبد النبي الزيدي<sup>(14)</sup>، الأمر الذي يسحبنا أيضاً لآخرين ارتبطت أسماءهم وما زالت بنصوص الحرب والموت والفقدان والهجرة مثل عواطف نعيم وعلي حسين ومثال غازي وعبد الخالق كريم وعبد الكريم العامري وعباس الحربي في تسعينيات القرن الماضي، وقبلها تأثير الفكر اليساري على المؤلفين يوسف العاني وطه سالم وعادل كاظم وغيرهم، وكل هؤلاء.. شكلوا مناخاً أو بيئة للعرض المسرحي هو الآخر تأثر بواقع ما عاشه المؤلف وانتقلت حالته النفسية لشخصياته! وهذا أمرٌ جوهري لا بد من الاعتراف به لكون الأزمات النفسية التي يعيشها المؤلف نجد ظلالها واضحة على شخصياته! حتى وإن حاول رولان بارت أن يبعدنا عن هذا المفهوم، ويؤكد لنا أن الشخصيات تنفصل عن المؤلف تماماً لكونه ميتاً، بمعنى أنه عاش سنوات ماضية من عمره وكتب لنا، ولم تعد حالة الرجوع لحياته ذات جدوى لكونها صارت من الماضي البعيد أو القريب، وباتت تلك العودة ضياعاً لوقت الناقد والقارئ معاً: (حيث اعتبر أن اللغة هي البناء، والكلام بمثابة الحدث. ويمكن اعتبار اللسان شكل اجتماعي للغة " فاللسان لغة بلا كلام: إنه مؤسسة مجتمعية ونظام من القيم في الوقت ذاته، وباعتباره مؤسسة مجتمعية فهو ليس فعالاً قط، ولا يخضع إلى نية مسبقة)<sup>(15)</sup> وهي هنا ينصب اهتمامها بالدرجة الأساس على اللغة وتقسيم النص لبنى كبيرة وأخرى صغيرة وعزل صانع النص من خلال موته، أي أن داخل النص هو الأساس في القراءة والتحليل، أما الخارج هو ماضٍ مات مع مؤلفه لا فائدة منه، ولا بد من تحليل الخطاب من خلال الصوت والمعجم اللغوي والدلالة وصياحات أدبية النص والتركيز عليه وليس سواه.. ولكن المتن اللغوي البنائي هو الآخر على مستوى الجملة المسرحية مثلاً له علاقة وطيدة بالجانب النفسي للمؤلف ومزاجه الذي كتب هذه (الجملة) وتلك، وكوّن لنا مبنًى لغوياً وتراكيب خارجة من معطف قاموسه اللغوي الخاص به، وهو قاموس الواقع، وبالضرورة قاموس الحرب، فعندما يكتب فلاح شاكِر حواراً في مسرحية مثل: (وما ذنبني إن كانت الحرب تهدي الأطفال شوارب بيضاء)<sup>(16)</sup>، نلمح هذا البناء اللغوي الخاص والصارم بدلالاته وشعريته وغرائبيته الخاصة بالكاتب نفسه وبوضعه النفسي لحظة كتابة هذه الجملة المحترمة، وهو في العديد من نصوصه المسرحية يحيلنا إلى تلك السرية التي يعيشها المؤلف، فتخرج عباراته الخاصة من وضعه النفسي المأزوم إلى القارئ، الذي تأثر بشكل حاد بواقع الحرب ومراراتها، فالحوار، أي اللغة في النص عنده تنسجم مع إيقاع ما بعد الحرب والواقع المهتم داخل بيت العائلة القديم:

<sup>(14)</sup> علي عبد النبي الزيدي، كتاب عودة الرجل الذي لم يغيب، مسرحيات، اتحاد الكتاب العرب 2005

<sup>(15)</sup> رولان بارت: مبادئ في علم الدلالة، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987 ص34.

<sup>(16)</sup> فلاح شاكِر، مسرحية الجنة تفتح ابوابها متأخرة، مجلة الفرجة المسرحية الإلكترونية/ 5 مايو 2015

المرأة : أنا زوجتك.  
الأسير : زوجتي!! أنا لا أذكر لي أولاداً..  
المرأة : لأنك أسرت قبل أن..  
الأسير : أن ماذا؟  
المرأة : ليس لنا أولاداً لأن الحرب أكلت نصف السرير.  
الأسير : كان من الممكن أن ننام على نصفه الآخر.  
المرأة : لكنك أسرت قبل أن نتناصف السرير..  
الأسير : ألغاز .. ألغاز وأنا أريد النوم.  
المرأة : أي لقاء هذا بعد كل هذه السنوات؟ كلمتان وتريد النوم, انك حتى لم تقبلني..  
الأسير : فيما بعد سأتعرف عليك.  
المرأة : آه يا حبيبي كم غيرك الأسر؟  
الأسير : كم غيرني الأسر؟ ليس الأسر سوى إجازة من الجبهة وها انا أعود إلى الحرب.  
المرأة : لكن الحرب إنتهت.  
الأسير : ليس بالنسبة لي فأنا مقاتل أبداً!(17)

تلك الأسرار التي يحاول المؤلف أن يجعلها معلنة في نصه بوصفه شاهد عيان على أحداث خلت.. ولكن يجدها رولان بارت لا تخرج عن كونها فعلاً ماضياً ليس إلا، حدث وانتهى أمر المؤلف من قبيل مقولته: (ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف)، والقراءة عنده الآن خارج عن زمن الكتابة الماضي هو تأليف جديد كما يبدو من سياق رأيه، فهو يؤكد: (إن النص يُوضع ويُقرأ بحيث يغيب فيه المؤلف على جميع المستويات، فالزمان، أولاً، لم يعد على ما كان عليه، وذلك أننا عندما نؤمن بوجود المؤلف، ننظر إليه على أنه ماضي الكتابة)(18)

ومن هنا.. نجد أن هوس البنيويين ببناء النص وتراكيبه وتطرفهم في ابعاد المؤلف عن نتاجه وسواها، لم يصمد كثيراً أمام التحليل من خلال معرفة الجانب النفسي والمحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه المؤلف الذي حرّضه على فعل (الكلام - اللغة) التي انتجت لنا هذه التراكيب، أي ان النص المسرحي هنا هو خلطة بين ما يمر به الكاتب في لحظة الكتابة الأولى أولاً ومن وضع نفسي وواقع اجتماعي ثانياً.. تأثر بفداحة الحرب وخساراتها المفجعة، اصف الى ذلك هيمنة الواقع السياسي المسبب الرئيس للمأساة، وبذلك لا يمكن للمؤلف أن يكتب بمعزلٍ عن واقعه، بالنتيجة استحالة أن يحدث فعل موت المؤلف هنا لأننا ندخل في تحليلنا للنص من خلال شخصيته ووضع النفس والواقع الذي يعيش فيه، عكس ذلك سنجد نصاً معزولاً يابساً بلا روح، وليس فيه سوى جملٍ لغويةٍ وتراكيبٍ وبنى يقسمها الناقد بعيداً عن مُنتج النص، ولا بد أن تجرنا هذه القضية أيضاً ضمن هذا المنحى لشخصية المؤلف صاموئيل بيكت التي تصدنا ب (المرجع) دائماً هي الأخرى، والتي ارتبط اسم (المؤلف) بالانتظار من جهة، وتهديم البناء الأرسطي للنص من جهة أخرى، ولا يمكن أن نذكر موضوع الانتظار إلا ويكون بيكت

(17) مصدر سابق.

(18) مصدر سابق. ص84

حاضراً كمؤلف حيٍّ مع نصه (في انتظار غودو)، وهنا صار لازماً أن تُدرك كيف كان يفكر المؤلف المسرحي عراقياً أو عربياً أو غربياً، وندخل لعقله وخياله واحتراقاته وهو يدوّن ما حدث من خلال قاموسه اللغوي وتراكيب نصه، وهكذا.. من الصعب أن نقرأ النص ونحلله بعيداً عن مُنتجِه الذي عاش وضعاً نفسياً معقداً جعله يُنتج نصوصاً تقترب تماماً أن تكون صورة طبق الأصل للمؤلف نفسه بطريقة وأخرى! وبنفس السياق يمكن الذهاب لمؤلفين عراقيين عاشوا وكتبوا منذ أربعينيات القرن الماضي واستمروا مثل يوسف العاني وطه سالم وعادل كاظم وسواهم.. لنجد أن أسماءهم ارتبطت بنصوصهم لأنهم كانوا يمثلون مراحل مهمة بتاريخ العراق الحديث على مستوى الكتابة للمسرح، ونهلوا من توجهاتهم الايديولوجية ليشكلوا أفكارهم ورؤاهم عن واقعهم المضطرب والمحتدم آنذاك، ولنصوصهم بنى ارتبطت بثقافتهم ومعجمهم اللغوي، فعنوانات النص عند يوسف العاني مثل (أنا أمك يا شاكِر ورأس الشليلة ومو خوش عيشه والخرابة وخيط البريسم ونفوس وغيرها)، هي تراكيب خاصة بالمؤلف ولا يمكن فصلها عنه، وتمثل نظاماً لغوياً يختلف عن أيِّ مؤلفٍ آخر، وهذا النظام ينطبق بسياقه على أي كاتب مسرحي له منظومة لغوية وتراكيب ودلالات لا تتشابه مع منتج خطاب بوعيه وخياله وطرائق تناوله للقضية التي يكتب عنها.