

كلية الآداب واللغات  
قسم اللغة والأدب العربي  
تخصص: نقد حديث ومعاصر

## الفكرة المسرحية في نصوص الإلهيات لـ"علي عبد النبي الزيدي"

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر  
إعداد الطالبة  
- عبابسة الزهرة  
إشراف الأستاذة:  
- د. سامية بوعلاق

### لجنة المناقشة

| الاسم واللقب | الرتبة العلمية    | الجامعة الأصلية      | الصفة        |
|--------------|-------------------|----------------------|--------------|
| نبيل قواس    | أستاذ محاضر - أ - | عباس لغرور - خنشلة - | رئيسا        |
| سامية بوعلاق | أستاذ محاضر - أ - | عباس لغرور - خنشلة - | مشرفا ومقررا |
| خميسة مزيتي  | أستاذ محاضر - أ - | عباس لغرور - خنشلة - | مناقشا       |

السنة الجامعية: 2025/ 2024

# شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله وتوفيقه أنجز هذا العمل.

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة الفاضلة المشرفة الدكتورة سامية بوعلاق، على ما بذلته من جهد وتوجيه كريمين، ودعمها المتواصل الذي كان له الأثر الكبير في إنجاز هذه المذكرة.

كما أشكر عن عميق امتناني واحترامي لأعضاء لجنة المناقشة الكرام على وقتهم الثمين، وعلى ما سيقدمونه من ملاحظات بناءة تساهم في تطوير هذا العمل.

ولا يفوتني أن أتوجه بخالص الشكر إلى عائلتي الكريمة، السند الدائم والداعم الأول، الذين لم يهطلوا علي بالمحبة والدعاء والتشجيع في كل خطوة من خطوات حياتي.

ولكل من قدم لي يد العون والمساعدة، من زملاء وأصدقاء، أخصم بجزيل الشكر والتقدير.

فجزى الله الجميع خير الجزاء.

# الإهداء

النور الذي أرشدني والدعاء الذي رافقني، لكم الفضل بعد الله في كل ما وصلت إليه، فأنتم  
السند والدعم في كل مراحل حياتي.

إلى والديّ العزيزين،

إلى إخوتي وأخواتي الكرام،

وإلى أصدقائي الأوفياء،

أُقدّم أسمى عبارات الامتنان والتقدير على دعمكم ومساندتكم المستمرة.

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من كان له أثر في مسيرتي العلمية والإنسانية.

مقدمة

## مقدمة:

فالمقدمة تتحي التمهيد كل من البداية حتى للاشكالية وتحط هذا:

يُعد المسرح من أعرق الفنون الإنسانية وأكثرها التصاقاً بقضايا الإنسان الوجودية، والفكرية، إذ تجاوز منذ نشأته حدود الترفيه ليصبح فضاء لطرح الأسئلة الكبرى حول الوجود والمعنى والحرية. ونُعدّ "الفكرة المسرحية" جوهر العمل الدرامي، إذ تتجلى في تفاعل الشخصيات والصراع والحوار، وتوجه البناء الفني للنص المسرحي.

في هذا السياق، تبرز تجربة علي عبد النبي الزيدي، لا سيما في نصوص "الإلهيات"، بوصفها نموذجاً للكتابة المسرحية التي تستثمر البعد الفكري في خدمة القضية، حيث تتقاطع الأسئلة الوجودية والدينية والاجتماعية داخل بناء درامي متخيّل يجمع بين التأمل الرمزي والتكثيف الدلالي.

من هنا، تهدف هذه الدراسة إلى تحليل طبيعة الفكرة المسرحية في نصوص "الإلهيات" لعلي عبد النبي الزيدي.

ما طبيعة تجلي الفكرة المسرحية في نصوص "الإلهيات" لعلي عبد النبي الزيدي، وكيف تتفاعل هذه الفكرة مع عناصر البناء الفني للمسرحية (الشخصيات، الصراع، الحوار الفضاء...)? وللاجابة عن هذه الإشكالية، ستعتمد الدراسة منهجاً تحليلياً وتأويلياً، يستند إلى القراءة النصية العميقة، مع الاستفادة من الأدوات النقدية المعاصرة، بهدف الكشف عن خصوصية الرؤية الفكرية لدى عبد النبي الزيدي، وتمثّلها الدرامية في هذه الثلاثية المتميزة.

ضمن هذا الأفق الفكري، يبرز الكاتب عبد النبي الزيدي كمسرحي عربي معاصر اشتغل على توسيع الدلالة المسرحية من خلال مشروع درامي يجمع بين البعد الرمزي والفلسفي، خاصة في ثلاثيته "الإلهيات"، حيث يتخذ من المقدّس، والتاريخ، والوجود، مادة

درامية لصياغة رؤى فكرية حول الإنسان، والسلطة، والقدر، والمعنى. وتكشف نصوص هذه الثلاثية عن عمق الفكرة المسرحية فيها، من حيث حضورها كمحور للكتابة لا كمجرد خلفية.

وجاء الاختيار على هذا الموضوع لعدة أسباب ذاتية وأخرى موضوعية

أما الذاتية فقد كانت كالآتي:

- ❖ الإهتمام بالمسرح و المسرحيات ومدى التطورات.
- ❖ الشغف الشخصي بالمسرحيات التي تسعى نحو عالم جديد له شرفه الخاص شعرا ونثرا.
- ❖ الإعجاب بأسلوب ولغة الكاتب عبد النبي الزيدي الذي يمزج بين الواقع و الخيال.

وأخرى موضوعية مفادها:

- ❖ قلة الدراسات التي تناولت نصوص الإلهيات.
- ❖ محاولة معرفة البناء الفني للمسرحية عامة و البناء الكلي لمسرحياته خاصة، وهذا ما جعل موضوعه يستحق الدراسة.

ومن هنا قسمنا البحث الى ما يلي: مقدمة ، فصلين ، خاتمة .

الفصل الأول: المعنون بالفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية ،حاولنا فيه تقصى ماهية كلا من الفكرة و المسرحية وكذا الفكرة المسرحية ،قدمنا أيضا عناصر البناء الفني للمسرحية وكذا علاقة الفكرة بهاته العناصر .

الفصل الثاني: المعنون بالفكرة المسرحية في نصوص الإلهيات ،كان بمثابة التطبيق على نصوص الإلهيات لعلي عبد النبي الزيدي وإستخراج ما تحتويه من أفكار ورسائل مشفرة.

ثم خاتمة تحتوي على كل ما توصل إليه البحث من نتائج.

المنهج المعتمد في الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة على منهجين رئيسيين متكاملين

### 1 المنهج التاريخي:

تم توظيف هذا المنهج في تتبع نشأة المسرح العربي وتطوره، مع التركيز على السياق التاريخي والاجتماعي الذي ظهرت فيه نصوص "الإلهيات" لعلي عبد النبي الزيدي، وذلك لفهم الإطار العام الذي أثر في تشكل الفكرة المسرحية والبناء الفني للمسرحية

### 2 المنهج البنيوي:

اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي في فحص نصوص "الإلهيات من الداخل، وذلك بتحليل عناصر البناء الفني الشخصية، الصراع الحوار اللغة الفضاء ..... وبيان كيفية تفاعل الفكرة المسرحية مع هذه العناصر، مع الاستفادة من أدوات التحليل البنيوي والنقد النصي في الكشف عن خصوصية الرؤية الدرامية عند الزيدي

### 3 المنهج الاستقرائي:

تم استقراء الظواهر الفنية والفكرية في النصوص المسرحية المدروسة، وذلك من خلال تتبع تجليات الفكرة المسرحية واستنتاج أنماط حضورها وأثرها في البناء الدرامي  
يجمع البحث بين التأطير التاريخي للمسرح والفكر المسرحي، والتحليل التطبيقي الدقيق لنصوص "الإلهيات". بهدف الوصول إلى فهم معمق لطبيعة الفكرة المسرحية وعلاقتها بالبناء الفني في تجربة علي عبد النبي  
الزيدي وقد إستندت الدراسة إلى مجموعة من المصادر والمراجع التي تناولت موضوع الفكرة و المسرحية أهمها:

❖ عبد الرحمان كاكي، تحليل النص المسرحي، رؤية فنية ونظرية.

❖ خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية

❖ لينا أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم .

❖ وأهم مرجع هو كتاب نصوص الإلهيات لعلي عبد النبي الزيدي.

الدراسات السابقة:

عند تناول موضوع الفكرة المسرحية في نصوص الإلهيات لعلي عبد النبي الزيدي، يلاحظ ندرة الدراسات التطبيقية التي تناولت هذه النصوص تحديداً، إذ تركزت معظم الأبحاث السابقة على البناء الفني للمسرحية العربية أ و على التحليل النظري للفكرة المسرحية بشكل عام، دون تخصيص لنصوص "الإلهيات". ومن بين الدراسات والمراجع التي استفادت منها هذه المذكرة:

عبد الرحمن كاكي، "تحليل النص المسرحي رؤية فنية ونظرية": تناول هذا الكتاب عناصر .

البناء الفني للمسرحية، وركز على أهمية الفكرة المسرحية كمحرك أساسي لبقية العناصر، وقد استفدت منه في الجانب النظري المتعلق بعلاقة الفكرة بالحوار والصراع والحبكة.

خالد عبد اللطيف رمضان، "البناء الفني للمسرحية " : يقدم هذا المرجع تحليلاً معمقاً للبنية الدرامية

للمسرحيات العربية، مع التركيز على دور الفكرة في تماسك النص، وقد شكل مرجعاً مهماً في الفصل الأول من البحث.

لينا أبو مغلي، "الدراما والمسرح في التعليم ركزت هذه الدراسة على توظيف الدراما في العملية

التعليمية، لكنها تناولت أيضاً مفهوم الفكرة المسرحية وأثرها في تشكيل وعي المتلقي، وقد استفدت منها في الجانب النظري العام.

كتاب "نصوص الإلهيات" لعلّي عبد النبي الزيدي: يُعد المرجع الأساسي للدراسة التطبيقية، إذ لم أجد دراسة أكاديمية سابقة تناولت بالنقد والتحليل نصوص "الإلهيات" من زاوية الفكرة المسرحية وعلاقتها بالبناء الفني بشكل خاص

رغم وفرة الدراسات حول المسرح العربي الحديث والبناء الفني للمسرحية، إلا أن الدراسات التطبيقية حول نصوص "الإلهيات" لعلّي عبد النبي الزيدي تبقى محدودة جدًا، وهو ما يمنح هذه المذكرة طابع الجدة والأصالة في مقارنة هذا الموضوع.

وككل بحث علمي أكاديمي لم يخل من الصعوبات والعراقيل، إلا أننا تجاوزناها بمعية الاستاذة المشرفة "بوعلاق سامية".

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نشكر الله عز وجل على توفيقه وإعانتة لنا في إنجاز هذه المذكرة، سائلين المولى أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم.

كما نتقدم بجزيل الشكر والإمتنان للأستاذة "بوعلاق سامية" على دعمها وتوجيهها وملاحظاتها القيمة وتطويرها لزاوي المعرفي.

ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والإمتنان والإحترام إلى أعضاء لجنة المناقشة الكرام على وقتهم الثمين، وعلى الملاحظات القيمة التي سآخذها بعين الإعتبار.

# الفصل الأول

الفكرة المسرحية وعلاقتها

بعناصر البناء الفني للمسرحية

أولاً: تعريف الفكرة لغة واصطلاحاً:

### 1- الفكرة لغة:

الفكرة في اللغة مأخوذة من الجذر "فَكَرَ"، ويُقال: "فَكَرَ في الأمر" أي أعملَ العقل فيه، والفكر هو إعمال النظر العقلي في أمرٍ ما للوصول إلى نتيجة. وقد ورد في لسان العرب: الفكر: إعمال خاطر في الشيء، والفكرة: المرة من الفكر. (ابن منظور، صفحة 313)

### 2- الفكرة اصطلاحاً:

الفكرة في الاصطلاح هي المحتوى الذهني أو المعنى العقلي الذي يتأمل فيه الإنسان أو ينطلق منه لإنتاج خطاب أو عمل. وتُعرّف أيضًا بأنها "مجموعة المعاني والتصورات والمعتقدات التي يكونها العقل حول موضوع معين، وتُعدّ منطلقاً أساسياً في بناء النصوص الأدبية والفكرية، بما في ذلك النص المسرحي (عثمان، 2003، صفحة 151)

وفي السياق المسرحي، تُشير الفكرة إلى الرسالة المركزية أو الإشكالية الفكرية التي يسعى الكاتب إلى التعبير عنها أو مناقشتها من خلال الأحداث والشخصيات والصراع، وغالباً ما تكون هذه الفكرة مستمدة من واقع اجتماعي أو إنساني أو فلسفي (كاكي، 2005، صفحة 94)

ولأهمية الفكرة لا يستطيع الكاتب أن يتجاهل الشعور في عمله لأنها ليست مجردة، فالفكرة قدر كبير من الأهمية في العمل المسرحي وتتضافر كل العناصر لكشفها وإبرازها وكذا اقناع الجمهور بها.

## ثانيا: الفكرة المسرحية:

تُعد الفكرة المسرحية نواة العمل الدرامي وأساس بنائه، فهي تمثل الإشكالية أو القضية الجوهرية التي يسعى الكاتب إلى معالجتها من خلال الشخصيات والصراع والحبكة. وتُعرف بأنها "التصور الذهني الذي يُشكل منطلقاً لخلق العالم المسرحي، ويؤجّه مسار الأحداث ويُحدد طبيعة العلاقات بين الشخصيات (سعد الله، 1996، صفحة 34)

ولا تقتصر الفكرة المسرحية على مضمون أخلاقي أو اجتماعي مباشر، بل قد تتخذ طابعاً وجودياً، فلسفياً أو رمزياً، بحسب طبيعة المسرحية وانتمائها الفني. وقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار الفكرة المسرحية "الرؤية التي يحملها المؤلف تجاه الواقع، والتي يُجسّدها عبر الأحداث والشخصيات والصراع (أرتو، 2000، صفحة 56)

ويؤكد عبد الرحمن كاكي أن الفكرة المسرحية ليست عنصراً عابراً أو ثانوياً، بل هي المحرك الأساسي لبقية عناصر البناء الفني، حيث "لا يمكن تخيل مسرحية دون فكرة معينة، لأن غياب الفكرة يُربك الحبكة ويفسد التكوين الفني العام للعمل (كاكي، 2005، صفحة 94)

## 1- تعريف المسرحية لغة:

ورد في معجم الوسيط: المسرحية قصة معدة للتمثيل على المسرح (إبراهيم و آخرون، 2005، صفحة 678) المسرحية مشتقة من "المسرح"، وهو المكان الذي تُعرض فيه الأعمال التمثيلية. وأصل الكلمة يعود إلى الجذر الثلاثي "سَرَحَ" الذي يدل على التحرك والانطلاق والمرور، ومنها "المسرح" أي مكان السَّرح والانطلاق، ثم أُطلقت الكلمة مجازاً على الفن الذي يُقدم على خشبة (ابن منظور، لسان العرب، ص 256)

انطلاقاً من هذا وذاك ومن كل هذه التعريفات اللغوية ، يتضح لنا أن المسرحية هي عبارة عن نص أو قصة أو حادثة ، يتم تقديمها في شكل عرض مسرحي على خشبة المسرح.

## 2- تعريف المسرحية اصطلاحاً

تعرف المسرحية بأنها نص درامي مصمم للتمثيل على خشبة الميرح أو مغدة للقراءة، مبنية على أساس التقاليد والأعراف الدرامية المتعارف عليها (شكري، 2007، صفحة 2)

المسرحية هي شكل أدبي وفني يُجسّد صراعاً إنسانياً من خلال حوارٍ بين شخصياتٍ محددة، ضمن بناءٍ درامي قائم على الحبكة والتصعيد والتوتر، ويُعرض أمام جمهور في فضاء زمني ومكاني معين. وتُعد من أقدم أشكال التعبير الفني، إذ تعود جذورها إلى الطقوس الدينية والاحتفالات الأسطورية في اليونان القديمة (إدريس، 1990، صفحة 12)

كما تعرف المسرحية عامة بأنها : نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيراً حقيقياً كاملاً، اشتراك عدد من العناصر الأدبية من أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة، الصراع، الشخصيات، الحوار... (أبو مغلي، 2008، صفحة 49)

وقد عرّفها بعض النقاد بأنها "نص درامي يُكتب ليُتمثّل على المسرح، يتمحور حول أزمة أو صراع يدور بين شخصيات متفاعلة داخل وحدة درامية متكاملة (أردش، 1985، صفحة 7) وتتكوّن المسرحية عادةً من ثلاثة عناصر أساسية : الفكرة، الحبكة، والشخصيات، ويُضاف إليها عناصر الإخراج والعرض في حال الأداء فوق خشبة المسرح، مما يجعلها فناً مركباً يتداخل فيه الأدب مع الأداء والسينوغرافيا.

من هنا نصل الى أن المسرحية عبارة عن قصة حوارية أدبية بشكل درامي، قوامها حبكة حادثة يرسمها الممثلون بنثر أو بشعر، وهي نص مكتوب له عدة خصائص يترجم لعرض درامي.

### ثالثا : عناصر البناء الفني للمسرحية :

عناصر البناء الفني للمسرحية تتكون من المكونات الأساسية التي تشكل العمل المسرحي وتسهم في تماسكه وتوصيل فكرته وجمالياته للجمهور وهذه أبرز العناصر:

#### 1- الفكرة أو الفكرة العامة:

هي الرسالة أو القصة الأساسية التي تدور حولها المسرحية، ويمكن أن تكون هذه الفكرة اجتماعية أو سياسية أو فلسفية أو نفسية أو إنسانية، وتمثل الفكرة العمود الفقري للعمل المسرحي.

وتتجلى الفكرة في الرسالة التي يسعى المؤلف إلى إيصالها إلى الجمهور، وغالبا ما تكون الفكرة مباشرة تصرح بها الشخصيات أو رمزية تستنبط من خلال الأحداث. "إن الوقائع والأحداث والمجريات التي تقع في الحياة تشكل المادة الخام للكاتب المسرحي التي يصوغ منها الكاتب مسرحيته، لأن المسرحية عبارة عن سلسلة من التغيرات في التوازن وأي تغير في التوازن يشكل فعلا، ومجموعة الأفعال تشكل الحدث" (رمضان، 2014، صفحة 9). ويفرق أرسطو بين الحوادث كما وقعت وبينها في المسرحية "فينبغي ألا يكون نظم الحوادث كما وقعت في التاريخ حيث يلزم ألا يمثل فعل واحد، فستقتضي الحوادث التي وقعت في هذا الزمن لفرد أو جماعة والتي لا ترتبط بعضها ببعض إلا ارتباطا عارضا" (رمضان، 2014، صفحة 10).

#### 2- الحبكة (الحدث أو العقدة):

"العقدة هي القصة التي يسويها الكتاب ويتوسع فيها بالأسلوب الذي يلائم غرضه منها" (بسفيد، 1987، صفحة 190) وهي تسلسل الأحداث في المسرحية بطريقة مترابطة ومنطقية، والحبكة هي الهيكل التنظيمي للأحداث الدرامية، وتشير إلى ترتيب الأحداث وتداخلها بطريقة مترابطة تؤدي إلى تصاعد درامي، فجوه المسرحية هو الصراع فكل موقف مسرحي ينشأ من صراع بين قوتين متعارضتين، ووجوده ضرورة سواء في المسرحية

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

التراجيدية أو الكوميديية (رمضان، 2014، صفحة 14) ، "ومادة العقدة الخام هي الحياة ولكن الحياة هنا ليست المعادل اليومي للعيش بمبتذلاته الظاهرة، إنها المواقف القصوى في ذرى الحياة النادرة أو العيش اليومي أشكاله الخفية النادرة التي لا نعيها وعيا كلياً" (بنجلي، صفحة 29)، وتتضمن:

✚ مقدمة: وفيها عرض لأهم الشخصيات والزمان والمكان

✚ عقدة: وتمثل نقطة التوتر أو الصراع

✚ تصاعد الأحداث: وهو التوتر الذي يزداد مع تطور القصة

✚ الذروة: وهي قمة الصراع

✚ الحل: وفيه تكون نهاية الصراع وتوضيح النتائج

وتعد الحبكة المحور الديناميكي الذي يمنح المسرحية حيويتها وفعاليتها الدرامية.

### أ - الشخصيات:

الشخصيات هي العنصر البشري الذي يجسد الفكرة ويحرك الحبكة وتنقسم إلى:

✚ شخصية رئيسية: وهي التي تدور حولها الأحداث

✚ شخصيات مضادة: وهي التي تعارض أو تناقض الشخصية الرئيسية.

✚ شخصيات ثانوية: والتي تساعد في دفع الأحداث أو إبراز جوانب الشخصية الرئيسية

ويجب أن تكون الشخصيات واضحة الملامح ذات دوافع مفهومة، وتدرس وفقاً لسماتها النفسية والاجتماعية ودوافعها الداخلية وتطورها خلال سير الأحداث.

### ب - الحوار:

الحوار وسيلة التعبير الرئيسية في المسرحية ومن خلاله تتطور الأحداث وتتجلى الفكرة، ويجب أن يكون الحوار طبيعياً متناسقاً مع طبيعة الشخصيات وزمن المسرحية.

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

تتسم اللغة الحوارية بالوظيفية، إذ تخدم البناء الدرامي وتكشف عن الانفعالات، وتعبر عن المستويات الثقافية والاجتماعية للشخصيات، ويراعى في الحوار الدقة والإيجاز والتنوع بين النثر والشعر أحيانا حسب الطابع الجمالي للمسرحية.

### ت- الصراع:

جوهر الدراما المسرحية وهو ما يولد التشويق ويحرك الأحداث، وقد يكون هذا الصراع داخليا (داخل الشخصيات) أو خارجيا (بين الشخصيات أو الشخصية والمجتمع)، وينشأ الصراع نتيجة تضارب الإرادات

"ويتخذ هذا الصراع شكلا خاصا في كل طور من أطوار التطور في علاقة الإنسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي، ولهذا فإن شكل الصراع في المسرح مواكب لمراحل ذلك التطور".  
(رمضان، 2014، الصفحات 14-15)

ويقسم معظم منظري المسرح الصراع إلى عدة أنواع:

✚ صراع الإنسان مع الطبيعة والقوى الغيبية

✚ صراع الإنسان مع مجتمعه

✚ صراع الإنسان مع إنسان آخر

✚ صراع الإنسان مع نفسه

والصراع الدرامي إرادي بين إرادتين وهو ليس صراعا عفويا يجيء نتيجة للصدفة المحضة، ولا يعني ذلك أن تكون الإرادتان على طرفي نقيض تماما، أي قد تكون بينهما من أوجه الشبه أكثر مما بينهما من أوجه الخلاف أو التناقض (رمضان، 2014، صفحة 15)

ويرى منظرو المسرحية المعاصرون أن الصراع أساس المسرحية ف "الصراع هو النبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بتمامها، ففي المأساة نرى على الدوام صراعا بين القوى المادية بعضها ضد بعض أو بين القوى المادية والذهنية معا، وفي الملهاة نجد باستمرار صراعا بين

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

الشخصيات وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع" (نيكولا، 1958، الصفحات 133-134)

وحتى يكون الصراع الدرامي ذا قيمة ومؤثرا ينبغي أن تكون الإرادتان متقاربتين من حيث القوة، فالإرادة مهما صورت في المسرحية على أنه ضعيفة لا بد لها أن تتضمن قدرا من القوة يتيح لها احتمال التصارع مع الإرادة الأخرى.

ويعتبر الصراع الداخلي أقسى أنواع الصراع، صراع الإنسان مع نفسه وذاته، ويظهر هذا الصراع في المسرح الكلاسيكي والرومنسي ف "لا مندوحة للمسرحية الكلاسيكية وأو الكلاسيكية المحدثه بحكم القيود التي يلتزمها كاتبها من أن تصور هذا الصراع الداخلي تصويرا شديد التحديد محصور المعالم، والمسرحية الرومانسية بحكم السهولة التي تستطيع بها تطوير الشخصيات تتيح فرحا أكبر، وبخاصة في عرض هذا اللون من ألوان الصراع المشتق من قبل الأحداث" (نيكولا، 1958، الصفحات 137-138).

### ث - الزمان والمكان (الوحدة الزمكانية):

يعرف الزمان بأنه الفترة الزمنية التي تدور فيها الأحداث (محددة أو ممتدة)، أما المكان فهو البيئة التي تجري فيها الأحداث (واقعية أو رمزية)، وبعض المدارس المسرحية تركز على وحدة الزمان والمكان مثل المدرسة الكلاسيكية.

### ج - الإخراج المسرحي:

بعد كل هذا يحول النص المسرحي إلى عرض حي على خشبة المسرح، ويشمل هذا العرض على:

الديكور

الإضاءة

حركة الممثلين

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

---

الملابس

المؤثرات الصوتية والبصرية

ح- اللغة:

يجب أن تكون لغة الحوار تتناسب مع طبيعة الشخصيات وبيئتها، وعلى هذا الأساس قد تكون اللغة فصيحة أو عامية، شعرية أو واقعية.

### رابعاً: علاقة الفكرة بعناصر البناء الفني للمسرحية

تلعب الفكرة دوراً مركزياً في بناء النص المسرحي إذ تشكل منبعاً تتفرع منه بقية العناصر الدرامية وتتحول من مجرد تصوّر مجرد إلى مكّون عضوي متكامل يتحقق عبر: الحكاية، الشخصيات، الموضوع، الصراع، الحوار، الفعل، الزمن والمكان وفيما يلي تحليل شامل لعلاقة الفكرة بكل عنصر:

#### 1- علاقة الفكرة بالحكاية

تُعَدّ الحكاية أحد المرتكزات الأساسية التي تتجسد فيها الفكرة العامة للمسرحية فالفكرة تبدأ عادة في شكل مجرد أو نظري لكنها ما تلبث أن تتخذ لها شكلاً سردياً ملموساً عبر سلسلة من الأحداث وهو ما يُعرف بالحكاية أو البناء الحكائي وتكون العلاقة بين الفكرة والحكاية علاقة جدلية، إذ تنبثق الحكاية من الفكرة وتعود لتغذيها وتطورها في آنٍ واحد.

ففي مسرحية "أوديب"، على سبيل المثال، تتمحور الفكرة العامة حول الصراع مع القدر، وهي فكرة وجودية كبرى تتفرع عنها جملة من الأفكار الجزئية مثل:

➤ صراع أوديب مع كريون.

➤ صراع أوديب مع الكاهن.

➤ صراع أوديب مع أبي الهول.

وتبدأ الحكاية من النبوءة التي أطلقتها الآلهة على لايوس (والد أوديب)، والتي تُخبره بأنه إذا أنجب ولداً، فسوف يُقتل على يده ويتزوج من والدته. في محاولة منه لتجنّب مصير النبوءة، يأمر لايوس بقتل أوديب الرضيع، لكن الراعي يُشفق عليه ويسلمه لعائلة ملكية أخرى. ينشأ أوديب بعيداً عن والديه الحقيقيين، وحين يعلم بالنبوءة يتجه نحو طيبة، هرباً من تحقيقها. وفي مفترق الطرق، يقتل دون علمه والده، ثم يُنقذ المدينة من لغز أبي الهول، فيُكلّف بالعرش ويتزوج من جوكاستا، أمه.

تُجسد هذه السلسلة من الأحداث الفكرة الأساسية - الصراع مع القدر - من بدايتها إلى نهايتها، وتُظهر كيف تتجلى الفكرة عبر أحداث الحكاية، فتتحقق الفكرة بالحكاية ومن خلالها. (بونوة، 2017، الصفحات 145-148)

### 2- علاقة الفكرة بالشخصيات:

تُعد الشخصية المسرحية من أهم أدوات تجسيد الفكرة في النص الدرامي، فهي الكيان الذي تتحرك من خلاله الأحداث، وتتطرق عبره مواقف النص ورؤاه. وتغدو العلاقة بين الفكرة والشخصية علاقة تفاعل وتكامل، إذ لا وجود فعلي للفكرة على خشبة المسرح إلا عبر شخصيات تحملها، تُعانيها، وتتصارع من أجلها.

في مسرحية "أوديب"، نجد أن الفكرة الرئيسية - الصراع مع القدر - تتحقق بشكل جلي من خلال شخصية أوديب نفسه، الذي يحمل الفكرة منذ البداية حتى النهاية. إنه الشخصية المحورية التي تتجسد فيها مأساة المعرفة والجهل، الإرادة والقدر. وما يزيد من تعقيد هذه الشخصية هو بعدها البيولوجي؛ فقد وُلد أوديب بتشوه في القدم (متورم القدمين)، مما كان له أثر نفسي عميق في تكوينه، انعكس لاحقًا في تهوره واندفاعه، حتى في مواجهته لقدر محتوم.

أما في مسرحية "إلكترا"، فتُجسد الشخصية فكرة الصراع مع الذات ومع صورة الأم الخائنة. إذ تمتلئ إلكترا بالحق على والدتها "كليمنسترا"، التي قتلت أباهما الحبيب "أغاممنون". هذا التمزق الداخلي جعل من إلكترا شخصية مهووسة بالانتقام، ممزقة بين حبها لوالدها وأخيها، وكراهيتها العميقة لأُمها. تقول الكاتبة:

"إلكترا شخصية ممزقة بين حب عجيب لأبيها (أغاممنون)... وبين حقد هائل يطفح من ملامحها ومن آهاتها المحترقة نحو أمها." (بونوة، 2017، صفحة 146)

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

هكذا، تتحول الشخصية المسرحية إلى قناة تعبّر بها الفكرة عن أبعادها المتعددة: البيولوجية، النفسية، الاجتماعية وحتى الرمزية. وكلما كانت الشخصية مركبة وغنية، كانت الفكرة أكثر عمقًا وتنوعًا.

### 3- علاقة الفكرة بالموضوع:

يمثل الموضوع الحامل المادي للفكرة في النص المسرحي، إذ أن كل فكرة - مهما بدت مجردة - تحتاج إلى موضوع تتجسد فيه وتتفاعل معه لتأخذ بعدًا دراميًا. والموضوع المسرحي ليس بالضرورة قضية فلسفية أو سياسية كبرى، بل قد يكون حدثًا بسيطًا، شيئًا ماديًا، أو حتى كائنًا، لكنه يُستخدم كوسيلة لإبراز أبعاد الفكرة وصراعاتها.

في مسرحية "أوديب"، يتمثل أحد المواضيع الجوهرية في الأسئلة التي يطرحها أبو الهول، وهي تمثل موضوعًا ماديًا يختبر ذكاء أوديب ويقوده إلى المصير المحتوم. تلك الأسئلة لم تكن مجرد لغز، بل كانت تمهيدًا لولوج أوديب نحو الحقيقة الكبرى: حقيقة ذاته، وهويته، ومصيره.

أما في مسرحية "مكبث"، فيتخذ الموضوع تمظهرًا أكثر رمزية من خلال الخنجر. ففي مشهد شهير، يتخيل مكبث خنجرًا أمامه، فيمد يده إليه، ويتلوّث بدم الملك "دنكان". هنا يصبح الخنجر موضوعًا يحمل فكرة القتل والطمع، وتتشكل من حوله سلسلة أفعال تتنامى حتى تصل إلى ذروتها المأساوية.

كما نجد أن الغابة نفسها - عندما زحفت في مشهد النهاية - تحققت كموضوع آخر لنبوءة الساحرات، أي أن الموضوع لا يكون دائمًا شيئًا ماديًا بسيطًا، بل قد يكون رمزيًا، متخفيًا في مشهد، أو محمولًا في دلالة ضمنية.

في مسرحية "عطيل"، يتحقق الموضوع من خلال المنديل، الذي تحوّل إلى دليل خيانة مزعوم، وقاد إلى فعل القتل، فكان بذلك موضوعًا ماديًا بسيطًا حمل فكرة الغيرة القاتلة.

وهكذا، فإن الموضوع في المسرحية يُشكّل البنية التي تكتسب من خلالها الفكرة وضوحها، وتخرج من حيز التجريد إلى التحقق الفعلي. (بونوة، 2017، الصفحات 145-148)

### 4- علاقة الفكرة بالحوار واللغة المسرحية

يُعد الحوار المسرحي الوسيلة الأبرز التي يُعبّر بها المؤلف عن أفكاره، وهو الأداة التي من خلالها تتبلور الفكرة على لسان الشخصيات، وتتخذ شكلاً حياً ومباشراً. لا يقتصر دور الحوار على مجرد نقل المعلومة أو تحريك الحدث، بل هو أيضاً تجسيد لعمق الفكرة وصراعاتها الداخلية، سواء في بعدها الذاتي أو الكوني.

يرى بعض النقاد أن الحوار هو لغة المسرحية، أي أنه الوسيلة التي يبني بها الكاتب حركته ويمرّر من خلالها رؤاه الفكرية. فالحوار ليس مجرد وسيلة تواصل بين الشخصيات، بل هو وسيلة تواصل بين المؤلف والجمهور كذلك، يحمل أفكاراً، مواقف، أسئلة، وانفعالات.

وفي مسرحية "أوديب"، تتجلى العلاقة بين الحوار والفكرة في مقاطع مكثفة، منها حوار أوديب مع جوكاستا، والذي يعكس حجم التمزق النفسي الذي يعيشه، ويكشف بصدق عن عمق الصراع بين الهوية والانتماء، الحب والذنب:

"ناديني بأي وصف شئت فأنت جوكاستا التي أحبها... ما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تعدّ ما رسخ في القلوب من العطف والود..." (بونوة، 2017، الصفحات 145-148)

✦ كما أن الحوار في مكبث، على لسان الزوجة أو عبر نبوءات الساحرات، يكون محملاً بالشحن الرمزي والمضموني، فنتحول العبارات إلى أدوات لاستدعاء الفعل، وتحقيق النبوءة، وتكثيف الرغبة في السلطة، بما يعكس انبثاق الفكرة من داخل الكلمة، لا من خارجها.

وهكذا يتضح أن الحوار المسرحي:

- يربط بين الشخصيات ويساعد على تطور الأحداث.
- يُجسّد الصراع الفكري والنفسي بين القوى المتضادة.

• يُشكّل الإطار التعبيري الذي تنبثق منه الفكرة وتتطور خلاله.

### 5- علاقة الفكرة بالصراع

يُعد الصراع أحد المحركات الأساسية للنص المسرحي، وهو المجال الديناميكي الذي تتحقق فيه الفكرة وتتبلور من خلال تفاعل القوى المتعارضة. فكل فكرة درامية - خصوصًا إذا كانت ذات طابع وجودي أو أخلاقي - لا يمكن أن تظهر في صورتها الحية دون صراع يُجسّدها. ويكتسي هذا الصراع طابعًا داخليًا أو خارجيًا، فرديًا أو جماعيًا، لكنه في جميع الحالات يُحرّك الحدث ويقود إلى ذروته الدرامية.

في مسرحية "أوديب"، يتجلى الصراع منذ البداية كترجمة مباشرة للفكرة الأساسية: الصراع مع القدر. يبدأ ذلك من مفترق الطرق حين يقتل أوديب والده دون أن يعلم هويته، ويستمر الصراع حين يتفشى الطاعون في طيبة، ويواجه أوديب الكاهن الذي يرفض الكشف عن الحقيقة. ثم يتصاعد الصراع تدريجيًا إلى أن يصل ذروته مع الرسول والراعي، اللذين يكشفان حقيقة نسبه، لينتهي بانتحار جوكاستا وفقء أوديب لعينيه.

"وهكذا حقق لنا الصراع هذه الفكرة التي كانت منذ بدايتها تشكل صراعًا بين أوديب والقدر." (بونوة، 2017، صفحة 148)

ويُشير البعض إلى أن القدر قد تم تجسيده في المسرحية بصورة رمزية في شخصية أبو الهول، الذي كان بوابة العبور نحو مصير أوديب، وامتحانًا لعقله وجراته.

أما في مسرحية "مكبث"، فإن الفكرة العامة - الطمع يؤدي إلى الهلاك - تتجسد أيضًا عبر سلسلة من الصراعات المتتالية:

• صراع مكبث مع نبوءات الساحرات.

• صراعه مع نفسه ومع ضميره.

• صراعه مع زوجته التي تحرضه على القتل.

• صراعه مع الورثة الشرعيين للعرش.

• صراعه الأخير مع مكدوف.

ويأتي سقوط مكبث كنتيجة حتمية لهذا المسار التصاعدي من الصراع، حيث تتحقق النبوءات بشكل رمزي (زحف الغابة - المولد القيصري لمكدوف)، فتسقط أوهامه وتتحقق الفكرة في نهايتها المأساوية.

وهكذا، يُعد الصراع المجال الحيوي الذي تتفاعل فيه الفكرة مع الأحداث، وينتقل عبره النص من وضع أولي إلى وضع معقد، وصولاً إلى الحل، حيث تكون الفكرة قد استكملت دورتها. (بونوة، 2017، الصفحات 145-148)

### 6- علاقة الفكرة بالفعل

يُعتبر الفعل في المسرحية أحد أكثر العناصر ارتباطاً بتجسيد الفكرة، لأنه يُجسدها عبر الحركة والسلوك والانفعال داخل الحكمة. فالفكرة لا تبقى حبيسة اللغة أو الحوار، بل تتجسد من خلال أفعال الشخصيات، وردود أفعالها، مما يمنح المسرحية طابعها الدرامي الحقيقي. في مسرحية "أوديب"، تتجلى الفكرة (الصراع مع القدر) من خلال سلسلة من الأفعال المترابطة:

• فعل محاولة المرور من الطريق، وما تبعه من صراع مع والده وقتله له دون أن يعرف هويته.

• دخول أوديب إلى طيبة، والحدث الرمزي المتمثل في حل لغز أبي الهول.

• فعل الزواج من جوكاستا.

• ثم تتوالى الأفعال: تفشي الطاعون، التحقيق، اكتشاف النسب الحقيقي، ثم النهاية التراجيدية بفناء عينييه.

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

كل هذه الأفعال ليست مجرد أحداث مستقلة، بل هي تجسيد متواصل للفكرة التي تتحرك من خلالها وتظهر عبرها.

في مسرحية "عطيل"، كان المندبل هو الموضوع، لكن تحقق الفكرة تمّ بالفعل: الغيرة → الشك → القتل. فالفعل المسرحي هنا يُجسّد الانفعال النفسي عبر لحظة حاسمة تؤدي إلى الانفجار التراجيدي.

أما في مسرحية "مكبث"، فإن الفعل يتحرك بوتيرة متصاعدة وسريعة نحو الكارثة. تبدأ الأفعال بفكرة داخلية: الطموح المفرط، ثم تتجسد خارجيًا بفعل القتل:

• قتل الملك دنكان.

• قتل بانكو.

• قتل أسرة ماكدوف.

• انتهاء بموت مكبث نفسه.

"الفعل في مسرحية مكبث يتحرك مباشرة وبسرعة باتجاه الأزمة حتى نهاية الحبكة." (بونوة،

2017، صفحة 149)

وتبرز أهمية الفعل في كونه:

• يُجسّد تسلسل تطوّر الفكرة داخل البناء الدرامي.

• يُعبّر عن الانفعالات العميقة التي لا يمكن نقلها بالكلمات فقط.

• يكشف الصراع الداخلي والخارجي بطريقة مرئية.

### 7- علاقة الفكرة بالزمان والمكان

يُعدّ الزمان والمكان من العناصر الجوهرية في البناء المسرحي، ويلعبان دورًا أساسيًا في تجسيد الفكرة وتحقيق أبعادها الدرامية. فكل فكرة تقتضي إطارًا زمنيًا ومكانيًا يتلاءم مع

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

طبيعتها ويُبرز دلالاتها الرمزية والدرامية. وعادةً ما تفرض الفكرة ذاتها على الكاتب المسرحي فتحدد له زمان الحكاية ومكانها بما يتوافق مع منطق الأحداث وتطور الصراع.

في مسرحية "مكبث"، يظهر ارتباط الفكرة بالزمان والمكان بوضوح:

- تدور معظم الأحداث في الليل، وهو ما يُوازي من الناحية الرمزية ظلمة النفس، والاضطراب الداخلي، وعذاب الضمير.

- الزمان الذي ظهر فيه الخنجر الوهمي مثّل لحظة ميلاد الفعل الإجرامي.

- أيضًا، زمن النبوءة (عندما التقى مكبث الساحرات) ولّد داخله الطمع – الفكرة الأساسية للمسرحية.

في مسرحية "أوديب"، يتجسد الزمان والمكان بما يناسب الخلفية الأسطورية:

- الزمان مرتبط بالعقيدة اليونانية القديمة، حيث كانت النبوءات والآلهة تلعب دورًا أساسيًا في تشكيل المصير.

- المكان يتمثل في القصر، وهو رمز للسلطة والعظمة، لكنه يتحوّل إلى ساحة لانكشاف الفاجعة وتحقيق النبوءة.

في مسرحية "عطيل"، تتعدد الأزمنة:

- زمن الغيرة لدى ياغو.

- زمن الحرب الذي يُضفي توترًا إضافيًا على الأحداث.

- زمن الحياة الزوجية المتوترة بين عطيل وديدمونة.

ومن هنا يتضح أن الزمان والمكان في المسرحية:

- ليسا عناصر خارجية فقط بل يتفاعلا بعمق مع الفكرة، ويُسهمان في إبرازها وتكثيفها.

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

• يُضيفان على الفكرة أبعادًا نفسية وسيميولوجية سواء عبر الليل والظلمة أو القصر والكهف والمدينة. (بونوة، 2017، صفحة 150)

### خامسا:

قبل أن نُبشر في تحليل تفصيلي لعلاقة الفكرة بالحركة الدرامية والحبكة من المفيد التوقف عند بعض الرؤى النظرية التي حاولت أن تُعرّف مفهوم الحبكة في المسرحية الحديثة وتضعه في إطار جدليّ ضمن البنية الفنية العامة للعمل المسرحي.

لقد ظهرت في نظريات الدراما الحديثة رؤيتان متباينتان حول مكانة الحبكة المسرحية:

• **الرؤية الأولى (رأي الأغلبية):** تؤكد أن الحبكة عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في العمل المسرحي. تُعدّ الحركة والتنظيم البنائي ضرورةً أساسية لتحقيق المعنى الدرامي.

• **الرؤية الثانية (رأي الأقلية):** ترى أن بالإمكان الاستغناء عن الحبكة الكلاسيكية وتضعها أحيانًا في مرتبة ثانية بعد الفكرة أو الشخصية أو حتى الفعل.

هذا الانقسام يعكس تطور المسرح كفنٍّ يخرج من القوالب القديمة ويبحث عن أدوات جديدة تواكب التحولات الفكرية والاجتماعية الحديثة.

ومن أبرز الأسماء التي ساهمت في إثراء هذا النقاش نجد المسرحي العربي الدريه عيد الذي رأى أن "العمل المسرحي ليس سوى مجموعة من المشكلات الصغيرة أو هو نتاج تفاعل تلك المشكلات"، ما يعني أن الحبكة لا تقوم من فراغ بل تنشأ من تقاطع الأزمات والقضايا داخل النص.

في ذات السياق، يرى جورج برنارد شو أن الطريق الأمثل لكتابة مسرحية ناجحة يبدأ أولاً بتحديد فكرة مركزية ضمن موقف درامي وبعد ذلك تنطلق عملية تشكيل الحبكة وتوزيع الأحداث بشكل يضمن تماسك البناء.

لكن شو يحذر من الوقوع في فخ "الحبكة الفارغة" أي عندما تتحول الحبكة إلى مجرد غلاف لعرض مواقف سطحية بلا عمق درامي حقيقي. وهو يشدد على أن الحبكة يجب أن تكون "وعاءً نابضاً" بالحياة يُجسّد صراعاً فكرياً حقيقياً.

أما المفكر الوجودي جان بول سارتر فقد وضع الحبكة في صلب بنية المسرحية الفعالة، مؤكداً أن "وجود تنظيم للحركة والفعل هو الشرط الوحيد لمسرح فعال حقاً". لكنه في المقابل حذر من فهم خاطئ للحركة المسرحية إذ يرى أن الحركة لا تعني "كثرة الحركات" أو "الصخب" بل تعني بالأساس حركة الشخصية في انتقالها من موقف درامي إلى آخر وهو يشدد على أن المسرح في جوهره، هو "فعلٌ لا تصوير"، ما يجعل من الحبكة أداة لتمثيل الصراع وتحولاته لا مجرد تتابع أحداث.

ومن هنا يمكن القول إن هذا الطرح يؤسس لعلاقة وثيقة بين الفكرة والحبكة والفعل الدرامي مما يُمهّد للبحث لاحقاً في أنواع حركة الفكرة وأثرها في تشكيل بنية المسرحية (أبو العباس، 2010، صفحة 37).

في كل عمل مسرحي، تُمثل الفكرة نقطة الانطلاق الأساسية ليس فقط على مستوى المضمون بل على مستوى الهيكل الفنية والبناء الداخلي للعمل فهي العنصر الذي تنفّرع عنه باقي الأجزاء وتُبنى حوله الأحداث ويتشكّل وفقه الصراع وتصاغ من خلاله الشخصيات ولهذا لا يمكن أن تُكتب مسرحية دون أن تكون هناك فكرة محورية تحكم هذا البناء لأنها ببساطة تمثل النية الفكرية الأولية التي يُنظّم بها الكاتب عمله ويُحدّد على ضوئها اتجاهه الفني.

"كل مسرحية فكرة تنطلق منها، ويحاول المؤلف نسج حبكة حولها فكما لا يمكن تخيل مسرحية دون حبكة، لا يمكن كذلك تخيلها دون فكرة".

هذا التصور يُبرز الفكرة باعتبارها الركيزة المركزية التي تسبق كل شيء وتتجاوز كونها مجرد فكرة ذهنية إلى كونها قوة كامنة تُحرّك المكونات الدرامية الأخرى. فالمؤلف لا ينطلق

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

من حدث معزول أو مشهد مثير، بل من فكرة يريد التعبير عنها أو استكشافها، وهو ما يمنح العمل وحدته وتماسكه الداخلي.

وهذه القاعدة لا تقتصر على المسرحيات الكلاسيكية أو البنائية، بل تشمل أيضًا أشكال الكتابة الحديثة والتجريبية، بما فيها المسرح التعبيري والعبثي والتسجيلي وهي أشكال قد تبدو عند ظاهرها مفككة أو خالية من نظام واضح لكنها رغم ذلك تتأسس على فكرة ما، حتى وإن كانت هذه الفكرة غير معلنة أو مضمّنة في طبقات خفية من النص.

"فحتى أكثر المسرحيات هدمًا للبناء الدرامي التقليدي (كالمسرحيات التعبيرية، ومسرحيات العبث واللامعقول، والمسرحيات التسجيلية) فإنها لا تعدم وجود فكرة يروم المؤلف توصيلها إلى المتلقين".

يؤكد هذا القول أن الفكرة تظل العنصر الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه في أي تجربة مسرحية مهما اختلفت اللغة أو الشكل أو الطرح لأنها تمثل البوصلة التي تُوجّه النص نحو غاية محددة فهي لا تختفي حتى عندما تُموّه داخل البنية، بل تتحول إلى دافع بنائي داخلي يُنسّق العلاقات بين الشخصيات والأحداث والحوار والمكان.

إن حضور الفكرة ليس رفاهاً إبداعياً بل شرطاً بنيوياً فحين تغيب يتحول العمل المسرحي إلى مجموعة من المشاهد المفككة التي تقتصر إلى العمق، وتفقد القدرة على التأثير أو الإقناع أما عندما تكون الفكرة واضحة في ذهن الكاتب، فإنها تمنحه قدرة على التوجيه والربط والإيحاء فيُصبح النص وحدة حية متكاملة تنبض بالمعنى (أبو العباس، 2010، صفحة 93)

لا تقتصر أهمية الفكرة في العمل المسرحي على كونها مجرد بداية ذهنية أو تأمل أولي يقوم به الكاتب قبل انطلاقه في الكتابة بل تتعدى ذلك لتُصبح المنظم الحقيقي لتوجه النص كاملاً والأساس الذي يضبط الإيقاع الداخلي لعملية البناء. إن الفكرة تُشبه البوصلة التي تمنح الكاتب القدرة على اختيار الطريق الصحيح وتجنّبه الوقوع في التشتت أو الارتجال أو العشوائية.

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

ولهذا يُقال: "الفكرة هي التي تنظم مبدئيًا توجه الكاتب وتحدد له السبيل الملائم لبناء حبكة، سعيًا لتحقيق الهدف الذي ينشده".

انطلاقًا من هذا التصور، لا يعود بناء الحبكة فعلاً تقنيًا منفصلاً بل يصبح عملية عضوية تبدأ من الفكرة نفسها فبنية الحبكة وشكل الصراع وتسلسل الأحداث كلها نابعة من طبيعة الفكرة المطروحة: إذا كانت الفكرة صدامية كانت الحبكة تصاعدية ومشحونة بالتوتر وإذا كانت الفكرة تأملية جاءت الحبكة أكثر استبطانًا واستنادًا إلى الحوارات والمواقف الداخلية.

ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين النية الفكرية للكاتب وبين شكل المسرحية التي يُنتجها فليس كافيًا أن تكون هناك أحداث أو شخصيات بل يجب أن تكون هناك غاية واضحة تتحرك باتجاهها تلك العناصر وهذه الغاية تتبع مباشرة من الفكرة، لأنها تمثل "الهدف الجوهري" أو "التوجه العميق" الذي يُريد المؤلف أن يُوصله إلى المتلقي.

ولذلك، فإن كل قراءة أو مشاهدة لأي نص مسرحي تنطلق تلقائيًا من سؤال بسيط في الظاهر لكنه جوهري في التحليل: "إذ أن السؤال الذي يُوجّه دائمًا لكل مسرحية مقروءة أو معروضة هو: ماذا أراد المؤلف من وراء تأليف المسرحية؟ أو ما هي الفكرة التي يريد توصيلها للمتلقين؟".

هذا السؤال ليس نقديًا فقط، بل إبداعي أيضًا لأنه يُسائل النص في عمقه ويبحث عن المعنى الكامن خلف الشكل. إنه لا يكتفي بتتبع الأحداث بل يسعى إلى تفكيك بنيتها من الداخل لفهم المنطق الذي يحكمها ومن هذا المنطق تتضح أن الفكرة ليست مجرد "محتوى" بل جوهر بنائي يُشكل عصب النص المسرحي.

الفكرة إذن هي الشرارة والمحرك والوجهة وإذا كان البناء الدرامي هو الهيكل العظمي للمسرحية فإن الفكرة تمثل العمود الفقري لهذا الهيكل ما يجعله قائمًا، منسجمًا، ومتماسكًا في حركته نحو غاية محددة (أبو العباس، 2010، صفحة 93)

عند الغوص في البنية الدرامية للمسرحية، تبرز "الفكرة" ليس فقط كمحور أولي لتحريك الصراع بل كمفهوم شامل يُطلق عليه في بعض الخطابات المسرحية مصطلح "التيمة". هذه التيمة لا تقتصر على مجرد مضمون صريح أو شعار موجه بل تتجلى في شكل معنى عميق يسري داخل العمل ويهيمن عليه من بدايته إلى نهايته.

"الفكرة أو ما يصطلح عليها (التيمة) - أحياناً - يقصد بها - على العموم - الفكرة الرئيسية التي تسود العمل الفني - إلها موضوعه - والتيمة الدرامية هي المفهوم النظري الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال الشخصيات والأحداث".

التيمة تعني الفكرة الأساسية التي تُسيطر على النص وتضبط إيقاعه الداخلي. إنها ليست فقط موضوعاً يُعالج بل منظوراً فكرياً يُنظّم طريقة معالجة هذا الموضوع وعلى هذا الأساس تختلف التيمة عن "الفكرة الجزئية" أو "الأفكار الثانوية" التي قد تظهر وتختفي داخل النص لأن التيمة تعمل كسقف معنوي شامل تنفّرع تحته باقي المضامين.

وفي ضوء هذا الفهم، تتحول التيمة إلى بنية داخلية موحدة للنص تُرشد اختيارات الكاتب وتتحكّم في ترتيب المشاهد وتصعيد التوترات فالنص المسرحي حتى يكون قوياً وفعالاً يحتاج إلى تيمة حاضرة بقوة تُنظّم كل عنصر داخله: من الفضاء إلى حركة الممثل إلى الجملة الحوارية إلى الحدث الصغير والتفصيل الدقيق.

وفي كثير من الأحيان، لا تُعلن التيمة عن نفسها صراحة بل تظهر من خلال تكرار المعاني والمواقف وتساعد الصراع وتطور مصائر الشخصيات فهي تتجلى في البنية لا في التصريح وفي التلميح الرمزي لا في الشرح المباشر.

إن المسرحية التي تخلو من تيمة واضحة أو تتضمن عدة تيمات متضاربة دون تنظيم، تُعاني من التشويش البنيوي وتفقد تماسكها الدرامي لأن التيمة هي التي تمنح للعمل الفني وحدته الموضوعية وتكامله التأويلي.

ولهذا السبب، تُعد التيمة مرجعًا داخليًا لفهم كل مشهد بل لفهم كل جملة داخل النص لأنها لا تمثل فقط سؤالًا يطرحه الكاتب بل أفقًا دلاليًا يُبنى عليه الجواب الدرامي (أبو العباس، 2010، صفحة 93)

حين نتأمل العناصر الفنية المكوّنة للنص المسرحي يتبيّن أن الفكرة لا تقتصر على إطلاق الحركة بل تمتد لتشكّل المعيار الذي يوجّه حركة جميع العناصر الأخرى فهي البوصلة التي تُنظّم الصراع وتُحدّد مواقف الشخصيات وتُضفي معنى على الفعل وتُحرّك الزمن والفضاء وترتبط أجزاء النص كلها بوحدة فكرية محكمة.

"لأنها تُوجّه حركة بقية العناصر وتؤثر فيها".

لكن هذه الفكرة، حتى تؤدي دورها البنائي والجمالي لا يُمكن أن تكون عشوائية أو مجرد انفعال لحظي إن المؤلف المسرحي مطالب باختيار فكرة جوهرية ومرتبطة بمجتمعها ارتباطًا مباشرًا فكرة تُلامس الأسئلة الكبرى لذلك الزمن وتُخاطب الوعي الجمعي وتستقرّ التخيل العام وتُثير الجدل أو تمنح الأمل.

"ولكي يضمن المؤلف شرعيته قبولًا حسنًا لا بد له من اختيار فكرة جوهرية تمس - بشكل مباشر - المجتمع الذي يُوجّه إليه".

إن هذا الوعي بقيمة الفكرة لا يُقاس فقط بقوتها أو رمزيّتها بل أيضًا بمدى مواءمتها للحظة التاريخية والاجتماعية التي تُطرح فيها فالفكرة العظيمة هي التي تطرح قضية إنسانية عامة لكنها تُعبّر أيضًا عن همّ اجتماعي ملموس.

وهذا ما يفسّر لماذا خلّد التاريخ مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وإيسن لأنها لم تكن عروضًا تقنية أو تجريبية فقط بل كانت أعمالًا نابغة من أفكار تمسّ الوجود الإنساني مباشرة.

"فالمسرحيات الخوالد (سوفوكليس وشكسبير وإيسن) مثلاً كان الضمان الأول لخلودها هو حيوية الأفكار التي تضمنتها".

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

إن اختيار الإغريق لموضوعات القدر والذنب وعلاقتها بإرادة الإنسان لم يكن اعتباطيًا بل وُلد من إدراك عميق لما تمثّله هذه القضايا من جذر فلسفي وأخلاقي داخل الإنسان من صراعه مع مصيره وتوقه للحرية وحدوده أمام السلطة الإلهية أو القوانين المجتمعية.

"الإغريق عندما اختاروا موضوعات القدر والذنب وعلاقتها بإرادة الإنسان فإنهم اختاروها لإدراكهم أهمية وخطورة هذه الأفكار وعلاقتها الصحيحة بعصير الإنسان وطموحاته ووجوده" وكذلك الأمر مع المسرح الكلاسيكي الفرنسي الذي ركّز على قيمة الانتماء الجماعي وضرورة التضحية الفردية في سبيل "المجموعة" تمجيدًا لقيم المجتمع الأرستقراطي الذي يرى في الفرد مجرد امتداد لقانون الجماعة.

وفي كلتا الحالتين، كانت الفكرة تُؤسس لبناء درامي شديد التماسك بحيث لا مجال فيه للأفكار الثانوية أو الموضوعات الجانبية لأن الفكرة الرئيسية تُهيمن وحدها على البناء وتُخضع له جميع عناصره.

"فالفكرتين السابقتين أنجبتا حبكة مسرحية متوازنة ومركزة وموحدة لا تسمح بوجود موضوعات ثانوية أو جانبية تقلل من أهميتها".

ولأن هذه الأفكار ترتبط بمفاهيم عليا - كالقدر والعدالة والواجب والمصير والمجتمع - فإنها تتطلب شكلاً فنيًا رفيعًا يليق بمقامها شكلاً لا يُعبّر عن العاطفة العابرة بل يُجسّد قيمًا إنسانية نبيلة تُثير الإعجاب وتُلهم الجمهور.

"لذا كان عليها أن تبدو باهرة، كثيرة الإعجاب، تتخذ شكلاً رفيع المستوى يضمن لها الجمال والرقى".

ولن تصل المسرحية إلى هذه الصورة النبيلة ما لم تعتمد على فكرة ترى الإنسان في موضع أدنى منها لا لتحقره بل لتمنحه أفقًا أعلى يرتقي إليه من خلال الدرس الأخلاقي أو القيمة الجمالية أو الصدمة الفكرية التي توقظه من غفلته.

وفي النهاية، لا يمكن لأي عنصر خاص أو تفصيل فردي أن يهيمن على بنية المسرحية أو يطغى على الفكرة العامة ما لم يكن جزءًا من حركتها الكلية ومن خدماتها الدلالية. (أبو العباس، 2010، صفحة 93)

وحينما تغيب الفكرة المركزية الواضحة في العمل المسرحي تتحلّ وحدته وتتشتّى عناصره فتفقد المسرحية تماسكها البنيوي والمعنوي ويتجلى هذا الخلل بوضوح في بعض أشكال المسرح التعبيري حيث يؤدي اضطراب حركة الفكرة إلى تمزق الحبكة وتفتت الشخصيات وتحول المسرحية إلى مشاهد متناثرة بلا رابط داخلي يحكم تسلسلها أو يبرر تفاعلها كما أشار النص فإن "المسرحية التعبيرية... تقلت إلى أجزاء صغيرة لا واسط بربطها لو ينظمها إذ تشطت أحداثها، وانشطرت شخصياتها".

ويبلغ غياب التنظيم الفكري مداه في مسرح العبث واللامعقول إذ لا يتمسك هذا التيار غالبًا بأي هيكلية فكرية متماسكة بل ينزع إلى خلق مناخ من التوتر الفلسفي والتشتّي الدلالي ما يؤدي إلى "الضباع في أفكار عديدة متشابهة ومتنافرة في آن واحد" فتدور الحبكة في "حلقة مفرغة لا نظام يحددها سوى المحيط الذي تدور فيه تلك الأفكار".

هذه الحالة من التشتت ليست ناتجة عن ضعف في اللغة أو في الحوار بل عن غياب منطق داخلي ناظم يحرك الأحداث انطلاقًا من فكرة مركزية تقود باقي العناصر فتحوّل الانفعالات المتفرقة إلى اتجاه درامي واضح (أبو العباس، 2010، صفحة 93)

في محاولة لتقريب العلاقة بين الفكرة والحبكة إلى ذهن القارئ يُقترح نموذج تحليلي مُبسط، يتمثل في معادلة درامية تُبين كيف تتكامل العناصر البنيوية في المسرحية انطلاقًا من الفكرة، وهي كالتالي:

«فكرة ملقاة في وسط ساكن → تؤثر في حركة الشخصية + حركة الفعل + حركة الزمن → في وسط متغير = حركة الحبكة».

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

هذه المعادلة الرمزية تختزل المفهوم الجوهرى للحبكة المسرحية. إذ تُظهر أن الحبكة ليست بناءً خارجياً مفروضاً، بل هي نتيجة طبيعية لتفاعل الفكرة مع باقي عناصر المسرحية. وبتفكيك هذه المعادلة:

- الفكرة تُطرح أولاً كنقطة انطلاق أو محفز.
  - الوسط الساكن يشير إلى الحالة الابتدائية أو "الوضع الأولى" للمسرحية أي الحالة التي تكون فيها الشخصيات والأحداث في استقرار ظاهري.
  - تأثير الفكرة في الشخصية يدفعها إلى اتخاذ موقف، والتفاعل مع الموقف يُنتج "الفعل المسرحي".
  - حركة الزمن ترافق هذه الديناميكية، فالفعل لا يحدث في فراغ بل عبر امتداد زمني يُتيح تصاعد الأحداث.
  - والوسط المتغير هو نتيجة هذا التفاعل، أي أن الفكرة لا تبقى ثابتة، بل تُعيد تشكيل الوسط المسرحي بأكمله، منتجة بذلك الحبكة.
- هذا الطرح يجعلنا ندرك أن الحبكة ليست مجرد ترتيب زمني للأحداث بل هي ثمرة اشتغال الفكرة داخل بيئة درامية حية، ومع شخصيات متأثرة بها ومتأثرة بعضها ببعض.
- وبالتالي، فكلما كانت الفكرة واضحة ومؤثرة كلما كانت الحبكة أكثر تماسكا وكلما استطاعت المسرحية أن تبني لنفسها مشروعية درامية وفكرية قوية، وهو ما عبّر عنه الباحث بقوله:
- «فالحبكة النموذجية تضع لها نظاماً معيناً يبدأ بوجود هدف محدد (الفكرة) ما تتحرك سعياً وراء تحقيقه».
- الفكرة عندما تُلقى في وسط سكوني، لا تبقى جامدة، بل تبدأ في تحريك باقي العناصر: تصطدم أولاً بإرادة الشخصيات، ثم تولّد أفعالاً تتحدى ذلك السكون، وتتحرك الأحداث نحو نقطة اصطدام درامية تُحدث تحولاً جذرياً.

ويُتابع الباحث هذا التصور بتوسيع معادلته قائلاً:

«تصطدم به إرادة شخصيات وكنتيجة لهذا التصادم يولد فعلٌ يتجه نحو انتهاك الوضعية السكونية التي تبدأ بها المسرحية ما يؤدي إلى وجود وضعية جديدة تُشكل أساساً لكل ما يأتي بعدها».

إن الاصطدام هنا ليس مجرد تصادم جسدي أو لفظي بين شخصيات بل هو تصادم إرادات ومواقف ومبادئ وهو الذي يمنح المسرحية طابعها الدرامي الحقيقي فالحبكة لا تتشكل من الحدث السطحي بل من التوترات الداخلية التي تنشأ عندما تقتحم الفكرة النظام القائم، وتحاول خلخلته.

وبهذا التحليل، تتجلى لنا أهمية الفكرة كمصدر محرك للحبكة: فهي لا تكتفي بإثارة الفعل بل تعيد تعريف الواقع الدرامي وعندما تنتج عن هذا التصادم وضعية جديدة فإن هذه الأخيرة تصبح بدورها الأرضية الجديدة التي تُبنى عليها بقية التطورات وتُعرف في النظرية المسرحية بـ:

"الوضعية الأساسية" - أي الحالة الدرامية الجديدة الناتجة عن نقطة التحول الأولى وهي نقطة محورية تدور حولها كل التغيرات اللاحقة.

وهكذا، تكون الحبكة هي نتاج تفاعل متسلسل ومتسق بين فكرة تؤثر وشخصيات تتفاعل وزمن يحتضن هذا التحول مما يُنتج بناءً درامياً متكاملًا ذا منطق داخلي سواء في المسرحيات التقليدية أو الحديثة. (أبو العباس، 2010، صفحة 96)

### حركة الفكرة في المسرحية الملهاوية

تُعَدّ حركة الفكرة في المسرحية الملهاوية من أضعف صور التحول الدرامي مقارنةً بالأصناف المسرحية الأخرى. فهي بطبيعتها لا تسعى إلى إحداث اختراق جذري في الوضعية الأساسية التي تُفتتح بها المسرحية بل تكتفي في الغالب بالتلميح أو الإزاحة الخفيفة دون تهديم أو

تصادم عنيف. وهنا تبرز سمة جوهرية لهذا النوع وهي أن الفكرة تكون غير عقلانية في أصلها أو كما عبّر النص:

«حركة غير معقولة أو غير معلمة تصطدم بوضعية معقولة أو منطقية، لذلك فإنها لا تستطيع العظیم أو حلمة الوضعية الأساسية، لكنها في أحسن الأحوال تتمكن من أزاحتها قليلاً» (أبو العباس، 2010، صفحة 97)

هذا التصادم غير المتكافئ بين فكرة غير معقولة ووضعية منطقية، هو ما يمنع التحول الدرامي الحقيقي في هذا النوع من المسرحيات. فعلى عكس التراجيديا التي تسعى إلى التدمير الكامل، نجد أن الكوميديا، أو "الملهاة"، تميل إلى العبث، التهكم واللعب المجازي بحيث تضع الفكرة في مواجهة الواقع لا لتقلبه رأساً على عقب بل لتُظهر هشاشته أو مفارقاته بطريقة ساخرة.

إن ضعف هذه الحركة لا يُعدّ عيباً فنياً بل هو خيار جمالي ووظيفي يعكس طبيعة المسرحية الملهامية التي تهدف غالباً إلى الكشف عن التناقضات اليومية والتسلية الهادفة وربما النقد غير المباشر فالمؤلف في هذا الصنف لا يُحمّل الفكرة قوة التغيير بل يجعل منها أداة للتعليق أو لإعادة تشكيل المألوف في صورة غير مألوفة.

وقد عبّر النص بدقة عن حدود هذا النوع حين أضاف:

«لا تتمكن من أحداث تغيير واضح في الوضعية الأساسية، وذلك لعدم وجود القوة الكافية لحركة الفكرة التي تمكنها من احتراق الوضعية الأساسية، أو أحداث التغيير» (أبو العباس، 2010، صفحة 97)

إذاً أن غياب القوة لا يعني غياب المعنى بل يعني أن المعالجة الدرامية تعتمد على التفكير الناعم بدلاً من المواجهة الصلبة وهنا يتجلى أسلوب الملهاة في زعزعة المنطق دون هدمه وفي التنبه دون التصريح وفي الإضحاك دون نفس الحقيقة.

### حركة الفكرة في المسرحية المساوية

تتمثل حركة الفكرة في المسرحية المساوية في أقصى درجات القوة والاختراق فهي ليست مجرد فكرة عارضة أو مترددة بل قوة دافعة تندفع بثبات نحو تدمير الوضعية الأساسية بكل ما تحمله من استقرار أو سلطة أو مناعة. ويُقدّم هذا النوع من الحركة بوصفه أعلى مستويات الاشتباك الدرامي حيث تتواجه فكرة ذات قدرة فائقة على التغيير مع وضعية قائمة تبدو راسخة أو محصنة لينتج عن هذا التصادم تحول جذري يمس كل البنية المسرحية.

وقد عبّر النص عن هذا المعنى بدقة حين قال:

«توصف حركة الفكرة في المسرحية المساوية على أنها حركة معقولة، تملك من أسباب القوة ما يمكنها من احتراق الوضعية الأساسية المعقولة، مهما كانت تلك الوضعية تملك من أسباب القوة والمنعة... وتكون النهاية تحطيماً شاملاً وإزاحة تامة للوضعية الأساسية» (أبو العباس، 2010، صفحة 97)

نحن أمام فكرة لا تكتفي بمواجهة الواقع بل تصرّ على تغييره حتى لو كان الثمن هو الفوضى أو الانهيار. وتبرز هنا السمات الكبرى للمأساة: الصراع الحتمي، سقوط الأبطال، زوال التوازن وصعود واقع جديد على أنقاض الوضع السابق.

إن هذه الصيغة من الحبكة الدرامية التي تمزج بين الفكرة القوية والصراع القائم لا تهدف إلى تدمير الوضعية من أجل الفوضى بل لإعادة تشكيل المعنى من خلال الألم والخسارة فكل مأساة عظيمة من سوفوكليس إلى شكسبير وحتى تراجيديات العصر الحديث إنما تنطلق من فكرة كبيرة: قدر، شرف، إرادة، حرية... وتتصادم بها مع وضعية تضادها لتنتهي بانهيار البنية القديمة وانبثاق المعنى من الرماد.

وقد أكد النص هذا الطابع الحاسم حين قال:

«هذا ما يمكن ملاحظته وحدوثه في الغالبية العظمى من المآسي الكلاسيكية القديمة والحديثة وكذلك في جميع مآسي تكسير وفي أغلب مآسي الرومانسية» (أبو العباس، 2010، صفحة 97) هكذا، لا تترك الفكرة في المسرحية المأساوية الوضعية على حالها بل تزلزل أركانها حتى تهوي لتعيد ترتيب عناصر الواقع وفق منطق جديد غالباً ما يكون مرّاً لكنه أكثر صدقاً أو عدالة أو واقعية.

### حركة الفكرة في المسرحية الواقعية

في المسرحية الواقعية، لا تتقدّم الفكرة كقوة عارمة مدمّرة كما في المأساة بل تتحرّك بحذر وسط جدار سميك من العوامل الاجتماعية والموضوعية التي تمنعها من تحقيق التغيير الجذري المنشود فالوضعية الأساسية هنا ليست مجرد حالة درامية بل هي تمثيل لواقع اجتماعي قائم مدعوم بقوانين وأعراف ومؤسسات يصعب خرقها أو تقويضها بسهولة. يشير النص إلى أن:

«تشكل القوانين الاجتماعية السائدة والظروف الموضوعية درعاً قوياً يحمي الوضعية الأساسية من الاحتراق الذي تحاول الفكرة القيام به مرات عديدة، وتبوء بالفشل غالباً» (أبو العباس، 2010، صفحة 97)

أي أن الفكرة، مهما بلغت من وعي أو وضوح تصطدم بالبنية الصلبة للمجتمع فلا تنجح في تغيير الوضعية الأساسية إلا نادراً وفي أغلب الأحيان لا تعدو أن تحدث بعض التغييرات الطفيفة أو توسيعاً محدوداً في زوايا الرؤية داخل تلك الوضعية.

وتظهر هنا سمة المسرحية الواقعية في طابعها التراكمي الهادئ لا الانفجاري حيث تتسلل الفكرة عبر التفاصيل اليومية وتستند إلى الملاحظات الدقيقة محاولة زعزعة ما يمكن زعزعة دون أن تبلغ مستوى الانقلاب الكامل.

أما في المسرحية الطبيعية، التي تُعتبر فرعاً من الواقعية فإن النص يُميزها بخصوصية المنشأ البيولوجي والنفسي للوضعية الأساسية:

«بالنسبة للمسرحية الطبيعية... فالتمايز يكمن في صفة الوضعية الأساسية فقط إذ تتشكل هذه الوضعية من جملة العوامل الوراثية والأمراض البيولوجية والعقد النفسية التي تعاني منها الشخصية» (أبو العباس، 2010، صفحة 97)

وبالتالي، فإن حركة الفكرة هنا لا تُجابه سلطة اجتماعية أو سياسية فحسب بل تُصارع القدر البيولوجي والنفسي للفرد مما يجعل إمكانية التغيير أكثر صعوبة لأن الخصم ليس خارجياً فقط بل داخلي أيضاً مغروس في تكوين الشخصية ذاتها.

في هذا النمط من المسرح، تُصبح الحبكة انعكاساً للتوتر بين الإرادة الفردية والقيود المجتمعية أو البيولوجية وغالباً ما تكون النهايات مفتوحة أو محبطة تُبرز حدود الفكرة بدلاً من انتصاراتها.

### حركة الفكرة في المسرحية التعبيرية

تتسم المسرحية التعبيرية باندفاع فكري كبير منذ بدايتها حيث تبدأ حركة الفكرة بعاصفة من الحماسة والانفعال غالباً ما تكون مشحونة بإرادة تغيير عميقة بل تكاد تُشبه في حركتها الانفجار النفسي أو الصرخة الوجودية إلا أن هذا الاندفاع لا يترجم كما في المأساة إلى اختراق ناجح للوضعية الأساسية بل على العكس غالباً ما تكون الوضعية التي تواجهها الفكرة في هذا النوع من المسرح راسخة بقوة ومتماسكة بشكل يصعب خلخلته.

ويصف النص هذا الصدام العنيف بعبارات مباشرة:

«إن الحركة العاصفة التي تبدأ بها فكرة المسرحية التعبيرية، تصطدم - غالباً - بوضعية أساسية راسخة القوة، شديدة التماسك، لذا فإن حركة الفكرة - الساعية للتغيير - تبدو هنا عاجزة عن اختراق الوضعية الأساسية» (أبو العباس، 2010، صفحة 97).

هذه الصدمة، وبدلاً من أن تؤدي إلى تفكك الوضعية الأساسية ترتد على الفكرة ذاتها وتدمرها من الداخل فتقشَل الفكرة في فرض منطقتها على الأحداث وتتحول إلى طاقة مدمرة لا تنتج عنها سوى تفتت في خطوط الحبكة وانقسام النص إلى شظايا درامية غير متماسكة وهذا ما يُعبّر عنه النص بدقة حين يقول:

«ترتد [الفكرة] على ذاتها مؤدية إلى تفتت وتدمير جميع خطوط الحبكة، وتقسيمها أو انشطارها أو تجزئتها إلى أشلاء منتشرة».

ومن هنا، تُصبح المسرحية التعبيرية نوعاً من الكشف المأساوي عن استحالة التغيير ليس بسبب ضعف الفكرة بل بسبب قسوة الواقع ومثانة البنى التي تعيقها إلى حد يجعلها تنكسر وتفتت بدل أن تنتصر.

وغالبا ما يعكس هذا النوع من المسرح قلَقاً وجودياً عميقاً ويميل إلى اعتماد الرمز والصورة والانفعال العالي بدل الحبكة التقليدية وهنا تصبح الفكرة في المسرحية التعبيرية ليست أداة تغيير بقدر ما هي مرآة للأزمة النفسية أو المجتمعية التي لا تجد منفذاً واضحاً للخلاص.

### حركة الفكرة في المسرحية الملحمية

في المسرحية الملحمية، تتسم حركة الفكرة بالتنوع والثراء المعرفي والفكري فهي لا تسير في خط واحد مباشر بل تتحرك عبر مجموعة من الثوابت والتحويلات التي تصطدم بقوة مع الوضعية الأساسية تلك التي غالباً ما تكون واسعة الأبعاد وشمولية الرؤية باعتبار أن المسرح الملحمي يهتم بالسياقات الاجتماعية والسياسية الكبرى ويتعامل مع الإنسان ككائن مرتبط بالبنية المجتمعية لا كفرد منعزل.

يصف النص هذا التصادم بوضوح قائلاً:

«نظراً لكثرة الثوابت الحيوية التي تجار إليها حركة الفكرة في المسرحية الملحمية، وأنها تصطدم بقوة مع الوضعية الأساسية ذات البعد الشمولي، ما يقرب الصدمات في هذا

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

الصنف الدرامي إلى أن تكون صدمات عنيفة، تقترب أحياناً من الصدمات في المسرحية المأساوية» (أبو العباس، 2010، صفحة 98)

لكن رغم قوة هذه الصدمات فإن الفرق الجوهرى بين الملحمة والمأساة يكمن فى النهاية: فبينما تُقضى المأساة غالباً إلى سقوط مدوّ أو تحوّل جذري نهائى فإن المسرحية الملحمية تختار النهايات المفتوحة أى تلك التى لا تقدم حلولاً جاهزة بل تفتح الباب أمام تفكير المتلقى وتدعوه لأن يكون جزءاً من الحل لا مجرد متفرج على الأزمة.

يقول النص: «إلا أن الاختلاف يكمن فى النهاية، إذ تنتهى المسرحية الملحمية بالنهايات المفتوحة، المشرعة على عديد من المقترحات المحتملة التى تتيح للمتلقى الفرصة على أن يكون شريكاً فاعلاً فى وضع أجوبة لمسائل أثارتها حركة الفكرة من أسئلة».

هذه النهايات لا تسعى إلى تعظيم الوضعية الأساسية ولكنها فى نفس الوقت لا تُسقطها بشكل قاطع بل تمنح انطباعاً بأن هناك خلطة حقيقية قد حدثت وأن التغيير صار ممكناً أو على الأقل مطروحاً.

«دون أن يتم تحطيم الوضعية الأساسية، ولكن مع إحياء واضح بإمكانية تحطيمها من خلال ظهور تعديل بين فى العديد من أركانها أو إزاحة الكثير من المواقف والمعاني».

وهنا يظهر الطابع التربوي والعقلي للمسرح الملحمي كما تصوره بريشت وغيره من مفكري هذا النوع: فالغرض من العمل ليس فقط إثارة المشاعر بل تحفيز التفكير النقدي وخلق وعي اجتماعي يُمكن الجمهور من رؤية الواقع بعيون جديدة وتحليل علاقاته وقوانينه.

وبذلك، تتجلى حركة الفكرة فى المسرحية الملحمية كقوة مستنيرة تسائل وتفضح وتؤسس لإمكانية التحول دون فرضه (أبو العباس، 2010، صفحة 98)

### حركة الفكرة في مسرح العبث واللامعقول

تأخذ حركة الفكرة في مسرح العبث واللامعقول مساراً فريداً وغير مألوف ضمن البناء المسرحي التقليدي فهي حركة مربكة، غائمة، مترددة وأحياناً هائمة بلا اتجاه تماثل في طبيعتها تشتت الإنسان الحديث وضياعه الوجودي وسط عالم فقد كل مقومات المعنى. إنها حركة أقرب إلى العبث منها إلى التنظيم وأقرب إلى التشظي منها إلى الوحدة.

وقد أشار النص إلى ذلك بوضوح حين قال: «إن حركة الفكرة في هذا الصنف الدرامي تميل في نشاطها وفاعليتها إلى أن تكون شبيهة بفاعلية حركة الفكرة في المسرحية الملهاوية إذ أن الوضعية الأساسية التي تظهر في مسرحيات العبث واللامعقول تكون في كل الأوقات أقوى من كل محاولات حركة الفكرة من اختراقها» (أبو العباس، 2010، صفحة 98)

بمعنى أن الفكرة، مهما حاولت تظل عاجزة أمام ثقل العبث، ولا عقلانية العالم، وانعدام المعنى فهي تواجه وضعية أساسية ضبابية لكنها راسخة باللامعقول مما يجعل كل محاولة لاختراقها محكومة بالفشل أو التلاشي.

ويمضي النص في توضيح هذا التشويش البنائي فيقول: «لأن الأهوا (الأفكار) المالية تكون ضعيفة أو واهنة أو ضائعة أو غير واضحة المعالم لأنها تفقد السلمي عاملها من خطوط الحركة الأخرى فلا مبالاة الشخصيات وسكون الفعل وقدم الزمان أو غيابه أو عظمتها كلها عوامل تمنع من حركة الفكرة واعتلائها» (أبو العباس، 2010، صفحة 98)

هنا تتضح السمات الجوهرية لمسرح العبث: غياب الدافع، انعدام التسلسل، تكرار الأفعال بشكل ميكانيكي، ضياع الزمن وفقدان المنطق الداخلي للأحداث. حركة الفكرة لا تمثل محوراً للتحول كما في المأساة أو حتى في الملحمة بل تتحرك داخل دائرة مغلقة تُعيد إنتاج نفسها بلا نتيجة فيُصاب المتلقي بشعور متعاضم من اللاجذوى.

«وهذا ما يؤدي إلى نهاية مسرحية هشة، غير واضحة، تفتقد التوازن الداخلي، وتخلق عالماً مشوشاً وغامضاً، يعكس لا استقرار العالم الذي تحاول المسرحية تقديمه».

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

ومع ذلك، فإن هذا التيه الفكري لا يخلو من قيمة؛ بل يمكن القول إن عبثية حركة الفكرة نفسها هي تعبير صادق عن عبثية العالم الحديث في نظر هذا المسرح فكل شيء يحدث بدون منطق وكل حوار يتحول إلى لغو وكل فعل إلى لا-فعل وهو ما يُترجم قلق الإنسان في مجتمع لا يسمع، ولا يُجيب.

بالتالي، يمكن القول إن حركة الفكرة في مسرح اللامعقول وإن بدت مشوشة أو ضعيفة من حيث المنطق البنائي، فهي تملك بعداً فلسفياً وجودياً عميقاً يعكس اغتراب الإنسان وفقدانه للبوصلية في عالم ينهار من حوله.

### ملامح الأزمة في المسرح الحديث

تبدو الفكرة المسرحية في العصر الحديث وكأنها تعيش أشد مراحلها اضطراباً وتشتتاً إذ تميل العديد من الأعمال إلى خلق الأوهام وتفتيتها في آنٍ واحد وهذا التناقض لا يصدر عن عبث بل هو انعكاس واضح لحالة الارتباك الفكري والتشويش القيمي التي يعيشها المجتمع المعاصر والتي تُسهم بدورها في تشكيل طبيعة الفكرة في المسرحية الحديثة. (أبو العباس، 2010، صفحة 99)

فالموضوعات التي تطرقها هذه المسرحيات لا تتسم بالتماسك أو الحسم بل يغلب عليها طابع التشظي والغموض مما يُفقد الحبكة وضوحها، ويُربك مسارها المنطقي وقد ورد في النص:

«فمعظم المسرحيات - حتى الجادة منها - تميل إلى خلق الأوهام وتعمل على تبديدها وهي أوهام جاءت نتيجة حالات الفكر والتشويش والنفاق والجهل التي تهيم في مجتمع المسرحية ما يعطيها ميلاً أو طبيعة المشهد» (أبو العباس، 2010، صفحة 99)

بذلك تصبح الفكرة في المسرحية الحديثة غير مستقرة تتأرجح بين الإيهام والنفي بين العمق الزائف والغموض المقصود والمشهد المسرحي لا يعود فضاءً للوضوح الفكري أو للمواقف الأخلاقية الصارمة بل يُصبح مرآة لانكسارات الوعي وانهيار اليقين.

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

وهذا ما يُفسر الميل المتزايد في هذه الأعمال نحو فتح النهايات، وغياب الوضوح الأيديولوجي، وكذلك التخلي - أحيانًا - عن بنية الحكمة التقليدية لصالح المشهدية المفتوحة أو "التجريب الحر".

ولعل أخطر ما ينتج عن هذه الحالة هو تفكك حركة الفكرة ذاتها ما يجعل المسرحية غير قادرة على إيصال موقف واضح أو تحقيق غاية فكرية متماسكة بل تكتفي أحيانًا بالإثارة العابرة أو بالتلميح الرمزي الذي يفتقر إلى المضمون العميق.

ومن هنا، يصبح من الضروري - في الكتابة المسرحية الأكاديمية - الانتباه إلى هذه المعضلة والتفكير في كيفية استعادة مركزية الفكرة مع الحفاظ على الحداثة والانفتاح الفني دون التفريط في بنية الحكمة أو إغراق النص في التجريد.

الفكرة في المسرح ليست عنصرًا معزولًا أو شعارًا يلصق بالحكمة بل هي نواة تتشكل منها سائر مكونات العمل فقد شدد النص على أن كل مسرحية مهما كانت تقنياتها أو أساليبها التجريبية، تنطوي على فكرة محددة، يسعى الكاتب إلى نسج بنائه الدرامي حولها حيث "لا يمكن تخيل مسرحية دون فكرة معينة" (أبو العباس، 2010، صفحة 94)

هذه الفكرة هي ما يُحدد منحى الصراع ويقود الأحداث ويمنح الشخصيات مواقفها وتطورها. ولا يكفي أن تكون الفكرة موجودة بل لا بد أن تكون متماسكة، واضحة الحدود، نابعة من واقع المتلقي وذات صلة بمشاكله وأسئلته الوجودية والاجتماعية وهذا ما جعل المؤلف يؤكد أن "المؤلف المسرحي يجب أن يكون قادرًا على تصور حدود فكرته بوضوح من البداية"، لأن غموض الفكرة أو انعدام تحديدها يؤدي إلى "إرباك الحكمة وإفساد البناء الفني" (أبو العباس، 2010، صفحة 99) ولكن في مقابل هذا التأكيد على الوضوح ينبه النص إلى خطر التبسيط والمباشرة لأن الفكرة المسرحية إن تحولت إلى خطاب وعظي أو دعاية إشهارية فإنها تسقط في السطحية وتفقد قدرتها على التأثير وقد ورد بوضوح أن:

"الوضوح لا يعني الانخراط في تبسيط الفكرة لأن ذلك يوقع المسرحية في السطحية أو المباشرة أو الدعاية الإشهارية" (أبو العباس، 2010، صفحة 99)

ويضيف المؤلف أن الإفراط في الغموض والترميز كذلك يؤدي إلى تشويش فكر المتلقي، حيث "يفترض أن تبعد الفكرة عن الغموض والتعمية وكثرة التفلسف... لأن الإفراط في ذلك يؤدي إلى تشويه حبكة المسرحية وتشويش فكر المتلقي" (أبو العباس، 2010، صفحة 99) ومن أهم ما ورد في الصفحات أيضًا هو التأكيد على ضرورة أن تخدم كل الأفكار الثانوية داخل المسرحية حركة الفكرة الرئيسية. أي أن تعدد المواضيع أو الأصوات لا يجب أن يؤدي إلى التفكك بل أن تصب في مسار واحد، لأن أي انحراف عن هذه الحركة قد يؤدي إلى "ضياع معالم الفكرة الأساسية" (أبو العباس، 2010، صفحة 99) ثم ينتقل التحليل إلى بيان أنواع حركة الفكرة حسب الصنف الدرامي:

• في الملهاة، تكون حركة الفكرة ضعيفة أو غير معقولة وغالبًا لا تحدث تغييرًا كبيرًا في الوضعية الأساسية كما في بعض ملاهي تكسير الأفق.

• في المأساة، تكون الحركة قوية قادرة على اختراق الوضعية وتدميرها بشكل جذري ويكون هذا الاختراق مصحوبًا بتغيرات جذرية كما في المآسي الكلاسيكية والرومانسية (أبو العباس، 2010، صفحة 99)

• في المسرح الواقعي، تصطدم الفكرة بدرع اجتماعي قوي يتمثل في القوانين والظروف مما يصعب مهمة التغيير الجذري وفي المسرحية الطبيعية، تستمد الوضعية قوتها من الأمراض الوراثية والعقد النفسية.

• في المسرح التعبيري، تتسم حركة الفكرة بالعنف لكنها ترتد على نفسها وتعجز عن اختراق الوضعية مما يؤدي إلى انشطار الحبكة وتفككها (أبو العباس، 2010، صفحة 99)

• أما في المسرحية الملحمية، فالصراع يكون محتدمًا لكنه لا ينتهي بتغيير حاسم بل يترك النهاية مفتوحة توحى بإمكانية التحول دون أن تحسمه.

## الفصل الأول : الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية

---

• وفي مسرح العبث واللامعقول، تفتقد الفكرة للقوة أو المعنى الثابت، فتبدو "هشة، غير واضحة المعالم، وتفقد سلميتها" مما يجعل الحكمة تدور في حلقة مفرغة لا مخرج منها (أبو العباس، 2010، صفحة 99)

واختتم التحليل بالتنبيه إلى أن المسرح الحديث، في كثير من نماذجه يميل إلى خلق الأوهام ثم تبديدها وذلك نتيجة لحالة الشك والاضطراب والنفاق والجهل في مجتمعه وهذا ما يمنح المسرح بعدًا تأمليًا وشكليًا يجعل من الفكرة ليست فقط محركًا للأحداث بل مرآة للفكر المعاصر وقلقه الوجودي العميق.

### ملخص الفصل الأول: الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني

يتناول هذا الفصل مفهوم الفكرة لغةً واصطلاحًا، ويُبرز دورها المحوري في المسرحية باعتبارها المحرك الأساسي لبقية العناصر. ثم يُعرّف المسرحية وعناصر بنائها الفني، مثل الحبكة، الشخصيات، الحوار، الصراع، الفضاء الزمكاني، والإخراج. يُحلل الفصل العلاقة التفاعلية بين الفكرة وهذه العناصر، موضحًا كيف تتحول الفكرة من مجرد تصور ذهني إلى بُنية درامية متكاملة تُوجه العمل المسرحي وتمنحه تماسكه الفني والدلالي.

# الفصل الثاني:

الفكرة المسرحية في نصوص  
الإلهيات

أولاً: الفكرة المسرحية في نص مسرحية "يارب" لعلي الزيدي

#### 1/ ملخص نص مسرحية "يارب" لعلي الزيدي

تتمحور أحداث مسرحية نص "يارب" في وادٍ مقدس (طوى) وتدور حول أم خمسينية فقدت أبناءها واحداً تلو الآخر بسبب العنف والقتل في الوطن، ولم يبق لها سوى ابن واحد مهدد بالموت تحمل الأم على رأسها كيساً مليئاً بعباءات أمهات أخريات، وتأتي إلى الوادي مخاطبة الله مباشرة، تطالبه بأن يوقف نزيف الدماء، وتعلن أنها - ومعها آلاف الأمهات - ستضرب عن الصلاة والصيام إذا لم تتحقق مطالبهن: سنعلن إضرابنا حتى تتحقق مطالبنا... ولن تجد أما بعد اليوم ترفع يدها للدعاء إليك، شروطنا واضحة.. أن توقف القتل الذي يفترس أولادنا".

تبدو شخصية النبي موسى في الوادي، في حوار متوتر مع الأم، حيث يرفض موسى فكرة التهديد بالإضراب عن العبادة ويؤكد أن العلاقة مع الله ليست علاقة شروط أو مساومات "الله لا يُهدد". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 09) تصر الأم أن قلبها وقلب الأمهات يعادل ألف نبي، وتروي مآسي الأمهات اللواتي دفن أبناءهن أشلاء وتعرض عباءاتهن وتواقيعهن كدليل على حجم الفاجعة الجماعية: "... كل عباءة فيها عطر أولادهن الذين تقطعوا بعبوة ناسفة هنا وحزام ناسف هناك". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 20)

تظهر في المسرحية اللغة الاحتجاجية الساخرة و الدرامية، وتلجأ الأم لتمثيل أدوار أمهات أخريات فقدن أبناءهن، فتزغرد بجنون أمام تابوت ابنها، وترتدي ثوباً أحمر بلون دمه، في مشهد يختلط فيه الجنون بالألم والحنين: "جئت أخيراً يا عين أمك... جاءوا بك أخيراً."

(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 17) وتستمر الأم في تحدي موسى، مطالبة بـحل جذري: قل لعصاك أن تشق الأرض إلى نصفين... نصف يعيش فيه القتل، والنصف الآخر يعيش فيه مع أولادنا بسلام". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 15)

تختتم المسرحية بمشهد تصاعدي: الأم وموسى يصرخان معاً يا رب، أوقف هذا الموت... أوقف الحريق... ليس لنا ك يا رب"، ويتحول صوتهما إلى مظاهرة عارمة تجتاح الشوارع، في إشارة رمزية إلى الاحتجاج الجماعي واليأس من الاستجابة الإلهية، حيث يقرر موسى أخيراً الانضمام إلى الأمهات في إضرابهن: سأقف قليلاً عن نبوتي من أجل أن تتوقف هذه المهزلة". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 33)

تتصر المسرحية صرخة احتجاج إنساني ضد العنف والعبث، وتضع الله والأنبياء في موضع مساءلة، وتكشف عن عجزهم أمام ألم الأمهات في نص يمزج بين التراجيديا والعبث والسخرية السوداء، وي طرح سؤالاً وجودياً عن معنى الصبر والإيمان في وطن يأكل أبناءه بلا رحمة.

## 2/- شخصيات مسرحية يارب ودلالاتها الرمزية:

تشمل مسرحية "يارب" للكاتب علي عبد النبي الزبيدي شخصيتين محوريتين فقط، لكنهما تحملان دلالات رمزية عميقة تتجاوز حدود الواقع إلى أفق الأسطورة والدين والاحتجاج الاجتماعي

أ/ الأم: امرأة في الخمسينيات من عمرها، ترتدي عباءة سوداء، حافية القدمين، تحمل كيساً كبيراً على رأسها، وتظهر في وادي طوى المقدس، حيث جاءت لتتاجي الله وتحتج على فقدان أبنائها بفعل العنف اليومي في العراق وهي:

- رمز للأم العراقية المفجوعة : تمثل الأم العراقية التي فقدت أبنائها في دوامة العنف، وتلخص معاناة آلاف الأمهات اللواتي يطالبن بوقف القتل والدمار.

- صوت الاحتجاج الإنساني: الأم هنا ليست مجرد شخصية فردية، بل تتحول إلى صوت جماعي للأمهات، تحمل توقيعاتهن ورسائلهن وتطالب باسمهن، وتلوح حتى بإضراب جماعي عن الصلاة والصيام كصرخة احتجاج أمام صمت السماء.

- رمز للإنسان المقهور في مواجهة القدر : تتخذ الأم موقفاً وجودياً، فهي ترفع أسئلة كبرى عن معنى الفقد، وحدود الصبر، وجدوى الدعاء، وتضع الإله أمام مسؤولية أخلاقية تجاه عباده.

- تجسيد للجنون المشروع: في لحظات، تؤدي الأم أدوار أمهات أخريات فقدن عقولهن من شدة الحزن، فتزغرد وتضحك وتبكي أمام تواييت أبنائهن، في مشهد يختلط فيه الجنون إلا " بالاحتجاج وبالحنين: " أبلغني كل الأمهات ... بأنني لن أعود إلا ومعني البشرية لهن ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 09)

ب/ موسى: رجل في الستينيات من عمره، يظهر في الوادي متوكناً على عصاه، يرتدي ثياباً قديمة، ويعلن الله للتفاوض معها حول مطالبها ويرمز الى: " يظهر في المكان متوكناً على عصاه، يرتدي ثياباً قديمة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 11)

- رمز للنسبة العاجزة أمام الواقع: موسى هنا ليس نبي المعجزات كما في التراث، بل نبي "مرتبك"، يعترف بأن عصاه لم تعد قادرة على صنع المعجزات، وأن زمنها قد ولى، وأن فاجعة العراق أكبر من قدرته النبوية.

- الوسيط بين الأرض والسماء: يمثل موسى حلقة الوصل بين الإنسان والله، لكنه في المسرحية يتحول إلى موظف تفاوضي عاجز عن تقديم حلول، في إشارة إلى عجز الرموز الدينية التقليدية عن مواجهة الكوارث المعاصرة " كيف لي أن ألتقي مع نبي عاشا في زمن بعيد ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 12)

- رمز للسلطة الدينية الإلهية: أحياناً، يتخذ موسى موقف الحارس للحدود الإلهية، يحذر الأم من التمرد، ويذكرها بأن الله لا يُهدد، وأن الإضراب عن الصلاة عصيان كبير، لكنه في النهاية يتعاطف مع الأمهات ويقرر الانضمام إلى احتجاجهن. "موسى" يكفي .. عليك أن تتوقفي حال وحولك كل النساء لدعوات الإضراب من الصلاة والصيام". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 13)

- تجسيد للضمير الأخلاقي الحائر: يتأرجح موسى بين الدفاع عن الإيمان التقليدي وبين التعاطف الإنساني مع الألم، وينتهي به الأمر إلى إعلان تضامنه مع الأمهات، في موقف رمزي عن ضرورة مراجعة الخطاب الديني في مواجهة المآسي.

#### \* شخصيات ثانوية رمزية داخلية:

أ/ الأمهات الأخريات: تظهر الأم في لحظات وهي تؤدي أدوار أمهات أخريات أم ، أم جابر، أم سالم)، كل واحدة منهن تحمل قصة فقدان جديدة، وتتحول العباءات السوداء إلى رموز للأمهات المجهولات، في دلالة على جماعية الفاجعة وتكرارها.

ب/ العصا: عصا موسى التي فقدت قدرتها على صنع المعجزات ترمز إلى نهاية زمن الخوارق، وعجز الرموز الدينية عن حل الأزمات الواقعية.

تختزل المسرحية عبر هاتين الشخصيتين (الأم وموسى) صراع الإنسان مع الألم والقدر، وتطرح أسئلة جريئة حول حدود الدين وجدوى الاحتجاج، ومعني التضحية والصبر في واقع يفيض بالموت والعبث. (أم نقاطعه) أنت نبي.. على عيني ورأسي، ولكن لا يحق لك التدخل بيننا وبين الله ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 14)

#### 3/ الفكرة المسرحية في نص مسرحية يارب لعلي الزبيدي:

(احتجاج الأمهات على صمت المقدس أمام مأساة فقد الأبناء)

الفكرة المسرحية الرئيسية في مسرحية "يارب" لعلي عبد النبي الزيدي، كما وردت في نصوص "الإلهيات"، تدور حول صراع الإنسان مع المقدس في لحظة عجز واحتجاج جماعي، حيث تتجلى معاناة الأمهات العراقيات اللواتي فقدن أبناء هن في دوامة العنف والقتل، فيتحولن إلى قوة احتجاجية " الأمهات لم تعد قادرات على الصبر ". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 14) تطالب الله نفسه بإيقاف هذا النزيف، وتلوح بالتمرد على الطقوس الدينية كوسيلة ضغط رمزية على سلطة الغيب، في مشهد درامي يجمع بين المقدس والمدنس، العقل والعاطفة الاحتجاج والاستسلام. " ما هذه المهزلة سيتطور الموضوع إلى انقلاب عسكري ". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 14)

تشرع المسرحية بمشهد أم مثقلة بالحزن تدخل وادي طوى المقدس، حافية القدمين، تحمل كيساً مليئاً بتواريخ الأمهات المفجوعات، وتعلن عبر الهاتف أنها لن تعود إلا ومعها بشرى توقف القتل في الوطن. تخاطب الله مباشرة بنداء يأس: "جئت إليك يا رب وقلبي ألف دمة، وعتاب، أعانتك كأني أعانت جئت إليك يا رب... كلمتني أرجوك مثلما كلمت موسى هنا في هذا الوادي، رد على قلب هذه روعي... الأم التي خسرت أولادها ولداً ولداً".

تزداد الدراما و تتوسع حين حين يظهر النبي موسى، رسلاً من الله للتفاوض مع الأم، لكن الأخيرة ترفض الوساطة وتصر على مخاطبة الله مباشرة: "الله؟ وتفاوض معي؟ ولكنني لم أطلب نبياً.. أريد الله - فقط - أن يسمع طلبات الأمهات، وأنا مخولة منهن.. هذا كل شيء". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 13)

هنا تتجسد الفكرة المحورية تهشيم العلاقة التقليدية بين الخالق والمخلوق، وتحويل العلاقة من طاعة مطلقة إلى علاقة احتجاج وجدلي، حيث تلوح الأمهات بإضراب جماعي عن الصلاة والصيام إن لم تتحقق مطالبهن، في مشهد يعكس تحوّل المقدس إلى ساحة تفاوض اجتماعي وسياسي.

تتتابع وتتوالى المشاهد التي تبرز رمزية العباءات السوداء، التوابيت الطاسات والهاون، كعلامات على الحداد الجماعي والفقدان، وتتحول الأم إلى صوت لكل الأمهات: "هذه تواقيع الأمهات.. انظر إليها، لم أزور توقيعاً واحداً، آلاف التواقيع والنصاب لم يكتمل كل مرة عندك يا رب، لابد أن تجد حلاً... سنعلن إضرابنا جميعاً عن الصلاة والصيام يا رب، ولن تجد أما بعد اليوم ترفع يدها للدعاء إليك". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 11)

يزول الصراع بانضمام النبي موسى نفسه إلى الأمهات في احتجاجهن، معلناً توقفه عن النبوة حتى يتوقف القتل:

تتغير وتتحول صرخات الأم وموسى إلى مظاهرة عارمة تجتاح الشوارع، في ذروة تعبيرية عن عجز المقدس أمام الألم الإنساني، وعن قدرة الإنسان علي تحويل الألم إلى فعل احتجاجي جماعي.

تثير وتطرح المسرحية سؤالاً وجودياً حول حدود المقدس، وجدوى الطقوس الدينية في مواجهة واقع دموي، وتدعو إلى إعادة تعريف العلاقة مع الله من زاوية الاحتجاج والبحث عن العدالة، لا من زاوية الاستسلام والخضوع، وذلك عبر لغة درامية تمزج بين التراجيديا والكوميديا السوداء، وتستمد قوتها من الواقع العراقي اليوم.

أ/ الأفكار الجزئية في نص مسرحية يارب لعلي الزبيدي:

\* احتجاج الأمهات على القدر وصمت المقدس:

تجلي فكرة احتجاج الأمهات على القدر وصمت المقدس في مسرحية "يا رب" لعلي عبد النبي الزبيدي من خلال شخصية الأم العراقية المفجوعة بفقدان أبنائها، والتي تتحول إلى صوت جماعي يمثل جميع الأمهات اللواتي أنهكتهن الحروب والفقد تبدأ الأم مناجاتها في الوادي المقدس "طوى" حيث ترفع عتابها الله ، مطالبة إياه بأن يوقف القتل اليومي الذي

يفتك بأولادهن، وتعلن بجرأة أنها والأمهات سيضربن عن الصلاة والصيام إذا لم تتحقق مطالبهن خلال أربع وعشرين ساعة: «سنعطيك مهلة يا رب، أربعة وعشرون ساعة حتى تقل للشيء كن فيكون ... نعلن إضرابنا جميعا عن الصلاة والصيام يارب، ولن تجد بعد اليوم ترفع يدها للدعاء إليك، شروطنا واضحة.. أن توقف القتل الذي يفترس أولادنا". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 11)

يتضح ويتبين صمت المقدس بوضوح حين تطالب الأم الله بأن يتكلم معها كما كلم موسى، لكنها لا تلقى سوى الصمت أو وساطة النبي موسى العاجز بدوره عن تحقيق المعجزة أو وقف النزيف: «كلمته.. نعم كلمت الله ولكنه لم يتكلم معي، ماذا أفعل؟". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 24)

تتعمق وتتسع المأساة حين يتحول الاحتجاج إلى صرخة جماعية للأمهات، ويصبح الصمت الإلهي رمزاً لخدلان المقدس للإنسان المقهور، فتقول الأم: لا أحد يصغي لصراخ دموعنا.. لم نجد أحدا نحتج عليه سوى الله.. عله ينزل علينا مطرا يطفئ نار قلوبنا". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 20)

وهنا تتواصل وتستمر في طرح الأسئلة الوجودية حول العدل الإلهي رافضة تبريرات الأنبياء أو الصبر على البلاء، ومؤكدة أن الموت سنة الحياة، لكن القتل والذبح ليسا كذلك الموت سنة وليس القتل، وليس الذبح، ليس الحرق، الموت سنة ولكن ليس فصل الرؤوس عن الأجساد سنة". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 21)

في النهاية، يتحول الاحتجاج إلى عصيان جماعي، ويشارك النبي موسى الأمهات في هذا الإضراب الرمزي، في مشهد يختلط فيه العجز الإنساني بصمت المقدس، وتتحول الشكوى إلى مظاهرة كونية ضد القدر والصمت الإلهي: يا رب أتوسل إليك أن توقف هذا القتل... الأمهات تريد إيقاف الدماء... ليس لنا سواك يا رب".

هكذا تعبر المسرحية وترسم لنا لوحة مأساوية لاحتجاج الأحداث على القدر وصمت المقدس، وتكشف عن عمق الفجوة بين الألم الإنساني واستجابة المقدس، في نص يلامس المحذور ويكسر التابوهات الدينية والاجتماعية.

#### ب/ جدلية العلاقة بين الإنسان والمقدس:

تتجلى جدلية العلاقة بين الإنسان والمقدس في مسرحية "يا رب" لعلي عبد النبي الزيدي عبر صراع وجودي عميق، حيث يُطرح المقدس بوصفه منظومة من القيم والتصورات التي تحكم حياة الإنسان وتضبط سلوكه، بينما يسعى الإنسان في لحظات الألم والفقدان إلى مساءلة هذا المقدس بل والاحتجاج عليه، طلباً للرحمة أو العدالة أو التغيير تتجسد هذه الجدلية من خلال شخصية الأم المفجوعة التي تفرّ إلى "الوادي المقدس طوى حاملةً عذابات الأمهات العراقيات، وتخطب الله مباشرةً، مطالبةً إياه بوقف القتل اليومي الذي يفتك بأبنائها، ومهددة بإضراب الأمهات عن الصلاة والصيام إذا لم تتحقق مطالبهن: سنعطيك" مهلة يا رب أربعة وعشرون ساعة حتى تقل للشئ كن فيكون أو... نعلن إضرابنا جميعاً عن الصلاة والصيام". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 11)

هنا يظهر ويبرز التوتر بين سلطة المقدس الله النبي موسى وجرأة الإنسان في مساءلته، إذ ترفض الأم أن يكون الإيمان استسلاماً أعمى، وتصر على أن قلب الأم يعادل ألف نبي صوفي المقابل، يحذرها موسى من أن هذا تمرد على المقدس: "هذا تمرد وليس حبا"، لترد الأم بأن التمرد في سبيل الحياة والرحمة حق مشروع يتصاعد الحوار ليكشف أن جوهر الإشكالية يكمن في تجاوز حدود كل من المقدس والإنسان للآخر، حيث يصبح المقدس موضوع مساءلة إنسانية، ويغدو هكذا، تعكس المسرحية أن الإنسان فاعلا في إعادة تعريف العلاقة مع المقدس لا مجرد متلق سلبي لها العلاقة بين الإنسان والمقدس ليست علاقة خضوع مطلق، بل علاقة جدلية متوترة، تتأرجح بين الاحتجاج والرجاء، بين التمرد والبحث

**ج/ رمزية العباءات والتواقيع كصوت جماعي للأُمّهات:**

“أرسلن عبااتهن معي لكي يراها الله 'اشكد خطيه' (تصيح وهي ترمي بالعباءات) هذه وهذه وهذه وهذه وهذه وهذه وهذه الى ما لانهاية ... سأفرشها هنا في الوادى”.

"هذه العبادة لأُم عبد الله... وهذه العبادة لأُم سالم... وهذه لأُم جابر... وهذه لأُم أحمد..."

أنظر (تصرخ) هذه أمهات على شكل عباة، كل عباة فيها عطر أولادهن الذين تقطعوا بعبوة ناسفة هنا وحزام ناسف هناك". (الزبدى، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 20)

- العباءة السوداء ترمز إلى الحداد الدائم والفقدان الجماعي، فهي ليست ملكاً لامرأة واحدة بل تحولت إلى هوية جمعية للأمهات العراقيات.

- كل عباءة تحمل رائحة ابن راح ضحية العنف، وتصبح العباءات الملقاة في الوادي بمثابة شاهد صامت على حجم الكارثة.

- حين تفرش الأم العباءات في المكان المقدس، فهي تخلق "مقبرة رمزية" أو "ساحة احتجاج" صامتة، حيث يصير السواد جماعياً لا فردياً.

#### \* رمزية التواقيع:

تخرج الأم أيضاً أوراقاً كثيرة من حقيبتها وتقول:

"هذه تواقيع الأمهات.. انظر إليها، لم أزور توقيعاً واحداً، آلاف التواقيع والنصاب لم يكتمل في كل مرة عندك يا رب لا بد أن تجد حلاً ( بحزم سأقول شيئاً مهماً باسمي وباسم كل الأمهات، سنعطيك مهلة يا رب، أربعة وعشرون ساعة حتى تقل للشئ كن فيكون أو ... نعلن اضرابنا جميعاً عن الصلاة والصيام". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 11)

#### \* دلالة التواقيع:

- التواقيع هنا وثيقة احتجاج جماعية، تعبير عن أن صوت الأم ليس فردياً بل يمثل آلاف الأمهات اللواتي وحدهن الفقد.

- التواقيع ترمز إلى العجز عن التغيير عبر الوسائل التقليدية، فلجأت الأمهات إلى مخاطبة الله مباشرة، وكأنهن يقدمن عريضة جماعية إلى السماء.

- التواقيع تؤكد أن الألم أصبح عاماً، وأن المطلب لم يعد شخصياً بل مطلب مجتمع كامل من الأمهات، أي أن القضية لم تعد مأساة فردية بل مأساة وطنية.

#### \* الصوت الجماعي للأمهات:

تظهر و تتجسد الذروة الرمزية حين تتحول أصوات الأم وموسى في نهاية المسرحية إلى "آلاف الأصوات"، في إشارة إلى أن ما بدأ كحوار فردي صار مظاهرة جماعية:

"يصيحان معاً ويقومان بنثر العباءات في المكان: أوقف هذا الموت يا رب، أوقف الحريق، أوقف الحزن، لأبد من حل... وبعدها يغادران الوادي ولكن صوتهما يتحول إلى آلاف الأصوات وهو يشير إلى مظاهرة عارمة تجتاح الشوارع".

#### 4/ خلاصة الفكرة الرمزية:

- العباءات السوداء - أجساد الأمهات المفجوعة، ذاكرة الفقد وحدة المصير.
- التواقيع: وثيقة احتجاج جماعي صوت الأمهات الموحد، عجز الدولة والمجتمع عن الحل.
- كلاهما (العباءات والتواقيع) يتحولان إلى صوت جماعي يطالب "بالرحمة والعدل ويحتج على استمرار الموت، ليصبح المشهد في النهاية صرخة وطنية تتجاوز حدود الفرد إلى الجماعة المنكوبة.

#### أ/ تعطل المعجزة وعجز المقدس أمام الواقع:

تدور فكرة تعطل المعجزة وعجز المقدس أمام الواقع" في مسرحية "يارب" لعلي عبد النبي الزيدي في صدام الأم العراقية المفجوعة مع سلطة المقدس، حين تأتي إلى "الوادي المقدس" محملة بآلام فقدان أبنائها، مطالبة الله بوقف القتل الذي يفتك بأولاد الوطن. في هذا السياق، يتحول المقدس من قوة قادرة على التدخل والمعجزة إلى سلطة صامتة أو عاجزة أمام فداحة الواقع، إذ تفشل كل الطقوس والدعوات والشفاعة في تغيير المصير أو رفع المأساة. يظهر هذا العجز بوضوح في الحوار بين الأم والنبي موسى، حيث تقول له: "أريد الله - فقط - أن يسمع طلبات الأمهات، وأنا مخولة منهن.. هذا كل شيء". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات،

2014، صفحة 13)

فيرد موسى بأنه مُرسل للتفاوض، فتصر الأم على مطلبها، رافضة أي وساطة نبوية أو عجة تقليدية وتعلن مع الأمهات إضراباً عن الصلاة والصيام إذا لم يتحقق مطلبهن بإيقاف القتل. يتصاعد الإحساس بالعجز حين تطلب الأم من موسى أن يفعل شيئاً بعصاه، فيعترف بأن "العصا عاطلة عن الحياة، الآن يبدو أنها تحتاج إلى فرعون دائماً"، فتد عليه بسخرية. "كيف تتعطل عصاك إذن". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 24) يبلغ النص ذروته حين يعترف موسى النبي صاحب المعجزات، أنه متفجع "لا يملك سوى التصفيق"، وأنه "نبي" عاطل عن العمل.

بعد أن فشل في تحقيق أي تغيير، بل ويقرر أخيراً أن يشارك الأمهات في إضرابهن، متخلياً عن دوره النبوي التقليدي. هكذا يُظهر النص كيف أن المقدس، في لحظة المواجهة مع واقع الفجعة والدمار، يصبح عاجزاً عن تحقيق المعجزة أو إنقاذ الإنسان، ويُحال إلى رمزية فقدت فاعليتها أمام قسوة الحياة، مما يدفع الإنسان للبحث عن حلول واقعية أو احتجاجية خارج دائرة الطقس والمعجزة.

إسمعي ... سأشترك معكم بالإضراب عن الصلاة والصيام !!

أم: كيف تشترك معنا و أنت نبي ؟. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 33)

#### ب/المفاضلة بين الجنة والوقوف مع المظلومين:

تعرض لوح مسرحية "يا رب" لعلي عبد النبي الزبيدي مفاضلة فلسفية وإنسانية عميقة بين الجنة بوصفها وعداً بالخلص الأبدي، وبين الوقوف مع المظلومين ومشاركتهم معاناتهم في الدنيا، وتبلغ هذه المفاضلة ذروتها في حوار النبي موسى مع "الأم" المفجوعة بأبنائها. في المشهد الأخير من النص، وبعد عجز النبي موسى عن تحقيق مطالب الأمهات بوقف القتل، تدعو الأم للعودة إلى جنته، لكنه يفاجئها بقراره البقاء في الأرض ومشاركة الأمهات إضرابهن عن الصلاة والصيام حتى يتحقق العدل، معلناً: "عشت عمري كله قريباً من تلك

الأرواح المعذبة في الأرض، لن أعود للجنة حتى ينتهي هذا الألم، لا يمكن أن أعيش في جنة تجري من تحتها الأنهار، وهنا وطن يجري من تحته الجحيم، لا يمكن. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 33)

هنا تظهر وتبين من المفاضلة بوضوح: يختار النبي موسى رمز الطهر والخلاص، أن يتخلى عن الجنة مؤقتاً ليكون مع المظلومين، معتبراً أن الوقوف معهم ومناصرتهم أسمى من العيش في النعيم بينما يستمر الظلم. وتؤكد الأم لا نريد الجنة تحت أقدامنا. نريد السلام بهذا الطرح، تتحول الجنة إلى رمز للراحة الفردية المنعزلة عن آلام الآخرين، بينما يصبح الوقوف مع المظلومين موقفاً أخلاقياً وإنسانياً يتجاوز حتى الوعد الديني بالخلاص، ويعيد القداسة من جديد : ليس في الطاعة المجردة، بل في الاحتجاج من أجل العدالة والرحمة.

ومن هنا نستنتج أن مسرحية "يارب" تدور أحداثها حول صرخة أم فقدت أبناءها بسبب العنف والقتل في الوطن، قنتوجه جه إلى الله في وادي طوى المقدس مطالبة بوقف نزيف الدماء، وتهدد مع الأمهات بإضراب جماعي عن الصلاة والصيام إذا لم تستجب مطالبهن تتصاعد المواجهة بينها وبين النبي موسى الذي أرسل للتفاوض معها، لتتحول المسرحية إلى جدل فلسفي حول معنى الإيمان، وحدود الصبر، وعدالة الموت، ودور الله في معاناة البشر في النهاية، لا يتحقق مطلب الأمهات، ويعلن تضامنه معهن في الإضراب، لتتحول صرختهما إلى صوت جماعي يعبر عن احتجاج الأمهات في وجه صمت السماء واستمرار المأساة.

ثانيا: الفكرة المسرحية في نص اطفانيتيوس لعلّي الزيدي:

#### 1/ ملخص نص مسرحية اطفانيتيوس لعلّي الزيدي:

تدور أحداث مسرحية " إطفانيتيوس حول ما حكاية رجل إطفاء عراقي يعيش في زمن الانفجارات المتكررة والحرائق اليومية، في مدينة تمثل الوطن الجريح الذي لا يعرف الاستقرار أو السلام. يبدأ النص بسرد رتيب ومتكرر ليوميّات الإطفائي، إذ يرّى الهاتف كل حين ليبلغ عن انفجار أو حريق جديد، فيهب مسرعاً ليحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه، لكنه يعود منها، ليجد نفسه دوماً على استعداد لجولة جديدة من الكارثة.

في تحولات رمزية يبدأ الإطفائي بصناعة سُلّم طويل على سطح منزله أمام تجمع من الغاضبين والمحاصرين لمنزله باتهامات شتى زنديق، كافر، عميل...، في إشارة إلى الرفض المجتمعي لكل محاولة للفهم أو الإصلاح أو الحلم خارج القطيع. الإطفائي يحلم أن يصعد هذا السلم إلى السماء ليطفئ نار جهنم نفسها ، مصدر كل حرائق الأرض، ليقف عذاب الناس وعبث الدمار. يعترف بأنه أرهق من محاولاته المستمرة لإطفاء الحرائق في الوطن، ويجد نفسه مقهوراً وحيداً، حتى عائلته تركته واعتُبر محرماً دينياً.

أثناء ذلك يتناول النص أثناء ذلك، يضر لنص حكايات الأحياء الذين لم يعترف لهم المجتمع بالفضل أو التضحية، وحكايات المقهورين والمنبوذين، وحتى الهاربين من واقعهم

يواجه الإطفائي الناس، ويُحاصر باتهاماتهم، " لكنه يصرخ بأن دوره إنساني: "كل" ساعة هنا حريق، وكل دقيقة هنا حساب، وكل لحظة هنا يوم قيامة.

لب المسرحية تأتي في محاولة الإطفائي تحقيق حلمه المستحيل أن يصعد السلم الطويل ليطفئ نار جهنم - رمز الشر المطلق - ويمنح الأرض راحة وسلاماً. لكنه في لحظة المواجهة يُقابل بالحصار والعنف والرفض، ويظل يصعد السلم، مُعرضاً نفسه للخطر، في مشهد عبثي مأساوي يختلط فيه حلم الخلاص بالخذلان الجمعي.

لأن الإنسان في مجتمع مأزوم قد يُصبح غريباً في مدينته، ويُحاكم على براءته ونبله؛ فكل محاولة لإطفاء النار الكبرى تحتاج إلى معجزة، بينما الناس يُحاصرون كل صاحب رسالة، وحلم "إطفاء جهنم" يصبح جريمة في منطق الحشود النص يضع رجل الإطفاء في صورة بروميثيوس الإغريقي - الذي جلب النار للبشر - لكن هنا يجسد من يحاول أن يسحب النار من عالم البشر، فيرتقي سلماً من الألم والمعاناة، ليواجه وحيداً جنون الواقع وجحود المجتمع.

إطفانيتيوس مسرحية عن الألم اليومي، عن اليأس والبطولة المخذولة، وعن قسط الإنسان من الجنون والحلم وسط الحرائق التي لا تطفأ.

## 2/ شخصيات مسرحية اطفانيتيوس:

مسرحية "إطفانيتيوس لعلّي عبد النبي الزيدي على شخصية محورية واحدة تدور حولها الأحداث، ولكن تظهر من خلالها شخصيات ثانوية وصوت الجموع، وكل شخصية تحمل دلالة رمزية عميقة.

### أ / الإطفائي:

هو الشخصية الرئيسة (مونودراما) ويظهر في معظم المشاهد وحيداً في مركز الإطفاء أو فوق سطح منزله، يرتدي زي الإطفاء ويحمل خوذته وخرطوم الماء.

يجسد الإطفائي في المسرحية الإنسان المهمش / النقي الذي يحاول باستمرار إنقاذ وطنه من الكوارث المتوارة. صراعه اليومي مع الحرائق يرمز إلى صراع المواطن مع أزمات الوطن التي لا تنتهي الحروب الفساد الانقسامات، التفكك الاجتماعي.

لكن طموحه لا يقف عند حدود إطفاء حرائق الشوارع، بل يقرر صنع سلم طويل ليصعد إلى السماء ويطفئ نار جهنم نفسها:

" سأصعد على هذا السلم الطويل ومعى خرطوم الماء، أطفئ مصدر النار فينتهي عصر الخوف والحرائق والعبوات التي تريد نفس أحلامنا ".

هنا يتحول الإطفائي إلى رمز للمصلح الثوري ، أو "بروميثيوس" معكوس ( بدل أن يجلب النار للناس، يحاول أن يطفئ نار العقاب الدائم هو ضمير الوطن، لكن الناس تحاصره وتطرده وتكفره بدل أن تشكره، فتتحول الحشود إلى جلاذ مجتمع يرفض التغيير والإحسان.

#### ب/ الحشود/الناس:

تتجلى في شكل أصوات وصراخ وضوضاء تحاصر بيت الإطفائي وتتهمه بالزندقة والخيانة والكفر.

تمثل الحشود عقلية المجتمع المتعصب الذي يهاجم من يخرج عن المألوف أو يحاول الإصلاح يوجهون إليه تهماً شتى يا فاسق، منافق، زنديق، كافر " ... ويطالبونه بالنزول من فوق السطح بالقوة، بدل أن يساندوه في مشروع خلاصهم.

"إنزل من السطح، يا فاسق، منافق زنديق كافر راح ننطيك عشر دقائق وإذا ما تنزل راح إنزلك بالقوة من السطح".

وتعكس هذه الحشود حالة الاغتراب التي يعيشها المصلح الشجاع في وطن تسيطر عليه الشكوك والانقسامات والعداوات، حيث يُحارب الإصلاح وتُحطم المبادرات الفردية.

### ج/ زوجة الإطفائي والعائلة:

تظهر من خلال تلميحات الجمهور يفرض عليه الطلاق وتقاطع زوجته وطفلة الصغيرة. وهنا يبرز ثقل الضغوط الاجتماعية والدينية، إذ تنتزع زوجته منه بفتوى التحريم بسبب اتهامه بالزندقة.

" طلقوا زوجتي مني... قالوا لي شرعاً لازم تطلق زوجتك لأنك صرت محرماً عليها " هنا تتحول الأسرة إلى رمز للعقاب الاجتماعي ضد من يجرؤ على الحلم أو التغيير، ويصبح الإطفائي معزولاً حتى عن أقرب الناس إليه.

### د/ السكير / المهمشون (شخصيات متخيلة):

يقادهم الإطفائي أثناء مونولوجاته، مثال: السكير الذي يسخر منه.

يرمز وجود السكير والمومس وغيرهما من الشخصيات على هامش النص إلى أطياف الفقراء والمهمشين الذين يرون في الإطفائي أملاً للخلاص، لكنهم أيضاً لا يملكون إلا السخرية أو التشفي أو التعاطف السلبي. ويمثلون فئات الشعب المنسي الذي تتقاذفه أقدار الوطن دون خلاص حقيقي.

### ي/ السلطة الدينية الاجتماعية (الرجل صاحب ورقة الطلاق):

شخصية تُرغم البطل على تطليق زوجته بمبررات دينية.

ترمز إلى سلطة الدين والاجتماع الجائرة التي تلاحق المصلح الحقيقي وتسلبه حقوقه باسم الشريعة أو الأعراف، وتستغل الناس باسم الإيمان، لتعزل المختلف ولتكرس الانغلاق.

\* **الإطفائي:** رمز الفداء والنقاء والبطولة الفردية في مواجهة الخراب.

\* **الحشود:** رمز للمجتمع المريض الذي يرفض التغيير ويفتك بالمصلحين.

\* الأسرة: رمز للتماهي مع سطوة الجماعة وتحطيم الخصوصية الفردية.

\* المهمشون: رموز للمعذبين والمنسيين الذين يراوون مكانهم بين الضياع والأمل.

\* السلطة الدينية / الاجتماعية: تجسيد للقمع والإنكار باسم المقدس.

كل هذه الرموز تجتمع لتقدم صورة مأساوية ساخرة لإنسان يحاول أن يصنع معجزة أخلاقية في بلد اكتسبت فيه النار معاني متنوعة : النار الأرضية/السياسية الروحية... وفي الأخير يصبح حلم الإطفائي - إطفاء نار جهنم - شعاراً إنسانياً عبثياً في وجه اللامبالاة والخصاء الاجتماعي.

### 3/ الفكرة الرئيسية لنص مسرحية إطفانتيوس

أ/- عبثية التضحية الفردية في مجتمع يرفض الخلاص:

تتجلى الفكرة المسرحية الرئيسية في مسرحية "إطفانتيوس" حول عبثية التضحية الفردية في مجتمع يتآكل أخلاقياً ويقف متفرجاً، بل أحياناً، معادياً، لكل محاولة للخلاص الجماعي الإطفائي هو بطل يومي يحارب حرائق لا تنتهي في الوطن - حرائق مادية ونفسية ورمزية - لكنه يُحاصر في النهاية، وتصادر منه حتى أسرته وحبه وكرامته، وينقلب حلمه بإطفاء نار جهنم (مصدر) كل الحرائق) إلى "جريمة" بنظر الناس، فيواجه وحدته وأسئلة جدوى التضحية وسط مجتمع فقد بوصلته.

يُعرفنا النص إلى رتابة حياة الإطفائي، وسلسلة الحرائق التي تهجم على الوطن كل يوم في كل يوم في أول المشاهدة إذ يقول الإطفائي وهو منهك:

" كلما يرن جرس الحرائق أذهب مسر. عاً لذاك الشارع حتى أطفئ ما تبقى منه، وما أن أنتهي حتى يرن جرس الحرائق مرة أخرى... فأطفئ آخر النيران في شارع آخر .. وأظل

أطفئ أطفئ ما تبقى من الوطن حتى مطلع الموت ... كل ساعة هنا حريق وكل دقيقة هنا حساب وكل لحظة هنا يوم قيامة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 40)

هنا تظهر عبثية الجهد الفردي: فما أن ينتهي من إطفاء كارثة حتى تبدأ أخرى، في دائرة جهنمية لا نهاية لها. وتتجلى الفكرة أكثر عندما يتحول الإطفائي من مكافحة حرائق واقعية إلى مشروع "إطفاء نار جهنم نفسها"، إذ يبدأ في بناء سلم خشبي طويل فوق سطح بيته متحدياً السخرية والحصار المجتمعي:

" لم أفعل شيئاً سوى أنني أردت أن أصعد على هذا السلم الطويل إلى السماء لكي أطفئ نار جهنم "، (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42) يعكس هذا المشهد العميق رغبة البطل اليائسة في الذهاب إلى مصدر الألم (نار جهنم) كي يوقف معاناة الناس عند جذورها، لكن "الناس" - الذين من المفترض أنهم المنتفعون من عمله - يحاصرونه ويكيلون له الاتهامات عبر مكبرات الصوت:

" إنزل من السطح، تره إنزلك بالقوة البيت محاصر، يا فاسق، منافق، زنديق، كافر ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

هنا تنتقل المسرحية من عبث التضحية الفردية إلى مأساة المجتمع الذي يتحول من ضحية إلى جلاد رافضاً أي محاولة للنجاة أو التغيير حتى ولو جاءت على يد أظهر أفراد. يتجلى ذلك بوضوح حين يتهم على اتهامات الناس له.

" جماعة يكولون علي هذا ،زنديق، وجماعة كالوا هذا كافر ، وجماعة كالوا هذا فاسق وصاحب ضلالة، وجماعة كالوا عني : أنت أشرف مواطن بهذا الوطن... أنا حتى تيهت نفسي، ما أعرف أنا منو!".

هذه الحالة من التردد في تعريف الذات تُحيل إلى تهشم الهوية تحت ضغط المجتمع المضلل. حتى العائلة، وهي آخر ملاذ للفرد، تنهار ضلعاً من أضلعه حين يُجبر على تطبيق زوجته بفتوى المجتمع:

" طلقوا زوجتي مني... قالوا لي شرعاً لازم تطلق زوجتك لأنك صرت محرماً عليها".

وفي مشهد بالغ الدلالة، يُقلد الإطفائي السكير والمومس، ليكشف أن الفئات الأكثر تهميشاً ربما وحدها ترى حقيقته أو تواسيه، لكنه يظل معزولاً:

" السكير ... كلي شنو عيني تريد تصوير نبي؟ ها عيني، النبي نوح؟... جاي تسوي درج تريد تصعد بي للسمه وتنقذ البشرية مثل ما تكول... خوش عليك بشرية!". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 43)

ثم يواجه الإطفائي نفسه سؤالاً وجودياً مُراً:

" كنت أسأل نفسي هذا السؤال المحير : ما الذي يدعوني أن أشارك بإطفاء حرائق العالم؟... ولكنني لم أجد أية إجابة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 52)

وفي ذروة النص، يتأمل الإطفائي سجله المليء بعناوين الحرائق، ليجد نفسه يطفئ "حرائق أحلامه" حتى في المنام.

" هو الخبال شلونه بعد ؟... أطفئ حرائق أحلامي وأنا نايم...".

ومع تصاعد وتيرة الحشود حوله، ينقلب المجتمع كله عليه، فيشعر بأنه غريب في بلاده، يُرجم بالحجارة والطماطم والبيض الفاسد:

" حشود الناس تقوم برميهِ بالحجارة والطماطة والبيض الفاسد، يحاول أن يتفادي ما يُرمى عليه، ولكنه يصاب بالعديد منها ...".

ورغم ذلك، يصرخ وهو يصعد سلمه:

" كل ساعة هنا حريق وكل دقيقة هنا حساب وكل لحظة هنا يوم قيامة .... أنا صاعد أطفئ نار جهنم واللي يصير خلي يصير كافي نار يارب كافي نار". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 40)

فتكون النهاية مفتوحة، إذ يصعد ويصعد حتى يختفي، بينما يبقى صراخه يتردد في فضاء الوطن الغارق في النار والصراخ.

الفكرة الرئيسية لمسرحية إطفانيتيوس هي صرخة ضد عبثية وجدوى التضحية الفردية في مجتمع مأزوم، يصبح فيه إنقاذ الآخرين جريمة، وتضيع فيه الحدود بين الجلال والضحية، حتى ينتهي المصلح وحيداً على السطح، يواجه جحود الجميع، ويطارده الدمار الذي أراد يوماً إطفاءه النص في جوهره مأساة الإنسان المنقذ حين يتحول الحلم الجماعي إلى قدر فردي يواجهه وحده، وتتحوّل البطولة إلى عبث وتضحية بلا جدوى في زمن لم يعد يقدر إلا الخراب.

#### 4/ الأفكار الجزئية في نص مسرحية اطفانيتيوس:

##### أ- عبثية العمل البطولي في مواجهة الخراب المستمر:

تتجلى تبريز عبثية العمل البطولي في "إطفانيتيوس" عبر شخصية الإطفائي الذي يتحول من رمز للبطولة إلى أيقونة للتيه اليومي والعبث، حيث تنعدم جدوى التضحية في وطن تتوالد فيه الحرائق دون توقف. تبدأ المسرحية بمشهد رتيب ومتكرر:

الإطفائي ينهض مذعوراً على رنين الهاتف، يرفع السماعة ويقول بملل متعب:

"نعم.. تفضلوا، إي إحنا مركز إطفاء الحرائق... وين الانفجار بيا مكان؟ (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 38) ثم يدون العنوان ويرتدي خوذته على عجل، ويهرع، ليطفئ نيران انفجار جديد. لكن مع كل محاولة إطفاء، لا شيء ينتهي. تتكرر الحوادث:

" وما أن أنتهي حتى يرن جرس الحرائق مرة أخرى، فأطفئ آخر النيران في شارع آخر ... وأظل أطفئ أطفئ ما تبقى من الوطن حتى مطلع الموت... كل ساعة هنا حريق وكل دقيقة هنا حساب وكل لحظة هنا يوم قيامة! "

هذه الدائرة المحكمة من العمل البطولي بلا أفق تجعل جهد الإطفائي نفسه عبثاً. فبدلاً من أن يكون البطل مُنقِذاً حقيقياً، يتحول إلى مجرد جزء من ماكينة ضخمة لإعادة إنتاج الخراب، وصراعه اليومي يشبه صراع سيزيف مع الصخرة التي تهوي في كل مرة.

يظهر هذا الشعور عندما يسخر الإطفائي من ذاته ومن المجتمع الذي صار يتهمه بدل أن يشكره:

" جماعة يكولون علي هذا ،زنديق، وجماعة كالوا هذا كافر ، وجماعة كالوا هذا فاسق وصاحب ضلالة، وجماعة كالوا عني: أنت أشرف مواطن بهذا الوطن... أنا حتى تيهت نفسي، ما أعرف أنا منو". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42)

تدريجياً تتحول البطولة إلى عبء يطارده حتى في هويته وكيونته . لا أحد يعترف بتعبه ولا بتضحياته، بل حتى زوجته وأطفاله يُسلبون منه بفتوى المجتمع:

" طلقوا زوجتي مني... قالوا لي شرعاً لازم تطلق زوجتك لأنك صرت محرماً عليها ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 47)

يصل العبث قمته حين يحاول الإطفائي أن يرتقي بالسؤال وهو سؤال بطولي شكلياً، لكنه باطنياً شديد السخرية إلى مستوى الإعجاز ، فيصنع سلماً يريد أن يصعد عليه ليطفئ نار جهنم، مصدر الشر - والحرائق كلها في الأرض:

" لم أفعل شيئاً سوى أنني أردت أن أصعد على هذا السلم الطويل إلى السماء لكي أطفئ نار جهنم!!

لكن هذه الفكرة تواجه رفضاً حاداً من الحشود التي تحاصر بيته وتتوعده:

انزل من السطح، تره إنزلك بالقوة ... يا فاسق، منافق، زنديق، كافر". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

فيجيبه الإطفائي ساخرًا من نفسه ومن الآخرين:

ما أنزل لمن أكمل الدرج اطلبوني بطلابه؟ ... أنا أعيش بزمان مو زماني... كعدت الصبح لكيت نفسي لابس هدوم رجل الإطفاء وخرطوم الماي بيدي وأطفي حرايق، والله لو ما هي المهنة جان أنا هسه فيلسوف ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

العمل البطولي هنا ليس مجرد عمل شاق، بل هو مشروع محكوم بالفشل، لا بسبب عجز البطل وحده، بل لأن المجتمع ذاته تحول إلى لاعب سلبي أو حتى عدو للمبادرة، حتى أن الإطفائي يعترف لنفسه بانكسار وحيرة.

" ما الذي يدعوني أن أشارك بإطفاء حرائق العالم؟ كنت أسأل نفسي هذا السؤال المحير، ولكنني لم أجد أية إجابة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 52)

وحين يبدأ الهجوم المجتمعي المنظم ، تنقطع كل خيوط الأمل:

" حشود الناس تقوم برميهِ بالحجارة والطماطة والبيض الفاسدة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 52)

ومع تصاعد الأزمة، يدرك الإطفائي أنه مهما بذل من بطولة، يبقى "في وسط نار لا تنطفئ".

كل شيء محترق... لا أرى أحدا من شدة الدخان سوى عزرائيل يبحث عن آخر الأنفاس في المكان ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 55)

في النهاية، يصر على أن يكمل صعوده الرمزي نحو السماء ليطفئ الجحيم، رغم يقينه العميق بعبثية المشروع:

" أنا صاعد أطفئ نار جهنم واللي يصير خلي يصير، كافي نار يارب كافي نار " .

وهذه ذروة مأساة البطل العبثي، الذي لا يجد سوى الهوس بإطفاء النار الكونية، رغم طرده من أسرته ووجود المجتمع وقسوة الواقع، ليس لأنه بلا بطولة بل لأن البطولة في مجتمع محطم هي نفسها جزء من مسرح العبث.

مسرحية "إطفانيتيوس" تدين بطولة الفرد في مجتمع أعجزها الخراب حتى صارت تضحيته بلا معنى ولا نتيجة سوى دورة متكررة من الألم والخسارات، حتى يصبح العمل البطولي ذاته نوعاً من العبث الوجودي، يُحاصر فيه البطل من الجميع، ويعجز أن ينفذ أحداً أو ينفذ ذاته أو حتى ينفذ المعنى.

#### ب - رفض المجتمع لصاحب الرسالة وتحويله إلى متهم:

في مسرحية "إطفانيتيوس" ، يُجسّد الكاتب علي عبد النبي الزبيدي كيف يتحول صاحب الرسالة - رجل الإطفاء - من بطل منقذ إلى هدف للاتهام والحصار المجتمعي. تبدأ المفارقة مع مشهد الإطفائي وهو يصنع سلمه على سطح بيته ليحقق حلمه الرمزي:

" لم أفعل شيئاً سوى أنني أردت أن أصعد على هذا السلم الطويل إلى السماء لكي أطفئ نار جهنم". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

هنا لا يُقابل سعيه لإنقاذ مدينته من الحرائق بالإعجاب أو المساندة ، بل يصطدم بعقلية جماعية تراه خط طقاً. أصوات الحشود تتعالى من الشارع عبر مكبرات الصوت:

" إنزل من السطح، تره إنزلك بالقوة البيت ،محاصر يا فاسق ،منافق ،زنديق كافر... راح ننطيك عشر دقائق وإذا ما تنزل راح إنزلك بالقوة من السطح، وقد أعذر من أنذر".

هذا الهجوم الجماعي لا يترك له مساحة للتبرير المجتمع لا يرى بطولية الإطفائي بل يخلق له التهم، فيقول الإطفائي ساخراً من حاله. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42)

" جماعة يكولون علي هذا زنديق، وجماعة كالوا هذا كافر، وجماعة كالوا هذا فاسق وصاحب ضلالة، وجماعة كالوا عني : أنت أشرف مواطن بهذا الوطن... أنا حتى تيهت نفسي، ما أعرف أنا منو!".

في هذا الاعتراف، ينعكس تهشم هوية صاحب الرسالة تحت ضغط الاتهامات المتناقضة، فلا يعرف إن كان فاسقاً أم نبيلاً، ما يجعله يشعر بالضياح والعبث. وتبلغ الكارثة الشخصية أوجها حين يُفرض عليه التخليق من زوجته.

" طلقوا زوجتي مني... قالوا لي شرعاً لازم تطلق زوجتك لأنك صرت محرماً عليها". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 47)

حتى "الحلال" و "الحرام" يُسخر ضده من قبل المجتمع ورجاله، فتغلق في وجهه جميع أبواب الأمان الاجتماعي والأسرى. ويتحول الإطفائي من محارب للنار إلى منبوذ يُهدد بيته، ويتهكم على ذلك بمرارة:

"حتى زوجتي خلنتي لوحدي وشردت، كلها صارت مؤمنة براسي". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 43)

وفي خضم الكوميديا السوداء يُقلد الإطفائي أصوات السكارى والمومسات من حافة المجتمع، فيتلقى منهم سخرية هي الوجه الآخر لاتهامات الجمهور، فيقول السكير له:

" شنو عيني تريد تصير نبي؟ النبي نوح ؟ هي عايزه بعد بس أنبياء بهل الوطن... جاي يسوي درج يريد يصعد بي للسمة وينقذ البشرية مثل ما تكول... خوش عليك بشرية ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 43)

ويكمل أحد رموز السلطة الدينية والاجتماعية عليه العقوبة النهائية، بإلقاء ورقة الطلاق والتكفير، قائلاً:

" هذه ورقة طلاقك من زوجك، فأنت محرم عليها في الدنيا والآخرة ... أنت خارج عن الدين، ما أقبح فعلتك، جهنم التي تريد أن تطفي نارها أعدت للكافرين والمعاندين والمشركين، وأنت ببساطة تريد أن تدخل هؤلاء إلى الجنة ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 54)

وتبرز قسوة المجتمع أخيراً في مشهد الرجم، حيث تنهال الحشود الحانقة بالحجارة والطماطم! والبيض الفاسد عليه وهو على سطح بيته:

" حشود الناس تقوم برميهِ بالحجارة والطماطة والبيض الفاسد، يحاول أن يتقاضي ما يُرمى عليه ولكنه يصاب بالعديد منها ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 57)

هنا النص المسرحي يكشف لنا مفارقة فاضحة وعنيفة، كيف أن المجتمع في زمن الخراب يفقد بوصلته الأخلاقية، فيحول صاحب الرسالة والمنقذ إلى متهم وملعون كل صوت فردي يرفع شعار الإنقاذ أو الإصلاح يُبادر إلى عزله وتشويهه، وتُسخر ضده سلطة الجمهور، والدين والعائلة. هكذا يُدان البطل وتتكرر، رسالته، لا لأنه أخطأ، بل لأن المجتمع نفسه عجز عن رؤية النور في مشروع المخلص، فوقف أمامه خصماً وعدواً، وأعادته إلى المأساة الكبرى: أن أعظم الجهود لا تجد في زمن الضياع سوى الحصار والطرْد من الجماعة.

ت - تضحية البطل الفرد وفقدانه حتى للبنية الأسرية:

منذ اللحظة الأولى، يرسم النص صورة البطل الفرد (الإطفائي) الذي يكرّس حياته وحيداً لمواجهة الحرائق التي تعصف بالوطن ونرى كيف يُحوّل هذا الإخلاص البطولي إلى عزلة قاسية، تبدأ بتآكل أبسط البنى التي تمنح الإنسان معنى ودفناً أسرته.

يستعرض الإطفائي دوار العمل الجهنمي وهو يقول منتهداً:

"كلما يرن جرس الحرائق أذهب مسرعاً لذاك الشارع حتى أطفئ ما تبقى منه، وما أن أنتهي حتى يرن جرس الحرائق مرة أخرى... وأظل أطفئ ما تبقى من الوطن حتى مطلع الموت".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 57)

أي أن التضحية ليست مجرد فعل شجاعته، بل قدر يومي يقوده إلى الإنهاك، ويستنزف حتى يصل صدى تضحياته إلى أسرته والمجتمع وتكبر المأساة إذ لا يكتفي الناس باتهامه بالزندقة والكفر، بل يتدخلون في صميم حياته الأسرية فيجبر على تطليق زوجته، فيقول بمرارة:

"طلقوا زوجتي مني، قالوا لي شرعاً لازم تطلق زوجتك لأنك صرت محرماً عليها". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 47)

هذا ليس مجرد انفصال عائلي عابر، بل هو قطع لجذور الأمان، حيث تصبح البطولات الفردية سبباً في حرمان البطل من الحنان والدفء والقبول الاجتماعي. يتخيل الإطفائي ذلك حين يخاطب زوجته عبر باب مغلق، يرجوها أن ترفض الطلاق.

"افتحي الباب لكي نتحدث، ما بك؟ هذه ورقة طلاقك رموها بوجهي يا عمري، يا عمري كله... لا تصمتي، قللي شيئاً، ارفضيه، قللي لهم هذا زوجي وسيظل هكذا... طلاقنا هو الموت يا روبي، لا تصمتي".

لكن الزوجة تحت الارضاع الضغط المجتمع، فيفقد البصل آخر لاند إنساني في وجوده.

وهنا تزداد ويضعف النص من مأساة فقد البنية الأسرية لي يعكسها بالصور الصغيرة اليومية، حين يقول الإطفائي:

" أطفالنا تحولوا إلى أيتام بلمح البصر، ناموا بالليل عدهم أبو، وكعدوا الصبح لكوا أرواحهم أيتام وأبوهم عايش".

وهنا تبرز قسوة التضحية التي لم توقف الخطر عن المجتمع ولم تكسب البطل إلا الوحدة وفقدان العائلة والحب، ليصبح البطل المنقذ منبوذا ومحروماً من أبسط حقوقه: الأمان الأسري.

يذهب بنا النص للمفارقة الرمزية: البطل الذي يحلم بإطفاء نار جهنم لينقذ الجميع، لا يستطيع إطفاء جحيم حياته الصغيرة... فيدرك أنه حتى الحب والزواج والعائلة باتت أبعد ما يكون إليه:

" كلها بصفحه.. ويطلقون زوجتي مني بالكوه بصفحه هاي ما داخله بدماعي".

فيتساءل، وهو يضحك ضحك المرارة:

" شلون تطلق زوجتي بالكوه؟!... أنا زوجك ووجودك معي في البيت ليس بزنا كما قالوا لك، لقد قبلت الزواج منك وقبلت الزواج بي.. كيف يكون زنا؟ لقد أقسمنا بالقرآن أن نكون معا إلى آخر لحظة في العمر".

كلما اشتد الإطفائي، نقطع المجتمع له حتى الأمل البسيط في بيت دافئ، ولا يجد أمامه عند الحاجة إلا الأبواب المغلقة.

وكعصارة للمأساة: يشتد الحصار الشعبي ضده ويُرْمى بالحجارة والطماطم والبيض الفاسد، يجد نفسه في مواجهة رمزية قاسية:

"حتى زوجتي خلّتي لوحدي وشردت كلها صارت مؤمنة براسي... أطفالي تحولوا إلى أيتام بلمح البصر".

فلا يبقى للبطل إلا العزلة الكاملة والحرائق والسماء. وصناعة السلم للنجاة والذهاب للجنة.

يتعمق نص "إطفانيتيوس" في كلفة التضحية الفردية في مجتمع مشوش قيمياً، إذ يدفع البطل ثمناً غالياً ليس فقط من روحه، ودمه بل من عزلته وفقدانه حتى أسرته. إن التضحية هنا لا تكتمل إلا حين يخسر الإنسان عائلته، فلا يبقى له سوى حريقه الداخلي وحرائق العالم، ليصبح ضحية إنقاذ لمجتمع لا يرحم حتى المخلصين له بهذه الصورة، يضع النص القارئ أمام مأساة كل من يضحي من أجل الجميع لينتهي بلا أحد حتى بلا بيت.

### ث- حلم مستحيل: محاولة إطفاء نار جهنم رمزياً:

في ثانياً في قلب "إطفانيتيوس"، يتجسد "الحلم" "المستحيل" بوصفه جوهرًا وجوديًا وسخرية مرّة من الواقع. البطل، رجل الإطفاء المنهك الذي أفنى عمره في ملاحقة حرائق لا تنتهي، يعيش هاجساً عظيماً يتخطى واجبه المهني وتحولاته اليومية. فبعد أن أظلم أطفئ أطفئ ما تبقى من الوطن حتى مطلع الموت... "يتحقق لديه إدراك عميق أن إطفاء حرائق الشوارع لم يعد كافياً، وأن جذور النار أعمق من كل مكان يمكن لساقيه أن تحمله إليه.

في لحظة قمة اليأس والألم، ينبثق الحلم المستحيل من أعماق الإطفائي:

"لم أفعل شيئاً سوى أنني أردت أن أصعد على هذا السلم الطويل إلى السماء لكي أطفئ نار جهنم!!!". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42)

هنا، يعلو الحلم فوق المنطق، يتحول من محاولة إنقاذ وطن محترق إلى محاولة "إطفاء نار جهنم نفسها".

- أي الذهاب إلى أصل الشرور والمآسي، لإيقاف مصدر العذاب الأبدي.

وسط بناء هذا السلم الخشبي على سطح منزله، بين أدوات الإطفاء وصوت الناس المحاصرين والمكفرين له، يُسائل الإطفائي نفسه ويسخر منها:

" طبعاً محد راح يصدق... ضلوا لا تصدكون لمن تشوفون شراح يسوي هذا الإطفائي الزنديق مثل ما تكولون. ينظر من أعلى السطح، يشعر بالخوف يشير إلى جهة أصوات الناس هاهي الناس ما عدها شغل وعمل غيري ومحاصرين البيت صارلهم أسبوع كامل. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42)

رغم السخرية والحصار الاجتماعي، لا يتراجع البطل، بل يزداد تمسكاً بحلمه المستحيل لأنه بالنسبة له هو المخرج الوحيد من عبثية الواقع، حيث تتوالد الحرائق والخراب ولا أحد يقدر تضحياته.

ويواصل الإطفائي بإصرار:

" نعم.. أريد أن أطفئ نار جهنم هناك في السماء ، سأصعد على هذا السلم الطويل ومعني خرطوم الماء، أطفئ مصدر النار فينتهي عصر الخوف والحرائق والعبوات التي تريد نسف أحلامنا، أطفئ نار جهنم من أجل أن لا تحترق قلوب العاشقين في بغداد ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

هذا الحلم يطوّب له هوية جديدة: لم يعد رجلاً مأزوماً أمام رماد الواقع، بل حالماً فيلسوفياً يسخر من نفسه ومن العالم - " والله لو ما هي المهنة جان أنا هسه فيلسوف، طبعاً محد راح يصدق ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42)

أما المجتمع الذي لا يرى في مشروع البطل سوى جنون أو زندقة أو لعبة صبيانية، فيحشد كل سلطاته وأحكامه ضده، ويصرخ عبر المكبرات:

" إنزل من السطح، جبان، انزل ولك لا نصعدك وندوسك بالرجلين... فاسق، كافر، زنديق".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

لكن البطل، رغم اتساع دائرة العداء يتعلق بحلمه كقشة للنجاة من طوفان العبث:

" ما أنزل لمن أكمل الدرج ... اطلبوني بطلا به ... أكمل الدرج وأصعد للسماء لأطفئ نار جهنم ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

في ثانيا المشهد يتحدى الحلم المستحيل كل منطق وقانون حتى منطق العائلة والدين، حيث يخسر زوجته وأطفاله بسبب حلمه، لكنه يصر في مواجهة الجميع:

" صارلي سنة كاملة أشتغل بهذا الدرج الطويل، جبت خشب الدنيا كله حتى أكمله وأصعد بي للسمه... يابه والله ماشارد، هو اللي يشرد يطلب لجوء للسمه شنو ؟". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 43)

إنه لا يفكر بالهرب أو النجاة الذاتية، بل في تحقيق طهارة كونية توقف دورة الألم الوطني. ومهما تصاعدت سخرية السكارى والمهمشين أو تشدد رجال الدين:

" شنو عيني تريد تصوير نبي؟ ها عيني، النبي نوح؟ هي عايزه بعد بس أنبياء بهل الوطن (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 43) ". فإنه لا يتراجع عن حلمه المستحيل، بل يسخر من سخرية الجميع، ويردد:

" أنا صاعد أطفئ نار جهنم واللي يصير خلي يصير، كافي نار يارب كافي نار ".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014)

هذا الحلم المستحيل الذي يدين الواقع ويسخر من المستحيل ذاته، يتحول في لحظة النهاية إلى فعل رمزي خالص، حيث يصعد السلم حتى يختفي عن الأنظار، ويبقى صراخه يملأ الفضاء:

" كل ساعة هنا حريق وكل دقيقة هنا حساب وكل لحظة هنا يوم قيامة...!".

هدف و حلم الإطفائي في "إطفانيتيوس" هو أكبر من حلم المهني أو البطل الواقع في بلاء اللامعنى؛ إنه حلم إنساني كوني في مواجهة العجز المطلق، يصرخ فيه البطل أنه حتى لو كان الحلم مستحيلاً - إطفاء نار جهنم نفسها - فإن المحاولة تساوي معنى الحياة ذاتها في عالم يرفض النجاة ويرفض حتى الاعتراف بأن الحلم ضرورة أخلاقية في زمن الخراب.

### ج- انقلاب الضحية إلى جلاّد في دورة العنف المجتمعي:

في قلب مسرحية "إطفانيتيوس" ، ينكشف الوجه القاسي لدورة العنف المجتمعي، حيث تتحول الجماعة التي يُفترض أنها ضحية للدمار اليومي إلى جلاّد يفتك بمن يحاول إنقاذها. تبدأ هذه المفارقة من اللحظة التي يكرّس فيها الإطفائي نفسه للتضحية والعمل من أجل الآخرين، محاولاً إطفاء حرائق لا : تتوقف. يقول لنفسه بتعب وحنق " كلما يرن جرس الحرائق أذهب مسرعاً لذاك الشارع حتى أطفئ ما تبقى منه، وما أن أنتهي حتى يرن جرس الحرائق مرة أخرى... وأظل أطفئ أطفئ ما تبقى من الوطن حتى مطلع الموت ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 40)

والخيبة هي بدل أن يكون موضع امتنان، يصبح هدفاً للتهديد والالتهام، إذ نجد أصوات الحشود الغاضبة تتعالى من مكبرات الصوت

" إنزل من السطح، تراه إنزلك بالقوة البيت ،محاصر يا،فاسق، منافق، زنديق، كافر... راح ننطيك عشر دقائق وإذا ما تنزل راح انزلك بالقوة من السطح، وقد أعذر من النذر ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 41)

كل هذه الأصوات المجتمعية ليست فقط تهديداً مباشراً، بل تعبير عن انتقال الجماعة من موقع الضحية الخائفة المحترقة كل يوم إلى موقع الجلاّد المتسلط الذي يصنّف الحساب مع

كل رأس مختلف أو "مشروع مخلص". هنا، يصبح الإطفائي محاصرًا باتهامات لا حصر لها، وهو نفسه يحتار في تعريف هويته.

" جماعة يمولون علي هذا ،زنديق وجماعة كالوا هذا كافر، وجماعة كالوا هذا فاسق وصاحب ضلالة، (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42) " وجماعة كالوا عني: أنت أشرف مواطن بهذا الوطن... أنا حتى تيهت نفسي، ما أعرف أنا منو".

وهنا يصرُّ الإطفائي على صموده وعلى بناء السلم الرمزي لطهارة المجتمع «أردت أن أصعد على هذا السلم الطويل الى السماء لكي أطفئ نار جهنم!!»، تزداد ضغوط الجماعة، وتبلغ ذروة القسوة حين: تفرض عليه القطيعة العائلية بقوة الفتوى.

" طلقوا زوجتي مني... قالوا لي شرعاً لازم تطلق زوجتك لأنك صرت محرماً عليها" (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 47) ثم، في مشهد بالغ الدلالة على اكتمال دورة التحول، يبدأ العنف المادي.

" حشود الناس تقوم برميهِ بالحجارة والطماسة والبيض الفاسد، يحاول أن يتقاضي ما يُرمى عليه ولكنه يصاب بالعديد منها ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 57)

هذه الجماعات التي اعتادت انتظار من ينقذها من أزماتها صارت تمارس، بوعي أو بلا وعي، أدوار السلطة القامعة والسادية، فتحول منقذها إلى "خائن ، زنديق، عميل " ، وتقذفه بالحجارة وتطالب برأسه، . وتطلب منه أن ينزل من السطح وإلا قتلته.

وهنا المفارقة السوداء: الإطفائي، رمز التضحية والفداء، يصبح العدو في أعين من يحترقون يوميًا؛ والجماعة، بعد أن كانت ضحية الفوضى والانفجارات والحرائق تلبس قناع الجلال وتدخل في دورة "الضحية - الجلال" الأبدية التي تُعيد إنتاج الخراب ولا تتيح لأحد أن يفلت منها مهما بلغت نيته من الطهر.

### ح- الإطفائي نفسه يُدرك هذه المأساة وهو يردد بحسرة:

" هاي الناس ما عدها شغل وعمل غيري ومحاصرين البيت صارلهم أسبوع كامل... الناس جاية حتى « تكتلني مدري تحجرني، ويجوز يرجموني بالحجارة على الطريقة القديمة، شنو السالفة؟ شكو؟ الدنيا مقلوبة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 42)

وفي عمق الموقف، يتضح أن كل فرد معرض في دورة العنف هذه لأن يتحول إلى "مجرم" في لحظة تطاله شبهة الاختلاف أو الطموح للتغيير، أو حتى عند القيام بعمل بطولي بسيط. فتسود حين "عدالة الحشود" محل العدالة، ويضيع المنطق والقيم، وتبقى كل تهمة جاهزة حسب الحاجة.

### 4/ الخلاصة:

تعكس مسرحية "إطفانيتيوس" عمق مأساة مجتمع مثقل بالعنف، إذ يتحول ضحاياه، عند أول فرصة، إلى جلادين يفتكون بأرقامهم الفردية الصالحة. لا أحد ينجو من دورة الاتهام والعنف المقلوبة، حتى أكثرهم تضحية. هكذا تدور حلقة خراب لا تتوقف، يكون فيه الجلاد و الضحية وجهين لبؤس واحد، ويضيع الخلاص بين نيران المجتمع ونيران الواقع.

ثالثاً: الفكرة المسرحية في نص مسرحية دنيا لعلي الزيدي:

#### 1/ ملخص نص مسرحية دنيا لعلي الزيدي:

تتمحور أحداث مسرحية "دنيا" لعلي عبد النبي الزيدي في جو رمزي كثيف، حيث تجسد شخصية "دنيا" مع حبيبها معاناة الإنسان العراقي في وطن على شفا الغرق والخراب، بعدما هجرت القيم وتحول الحب إلى ندره. في ليلة يتنبأ فيها نوح بطوفان جديد سيمحو كل شيء، يبقى العاشقان محتضنين أملهما القديم، ويواجهان الخيار القاسي بين النجاة الفردية والوفاء لبعضهما ولذكرياتهما في الوطن الآيل للسقوط. يمر على المشهد ميت ينهض من قبره خوفاً من الغرق، ويظهر نوح كسفير للخلاص المشروط، حيث لا ينجو إلا العشاق. في النهاية تختار دنيا البقاء إلى جانب حبيبها، في مواجهة المصير، لترتفع قيمة الحب كآخر شكل للنجاة وأسمى أشكال المقاومة الهادئة، بينما تتلاشى كل المعجزات الأخرى في عالم متداع لا يرحمه إلا قلب يعرف معنى العشق.

#### 2/ شخصيات مسرحية "دنيا" ودلالاتها الرمزية:

بعد قراءة نص مسرحية "دنيا" لعلي عبد النبي الزيدي بدقة، يمكننا استخراج الشخصيات الرئيسية وتوضيح الدلالات الرمزية لكل منها في سياق المسرحية والبنية الرمزية للشخصيات، كما يلي:

أ/ دنيا:

"امرأة في مطلع الأربعينيات من عمرها، تحمل اسماً رمزياً يعني "العالم" أو "الحياة"

"دنيا" ليست مجرد امرأة عاشقة أو زوجة تنتظر حبيبها. اختيار اسم "دنيا" ليحولها إلى بجاز للحياة كلها أو الوطن، أو الأرض التي تتشبث بالحياة رغم الخراب والطوفان المهدق دنيا تمثل الوفاء والتمسك بالأمل والحب حتى لحظة الغرق، إذ ترفض النجاة دون حبيبها في رمزيتهما، تحاكي النساء اللواتي يبقين على قيد الأمل وسط الحروب والمآسي، وتحمل في صوته صرخة العاشقة والأم والضحايا في آن واحد.

مثال توضيحي: حين يخيّرنا نوح بين النجاة والهلاك تختار البقاء مع الحبيب، فتكون رمزاً للحياة المتشبثة بما تبقى من معنى وجمال:

#### ب/ الحبيب:

في الأربعينيات، رجل عاشق، تبدو عليه علامات التيه والانكسار، متردد يحمل داخله جراح الزمن والوطن.

الحبيب هو صورة للجيل الممزق الذي فقد بوصلته، يترنح بين الرغبة بالهرب والرغبة بالبقاء، يشرب لينسى لكنه لا ينسى، يتهكم على العالم ولا يجد مخرجاً من خراب الواقع سوى الحب. هو المواطن البسيط في أوقات المحن، الذي يتساءل عن جدوى البقاء وعن معنى الوطن حين ينقرض الحب، يمثل الحبيب جيل الضحايا، الذي كلما أراد الفرح داهمته المأساة، وكلما حلم بالرحيل أحرقتة جذور الانتماء.

مثال توضيحي: حين يرفض الصعود إلى سفينة نوح، فهو يرفض النجاة الفردية ويرى أن الحياة بشكلها.. الحالي فقدت كل جدوى إلا الحنين إلى الحبيبة والوطن الحلم.

#### ج/ نوح:

رجل في الخمسينيات، يحمل اسم النبي نوح، قائد سفينة الإنقاذ الأسطورية، وهنا يكمن التشابه بقصة نبينا نوح.

و نوح هنا هو "الخلاص الممكن" أو "الفرصة الأخيرة"، يشبه الإله القديم الذي يعرض الخلاص لمن يستحق، لكن شروطه قاسية النجاة فقط للعاشقين.

رمزيته مزدوجة: من ناحية، يرمز إلى سلطة حكمة كونية أو إرادة عليا تراقب دمار الأرض وتعرض النجاة فقط . (للنادرين العشاق الأطهار/الحالمين).

من ناحية أخرى، هو زاهد في النجاة الفردية، إذ ينتهي به المطاف راضياً أن يشارك العاشقين .مصيرهم شاهداً على نقاء حبه الكبير .

يمثل نوح "الأمل المنقوص": حتى سفينته ليست للجميع، فهو ينتقي، ويعيد تمثيل الطوفان لا كعقاب إلهي فقط، بل كغربة يبحث فيها عن جوهر البقاء: الحب

مثال توضيحي: عندما يقول: "انتهى كل شيء، لقد صدر مرسوم إلهي بمحو هذا الوطن بسبب خلوه من!! الحب".

#### د/ الميت:

1. شخصية تظهر في المشهد ملفوفة بالكفن، قادمة من عالم الموتى، تبحث عن مهرب حتى بعد الموت.

2. الميت في المسرحية هو رمز لماضي الوطن وأبطاله المنسيين وضحاياه، أو الأجيال التي قضت دون جدوي

3. يمثل الميت الضياع الكامل حتى الموتى لا مأوى لهم في وطن أتعبه الموت والويلات هو أيضاً يذكرنا بأن الموت لم يعد حلاً أو هروباً؛ فحتى المقابر مهددة بالطوفان، وكل هويات . الموتى تضيع مع خراب الأرض.

4. يمثل الميت هنا الحقيقة القاسية: أن الفوضى لا ترحم الأحياء ولا الأموات، وأن الخراب إذا بلغ ذروته التهم الأمل نفسه.

5. مثال توضيحي: عندما يقول نهضت من قبري خوفاً من الغرق"، في إشارة إلى أن الخراب شامل لدرجة زعزعة استقرار الموت نفسه.

### ي/ خلاصة رمزية الشخصيات:

- \* دنيا: رمز الحياة الوطن / المرأة التي ترفض الاستسلام وتتشبث بالحب.
- \* الحبيب: ضحية الوطن الجيل الضائع / العاشق الممزق بين الهروب والانتماء.
- \* نوح: رمز الإنقاذ المشروط سلطة النجاة / الحكمة الكونية التي تراقب وتختار.
- \* الميت: الماضي الضائع ضحايا الوطن الموت المتجول / الحقيقة القاسية أنّ الموت لم يعد مأوى.

بهذه الرموز، تتحول المسرحية إلى مرثية للوطن المقتول، وأغنية أمل أخيرة بأن من يسكن قلبه حب صادق، قد يصير بذرة الحياة الجديدة بعد الطوفان ولو لم ينج.

### 3/ الفكرة المسرحية الرئيسية الحب آخر قارب نجاة في طوفان خراب الوطن:

تدور أحداث المسرحية على تصوير عالمٍ منهار غارق في أزماته وانهيائاته الأخلاقية، السياسية والاجتماعية، حيث يتحول كل شيء إلى ركام بفعل الحروب والكراهية وفقدان المعنى والأمل. في هذا العالم، يصبح الحب بكل أنواعه، وخصوصاً الحب بين امرأة (دنيا) وحبيبها، هو الملاذ الوحيد والخلص الأخير أمام الطوفان الآتي الذي يمحو كل شيء. الحب هنا ليس مجرد علاقة رومانسية عابرة، بل يصبح فعل مقاومة أخلاقي وروحي في وجه العبث والعدم.

تبدأ المشاهد بـ"دنيا" في انتظار حبيبها الهارب وسط ضجيج الفوضى، تحمل حقيبة الرحيل بقلق، تُدرك أنّ الوطن بأسره على وشك الفناء والدمار بطوفان لا يرحم، بينما الناس

إما غادروا أو يستعدون للمغادرة. لكن الحب يدفع "دنيا" للانتظار، عاشقةً الوفاء حتى لحظات الانهيار الأخيرة، رافضة النجاة وحدها. في ظل هذه اللحظة الفاصلة، يظهر "نوح" رمزية الخلاص القديمة، سفينته المعدّة فقط لهواة العشق وقلة من ليخبرها أن الوطن انتهى لأنه فقد الحب، وأن مرسومًا إلهيًا صدر بمحو هذا المكان إذ خلا من الحالمين.. العاشقين، في رمزية عميقة لفكرة أن الأوطان تموت فعلاً حين تموت فيها المشاعر الإنسانية الجميلة.

بعد مقابلة الحبيب لدنيا تبدو علاقتهما متأرجحة بين توق للهرب وخوف من الفناء، بين رغبة في الحياة وإصرار على البقاء معاً أو الموت معاً. يظهر "الميت" كرمز مؤلم لمآلات الأوطان حين يصير حتى الموتى خائفين من الغرق والضياع. ويصرّ نوح أن يأخذ فقط العشاق الناجين، وأنّ الباقي لا دور لهم في الحياة الجديدة. الحب هو التذكرة للبقاء.

المشهد الأكثر دلالة يتمثل في حوارات دنيا وحبيبها حول معنى الفناء ومعنى البقاء، حيث تقول له: وأنا لا أريدك أن تشعري بلحظة خوف واحدة ، ومع تصاعد العاصفة، " :  
"الرحيل دونك خيانة"، ويجيبها تختار دنيا أخيراً أن تبقى مع حبيبها في مواجهة الغرق رغم أن النجاة ممكنة بالصعود إلى السفينة؛ وذلك تعبيراً عن تمجيد فكرة الاتحاد الروحي إلى الأبد، حتى الموت يختار نوح أخيراً البقاء معهما شاهداً على . هذا الوفاء الإنساني النادر، مؤكداً أنه لا جدوى للخلاص الفردي أو الحياة في وطن ميت المشاعر.

توظف المسرحية كثيراً من الرموز "نوح" كسفينة خلاص عصرية ، لكن خلاصها ليس دينياً بقدر ما هو وجداني وشعري، "الميت" القادم من القبر والمعبر عن موت الماضي واستعصاء الأمل، و"دنيا" ذات الاسم الرمزي، فهي تمثل الدنيا والحياة، التي لا تكتمل دون الحب. حتى مشاهد الزفاف والاغتيال وأغنية فيروز الشهيرة تتداخل بغنائية عالية، لتؤكد أن الحب هو طقس ظهر وبقاء، وأن أعذب الأحلام لا تتحقق إلا في لحظات النهاية أو بعدها.

في النهاية، تهطل الأمطار وتتعالى أصوات الرعد في إشارة إلى الطوفان، إلا أن العناق بين دنيا وحبيبها ، وحضور نوح كشاهد أخير ، يوحى بأن الحب وإن هزمته الظروف يبقى الحلم الأزلي الذي لا يُغرق.

تمثل "دنيا" أن الحب هو قارب النجاة الأخير لأناس فقدوا كل شيء، وهو الفعل الوحيد القادر على منح : الحياة معنى في عالم بالغ القسوة المسرحية تقول لنا، بأسلوب شعري وجودي: لا تنفذ الأوطان ولا يُنتشل البشر إلا حين يبقى فيهم نبض من عشق مهما تعددت أشكال الهلاك. الحب - بحسب المسرحية - هو المعجزة المتبقية حين تتعطل جميع المعجزات.

أ/الأفكار الجزئية في نص مسرحية دنيا:

\* عبثية الانتظار في زمن الخوف:

في مسرحية "دنيا"، يتجسد الانتظار بوصفه حالة عبثية مأساوية في قلب زمن الخوف الجماعي، زمن الطوفان القادم والفوضى والانهيال. على الرصيف، تقف "دنيا" "ممسكة بحقيبة رحيلها، تحقق في الأفق وتخاطب نفسها وأنفاس من تحبها بقلق:

" أين...؟ أين هو قمري؟ لقد تأخر قمري. أين يمكن أن يكون الآن؟ لم يعد بيتنا الصغير الذي حلمنا به يتسع لابتسامتي وابتسامتك... يا عيني... يجب أن نغادر هذا الوطن سريعاً قبل أن نغرق بالطوفان... سأنتظره هنا مع حقيبة رحيلنا معاً ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، الصفحات 61-62)

هذا بين المشهد يضع النص العبث في صميم الانتظار الجميع في المدينة غادر هارباً، الأصوات تصرخ والرعد يقصف والأحداث توحى بنهاية جماعية وشيكة، إلا أن "دنيا" تعاند المصير، ترفض الهرب وحدها، وتعيد تعريف الانتظار كفعل وجودي رغم عبثيته. هذا التمسك الأصم يجعل من دنيا رمزاً للإنسان الذي يواجه الفناء بالحب، لكن نص المسرحية

يدرك تماماً عبثية رهانه؛ ف "دنيا" تقول: «لا أسمع حتى أنفاسه التي اعتدت أن أسمعها من بعيد، ولا أشم عطره... أنا أبحث عن ظلك ولا شيء في الشارع سوى ظلي، كلهم غادروا ... غادروا الدنيا باتجاه دنيا قد يغفون فيها بأمان، غادروا مسرعين خوفاً من الغرق". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 62)

هنا تكون عبثية الانتظار في أنها متعلقة بحلم مستحيل في عالم يتداعى، حيث لا يعود الانتظار يرتبط بأمل موضوعي، بل هو تشبث بالمعنى في ظرف أصبح فيه حتى الأمل ساذجا أو ضد المنطق. في الحوار بينها وبين "نوح"، الذي يجسد القوة القدرية أو السفينة الوحيدة "للعشاق"، يزيد النص من هذا التوتر بين الحنين للقاء والحتمية الجارفة للفناء، إذ يسألها نوح بدهشة:

- "ماذا تنتظرين هنا؟"

فترد دنيا:

- "أنتظره".

"روحك أهم من هذا الذي تنتظرين مهما كان".

فترد بإصرار:

- " هو مهما كان!"

ثم تكشف:

- "عاشق" (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 63)

فيذهل نوح من وفائها وعبثية الموقف في آن واحد، خصوصا حين يخبرها:

- "ستغرق دنيا هذه المدينة عند الفجر ... مجرد ساعات تفصلنا عن غرقها يا دنيا".

ولكنها تصر:

لن أغرق وإياه ما دام هذا القلب ينبض بالعشق". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 63)

يبلغ العبث ذروته حين تصر "دنيا" على الانتظار في الوقت الذي يذوب فيه كل شيء، حتى حين تتيقن أن كل العشاق صعدوا السفينة"، تبقى معلقة على هذا المعنى الفردي الأخير:

"سأظل هنا أنتظر أنفاسه التي أتنفسها يا نوح".

يبلغ العبث ذروته حين تصر دنيا على الانتظار، وليس عبث الانتظار هنا مجرد حدث عابر في المسرحية، بل هو نبرة وجودية تتكرر في حوارات الشخصيات الأخرى أيضاً، ف"الحبيب" نفسه حين يأتي، يواجه تلك العبثية بسخرية مرة:

"كل يوم تنتظريني في هذا الشارع، ولكنني اليوم لست سكرانا كعادتي ... الكون هو الذي يترنح فيجعلنا نترنح معه، الكون أكبر سكران منذ بدء الخليقة".

ويبلغ النص مأساويته الشعرية عندما تصر دنيا:

- " لن أغادر من هنا إلا وروحك تلتصق بروحي".

#### \* مفارقة النجاة المشروطة:

مفارقة النجاة المشروطة في مسرحية "دنيا" هي واحدة من أكثر الأفكار المكثفة في البنية الدرامية للنص، وتشكل خلفية فلسفية وسؤالاً أخلاقياً عن معنى الخلاص ومعاييره في زمن ينهار فيه كل شيء.

في بداية المواجهة بين "دنيا" و"نوح"، يلتقط النص تلك المفارقة مباشرة، حين يطل نوح في هيئة استثنائية، لا كنبى تقليدي ينفذ الجميع، بل كحارس لسفينة لا تمنح النجاة إلا لفئة

بعينها. هنا، لا يكون الخلاص وعداً جماعياً أو مطلقاً، بل يُصبح مشروطاً بالحالة الوجدانية:

نوح يخاطب ،دنيا، قائلاً بنبرة جازمة:

" سفينتي هي فضاء للمحبين"، ثم يضيف موضحاً: "لا مكان في السفينة إلا للعاشقين... وحدهم من يستحقون البداية الجديدة!". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014)

في هذا الحصر يصبح الحبّ هو الجواز الوحيد للنجاة من الطوفان الموعود، وكان عالم المسرحية يريد أن يقول إن الإنسانية لم تعد تستحق الخلاص إلا بضمانة العاطفة الصافية. أكثر من ذلك، يظهر الشرط حين تصرّ "دنيا" على انتظار الحبيب رغم الرعب والتهديد، وتُختبر بالاختيار الوجودي الحاسم:

إما الصعود إلى سفينة نوح والنجاة، أو البقاء مع الحبيب ولو كان الثمن الغرق والموت. تتردد دنيا قليلاً، فتتساءل في قلق:

- " كيف أتركه وأمضي دون قلبه؟ لالالالا، لا يمكن، سأنتظره هنا مع حقيبة رحيلنا معاً. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 62)

وينبها نوح:

- ستغرق دنيا هذه المدينة عند الفجر... مجرد ساعات تفصلنا عن غرقها يا دنيا.

فترسّخ المسرحية المفارقة: النجاة متاحة... لكن ليست بالمطلق، ولا تُمنح إلا وفق شرط واحد، هو بقاء الحب وتحقيقه بالفعل.

وتتصاعد المفارقة مع دخول "الميت" على الخط، إذ يطلب أن يصعد على السفينة:

" أريد الدفن بعيداً عن هذه الأرض التي سيغرق فيها الموتى أيضاً ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 74)

لكن نوح يرفضه بصرامة ويقول:

" السفينة لا تحمل الموتى أيها الميت.. عد إلى قبرك بسلام ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 75)

فيتضح هنا أن حتى الموتى لا يشفع لهم موتهم في الحصول على الخلاص، ولا يملك النجاة إلا من في قلبه نبض العشق.

على مستوى أعمق، تظل النجاة معروضة على كل من يحقق هذا الشرط الوجودي، لكنها مرفوضة أو مستحيلة على مستوى الواقع الاجتماعي الأخلاقي، لأن معظم الناس في المدينة - بحسب نوح - "غادروا قلوبهم وأحلامهم ، ونجوا بالهروب الفردي، أما العاشقون الحقيقيون فهم أقلية نادرة يحق لهم وحدهم النجاة، كما يقول نوح بحسرة:

" لم يبق من العشاق سواكما على أرض هذا الوطن، كلهم صعدوا السفينة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 64)

هكذا تصوغ المسرحية مفارقتها العميقة النجاة لم تعد حقاً عاماً، بل امتيازاً أخلاقياً عاطفياً. إنها نجاة مشروطة ومحدودة، تثير تساؤلات حول معايير الخلاص في زمن الخراب، وتضع الإنسانية جمعاء أمام محك المفاضلة بين الحياة، والمعنى، بين الخلاص الشكلي والنجاة الروحية. وجمال المفارقة أن الأبطال يفضلون أحياناً التضحية بالنجاة الفيزيائية من أجل تحقيق النجاة الوجدانية، كما في قرار دنيا. " لن أترك أيها المجنون أبداً بعيداً عن قلبي، لن أترك تغرق لوحديك... لقد تعاهدنا أن نموت سوية ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 100)

تظل هذه المفارقة قائمة حتى نهاية المسرحية، حيث يُترك مصير الأبطال معلقاً على شرط الوفاء، في عالم لم يعد يسمح بالخلاص المجاني أو العابر، بل يطالب بتضحية من نوع خاص: أن تكون عاشقاً حتى الرmq الأخير.

### \* تشوش الهوية في أزمنة الخراب:

تعتبر أزمة الهوية وتشويهاها إحدى الظلال العميقة التي ترسم مسرحية "دنيا" إحساسها بالتفكك والانحيار الداخلي في زمن الخراب الجماعي. ففي أجواء الطوفان والفرع الجماعي، لا يفقد الناس فقط بيوتهم وذكرياتهم وأحلامهم، بل يبدأون بفقدان معالم أنفسهم، وتصبح هوية الفرد والجماعة مائعة، متصدعة، بل ومهزومة في أعماقها.

منذ المشهد الأول، تصرح "دنيا" بأنها تبحث عن ظل الحبيب:

✚ "أنا أبحث عن ظلك ولا شيء في الشارع سوى ظلي". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 62)

✚ هذا البحث ليس بحثاً عن جسد أو حضور مادي، بل هو رمز عميق لتناقص الذات، إذ تحولت هوية الحبيبة إلى مجرد "ظل" في رصيف فارغ فكل من حولها غادر، وذاكرتها الوحيدة مرتبطة بمن تنتظره، وكأنها لا تملك أي هوية إلا علاقتها بمن تحب، وكأن خراب الخارج خرّب معها الداخل.

✚ تبلغ أزمة الهوية ذروتها عند دخول شخصية "الميت"، الذي ينهض من قبره ملفوفاً بكفنه، ويصرخ مرتبكاً.

✚ " نهضت من قبري خوفاً من الغرق ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 74) تسأله دنيا بدهشة:

✚ " ميت ويخاف من الغرق؟ !". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 74)

هنا، يتبدى التشويه الكامل لمعنى الحياة والموت، والذات، إذ لم يعد الميت متصالحًا مع هويته كميت، بل أصبح ضائعًا بين المقابر والطرق، يبحث عن مأوى في سفينة ربما فُصّلت لغير الأموات. وحين يقول الميت:

"لم أعش في زبالتكم". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 73)

ثم يصحح نفسه:

"لم أعش في زمنكم". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 73)

فهو يعبر عن فقدان انتمائه للعالمين معًا: عالم الأموات الذي أخرج منه خوفًا من طوفان جديد، وعالم الأحياء الذي لفظه ولم يعد يعترف به، إذ يشير إلى أن حتى هويته كميت مشكوك فيها وموضع سخرية.

هذا التشوه يمتد أكثر مع استجواب الحبيب للميت عن كفته، فيجيبه:

"بماذا يلف الموتى؟".

"بقطعة بيضاء ليست فيها جيوب". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 74)

حوار يبدو عابرًا، لكنه يحمل رمزًا حتى ملابس الهوية (الكفن) صارت بقايا رمزية، بياض بلا جيوب، وأرواح بلا انتماء حقيقي لهذا حين يشتكي الميت:

"يجب أن يحترم الموتى داخل المقبرة.. لا أن تضيع هوياتهم وشواهدهم في طوفانك يا

نوح، يكفي أن هويتنا ضاعت في الحياة وتريدها أن تضيع في الموت أيضاً". (الزیدی،

مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 74)

يصرخ باسم الأحياء والأموات لم تعد ثمة هوية راسخة في المجتمع، لا فوق التراب ولا تحته.

وتتعاظم أزمة الهوية مع سخرية الحبيب من الجغرافيا والتاريخ، حين يقول:

✚ " أبأؤنا زرعونا في أرحام أمهاتنا، وعندما قرروا أن نخرج... خرجنا على شكل بنادق تبحث عن عدو لا تعرفه ولا يعرفها". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 78)

✚ هنا يصبح حتى أصل الإنسان محكوماً بالعبث والمصادفة، وتصبح هوية الوطن ذاتها محض كذبة أو جريمة متواصلة، فلا انتماء متين ولا جذر ثابت.

✚ وتتكشف مأساة تشويه الهوية في النهاية مع الميت الذي يُرفض من السفينة:

✚ " سفينتي لا تحمل الموتى... هي سفينة عشاق فقط ".

فيتم طرده مجدداً من زمن الحياة وزمن الموت معاً، ويقول محتجاً:

✚ "فالحرب التي نسفتني أكبر من كل طوفانات الأرض ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 78)

✚ فيصير الميت عالقاً بين هويات ملغية، ضائعاً بين عالم الأحياء والأموات.

✚ في مسرحية "دنيا"، يصبح تشويه الهوية نتيجة مباشرة للخراب، حيث تصوير الشخصيات بلا انتماء حقيقي، وتذوب الفوارق بين الحياة والموت. كل محاولة لبحث الذات أو إيجاد مكان آمن للهوية - حتى في القبر - تبوء بالفشل. عجز الأفراد عن تعريف أنفسهم ، وضياع الأسماء والمعاني، ومفارقة الوطن الذي يتحول إلى دم على شكل تراب"، كل هذا يمثل أعلى درجات تشويه الهوية في أزمنة الخراب كما يجسدها النص بقوة وسخرية مؤلمة.

#### \* الغربة عن الوطن والحنين إليه:

تظهر فكرة الغربة عن الوطن والحنين إليه كإحدى المفارقات العميقة في مسرحية "دنيا"، إذ تسيطر على شخصيات العمل حالة مزدوجة من الانتماء والألم، وكأن الوطن يتحول إلى جرح دائم لا يُشفى، لكنه في الوقت نفسه يبقى الحلم المستحيل الذي يعجز الأبطال عن

اقتلاع جذورهم منه مهما اشتد البلاء. منذ بداية المسرحية، تترجم "دنيا" هذا الإحساس قائلة وهي تراقب حقيبة سفرها وتنتظر الحبيب:

" لم يعد بيتنا الصغير الذي حلمنا به يتسع لابتسامتي وابتسامتك آه يا بيت...". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 62)

فهنا يتجلى الحنين للأمكنة الأولى، وكأن البيت رمز أكبر للوطن، وطن يضيق بأحلام أبنائه حتى وهم على أعتاب الرحيل.

تؤكد دنيا هذا الصراع الداخلي عندما تقول:

" يجب أن نغادر هذا الوطن سريعاً قبل أن نغرق بالطوفان". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 62)

لكنها رغم معرفتها بضرورة الرحيل تبقى ترفض مغادرة الأرض بدون حبيبها، وكأنها ترفض الهجرة عن شيء في الذات قبل أن يكون مجرد مكان. أما عندما يظهر نوح ليقترح الرحيل والنجاة عبر السفينة، تسأله دنيا بإصرار موجه.

" ترابنا الذي ليس كمثله تراب.. هل ستتركه يغرق هو الآخر، ويضيع في تفاصيل طوفانك يا نوح ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 62)

هنا، نجد تمسكاً بالتراب الملطخ بالدماء، رفضاً لفكرة التخلي عن الوطن حتى حين يعلن الجميع هجره، ويجيب نوح بواقعية جارحة:

"إنه تراب غير صالح للبقاء".

فتصرخ دنيا:

" لم يكن كذلك أبداً !"

لنفتح بذلك جرح الجنين الذي لا يندمل للذكريات التي كانت يوماً مليئة بالحياة والدفع.

ورغم كل هذا الألم، تظل دنيا مرتبطة بحلم بسيط أن تظل مع حبيبها على هذه الأرض حتى لو هددتهم الغرق والموت. ويظهر هذا التعلق عندما تصرخ:

"أسمعت بحبيبة تمشي دون ظلها؟". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 97)

فيرد الحبيب

"لا يا أميرة روعي". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 97)

فتصر دنيا.

"أنت هو ظلي يا سلطان قلبي". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 97)

في هذا الحوار العفوي، نرى كيف يتحول الحب إلى موطن داخلي يقاوم فكرة الرحيل القسري، حتى حين يصير الوطن الخارجي قاسياً وغير صالح للبقاء. فالغربة هنا وجودية قبل أن تكون جغرافية، والحنين هو اللجوء إلى العاطفة والذاكرة كلما أوصدت البلاد الأبواب في وجوه العشاق.

ومع اقتراب النهاية، يبلغ الحنين ذروته حين تهم دنيا بمغادرة الحبيب بحثاً عن النجاة، ثم تعود إليه في لحظة ضعف:

"دنيا ودنيا ستظل تحبك". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 99)

وتعلل عودتها.

"تذكرت عهدي معك". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 99)

فهي لا تطيق الغربة عن الحبيب كما لا تطيق الغربة عن الوطن، فهما في وعيها مزيج متداخل. ويحمل الحبيب المعنى نفسه حين يقول:

" سأقف هنا في وسط الشارع أنتظر كأيها الغرق...أواجهك بابتسامتها وهي تقول يا قمري...  
أواجهك بحبنا الذي ليس كمثلته حب ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 99)

وهذا اعتراف بأن الحنين للوطن الحقيقي هو فيمن نحب وفي الذكريات التي تؤثت  
أرواحنا، حتى ولو صارت البلاد كلها موشومة بالحروب والطوفان.

الغربة في "دنيا" ليست مجرد قرار بالرحيل أو الإبعاد القسري، بل هي قلق داخلي لا يهدأ،  
شعور بالاقتلاع من المكان والناس والذاكرة ووسط هذا الألم ، يبقى الحنين للوطن هو العزاء  
الأخير، والوفاء لنحب على ترابه هو الخيط الذي يربط الشخصيات بالحياة، حتى في لحظة  
الهلاك.

في مسرحية "دنيا"، تظهر طقوس الحب بشكل جلي كملاذ أخير في وجه الألم والخراب،  
حيث تواجه الشخصيات العاصفة التي تهدد الوطن والوجود بسلسلة من الطقوس العاطفية  
والدلالات الشعورية التي تمنحهم قدرة استثنائية على مواجهة الفناء منذ البداية، نجد دنيا تلجأ  
إلى عناصر الحب البسيطة وتعيد لها قداستها فهي حين تنتظر حبيبها وسط الشارع الخالي  
والمدينة المنهارة، تُخاطبه:

" لن أغادر من هنا إلا وروحك تلتصق بروحي ".

إن فعل التشبث بوجود الحبيب هنا هو أول طقس من طقوس الحب - طقس الانتظار  
في حضور الخوف والقصف، وكأن ذلك الانتظار ذاته فعل تطهير يسبق المواجهة.

ويتعمق حضور الطقوس العاطفية عندما يلتقي الحبيبان أخيراً، إذ يتحول العناق بينهما  
إلى انبعاث مشهدي للحياة.

دنيا: " سأحتضنك حتى مطلع الحب، وأقول لك أنت روعي ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات،  
2014، صفحة 102)

وفي المشهد ذاته حين يصر الحبيب على الرقص معها رغم اقتراب الغرق، يقول لها:

" كم أشتهي الآن أن نرقص سوياً على أنغام كلماتك، نرقص ونرقص ونرقص " .

فيصر على أن يخلق من الرقص العاشق طقساً يعاند الألم، بل يحمل معنى المقاومة في لحظة الخراب.

الحبيب: " الليلة يحلو فيها الرقص وتصعد فيها الرومانسية ودرجات الحب إلى أعلى عليين " .

فرقصة العاشقين هنا ليست هروباً بل تحدٍ، محاولة لاستعادة الإحساس بالحياة والدفع، في ليلة قد تكون الأخيرة.

ويتجلى توظيف الطقس في أبعد صوره حين تقرر دنيا تطهير الحبيب من حزن الوطن ويأسه عبر الاغتسال.

دنيا: " عليك أن تغتسل وسط هذا الطست، وتصبح طاهراً " .

فيجلس الحبيب في الطست، فتسكب عليه دنيا الماء وتردد بصوت نقي:

" أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم، إذا جاءك الملكان وسألاك من حبيبتك.. قل لهما أحب دنيا، دنيا التي ليس كمثلهما حبيبة... وقل لهما بأنها الجنة التي أنتنفس عطرها " .

هنا يتحول الغسل إلى مشروع خلاص نفسي وروحي ، طقس يحرر القلب من الدنس والقلق والخوف، ويعيد توحيد العاشقين في لحظة تطهير كبرى تسبق الطوفان يغدو الجسد طاهراً، كما الروح، وكأن الحب - في أبسط طقوسه - يعيد للإنسان أهليته للنجاة حتى ولو كان الخلاص وهمياً أو مؤقتاً.

ولا تكتمل طقوس الحب إلا بالمناجاة المشتركة، إذ يرفعان رؤوسهما إلى السماء ويقرآن "دعاء العاشقين".

دنيا: "يارب.. إذا كان الحب ذنباً فعلي الدنيا السلام..."

الحبيب: يارب.. إذا كان العشق حراماً فعلى الدنيا السلام...

فالصلاة هنا ليست دينية تقليدية، بل عاطفية وجودية يبحثان فيها عن رحمة السماء في لحظة الألم والضياح. حتى الدقيقة الأخيرة، يصرح الحبيب:

"الحب هو من يبقينا

وترد دنيا:

"سأعيش معك ما تبقى من لحظات حبنا هنا".

للتجسد الطقوس العاطفية كخيار معنى لمواجهة غياب الأمل وتهديد الموت.

#### 4/ الخلاصة:

ظهر مسرحية "دنيا" كيف تُصبح طقوس الحب - أفعال الانتظار، العناق، الرقص، الاغتسال، الزفاف، الدعاء المشترك - وسائل خلاص حقيقية للأفراد في مواجهة الألم الجمعي والخراب الكلي. ليست تلك الطقوس زينة شعرية للنص، بل درب الإنسان الأخير للمعنى واستعادة الذات حين ينكسر كل شيء حوله، ويصير الخراب قدراً لا مفر منه، فيصير الحب، بكل طقوسه آخر معجزة بشرية تمنح الحياة بعض الدفء حتى في آخر لحظات الفقد.

رابعاً: الفكرة المسرحية في نص مسرحية واقع خرافي لعلي الزيدي

#### 1/- ملخص مسرحية واقع خرافي

تتمحور أحداث المسرحية في فضاء غرائبي داخل قبر صغير، حيث يستيقظ "الميت" في حالة من إكذوبة". يُفاجأ الميت بشخص غريب الوعي والعبث، ويردد نشيدًا ساخرًا عن الحياة التي يصفها بأنها الذي ادخر القبر لنفسه في الحياة ويريد من الميت أن يخرج "يدخل عليه القبر، يتضح أنه "صاحب القبر منه لأنه ملكه الشرعي. يدور حوار ساخر ووجودي بين الاثنين حول الحياة والموت وملكية الأرض حتى حقه العقاري" حتى ضد جثث في القبور، فالميت يرى أن القبر هو وطنه الأخير، بينما الحي يدافع عن الموتى.

ليقول ويعلن أن ثمة خطأ إداريًا في وسط هذا الخلاف، يظهر "الموت" ملك الموت/ شخصية ذات سلطة سجلات الوفيات الميت الحالي لم يكن من المفترض أن يموت، بل رجل آخر يحمل نفس الاسم، وعليه أن يعود للحياة ليتيح للبديل أن يموت ويدفن في القبر

يتهمك الميت على عبثية الأقدار ولامعنى الشهادة . والوطن، ويرفض العودة، مفضلاً البقاء في قبره وفي وطنه الذي صار الظلام فيه أجمل من وهم الحياة.

تتبع وتتوالى الأحداث من خلال زيارات عديدة تأتي الزوجة حزينة كي تستعيد زوجها وتعيده إلى الحياة والأهل، وتكرر عليه رجاءها، لكنه يرفض بحزم ، مدرّكاً أن دورة الحياة والموت في وطن حروبه لا الذي (تنتهي، وأن الشهادة تتحول إلى عبث مكرر بلا معنى. يظهر لاحقاً "البديل" (صاحب الاسم المتشابه ينتظر أن يخرج الميت ليأخذ مكانه في سجل الشهداء ويحصل على "شرف القبر"، لكن الميت يرفض مطالب الجميع، متمسكاً بسلامه المؤقت في موته، رافضاً العودة إلى حياة لا تمنح الإنسان سوى الصدمات والخسارات والألم.

ينتهي النص بجنون عبثي داخل القبر: صراع على أرض القبر، مطالبة من الأحياء والأموات لخروج الميت، جدل حول الشرف والوطن، حتى تصبح القبور امتداداً لخلافات الدنيا، ويتحول الموت إلى ملجأ لفرد. يرتاح أخيراً من أعباء الوطن والحرب والبطولة الزائفة

" مسرحية واقع خرافي" هي هجاء مرير للواقع العربي، حيث تتحول حتى القبور إلى ساحات صراع ومساومة، وحيث الموت لم يعد راحة بل دائرة بيروقراطية واغتراب، والوطن يظل مساحة مغتصبة لا تمنح أبناءها سلاماً لا في الحياة ولا في الموت.

النص ينضح بسخرية سوداء، ويُنذّر القارئ بأن الواقع، في ظل العبث والدمار، أغرب من الخيال وأكثر قسوة من الكوابيس.

## 2/- شخصيات مسرحية واقع خرافي ودلالاتها الرمزية:

شخصيات مسرحية "واقع" خرافي" مع دلالاتها الرمزية كما وردت في نصوص "الإلهيات" لعلّي عبد النبي الزبيدي

أ/ الميت:

يمثل الإنسان العراقي (أو العربي) الذي انتهت به الحروب والمصائر العبثية إلى القبر، لكنه لا يجد راحة حتى في موته الميت هنا ليس مجرد جثة بل هو ضحية من ضحايا تكرار الموت المجاني في الوطن. مفعولاً به "حتى بعد الدفن، تنازع هويته السلطة والورثة والبيروقراطية وحتى رمزيته أعمق؛ فهو يظل الموت ذاته عبر ملك الموت تصير شخصيته صدى للعبث الوجودي في أمة تتحول البطولة فيها إلى عبء والموت إلى إجراء إداري تتخلله المصادفات والأخطاء (تشابه الأسماء وحيرة العودة للحياة والموت مرة أخرى).

#### ب/ ملك الموت:

يجسد فكرة السلطة الكونية / القدرية، ولكنه مصوّر أيضاً كموظف بيروقراطي يخطئ أو يمزح أو يتعامل مع حياة البشر بعشوائية تشابه الأسماء، الخطأ في قبض الروح). لا يحمل الموت في النص صورة الجلال أو الرهبة القديمة، بل يظهر ك موظف بيروقراطي، ما يعكس تبدل الإحساس والمصير داخل المجتمع العراقي، ويعكس فوضى الإدارة والقدر في زمن الحروب.

#### ج/ الزوجة:

تمثل الوفاء الشعبي المقهور، المرأة العراقية التي تظل تلاحق زوجها حتى القبر، والتي لا تستسلم لفكرة موت الرجل أو فقدته رغم عبثية الأقدار. كما ترمز الزوجة إلى الضحية الثانية للحروب، فبدل أن تمنحها الحياة تتحول هي نفسها إلى أرملة مطاردة في انتظار مستحيل.

#### د/ البديل:

هو ظلّ للميت، مواطن آخر يحمل نفس الاسم ينتظر أن يستشهد بدلاً عنه بعد تصحيح الخلل البيروقراطي في سجلات الموت يرمز البديل إلى ضياع الفردية والفرد في مجتمع يذوب فيه الجميع في جحيم الموت الجماعي وتشابه المصائر، وتبدو البطولة أو الشهادة فيه سلعة أو واجباً دورياً يمكن أن يُنسب لأي اسم أو شخص بالصدفة لا بالقيمة والقرار.

### ي/ صاحب القبر:

يجسد فكرة النزاع على المكان والهوية حتى بعد الموت، فحتى القبور في النص تتحول إلى عقارات محل الذي لا يرحم حتى من رحل، ويشغل القبر "مساومة وصراع هو رمز الإنسان الوريث" أو "المعاصر باعتباره حقاً قانونياً وليس وطناً أبدياً للميت. رمزيته تعكس تفكك الروابط وقسوة الواقع حيث لا يسلم .الميت. من منازعات الأحياء ولا من طمعهم حتى في الأرض الأخيرة.

### عندما يخاطب الميت:

أنت تغتصب قبري... هذا انتهاك لحقوق الموتى، سأشكوك إلى القضاء في حالة امتناعك عن إخلاء المكان. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 107)

حول عبثية الوجود الإنساني في واقع عربي ممزق، "واقع خرافي" تدور الفكرة الرئيسية في مسرحية يلاحق فيه الإنسان الفقد حتى في موته، حيث تتحول البطولة والوطن والفداء والشهادة إلى إجراءات بيروقراطية خالية من المعنى، فلا يجد الفرد راحته ولا كرامته لا في الحياة ولا حتى في القبر.

### 3/ الفكرة المسرحية في نص مسرحية واقع خرافي لعلي الزبيدي:

منذ بداية النص يتجلى هذا العبث الوجودي في شخصية الميت الذي نجده في قبره يردد نشيداً وطنياً ساخراً:

**الميت:** أكذوبة ... يمكن أن يبدأ نشيدي الوطني بكلمة اكذوبة، الميتون فقط من يعرفون أن الحياة ليست سوى أكذوبة، ضحك على الذقون. (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 105)

هنا يبدأ المؤلف بتفكيك المعنى التقليدي للحياة، ويشير إلى أن الحقيقة لا تتكشف إلا بعد الموت، وأن كل ما كان يُعتبر وطنًا أو بطولة ما هو إلا زيف عاشه الناس وهما.

تكتمل و تتعمق هذه الفكرة عندما يدخل صاحب القبر إلى المشهد، ليطالب الميت بالخروج من قبره لأن القبر "ملكه" وعنده الأوراق القانونية.

**صاحب القبرة:** جنتك أيها الميت برجاء خاص... أريدك أن تخرج من هذا القبر! لأن هذه الأرض التي دفنوك فيها أرضي بكل بساطة، وهذا القبر قبري سأدفن فيه عندما أموت بحسب وصيتي، فيرد عليه الميت، رافضاً فكرة أن يجد راحة حتى في موته.

**الميت:** هم وضعوني في هذه الحفرة.. ما شأني؟

**صاحب القبر:** "جنتك وضعت في مكان مغتصب، ستخرج بالقوة حتى لو كنت بقايا من عظام ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 109)

في هذا الحوار، يتحول حق الراحة والموت نفسه إلى نزاع عقاري، مما يرسم صورة عبثية لوطن يُستباح. فيه الموت مثلما يُستباح فيه كل شيء. ملك الموت وهو يحمل سجل الموتى "ليعلن أن الميت قد دفن ثم تبلغ العبثية ذروتها مع دخول الموت. خطأ بسبب "تشابه الأسماء" مع رجل آخر.

**الموت:** هناك أحد الأشخاص يحمل نفس اسمك واسم أمك، وكان يفترض هو الذي يستشهد بدلاً عنك ".

**الميت ضاحكا:** " هذا يعني بأنني كان يجب أن أعيش؟ ... تشابه أسماء ليس إلا " .  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 112) في هذا المشهد، ليس للموت مهابة أو قداسة، بل يصبح إجراءً بيروقراطيًا وعملاً إداريًا معرضاً للخطأ، وكأن الإنسان ضحية لنظام أخطاء حتى في موته تتبع و تتجسد ذروة العبث حين يظهر البديل الرجل المنتظر أن يُدفن في القبر بعد تصحيح الخطأ.

**البديل:** " أنا من يفترض أن يستشهد بدلاً عنك... أنت رجل طيب، ويجب أن نصل إلى حل لقضيتنا ". يرد عليه الميت رافضاً أن يموت مرة ثانية.

**الميت:** " أفضل البقاء في هذا الظلام على العودة والاستشهاد من أجل الوطن مرة أخرى " (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113) هكذا يتحول الوطن والشهادة إلى لافتات أو واجبات يُطالب بها الفرد دون أي تقدير حقيقي للكرامة أو للإنسانية.

يتفاعل ويتداخل العبث بالفقد والحس الوجودي حين تصل الزوجة إلى القبر محاولة استعادت زوجها للحياة لكنه يرفض، صارخاً.

**الميت:** " سأقتل مرة أخرى.. أنتم لا تفهمون ماذا يعني أن تخترق الشظايا الملتهبة هذا الجسد الغض ".

**الزوجة:** "هم يقولون من أجل شرفنا! "

**الميت:** " وهل أنا وحدي من يملك شرفا لكي أقتل من أجله مرتين؟ ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 133)

هنا تتحول القيم الكبرى الشرف الشهادة الوطن إلى عبء عبثي يقضي على الفرد ويمنعه حتى من حق الرفض أو الراحة.

- تدل وتبلغ السخرية الموجهة مداها عندما يجتمع الجميع - الزوجة، صاحب القبر، البديل، الموت ليطلبوا الميت بالرحيل أو العودة للحياة، بينما هو يقاوم بإصرار حقه في الموت - في الميت (يصرخ بهم): " عليكم الخروج من قبري حالا، لا أريد أن أراكم لأنني لا أحبكم أيها الأحياء! ... " .

" أريد العيش بهدوء هنا، دعوني مع السعادة التي خلقتها في هذا المكان المظلم... لقد تعبت من مفردات حروبكم ورسا صكم ودوي مدافعكم " .

هكذا، يختصر النص عبثية الوجود في واقع عربي تبتلع فيه الحرب كل المعاني، فيتساوى فيه الوطن والقبر، وتصبح الحياة والموت سلسلة من الالتباسات والملفات الخاطئة، ولا يملك الإنسان إلا أن يبحث عن عزاءه في الظلام والصمت بعد أن خذلته كل الشعارات.

المسرحية تكشف بمرحها السوداوي وسخريتها الحادة أن الإنسان في مجتمع الحرب والخراب لا يجد لنفسه كرامة حقيقية لا في النضال ولا في الشهادة ولا حتى في الموت كل القيم الكبرى تُستهلك وتتحول إلى شعارات، ويتحول الفرد إلى مجرد رقم أو ضحية خطأ إداري أو قانوني، يطارده الصراع والعبث .حتى في قبره.

يواجه الميت (الإنسان) هذا العبث بالرفض والسخرية، مؤكداً أنه لم يعد يثق إلا في هدوء القبر، بعد أن جرد من المعنى في كل أماكن الحياة.

أ) الأفكار الجزئية في نص مسرحية عالم خرافي لعلي الزيدي:

بالاعتماد على نص مسرحية "واقع خرافي" لعلي عبد النبي الزيدي، فيما يلي خمس أفكار ثانوية تدور حولها المسرحية.

\* عبثية الموت والحياة في الوطن العربي:

تتقلب مفاهيم الموت والحياة إلى مشهد من العبث، حيث يفقد الموت جلاله وتفقد "واقع خرافي" في مسرحية الحياة معناها وسط حروب الوطن العربي ودماره المستمر منذ السطور الأولى، يعكس الميت هذه الرؤية الوجودية الساخرة حين يحاول ابتكار نشيد وطني خاص بالمقابر، معلناً:

**الميت:** "أكذوبة... يمكن أن يبدأ نشيدي الوطني بكلمة أكذوبة، الميتون فقط من يعرفون أن الحياة ليست.. سوى أكذوبة، ضحك على الذقون". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 105)

يتخذ الميت من القبر "وطناً". هنا يتحول الموت إلى وعي ساخر، والحياة إلى كذبة جماعية جديداً، إذ لم يعد للوطن الكبير إلا الضياع والموت فيصرخ متمسكا بمكانه في القبر.

**الميت:** "دعني أعيش في وطني".

**صاحب القبر:** "وطنك؟ ماذا تعني؟".

**الميت:** .. أحلى وطن! كل شيء أبيض هنا رغم السواد". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 108)

تُضاعف المسرحية من عبثية الحياة والموت حين يدور صراع عقيم بين الميت وصاحب القبر، والأوراق الرسمية. هكذا، حتى الموت في النص لا يمنح "الذي يطالب بإخلاء القبر بحجة" حقوق الملكية الإنسان الاستقرار أو الهوية. يمضي السجال حول حق القبور وكأنها عقارات دنيوية، فيسأل صاحب القبر بغضب.

**صاحب القبر:** "إنك تغتصب قبري.. هذا انتهاك لحقوق الموتى، سأشكوك إلى القضاء في حالة امتناعك عن إخلاء المكان". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 107)

والذي لا يظهر بصفة المخلص أو الكائن ثم يصل العبث قمته مع دخول شخصية الموت ملك الموت: الجليل، بل بصفة موظف بيروقراطي يعلن وقوع خطأ إداري.

**الموت:** " هناك أحد الأشخاص يحمل نفس اسمك واسم أمك، وكان يفترض هو الذي يُستشهد بدلاً عنك ".

**الميت:** " هذا يعني بأنني كان يجب أن أعيش؟ ... تشابه أسماء ليس إلا ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 112)

هذه السخرية تقلب حتى الموت إلى إجراء عرضي، ناتج عن أخطاء في السجلات، وتحول المصائر العربية إلى نتيجة لضياح الهويات وكثرة الضحايا وتشابه الشهادات والبطولات الزائفة. الميت، وقد فقد حتى حقه في الموت، يُطلب منه العودة للحياة ليُقتل مرة أخرى في حرب بلا هدف. يحتج بقسوة.

**الميت:** " أفضل البقاء في هذا الظلام على العودة والاستشهاد من أجل الوطن مرة أخرى ".

وتتحدى الفكرة حين يظهر "البديل" رجل آخر ينتظر أن يحل محل الميت في المقبرة، في مشهد يُظهر سخافة البطولة في الأوطان المجروحة.

**البديل:** " أنا من يفترض أن يستشهد بدلاً عنك... أنت رجل طيب، ويجب أن نصل إلى حل لقضيتنا ".

**الميت:** " لن أعود ولا أريد أن استشهد اصلاً ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 114)

وتظهر الزوجة، باكية، تتوسل عودة الميت إلى الحياة من أجل الأسرة، بينما هو يرفض، مل الحياة. ومل الموت مل كل أشكال الفداء التي تفرضها عليه هوية وطن موغل في النزيف.

الزوجة: " أحتاجك، أقسم لك أنني أحتاجك، أعني أن أولادك يحتاجونك ".

الميت: " سأقتل مرة أخرى... أنتم لا تفهمون ماذا يعني أن تخترق الشظايا الملتهبة هذا الجسد الغض ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 119)

و هكذا يتحوّل الموت إلى هروب من العبث اليومي، وتتحوّل الحياة إلى دائرة فارغة من البطولة والعودة بلا جدوى حتى النزاعات العائلية والاجتماعية والفردية تلاحق الميت إلى القبر، فتصبح علاقاته صراعاً. عبثاً على المكان والذاكرة والهوية.

وفي النهاية، يطرد الميت الجميع من قبره - صاحب القبر الموت، البديل، الزوجة - رافضاً العودة للحياة أو التضحية من جديد معلناً بوضوح

الميت (يصرخ في الجميع): لا شيء في الدنيا يدعوني العودة إليها. الحياة خرافة نعيشها ونحاول أن نصدق هذه الكذبة، ولكنها أكبر خرافة في رؤوسنا، أنا ميت حقيقي... اعيش هنا بسلام ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 132)

تجسد: مسرحية "واقع خرافي" صورة مريّة لواقع عربي أصبح فيه الموت والحياة وجهين لعملة واحدة: العبث والفقد والنتية لا الراحة في الموت، ولا المعنى في الحياة، وكل ما تبقى هو سخرية الهويات، تكرار الأخطاء، واغتراب الإنسان عن ذاته ووطنه حتى في القبر. المسرحية تكشف أن الإنسان في الوطن العربي مسكون بأزمة وجود دائمة: لا يملك حق الموت المطمئن ولا الحياة الكريمة، ورسائله كلها ضائعة في طوابير القبور وطوابير الحياة، يستوي في ذلك الشهداء والأحياء، العلماء والعاديون، الرجال والنساء؛ الجميع. يدور في حلقة عبث لا تنتهي.

\* الصراعات على الهوية والمكان حتى بعد الموت:

في مسرحية "واقع" خرافي" ، يعرّي الكاتب عبثية الواقع العربي، فيجعل حتى الموتى لا يجدون حقهم في الاستقرار، وتنتقل الصراعات على الهوية والمكان من عالم الأحياء إلى عالم الموتى. يبدأ ذلك منذ المشهد الأول حين يستيقظ الميت في قبره ويحاول تأليف نشيد وطني للمقبرة، فيفاجأ بدخول صاحب القبر الذي يطالبه بالخروج فوراً.

**صاحب القبر ( يصرخ):** " جئتك بموضوع هام ... أريدك أن تخرج من هذا القبر! لأن هذه الأرض التي دفنوك فيها أرضي بكل بساطة، وهذا القبر هو قبري سأدفن فيه عندما أموت بحسب وصيتي». الميت: : قبرك ؟ أعرف بأنني أحلم ، ولكن حتى لو كان حلما سأصرخ بوجهك اذهب من هنا أيها الحي، دعني أكمل نشيدي الوطني ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 107)

يتمسك الميت بقبره باعتباره "وطنه الأخير"، لكن صاحب القبر يرفض الاعتراف بهذا الحق، ويصرّ أن لديه كل الأوراق القانونية" التي تثبت ملكيته للمكان في هذه اللحظة يتحول القبر إلى مساحة صراع قانوني واجتماعي، ويفقد الموتى معناه كراحة أبدية، إذ يُهدد الميت بالطرد من قبره:

**صاحب القبر:** " إنك تغتصب قبري.. هذا انتهاك لحقوق الموتى، سأشكوك إلى القضاء في حالة امتناعك عن إخلاء المكان ".

**الميت (ساخرًا):** " تشكي على ميت؟ كل شيء يمكن أن أتوقعه من الأخوة الأحياء ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 107)

هنا يسخر المؤلف من واقع أصبح فيه حتى القبر عرضة للخصومات العقارية وحقوق الملكية" وتستمر المواجهة، حيث يرفض الميت المغادرة، فيتوعدّه صاحب القبر باستخدام العنف، ويصر الميت على الدفاع عن "هويته المكانية" حتى النهاية

**الميت:** " وأنا سأدافع عن قبري حتى آخر لحظة من جثتي ".

**صاحب القبر:** " جثتك وضعت في مكان مغتصب، ستخرج بالقوة حتى لو كنت بقايا من عظام ". (الزیدی، مسرحیات الإلهیات، 2014، صفحة 109)

تتجسد و تتجلى مأساة الهوية هنا حتى بعد الموت لا يملك الإنسان أرضاً تخصه، ويظل اسمه وهويته وقبره موضع تنازع ومساومة. ويتعمق هذا الصراع عندما يصف الميت القبر بأنه أحلى " وطن! كل شيء أبيض هنا رغم السواد. هذه الجملة تعكس فقدان الوطن في الدنيا حتى لم يبق للإنسان سوى حفرة، لا يتركه فيها الأحياء ولا الراقدون المنتظرون.

ويكتف الكاتب المفارقة حين يُفاجأ الميت بحضور شخصية البديل، الذي يحمل اسمه وينتظر أن ينال "شرف" "الاستشهاد" ليُدفن في نفس القبر.

**البديل:** " أنا المدعو عواد بن حليمه... أنا من يفترض أن يستشهد بدلاً عنك ".

**الميت:** " ملك الموت، من أخطأ... لا ذنب لي (الزیدی، مسرحیات الإلهیات، 2014، صفحة 123)

بل إن القبر يتحول إلى ميدان تنازع بيروقراطي، حيث تتشابك الهويات بسبب تشابه الأسماء، ويصبح الموت مسألة رقمية وإدارية لا علاقة لها بالقيمة أو الفردية.

وتتفاقم المسرحية سخرية الفقد حين ينخرط الجميع في مشادات حول "حق القبر"

- الزوجة تريد عودة زوجها للحياة ولو ليوم واحد،
- البديل يطالب بحقه في الموت والشهادة
- صاحب القبر يطالب باستعادة أرضه،
- الموت يريد تصحيح خطئه الإداري.

في معركة عبثية، يتحول القبر إلى محكمة، والجسد إلى ملف قانوني، والهوية إلى لعبة ألقاب وإجراءات. يصرخ الميت في الجميع، معبراً عن مأساة فرد فقد اسمه ومكانه حتى في موته.

**الميت:** " عليكم الخروج من قبري حالا، لا أريد أن أراكم لأنني لا أحبكم أيها الأحياء!... أريد العيش بهدوء هنا، دعوني مع السعادة التي خلقتها في هذا المكان المظلم... لقد تعبت من مفردات حروبكم ورساصكم ودوي مدافعكم ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 133)

وفي النهاية يطردهم جميعاً، مؤكداً أن حتى القبر لم يعد مملكة خاصة؛ صراعات الدنيا استمرت لتطال الأموات، وضاعت الهوية بين الأرض والورق والجسد والعظام.

يعري نص "واقع" خرافي" بحدة عبثية المكان والهوية في مجتمع مسكون بالحروب والاغتراب. لا يظفر الإنسان بحقه في اسم ولا في أرض ولا في راحة حتى بعد موته، وتستمر صراعات الأحياء بوسائل أكثر قسوة داخل القبور، في مفارقة سوداء تؤكد أن فقدان الأرض والهوية يبدأ في الدنيا ولا ينتهي عند آخر حفرة.

#### \* سخرية البيروقراطية والقدر من الإنسان:

منذ حضور شخصية ملك الموت على القبر ينقلب الموت إلى موظف بيروقراطي، يحمل سجلاً ويراجع الأسماء؛ يعلن للميت بمنتهى العبث أن هناك خطأ في قائمة الوفيات.

**الموت:** " هناك أحد الأشخاص يحمل نفس اسمك واسم أمك، وكان يفترض هو الذي يستشهد بدلاً عنك ".

" يرد الميت مذهولاً من هذه "المعاملة الإدارية " .

**الميت:** " هذا يعني بأنني كان يجب أن أعيش؟ ... تشابه أسماء ليس إلا ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 112)

يضحك الميت بمرارة على مصيره الذي صار رهينة لخطأ، رسمي ويستغرب كيف يصبح الوجود الإنساني وموعد الموت والبطولة والشهادة رهن إهمال أو زلة قلم ! هنا يتحول القدر، في صورته "الإلهية" ، إلى قدر بيروقراطي يخضع للأخطاء البشرية، وتصبح حياة الإنسان أو موته عرضة للخلط والالتباس.

يصر ملك الموت على ضرورة تصحيح الخطأ وإعادة الميت إلى الحياة ليحصل "البديل" (الشخص صاحب الاسم المتشابه) على حقه في الشهادة والقبر.

**الموت:** " قلت لك جئت لتقديم الاعتذار أولاً، هذه ذمة كما تعرف. وثانياً يجب أن ترجع إلى وطنك مرة أخرى... وتستشهد من أجل وطنك استشهداً حقيقياً ".

**الميت:** أستشهد مرة أخرى؟ أنت واثق من كلامك هذه المرة ؟ ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

تصبح فكرة الموت "المستحق" أو "الموعد الإلهي" هنا مجرد ملف قابل للتعديل، وتعكس المسرحية في حواراتها - أن مصائر الإنسان العربي العبثية لا تتعلق فقط بالسياسة والحروب، بل تطال حتى مفاهيم القدر والعدالة الإلهية حين يقول الميت:

**الميت:** " وجسدي قطعتة الشظايا من أجل خطأ كما تقول! وتريده أن يتقطع مرة ثانية؟ ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

يُساءل البيروقراطية الكونية عن ثمن الفوضى التي تقودها الورقات والأسماء وأخطاء الدفاتر، لتضيق الفردية والخصوصية، ويصبح الإنسان مجرد تشابه أسماء" في نظام

معطوب السخرية تبلغ ذروتها عندما يُطلب من الميت أن يعود للحياة كي يستشهد بشكل صحيح" وتكمل الصفقة البيروقراطية:

الميت: " أفضل البقاء في هذا الظلام على العودة والاستشهاد من أجل الوطن مرة أخرى ".

الموت: " من يريد الجنة عليه أن يتحمل الشظايا والرصاص " . (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

في هذه اللحظة، تصبح الجنة نفسها - التي هي أمل كل شهيد في الثقافة الشعبية - مجرد مكافأة متعثرة في نظام ملئ بالأخطاء والإحالات والمراجعات. حتى الشهادة والبطولة تُحوّلان إلى أوامر إدخال وإخراج وتبديل أدوار أشبه بموظفي الدولة عبثية البيروقراطية تمتد حين يظهر البديل غاضبًا، يطالب بدوره في الموت

البديل: " أنا من يفترض أن يستشهد بدلاً عنك... ويجب أن نصل إلى حل لقضيتنا ".

الميت: " ملك الموت من أخطأ... لا ذنب لي ". (الزبيدي، 2014، صفحة 123)

تصبح القضية هذا ملف "انتظار" و"مراجعة إدارية" لحسم من سيموت ومتى، وتتعطل العدالة حتى في الموت، فيسخر الميت.

الميت: " لن أعود ولا أريد أن أستشهد أصلاً ". وفي آخر الجدل، يعلق الموت

الموت: " إنه خطأ صغير ليس إلا ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 131)

وكان الأمر ليس أكثر من شكوى موظف أخطأ في معاملة رسمية لا مصير إنسان علق بين الحياة والموت.

هكذا تُعيد المسرحية صياغة المأساة بحسّ تهكمي في واقع عربي تتراكم فيه البيروقراطية والفوضى، حتى القدر نفسه ليس فوق الأخطاء الإدارية، ويضحك على الإنسان - في حياته

ومماته ومصيره - بلا رحمة ولا يقين ولا احترام للفرد، تجعل "واقع خرافي" من البيروقراطية والقدر وجهين لعملة واحدة في السخرية من الإنسان، الذي يجد نفسه، حتى وهو جثة في قبره، عرضة للصراعات الإدارية وتشابه الأسماء وبدعة التصحيحات، ليضيع المعنى وتتحول المصائر الكبرى إلى نكتة سوداء في دفتر متهالك لدى موظف أزملي.

#### \* احتجاج الفرد على شروط الوطن والشهادة:

تستند مسرحية "واقع" "خرافي" إلى انتقاد جذري للعلاقة بين الفرد والوطن، ولا سيما مفهوم الشهادة. هنا يظهر الميت، الذي يفترض أن يكون قد حقق "خلاصه" وشرف الاستشهاد، رافضاً، من قبره، أن يتحول مرة أخرى إلى وقود لخطاب الوطن والبطولة المفروضة ينفجر صوته من عمق القبر احتجاجاً على دورة الموت والانصياع التلقائي لمطالب الوطن، التي غالباً ما تأتي في صيغة شعارات عن الشرف والشهادة.

منذ المواجهة والتفاوض مع ملك الموت (الموت)، يظهر احتجاج الميت على عبثية فكرة "الموت من أجل الوطن"، عندما يُبلغ بأن هناك خطأ في سجلات الموتى وأن عليه أن يعود للحياة ليقتل مرة أخرى "استشهاداً حقيقياً من أجل الوطن" هنا يتبدى رفضه جلياً:

الموت: "قلت لك جئت لتقديم الاعتذار أولاً، هذه ذمة كما تعرف. وثانياً يجب أن ترجع الى وطنك مرة أخرى... وتستشهد من أجل وطنك استشهاداً حقيقياً".

الميت (ساخراً): "أستشهد مرة أخرى؟ أنت واثق من كلامك هذه المرة؟". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

تظهر لنا الفكرة حين يضع الوطن الفرد في مواجهة قدر ليس له منه مهرب، فيصبح عليه أن يموت مراراً وتكراراً دون أي خيار فردي، وكأن الشهادة ليست بطولة، بل عبودية لإرادة جماعية أو بيروقراطية. لذا يحتاج الميت على هذا التكليف الوجودي بإصرار:

**الميت:** " الله أمرنا لمرة واحدة، هو قال ذلك، ما ذنبي أموت مرة أخرى؟ وأتحمل خطأك فأستشهد مرتين؟ جسدي قطعتة الشظايا من أجل خطأ، وتريده أن يتقطع مرة ثانية؟ ".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

ورغم الإغراء بالمجد والجنة، يصر الميت على موقفه:

**الميت:** " وأنا لا أريد الجنة، لا أريدها.. لقد اعتدت هنا على قبري، أفضل البقاء في هذا الظلام على العودة والاستشهاد من أجل الوطن مرة أخرى ".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

**الموت:** " اخجل قليلا، إنه وطنك الذي احتضنك صغيرا وشابا ".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

**الميت:** " لا أتذكر بأنه احتضنني يوما ... عشت معدما ومشردا وجائعا، وعندما بدأت الحرب قذفوني بداخلها فاستشهدت فيها بقذيفة طائشة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

هنا تتضاءل سلطة الشعار الوطني أمام تجربة الفرد الخاصة مع الوطن، الذي لم يمنحه شيئا سوى الحرب والموت المجاني. يحتج الميت على مطالب الشرف، متسائلا عن جدوى كل هذه التضحيات:

**الميت:** " الوطن... لافتة طويلة ... هم يكتبون فيها ما يشاؤون وعلينا أن نأخذ لها تحية، لقد عرفت متأخرا أن الحياة الدنيا خرافة. دعني وشأني أريد أن أنام ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 115)

تتبرز الفكرة أكثر بظهور الزوجة التي تتأشده العودة كي يستشهد عن شرف العائلة والوطن " لكنه يرفض:

**الزوجة:** " هم يقولون من أجل شرفنا ".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 115)

**الميت:** " وهل أنا وحدي من يملك شرفا لكي أقتل من أجله مرتين؟ ".  
(الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 115)

الزوجة: " هذه قمة الشهادة ".

الميت: " لم أقتل شهيداً في المرة الأولى كما قال لي ملك الموت ".

الزوجة: " لا عليك ... في المرة القادمة عندما تقتل ستكون شهيداً بإذن الله ، وستموت ميتة شريفة، وسيفتخر الأولاد بأبيهم الذي كان شريفاً ".

الميت: " اتركيني، لا أريد أن أكون شريفاً، دعيني أعيش في قبري بسلام... لا أريد الشهادة أيتها الأرملة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 120)

ينتفض هنا ضد تحويل الفرد إلى بطل رغماً عنه، وضد توزيع "الشرف" كوصفة جماعية عبر الموت المجاني. يقول للبديل (صاحب الاسم نفسه)، الذي ينتظر أن يُقتل بدلاً عنه:

الميت: " انتظروا، لا أريد أن أستشهد أصلاً... أفضل البقاء في هذا القبر ".

وفي ذروة المأساة، حين يجتمع الجميع حوله ويحاولون إخراجه من القبر، يصر على حقه في الاختيار، صارخاً محتجاً:

الميت: " عليكم الخروج من قبري حالا، لا أريد أن أراكم لأنني لا أحبكم أيها الأحياء، أريد العيش بهدوء هنا، دعوني مع السعادة التي خلقتها في هذا المكان المظلم... تعبت من مفردات حروبكم وورصاصكم ودوي مدافعكم أعيش هنا بسلام. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 113)

هنا النص يكشف بحدة كيف أن الفرد، في ظل وطن لا يحفل سوى بتكرار الموت والبطولة الجوفاء، لا يجد لنفسه حتى حق الموت بسلام. يتحول الاعتراض الفردي هنا إلى صرخة وجودية ترفض أن يكون الإنسان مجرد "قربان" في طقوس الوطنية أو الشهادة، ويطالب بحقه في الراحة، والكرامة، والاختيار، حتى ولو كان ذلك في القبر.

هذا الاحتجاج ليس تمرّدًا على الوطن في جوهره، بل على الشروط التي يملئها الوطن المنكوب على أبنائه أن يكونوا وقودًا أبدى لحروبه، وأن تُمنَح الشهادة بلا إرادة أو معنى بهذا يضع النص سؤال الكرامة الفردية في مواجهة الخطاب الجمعي ويمنح للإنسان حقه في قول "لا"، حتى لنداء الوطن نفسه.

#### \* تشتت العلاقات الإنسانية وسط الحروب

في قلب مسرحية "واقع خرافي"، يبرز تشتت العلاقات الإنسانية كواحدة من أقسى نتائج الحروب. فالنص يصوّر كيف أن الحروب، بتكرارها وحجم ظلمها، تُفسد الروابط وتعطل الدفء بين أفراد الأسرة والأزواج والأصدقاء، وتجعل حتى الصلة بالوطن أو القبر علاقة باهتة أو متأزمة.

تتبدى قسوة هذا التشتت أولاً من خلال شخصية الميت نفسه الذي حين تدخل عليه زوجته في القبر ويكتشف أنها لا تزال على قيد الحياة، لا يستقبلها بحنان عاشق افتقد حبيبته، بل ببرود غريب وحواجز.

الميت: " لا يصح أن تعانقي جثة ".

الزوجة (بتقزز): " جثة؟ ما بك؟ أنا ما زلت أرتدي السواد من أجلك.. وتستقبلني بهذه المفردات التي لا يصح أن تسمعها لحبيبتك ".

الميت: " أنا لا أرفضك.. أرفض العودة إلى الحياة ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 118)

هنا تمثل الحرب فجوة نفسية عميقة بين الزوجين، فالزوجة تحاول بكل الأساليب أن تعيد الميت إلى الحياة بالعناق بالطعام الذي كان يحبه بالحديث عن الحب القديم والذكریات

"دعني أعانقك يا .بيبي... جئتُك بأكلتك المفضلة... سأرتدي من أجلك أجمل ثوب عندي.."  
لكن الميت يصّر على رفضه القاطع قائلاً:

الميت: " الموتى لا يأكلون يا امرأة ".

الزوجة: " من أجل زوجتك، حبيبتي التي كنت تتغزل بها دائماً ".

الميت: "من المخجل أن تتحدث النساء مع الموتى هكذا ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات،  
2014، صفحة 127)

هذا الحوار الحاد يكشف كيف قطعت الحرب التواصل؛ فالحنان الذي كان يمنح الحياة  
طعمها صار في القبر نفسه بلا معنى أو أثر حتى الحب يصير ذكرى منتهية لا قوة لها  
على الحاضر.

يتفاقم التشتت مع حضور البديل ( الشخص الذي يحمل نفس اسم الميت) فينشغل الجميع  
بالصراع على القبر، على دور " في الموت والشهادة، وليس على معنى المشاركة أو التضحية  
الجماعية:

البديل: " أنا من يفترض أن يستشهد بدلاً عنك ".

الميت: " ملك الموت من أخطأ... لا ذنب لي ". (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014،  
صفحة 123)

وتتجه العلاقات إلى الانهيار الكامل حين يتواجه الجميع داخل القبر الزوجة تطلب عودة  
زوجها من أجل الأولاد والأسرة، البديل يطالب بحقه في الشهادة، صاحب القبر يطالب بحقه  
العقاري، الموت يريد تصحيح الخطأ الإداري، والميت يصرخ بهم جميعاً:

الميت: " عليكم الخروج من قبري حالا، لا أريد أن أراكم لأنني لا أحبكم أيها الأحياء! أريد  
العيش بهدوء هنا، دعوني مع السعادة التي خلقتها في هذا المكان المظلم... تعبت من

مفردات حروبكم ورمصاصكم ودوي مدافعكم '. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 133)

هنا يتحول الاجتماع الإنساني إلى مشاحنة جماعية. لا يوجد حوار حقيقي أو تعاطف؛ كل طرف مشغول برغباته ومطالبه الفردية في ظل مجتمع طاحن حتى الزوجة، رغم حزنها، تهدد بالطلاق أو تطلب النفقة في مواجهة ميت يرفض العودة:

الزوجة: " سأطلب منه الطلاق.. قد لا ينفع، يمكن أن أرفع شكوى ضده وأطالبه بالنفقة الشرعية، أو أجلبه لبیت الطاعة بالقوة ".

الكل يتحدث في آن واحد، والكل يريد انتزاع حق فردي من الآخر، بينما تتهاور أي إمكانية للحنان أو التضامن العائلي، وكأن كل واحد منهم يعيش عزله الكاملة رغم وجودهم جسديًا في المكان نفسه.

بل إن الميت نفسه، الذي كان زوجًا وأبًا وحبیبًا، يفقد إحساسه بالانتماء لأي أحد حين يقول بوضوح موجه.

الميت: " لا قلب عندي.. لم أعد أبًا أو زوجًا أو حيا.. أنا مجرد عظام ولكنكم لا تروني على حقيقتي ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 131)

ويختم النص تشتت العلاقات الإنسانية حين يصرخ الميت في الجميع، فيطردهم جميعًا من قبره، رافضًا أي تواصل أو علاقة، كأنما الحرب لم تترك له إلا حق الخلاص الفردي والانعزال.

الميت: " عليكم الخروج من قبري حالا، لا أريد أن أراكم لأنني لا أحبكم أيها الأحياء!... أريد العيش بهدوء هنا، دعوني مع السعادة التي خلقتها في هذا المكان المظلم ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 133)

#### 4/ الخلاصة:

يبين النص كيف تفرّق الحروب والدمار أواصر المجتمع حتى داخل الأسرة الواحدة: الزوجة والأبناء والأقارب جميعهم يظلون يمارسون أدوار العلاقات القديمة، لكنهم عاجزون عن استعادة الدفء أو صناعة معنى مشترك بعد أن شوّعت الحرب ذاكرة كل فرد منهم. في النهاية، يتحول الجميع إلى جزر معزولة، ويصبح التباعد هو النتيجة الحتمية للحروب؛ فلا حب يجمعهم ولا حتى الموت يلم شملهم.

#### خامسا: الفكرة المسرحية في نص مسرحية ابن الخايبة لعلى الزيدي

##### 1/- ملخص مسرحية: ابن الخايبة:

تقع احداث المسرحية في غرفة طينية فقيرة تملؤها العتمة والعوز، حيث تعيش الأم مع ابنها صبر وزوجها الثاني (عم صبر) الذي يشخر طوال الوقت، تبدأ المسرحية بمشهد ساخر جرح حيث يقف صبر أمام صورة أبيه المعلقة على الحائط، يبصق عليها ويصفه بأقذع الشتائم ("تقو عليك يا أبي... أيها القواد"). لا يخفي صبر حبه لأبيه في باطنه، لكنه يحمله كل أسباب خراب حياته وأمه، ويراهـا "بطولات لا معنى لها". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 137)

في هذا الجو القاتم، يظهر الحبل المتدلي في منتصف الغرفة كمشنقة، يفكر صبر فيها كطريق النجاة الأخيرة من حياة لم يعد يحتملها. يحاول صبر الانتحار، ويطلب من أمه أن تدفع الكرسي على الشنق، فيلخص بذلك حالة الانسداد واليأس العميق.

**صبر:** " أريدك أن تساعدني أيضًا بدفع الكرسي... هكذا ... عندما أصد عليه! "

الأم (مصدومة): " أدفع كرسيك؟ قل أعوذ برب الناس ...". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 141)

وهنا تسير المسرحية إلى مواجهة حزينة وصاخبة بين الأم وابنها الأم التي فقدت كل شيء وأفنت عمرها في البكاء والحزن، تحاول عبثاً أن تصده عن الانتحار بالتوسلات والأدعية والطعام المتواضع "بقي من خبز العشاء الذي تحب...". لكن صبر يسخر حتى من الخبز والشاي ومن الطمأنينة الزائفة التي كررتها الأم ثلاثين سنة.

تزداد الدراما حين يحصل صبر وأمه على "ورقة إخلاء" البيت بدعوى أنهما متجاوزان على حق الدولة. هنا تتعري مرارة التضحية وعبت القدر: : الأب الذي أعطى حياته من أجل الوطن" ترك وراءه ابنا وأرملة مطرودين من بيتهم بلا كرامة ولا مأوى ( أبوك أعطى عمره من أجل الحق العام ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 142)

يصور النص صبر وهو ممزق بين كرهه وحبه للأب، فيسميه شهيداً تارة وقواداً تارة أخرى، ويحمل كل قسوة عاشها، ويشعر بالدونية وتشوه الجوهر الإنساني الذي ورثه عن أب "صانع للبطولات الفارغة:

صبر: " أبي كان هو العاق لطفولتي... قضى عمره يحتضن بندقيته ومات مشنوقاً، ما علاقتي بكل هذه السخافات؟". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 150)

في لحظات الهذيان والكشف المؤلم، تظهر حقيقة اغتصاب الأم على يد رجال الأمن، ويتضح أن نفسه قد يكون ابن هذا الاغتصاب الجماعي، الأمر الذي يضع مفهوما مدمرا للهوية:

صبر (مخاطباً أمه): " (كم) رجلاً اغتصبك في تلك الليلة من أجل الوطن... أنا أعتقدني ابن صاحب الكرش الكبيرة الذي كان يتبول كثيراً في زنزانتنا ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 157)

هنا المسرحية تزيل القداسة عن كل شيء: الأب، الوطن، التضحية، حتى اللغة الأمومية. كل ما كان كبيراً أو مقدساً ينقلب إلى سخرية سوداء مؤلمة؛ المدرسة نفسها تتحول إلى فضاء إذلال، إذ يُسأل صبر عن اسم أبيه وأمه، فيكتشف أن الإجابة الوحيدة المقبولة: "اسمي ابن القحبة وابن القواد".

كل التمهيدات وكل محاولة للخلاص أو الأمل أو حتى الصلاة تتحول إلى عبث: الأم تلجأ للدعاء والصلاة والحنين، بينما صبر يرد عليها بمرارة: المشنقة ... هي الصلاة". تتبدد كل آلية حب أو عزاء أو بطولة، ويبقى اليأس سيد الموقف.

كعصارة للقول في النهاية، يتواصل مشهد الانتحار: صبر يترجى أمه أن تدفع الكرسي وتساعد على الموت، بينما تتشبث بياس الأمومة وتحاول أن تمنعه وتتهار باكية: "يمه صبر ... سيشنق نفسه... يا ناس ...".

ابن الخايبة " هو ابن الهزيمة الجمعية ابن جيل قُدم أبأؤه قرابين للوطن فوجد نفسه بلا كرامة ولا بيت ولا هوية ابن أم اغتُصبت فضاع النسب وابن وطن لم يأت بالحرية بل بجيل "قعر" يعيد إنتاج المأساة.

المشنقة هنا ليست للأفراد وحدهم، بل لبلدٍ وأمة وأمومة تتخرها الخيبة والتحل. حبل المشنقة، الشخير الأبدي لزوج الأم، البيت الطيني، أوراق الإخلاء، كلها رموز لأوطان عالقة في دائرة الخراب والأمل الكاذب.

هنا تقدّم المسرحية نقدًا مرا للنظام القيمي والاجتماعي والسياسي العربي، حيث يُضحى بالأجيال باسم الوطن ليتحولوا إلى ضحايا أو مجرمين أو منتحرين، بينما الأمهات تبقى مع ذنوب الضياع وحدهنّ. إنه نص عن الذات المعذبة والهويات الممزقة والبطولة المهدورة التي تشيّد أمة منهكة في دائرة خيبتها.

ابن الخايبة "صرخة وجودية سوداء لجيل ضائع بين مجد مشكوك فيه وواقع يفتك بالكرامة والحنين والحياة نفسها.

## 2/ شخصيات مسرحية ابن الخايبة ودلالاتها الرمزية:

شخصيات مسرحية "ابن الخايبة" في نصوص الإلهيات لعلي عبد النبي الزيدي مع دلالاتها الرمزية.

أ/ صبر:

شاب في الثلاثينيات من عمره، محور المسرحية، يعيش مع أمه وزوجها في غرفة طينية فقيرة تتدلى من سقفها مشنقة؟

يمثل جيل ما بعد الحرب في العراق (أو الوطن العربي)، جيل الأبناء الذين ورثوا الهشاشة، الضياع وانسداد الأفق من آباء قُدموا قرابين باسم الوطن أو القيم الأخلاقية الزائفة. صبر رمز لجيل "المفعول به" المسحوق بين شعارات البطولة والعار الاجتماعي وعاهات الهوية. اسمه يحمل مفارقة مأساوية : فالصبر عليه أن يصبر فوق طاقته حتى يكاد يختنق، والمشنقة رمز طريقه الوحيد للخلاص من واقع كلها خيبات. يعبر عن وعي حاد بعبثية التضحية وفشل الشعارات الوطنية والدينية بتحويلها إلى حياة أفقر وموت بلا كرامة.

ب/ الأم:

امراة خمسينية، أرملة شهيد وزوجة ثانية لرجل سمين كثير الشخير مكسورة، متشحة بالحزن والسواد.

الأم هنا هي الأم العراقية / العربية الجمعية: رمز الحزن الوجودي والموروث النسوي للخذلان والضياع. تعبر عن الأمومة الجريحة التي تربت في الحرب وفقدت الأزواج والأبناء والكرامة، لكنها بقيت متمسكة ببقايا الإيمان والحنين والدعاء. الأم هنا "ملاذ" معذب" لا قدرة له على الحماية أو المنع أو حتى الاحتجاج الفعلي؛ تستمر في حزنها وعجزها، ولا تجد عزاء سوى في الأحلام والدعاء، لكنها تحصد الهزيمة مثل أبنائها.

### ج/ الأب (الصورة/الشهيد):

شخصية غائبة حاضرة بالصورة والكلام، يصفه صبر مرة بالبطل والشهيد ومرات بالقواد والمتسبب في خراب العائلة.

الأب في المسرحية هو رمز البطولة الرسمية العربية وزيفها : بطل شهيد في الخطاب العام، وسبب مأساة خاصة في الواقع الفعلي. تمثل صورته المعلقة على الجدار مفارقة التخلي والخذلان، ظل القيم الكبرى الشهادة (الوطن) وقد تحولت إلى مصدر للعار أو عبء اجتماعي. هو الأب المنقرض - الشهيد الذي ورث لأبنائه الهوان لا المجد.

### د/ زوج الأم (عم صبر):

رجل سمين دائم النوم والشخير ، يحتل الحيز الأكبر من الغرفة بلا فاعلية أو دور يذكر. يمثل الرجل العربي المعاصر السلبي، الذي يحيا على هامش الأحداث بعد أن انتهت المآسي، ولا يفعل سوى "الشخير" - رمز اللامبالاة، العجز، واستمرار عبء الماضي على الحاضر. هو إشارة سخرية إلى من يؤدي دور الأب أو العم بلا أثر حقيقي، ويستنزف ما تبقى من كرامة الأسرة.

### ي/ رجال الأمن يظهرون في مشهد (الاسترجاع/الذاكرة):

يظهرون في ذكريات الأم كرموز للقمع والسلطة التي اغتالت البراءة والأمومة وسببت تهتك النسب وخراب الأسرة.

هم النظام الدولة / البطش والانتهاك والتعذيب. يجسدون الوجه الأكثر قبحًا للوطن حين يتحول جهازه الحامي إلى أداة للاغتصاب الجسدي والمعنوي والفكري اغتصابهم للأم رمز لاغتصاب الأوطان للأجيال هوية وكرامة ومستقبلاً.

تحمل كل شخصية في ابن الخايبة "بُعْدًا جمعيًا يتجاوز بيئته الضيقة:

**صبر:** جيل الأبناء الضائعين بين قهر القيم ومرارة الواقع. الأم : جرح الأمومة الجمعية في بلاد المأساة الممتدة.

**الأب الشهيد:** بطولة / خيانة / خذلان تتحول إلى صورة لا معنى لها.

**زوج الأم:** عزلة وعجز وتكرار دورة اللامعنى.

**رجال الأمن:** آلة السلطة التي تجهض حتى البراءة وتلوث النسب والمستقبل.

هكذا تمنح المسرحية كل شخصية رمزية طبقية أو اجتماعية أو وطنية، ليصبح البيت الفقير - بما فيه من مشنقة وصورة شهيد ولطم أم وورقة طرد حكومية - صورة مصغرة لوطن كامل أكلته الحروب وضاع فيه كل أمل.

### 3/ الفكرة المسرحية في نص ابن الخايبة لعلي الزيدي:

- "مأساة جيل مسحوق بين بطولة الآباء وميراث الخراب والعار"

تتمحور مسرحية "ابن الخايبة" حول مأزق جيلٍ جديد ولد من رماد الحروب والتضحيات الفارغة، حيث ترك الآباء للأبناء ميراثاً من الخراب، وترك الوطن أبنائه فريسة للفقير ، وضياح الهوية، ودوامة العار، ولعنة الأمل المجهض.

يبدأ النص في غرفة فقيرة يسيطر عليها الحزن، وبطلها صبر يقف أمام صورة والده الشهيد، يوجّه إليها اللعنات معترفاً في الوقت نفسه بحبه الخفي له:

**صبر (يبصق على الصورة):** " تقو عليك يا أبي، يا أيها الغالي على القلب... تقو عليك يا شهيد... أنت تعلم جيداً بأنني أحبك يا أبي... ونحن تقو عليك يا قواد... جعلت حياتنا جحيماً ببطولاتك العظيمة والتي لا معنى لها ". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014،

صفحة 137)

هنا الأب هو قدوة رسمية" و "شهيد" في منطق الوطن، في حين هو في نظر الابن "قواد" ترك ابنه وأمه في العراء بعد أن جلب لهم البطالة واليأس والورقة الحكومية بإخلاء البيت بحجة "التجاوز على الحق العام". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 142)

يتفاقم هذا الشعور حين يتلقى صبر مع أمه أمراً بالطرد من الغرفة الطينية، رغم أن والده "أعطى روحه وحياته للوطن"، لتصرخ الأم بمرارة:

الأم: " أبوك أعطى عمره وعمرنا وحياته وحياتنا من أجل الحق العام ".

وتتكشف مأساة هذا البيت حين نكتشف أن الأم قد اغتصبت في المعتقل من رجال السلطة، وأن هوية صبر نفسه مهزوزة - لعله ابن ذلك الاغتصاب الجماعي:

صبر (بمرارة): " كم رجلاً اغتصبك في تلك الليلة من أجل الوطن؟؟... أنا أعتقدني ابن صاحب الكرش الكبيرة الذي كان يتبول كثيراً في زنانتنا ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 157)

هنا يصل النص إلى ذروة كشفه بطولة الآباء تحولت إلى لعنة، والتضحية بالذات جدوى؛ بينما الجيل الجديد لا يرث سوى الخيبة والعار. كل المحاولات للوصول إلى معنى أو كرامة مصيرها السخرية أو العبث أو الانتحار ، حتى عندما يحاول صبر أن ينتحر ، يطلب من أمه أن تدفع الكرسي بيدها:

صبر (يتوسل): " أريدك أن تساعدني أيضاً ! بدفع الكرسي.. هكذا.. عندما أصدع عليه! ".  
الأم: (مذعورة): " أدفع كرسيك؟ قل أعوذ برب الناس". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 141)

اللامعنى يسيطر على اللغة على المصائر، وكل ما يتبقى هو أن المأساة تتكرر في كل بيت. الأب المثالي في خطب السلطة هو "القواد" في نظرة الضحية، والبطولة مجرد فخ جديد للدمار.

**صبر:** " لا أريده بطلا... أريده أباً فقط. أي بطولة هذه التي تدعو الآباء أن يتركوا أبواب بيوتهم مشرعة؟ ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 153)

وتكشف المسرحية أن المجتمع لا يرحم أبناء الشهداء، فصبر في المدرسة يُسأل عن اسم أبيه وأمه، ولا يعرف إلا ما سمعه من رجال الأمن:

**صبر (المدير):** " أبي اسمه قواد وأمي اسمها قحبة ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 156) فيضربه المدير بالعصا، ويرسخ معنى أن النظام لا يمنح أبناء التضحيات سوى الذل.

وتغرق الأم في البكاء والدعاء لكنها عاجزة عن إنقاذ ابنها من المشنقة الحقيقية أو الرمزية، وهي تعرف في أعماقها أن "الثوب الأبيض" أو الفرح لم يعد له مكان في حياتها:

**الأم:** " أنا أم خُلقت لثياب الوجد... لا أتخيل شكلي بثياب الفرح، لا أتخيل رأسي دون هذه الشيلة والعصابة، لا أتخيل أن تخرج من فمي الهلاهل... لا أتخيل أن أضحك '.

وفي النهاية يبقى صبر عالقاً بين الصورة الميتة للأب، وعبء الماضي وجحيم الحاضر، وحبل مشنقة ينتظر دفعة أخيرة، بينما الأم تصرخ بلا أحد يسمع، ويواصل زوجها الجديد الشخير - رمز العجز الجمعي واللامبالاة.

ابن الخايبة" تلخص عجز جيل الأبناء عن إيجاد معنى أو كرامة في ظل بطولات الأجداد التي لم تثمر سوى الفقر واغتصاب الأمهات وضياع الهويات المسرحية تصرخ في وجه

الميراث الزائف، وتفضح قسوة المجتمع حين لا يمنح حتى أبناء الشهداء سوى لعنة العار والحرمان.

كل بطولة هي لعنة جديدة، وكل تضحية تؤدي إلى مزيد من الضياع والانتحار - هنا - ليس فعل يأس فردي بل إعلان نهاية جيل لم يرث سوى الخيبة، في وطن لم يعرف غير صناعة الموتى والمنتحرين.

أ/ الأفكار الجزئية التي تتفرع عن الفكرة المسرحية الرئيسية في مسرحية ابن الخايبة:

\* عبثية البطولة وتفكك صورة الأب الشهيد:

في قلب مسرحية "ابن الخايبة"، يعمل علي عبد النبي الزيدي على تفكيك صورة الأب الشهيد كما تُرسخها الخطابات الوطنية الرسمية، ليكشف عبث البطولة المنفصلة عن واقع الأحياء، ومأساة الجيل الذي دفع ثمن بطولات "الآباء بلا معنى ولا مكسب. يبدأ النص بصورة الأب الشهيد معلقة على الحائط، ولكن فعل "صبر" تجاه صورة والده ليس تمجيداً، بل بصق مقرون بشتائم

صبر (يبصق على الصورة): "تقو عليك يا أبي، يا أيها الغالي على القلب... تقو عليك يا شهيد... أنت تعلم جيداً بأنني أحبك يا أبي...".

"ولكن تقو عليك يا قواد... جعلت حياتنا جحيماً ببطولاتك العظيمة والتي لا معنى لها". (الزيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 137)

تتجلى عبثية البطولة في تفكك أثرها هنا. تتقلب قداسة الشهيد من معنى سامٍ إلى مصدر عار وجحيم على الأسرة، فالابن الذي يُفترض أن يفاخر بـ"بطولة والده، يجد نفسه بلا بيت محاصرًا بأمر إخلاء، لا ينعم حتى بالحد الأدنى من الاستقرار الذي يفترض أن يصونه دم الشهيد.

**صبر:** " أبوك أعطى عمره وحياته للحق العام ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 142)

وتتكرر السخرية والمرارة حين تنتشظى صورة الأب في حديث صبر ، فهو "الشهيد" في ذاكرة الأم، :وهو في وعي الابن ضحية نظام أوهى من أن يحفظ للقتلى حقهم أو لعائلاتهم كرامة.

**صبر:** " أبي كان هو العاق لطفولتي... قضى عمره يحتضن بندقيته ومات مشنوقا ، ما علاقتي بكل هذه السخافات؟". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 150)

**صبر (ساخرا):** " كان عليه أن يعيش من أجل بيته بدلاً من هذه التفاهات التي قتلتته ".

هنا يتم تمزيق أي بقايا رومانسية للبطولة، معيدًا الأب الشهيد إلى مكانته الحقيقية في وجدان ابن لم يرث سوى الخراب والعار في مواجهة بين الوهم والواقع ، يتحول اسم الأب و الأم في سجل المدرسة إلى والا : "قحبة" "قواد"

**صبر:** " كانوا ينادونني: بابن القحبة وابن القواد... أمي قحبة وأبي قواد ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 157)

هكذا تتحول "بطولة" الأب إلى لعنة اجتماعية مزمنة. هذا الكشف المأساوي يبلغ ذروته مع مشاهد اغتصاب الأم على يد رجال الأمن، ليصبح ابن الشهيد ابن مهانة إضافية.

**صبر (مخاطباً الأم):** " كم رجلاً اغتصبك في تلك الليلة من أجل الوطن؟... أنا أعتقدني ابن صاحب الكرّش الكبيرة الذي كان... يتبول كثيراً في زنزانتنا ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 157)

كل ذلك يجعل من فعل الانتحار لحظة مواجهة أخيرة بين جيل الابن المنكوب وإرث البطولة الخاوية.

**صبر (ينادي أمه):** " أريدك أن تساعدني أيضاً ! بدفع الكرسي... عندما أصد عليه ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 141)

برفض الأم دفع الكرسي - أي المشاركة في انتحار ابنها - يقف النص على حافة الفاجعة: البطولة التي تنتجها السلطة والمجتمع تصير عبئاً، لا يشفع حتى لزوجة الشهيد أو ابنته أو ابنه، بل تجعلهم أضعف وأبعد عن الكرامة.

**صبر:** " لا أريده بطلاً، أريده أباً فقط. أي بطولة هذه التي تدعو الآباء أن يتركوا أبواب بيوتهم مشرعة ؟ ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 141)

وفي مقابل بطولات الأب لا تجد الأم ولا الابن غير الفقر والدموع والطرْد والخزي. كل محاولات الترفيع بالإيمان والدعاء والحنين لا تتجح في استعادة صورة الأب الشهيد.

**الأم:** " أبوك رفعة الرأس... وأخ لأخته... قاتل كالأبطال، لكنهم استطاعوا القبض عليه وأُعدم بعدها ".

**صبر:** " كان يجب أن يعيش من أجل بيته بدلاً من هذه التفاهات التي قتلتته ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 150)

وتختلط في ذهن الابن الحب مع اللعنة والسخرية، ليحسم الموقف في النهاية بأن البطولة - كما عرفها جيله - عبث مهلك، والصورة المعلقة للوالد الشهيد ليست إلا تذكراً لعائلة بلا حماية وسط وطن لا يعترف حتى بأبسط الحقوق.

من خلال الحوارات ومشاهد المواجهة، تفضح مسرحية "ابن الخايبة" عبثية البطولة العربية وتفكك صورة الأب الشهيد، وتكشف أنها لم تعد تبني معنى أو تحفظ كرامة، بل أورثت جيل الأبناء الخراب والانتحار والعار والتمزق في مفارقة موجعة بين بطولات الورق وحقائق الطين.

#### \* انهيار الأمومة أمام الواقع وقوة الحزن الجماعي:

في مسرحية "ابن الخايبة" تتجسد مأساة الأمومة عندما تجد الأم نفسها عاجزة أمام انهيار عالمها كله وانهيار ابنها الوحيد "صبر" بعد رحيل الأب وتهشم الحياة الأسرية تحت وطأة الفقر والعار وصدمة فقدان الكرامة. هذه الأم، التي كان يُفترض أن تكون الملاذ والدفع، يحولها الواقع القاسي إلى صورة للحزن الجمعي النسوي في المجتمعات التي التهمت الحروب والهزائم يتكرر بكاؤها أمام ابنها في مشاهد متتالية "ثلاثون عاما وأنا أبكي عليك، ولا أدري لماذا أبكي عندما تنام أو تصحو أبكي عليك. دورها عن حماية ابنها أو منحه الأمان، لتصبح الدموع والعويل والطم طقوسها اليومية؛ فعوضاً عن العطاء والاحتضان.

تذوب الأم في دائرة الحزن حتى تقول عن نفسها "أنا أم خُلقت لثياب الوجد... لا أتخيل رأسي دون هذه الشيلة والعصابة ... لا أتخيل أن تخرج من فمي الهلاهل (الزیدی، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 147) وتكشف المسرحية أن هذا الحزن امتداد لحزن جمعي يخص كل الأمهات في بلاد الخراب، فتصرخ عند لحظة انتحار ابنها: "الآن يسمع الأمهات كلهن فيخرجن من بيوتاتهن ليشاركن معي اللطم والصراخ". في مواجهة رغبة الانتحار عند ابنها، لا تملك الأم سوى أدواتها القديمة من الدعاء والأحجية والبخور: "يمه

صبر ... أعوذ برب الناس... "، بينما هو يرد عليها ببرودة اليأس "لو" قرأت القرآن كله ما نفع ذلك الليلة معي.. آخر ليلة معك يا أمي " بهذا ، يتحول الحزن إلى هوية جماعية، تبكي فيها النساء بعضهن بعضاً، وتصبح الأم رمزاً لعجز الأمهات في مجتمعات الهزيمة، إذ لم يبق من الأمومة إلا دموع وقهر وصبر صامت أمام دورة الخيبة والفقد، في مشهد يختلط فيه الحزن الفردي بالحزن الجمعي ولا ينتهي فيه العزاء ولا حتى عند الموت. (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 142)

#### \* ضياع الهوية الفردية وجروح العار الاجتماعي:

ضياع الهوية الفردية يعني فقدان الإنسان لإحساسه بذاته وعدم قدرته على تحديد معالم شخصيته واستقلاله، فيصبح مشوشاً بين ما يريد هو وما يفرضه عليه المجتمع أو الظروف من حوله. تتجلى هذه الفكرة في نص "ابن الخايبة" من خلال شخصية البطل الذي يعيش حالة صراع داخلي بين نفسه وتوقعات مجتمعه

في المقطع التالي مثلاً، يقول السارد:

" كنت أمشي في الطرقات، لا أعرفني ولا يعرفني أحد. ظللت أبحث عن اسمي بين وجوه الناس فلم أجده في أفواههم، كأنني " لم أكن يوماً ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 156)

هذا الاقتباس يعكس كيف أن البطل فقد شعوره بذاته لدرجة أنه لم يعد يعرف اسمه أو يجد له أثراً بين المحيطين به، وهو ما يدل على انهيار هويته الفردية تحت ضغوط الواقع والأحكام الاجتماعية.

جروح العار الاجتماعي هي تلك الآثار النفسية العميقة الناتجة عن وصمة أو تهمة أو إدانة اجتماعية، سواء أكانت الإنسان الذي تحيط به نظرة دونية أو سلبية من الآخرين يحمل داخله إحساساً بالعار، وغالباً ما يعاني من مستحقة أم لا الانكسار والشعور بالاغتراب.

ينقل النص ذلك عندما يصف الراوي حالته أمام الناس:

" كنت كلما رفعت رأسي وجدت أعينهم ترمقني بنظرة واحدة ابن الخايبة، فأحنني من جديد وأمضي، كأنني أحمل على ظهري جبلاً من الكلمات التي لم تقل، ومن الأحكام التي قيلت وانتهت ". (الزبيدي، مسرحيات الإلهيات، 2014، صفحة 156)

هنا تتجسد جراح العار الاجتماعي؛ فصفة ابن الخايبة" أصبحت وصمة تلاحقه أينما ذهب وتحمله عبئاً نفسياً يجعله دائم الحذر والانكسار.

يمكن القول إن جروح العار الاجتماعي هي أحد أهم أسباب ضياع الهوية الفردية في النص. فالبطل لم يُعط الفرصة ابن الخايبة". " ليصوغ هويته بعيداً عن نظرة الآخرين وأحكامهم، بل ظل محصوراً في القالب الذي وضعه فيه المجتمع هذا الضغط يولد في نفسه شعوراً بالضياع، ويُفقدته حتى الرغبة في الدفاع عن نفسه أو إثبات وجوده.

يقدم نص "ابن الخايبة" تجسيداً أدبياً عميقاً لفكرة أن العار الاجتماعي لا يُجَرِّف صورة الفرد أمام المجتمع فحسب، بل يفتك بهويته الداخلية، فيصبح الفرد تائهاً، مثقلاً بجروح نفسية لا تتدمل، خاضعاً لصورة نمطية فرضها عليه الآخرون، وفاقدًا القدرة على استعادة ذاته

اغتناب الأجساد والأحلام تحت ظل السلطة:

غالبًا في نصوص مثل ابن الخايبة"، تبرز فكرة أن السلطة القمعية لا تكتفي بالهيمنة على الفكر والروح، بل تمتد لتتطال الأجساد نفسها مراقبة، قمعاً، إذلالاً، واعتداءً صريحاً أو مبطناً. الجسد هنا لا ملكاً لصاحبه، بل يصبح السلطة تسيطر بها وتقرض إرادتها، فتغدو الأجسام والأجساد ميادين لعنف السلطة وسيفاً مسلطاً على كرامة الإنسان.

**\* الأجساد كسلعة للسلطة:**

يصف السارد كيف يتعرض الناس، ومنهم هو نفسه لانتهاك أجسادهم عبر ممارسات متكررة من السلطة:

" تدحرج الجسد على أرضية الزنزانة، يفتشني الجند في مواضع العتمة من جسدي. كل شيء مكشوف أمام أعينهم، لم يبق ما أملكه. لي من جسدي سوى حيرة النظرات".

في هذا المقطع، يُظهر النص كيف يُصادر الجسد بالكامل ويُجرد من خصوصيته. التفتيش الجسدي هنا ليس مجرد إجراء أمني، بل فعل إذلال وقهر، يُحيل الجسد إلى كيان مكشوف مستباح، لا قرار له ولا حرمة.

\* اغتصاب الكرامة من خلال الجسد:

في إحدى الحوارات الداخلية:

" في غرف التحقيق، يصبح الجسد مرآة للسلطة، كل كلمة تقال عليه تنقش، وكل إهانة تزداد ثقلًا في الدم".

الإشارة هنا إلى أن الاعتداء لم يعد ماديًا فقط، بل يحمل بعدًا رمزيًا - فالجسد هو حامل الكرامة الإنسانية، وحين يُنتهك، يُغتصب معه إحساس الفرد بذاته وحقوقه.

لا يقف النص عند التصوير الخارجي للانتهاك، بل يجعل الجسد رمزًا للفرد في مواجهة السلطة:

**الجسد مساحة للصراع:** يظل الجسد في مواجهة دائمة مع أدوات القمع ؛ كل أثر أو جرح أو ندبة شهادة على صراع وجودي مع سلطة تريد محو الإنسان.

**والامتلاك:** السلطة تسعى من خلال اغتصاب الأجساد، إلى إعلان امتلاكها الكامل للفرد، فكره، روحه، السلطة وجسده.

الجسد والهوية: تدمير الجسد هو محاولة لمحو هوية الإنسان وذكرياته ووعيه.

\* الانتحار واليأس كأقصى أشكال الاحتجاج:

تتجلى في نص "ابن الخايبة" فكرة الانتحار واليأس كأقصى أشكال الاحتجاج حين يصل الفرد إلى مرحلة لم يعد فيها يملك أي أدوات للمقاومة ولا يرى نافذة للخلاص من القهر والظلم سوى في إنهاء حياته بنفسه. في هذا السياق، يتحول الانتحار من فعل فردي بئس إلى صرخة احتجاج مدوية ضد سلطة ظالمة غلقت كل أبواب الأمل. يمثل الانتحار هنا ذروة اليأس، وشهادة مأساوية على انسداد الأفق أمام الإنسان المقهور. يقول السارد في لحظة انكساره: وقفت عند حافة السطح، العالم كله أسفل قدمي، وفي صدري ألم سأودعه الريح إن قفرت فكرت أن سقوط جسدي لن يهز أحداً، لكنه على الأقل سيثبت أنني حاولت أخيراً أن أقول: لا".

4/ الخلاصة:

هذا المقطع، نري كيف يتحول قرار الانتحار إلى الفعل الأخير المتبقي للفرد ليحتج ويعلن رفضه للظلم، حتى وإن لم يكن لفعله صدى لدى الآخرين. الجسد هنا، الذي صمد طويلاً في وجه الانتهاكات، يصبح وسيلة الاحتجاج القصوى حين تعجز الكلمات وتفشل كل سبل المقاومة. هكذا يصوّر النص الانتحار لا كاستسلام، بل كاحتجاج يائس وصارخ ضد عالم لم يمنح للإنسان أي معنى للحياة أو الكرامة.

### ملخص الفصل الثاني: الفكرة المسرحية في نصوص الإلهيات لعلي عبد النبي الزيدي

يركّز هذا الفصل على التطبيق التحليلي لمفهوم الفكرة المسرحية في نصوص "الإلهيات" للكاتب علي عبد النبي الزيدي، من خلال الكشف عن الرسائل المشفرة والأبعاد الفكرية في هذه النصوص. يُبرز الفصل كيف تتجسد الأفكار الوجودية والدينية من خلال الشخصيات، الأحداث، الحوار، والرموز، ويُظهر كيف تتحرك الفكرة ضمن السياق الفني لتشكل خطاباً درامياً متكاملًا. كما يعرض الفصل الخصوصية التي يتميز بها المسرح الزيدي من حيث المزج بين الرمزية والتأمل الفلسفي.

خاتمة

## خاتمة:

بعد دراسة معمقة لنصوص "الإلهيات" لعلي عبد النبي الزيدي، تبين أن الفكرة المسرحية تحتل موقعا مركزيا في البناء الدرامي لهذه النصوص، إذ تتحول من مجرد مضمون ذهني إلى قوة محركة لعناصر المسرحية كافة.

فقد كشفت الدراسة أن الفكرة المسرحية في هذه النصوص ليست مجرد رسالة مباشرة، بل تتجلى عبر رموز ودلالات عميقة، وتنعكس في حركة الشخصيات وتطور الصراع، وبنية الحوار واللغة المسرحية.

أظهرت النتائج أن علي عبد النبي الزيدي استطاع أن يوظف الفكرة المسرحية لتكون محورا ديناميكيا يربط بين عناصر البناء الفني، ويمنح نصوصه وحدة فكرية وجمالية. كما تبين أن الفكرة المسرحية في "الإلهيات" تتسم بالجرأة في مساءلة المقدس والواقع، وبالقدرة على تحويل الألم الفردي إلى احتجاج جماعي، وبالانفتاح على أسئلة الوجود والعدالة والهوية.

أكدت الدراسة أيضاً أن علاقة الفكرة المسرحية ببقية العناصر الدرامية (الشخصية الصراع، الحوار الزمان والمكان) هي علاقة جدلية، إذ تتفاعل هذه العناصر فيما بينها لتخدم الفكرة وتكتف دلالاتها، وتمنح النص المسرحي عمقه الفني والفكري.

وبذلك تبرز أهمية الفكرة المسرحية ليس فقط كمنطلق لكتابة النص، بل كعنصر بنائي يضبط إيقاع العمل ويوجه مساراته الدرامية، ويمنحه القدرة على التأثير في المتلقي وإثارة التساؤلات الكبرى.

وفي ضوء هذه النتائج توصي الدراسة بمواصلة البحث في تجارب مسرحية عربية أخرى تجمع بين العمق الفكري والبناء الفني المتماسك، مع ضرورة الانفتاح على مناهج تحليلية جديدة تواكب تحولات المسرح العربي المعاصر.

وختامًا، يبقى المسرح فضاءً حيويًا لتجديد الأسئلة حول الإنسان والمجتمع، وتظل الفكرة المسرحية هي البوصلة التي تمنح العمل وحدته وقيمه الفنية والفكرية.

الملاحق

سيرة ذاتية مختصرة "علي عبد النبي الزيدي"<sup>1</sup>



-مواليد العراق 1965

-عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين

-عضو نقابة الفنانين العراقيين.

-بكالوريوس فنون مسرحية -جامعة بغداد

يكتب للمسرح كمؤلف مسرحي منذ عام 1984

- كُتِبَ العديد من المقالات المسرحية ونشرها في الصحف العراقية والعربية منذ مطلع التسعينيات .

-قدمت له خشبات المسارح (مئات العروض المسرحية) عراقيا وعربيا ودوليا ولمختلف المخرجين من أجيال متعددة منذ مطلع التسعينيات الى الآن.

-حصل على عشرات الجوائز عربيا وعراقيا ودوليا في مجال التأليف المسرحي.

-عمل ك دراما تورج للعديد من الاعمال المسرحية الاحترافية في العراق.

صدرت له الاعمال الروائية:

1-بطن صالحه

2-سكتت شهرزاد وقالت

- صدرت له الكتب التالية في المسرح

1- ( ثامن أيام الأسبوع ) مسرحيات - عام 2001 دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد

<sup>1</sup>رسالة من طرف الكاتب على عبد النبي الزيدي عبر مواقع التواصل الاجتماعي، تطبيق مسنجر

- 2- ( عودة الرجل الذي لم يغيب ) مسرحيات - عام 2005 اتحاد الكتاب العرب - دمشق
- 3-رواية (بطن صالحه) 2010 دار الينابيع-سوريا.
- 4- (عرض بالعربي) مسرحيات - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 2011
- 5- كتاب جمرات (مشترك) نصوص مسرحية عام 2011 - طبع في سوريا
- 6-مختارات من المسرح العراقي (كتاب مشترك مترجم للإنكليزية) دار المأمون - بغداد 2011
- 7-كتاب (كوميديا الايام السبعة) مسرحيتان - مترجم للغة الفارسية 2015
- 8-كتاب (الالهيات) مجموعة مسرحية 2014 عن دار تموز - سوريا .
- 9-كتاب مشترك يحمل عنوان (عناء الماس) مع مجموعة من كتاب المسرح العراقي 2015
- 10-كتاب مشترك مترجم للإنكليزية ( مختارات من المسرح العراقي المعاصر )-دار مثنون للنشر . لندن 2017
- 11-كتاب (ما بعد الالهيات) مسرحيات - دمشق - 2017 - دار أمل الجديد-سوريا
- 12-كتاب (رُقم سومرية) نتاج ورشة التأليف المسرحي لاتحاد الأدباء والكتاب في ذي قار 2021 .
- 13-كتاب (نصوص المدينة الفاسدة) اتحاد الادباء والكتاب في العراق 2021
- 14-كتاب (لنمثل ما حدث) مسرحية صدرت عام 2024 عن العتبة الحسينية في كربلاء.
- كُتِبَتْ عن أعماله المسرحية ( تأليفا وعرضا ) المئات من الدراسات والبحوث والمقالات من قبل نقاد المسرح في العراق والوطن العربي .

قدمت العديد من نصوصه المسرحية في مهرجانات دولية .

شارك كمحكم في العديد من المسابقات الخاصة بالتأليف والعروض المسرحية في العراق  
أخذت نصوصه المسرحية كعينات تطبيقية في العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه في  
الجامعات العراقية ومنذ منتصف التسعينيات الى الان.

-نوقشت رسالة ماجستير للباحث "علي منير" تحت عنوان ( الكوميديا السوداء واللامعقول  
في نصوص علي عبد النبي الزيدي ) في جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة عام 2013

-نوقشت رسالة ماجستير في جمهورية مصر العربية جامعة المنصورة بعنوان ( بناء  
الشخصية والتشكيل الدرامي في مسرح علي عبد النبي الزيدي) للباحث رائد حسين 2015  
-نوقشت رسالة ماجستير في كلية الفنون الجميلة في بابل – العراق للباحث بشار صباح  
جابر بعنوان (الخطاب الفكري والجمالي في العروض المسرحية لنصوص علي عبد النبي  
الزيدي) 2017

-نوقشت رسالة ماجستير للباحثة الايرانية فاطمه تاجيك تحت عنوان (الصراع في مسرحية  
عراقية وايرانية، دراسة مقارنة بين نص مسرحية "قمامة" للكاتب العراقي علي عبد النبي  
الزيدي ونص مسرحية "باهسته باكل سرخ" لـ اكبر رادي) كلية الاداب الفارسية واللغات  
الاجنبية – طهران. 2017

-نوقشت رسالة الدكتوراه في مصر تحت عنوان ( الفكر العلماني في نصوص علي عبد  
النبي الزيدي.. نصوص الإلهيات وما بعد الإلهيات إنموذجاً) للباحث عمار محمد 2020  
-نوقشت رسالة ماجستير في جامعة البصرة –كلية الفنون الجميلة تحت عنوان (صورة المرأة  
وتمثلاتها في نصوص علي عبد النبي الزيدي- نماذج مختارة) للباحثة ازهار شريف عبيد

2021



-نوقشت رسالة ماجستير في جامعة ذي  
قار -كلية التربية تحت عنوان (نصوص  
علي عبد النبي الزيدي دراسة  
سوسيولوجية) للباحث عباس الغالبي  
2021

-نوقشت رسالة ماجستير تحت عنوان  
(دراسة سياسية -اجتماعية للمسرح العراقي

والامريكي في اعمال مختارة لـ علي عبد النبي الزيدي والكاتب الامريكي إندي بويد) للباحثة  
فاطمة شاكر خلف.

شارك في العديد من المهرجانات المسرحية الدولية والعربية والعراقية .

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

.1

# فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

|                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------|
| الإهداء .                                                               |
| الشكر .                                                                 |
| المقدمة .                                                               |
| الفصل الأول: الفكرة المسرحية وعلاقتها بعناصر البناء الفني للمسرحية.     |
| تعريف الفكرة لغة واصطلاحاً.                                             |
| الفكرة المسرحية المفهوم والدلالة .                                      |
| تعريف المسرحية لغة واصطلاحاً .                                          |
| عناصر البناء الفني للمسرحية .                                           |
| علاقة الفكرة بعناصر البناء الفني.                                       |
| الفصل الثاني: الفكرة المسرحية في نصوص "الإلهيات" لعلي عبد النبي الزيدي. |
| ملخص نص "الإلهيات" .                                                    |
| تحليل الشخصيات والدلالات الرمزية .                                      |
| الفكرة المسرحية في نصوص الإلهيات .                                      |
| الأفكار الجزئية والتحليل التطبيقي.                                      |
| الخاتمة .                                                               |
| قائمة المصادر والمراجع.                                                 |
| الملاحق.                                                                |

## المخلص:

تُعنى هذه المذكرة بتحليل الفكرة المسرحية في نصوص "الإلهيات" للكاتب عبد النبي الزيدي، من خلال تتبع الأبعاد الدلالية التي تحملها الفكرة داخل النص المسرحي، وكيف تتحوّل من مجرد تصور ذهني إلى عنصر بنائي يتفاعل مع بقية المكونات الدرامية. وتُبرز الدراسة كيف تتغلغل الفكرة في صلب الحكاية، وتؤثر في طبيعة الشخصيات، وتوجّه مجرى الصراع، لتُشكّل نواة العمل ومصدر توتره الدرامي.

كما تسلط الضوء على حضور البعد الفلسفي والديني في هذه النصوص، وكيف يوظّف فيه الرمزية والتكثيف والتأويل المفتوح. وتنطلق المذكرة من النص وتستتير بعدد من التصورات النظرية حول العلاقة بين الفكرة والبنية الفنية في المسرح.

وتخلص الدراسة إلى أن الفكرة المسرحية لدى عبد النبي الزيدي ليست مجرد مضمون، بل هي طاقة محرّكة للعرض المسرحي، ومرآة لانشغالات فكرية وإنسانية تتقاطع مع أسئلة الوجود، والحرية، والمصير.

### Thesis Summary:

This thesis explores the **dramatic idea** in the trilogy *"The Divinities"* by **Abd al-Nabi Al-Zeidi**, focusing on how the central idea evolves from a conceptual abstraction into a structural force that interacts with the various dramatic elements. The study highlights how the idea permeates the plot, shapes the characters, and directs the course of conflict—becoming the core of the dramatic work and the source of its internal tension.

It also examines the philosophical and theological dimensions present in these texts, showing how Al-Zeidi reimagines major metaphysical and religious questions within a contemporary dramatic context, using symbolism, density, and open-ended interpretation. The research adopts a critical-analytical approach, drawing from the texts themselves and informed by theoretical perspectives on the relationship between theme and theatrical structure.

The thesis concludes that the **dramatic idea** in Al-Zeidi's work is not merely content, but a driving force behind the theatrical expression—reflecting deep intellectual and human concerns related to existence, freedom, and destiny.