

المادية وجمالياتها في بنية العرض المسرحي العراقي

م.م. أسيل خلفه كاظم البكري¹

انتساب الباحث

¹ كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، وزارة التربية، العراق، بابل، 51001

¹aseelalmamori924@gmail.com

¹ المؤلف المراسل

معلومات البحث

تأريخ النشر: تشرين الاول 2025

المستخلص

يهتم هذا البحث بدراسة جماليات الفلسفة المادية في بنية العرض المسرحي العراقي وهو يقع في أربعة فصول تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)، والذي تصدرته مشكلة البحث القائمة على التساؤل الآتي: ماهي جماليات الفلسفة المادية في بنية العرض المسرحي العراقي؟ في حين تركزت أهمية البحث الحالي في كونه يبحث في دراسة (المادية) والطروحات والافكار الخاصة المتعلقة والمتداخلة مع المسرح واشتغالاتها في العرض المسرحي العراقي، أما الحاجة اليه كونه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والمشتغلين في مجال الفن المسرحي، أما هدف البحث فإنه يهدف الى: التعرف على جماليات الفلسفة المادية في بنية العرض المسرحي العراقي. وأختتم الفصل بتعريف أهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث، أما الفصل الثاني المعنون الأطار النظري فقد تضمن مبحثين معنوين على الترتيب الآتي: المبحث الأول: المادية وفقاً للمنظور الفلسفي.

المبحث الثاني: جماليات المادية في بنية العرض المسرحي العالمي والعربي، ثم أختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري والدراسات السابقة، أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث وهي مجتمع البحث الذي يضم عينة بحث واحدة وهي نموذجاً للبحث وعينة البحث التي اقتضت على مسرحية (عزف نسائي) تأليف مثال غازي واخراج سنان العزاوي، سنة العرض 2013 م، وقد خلصت الباحثة في نهاية بحثها هذا الى ذكر النتائج التي ترشحت من تحليل عينة البحث، وقد بنت الباحثة على وفق النتائج المذكورة هذه بعض الاستنتاجات، ثم قدمت جملة من التوصيات مشفوعة ببعض المقترحات التي وجدها متممة للبحث، وكان ذلك في الفصل الرابع من هذا البحث، ولم تغفل الباحثة عن ذكر قائمة المصادر التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: جماليات، المادية، بنية العرض المسرحي العراقي

Affiliation of Author

¹ College of Fine Arts,
University of Babylon, Ministry
of Education, Iraq, Babylon,
51001

¹aseelalmamori924@gmail.com

¹ Corresponding Author

Paper Info.

Published: Oct. 2025

Materialism and its Aesthetics in the Structure of Iraqi Theatrical Performance

Aseel Khalafah Kazim Al-Bakri¹

Abstract

This research examines the aesthetics of materialist philosophy in the structure of Iraqi theatrical performance. It consists of four chapters. The first chapter, "The Methodological Framework of the Research," is preceded by the research problem, which is based on the following question: What are the aesthetics of materialist philosophy in the structure of Iraqi theatrical performance? The importance of the current research lies in its exploration of "materialism" and the specific propositions and ideas related to and intertwined with theater and its applications in Iraqi theatrical performance. The need for it lies in its usefulness to researchers and students in institutes and colleges of fine arts and those working in the field of theatrical art. The research objective is to: identify the aesthetics of materialist philosophy in the structure of Iraqi theatrical performance.

The chapter concludes with a definition of the most important terms mentioned in the research title. The second chapter, entitled "Theoretical Framework," includes two topics titled as follows:

The First Topic: Materialism According to the Philosophical Perspective.

The second section: The aesthetics of materiality in the structure of global and Arab theatrical performance.

The chapter concluded with indicators resulting from the theoretical framework and previous studies. The third chapter included the research procedures, namely the research community, which included a single research sample, which served as a model for the research. The research sample was limited to the play "Female Performance," written by Mithal Ghazi and directed by Sinan Al-Azzawi, released in 2013. At the end of this research, the researcher presented the results that emerged from the analysis of the

research sample. Based on these aforementioned results, the researcher drew some conclusions. She then presented a set of recommendations, accompanied by some suggestions that she found complementary to the research. This was done in the fourth chapter of this research. The researcher did not neglect to mention the list of sources relied upon in this study.

Keywords: Aesthetics, Materialism, Structure of Iraqi Theatrical Performance

المقدمة

وبناء على ما تقدم تحدد الباحثة مشكلة بحثها في الاستفهام الآتي:
ما هي الجماليات التي اتخذها المخرج المسرحي العراقي في
تضمينه المادية في بنية العرض المسرحي؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

يهتم البحث الحالي في تسليط الضوء على ما يأتي:

- 1- دراسة الفلسفة المادية والمقولات والطروحات والافكار الخاصة والمتعلقة والمتداخلة مع المسرح.
- 2- دراسة وتحديد الاليات التي اشتغل عليها المخرج العراقي في تضمينه الطروحات الفلسفية المثالية والمادية وتضمينها بنية العرض المسرحي.
- 3- رصد اشتغالات الفلسفة المادية في فلسفة الخطاب المسرحي العراقي وفي الاسلوب الاخراجي وتقنيات العرض والاداء التمثيلي.
- 4- يفيد البحث الدارسين والباحثين والمهتمين من حيث تسليط الضوء على الفلسفة المادية وتضمينها في بنية العرض المسرحي العراقي. اذ يفيد المهتمين بحقل الاخراج المسرحي والتقنيات والاداء.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على جماليات الفلسفة المادية في
بنية العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث

1. الحدود الزمانية: -2013
2. الحدود المكانية: - العراق
3. الحدود الموضوعية: - دراسة جماليات الفلسفة المادية في
بنية العرض المسرحي العراقي

تحديد المصطلحات

- المادية:
- ألغة:

يُعد المسرح العراقي أحد أعرق الفنون الإنسانية وأكثرها ارتباطاً بالحياة الاجتماعية بالثقافة للإنسان. إذ يعكس عبر بيئة الفنية والدراسية ومستوى الوعي الجمالي والثقافي في زمنه ومكانه. حيث شكلت الفلسفة المادية اتجاهات مهمة في تاريخ الفكر الفلسفي، إذ تقوم على مبدأ المادة هي الأصل في الوجود والعالم. اثرت المادية على العديد من النظريات الفلسفية كما عند (كارل ماركس، فريدريك إنجلز) الذي طور نظرية المادية التاريخية والجدلية. تتجاوز المادية في العرض المسرحي العراقي حدود العناصر الملموسة (المناظر، الأزياء، الإضاءة، عناصر السينوغرافيا) لتصبح أداة جمالية تعيد تأويل الواقع الاجتماعي والسياسي وتثير أسئلة فلسفية حول العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين التجسيد والتجريد، لمحاولة انتاج لغة مسرحية ذات خصوصية وعمق.

الفصل الاول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث

حمل المسرح على عاتقه ومنذ بواكيره الاولى مهام كانت وما زالت بحث ودراسة، بوصفه حاضنة للعديد من المفاهيم والرؤى والثقافات والفلسفات التي رافقت التوجهات الثقافية والاجتماعية ومشكلات ذلك العصر وتلك البيئة. لذا كان المسرح وما زال وسيلة اتصال مهمة لرصد وبث الافاق الفلسفية والفكرية والجمالية ومعالجتها فنيا وجماليًا.

نظّر عديد من الفلاسفة للمسرح عبر دراساتهم ومقولاتهم. لاسيما لدراساتهم للتراجيديا. فضلا عن الربط الحياتي والفلسفي ما بين المسرح والواقع الحياتي. لذلك جاءت الطروحات الفلسفية متواشجة ومتفاعلة مع المسرح. وبالبيات متعددة ومختلفة بغية طرح افكار الانسان وقضايا ومشكلاته برؤية فلسفية جمالية معبرة. لتعكس عصاره تفكيره ووجوده وماهيته.

تجسدت المادية في بنية النص والعرض. لاسيما المسرح العراقي وبالبيات وجماليات مختلفة سواء على صعيد فلسفة الخطاب المسرحي او متجلية في الاسلوب الاخراجي او في تقنيات العرض والاداء التمثيلي. وعلى صعيد الشكل والمضمون.

ماده. مواد ومادات ما يتركب منه الشيء وقوم به، وهي تتخذ اشكالاً مختلفة في الفلسفة هي قوه موضوعه لحمل الصور، منفصلة.

المادي نسبه الى المادة قائل بأن لا موجود الا المادة.

المادية. مثل فلسفي فيقول اصحابه بأن لا موجود الا المادة[1].

هي ما يوجد خارج ذهني وخارج كل ذهن، وليس بحاجة الى اي ذهن كي يوجد[2].

اصطلاحاً: -

هي المقابل المباشر للمثالية فهي تؤمن بالمادة وبالواقع فالمادة تأخذ شكل الحركة ولأن توجد ماده ولا يمكن ان توجد بدون حركه[3].

اجرائياً: -

تتبنى الباحثة تعريف الدكتور عبد الوهاب المسيري تعريفاً اجرائياً والذي ينص على أن، المادية هي المذهب الفلسفي الذي لا يقبل سوى المادة باعتبارها الشرط الوحيد للحياة (الطبيعية والبشرية)، ومن ثم فهي ترفض الألة كشرط من شروط الحياة، كما أنها ترفض الإنسان نفسه أن كان متجاوزاً للنظام الطبيعي المادي، فالفلسفة المادية ترد كل شيء في العالم (الإنسان والطبيعة) الى مبدأ مادي واحد هو القوة الدافعة للمادة والسارية في الأجسام والكامنة فيها والتي تتخلل في أثنائها وتضبط وجودها. قوة لا تتجزأ ولا يتجاوزها شيء ولا يعلو عليها أحد[4].

بنية: -

أ- لغة:

فقد عرفها الرازي :- بأن (ب، ن، ي) - (بني) بنية، (بان) و (أبتين) داراً والبنيان الحائط أو (البنية) على وزن فَعِيلَة الكعبة، يقال لأورب هذه البنية ما كان كذا وكذا، و (البنى) بالضم مقصور البناء، يقال (بُنِيَتْ) و (بُنِيَ) و (بُنِيَتْ) أو (بُنِيَ) بكسر الباء مقصور مثل جُزِيَتْ وجزى. وفلان صحيح (البنية أي الفطرة)[5]

ب- أما صليبا فقد عرفها: - بأنها " ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها.[6]

كما نعني ببنية الشيء: تكوينه أو هي أيضاً تعني (الكيفية التي تكون بها بناء هذا الشيء أو ذاك) مثل بنية الشخصية أو بنية المجتمع أو بنية اللغة.[7]

ب- اصطلاحاً:

أما بياحيه فقد عرفها: هي مجموعة تحولات تحتوي على قوانين تبقى أو تقتنى لبعبة التحولات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية [8]. وجاء تعريف البنية من قبل علوش

بأنها: - تعني نظاماً تحويلياً ، يشتمل على قوانين ، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها ، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده ، أو تلتجأ إلى عناصر خارجية . و (البنية) مفهوم تجريدي، لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها.[9]

ج: اجرائياً:

هي السمات العامة التي تكون بنية النص المسرحي من خلال تعامل الكاتب مع عناصر البناء الدرامي لتنتج في تفاعلها الصورة النهائية التي تميز الكاتب مسرحيا عن غيره.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: المادية وفقاً للمنظور الفلسفي

مفهوم فلسفي اساسي يعني الواقع الموضوعي الموجود بشكل مستقل عن حواس الانسان، هذا الواقع الموضوعي الذي تعكسه وتصوره وتنسخه حواسنا فإن مفهوم المادة لا يعطي فقط ادراكاً للصفات العامة للعالم الموضوعي كما هو عليه، وانما هو مفهوم اساسي هام جدا للمعرفة. فهو اذ يشير الى قدرة الانسان على معرفة العالم الذي هو مصدر معارفنا، فإن مفهوم المادة يمثل اساساً لحل اهم قضايا نظرية المعرفة في المادية الديالكتيكية، فالمادية هي نظام فلسفي ظهرت في مجتمعات العبودية التي سادت الشرق القديم (الصين، الهند، مصر، بابل) وبلغت ذروتها في اليونان وروما القديمتين، وهي تعطي صوره صحيحه عن العالم كما انها حليف صادق للعلم والنشاط العملي للإنسان، وللمادية عدو لدود للأوهام الأيديولوجية ... وليس من قبيل الصدف ان تعرضت المادية ومؤيدوها الى اضطهاد الكنيسة.

ان الفلسفة العلمية تلخص انجازات العلوم المختلفة والنشاط العملي للإنسان وقد طورها اسلوبها الخاص في المعرفة المادية الديالكتيكية [10]. وهذا الاسلوب يختلف عن الاساليب المستخدمة من جانب العلوم الفرادی لأنها توفر مفتاحاً لفهم لا ميادين منعزلة وحسب بل في الواقع جميع حقوق الطبيعة والمجتمع انها مفتاح لمعرفة العالم ككل ان المادية الديالكتيكية تدرس قوانين عامه التي تعمل في كافة اوجه الحقيقة ، كل الكائنات الحيه وغير الحيه ، وكل ظواهر الحياة الاجتماعية والوعي تطور على اساس قانون وحده وصراع الاضداد ، قانون التحول من التغيرات الكميه الى التغيرات النوعية فالمادية الديالكتيك لا تقلل من قيمة اتقان العلوم الأخرى ودراسة خبرة الانسان العلمية والاجتماعية. [11]

- ارسطو طاليس: [12]

إثر ارسطو كثيراً في مفكري العالم بعلم المنطق الذي جار به والذي يعتبر اول القواعد التي عرفتها البشرية وان الانسان المثالي

فلسفة ماركس وانجلز:

لقد ساهم ماركس وانجلز في النشاط الثوري للطبقة العاملة ضد استغلال الطبقة العليا لهم مستمدين ذلك من كشف الجوهر المادي الديالكتي للواقع الاجتماعي لطبقة العمال مثلما قلنا ان الفلسفة الماركسية قامت على مفهوم ان المادي مده والوجود هو أصل الكون وتطوره كذلك فان المادية الديالكتيك ترتبط مع باقي العلوم ولا تقل من اهميتها في دراسة خبرة الانسان العالمية والاجتماعية، وبالتالي انبثقت وتطورت على اساس هذه الخبرة. [16]

من خلال ايجاد هذه النظرية حقق ماركس وانجلز ثوره في الفلسفة هذه الثورة تمثلت في الصراع بين المادية (العمال) وبين المثالية (البرجوازي).. ادى بالتالي الى انتصار المادية وبالتالي اصبحت النظرة العالمية السائدة في البلدان الاشتراكية ودخلت الى قلوب وعقول الناس في الاقطار والرأسمالية... وبدأ ينحاز اليه الكثير من الناس والفلاسفة بعد ان تفهموا معنى هذه الفلسفة وما تؤذيها من اغراض يغير عن مادة الاشياء ويفسرها وارتباطها مع الطبقات الفقيرة من اجل الوصول الى هدفها. [17]

اسفرت الجهود الفلسفية التي قام بها كل من كار ماركس (1818 – 1883) فريدريك انجل (1820 – 1895) عن ظهور ما يسمى فلسفة المادية الديالكتيه تلك الفلسفة التي طورها فيما بعد فلاديمير البيتش لينين (1870 – 1924) وقد نشأت فلسفتهم على اساس النضال ضد الاستغلال والاضطهاد الذي كان يمارسه اصحاب رؤوس الاموال وقد اعطت فلسفة ماركس وانجلز فهما ماديا جديداً للطبيعة حيث اعتمدت بشكل اساسي في تفسيرها للكون على مذهب التطور او (الديالكتيك) وقد جمعت فلسفتها بين ديالكتيك هيغل (1770 – 1831) التي كانت في البداية من اكثر الفلسفات اعجاباً لماركس وانجلز لكنهم في نفس الوقت كانوا يرفضون مثليتهم في الفلسفة التي تقوم على اساس فلسفة الروح المطلق وبين مادية فيوربا (1804 – 1872) فقد احتوت فلسفته على نضج وفهم مادي للطبيعة. [18]

انحازت الفلسفة الماركسية الى المادية الديالكتيه والمادية التاريخية وطور (لينين) نظرية المادية الديالكتيك عن المعرفة وحل تحليل عميقاً وشاملاً ازمة علم الطبيعة التي برزت في منعطف القرن والتي تسببت عن احدث المكتشفات العلمية واوضح ان الديالكتيك المادي وحده يستطيع ان يحل هذه الازمة [19]. لذلك نرى ان الماركسية قد استفادت من المادية الفرنسية لان المادية هي فلسفة الماركسية "وعلى امتداد تاريخ اوربا الحديث وخصوصاً في فرنسا نهاية القرن الثامن عشر ، حيث اصطدمت معركه حاسمه ضد نفايات القرون الوسطى كلها ، ضد الإقطاعية في المؤسسات والافكار ، كانت المادية الفلسفة الوحيدة المتماسكة والأمنية لتعاليم

في رأي ارسطو هو الذي لا يعرض نفسه بغير ضرورة للمخاطر ولكنه على استعداد ان يضحي بنفسه في الازمات الكبيرة، مدركا ان الحياة لا قيمة لها في ظروف معينه. [13]

اعتبر ارسطو الطبيعة كلها تحولات متتابعة من المادة الى الصورة وبالعكس ونسب كل فعل الى الصورة التي ارجع اليها بداية الحركة وغايتها والمصدر الاول لكل حركه هو (الله) المحرك الاول الذي لا يتحرك وقد ميز ارسطو بين حل اوليه اربعة وهي:- [14]

- 1- المادة اي المكانية السلبية للصورورة.
- 2- الصورة (الماهية، ماهية الوجود) وهي تحقق ما ليس الا امكانية المادة.
- 3- بدء الحركة.
- 4- الغاية.

- سبينوزا:

المادية فقد ظهرت في القرن السابع عشر في هولندا حيث كامن الرأسمالية قد تطورت فيها قبل الاقطار الأوربية الاخرى.

لقد صاغ سبينوزا مذهب وحدة العالم المادية. واكد ان جوهر واحدا- طبيعة – يؤلف اساس كافة الاشياء في العالم متخطيا بذلك ثنائيه ديكرات. وكان هذا الجوهر، في الفلسفة السابقة للماركسية الاساس الثابت لكل ما هو موجود – خالد في الزمان ولا نهاية له في المكان –

ان أسبينوزا قبل كل شيء متشعباً بروح العلمية الى اقصى حد وان مذهبه بعيد كل البعد عن الاتجاهات اللاهوتية والصوفية التي نسبت اليه فأذا فسرت المادية بأنها هي تأكيدات الحتمية وقانونية الطبيعة والقضاء على الفانية وجميع التفسيرات الغيبية. في ان سبينوزا كان مادياً بهذا المعنى.

اما إذا نظرت الى المادية على انها هي التفسير الالي او الميكانيكي للظواهر فلا شك في ان سبينوزا يكون قد تجاوز تلك النظرة الى الامور بكثير، لأنه لم يقل ابد ان المادة جامده اليه صلبه، بل لم يخصص اي جزء من كتبه للبحث عن الطبيعة النهائية للمادة التي يتكون منها العالم والحقيقة هي ان سبينوزا قد تشعب بالروح العلمية في نظريته الفلسفية الى العالم وانه لم يقبل مهانة او حلولاً وسطى في اي موضوع بحث فيه مدى قدرة العقل على فهم العالم وتفسير ظواهره. ان سبينوزا محا التفرقة بين العالم المادي وبين العالم الروحي ودعا الى الاقبال ايجابياً على متع الحياة. ففكرة المادية عند سبينوزا تعبير عن موقفه العقلي الاصيل وليس مجرد نتيجة أرغمه على الاخذ بها تناقض الخصوم. [15]

العلوم الطبيعية كلها[20]. لكن ماركس وانجلز لن يكتفيا بهذه المادية المنتمة للقرن الثامن عشر ، بل دفعوا بالفلسفة الى الامام عبر الاستفادة من انجازات الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ممثلة بانجازات هيغل وهي الفلسفة التي انجزت لنا فلسفه فيوربا المادية ، ويتمثل اهم هذه الانجازات بنظرية التطور (الديالكتيك) وقد تعدى فهم ماركس وانجلز لقانون الجدل لدى هيغل من دراسة الظواهر المادية في الطبيعة الى دراستها للمجتمع الانساني ولهذا نرى ان مادية ماركس التاريخية هي من اعظم مكتشفاته حسبما يرى لينين[21]، حيث تعكس (معرفة الانسان الاجتماعية – اي مختلف النظريات والتعليم الفلسفية والدينية والسياسية وغيرها- بنية المجمع الاقتصادية ، تماما كما تعكس معرفته الطبيعية ، اي المادة المتطورة بشكل مستقل عنه .

اهتم كل من ماركس وانجلز بالفن كفعالية جمالية كونه نشاط اجتماعي يعبر عن صراعات طبقية واضحة في المجتمع وقد درسا الفن باعتباره احد الاجزاء المكونة للنشاط الاجتماعي العام اذ لا يمكن فصله وعزله عن محمل الحركة الاجتماعية لذلك لم يقل ماركس او انجلز بأن الفن لا يمتلك خواص تهمة لوحده ، ولكنهما في نفس الوقت وجدا انه لا يمكن فهم ظاهرة الفن انطلاقا من قوانين تطورها الداخلية ، بل دراستها بالإضافة الى القوانين الموضوعية التي تحرك مجمل الظواهر الاجتماعية فالفن جزء من حركه التاريخ الشاملة التي تؤسس نفسها على اساس مادي يعتمد تطور القوى المنتجة لعلاقات الانتاج ، لذلك نرى ماركس يقول : (يحدد اسلوب انتاج الحياة المادية عمليات الحياة الاجتماعية السياسية والفكرية عموماً . وليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم وانما على العكس وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم). [22]

قبل البدء في فهم الفلسفة الماركسية وفلسفة انجلز يجب ان نعرف كيف نشأت الفلسفة وماهي اسباب ظهور الفلسفة كعلم من علوم المعرفة، ان الفلسفة كعلم هي من أقدم العلوم التي عرفتها البشرية هذه الفلسفة اخذت بالتطور مع تطور المجتمعات في شتى انحاء الارض.. لذلك فإن نشأة الفلسفة كانت نتيجة امعان الانسان في النظر الى كافة الاشياء التي تحيط به هل؟ هي اشياء مادية تتمثل بالظواهر الطبيعية التي ظهرت بمعزل عن وعي الانسان ((وهي الاجسام الموجودة في الكون من نجوم، جبال، بحار ... الخ)) هل هي مثاليه ونقصه به الروح ((وهو ما يدخل ضمن النشاط الذهني للإنسان، الامطار، العواطف، المشاعر ... الخ)) اي انها موجودة في وعي الانسان نفسه..

لذلك ظهرت الفلسفة لتفسير الاشياء في كونه مادية او روحية وايجاد العلاقة فيما بينهم.. المتمثلة في العلاقة بين الفكر الذي يمثل

الجانب الروحي وبين الوجود الذي يمثل الجانب المادي هذه العلاقة ادت بالتالي الى وجود قضية مهمه الا وهي (الألوية) ايهاا ظهر اولا المادة ام الوعي.. هل ان الروح ناتج عن الوجود، اما ان المادة ناتجة عن الفكرة.

اي هل بوسع العقل المتمثل بالجانب الروحي اي عقل الانسان من فهم او إدراك اسرار الظواهر الطبيعية الموجودة حوله ... هذا بالتالي ادى الى انقسام الفلسفة الى اتجاهين مثالي الذي يمثل الفلاسفة المثاليين الذين يفهمون ان الفكرة قد ظهرت اولا وماهي المادة الا انبثاق من الروح او الوعي.. اما الاتجاه الثاني فهو المادي الذي شمل الفلاسفة الماديين الذين يفهمون ان المادة قد ظهرت قبل الوعي وما الروح الا انبثاق من الوجود ... ومن امثلة الفلاسفة المثاليين منهم هيكل الذي اسس فلسفته على مفهوم (الروح المطلقة) اما الفلاسفة الماديون متمثلة بالفلسفة المادية الماركسية ، وبما ان موضوعاً وبحثاً يتناول فلسفة ماركس وانجلو ، فمن واجبا ان نعرف ماهي الفلسفة المادية ، هي فلسفه تعطي صورته واضحة للعالم الذي نعيش فيه وكذلك هي وسيله لتفسير النشاط العلمي للإنسان وكذلك تقديم وجهة نظر علميه جديده نحو الكون بما فيه من اشياء مادية ومحاولة تفسيرها .

ان الفلسفة المادية تهتم بتقدم البشرية والنظر في تطور النظرة الاقتصادية والثقافية للإنسان على الكون، هذه الفلسفة استخدمت من قبل الفئات الديمقراطية في النضال ضد العبودية قديماً وضد الإمبريالية حديثاً وهذا ما نراه في المجتمع الاشتراكي الذي تسوده النظرة المادية للكون.

ان الفلسفة المادية وفلاسفتها قد تعرضوا الى اضطهاد الكنيه في المجتمعات الاشتراكية التي تؤمن بالمادية بسبب ما نراه في وجهة نظره الى خلق الكون وتطوره.

ان الفلسفة المادية اتخذت اسلوباً معيناً في فهم تطورات العلوم والنشاط العلمي للإنسان وهذا الاسلوب سمي (الديالكتيك) (وهي كلمه ذات اصل اغريقي قديم وان المقدرة على خوض

على ضوء ذلك خرج ماركس وانجلز بالجدلية المادية على ان المادة او الواقع هو اساس الفكرة المتطورة لتسيير حقائق الوجود والطبيعة والانسان. وفق منظور مادي.. فالمادة هي الاساس الحقيقة في العالم، وهذه المادة في مراحل جدليه تطورت لتظهر كل شيء في الوجود. اي ان الموجود في الكون لا تبقى ثابتة بل ان متغير وفق معيار جدلي متطور تولدي مستمر للحركة الكامنة في المواد. [23]

اعتبر علم الجمال عند ماركس وانجلز الممتلئة في نظريتها الجمالية في الفن مع فلسفته المادية وكان هدفه الاول محاربته بالمثالية وذلك

الاشياء يطون محكوما بوحدة هذه الاضداد فكل الاشياء في الكون فيها متناقضات وهذه المتناقضات تؤدي الى فكره الاضداد وبالتالي يجب ان تكون هناك وحدة بين هذه المتضادات وهذه الوحدة تؤدي الى تطوير هذا الاضداد داخل الاشياء وبالتالي يؤدي الى جوانب متعارضة داخلها ما يؤدي الى الصراع بين الجديد والقديم.. ان هذه المتناقضات في الفهم الماركسي يدرس على انواع متناقضات داخلية وخارجية متعادية وخير وغير متعادية جوهرية وغير جوهرية. من خلال معرفة قانون وحدة وصراع الاضداد جعل من الممكن ايضاح المعنى الحقيقي لمتناقضات المحتوى والشكل [28]

المبحث الثاني: اشتغالات المادية في بنية العرض المسرحي

تزامن ظهور المادية مع ظهور الرومانسية، حيث أصبحت العناصر المادية تستخدم لتحقيق تأثيرات بصرية معينة فالرومانسية مذهب ادبي جاء من اعقاب الكلاسيكية الجديدة وتزامن مع عصر النزعة التنويرية، فهي مذهب الانطلاق مذهب العاطفة والحرية المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحانيات غير المحدود. [29]

فالمسرح الرومانسي لا يتجنب عرض المشاهد العنيفة على الخشبة، لان وظيفة الادب عندهم ليس محاكاة للطبيعة بل خلقاً لتلك الحياة ومثلهم في ذلك ما فعله شكسبير في عرض مشاهد العنف بل ويملي مسرحه بالخوارق والتهويل الخارجة عن المؤلف. [30]

ففي مسرحية الرومانسية التي تعد أولى من نوعها من حيث خروجها عن وحدتي الزمان والمكان بعنوان "هرنانتي" لفيكتور هيغو وحين عرضت انقسم الجمهور الى فريقين الكلاسيكيون القدامى والرومانسيون المحدثون. فأما موضوعها فيلخص في تنافس ثلاثة عشاق هم قاطع طريق شاب تحمل المسرحية اسمه، والعجوز من النبلاء ذو جاه و ثراء وملك ذو حول وطول على حب شابه حسناء. ويفوز بها في النهاية قاطع الطريق، قدم هيغو فيه موقف يتحكم ببعضها السمو الخلقي والخير وانكار الذات، فهرنانتي نبيل سامي الاخلاق شهم يفضل الموت على اقل لوثة تلحق كرامته. الا انه في الوقت نفسه زعيم عصابة اشقياء حاول اغتيال الملك طعنًا بالخنجر.

هرنانتي: ايها الكريم! في هذه اللحظة التي يقترب فيها الى الموت تحت سجون مدلهمة ليختم حياة ملئت بالكوارث المدلهمة. اجهر على كوني فريداً ذا هم. ولد في مهد ملطخ بالدم وقضى حياته داجيه، شملها الأسى والحداد، اجهر انني اسعد مخلوق وأجدر الناس بأن أحسد لأنك هويتني، لأنك كاشفتني بهذا الهوى. لأنك استهبطت البركة سراً على جيبني الذي وصمته اللعنة. [31]

بان الفلسفة الجمالية عند هيجل تقول ان الجمال هو مقوله عمليه مجردة اي انها موجودة في الفكر والروح. [24]

اما ماركس فممنز برهن ان الجمال في المادة هو الاساس للجمال في الفن لذلك فان ماركس ان لكل نشاط يقوم بها الانسان وهو بالتالي مادي يحوي جانباً جمالياً اما الفن فهو شكل من اشكال الموضة الاجتماعية. لذلك فان الجمال عند ماركس يكون مرتبط بتطور الانسان المادي.

اعطيت نظرة ماركس الجمالية باتجاهين الاول منها ربطه بالبرجوازية حيث اعتبر ان الطبقة العاملة المناضلة لديه الاحساس بالعالم الجديد الذي هو اساس الجمالي. [25]

لذلك فان ماركس وانجلز يرى ان البرجوازية جعلت من الفن فناً معبوداً مما ادى الى ظهور فن متقطع عن الحياة الممتعة ان الطبقة العاملة (البروليتاريا) التي ناضلت ضد البرجوازية هي القادرة الوحيدة لحفظ التراث الحقيقي الاجتماعي والتاريخي وتكوينها هي من جمالية خاصه وجديده لذلك فان الطبقة العاملة المناضلة والثورية ضد الرأسمالية فقد تفوقت في القرن التاسع عشر في المجال الجمالي. [26]

اما الاتجاه الثاني فهو الاحساس الجمالي الاشتراكي المتكامل الذي يرفض الملكية الخاصة للطبقة البرجوازية ويعني تحدد المشاعر الانساني تحديداً كاملاً. ان الاحساس الاشتراكي قد اعطى فكره صادقه عن الشيء وكشف حقيقة الموضوع، ان الانسان البرجوازي نواة يحب المال اما الانسان البروليتاريا لا يحب المال وهو بعيداً عن هذا المنطلق لأنه يؤمن بالعامل المادي كعنصر فعال للجماعة. [27]

الديالكتيه المادية عند ماركس وانجلز وقوانينها: -

مثلما يعرف سابق الديالكتيه هو معناه الجدال اي انه مبدأ قائم على الحوار والنقاش اي اسلوب المناظرة من وجهات متعددة تطرح فيه واجهات او متناقضات فكريه هذا بالتالي يؤدي الى الصراع بين هذه الوجهات الى ان نغلق انتصار أحد الخصوم في طرح فكرته في طرح فكرته هذه النظرة لمفهوم الديالكتيك كان قديما كلاسيكيا.

ان مفهوم الديالكتيك ظهر قديما اي انه له جذور عميقا في الفكر الفلسفي لكن ان اول من طور هذا المفهوم هو الفيلسوف الالماني هيجل الذي اتخذ الديالكي اساس في تفسير نظريته الفلسفة.. بعد ذلك اتانا هذا المفهوم ماركس لكن بصيغه مادية بعيدا عن الديالكتيك المثالية الذي دعا اليه هيجل.. هذا المفهوم الجديد عقد قانونا للفكر والواقع السوء. وهو مبدأ يركز عليه الواقع في وجوده وتطوره.

ان الديالكتيك المادي عند ماركس وانجلز محكوما قانون هو اساس الديالكتيك الا وهو قانون صراع الاضداد الذي هو لب الديالكتيك الذي يعلل التطور في الحركة للعالم المادي.. هذا التطور في حركه

اما المسرحيات فقد ابتعدت عن الواقع واخذت ما هو خيالي وتفضيل الرومانسيون العاطفة على العقل وطالبت بالتححرر عن القيود والصرامة والتقاليد الكلاسيكية واحالة العرض بجو من العاطفة والرومانسية الممزوجة بأحلام اليقظة والغموض وخلق الحواس وامتت بالحرية وانفلات الذات.[32]

فحطم الرومانسيون مبادئ الكلاسيكية من عقل وعظمة وسمو، لان العقل في نظرهم لا يحقق للإنسان الا الجفاف والجحود والعاطفة هي منبع الضمير والخيال منبع ايمانهم بالذات فخطبوا الطبيعة وعبروا عن ذاتية المؤلف.[33]

الواقعية:

ظهرت كلمة الواقعية للدلالة على فن لا يتأتى من الخيال او من الذهن وانما من ملاحظة الواقع بشكل دقيق فقد كانت المسرحيات الواقعية استمراراً للمسرح التقليدي على صعيد البنية لكنها قاربت في مواضيعها لغة ومواقف الحياة اليومية وهدفت الى تحقيق التوافق بين ما يجري في الحدث ومرجعه في الحياة. اذ تنطلق الواقعية بمختلف مسمياتها من طريقة تصوير الانسان والعالم المحيط به ذلك ضمن العلاقات المتبادلة بينهما وتحول محتوى الحياة الى محتوى فني.[34]

كانت الواقعية ردة فعل على مذهب الفن للفن في الشعر، وعلى توجه الرومانسية نحو تصوير الانسان بشكل مثالي.[35] فقد أعادت الحقيقة بتفاصيلها الدقيقة إلى المسرح وهي الحقيقة العميقة المثالية، الحقيقة الملموسة اليومية، الدقيقة والخشنة التي تعبر مصاعب الحياة القاسية.[36]

فالواقعية مذهب ادبي ومنهج فني وتيار فكري تركز على معرفه عقلانية مع القوانين الموضوعية الخاصة بالواقع المعاش الذي يتم ادراكه من جانب الاديب او الفنان.[37]

إذ ان مسرح تشيكوف يصور الناس وهم يعيشون حياة كئيبة وسيئة والهدف من ايصال رسالة للمتلقي وللناس كي يدركوا ويعملوا على خلق حياة أفضل لأنفسهم، وكذلك يمتاز بعدم المباشرة في معالجة الكثير من المواقف وعدم المباشرة هذه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأسلوب تشيكوف في اظهار شخوصه وكأنهم يتكلمون كلاماً عادياً في اوقات تكون رؤوسهم مشحونة بأفكار او مشروعات عامه.[38]

ففي مسرحية الشقيقات الثلاث كانت مسرحية مشحونة بالمعاني ففي كل مره من عرضها نكتشف معان جديدة، إذ هناك ثيمه مهمه يلجأ اليها ويركز على ابرازها مستعينا بملامح من الطبيعة او مونولوج طويل والشخصيات تعيد ذكريات الماضي كما في حوار اندروا:

اندريه: أه ابن الماضي اين اختفى ذلك الزمن الذي كنت فيه شاباً؟ شخصيات تناجي نفسها ودائمة الشكوى ومصدر الشكوى واحد دائماً هو ضياع وفوات الفرص وعلى احلام الماضي التي لم تتحقق وكل الشخصيات غير راضيه عن مصيرها وعن حياتها وعن ماضيها ولكن باستثناء المدرس سرياكوف الثقيل الظل في المسرحية، فالمسرحية مبنية على الصراع الساكن، وهو ذلك الصراع الذي يشترك بروكود الحركة في المسرحية وخمودها وأنها لا تتقدم ولا تنمو، شخصيات اشبه بموتى يتكلمون ولا يعملون. إذ زواج تيشكوف بمهاره في هذه المسرحية بين المأساة والمهارة واستطاعت أن تنقل لنا صوره صادقه عن حياة الجفاف التي تعيش فيها روسيا في ذلك الوقت وعن حلم الشخصيات المسرحية بعالم جميل ونظيف وهادئ يستطيع انسان ان يحقق فيه انسانيته ببساطه. ففيها قدر كبير من القمامة والرموز المزدوجة الهدف والتي يسهل الوصول إلى طابعها التراجيدي قبل الطابع الساخر.[39]

فعصر الواقعية هو عصر البحث في الواقع التاريخي او المادي بوسائل ومناهج مادية بعيداً عن التهيولات الرومانتيكية وثورتها المثالية التي استنفدت دلالاتها وإحباطاتها وخيالاتها.[40] يأخذ تشيكوف الفكره الحزينه والشعور المرير والالام الانسانيه عندما لا تكون جديده بل حينما تصبح جزءاً من عالم الداخلي ومشاعره وعندما تتوارى وراء التصرفات الحياتيه اليوميه المؤلفه.

ان كل شخصيه في المسرحيه تملك مأساتها الخاصه ولكن هذه المأساة توقف المجرى العالم للحياة ، فظاهرياً يبقى كل شيء اعتيادياً إذ يحتضن كل بطل إلهه ويحافظ على مظاهر واشكال السلوك العامه.[41]

السريالية :

امتازت السريالية طبقاً لطبيعتها الثورية والمناخ الماركسي السائد في مرحلتها تلك بالصلابة والموقف المتشنج الداخلي في العلاقة مع اعضائها وهذا ما يفسر كثرة التشققات في مسيرة السريالية ، إذ ان مواقف بريتون التي اتخذت كانت بسقف اعلى من العنف والهجومية بما لا يتناسب مع حجم ذنب او انحراف سرياليين في حينه ، كما صرح بريتون في مراجعات لمواقف سابقه عام ١٩٤٧ فكانت السريالية جاذبة وطارده في نفس الوقت.[42]

إذ ان العرض السريالي بنية مادية ، ذو كثافة تعبيرية بسبب ارتباطه مع النص اللغوي الذي تأخذ شكل المقاربة من ما نتيج قراء ابداعية للنص.[43]

إذ ان العرض السريالي عرض تنتفي فيه منطقية البنية الزمنية حيث امكانية القفز من زمن الحاضر الى الماضي او المستقبل وبلا

مراعاة للتتابع الزمني او ترتيب يخضع للمنطق العقلي[44].
حطمت السريالية القواعد ورفضت المنطق وكذلك اهملت اللغة
والخضوع لقواعدها .[45]

ففي مسرحية نهذا تريزياس.

الزوج : يا أيها الممثل العظيم للسلطة كلها
أنت فيما اعتقد تسمع ما يقال بكل وضوح
المرأة في زانزيبار تريد حقوقنا سياسية
وترفض فجأة الحب والاغصاب
تسمعها تصبح لا اطفال بعد اليوم لا للاطفال
تكفي الاطفال كي تعمر زانزيبار
تكفي القردة والحياة والبعض والنعام
وهي عاقر مثل النحلة

التي تصنع الشمع وتفرز العسل على الأقل
ليست الماء سوى مخلوق لا جنس على الأقل
خلقتها السماء.[46]

اللامعقول :-

يتميز مفهوم مسرح العبث او اللامعقول بأنه نتاج ظروف سياسية
وعالمية كبرى ادت بالفلاسفة المحدثين الى التفكير في الثوابت
العيشيون هم مجموعة من الادباء المحدثين والطلبيين الذين تأثروا
بنتائج الحروب العالمية المدمره والويلات والدمار المادي الذي
طال اوربا ، فظهر مفهوم العبث كاتجاه جديد يسعى الى التجديد
والتخلص من العالم البرجوازي فالمسرح العبثي حركة قامت
انعكاساً عن واقع معين ولذلك فأن بقاءه مشروط بوجود المبرر
الموضوعي له والعبثية المزعومة وغياب المعنى الحقيقي
للاواقع .[47]

فأن احداث المسرحيات غير معقولة يتعارض مع كل ما هو سائد
اجتماعيا إذ ان كتاب اللامعقول يعتقدون أن اللغة قد توقفت عن
التعبير عما هو حي لذلك استخدموا الصمت في نصوصهم
المسرحية ، كما ان الحدث لا يتطور كما يتطور في المسرح
التقليدي .[48]

فلا شك في ان اعمال اونيل تعكس اهم التيارات المسرحية في
امريكا ، فهو حتى في مجال المسرح التعبيري ينتقل من تجريب
الى آخر، ففي مسرحية الأله الكبير بروان هي نموذج بالتعبيرية
النفسية فالرمزية للتعبيرية فيها تكمن ان الشخص نفسا وفي
كينوناتها وتحولاتها النفسية اكثر من المشهدية البصرية والسمعية
كما هو المعتاد في المسرحيات التعبيرية وهي هنا شخص حية
وليست مجرد رموز وافكار والصراع قائم في نفسها وليس مع
بعضها.[49]

ففي مسرحية الأله الكبير بروان ثمة هناك اربع شخصيات رئيسية
هي : بيل براون رجل اعمال ناجح لكنه خاو روحياً لهذا لا يقاسي
من صراعات داخلية ، و ديون انطوائي فنان رسام يلبس منذ
البداية قناع ديونيسيوس الوسيم اللاهي معبود النساء لانه يعلم انه
يعيش في مجتمع لا يقدر الابداع والروحانية لكنه وراء هذا القناع
تكمن حقيقة ديون المعذبة وهكذا فكلهما يرمز الى نوع من النجاح
والفشل في ان واحد فيناجي بروان الله في ضراعه .

بروان : الرحمة يا رحيم يا منقذ الانسان

من اعماقي استغيث بك

الرحمة للانسان الذي خلق من طين اصم

خلق من طين ذلك الأله الكبير بروان !

الرحمة يا منقذ ! انا حطم وليم بروان انا قاتله وقتيله .[50]

قاسم محمد :

اعتمد قاسم محمد على توظيف بعض الاشكال ذات الطابع التمثيلي
الموجود ضمن النصوص التراثية والتي تحمل في مضامينها
وموضوعاتها وتركيبها الأدبي والفني مقاربات درامية فتفجر لغة
العرض المسرحي بقيمتها التأصيلية من خلال محافظتها على
سمات وخصائص تلك النصوص المنتمية بطبيعة تبعيتها التكوينية
والادبية .[51]

لقد تميز قاسم محمد بمبادرته في اعداد المسرحيات المأخوذة عن
الروايات العراقية ، وكانت ابرز تلك المسرحيات (النحلة
والجيران) التي صورت المجتمع العراقي في فتره من تاريخه
تصويراً واقعياً وبصوره فنية مؤثره. واستمر (قاسم محمد) في اثبات
شخصيته الفنية عن طريق اعداد النصوص التي يخرجها فهو يجمع
بين عمليتي التأليف والاخراج . وقد اتخذت اعماله مسارين، الأول
احتفالية العرض المسرحي ، والثاني النكهة العراقية التي يسيغها
في اعماله. وقد تمثل المسار الأول في مسرحيات (بغداد الازل)
و (كان يا مكان) و (الملحمة الشعبية) و (العطش والأرض
والناس) وغيرها ، بينما ظهر المسار الثاني في (النحلة والجيران
(و (نفوس) و (الحلم)

ويعد محمد قاسم محمد من ابرز المسرحيين في تجربة الاعداد والتوليف
والترجمة والتأليف " وهو يرى أن رؤية الاعداد مسالة يشترك في
نضجها واعدادها المخرج والمعد معاً " ويهتم قاسم محمد كثيراً بتنوع
شخصه واحداثه وهو لا يتمسك بواقعية البيئه ولا بواقعية
الشخصية ، بل يهتم بمدى تأثيرهما في المشاهد ومبلغ الاثارة التي
يخلقها .[52]

اما مسرحية (كان يا مكان) فقد اختلفت في نواح كثيرة عن
العروض السابقة في طريقة تناول التراث ومعالجته على المسرح
بهدف احياء التراث الشعبي المحلي . فقدم مسرحية (كان يا مكان)

اعتماداً على حكاية الف ليلة وليلة فتذكر منها هذا الحوار المجموعة.

المجموعة : لو ساد بالدنيا العقل

يسود بيها العمل ..؟

وانسان العنده عقل

حتماً ... هم عنده عمل .

القارئ : حتى العقل يبقى بليه كل امل [53]

يوسف العاني :

يعرض العاني في مسرحياته صوراً من الحياة العراقية فيثير في الجمهور الضحك عليها والسخرية منها لانها تظهر غريبة غير منسجمة مع المنطق والعقل لانه يختار صوراً من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم فيعرضها عرضاً يتوخى فيه ابراز جوانبها المثيرة . وان العاني كان يعي ان مسرحياته كتبت لتمثل لكي تستكمل عناصرها الفنية فلا بد ان تقدم على خشبة المسرح كانت مسرحياته تبحث دائماً عن وسائل جديدة تلائم والمضامين الجديدة التي تفرضها الحياة باستمرار [54]

إذ كان العاني يملك حس اجتماعي ومع تماس مباشر مع قطاعات مختلفة من الناس وعبر تفاعله مع العقل الجدلي تمكن من كتابة المفتاح [55]

ففي مسرحية (المفتاح) بأنها تتميز عن معظم المسرحيات العراقية التي عرفها جمهور المسرح ولجوء الكاتب الى الفلكلور الشعبي بحثاً عن شكل ذي طابع ملحمي لمسرحيته لم يؤد كما كان يتوقع البعض الى صرف اذهان المشاهدين عن المضمون الجديد لها ، ذلك ان المشاهد لم يجد صعوبة في الفصل بين الجو الاسطوري الجميل للمسرحية وبين مضمونها الحياة الانساني [56]

وجد العاني في اقصوصة شعبية قصيرة متنفساً ليسكب من خلال مسارها الكثير من الافكار والاحداث عبر سنوات من حياتنا وعمق في الفكر البسيطة التي تحملها المسرحية والمتعلقة برغبة (حيران وحيره) في انجاب طفل ، ورغم اسطوريته يذكّرنا بواقع يعيشه انساننا المعاصر، مدخلا الاغنية المسرحية كعنصر هام فيها ، مبعداً الكثير من المشاهد عن واقعيته المعروفة محاولاً قدر الامكان طرح الاحداث طرْحاً ملحمياً وشاملاً [57]

ففي مسرحية المفتاح الحوار الذي يدور بين نورا والوصيفة .نورا :

الكل يعرف حتى البئر قد سجل اسراركم عنده .الوصيفة : وماذا يعني ؟ المهم اننا نعيش لحظات حياتنا وكفى . لاتهنا الوسيلة كلها عندنا واحدة. الشرف والكرامه التي نتحدثون عنها مسحناها منذ زمن بعيد . مسحناها وكتبنا بدلا عنها : المتعة واعتنام الفرص [58]

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

- 1- الفلسفة المادية تهتم بتقدم البشرية والنظر في تطور النظرة الاقتصادية والثقافية للانسان.
- 2- المادية والرومانسية كانتا رداً على العقلانية، واهتمتا بالطبيعة والانسان، ولكن المنظورين مختلفين.
- 3- بنية العرض المسرحي السريالي مادية، ذو كفاءة تعبيرية بسبب ارتباطه مع النص اللغوي الذي تأخذ شكل المقاربة من ما نتيج قراءة إبداعية للنص، وللبنية المسرحية الزمنية إمكانية القفز من ومن الحاضر الى الماضي او المستقبل وبلا مراعاة التتابع الزمني او ترتيب يخضع للمنطق العقلي.
- 4- تهتم المادية بالكينونة، وبصورتها الصحيحة والهادفة والحقيقية.
- 5- تنتهج المادية الواقع والنقل الآني للطبيعة والانسان، أي تهتم بما هو كائن وليس بما ينبغي عكس المثالية.
- 6- هناك تكامل بين المادية واللامعقول، والمادية تؤكد على ان المادة هي جوهر الكون والوجود.
- 7- المادية الديالكتية تدرس قوانين عامة التي تعمل في كافة أوجه الحقيقة، كل الكائنات الحية والغير حية وكل ظواهر الحياة الاجتماعية.
- 8- المادية هي جوهر التاريخ، وكل شيء في التاريخ يحتوي على هذه المادية.

الفصل الثالث: الاطار الاجرائي

- مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث على عينة واحدة وهي انموذجاً للبحث وهي مسرحية (عزف نسائي).

-عينة البحث

تمثلت عينة البحث بمسرحية عزف نسائي تأليف مثال غازي وعرضت سنة 2013م وكما موضح في جدول (1)

جدول (1): عينة البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف او المعد	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	المسرح البابلي	2013

- أداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات.

- منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تملبه عليه طبيعة البحث الحالي.

- تحليل العينة

مسرحية: عزف نسائي

تأليف: مثال غازي

إخراج: سنان العزاوي

مكان العرض: المسرح البابلي

سنة العرض: ٢٠١٣

يقوم المتن الحكائي لمسرحية (عزف نسائي) على فكرة مفادها، وجود شخصيتين المرأة الأولى ملتزمة دينياً والآخرى (بنت الليل). فيتضمن زمان ومكان الحدث المفترض المنخرط فيه الشخصيات، فالزمان (الليل) و (المكان) الأولى، الذي يسعى المؤلف الى تأكيد ضمن معالجاته الدرامية او ضمن ارشاداته المسرحية مما عمق من المكان الأول على ماهية المكان الثاني المفترض وهو خارج المكان الأول المرسوم داخل بنية الحدث النصي والبصري، فالمكان الخارجي وهنا تأخذ جدلية العلاقة بين المؤلف والمخرج مستويات وظيفية خاصة بالنص ومستويات جمالية خاصة بالتحول البصري.

فالنص هو نص عرض دخل ضمن ماهية التأسيس المختبري بين المؤلف والمخرج والممثل، قابل للتطوير والهدم والبناء ضمن نطاق التمرين المستمر، فالنص هو معد للعرض من حيث طرح الواجهة الخارجية للنص المعروف وفق اسس وظيفية واخرى جمالية تتغلغل في أوساط نصه إذ ان النص كتب داخل الورشة المسرحية او التمرين المسرحي

ان العلاقة الجدلية بين المؤلف والمخرج تختلف من حيث الارتباط العقلي اللا مباشر ومن ثم كانت هذه المسرحية على خلاف المسرحيات التي كتبها المؤلف مثال غازي والسبب هو طبيعة العلاقة التماثلية والتغيير المبرر بين كينونة التكوين اللغوي للنص والخاصية البصرية المتحولة فلم يقوم المؤلف بتقسيم النص الى فصول او مشاهد لذلك اكتسبت مغاييره لتطلعات النص الفنية والجمالية، ومن هنا استكان المؤلف الى خطورة الموقف الاحادي في الانطلاق في بيان المتضادات بين الجوانب الحسية والمادية داخل النص.

عمل المخرج على وفق اسلوب معين سعى الى توظيف فكرة النص بما يجعل منها تلائم روح الواقع الذي يعيش فيه، فالشخصيتين وهما محور العملية المسرحية في هذا النص. يعبران عن افكار شتى تقع ضمن اشتغالات نص المؤلف ونص المخرج المبنوث للمتلقى والمجتمع. ففي الشخصية الاولى ثمة فكره مغايره هي فكره مقابله تحملها الشخصية الثانية، ان الشخصية الأولى تقف على الضد تماماً مع فكرة الشخصية الثانية فأن العالم الخارجي لا يعني سوى مجموعه من التصورات والأفكار والأماكن الموبوءة والملينة بالعنف والتكسر والانحطاط، عالم يصنع فيه الموت، ويتألف فيه الدمار، عالم من الصراعات المريرة التي يعجز الانسان عن مسايرتها وايجاد الحلول لها.

المرأة الأولى: افتحوا الباب (تصرخ)

المرأة الثانية: (تضحك) عيشتي على ان ما اعيش

المرأة الأولى: خلص

المرأة الثانية: اشو ما صح

المرأة الاولى: وحق كتاب الله

المرأة الثانية: تضحك

ووفق تلك البنية عمل المخرج على توسيع دائرة الدلالات التي حددها النص، فأنطلق المخرج من محددات ورؤى اقترحها لنفسه بعيداً عن رؤى مؤلف النص، وذلك بسبب اختلاف البنية المجتمعية والسياسية لكل من بيئة المخرج والمؤلف، ما منح نص العرض بعداً تشكلياً وجماليّاً. فأن طبيعة البناء الدرامي لهذه المسرحية من حيث بناء الحدث بداية ووسط ونهاية انعكست بصورة ملحوظة لكن يبقى المؤلف مثال غازي على ادراك ووعي تام على اهمية التمازج الكمي والنوعي ، وطبيعة الفكرة المسرحية هنا كان المؤلف على استعداد تام لمواجهة كافة الانعكاسات الخطيرة من هذا التمازج او التحول داخل النص الواحد ، فالمكان المسرحية بيت متواضع محتوياته صدنه يحوي الابواب والشبابيك الذي يحوي داخله غبار الماضي والحاضر والمستقبل برؤى مغايره للعالم الخارجي ، هو الفضاء المتحول والمتغير الذي يسعى من خلاله المؤلف الى تأكيد عوالم الشخصيات المتحدثة . قابله للتلائم مع البيئة المفروضة من قبل المؤلف رسم المؤلف البيت الذي تجري فيه احداث المسرحية برؤى مختلفة تجعل القارئ امام جمة التقنيات وطبيعة البيئة الزمانية الذي تنتمي اليه الشخصيات اما الديكور يحوي جذران وشبابيك ملتحقه بالسلاسل والاقفال. فاعتمد على التشكيل البصري فالمؤلف انهمك بصوره قابله للجدل بوصف المكان المادي الحاوي او الممتلئ انه سعى جاهداً الى بناء علاقات متشابهة داخل الصورة النصية.

الفصل الرابع

النتائج

1. حاول المخرج سنان العزاوي استخدام الكثير من الرموز التأويلية من خلال البحث عن رمزية ومادية المكان والزمان لتأكيد الجانب الواقعي الذي تنتمي اليه الشخصيات
2. حاول سنان العزاوي استخدام تقنيات مادية وواقعية للعرض المسرحي ومنها الاكسسوارات التي كانت عنصر متميز في تحقيق الهدف.
3. استطاع المخرج سنان العزاوي البحث عن أماكن مغايرة من خلال تقسيم الفضاء الى مكانين منفصلين لأيجاد الاختلاف في الصورة المسرحية ومن ثم إيجاد المغايرة بين الشخصيات
4. تتحقق المادية في عرض (عازف نسائي) من خلال التأكيد على عناصر فنية تقنية ولاسيما استخدام الإضاءة الملونة والخافقة وكذلك الأغاني والموسيقى لتمتزج مع حركة الشخصيات لتأكيد واقعها المادي المتمرد.
5. لتحقيق الجانب المادي سعى المخرج سنان العزاوي اشراك الجمهور ضمن الحدث الدرامي من خلال استخدامه كأحد العناصر الديكورية باعتبارها العنصر الواقعي في العرض وبالتالي ادراج الفضاء ضمن تمازجات مادية يكون الحوار والحركة أحد اشكاله.

الاستنتاجات

1. المادية تتيح للمخرج المسرحي فرصة التحرك وسط متون مسرحية عديدة.
2. تدفع المادية المخرج المسرحي في البحث والتقصي عن كل ما يمثل استحداثاً وحراكاً وتفاعلاً في الوقت الحاضر دون إغفال الماضي.
3. يرتبط المخرج المادي فكرياً بالمجتمع وتطوره الحضاري.
4. تهيأ المادية مساحات واسعة امام المسرحيين لإنتاج منجزاتهم.
5. توفر المادية حصانة لصاحبه في تناول الموضوعات التي لا يمكن تناولها واقعياً.
6. تساعد المادية المسرحيين على التطرق الى موضوعات يصعب تناولها واقعياً فهم يسعون الى انتاج صورة بصرية وسمعية.
7. الغاء الفردية والايمان بروح الجماعة والعمل المشترك وسبل التطور المادي، وهذا قائم على الإرادة الجماعية والنضحية من اجل المبدأ.

كما استخدم المؤلف الممازجه بين اللغة الفصحى والعامية وكذلك آيات القرآن لبناء البداية الحقيقية للمسرحية، إذ ان المؤلف سعى الى اعداد نص يلائم العرض واسلوب المخرج (نص العرض) وهنا تكمن الجدلية العلائقية في تضمين العرض المسرحي بعض المقومات الجمالية لأدراك كافة التحولات من صيغة النص الى العرض وبالعكس.

فالمسرح البابلي اعطى مساحات واسعه للمخرج كونه مكان مفتوح ليرز كافة التحولات مما دفعت المخرج الى توظيف المعمار المسرحي المفتوح فالجو العام للمسرحية الذي سيكون بينه متغيرة بأهواء وافعال ونزعات الشخصيات من اجل ايجاد الصراع المتذبذب بين الشخصيات ومن ثم ملئ الفضاء البصري بكافة الاسس الفنية والجمالية لمحو اثر المتلقي ولبيان افق التوقع.

فسعى المخرج الى تأكيد التناقض بين العالميين متمثل بالشرف والاخلاق بالعالم اللا اخلاقيات والدمار وسفك الدماء، فالبيت هو نقطة الوصل بين هذين العالمين فكانت باب البيت هي الوصل بين العالمين، فالعالمين المتناقضين اجتمعا داخل وحده مكانيه وزمانيه واحده لتتطلق هموم الممثلان داخل هذا الحيز المملوء بالكثير من التحولات التقنية المادية والروحية. مسرحية (عزف نسائي) عمل يحكي جانباً من مأساة الشعب العراقي وذلك عبر تسليط الضوء على معاناة اهم عنصر في تركيبة هذا الشعب وهي المرأة العراقية، التي اصابها الكثير من الظلم والحبس والعنف في السنوات الأخيرة اضافته لترسبات العقود السابقة وما شهدته من حروب وحصار وغيرها من الاحداث المأساوية كانت المرأة الضحية الابرز فيها.

ان أبرز ما يميز (عزف نسائي) هو انها استلهمت تاريخ المسرح العراقي الجاد والهادف وارثه الفني بالكثير من الاعمال وعادت له الروح التي غادرتنا منذ زمن.

كما ان النص فني جميل تلاافته بذكاء يد المخرج سنان العزاوي ليرى النور على خشبة المسرح

كما كان اختيار الممثلين بحرفيه من جيلين مختلفين هما (هناء محمد) التي لعبت دور امرأة متطرفة دينياً، والفنانة (اسماء صفاء) التي جسدت دور راقصه وبنت ليل، تدور احداث

المسرحية حول شخصيتين هما) نور (المتطرفة دينياً التي فقدت ابا واخا في زمن النظام السابق وتعيش في بيت كئيب ومظلم، و (حياة) الراقصة التي فقدت زوجاً وابناً في زمن النظام الحالي.

شخصيتان مختلفتان في كل شيء لكنهما متشابهتان بمأساة فقدانهما لأحبابهما في تاريخيتين مختلفتين في ظل الاحداث التي شهدتها العراق.

8. ان الانسان هو العنصر المادي لأحداث التغيير وهذا ما دعت اليه المادية في عملية تطور المجتمع.

التوصيات

توصي الباحثة

- 1- إقامة مهرجانات مسرحية متخصصة بالعروض المسرحية المادية.
- 2- اصدار مطبوع متخصص عن المسرح المادي العراقي يرافق العروض المسرحية.
- 3- العمل على إقامة الحلقات النقدية والنقاشية بعد كل عرض مسرحي لتبيان المستحدث في العرض المسرحي.
- 4- إقامة أرشيف خاص بالمنجز للمخرجين العراقيين المادي والواقعي.

المقترحات

تقترح الباحثة:

- 1- القيم المادية في الاتجاهات الاخراجية في العرض المسرحي العراقي.
- 2- المعالجة الدرامية للفكر المادي في النص المسرحي العراقي.

المصادر

- [1] جبران مسعود: معجم القبان في اللغة والاعلام، ط2 ، (بيروت: دار العلم للملايين، المؤسسة الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، 2005) ص 778
- [2] روجيه غارودي : النظرية المادية في المعرفة ، تر : محمد عيتاني ، (بيروت : منشورات دار المعجم العربي 2005) ص6
- [3] عبد المنعم الحفني: المثالية والمادية وازمة عصر، ط2، (القاهرة: مكتبة مدبولي دار المأمون للطباعة والنشر ، 1977) ص 20
- [4] عبد الوهاب المسيري. الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، ط2، (دمشق. دار الفكر، أفق معرفة متجددة، 2007) ص16
- [5] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، (بيروت: المكتبة الأموية، 1978) ص66
- [6] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ط1، ج1، (قم: ذوي القربى ، 1980)، ص217-218
- [7] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، (القاهرة: دار مصر للطباعة، 1997)، ص32.

- [8] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، (بيروت: منشورات عويدات، 1980)، ص8.
- [9] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985)، ص52.
- [10] ديالكتيك: كلمه اغريقيه تطلق على فن ادارة الجدل يقوم على اساس استخلاص الحقيقة من كشف وحل المتناقضات في حجج الخصم اما اليوم فالديالكتيك كأسلوب لمعرفة الحقيقة يدرس الكون في حركته وتطوره الدائنين اي ينظر اليه كما هو فعلا بالاعتماد عن منجزات العلم والخبرة العملية للمجتمع الانساني . ينظر: ف: افانا سييف ، الفلسفة الماركسية ، تر : عزيز سباهي (بلا مدينة : منشورات النور بلات) ص14
- [11] ينظر: ف: افانا سييف ، الفلسفة الماركسية ، مصدر سابق ، ص14
- [12] ارسطو (322 – 384) ق.م فيلسوف يوناني ولد في اسطاغير وكان من اسره طبيه ذات نفوذ في البلاط المكدوني وحينما جاء الى اثينا دخل اكااديمية افلاطون وتعلم عليه وكان مفرط الذكاء كثير المطالعة والحفظ، اشتغل استاذاً "لإسكندر المقدوني" في قصر "فيليبوس". ينظر: علي حسين الجابري، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان (بغداد: فاق عريبه 1985) ص191
- [13] ارسطو طاليس: السياسة، تر: احمد لطفي السيد، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008) ص17
- [14] احمد حسين الرحيم، الفلسفة في التربية والحياة، مصدر سابق، ص89
- [15] فؤاد زكريا : سبينوزا ، ط1 (الإسكندرية : دار الوفاء للنشر والتوزيع ، 2008) ص69-70
- [16] - محمد باقر الصدر: فلسفتنا، (بيروت – لبنان، دار التعارف للمطبوعات، ط2، 1998) ص118
- [17] ف . افاناسييف : المصدر السابق نفسه ، ص45
- [18] ينظر : بودو ستنيك رياخوت ، عرض موجز للمادية الديالكتيكية (موسكو : دار التقدم ، بلا ت) ص32
- [19] ينظر : ف . افاناسييف ، مصدر سابق ، ص46-50
- [20] لينين : في الادب والفن ، ج1 و2 ، تر : يوسف حلاق (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1972) ، ص5
- [21] المصدر السابق نفسه ، ص6
- [22] جماعه من الأساتذة السوفيات : اسس علم الجمال الماركسي اللينينية ، تعريب : د. فؤاد مرعي ، ج1 ، ط2 (دمشق : دار الجماهير ، 1978) ص185
- [23] ف. افانا سيف، المصدر السابق نفسه، ص 47

- [24] اميره حلمي مطر: مقدمه في علم الجمال وفلسفة الفن (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ط3، 1989) ص9
- [25] غادة المقدم عدوه، المصدر السابق نفسه، ص110
- [26] غاده المقدم عدوه ، المصدر السابق نفسه ، ص111
- [27] غاده المقدم عدوه ، المصدر السابق نفسه ، ص115
- [28] ينظر : جان هيبوليت : دراسات في ماركس وهيجل : تر : جورج صدي ، (دمشق : منشورات في وزارة الثقافة ، 1971) ص89-90
- [29] دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية (القاهرة : دار الروضة للطباعة والنشر، 1961) ص103 .
- [30] ينظر: محمد مندور : الادب ومذاهبه (القاهرة: دار النهضة للطباعة والنشر، 1974) ص67-68
- [31] ينظر: فيكتور هيغو: هرناني، ط1 (بيروت : دار مارون عبود، 1975) ص56-60.
- [32] ينظر: ف.ل.سولنييه : الرومانطيقية في الادب الفرنسي ، تر: احمد دمشقية ، (بيروت : منشورات عويدات ، 1960) ص53.
- [33] ينظر: محمد غنيم هلال : الرومانتيكية (بيروت : دار العودة ، 1971) ص38.
- [34] ينظر: ماري الياس ، حنان القصاب ، المعجم المسرحي ، ط2 (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، 2006) ص517-518.
- [35] ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق نفسه ، ص516.
- [36] ينظر: ميشال ليور: فن الدراما ، تر: احمد بهجت فنصة (بيروت : منشورات عويدات ، 1965) ص25.
- [37] ينظر: جميل نصيف التكريتي : جدلية المذاهب الأدبية (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990) ص9.
- [38] صبري حافظ : مسرح تشيخوف (بغداد : مطبعة الجمهورية للطباعة والنشر، 1970) ص133.
- [39] ينظر: صبري حافظ : المصدر السابق نفسه. ص135.
- [40] ينظر: إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : (القاهرة : دار الشعب ، 1971) ص171.
- [41] ينظر: أ. بيلكلين ف. لاكشين سكاقتيموف : تشيخوف بين القصة والمسرح ، تر: حياة شراره (بيروت : دار القلم ، ب.ت) ص111.
- [42] عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1990) ص170.
- [43] ينظر: جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام، 2001) ص21.
- [44] ينظر: جان دوفينو: سوسولوجيا المسرح ، ص167.
- [45] ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب ، المصدر السابق نفسه ، ص181.
- [46] جيوم ابولينير: نهاد تريزياس. تر: نادية كامل (الكويت : وزارة الاعلام 1989) ص44.
- [47] ينظر: عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، المصدر السابق نفسه ، ص105.
- [48] ينظر: فايز ترحيني: الدراما والمذاهب الأدبية (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988) ص219.
- [49] ينظر: إيليا الحاوي: يوجين اونيل والمسرح الأمريكي المعاصر ، ط1 (بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1981) ص33-63.
- [50] ينظر: يوجين اونيل : الاله الكبير بروان ، تر: جلال العشري (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ب.ت) ص103-105.
- [51] ينظر: كريم عبود : التجريب في المسرح العراقي بين الفرضية والابداع ، مجلة الفن المعاصر، العدد7، (القاهرة : اكااديمية الفنون، 2009) ص45.
- [52] ينظر: سامي عبد الحميد: تطور الذهنية الاخراجية في المسرح العراقي ، العدد4، 3 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987) ص25-27.
- [53] قاسم محمد: كان يا مكان (بغداد: كانون الثاني، 1976) ص78.
- [54] ينظر: عامر صباح المرزوك، تاريخ وادب المسرح العالمي ، ط1 (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2012) ص190.
- [55] ينظر: حسب الله يحيى : المسرح العراقي الهوية الوطنية والافاق الجديدة (مجلة الأقالم ، العدد3، 2009) ص96.
- [56] عامر صباح المرزوك: المصدر السابق نفسه ، ص191.
- [57] ينظر: يوسف العاني: التجربة المسرحية معاناة وانعكاسات (بيروت : دار الفارابي، 1979) ص44.

- [58] يوسف العاني: عشر مسرحيات من يوسف العاني ، ط1
(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1981)
ص379