

تمظهرات البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العربي المعاصر

م. انس فاضل محمد الربيعي

كلية الامام الكاظم (ع) اقسام بابل

Anas.fadel@iku.edu.iq

ملخص البحث

لقد نشأ الانسان منذ القدم على العديد من الصراعات المعرفية نتيجة انغماسه في التكوين الاجتماعي للبيئة التي ينتمي لها وبالتالي فقد خلق هذا التنوع الاستمولوجي، وباضاءات معرفية للكثير من الفلاسفة والمفكرين، لينطلقوا في تكوين مضامين وافكار تراعي في شأنيها ذاتية الفرد في ظل إنغراسه وسط الثورة الصناعية المعلوماتية والتي اذابت جميع الحدود، ليصبح الانسان متطلعا لكل ما هو جديد وعلى مختلف ميادين المعرفة ولاسيما الميدان الادبي والنقدي. يتكون البحث الحالي على أربعة فصول . تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) على مشكلة البحث التي تمحورت بالتساؤل الآتي : ماهي تمظهرات البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العربي المعاصر؟ . بينما جاءت أهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً في مجال المسرح عامة والمسرح العربي المعاصر خاصة ويفيد طلبة معاهد الفنون الجميلة وكلياتها والنقاد والعاملين في مجال الفن المسرحي .

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد احتوى على مبحثين . عني الأول بالتعرف على البراجماتية الجديدة المفهوم والنشأة. بينما ضم المبحث الثاني البراجماتية الجديدة بين الدلالة والايحاء والتأويل في النص المسرحي العالمي . واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وجاء الفصل الثالث من البحث (إجراءات البحث) وضمّ مجتمع البحث الذي تكون من خمسة عشر مسرحية عربية، وعينة البحث وأداته ومنهجه ، وتحليل عيناته التي ضمت ثلاث مسرحيات .

وأختتم البحث بالفصل الرابع الذي احتوى على النتائج التي توصل إليها الباحث، منها :
1. تجلت البراجماتية الجديدة داخل الحدث المسرحي من خلال عنصر التفكير وخاصة في بناء شخصيات المسرحية.

2. تمظهرت البراجماتية الجديدة في هذه المسرحية في ضوء الرؤية التي تستهدف من خلالها التحرر من اشكالية العلاقة بين الفرد والواقع وفق مفهوم اللاتمثيل.
ومن ثم الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات وثبت المراجع والمصادر .

الكلمات المفتاحية : البراجماتية الجديدة، المسرح العربي ، مابعد الحداثة ، تمظهرات

Research Summary

Since ancient times, man has been exposed to many cognitive conflicts as a result of his immersion in the social structure of the environment to which he belongs. Consequently, this epistemological diversity was created, and cognitive illumination for many philosophers and thinkers, so that they could set out to form contents and ideas that take into account the subjectivity of the individual in light of his embeddedness in the information industrial revolution. Which dissolved all boundaries, so that man became aspirant to everything new and to various fields of knowledge, especially the literary and critical field. The current research consists of four chapters. The first chapter (the methodological framework) included the research problem, which revolved around the following question: What are the manifestations of the new pragmatism in the contemporary Arab theatrical text? . While the importance of the research came

as a knowledge achievement in the field of theater in general and contemporary Arab theater in particular, and it benefits students of fine arts institutes and colleges, critics and workers in the field of theatrical art.

The second chapter (theoretical framework) contained two sections. The first concerned me with identifying the new pragmatism concept and origin. While the second section included the new pragmatism between connotation, suggestion, and interpretation in the international theatrical text. The chapter concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework, and the third chapter of the research (research procedures) included the research community, which consisted of fifteen Arab plays, the research sample, its tool and methodology, and the analysis of its samples, which included three plays.

The research concluded with the fourth chapter, which contained the results reached by the researcher, including:

1.The new pragmatism was evident within the theatrical event through the element of deconstruction, especially in the construction of the play's characters .

2.the new pragmatism appeared in this play in light of the vision through which it aims to be liberated from the problematic relationship between the individual and reality according to the concept of non-representation.

Then the conclusions, suggestions, recommendations, and references and sources.

Keywords: New pragmatism, Arab theatre, postmodernism, manifestations

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

رافق الانفتاح والتطور الذي اصاب العالم بكافة المجالات ولا سيما المجال الادبي تعدد في دلالات الخطاب، ولم يكن معنى لمدلول واحد بل تعددية مختلفة الدلالات، فضلاً عن كون الخطابات تكون غير محددة، لهذا فالفكر الجديد/ خطاب مابعد الحداثة والذي داهم المجال المعرفي بكافة مسمياته، ولا سيما الادب والفنون ، يتبنى تحطيم الحدود فيما بين الاجناس الادبية والتخلص من الاسس والقواعد ، مما يعطي للإنسان تفرد وحضوره الابرز كذات مبدعة، منسجماً بذلك مع ما تتبناه فلسفة البراجماتية الجديدة، سيما وان التأويل والابداع قائمان على الحرية. فضلاً عن كونها فلسفة غير منعزلة او منغلقة على ذاتها وانما هي فلسفة مفتوحة على جميع الميادين الثقافية.

والبراجماتية الجديدة اكسبت حضورها الفعلي على مستوى الادب والفكر والعلم والفلسفة والفن، فهي تنظر الى مستقبل الانسان ومنفعته، من خلال التمييز بين جوهر الاشياء وخارجية الاشياء، بالتالي تسعى الى التخلص من التعارض الذي بينها وبين باقي الفلسفات القائم على الماهية، كونها دعت الى معاداة الماهية الافلاطونية ومن سار عليها من الفلسفة الغربية، لذلك فهي اعتمدت العقل /التفكير/ في نظرتها الى الاشياء وما تحققه بالمنفعة للإنسان، فأنها تركز على دراسة الحاضر وبما يخدم تطلعات الانسان بغية العيش في بناء المستقبل بعيداً عن الماضي العتيق وما يحتويه.

ان المسرح هو احد ميادين الثقافة الفنية والادبية فهو قائم على مضامين وافكار تجديدية، تتولد نتيجة انصياح الكاتب وراء التنوعات المعرفية والفلسفية والفكرية لخلق نتاج ادبي يتسم بالجمالية الاسلوبية والفنية وحتى البلاغية، اذ استطاع المسرح أن يعبر عن كل المظاهر الحياتية وتجسيده للطروحات الفلسفية من الإغريق وحتى الان، لا سيما البراجماتية الجديدة، وبالتالي جاءت متمظهرة مفاهيمها لدى اغلب كتاب المسرح العالمي في كتابة مسرحياتهم، فضلاً عن مساهمتها في تكوين خطابات تحوي في ثناياها انساق ثقافية وفكرية متنوعة الدلالة وان اهم ما يميز خطاب النص المسرحي، انه غير محدد بحدود فهو يتداخل مع الفنون وكافة الاجناس الادبية فالمسرح ينسجم مع اي تيار او اتجاه او فكر فلسفي جديد، وما المسرح العربي الا ناقل للتجارب المسرحية الغربية، فالكاتب المسرحي العربي تأثر بكل الفلسفات التي كانت لها بصمة واضحة في المجال المسرحي كـ (الفلسفة الوجودية واللامعقول والحدثة وما بعدها وغيرها) بذلك فهو متطلع لكل التجارب المسرحية التي تراعي في شأنيها قيمة الانسان وسط مجتمع مليئاً بالصراعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتي تلقي بظلالها على الانسان العربي، فالكاتب المسرحي العربي استعان بتلك الافكار والفلسفات التي تنظر الى حاضر ومستقبل الانسان. ومن خلال ما تقدم فقد توصل الباحث إلى تحديد مشكلة بحثه بالتساؤل التالي : ما هي تمظهرات البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العربي المعاصر ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث الحالي بعرض مفهوم البراجماتية الجديدة وبيان واشتغاله في خطاب النص المسرحي العالمي والعربي، اذ ان هذه الفلسفة حاولت تجاوز الفلسفة بمعناها التقليدي وتحريرها من قيود الفلاسفة، فهذا يثير إشكالات متعددة للتفكير الفلسفي عبر الادب النقد، ولا سيما خطاب النص المسرحي ، فضلاً عن بيان امكانية الكاتب العربي في مجارات التطور الثقافي والانفتاح على انساق ثقافية وفلسفية متعددة. اما الحاجة الية فنكمن في انه يفيد الدارسين والعاملين بمجال المسرح والتأليف المسرحي ومعاهد الفنون الجميلة وكياناتها.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى التعرف على تمظهرات البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العربي المعاصر .

رابعاً: حدود البحث:

زمانياً: 2009-2019

مكانياً: الوطن العربي

موضوعياً: دراسة تمظهرات البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العربي المعاصر.

خامساً: تحديد مصطلحات:

أولاً: تمظهرات (لغة):

وردت في المعجم الوسيط تمظهر في يتمظهر، تمظهرأ، فهو متمظهر، والمفعول متمظهر فيه⁽¹⁾، وعرفها جمال الدين ابن منظور على انها " ظهر الشيء، ظهوراً: تبين وبرز بعد الخفاء وعلى الحائط ونحوه: علاه وعلى الامر اطلع⁽²⁾ .

اصطلاحاً :

يقول عبد المنعم الحنفي عنها " في اللغة ما هو واضح، ويطلق على معان. منها ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته، ومنها ما انكشف واتضح معناه من غير تأمل وتفكر " ⁽³⁾، كما ورد في المعجم الفلسفي " ما يبدو من الشيء مقابل ماهو عليه في ذاته، ويختلف عن الخداع بصدقه الموضوعي او المنطقي، ويقابل الواقع وهو المتحقق فعلاً في الاعيان"⁽¹⁾، وعرفها لالاند بانها " عملية

(1) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مجلد 1، باب تمظهر، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004م)، ص227.

(2) جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ج4، ط3، فصل الظاد (بيروت: دار صادر، 1996م)، ص520.

(3) عبد المنعم الحنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000م)، ص503.

(1) مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983م)، ص114

اجرائية، بموجبها ترتدي ظاهرة، تعتبر (داخلية) باي معنى من معاني هذه الكلمة، رداء المظهر الخارجي"⁽²⁾.

إجرائياً :

هو الشيء الذي يدركه الفرد باستشعارات معرفية وذهنية في متون النص المسرحي والكشف عنه .
ثانياً: البراجماتية الجديدة (لغة):

لم يجد الباحث تعريفاً لغوياً لمفهوم البراجماتية الجديدة، والسبب يعود الى حداثة المصطلح.
البراجماتية اصطلاحاً :

جاء المصطلح في موسوعة (لالاند) الفلسفية هو "مذهب يرى أن الحقيقة علاقة ملازمة كلياً للاختيار، إن المعرفة أداة في خدمة الفاعلية، وإن للفكر طابعاً غائياً في الأساس فحقيقة القضية تكمن إذاً في كونها) مفيدة (ناجحة (مرضية)"⁽³⁾ ، وعرفه دليل أكسفورد للفلسفة بأنها " الفعالية في الممارسة – مسألة ما الذي يعمل بطريقة أكثر نجاعة توفر بطريقة ما معياراً لتحديد الصدق في حالة الإقرارات، الصحة في حالة الأفعال، والقيمة في حالة التقويم "⁽⁴⁾

البراجماتية الجديدة

هي رؤية نقدية جاءت استجابة لأسباب ثقافية معاصرة، اعطت الأولوية لمفهوم إعادة الاكتشاف وذلك بقراءة الارث الفلسفي برؤية الفاعلية مما يعطي للإنسان تفرد وحضوره الابرز كذات مبدعة⁽⁵⁾، هي دراسة الاساليب الادبية الخاصة التي يوظفها الكاتب في عمله الابداعي ووجوه تأويلها والقصد منها، وتعنى بتأويل ما يقصده المتكلمون في سياق الاتصال⁽⁶⁾، بوصفها صورة عامة من نزعة اللاماهية او معاداة الماهية، وتعني محاولة تدمير التمييز بين الملامح الجوهرية والخارجية للأشياء، وعندما يفكر في ان كل شيء يتعلق بالحاجات الانسانية واللغة، ويدور في فلك لغة الانسان ومنفعته.⁽⁷⁾
اجرائياً:

تسعى الى اكتشاف قيمة الانسان داخل النص المسرحي بالايحاء، والافتراض المسبق، والاقتناع، ويربطها بالقوى الخارجية في عالم الكاتب والقارئ مثل علامات القوى والانساق الثقافية .
الفصل الثاني:

المبحث الأول // البراجماتية الجديدة بين التنظير والاجراء

لقد انماز الفكر الفلسفي عبر ترحلاته التاريخية في البحث عن المشاريع الفلسفية والتي تراعي في شأنيها ديمومة الانسان في ظل انغماسه وسط مجتمعات مليئة بالعديد من الصراعات والاشكاليات والتي اختلفت بين ما هو علمي وما هو ديني وما هو ادبي ونقدي، تعددت الآراء بتعدد التصورات ورؤى العالم وبحسب كل فكر فلسفي، فالتجديد الفلسفي للمفاهيم لم يكن نتاج اكتشاف نظريات جديدة بقدر ما كانت اكتشافاً لمناهج جديدة.

لقد اتكأت البراجماتية الجديدة او النيوبراجماتي او الذرائعية الجديدة على ما افرزته البراجماتية الكلاسيكية، فهي امتداداً لها، ويتجلى امتداها لرؤى (ديوي) و (بيرس) و (جيمس) مضافاً اليها عناصر ما

(2) اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مجلد (A-G)، تر: خليل احمد خليل، ط1، (بيروت: منشورات عويدات، 2001م)، ص400.

(3) المصدر نفسه، ص 1016 .

(4) _____، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، ج1، (أ - ط)، (ليبيا : المكتب الوطني للبحث والتطوير، 2003)، ص141.

(5) بشير خليفي، البراجماتية الجديدة في فلسفة رورتي، اطروحة دكتوراه مقدمة الى كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران، الجزائر، 2010، ص93.

(6) محمود عكاشة، نظرية البراجماتية اللسانية التداولية دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، (القاهرة: مكتبة الاداب، 2013)، ص22.

(7) صلاح اسماعيل، البراجماتية الجديدة فلسفة ريتشارد رورتي، (مصر: رؤية للنشر والتوزيع، 2019م)، ص190.

بعد الحداثة في التفكير والهرمونطيقيا، فضلاً عن اعتمادها على ثلاثة مفاهيم رئيسة (اللاماهوية واللاتأسيس واللاتمثيل) والتي ميزت الفلسفة الجديدة، فالمصطلح يأخذ دلالاته من خلال الحقل الذي انتجت منه فلسفياً كان او علمياً او اتصالياً؛ فيعود اصل المصطلح الى "منظري السيمياء مثل (تشارلس موريس) و(تشارلس ساندروز بيرس) و(جون ديوي) على وجه الخصوص، وسمتها الغالبة تحدد توجهها العملي ونتيجة لتداخل حقولها بحقول مجاورة لها فكان لها الكثير من الترجمات في اللغة العربية، منها التبادلية والاتصالية والنفعية الى جانب الذرائعية" (1)

لقد عمل (ريتشارد رورتي 1931-2007) على قراءة الفلسفة الغربية من خلال الحفر في ابنيته وتحديد مشكلاتها باستخدام رؤية معرفية تفكيكية تتناغم مع نقد التأويل بغية السعي الى تقديم مشروعه البراجماتي الجديد وما يتضمنه من السعي ليقدم مشروعه الفلسفي ذو بعد ثقافي بغية التعرف على العالم وظواهره المختلفة " بالإضافة إلى (رورتي) نفسه يقدم أنموذجاً لطبيعة العقل الإنساني لن تقبل فيه فكرة اعتبار الفلسفة نظرية عامة في التمثيل وحتى الفلاسفة لن يعودوا ينظرون بجدية إلى فكرة أن الفلسفة توفر الأسس أو التسويغ لبقية الثقافة، أو أنها هي التي تقرر الاقسام الصحيحة للأنظمة المعرفية الأخرى" (2) فصورة الفلسفة النسقية لم يعد لها قبول في الجانب الفلسفي المابعد حدائي وبالتالي فقد استطاع (رورتي) ان يعمق حضوره الفلسفي من خلال تلك القراءات التعددية في نوعها، وكذلك في انغماسه عبر طروحاته الفكرية والمعرفية تحت ظل مناخ فكري جديد، ربما لم يكن متاحاً لفلاسفة عصره.

فقد عمل (رورتي) على تطوير البراجماتية ضمن مشروعه الفلسفي من خلال نقد وتقويض ما كان سائداً في الفكر الفلسفي القديم ليتم إعادة البراجماتية القديمة من جديد وتقديمها الى الساحة الفلسفية بقالب ورؤية جديدة تنسجم وحجم الانفتاح الابستمولوجي الذي اصاب العالم، وذلك بالاشتغال على قاموس فلسفي براغماتي تميز به فأعطى (رورتي) في البراجماتية الجديدة "الألوية والصدارة للعلاقات والكلمات كمعاجم تعبر عن تجارب فريدة وممارسات مفتوحة وتواصلية ، في براجماتية (رورتي) تصبح الحقيقة نوعاً ما اسمية أي الاسم الذي يعبر عن مسميات هي مجرد علاقات او موافقات او تعاقبات تتقاسم كلها ما يمكن اعتباره او اثباته كحقائق". (3) كما ويدعوا الى "ممارسة مابعد فلسفية تتخلص من اغلال التأمل والتفكير كانعكاس وتطابق وتلخص في كتابة المتحررة والتهكم او الاسلوب الخصوصي في صياغة اللعبة الفكرية باللعب وبالالفاظ والمفاهيم بالاعتماد على تأويل متسرع" (4). فقد ركز (رورتي) على اسلوب الصياغة الفكرية برؤية جمالية تعكس مهارات الكاتب في التلاعب بالمفردات عبر تأويلها، وبذلك يحقق علاقات تواصلية من خلال زج المفردة ضمن قالب الاسلوب مستبعداً خاصية التأمل ومعتمداً على التأويل الصوري ضمن الهيكل العام لفلسفته، وهو ما يثبت سعي (رورتي) البراجماتي في اخذ الاشياء بمسمياتها الظاهرية والرمزية منها عبر منظومته العلانية في هيكل البراجماتية الجديدة كمفهوم فلسفي. فضلاً عن ذلك فقد شكل (رورتي) "ظاهرة متميزة في عالم الفكر المعاصر، فقد دافع وبحث عن الحقيقة في اللاحقية، وقد مكنته أفكاره المثيرة للجدل، فلسفة من دون فلسفة أن يبعث البراجماتية من جديد إلى ساحة الفلسفة العالمية للمذهب البراجماتي الجديد" (5) وعرف أيضاً بأنه صاحب مشروع بحث وحوار فلسفي جديد وجسر بين الفلسفتين الأمريكية التحليلية والقارية الأوروبية. فقد "استعان بخبرته بالفلسفة التحليلية وفهمه الخاص للبراجماتية الكلاسيكية، واقتربه من الفلسفة الأوروبية، وتعمقه في دراسة الأدب المقارن، واقتناعه بالمذهب الطبيعي في الفلسفة ونظرية التطور عند دارون وطرح كل هذا في صورة معاصرة تعرف باسم البراجماتية الجديدة" (1)، ومن خلال اطلاع (رورتي) الواسع على ميادين

- (1) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الادبي، ط3، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002م)، ص167.
- (2) ريتشارد رورتي، الفلسفة ومراة الطبيعة، تر: حيدر حاج اسماعيل، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2009م)، ص 512.
- (3) محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، (بيروت: منشورات الضفاف، 2015)، ص162.
- (4) المصدر نفسه، ص171.
- (5) محمد جديدي، ما بعد الفلسفة مطارحات رورتي، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010)، ص17.
- (1) ينظر: صلاح اسماعيل، البراجماتية الجديدة فلسفة ريتشارد رورتي، مصدر سابق، ص9-10.

الادب بشكل عام فقد استثمر ذلك في طرح اراءه الخاصة مستعيناً بإمكانيته الفلسفية والادبية في ما يخص مشروعه الذي تبناه وهو البرجماتية الجديدة وهو ما جعله يستطيع ان يظهر هذا المشروع الى الساحة بشكل مباشر لما يمتلكه من مهارات فلسفية واطلاع شبه شامل على الاداب والادب المقارن بشكل خاص وعلى شكل طروحات فلسفية تعنى بالنص الادبي .

وتتمثل البراجماتية الجديدة منعطفاً عن البراجماتية الكلاسيكية وهي تختلف عنها بإدخال بعض التعديلات المنهجية والفكرية، إذ استفادت البراجماتية الجديدة من التطورات الفلسفية الحاصلة في الساحة الفلسفية الأمريكية وأمكنها أن تستفيد بالخصوص من النقاشات الفلسفية بشأن آلية البرهان الفلسفي بشأن الحقيقة وكذلك فيما يتعلق بدور ووظيفة الفلسفة في ظل التقدم الحاصل والتفاعل مع الأفكار الفلسفية الأخرى في البلدان التي أمكن للبراجماتية أن توجد فيها خارج أمريكا مثل: فرنسا، وإيطاليا، وبريطانيا وغيرها. إن هذا الشكل الجديد للفلسفة يسميه (رورتي) البراجماتية الجديدة، وهي فلسفة أقل ما يقال عنها أنها فلسفة التضامن وليست فلسفة الموضوعية⁽²⁾. وانما ترد الإشارة لما في "مفهوم التضامن البشري من أهمية دمج الفرد بواقعه الاجتماعي وحين نقول تضامن فهذا يعني وجود انساق من الفروض الاجتماعية التي على الفرد استيعاب تأثيرها عليه وهو يروم تحقيق اهدافه"⁽³⁾. وسعى (رورتي) الى فلسفة تقترب من الواقع الاجتماعي وليس فلسفة تعنى بالموضوعية وتبتعد عن ما يعايشه الانسان فقد ركز على دمج الفلسفة بحياة الافراد واراد ان يجعل من الفلسفة بمثابة خدمة يقدمها الفيلسوف لمجتمعة وتناغم واقعه وتعمل على تمكينه من العيش لا فلسفة تنظيرية تسعى الى شغل تفكير الانسان وتأملاته من دون جدوى ، لذلك جعل من فلسفته تقترب من الفرد وبين فيها كيف يستطيع الفرد الانغماس بالمجتمع من خلال تنظيراته الفلسفية للبرجماتية الجديدة .

وفضلاً عن هذه الاختلافات الأساسية بين البراجماتية الكلاسيكية والبراجماتية الجديدة فلا بد من الإشارة إلى جانبين يمثلان اختلافاً أساسياً بينهما وهما:⁽⁴⁾
أولاً: تحول البراجماتيين الجدد من الحديث عن الخبرة إلى الحديث عن (اللغة) والذي سمي بالتحول أو المنعطف اللغوي.

ثانياً: ميل البراجماتيين الجدد المتزايد إلى الشك في مصطلح (منهج علمي) .
فضلاً عن ثقافة ما بعد الفلسفة "والتي صورتها برجماتية (رورتي) فتتخلى عن الفكرة القائلة (أن الصدق هو هدف البحث). وتعلن أن الصادق لا تعني شيئاً أكثر مما يمكن أن تدافع عنه أمام كل المنافسين"⁽⁵⁾

ان اهم ما يميز فكر (رورتي) ضمن تطبيقاته في فلسفته الجديدة والتي من خلالها نقد الفكر الفلسفي الغربي الحديث، بالتالي فقد اصبحت ملامح فلسفته :
اولاً : اللاماهوية :

فيرى (رورتي) "ان فكرة الماهية هي من اكبر المغالطات التي حملتها ورحبت بها الفلسفة الحديثة بتياراتها المختلفة من خلال الفكرة القائلة أن نظرية المعرفة تمتلك القدرة على كشف الحقائق لكن الصعوبة تكمن في الفكرة التي ترى أن للإنسان ماهية أو كونه مكتشفاً للماهيات. وان مهمتنا الاولى هي ان نعكس بتطابق ضمن ماهيتنا المراوية، الكون الذي يحيط بنا".⁽⁶⁾ وبما ان اللاماهوية تسعى الى اكتشاف ماهو مخبأ في جوهر الانسان والحقيقة بشكل عام مستبعدة في ذلك الجانب الابداعي وتفاوت النفسية الانسانية ومتجاوزة عوامل الابداع والمهارات والقابليات وتفاوتها بين شخص واخر ومتجاهله في

(2) ينظر: محمد جديدي، ما بعد الفلسفة مطارحات رورتي، المصدر السابق، ص26.

(3) عباس حمزة جبر، النقد البراغماتي ومشكلة التعالي عند ريتشارد رورتي، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد 4، 2009، ص67.

(4) ينظر: صلاح اسماعيل، البراجماتية الجديدة فلسفة ريتشارد رورتي، مصدر سابق، ص82.

(5) المصدر نفسه ، ص56.

(6) محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008)، ص194.

الوقت نفسه قدرة الانسان على التفرد والتميز عن نظيره الآخر . لذلك يرى (رورتي) ضرورة رفض فكرة أن توجد طبيعة جوهرية وثابتة للانسان، ويترتب على ذلك أن لكل أنسان مهمة ابداع ذاته، وكما اننا لا نحتاج الى أن نقتحم الطبيعة ونفهم لغتها الخاصة لكيفسر الظاهرة الطبيعية، فكذلك نحن في غنى عن البحث عن طبيعة بشرية جوهرية نسعى لاكتشافها لكي نعرف أنفسنا ونعرف الآخرين معرفة صادقة، فلسنا كائنات معدة سلفاً، وانما نسعى لاكتشاف ذاتنا، بل نحن نبدع أنفسنا من خلال محاولتنا للتكيف مع التجربة. لذلك أن هدف المعرفة عند (رورتي) هو ايجاد أفضل الطرق للتوافق مع أنفسنا ومع العالم والاشياء⁽¹⁾

ثانياً: اللاتمثيلية

ان ما يتبع اللاماهوي هو اللاتمثيلي اذ يتفق (رورتي) مع (ديفدسون) في قوله تكون الاعتقادات حقيقية او خاطئة لكنها لا تمثل شيئاً. فالذي ينكر وجود ماهية سيرى ان الاشياء في وجودها من دون ماهية، وان الاشياء في ذاتها او الحقائق الموضوعية او الطبيعة الانسانية المشتركة التي طالما زعمت بوجودها وتشبثت بمعرفتها ماهي الا وهم.⁽²⁾ لذا يعتقد (رورتي) ان اللاتمثيلية تعني ان اللغة ليست تمثيل للواقع بشكل حقيقي مجرد أو تقديم اللغة صورة عن الواقع بل بماتقدمه اللغة من فائدة للمجتمع من خلال فاللغة لاتتقاس بتصويرها للواقع وانما بمدى استفادة المجتمع منها بمعالجات فكرية واجتماعية وسياسية ومدى امكانيتها من خلق تقارب فكري وثقافي مابين اجناس المجتمع كون اللغة عامل اساسي في تسيير وتقويم العقل الجمعي ومحرك لعملية الفهم والادراك لدى الانسان وهو مايجعلها في المرتبة الاولى لأوجه التقارب والاختلاف ومنها ينطلق الفرد بالخطوة الاولى نحو طرح افكاره وارهه نحو المجتمع .

ثالثاً: اللاتأسيسية

مما لاشك فيه ان رفض القول بالماهية والتمثل يؤدي الى رفض فكرة التأسيس، والتي غالباً ما تكون لصيقة بالفلسفة. فعلى خلفية نظرية المعرفة الباحثة في الاسس المعرفية التي تريد ان تقيم عليها بناءات مذهبية تدعي بصلابتها وصحتها، ومن ثم تكون دعامة لبناءات اخرى. اللاتأسيسية ليست ايضا مجرد خاصية للفلسفة المعاصرة، ولكنها في نظر بعضهم خصيصة تميز مابعد الحداثة. أي كونها شكلا من أشكال النزعة الارتيازية حيال السلطة، الحكمة، المعايير الثقافية، والسياسية. وهي قديمة تعود جذورها كتيار فلسفي الى الفكر الفلسفي الاغريق⁽³⁾، اذ تشير النزعة اللاتأسيسية الى تلك النظريات التي ترفض الاساس المطلق واللاتاريخي للمعرفة المتصلة بالذات الانسانية اللاتأسيسية لاثحل الى مصدر خارج التاريخ والمجتمع لتبرير مزاعمها المعرفية.⁽⁴⁾، أن دور الفلسفة في الاساس هو اجراء حوار فكري مابين الافكار المختلفة بين غير الصالح منها والصالح على حد سواء الجوانب الادبية واللغوية والسياسة والدين وغيرها، بغية تحقيق فهم متبادل ورفع الخلافات وهو ماانعكس في طروحات (رورتي) التي طرحها لمفهوم اللاتأسيسية أي بمعنى لاتأسيس لفلسفة مالم يتم التحاور عبرها من خلال الافكار وتبادل الآراء والخبرات العلمية والاجتماعية .

ومن خلال هذه المفاهيم عمل (رورتي) على تقويض اهم مرتكزات الفلسفة الغربية في شكلها العام تاركا الفلسفة التقليدية بمناهضة فكرة الماهية والتمثيل المرتبطين بالتأسيس ومن ثم الاعتماد على الفكر النيتشوي وفلسفة هيدغر وفتنغشتاين فضلاً عن افكار البراجماتية الكلاسيكية كمرجعية فلسفية له، فيرى انه يمكن "التشكيك بفكرة المطابقة حتى التخلي عنها، كما يمكن هز عرش التمثيلية عبر الاعتماد على ما جاء مع الكثير من فلاسفة القرن التاسع عشر من اعتقاد بأنه يمكن اختزال الوجود بأفكار فقط. والاعتماد على ما برز في القرن العشرين من اتجاه جديد لايرى سوى النصوص موجودة. ويسميه (رورتي) بالنصيين ويصنف اكثرهم في حقل النقد الادبي، والبعض الاخر ما بعد البنيوية، ومؤرخين

(1) ينظر: عطيات ابو السعود ، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية اخرى، (الاسكندرية : منشأة المعارف، 2000)، ص131.

(2) ينظر: محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، المصدر السابق، ص201.

(3) المصدر نفسه ، ص204.

(4) المصدر نفسه ، ص205

اغلبهم انطلقوا من هيدغر. ولدى هذه الحركة النقدية حلقة صلة بمثالية القرن التاسع عشر وذلك في تشابههما بعدائهما لهيمنة العلم الطبيعي او مناهجه. والتشابه الثاني: انهما قالا بأننا لا يمكن أن نقابل فكر الانسان او اللغة بالواقع مطابقة، فينتج من ذلك مفهوم للحقيقة. وجاء قولهم: لا يمكن ان تمثل الفكرة الا فكرة اخرى. ولذلك يتقوض مفهوم التطابق من جهة، ومفهوم التمثل من جهة اخرى ولأجل ذلك يعمل (رورتي) صوب نوع من الممارسة الفلسفية (المحادثة)⁽¹⁾

فتسعى البراجماتية الجديدة الى النظرة التأويلية لخلق صورة انعكاسية اخرى تشبه الفكرة الرئيسية بفكرة اخرى بقصد المعرفة وفهم النقاط الاساسية ومايتفرع منها من ناحية الادب بصورة خاصة والواقع الاجتماعي بصورة عامة ، لذلك ينطلق رورتي الى فهم الاخر من خلال اطلاق مفهوم الحوار الشامل الذي يدعو فيه الى تحقيق المعرفة من خلال تبادل الحوارات والاستماع الى الاراء المختلفة على الصعيد الفكري والثقافي والسياسي وتقبل الفكر الاخر ومعالجة التفرد والاستماع الى الذات فقط. اذ انطلق (رورتي) في بناء فلسفته من الفكرة الديكارتية والتي تؤمن باختلاف الفلسفة عن باقي العلوم الانسانية، وان ماهية الفلسفة هي نظرية المعرفة لذلك انطلق (رورتي) "تفسيراً تاريخياً للفكر الفلسفي من القرن السابع عشر، واتخذ نقطة بدايته من ديكارت على وفق انه ابو الفلسفة الحديثة"⁽²⁾، و(ديكارت) قدم للفلاسفة ارضية جديدة تمكنهم من الانطلاق صوب مايريدون في طروحاتهم الفلسفية من خلال العقل والتفكير. وان الطرح الديكارتية هذا يهدف الى زيادة التعلم، وكيفية معرفتنا به عن طريق عقلنا الذي سمي في النهاية بنظرية المعرفة. أي أن (ديكارت) عندما وصل الى بحث الانسان وجد شيئاً مختلفاً فالإنسان ليس جسماً فقط، وانما هو جسم ونفس، أي أنه مؤلف من طبيعتين مختلفتين، وجوهر هذه النفس هو العقل وصفته التفكير، والمادة وصفتها الامتداد. ومن خلال ذلك عرفت فلسفة ديكارت بهذه الثنائية. اذ نظر (رورتي) الى (ديكارت) على انه ابتكر تصوراً جديداً وكاملاً للعقل، على حين ان العلوم الميكانيكية لم تقدم لهذه المشكلة شيئاً يذكر على الرغم من نجاحها في التعامل مع المادة"⁽³⁾. وان التحول الاستمولوجي الذي احدثه ديكارت في الفلسفة فقد جاء على خطوتين:

الاولى: هي النظر الى العقل باعده عالمياً داخلياً لا يعرفه كل واحد منا بيقين ويملك مدخلا خاصا اليه. الثانية: قدم ديكارت الشك المنهجي أداة ابستمولوجية من اجل الوصول الى اعتقادات يقينية، وهذه الاعتقادات اليقينية هي الاسس المتينة التي يقوم عليها بناء المعرفة، ومن هنا جاءت فكرة التمثيلات الداخلية⁽⁴⁾

ومن هنا كان مسعى (رورتي) لرفض الحقيقة ونقده للإبستمولوجيا انطلاقاً من اختزال الإنسان في ملكة واحدة أساسية هي ملكة العقل"⁽⁵⁾ أي ان العقل يصبح بمثابة مرآة عاكسة للطبيعة فضلا عن ان المعرفة ستكون شكل من أشكال التمثيل والتي تتشكل من خلال العقل، فهذا الامر قد ميز الفلسفة الحديثة ولا سيما البراجماتية الجديدة عن غيرها من الفلسفات السابقة. اذ يعتبر (رورتي) "الفيلسوف الوحيد الذي اخترق الاعراف الفكرية او المعايير المتفق عليها والمتمثلة بفلسفة ما بعد الحداثة والتي انفتحت اليوم على الحوار والتواصل وانفتاحه على فكر القارئ بعدما اخفق العقل الماهوي او الحقيقة المتعالية في بناء علاقات بشرية مرنة ومفتوحة. الا انه استطاع من بناء فكره الما بعد حداثي والبراجماتي من خلال ارادة تؤول الى تأسيس فكرة او تأسيس قاعدة او تأصيل مبدأ الخطاب النيوبراجماتية (رورتي)، والتي هي بطبيعة الحال ضد التصور الماهوي والتمثيلي والتأسيسي، فهي ضد كل فكرة تسعى للتأسيس والتأصيل. الا ان هناك فقط مساحة الحوار اللانهائي الذي يفتح افاق التواصل والتغيير او الحفر في ابنية المعرفة

(1) ينظر : علي عبود المحمداوي، ريتشارد رورتي نحو فلسفة بلا مرايا، مصدر سابق، ص107.

(2) صلاح اسماعيل، البراجماتية الجديدة فلسفة ريتشارد رورتي، مصدر سابق ، ص100.

(3) المصدر نفسه ، ص101

(4) المصدر نفسه ، ص102.

(5) طيات أبو السعود، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، مصدر سابق، ص132.

والذي يشكل على انقاضه ممارسة فكرية (الفلسفة) بوصفها خلقاً او ابداعاً وهي تقترب من مفهوم التكوين الذاتي. (6) وهذا ما يجعل النيوبراجماتية تؤكد على فكرة الحرية، حرية الفرد بالتفكير والتأويل وحرية المجتمع بعدد ثقافته ، وان " مفهوم الحرية عند (رورتي) قدرة هائلة على تفعيل الاقتناع والاختراع بين المتخصصين ولربما اكثر مما تفعله الضوابط المتعالية او الوشائج التي تجسر عادة الهوة ما بي الثقافات المختلفة" (1)

وان البرجماتية الجديدة فلسفة علمية اجتماعية تسعى الى دراسة حيثيات المجتمع والاقترب من التأويل السريع للمفردات الاجتماعية والاحداث وبشكل سلس غير ميتافيزيقي أو تأملي بفكر ينبع من الواقع لكنه ليس صورة للواقع تماماً وانما صورة تأويلية ليتحقق بذلك الاندماج الحقيقي ، وان اللغة عامل اساس في عملية الفهم والمعرفة لذا ركز (رورتي) على اللغة ومدى اماكنيتها في تحريك المجتمع ومدى الاستفادة منها في حل المشاكل وتقارب وجهات النظر بين افراد المجتمع ، وبما ان البرجماتية الجديدة فلسفة علمية عملية اجتماعية فهي تسعى وبشكل جاد الى ازاحة ماهو مثالي وميتافيزيقي واللجوء الى ماهو اجتماعي من معالجات وحلول لحيثيات المجتمع وتسعى الى انصهار الفرد بالمجتمع عبر طرح الاراء الفلسفية التي تمس واقعه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي فضلاً عن إمكانية الفلسفة في تدارك مواطن الخلل في المجتمع واصلاحها .

المبحث الثاني // البرجماتية الجديدة بين الدلالة والايحاء والتأويل في النص المسرحي العالمي

يشغل المجال المسرحي حيزاً في الفكر الفلسفي لما له من امكانية الصناعة الفكرية او الممارسة الثقافية او لكونه نمط معرفي يهدف الى محاكاة الواقع، فالفلسفة بكافة مسمياتها تركز في دراستها للمسرح على التأثيرات الاجتماعية والسياسية والاخلاقية فضلاً عن الفكرية، وهذا ما يتطابق مع ما جاءت به البرجماتية الجديدة في دراستها لظواهر العالم المختلفة بقراءات مختلفة لتتكأ على ما افرزته من مفاهيم والتي سبق ذكرها في المبحث الاول، فقد عرفت الحضارات من زمانها الاول بتنوعاتها الثقافية ومرجعياتها الفكرية المختلفة والتي لازمها على مر العصور ، فيعد هذا التنوع مصدر صنع لعلاقات انسانية من خلال النتائج الفلسفية والمعرفية والفنية ولا سيما المسرح منها فهو ايضاً قد تأثر بكل تلك المتغيرات التي اصابته العلوم، والمسرح هو نتاج المجتمعات مضمناً مشكلاتها ويوميئاتها وتراثها الحضاري، وغيابه يعني غياب هوية ثقافة المجتمع وسمات اتجاه أبنائه، فالمسرح هو اتجاه يوجه جميع المتغيرات التي تصيب المجتمع سواء أكانت هذه المتغيرات سياسية او اجتماعية او فكرية او ثقافية.

تتكون بنية النص المسرحي من عدة عناصر قد وضعها ارسطو في كتابه فن الشعر والتي يتشكل منها الحدث المسرحي (الحبكة واللغة والشخصية والفكرة) وهذه العناصر لها علاقة بفلسفة (رورتي) وتمثيلها في بنية النص. فقد "ركز (رورتي) اهتمامه على ما بعد الفلسفة كاهتمام باللغة التي تنتجها الثقافة المعاصرة، وان اللغة التي تقرأ الواقع وتستقرأ احداثه ليست ثابتة او متماسكة حتى يمكنها ان تعبر عن حقيقة الواقع، مهما بلغت هذه اللغة من الدقة او الحصافة او الموضوعية فهي لا تعدو مجرد معجم مفهومي يرتبط بمحيطه التاريخي وسياقه الثقافي" (2) فاللغة هي وسيلة يتمكن من خلالها نقل الافكار بلسان الشخصيات المسرحية والتي تعتبر محور رئيس في البنية النصية، ومن الطبيعي ان لكل كاتب مسرحي هويته الثقافية التي تشكل قاعدة انطلاقته في بناء حدثه المسرحي " ففي اثينا القديمة تم التعبير بامتلاء اكبر وبصورة كاملة عن العمليات المعقدة والمتناقضة، الجارية داخل الحياة الاجتماعية وداخل الوعي الاجتماعي" (3) فقد تبلور ذلك في الأعمال الإبداعية لكتاب المسرح الإغريقي. فقد خرج الكاتب الإغريقي (اسخيلوس 525 ق.م- 456 ق.م) من التأصيلية والافكار المؤسسة للفكر والمجتمع الإغريقي انذاك من خلال قراءته للتاريخ والمجتمع الإغريقي لاستنباط قصة بروميثيوس واهب الفكر والحكمة، من

(6) ينظر : محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 169- 170.

(1) عباس حمزة جبر، النقد البراغماتي ومشكلة التعالي عند ريتشارد رورتي، مصدر سابق ، ص 68

(2) ينظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، مصدر سابق، ص 177.

(3) عدد من الباحثين السوفيت، نظرية الادب، تر: جميل نصيف التكريتي (العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م)، ص 569.

الميثولوجيا الإغريقية، ذلك الثوري المدافع للإنسان إزاء خصومة الآلهة. ومعلم البشرية لاستعمال النار، فقد ضرب الالة الاكبر لوقوفه مع الناس، كما وانها تحتوي على فعلها المضر. هكذا فقد وظف (اسخيلوس) التاريخ والمجتمع بمسرحية بروميثيوس مقيداً محملاً اياها لمضامين ودلالات هائلة في الفكر والتاريخ الغربي، استطاع من خلالها ابراز فكرة التحرر من قيود الآلهة/ السلطة وفق صياغة فكرية خالية من الفعل، والتضامن من المجتمع وتحقيق الاندماج ضمن الانساق الاجتماعية، فهذه المسرحية تمثل " ثورة ديمقراطية ضد طغيان سيراكيوز"⁽¹⁾، فقد استطاع (اسخيلوس) ان يخلق مساحة للحوار اللانهائي ويفتح افاق تواصلية بين التاريخ والمجتمع ليس في هذه المسرحية فحسب وانما في مسرحياته كافة، "فمسرحياته تتسم بانها اعمال فنية ضخمة نظمت وعرضت في جو من العظمة والابهة . كل شيء فيها من الحكمة الى الشخصيات ومن اللغة الى الاوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار، ولعل ابرز الزوايا في مسرح (اسخيلوس) من حيث الفخامة هي الزاوية الاخلاقية. لا يدخل (اسخيلوس) بقله عقلية الانسان لكي يفسرها بل لكي يوضح العلاقة بين هذا الانسان والكون الذي يعيش فيه وما يحيط به من اشياء واحياء ولكي يوضح كذلك اهمية الاحتياط والتدبير في مواجهة القدر والغازه المستعصية على الفهم ولكي يقنع هذا الانسان في النهاية بضرورة الرضوخ للالهة"⁽²⁾

وبدراسة مقارنة للأدب الروماني والاغريقي، لنجد التأثير والتأثر جلياً في الادب الروماني ولا سيما المسرح منه، فقد كان المسرح الروماني هو صورة اخرى مقتبسة من المسرح الاغريقي وهي تحاكي موضوعاتها المختلفة السياسية او التاريخية او الاجتماعية فهم ورثوا المسرح من الاغارقة حتى كادت اغلب موضوعاتهم ذي طابع اغريقي بكافة جوانبها، وبالرغم من ذلك فقد اتجه اغلب الكتاب المسرحيين الرومانيين لرفض الاسس القديمة او التسويغ لثقافة اخرى، "وقد كانت شخصيات ملاهي كل من (تيرانس) و(بلاوتس) اللاتينية صريحة في صبغتها اليونانية حتى كانت تؤول عادة بانها شخصيات اغريقية، الا ان (بلاوتس) افاد من انفصال المسرح عن الدين ومن النظر الى الحياة نظرة اكثر استقلالاً، نجح في اضافة اشياء جديدة لها ظواهر الحياة الرومانية. كما ادخل سرعة الحوار على عقد المسرحيات اليونانية التي كان يستعيرها"⁽³⁾، لذلك عمد اغلب الكتاب الرومان الى الهرمونطيقا في ترجمة وكتابة مسرحياتهم، من خلال اعتنائهم بأبنية النص الداخلية مع بيان حقائق مضمرة من خلال "التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها وكشف اغوارها في التقاليد القديمة"⁽⁴⁾، فقد خرج (بلاوتس) عن التقاليد القديمة التي حملتها كافة الموضوعات المسرحية الاغريقية لينطلق في طرح جديد مختلف وهذا ما تجلى في مسرحية الاسيران التي "ذكر في مقدمتها انها من طراز اخر ليس بها عاهرات ولا عبيد اراذل ولا شيوخ مقترنون، وانما بنيت على الاخلاص والوفاء، وتقاني عبد في حب سيده ومحاولته انقاذه من الاسر ولو ضحى بنفسه"⁽⁵⁾. مشيراً بدلالات التحرر من العبودية تحت أي مسمى، خارجاً عما هو مألوف في تناول الموضوعات في تلك الفترة وبطريقة تفكيكية جاعلاً من رئيس الخدم ان يحدد مصير الشخصيات (عبيداً/ احراراً)، فضلاً عن تأسيس قاعدة لضرب ابعاد سياسية مضمرة رافضة لتقاليد الحروب القديمة وتقييد الاسرى ومعاملتهم، مع بيان قدرة الفرد على خلق صفة الاندماج مع محيطه، وهذه وما ينتمي الى فلسفة البراجماتية الجديدة.

لقد حققت المسرحية في عصر النهضة اسمى درجات نهوضها باحتوائها على العديد من عظماء الكتاب المسرحيين امثال (كريستوفر مارلو وشكسبير ولوب دي فيبي وكالديرون وغيرهم)، فقد مرت المسرحية

(1) احمد عثمان، الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً، (الكويت سلسلة عالم المعرفة، 1984)، ص209.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص216.

(3) شلدون تشني، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، المصدر السابق، ص120.

(4) عبد الغني بارة، الهرمونطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008)، ص89

(5) ابراهيم سكر، الدراما الرومانية، (مصر: الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1970)، ص29.

بالكثير من التحولات الفكرية والثقافية المنعكسة عن التغييرات التي أصابت الواقع الاجتماعي التي أفرزتها التغييرات السياسية واقتصادية على مر العصور فقد ارتبط تطور "الفكر الدرامي بتطور الثقافات المختلفة، ويتطور النظرة العامة للحياة، وبالتيارات الفكرية التي اتخذت أشكالها المختلفة كنتيجة لتطور المجتمع والقيم الإنسانية والدينية والاجتماعية والأخلاقية، وبسبب تطور قيمة الإنسان نفسه – كفرد- بالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه. كل ذلك ترك بصماته على الدراما منذ نشأتها"⁽¹⁾، ومما أتاح للكاتب الغوص في واقع اجتماعي متعدد الانساق فقد دمج الفرد بمجتمعه بغية تحقيق اهدافه وتحقيق التضامن فكانت المسرحيات سبيلاً للارتقاء بالواقع الاجتماعي عبر معالجة المشاكل فيه "فلقد تجسدت عملاقية انسان ذلك العصر ليس فقط من خلال رفضه للماضي/ اللاتأسيس، بل وكذلك في المقاومة البطولية للتكوين الرأسمالي الذي اخذ يثبت اقدمه النجاح، لقد كان الانسان الجديد لعصر النهضة بطل الفن الجديد"⁽²⁾ وهو عصر طمأنينة وازدهار ، والهام فكري عظيم وحرية نسبية في الافكار .

لقد صور (مارلو 1564-1593م) في مسرحيته **دكتور فاوست** صراع العقل مع الروح، استوحى (مارلو) فكرتها من العصور الوسطى، اذ قدم من خلالها العديد من المعاني والافكار المهمة والراكدة في بواطن احداث هذه المسرحية ، فأحدثها تبحث عن الحقيقة في اللاحقية، وحقيقة رجال الكنيسة ابان العصور الوسطى، وحقيقة الانصياع خلف اهوئهم الشيطانية راكضاً وراء رغباته والتي تسببت في فقدانه ذاته الانسانية وبالتالي فقدان العقل فالانسانية تساوي العقل، وهنا تنطبق رؤية (رورتي) في اللاماهوية في ان تكون هناك طبيعة جوهرية للإنسان ثابتة.

لقد جاءت مسرحيات (لوبي دي بيجا 1562-1635) محاطة بالسياج الاجتماعي للواقع " معلية من شأن القيم التي تركز عليها الحياة اليومية ، المقنعة وفقاً لتوجهات معينة في هذه الفترة بسياسة مفروضة ووحدة دينية . هناك دالة ظاهرة من اجل المحافظة على القيم المقبولة في العلاقات الفردية والاجتماعية والسياسية مع بعض الاختلافات "⁽³⁾. فكانت مسرحياته قائمة على اساس طبيعة العقل الانساني حيث يقوم (فيجا) في معالجته الدرامية لقضايا الزمن واعلاء من قيمة الانسان وهذا يعني " ان لوبي دي بيجا يعلم جيداً ما يدور في الفترة التي عاش فيها . وان التصوير الذي قدمه للفرد كان ذلك هو التصوير القائم له"⁽⁴⁾ ، والى جانب اخر فإنه يعد البعد الاجتماعي بعد ثاني لقيمة الانسان " فقد كانت هنا سلسلة مكثفة من القواعد المحددة والمنظمة لحياة المرء داخل مجتمعه ، مثل هذه الاعمال الدرامية تمثل في فهمها بالنسبة لنا منزلة صعبة المنال، وذلك بسبب نقص صلاحية النظام الايديولوجي والحاسية الخاصة بما هو اجتماعي يدعم هذه الاعمال الدرامية . ان هذه قضايا او حالات الشرف المعالجة درامياً فيها والتي وفقاً لرأي لوبي ، هي المحرك الاقوى لجميع الافراد "⁽⁵⁾

لقد كانت للنظرية الماركسية اثر كبير في الأدب والفن المسرحي بما تراه بـ"ضرورة الربط بين النص الأدبي بوصفه ممارسة ثقافية وبين الإيديولوجيات والعلاقات الاجتماعية"⁽⁶⁾، فقد كان ذلك سبيلاً للعديد من الكتاب المسرحيين بمختلف الجنسيات الذين اتخذوا من نظرية الانعكاس التي افرزها الفكر الماركسي بمعالجة الكثير من القضايا الواقعية، فقد تجلت هذه النظرية في كتابات النرويجي (هنريك أبسن 1828-1906)، اذ يتمثل عمل أبسن " اصدق تمثيل في عرض الواقع عرضاً درامياً صادقاً في قبالة مثل عليا تتناقض وهذا الواقع تناقضاً صارخاً"⁽⁷⁾ ، فقد نجح (أبسن) في وضع جميع اتجاهاته في قالب درامي وجعلها هادفة. فهو مازج بين فلسفة العقل لـ(هيجل) وفلسفة الإدارة لـ(شوبنهاور)، لانه كان سيداً

(1) حسين رامز محمد رضا، **الدراما بين النظرية والتطبيق**، ط1 (لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972)، ص65.

(2) عدد من الباحثين السوفيت ، **نظرية الادب**، مصدر سابق، ص618.

(3) خوسيه ماريا ديث بوركى ، **المسرح الاسباني في القرن السابع عشر** ، تر: السيد عبد الظاهر عبد الله ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، 2001)، ص81- 82 .

(4) فرانثيسكو رويث رامون، **تاريخ المسرح الاسباني** ، المجلد الأول، تر: السيد عبد الظاهر، ط2، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، 2002) ، ص225 .

(5) المصدر نفسه ، ص 228.

(6) ينظر: عبد العزيز حمودة ، **الخروج من التيه دراسة في سلطة النص**، (الكويت: سلسلة كتاب عالم المعرفة، 2003)، ص 298.

(7) يوسف عبد المسيح ثروت، **معالم الدراما في العصر الحديث**، (بيروت: المكتب العصرية، د.ت)، ص6.

لصنعتة فقد كشف عدم الاستقرار في المجتمع في مواقع أقصى التوتر وعبر على الضغط المعقد بين الجمود والواضح للبيئة وبين حساسية وحيرة الفرد، إضافة الى ذلك (ابسن) تحرك خارج حدود المجتمع في تحليله لمشكلة الطبقة المتوسطة، فقد شرع ابسن بانتقاده لنظم المجتمع وأوضاع الحياة ومزق بها حجب الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع⁽¹⁾، فمسرحية بيت الدمية مثلاً، أن بطلانة مسرحيته (نورا) تعيش حالة غير مترنة في بداية المسرحية عندما يصورها الكاتب بصورة تكاد تكون طفلة وفي حاجة إلى الحماية، لكنها سرعان ما تتحول إلى شخصية قوية تتكلم بحزم بلسان الداعي إلى الحرية الفردية، فقد عمد الكاتب على تفكيك المجتمع من خلال موضوعات المسرحية واعطى المركزية للمرأة/ نورا، رغم ضعفها في بداية الحدث المسرحي، فقد رسم (ابسن) بطلته بسمات لا تمثل الواقع انذاك، والذي اعطى صفة اللاتمثيل واللاتأسيس، باحثاً عن كينونة المرأة كإنسانة أولاً لها حق القول والفعل والتفكير، لها وجودها المادي ضمن المجتمع. فالمرأة كانت في ذلك الوقت مجرد آلة أو دمية على حد وصف ابسن لها تعيش في ظل مجتمع يعطي كل الحقوق والواجبات للذكورة حتى حق التفكير وابداء الرأي ومن ناحية أخرى تقترب موضوعات هذه المسرحية من الادب الوجودي الذي يميل نحو التجربة الاجتماعية، فهو اكتسب صفة التأثير وقادراً على تغيير الأوضاع وخلق الانقلابات بين الجموع، فالادب اصبح اداة من الادوات الاجتماعية وعاملاً من العوامل النهوض بالناس. ففي مسرحية كاليجولا (للبيير كامو 1913-1960) نجده "يعرض لفكرة صراع الانسان مع المستحيل ويؤكد وحدة الانسان وعزلته الميتافيزيقية - الوجودية، ترجع اهمية المسرح الوجودي اساساً الى تأكيد قيمة الانسان وقيمة الفعل، ومبدأ حرية الاختيار، ومبدأ المسؤولية الاخلاقية، بعيداً عن اي تهويمات ميتافيزيقية، وبعيداً عن سيطرة فكرة المطلق".⁽²⁾ فقد بين الكاتب من خلال عزلة الانسان انتقاده لنظام المجتمع وأوضاع الحياة، رافضاً ماهية الواقع، وفق مفهوم اللاماهوية احد الاسس الثلاثة للبراجماتية الجديدة، هادفاً الى تعزيز الذات الانسانية في ظل انغراسها ضمن البيئة التضامنية بتنوع انساقها الفكرية والثقافية والعرقية، لينطلق في تكوين كينونته المنسجمة مع الواقع الجديد.

لقد سعى مسرح العبث لتقديم اطروحاته الجديدة فقد حملت في ثناياها العديد من الموضوعات لتركز في شأنيتها على احداث التغيير في المجتمع وفي ميادينه السياسية والاجتماعية متمرداً على مجاء في المسرح التقليدي لينظوي تحت مفهوم اللاتمثيل منطقاً في موضوعاته اللاماهوية، قد انبرى ذلك في افكار (هارولد بنتر 1930-2008) والتي وظفها في مسرحه، والذي يكشف ان غياب المطلق لم يحرر الانسان من العبودية الفكرية ويضمن له حرية القول والفكر والعمل فقد ظهرت في العصر الحديث الوان جديدة من القهر الفكري تتفتح كلها بقناع المطلق، وتستخدم اللغة الفاسدة كسلاح ارهابي، وتعاقب الفرد اذا اختلف عنها، وان (بنتر) يرى ان المطلق الديني القديم قد حله محله مطلق جديد، وهو النظام الاجتماعي الذي يستبعد الفرد.⁽³⁾

ولم يكن (بنتر) الكاتب الوحيد الذي تأثر بالنظرة الحديثة الى اللغة، باعتبارها نظاماً تعسفياً من العلاقات والعلامات التي تفرز معناها بصرف النظر عن الواقع، لقد رأى ان عبثية اللغة وخطورتها تكمن في انفصالها عن الحياة، وجعل هذا النظام اللغوي التعسفي القائم بذاته فقد تناول (بنتر) في مسرحيته لغة الجبل "اللغة كأداة قهر وتسلط، وتجلّى هذا لتوظيف للرؤية العبثية للغة في مسرحية باللغة القصر"⁽⁴⁾ وهذا يتشكل احياء نيوبراجماتي بإعطائهم للغة اهمية في خلق العلاقات التبادلية سواء بين

(1) ينظر: حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972)، ص 169-173.

(2) نهاده صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (مصر: هلا للنشر والتوزيع، 2010)، ص 170.

(3) المصدر نفسه، ص 154.

(4) حكمت احمد سمير، المسرح العربي المعاصر، (عمان: الجنادرية للنشر والتوزيع، 2014)، ص 43.

الشخصيات داخل الحدث المسرحي او بين النص والمتلقي، لتضعه امام العديد من الدلالات والانساق المضمرة التي تنكشف جلياً بانخراطها بحسب ما يتبانه المتلقي وفق الهرمنيوطيقيا.

تبنى العديد من الكتاب العرب موضوع تأصيل المسرح العربي، باستعاراتهم التاريخية ومسرحتهم لتراثهم، ليندرج بعامته ضمن المفاهيم البراجماتية الجديدة وفتح افق التواصل والحفر في الابنية التراثية لخلق مسرح لا يمثل الا نفسه، اذ يعد (عز الدين المدني 1938-) من اهم المبدعين التونسيين الذين مالوا الى التجريب والحداث والابداع والابتكار في المجال المسرحي، فقد قدم تصوراً مسرحياً نظرياً اصيلاً يعتمد على مسرحية التراث، وقراءته من جديد وايضاً لفهم الواقع الانساني والحاضر وثرائته قراءة تاريخية معاصرة قائمة على التغيير والتنوير والنقد العميق (1)

ينطلق (المدني) من الحفر في ابنية التاريخ ليفتح جسر التواصل بين الماضي والحاضر ويكون ذلك وفق نظرتين، "الاولى: افقية سطحية هو ان يستلهم من التاريخ بوصفه واجهة اتصالية ومجرد معارف سطحية ترد بهدف بث الحماس. والثانية: عمودية نقدية قومها وضع المادة التاريخية موضع درس ومراجعة" (2) اعتمد المدني في بناء مسرحه على التاريخ والتراث وتوظيفه بغية التأصيل المسرح العربي من خلال تعدد القراءات التي تعطي انطباعات جديدة هادفاً لخلق مسرح جديد ينطلق من واقع الفرد العربي، ومعالجة الحاضر باستحضار التاريخ بما ينسجم مع الواقع والموضوع.

كما وانطلق (روجيه عساف 1943-) من رفضه الى الشكل الغربي السائد للمسرح ساعياً لتأسيس مرئيات صورية بصرية، في مسرح يعبر عن حاجات الانسان العربي، ليلائم الذوق الشعبي للمتلقى العربي، وخوضه تجربة العمل الجماعي وصولاً للاتصال الفعلي مع المتلقي " فقد بدأ عساف بالبحث والتنقيب عن قصص وحكايات شعبية تراثية او تاريخية شفاهية او مدونة اذ يتم بعد اختيار المادة والاتصال بالناس ومعايشة مشاكلهم ومعرفة اوضاعهم والتضامن معها ودراسة الوثائق المتعلقة بقضاياهم" (3)، فقد انطلق عساف على تحفيز الذاكرة التراثية / التاريخية وتأطيرها باطار اجتماعي يعمل وفق احتفال شعبي لاهياء وقائع واحداث سابقة ليتم تناولها في الوقت الحاضر، فضلاً عن انه يعبر عن حاجات الانسان العربي ويهدف الى تحقيق التواصل الفعلي بين مسرحه والمتلقي.

بذلك فقد هيمنة البراجماتية الجديدة على الخطاب المسرحي لما تم ذكره اعلاه من خلال البحث عن الحقيقة، والعمل الى البرهان من اجل الحقيقة، والتي تعتمد بطبيعة الحال التفكير العقلاني ورفض كل الاسس القديمة مع اعطاء اهمية للعلاقات واللغة باعتبارهم ممارسات تواصلية قائمة على صياغة اللعبة الفكرية بالألفاظ والمفاهيم وباعتماد التأويل، على تضمين فلسفة التضامن الرامية لجعل الفرد ينخرط وسط مجتمعه الذي يحتوي انساق اجتماعية متعددة وعلى الفرد استيعاب تأثيرها عليه وهو يروم لتحقيق هدفه بالبحث عن الصدق والدفاع عنه.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

1. تقوم البراجماتية الجديدة على عنصر التفكير كأساس نقدي.
2. تقوم البراجماتية الجديدة على التأويل باحثاً عن العلاقات التواصلية داخل اللعبة الفكرية.
3. تهدف البراجماتية الجديدة الى دمج الفرد وسط مجتمع متعدد الانساق ضمن مبدأ التضامن. لذلك رفضت الماهية لانها تريد من الانسان ان يكشف ذاته افضل الطرق.
4. تشير اللاتمثيلية الى رؤية جديدة تستهدف التحرر من اشكالية العلاقة بين الذات والموضوع او بين المظهر والواقع.
5. اللغة في فلسفة البراجماتية الجديدة متغيرة وليست ثابتة ومقدسة.
6. البراجماتية الجديدة لا تدعو الى الغاء المفردات والمعتقدات القديمة وانما يتم تقديمها بعد معارضة الواحد منها بالآخر والى اعادة تسميتها وحيكها من جديد.

(1) جميل حمداوي، المسرح التونسي بين التأسيس والتجريب (المغرب: دتار الريف للطبع والنشر، 2019) ص64.

(2) عز الدين المدني، المسرح والتراث العربي، مجلة الفكر، العدد 2، 1974، ص122.

(3) بول شاؤول، تأثير مسرح الشمس في المسرح العربي، مجلة ايفار، عدد8، 1988، ص111.

7. دعت اغلب النصوص المسرحية الى رفض العبودية والتحرر من القيود التي فرضتها السلطة والمجتمع
8. ابراز اللاتأسيسية والتركيز الصفة الاجتماعية التي تحقق كينونة الفرد وقيمتها الاجتماعية بغية الارتقاء بالواقع.
9. التفكير العقلي وخاصة في موضوع البحث عن الحقيقة من اللاحقيقة، معتمداً بذلك على المنطق والطابع الاجتماعي.
10. عمد بعض الكتاب المسرحيين على الاتكاء على التاريخ والميثولوجيا وطرحها في بنية جديدة بما ينسجم والظروف المحيطة بالفرد .
11. عملت اغلب الاتجاهات الداثوية المسرحية على ان لا يكون للمسرح ماهية وتمثيل ومتمردة على ما جاء به المسرح التقليدي.

الفصل الثالث إجراءات البحث

أولاً - مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من نصوص مسرحية لمجموعة من الكتاب العرب المعاصرين للفترة الزمنية الممتدة من (2009 لغاية 2019) التي احتوت على ما تتبناه البراجماتية الجديد وما ينسجم وهدف البحث وكان عدد المسرحيات (15) وكما مبينة في الجدول ادناه :

جدول رقم (1)

مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	البلد	سنة النشر
1.	الوان الحليف	محمود محمد كحيلة	مصر	2009
2.	ماذا حدث بعد ذلك	هلال بن سيف البادي	عُمان	2010
3.	على باب الوزير	عبد الكريم برشيد	المغرب	2011
4.	حفلة سمر من اجل 9 حزيران	عبد الكريم العامري	العراق	2012
5.	لعبة شهرزاد	عبد الكريم العامري	العراق	2012
6.	شجرة على الحدود	محمد الزيودي	الاردن	2012
7.	بارباروس	علي الشرقاوي	البحرين	2013
8.	مأساة يرول	الخاتم عبدالله	السودان	2013
9.	سجن النساء	فتحية العسال	مصر	2013
10.	المورخ لا يكتب الذاكرة	صالح زمانان	السعودية	2013
11.	نهايات الاصابع	خزعل الماجدي	العراق	2014
12.	غياهب الذات	حازم عبد المجيد	العراق	2016
13.	التوأمين	حميد سعيد	العراق	2017
14.	طائر الظلام	عبد الفتاح رواس قلعه جي	سوريا	2019
15.	ليلة السجين السعيدة	احمد اسماعيل	سوريا	2019

ثانياً - عينة البحث :

اختار الباحث عينة بحثه بالطريقة القصدية وفق المسوغات الآتية :

- 1 - تميزت هذه المسرحيات باحتوائها على مفاهيم البراجماتية الجديدة أكثر من المسرحيات الأخرى ضمن مجتمع البحث .
- 2- ان اغلب مؤشرات الإطار النظري تتطابق معها.
- 2 - التمايز الأسلوبي في كتابة هذه المسرحيات. باختلاف البيئة الحاضنة المنتجة للنص.

3- تنوع المسرحيات في اتجاهاتها الفنية والفكرية، مما يتيح للباحث بيان مفاهيم البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العربي المعاصر.

جدول رقم (2) نماذج العينية

اسم المسرحية	اسم المؤلف	البلد	سنة النشر
على باب الوزير	عبد الكريم برشيد	المغرب	2011
نهايات الاصابع	خزعل الماجدي	العراق	2014

ثالثاً - منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) تماشياً مع طبيعة البحث وهدفه .

رابعاً - أداة البحث :

اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير تحليلية ، فضلاً عن ما تكون في ذهن الباحث من مؤشرات نتيجة قراءة النصوص المسرحية .

خامساً - تحليل عينة :

نموذج (1)

على باب الوزير⁽¹⁾

تأليف: عبد الكريم برشيد

سنة النشر : 2011

المتن الحكائي :

استقى (برشيد) أحداث هذه المسرحية من الواقع العربي عامة والمغربي على وجه الخصوص ، فأحداث هذه المسرحية تحاكي الواقع المرير الذي يعانيه الفرد من التيه والمستقبل المجهول، فقد بنى (برشيد) أحداثه مرتكزاً على ثلاث شخصيات (عبد العلي، صليحة/ زوجته، سلطان/ ابنه)، ف(عبد العلي) الرجل المتقاعد الذي كان يعمل مديراً لثلاثة الموتى في أحد المستشفيات وهذا ما انعكس على حياته الخاصة فكل شيء لديه يحفظ في الثلاثة حتى حذاء ابنه، و(صليحة) المعلمة المتقاعدة هي الأخرى، خلال مسيرتها التعليمية خرجت أجيال كثيرة، فهي تعمل بالمنطق وبالتفكير السليم والمنظم والذي من خلاله تنتظم الحياة العامة، ولا تستوعب من هو يسير بالطرق الملتوية للوصول الى مأربه كما هو الوزير (رايح بن رايح) أحد طلبتها الغشاشين ووصل الى ما هو عليه بطرق غير نظامية، و(سلطان) الباحث عن مستقبله وعن عمل يأويه بعد تخرجه من كلية الحقوق، والعلاقة فيما بين تلك الشخصيات داخل العائلة فيها بعض الشوائب كونهم مختلفين بالأفكار، فضلاً عن العمق التأثيري للراديو في سير أحداث هذه المسرحية، والذي ينقل لهم الأخبار، لا سيما خبر التعديل الوزاري والذي أصبح فيه أحد طلبة (صليحة) وزيراً لأكثر من وزارة، ليذهبوا اليه بغية الحصول على فرصة عمل لابنهم (سلطان)، وبالرغم من رفض (صليحة) الذهاب، إلا أنهم ذهبوا لم يحصلوا على شيء منه، بل وبسبب الجدل القوي الذي كان بين (الوزير) و (صليحة)، تم طردهم من قبل زوجة الوزير.

تحليل المسرحية:

عمل (برشيد) على خلق مسرح خاص به يخوض في غماره حبه لوطنه، لرفع شأنه، فهو يعمد في بناء أحداث مسرحياته ولاسيما هذه المسرحية الى استخدام ثيمة واقعية، يحاكي فيها واقع الفرد ومعاناته في ظل انغماسه وسط مجتمع يكون فيه السابق من أجل نيل الحقوق غير عادل، عمد (برشيد) على بناء حدثه المسرحي على معالجة نضال الانسان من أجل كسب حقوقه، فرسم أحداث مسرحيته بعين معاصرة ترى الماضي بعين الحاضر وتقرأ التاريخ بعين المستقبل، لينخرط في بناء صراعه الدرامي وفق الترتيب الزمني متجهاً نحو الذروة، معتمداً على شخصياتها المنصاعة خلف أهواءها وما تحوي من مواطن كشفها الكاتب من خلال الحوار الذي جاء بلغة سهلة خالية من العقد كاداة يبين من خلالها الصراعات فيما بين الشخصيات، معتمداً في زيادة حدة الصراع على شخصيات رسمها لهذا الغرض،

(1) عبد الكريم برشيد ، اربعة نصوص مسرحية، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح، 2011)

فضلاً عن ذلك فهو وظف اهم سمات الحادثة في بنائه للشخصيات وانخرطها ضمن الحدث المسرحي، فجعل المرأة تتصدرها احداث المسرحية ومنحها المركزية العقلية والتفكير المعرفي ضمن متبنيات البراجماتية الجديدة مقابل اعطاء الذكورة صفة التشظي بالأفكار في محاولة تفكيك الواقع داخل الحدث الدرامي.

تميزت هذه المسرحية بالصراعات الهادئة التي انغمست بها الشخصيات ضمن انساق متعددة سرعان ما تندمج فيما بينها ضمن نطاق الزمن الحدتي المرسوم وتكوين العلاقات فيما بين الشخصيات بغية بيان الذات، معتمدة على الواقع الذي يعيشه الانسان في ظل انخراطه في بيئة تحتوي العديد من المشكلات الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية، افرزت بذلك المزيد من الضغوطات اتجاه الشخصيات وبخاصة شخصية (عبد العلي) والذي ربما يكون ذو حالة نفسية غير مستقرة.

شكل (برشيد) احداث هذه المسرحية بزمان متنوع جاءوا منسجمين مع تنامي الحدث الدرامي، اذا ارتبط المكان ارتباطاً متوازياً مع الحدث المسرحي ومتناغم معه يتغير بحسب متطلبات الحدث وتغيراته، ولا يختلف ذلك مع زمن المسرحية الذي ارتبط هو الآخر بالتنوع بما تقرضه طبيعة المكان والحدث في الوقت نفسه، اذ انطلقت احداث هذه المسرحية بمشهد استهلاكي كشيء من التعريف بالمسرحية وهدفها على لسان شخصياتها.

وفي ضوء ذلك كشف (برشيد) عن طبيعة العلاقات فيما بين الشخصيات الرئيسية (عبد العلي، صليحة، سلطان) مع بيان صفة الحادثة في بنائها مشيراً الى الدور الذي تلعبه المرأة داخل الحدث المسرحي والمختلف عنه بالواقع، وكذلك دور الرجال بين الحدث المسرحي والواقع الحياتي.

عبد العلي: اين كنت؟ كنت في المطبخ يامولاة الدار ...

صليحة: اعوذ بالله... المرأة في الصالون والرجل في المطبخ

عبد العلي: وهذه واحدة من علامات التقدم ... لقد صنعت لك حلوى رائعة جداً ...

ص8

مشيراً وبدلالات رمزية ان هذا بفعل التطور بمسمياته كافة والذي من خلاله بدأت النسوة بدعوات المساوات بين الرجل والمرأة ضاربين حكم المجتمع وما تقرضه عليهم القيم والعادات والتقاليد في طاعة الرجل، بالتالي (برشيد) قدم رؤية تتحرر من خلالها المرأة وفق المفهوم النيوبراجماتي /اللاتمثيل/ وفي الوقت ذاته ابانت قدرة المرأة على بناء اجيال تساهم في بناء المجتمع بكافة جوانبه. اضافة الى ان فعل التقويض جاء من اتجاهين الاولى هو (المرأة / الرجل = صليحة/ عبد العلي) والاتجاه الثاني (الابن / الاب = سلمان / عبد العلي).

سلطان : يا أمي الفاضلة... يابنت الناس الطيبين. لست ادري كيف تزوجت هذا الرجل

المتعب..

صليحة: ماذا تقول يا سلطان .. هو ابوك الذي ليس لك غيره .. هل نسيت؟

سلطان: هل نسيت؟ ليت اني كنت اقدر ان انسى.. ص11.

كما كشف (برشيد) وفي بداية احداثه مسرحيته قدرة الانسان على اكتشاف ذاته من خلال اندماجه مع محيطه بكافة جوانبه من خلال ايجاد افضل الطرق وهذه وما تهدف اليه البراجماتية الجديدة، (سلمان) يريد تحقيق كينونته في ظل انخراطه وسط مجتمع غير ملبي لطموحات الشباب، مجتمع صورته الكتاب يقتل الانسان بعقارب الزمن، مع ذلك فقد غرس الكاتب في شخصية (سلمان) حب الذات، طموح يرى في نفسه قادر على مواجهة الصعاب والتحرر من القيد المجتمعي الغير قادر على تحقيق اهدافه وطموحاته وبناء ذاته، بعد حصوله على الاموال والتغلب على الفقر مرض العصر، ابو العاهات والموبقات.

صليحة: (الجمهور) هذا الولد يخيفني..

سلطان: لا تخافي يا امي، فغداً سيصبح الحال غير الحال، ويكون ولدك سلطان سيد الرجال .. ويكون سيد النساء ايضاً ... (يضحكان) ص12.

بالرغم من استخدام الكاتب الى لغة فصيحة قريبة من المتلقي وسهلة الفهم، فضلاً عن انها اداة لنقل المحتوى الفكري والمضمون الثقافي الذي يحتويه الحوار شكلاً ومضموناً، الا انه في بعض الاحيان لم تعطي اي اهمية للشكل الكتابي بقدر ما اعطى للمضمون وايصال الفكرة للمتلقي والتأثير فيه اذ ان واحدة من الامور التي يلجأ اليها (برشيد) هو جعل (صليحة) تتحدث مع الراديو لإيصال رسائل انسانية تتعلق مرة بالقومية (العربان)، ومرة بالعرق (الهنود الحمر) وما يتعرضون له من اباداة جماعية، فاللغة رغم انها حافظت على مركزيتها وثباتها مع بداية انطلاق الحدث المسرحي ، الا انها تفقد مركزيتها في احياناً اخر، وذا ما جاءت به البراجماتية الجديدة .

عبد العلي: اعرفك.. متى كنت تسكتين؟ فاذا كان هو راديو، فانت راديو ونصف..

صليحة: لقد قال هو كلاماً..

عبد العلي: وقتلي انت كلاماً..

صليحة : وتطور الكلام بيننا الى مابعد الكلام..ص17.

صور (برشيد) حجم معاناة المرأة وهي تناضل بغية تأكيدها قيمة الانسان وقيمة الفعل، ومبدأ المسؤولية الاخلاقية ، رافضة ماهية الواقع وهذا ما ينسجم مع ما جاء في مفهوم اللاماهوية الذي يقع في اسس البراجماتية الجديدة، والذي يهدف الى تعزيز الذات الانسانية وسط انغماسها التضامني في بيئة متنوعة فكرياً ثقافياً ومعرفياً، لتساهم في بناء الانسان فكرياً وثقافياً منسجماً مع واقعه وملبياً لرغباته. وبالتالي ساهم تعزيز الذات في تطوير الحدث ونموه وزيادة حدته.

صليحة: (لعبد العلي) لقد اخترت ان اكون مدرسة..

عبد العلي: مدرسة صبيان ومشاعبين..

صليحة : لقد علمت الاطفال لمدة اربعين عاماً او يزيد ... تلامذتي اليوم في كل مكان،

وفي اهم المناصب ، فيهم الطبيب والمحامي، وفيهم رجال الاعمال والذين

لاعمل لهم ايضاً وفيهم الموظف والاجير، وفيهم المسؤول واللامسؤول ايضاً.

ص18.

عمد (برشيد) على بيان بواطن النفس الانسانية نتيجة ما تخوضه من صراعات مع محيطها الخارجي، والذي جعل الانسان ينساق نحو العبودية الفكرية التي ظهرت في العصر الحديث بالوان جديدة من القهر الفكري تنتكر بقناع التحرر. وان الحدث الدرامي هو ناتج من هذه الصراعات التي تخوضها الشخصيات، ليعود (برشيد) مرة اخرى وبطرح تفكيكي من الكشف عن العلاقة بين الابن والاب، والتي جاءت معالجة لموضوع طمس طموحات الابداء، التي تزيد من حجم المعاناة، فضلاً عن انها تجسد احد مفاهيم البراجماتية الجديدة / اللاتأسيس/ والذي بموجبه رفضت كل شيء له اساس يتبعه الفرد في حياته، كونها مبدأ قائم على هدم الذات الانسانية، وهذا ما اتبعه (عبد العلي) مع ابنه (سلطان).

سلطان: انني لا اريد ان التقى بذلك الرجل المتعب ..

صليحة: لا تريد.. لماذا؟

سلطان: لانه سيسألني من جديد، ماذا فعلت وماذا لم تفعل، وهل صنعت هذه

وتركت تلك.. سيذكرني -سامحه الله- بفسلي وخيبي وبقلة حظي.. ان

اسوأ ما اكره في هذا الرجل هي دروسه العتيقة جداً ... دروسه التي ليس

لها طعم ولا معنى .. تصوري يا امي انه دائماً يذكرني بأسماء الناجحين

من العائلة ص22.

ارد (برشيد) من مسرحه على وجه الخصوص ان يحمل القيم والمبادئ والتقاليد الاجتماعية بحاضنة الانسانية، وان يساهم في بناء الانسان لا هدم ذاته، فمواضيعه المسرحية ولا سيما هذه المسرحية جاءت ملبية لحاجات المجتمع، فبطرحه هذا وتصويره لابتعاد الابداء عن الابداء او خلق حاجزاً فيما بينهم ان جاز التعبير، انما هو معالجة لشبه ظاهرة موجودة في المجتمعات العربية وليس التقليل من قيمة الاب،

على العكس تماماً بل الرفع من شأنية الاب، وهذا ما ينسجم وبناء قيمة الانسان ككل، والذي يتفق مع ما تريده البراجماتية الجديدة، فهو يؤكد طلية الحدث المسرحي على قيمة الانسان، وابرار ذاته وسط بيئة اجتماعية قائمة على طمس طموحات الفرد، ليعاود الكاتب ويجعل من المرأة (صليحة) منطلقاً لبناء الذات وسط ما تعانية شخصية (سلطان) من احباطات .

سلطان : علمت مبدأ الاخلاق في عصر بلا اخلاق، وبشرت بالحب والاخوة في زمن الكراهية، ودرست العلم والحق ولكن متى؟ في عصر غريب عجيب... عصر الامية فيه سيد ومولى والجهل سلطان.
صليحة : ليكن هذا العالم كما شاء، فانا لن اكون الا انا، ولن ابيع مبادئ، ولو بكل ذهب الدنيا.. ستبقى امك كما كانت دائماً، امرأة مؤمنة بالحق والخير وبالعلم والعمل وبالكذ والرزق الحلال..ص24.

استطاع (برشيد) من ان يفتح افاق تواصلية ومساحة حوارية بين المرأة وما تركته في ذاكرتها من انطباعات اتجاه طلبتها تولدت من تواصلية معرفية والتي ستسبب الألم كبيرة في الوقت الحاضر، كونها تعتقد بان الامور تتجه نحو مستقبل مجهول، بعد ان علمت من الراديو ان احد طلبتها قد اصبح وزيراً لثلاث وزارات، وذا الوزير كان من الطلبة الغير منتظمين معرفياً وسلوكياً حتى انه لا يرضى بابيه وامه ويريد ان يخرج من جلده، فيكيف يكون وزيراً؟! فقد عمد (برشيد) على زيادة حدة الصراع الدرامي من خلال بث الاخبار الغير سارة بوساطة الراديو، ليعطي صفة الاستمرارية وليتناهي الحدث المسرحي ويدخل في عقدة اخرى (عقدة الوزير) متجهاً بذلك نحو الذروة، فقد رسم الكاتب هذه المسرحية بعقدتين الاولى تجلت بالحاضنة البيئية للشخصيات الرئيسية، والثانية هي ظهور الوزير ومحاولة تلك الشخصيات من اقامة علاقة تواصلية نفعية معه، فقد جمع الكاتب هذه العقدتين بخط سير واحد وهو بناء الذات وقيمة الانسان رفض العبودية والتحرر من القيود التي فرضتها السلطة والمجتمع، والتي جاءت متجسدة لمفاهيم البراجماتية الجديدة

عبد العلي: لم تخبريني يا صليحة، ماذا اصاب ذلك الولد؟

صليحة: اصبح وزيراً يا عبد العلي..ص42

عبد العلي: ماذا وقع لهذه الدنيا المجنونة؟ اخبريني يا صليحة؟ ماذا وقع لها؟ ولماذا وجوه الحبس تدخل الوزارة؟ ولماذا يبقى الشرفاء في الظل او في البيت او في السجن او في المنفى؟

صليحة : انه منطلق الساعة يا عبد العلي... هذه الساعة، وهو منطلق غريب

وعجيب كما ترى وتسمع..ص43

بث (برشيد) اشاراته الراضية للسلطة ومنهجها بطريقة رمزية، فقد حمل خطابها العديد من المعاني الظاهرة منها والمضمرة اتجاه السياسة والسلطة على حد سواء، فرجال السياسة هم من يتمتعون بسلوكيات غير السوية (سارق – قاتل – مافيا- منافق- كذاب وغيرها)، ليساهموا في خراب البلد، اضافة الى ذلك فقد عمد (برشيد) على جعل الفعل التفيكي هنا بين (المرأة/ المعلمة/ صليحة) وبين (الوزير/ الطالب/ راجع)، فأعطى مركزية الحدث للمرأة التي تمثل (العقل/ والمعرفة) = (البراجماتية الجديدة)، وهامش الحدث للوزير الذي يمثل (الغباء/ الكسل)، لينطلق الكاتب في بناء احداثه المسرحية بذلك الصراع الذي اخذ صفة الهدوء منذ انطلاقتها، ليجعل من شخصية (سلطان) ولأغراض ذاتية تقع في خدمة الاخير وتحقيق ذاته وبناء مستقبله، ان يكون سبباً للقاء الوزير، ليكمل (برشيد) مدلولاته الراضية للسلطة على لسان المرأة، قاصداً بناء مجتمع يلبي حاجات الفرد.

بعد النقاش والسجال فيما بين الشخصيات الرئيسية اقنع (سلطان) امه في طلب مقابلة مع الوزير والتي رفضت في بادئ الامر حتى يحصل على وظيفة يستطيع من خلالها بناء ذاته، والى جانب اخر قبول طلب الزوج (عبد العلي) من فتح معمل حلويات، فبعد لقائهم بالوزير ، انطلق (برشيد) وعلى لسان

(صليحة) بفعل تمردى ارد منه بيان معارضته للسلطة الفاسدة التي من شأنها خلق الفوضى وتدمير البلاد

صليحة : اننى اخاف على سلطان من هذا الرجل ، ان افكاره مخربة ومدمرة.. يا الهى،
لماذا قبلت المجيء مع هذا الزوج؟ ص86
الوزير : هل تذكرين يا معلمتي، لقد قلت لنا يوماً ونحن في الفصل ، ان الانسان كي
ينجح عليه ان يوظف احسن مالهيه؟
صليحة : نعم اذكر.

الوزير: ورجعت الى نفسي، وبحثت فيها جيداً، نعم بحثت طويلاً يا معلمتي، ولم اجد
لدى شيئاً حسناً، لذلك فقد غيرت كلامك قليلاً فكان هو الحقيقة او مايشبه
الحقيقة .

صليحة : غيرته او حرفته يا راجح؟
الوزير: لست ادري ، المهم اننى قرأته بحسب علمي وفهمي.. لقد قلت لنفسي، انه
لكي تنجح يا راجح ، فان عليك ان توظف اسوأ ما فيك، وهو كثير والحمد
لله..ص87.

وبعدها زادت حدة الصراع والذي انتهى بعدم تلبية طلب معلمته وهذا ربما كان مقصوداً من قبل
(برشيد) لاكمال مدلولاته الرافضة للبعد السلطوي المدمر، وابانة كيف تكون اخلاق الساسة اتجاه من كان
له الفضل في تعليمه.

عبرت احدث هذه المسرحية عن الواقع الحيائي الذي يعيشه الفرد العربي عامة والمغربي على
وجه التحديد وما يحويه من تهيش العقل والمعرفة، واعلاء النفاق والخديعة، فعمدت على هدم الواقع
وبناء حدث مسرحي قائم على التفكير والتأويل محتويّاً على العديد من الرسائل الاخلاقية والوطنية
والاجتماعية المنعمسة فيها القيم والانسانية، اعطى الكاتب من خلالها اهمية وجود المرأة في بناء
المجتمع، فهي جزء لا يتجزأ منه لها الحق في ان تكون مساهمة في ذلك لا ان تبقى مهمشة، فكل ذلك يقع
ضمن ابعاد واتجاهات البراجماتية الجديدة.

نموذج (2)

مسرحية نهايات الاصابع⁽¹⁾

تأليف خزعل الماجدي

سنة النشر: 2014

المتن الحكائي:

تنطلق أحداث هذه المسرحية، بعد ان تم قصف المدينة ويلجأ مجموعة من الاشخاص الى
الاختباء في بيت مهجور خوفا من القصف بعد بلوغ اوجه، بغية الحصول على الامن والامان، الان ان
هذا البيت هو احد مقرات العدو وتحت اشراف جنوده، وفي الوقت الذي يبدوون به بالتعرف احدهما على
الآخر يتفاجؤون بدخول جنود العدو الى البيت ويتحولون الى اسرى، بعد ان اخبر الضابط قياداته العليا
انه يحتفظ بأربع اسرى (رجل كبير وامرأة حامل وفتاة وشاب) ليتم المساومة بهم مقابل اطلاق سراح
ضابط طيار تم اسره من قبل بلد هؤلاء الاشخاص بعد اصابة طائرته، ومن ثم اعطاء مهلة قصيرة
وبعدها يبدأ بقتلهم واحداً تلو الآخر، وبعد انتهاء المدة يبدأ الضابط باختيار الشاب كأول ضحية سيتم
اعدامه، في هذه الاثناء تنفجر المشاعر بينه وبين الفتاة ، التي هجمت على الضابط حين جاء دورها
ومزقت رقبتها بأظفارها ليطلق الضابط النار عليها ويقتلها ، اما الرجل الكبير فانه يستقبل الموت بالايمن
بالله بعد اقامته الصلاة ، لينتهي الحدث المسرحي بعد ان يهجم اهلي البلد بقصف المقر واحرقه وقتل من
في داخله بما فيهم الضابط والمرأة الحامل لتنتهي الاحداث بصوت بكاء طفلها الوليد
تحليل المسرحية

(1) خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج2، (عمان: دار الفارس والنشر والتوزيع، 2014).

تأسس الحدث في هذه المسرحية على ابانة الافكار والقيم الانسانية، التي جسدها (الماجدي) نتيجة انغماسة في حاضنة اجتماعية محملة بأحلام ورؤى عليها تجد الوطن المفقود، الوطن الذي نهشته الحروب ودمرت بنيته بكافة مسمياتها، ذلك البلد المتميز بثرواته التي تكون مصدراً لسعادته، يشير (الماجدي) إلى ماهو عميق وقابع في بواطن الشعور الإنساني هو الشعور بفقدان الأمن والسلام في البلاد ويولد نوعاً من الشعور التشاؤمي.

يسعى (الماجدي) في خلق صورة مسرحية مملوءة بالخيال والغموض مشبعة بالدلالات والرمزية والإيحاءات بغية إيصال الفكرة إلى المتلقي ونقله من الواقع إلى عالم الاشارات لينغرس وسط فضاء تأويلي ليكشف العلاقات التواصلية اللعبة الفكرية بتناقضاتها، وابانة ووحشية الإنسان مسلوب الإرادة في صراعه من أجل بقائه. اذ عالج (الماجدي) حدثه المسرحي من خلاله موضوعه الاجتماعي المنعكس للواقع المرير الذي عاشه العراق في ظل انزلاقه في العديد من الصراعات، والتي جعلت البلد ساحة للحروب والتي قتلت الاحلام والرؤى المتطلعة الى المستقبل، ولم تعد هناك قيمة حقيقية للإنسان.

سعى (الماجدي) الى نمذجة الحدث المسرحي على وفق انساق متعددة، سواء انسجت مع واقعه الاجتماعي ام لا، بتبنيه طرح مواضيعه مزينة بالتراث، ذ أن الواقع في حد ذاته ثمرة يسهم الماضي في تكوينها وإنضاجها، النص المسرح يقع بجغرافية الواقع الذي يعيش في كنفه الكاتب منشغلاً في قضاياها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بغية محاكاة الواقع المرير الذي انغمست فيه الشخصية الإنسانية بكل ملذاتها وتطلعاتها، لاسيما ان تلك الشخصيات رسمت على أسس درامية. اما عن زمان المسرحية ومكانها، فقد حتم الحدث المسرحي الذي عمد له (الماجدي) بان يكون زمان الحدث المسرحي ومكانه ثابتين.

كتب (الماجدي) مسرحيته هذه بلغة نثرية محملة بالعديد من الرسائل المضمرة الراضة للحرب والقتل والدمار الذي سببته السياسية، ونقل من خلالها رفضه لما يمر به الانسان، جراء الحروب، التي حولته لمجرد ارقام، والتي تكون بمثابة إبراز الصراع الداخلي والخارجي للشخصية المنغمسة في ملذاتها من أجل إحلال السلام والخير وإيقاف الموت والدمار، ليؤسس بذلك انطلاق الصراع الدرامي في زمان افتراضي متداخل ماضيه بحاضره.

المرأة الحامل: يا إلهي.. متى تخلصنا من هذا الجحيم؟... لا أعرف ماذا أفعل! (تنتبه لوجود الشيخ)

أنا أسفة حقاً دخلت بيتك دون استئذان ولكن ما عساي أفعل أمام هذا الموت الذي حصد المدينة بأكملها.. لقد كان القصف مدمراً ولا أعرف مصير عائلتي.. هربنا جميعاً دون أن نعرف مصيرنا.. فوجدت نفسي بعد عناء مسير في هذا البيت،.. أنا أسفة حقاً.. وسأرحل حالما تهدأ الأمور..ص67.

اقترب (الماجدي) من المنطق اللامعقول في علاماته ودلالاته التأويلية والتي تؤثر وترمز الى غربة الإنسان وضياعه وتهميشه وفقد لذاته وسط انغماسه في عالم مليء بالصراعات الخارجية، ساعياً الى الهروب باحثاً عن كينونته بعيداً عن الدمار والقتل والتخريب التي جعلت الإنسان يشعر بالفراغ الوجودي وفقدان الاتصال بالواقع والرغبة في إخراج المشاعر وطردها، فالفضاء المكاني الذي بنية احدث المسرحية داخله يمثل الهروب من البلد لبلد اخر بحثاً عن تحرر الذات من عبودية السلطة المتجردة من الانسانية، بإشارات دلالية بجغرافية البيت الذي يقع خارج المدينة الموحية بذلك.

الشاب: نجوت من الدمار ولا أعرف مصير أهلي.. قنابل وطائرات وأصوات

انفجارات.. لا أعتقد أن هناك من نجى.. متى تنتهي هذه الحرب.. متى؟

الشيخ: لا أعتقد أنها ستنتهي بسهولة.. ستأكل إناساً كثيرين وسيحترق فيها كل شيء.

الشاب: وأنت يا سيدي.. هل هربت من ذلك الجحيم أيضاً؟
 الشيخ: نعم.. ولكني بلا عائلة.. لقد أكلت الحرب الأولى عائلتي.. ونجوت منها
 لوحدي.. أما هذه الحرب فلا اعتقد أن أحداً سينجو منها
 الشاب: أنهم يقولون أنها أعظم حرب في التاريخ
 الشيخ: هذا يعني أننا جميعاً سنموت.. وإلا كيف ستكون الأعظم بدون جثتنا..
 الشاب: دعنا إذن نتدبر أمرنا في هذا البيت الواسع ريثما تخف حومة الحرب
 في هذه المنطقة..ص68.

يسعى (الماجدي) الى ابانة الهموم والأوجاع التي تعيشها الشخصيات المنخرطة ضمن الحدث
 المسرحي المتجلية في عدم الاستقرار وتغييب الإنسان ومحاولة قهره بالموت الذي تسببت به السلطة
 بكافة أشكالها ، فقد استدعى الكاتب الافكار المبنية والمسوغة في عقلية الفرد العراقي سابقاً والمبينة بفعل
 التراكمات التي تركتها الحروب، ليسير بحدته المسرحي نحو الذروة فالكاتب دائماً ما يتكئ في نتاجه
 المسرحي على الماضي والتاريخ والتراث، وربطه بالحاضر .

الشيخ: في الماضي في الماضي البعيد كنتُ اعتبرُ الإنسان مقدساً جسداً
 وروحاً ومصيراً.. ولا يمكن للأعراف أو الحروب أن تشوّهه أو
 تسحقه أو تمنعه من اكتشاف جوهره وحقيقته، لا يمكن لقوانين
 الأرض أن تسخر من هذه القوة المندفعة الهائلة وأن تدجنها أو
 تقلعها..

الشاب: واليوم؟
 الشيخ: اليوم.. وأمام هذه الحروب تيقنت أن الإنسان ليس سوى رقم أو
 قربان لا بد من التضحية به .

الشاب: وأحلامنا وشبابنا
 الشيخ: كلها وقود ليتدفأ بها غيركم، كنتُ أقول أن على الإنسان أن يرمي
 نفسه للقطط ولا يتخلى عن جموحاته وتوثبه.. أما الآن فالقطط
 مهياة للانقضاض على فريستها مباشرة. ص69.

بذلك فانه عمل على هدم النص(الماضي)، وإعادة انتاجه بما ينسجم والوقت الحاضر، إذ تبنى
 النص إعادة إنتاج نفسه عبر فعل ذاكرة الشخصية التي زجها (الماجدي) عبر شخصيته (الشيخ/
 الماضي، الشاب و الفتاة/ الحاضر، الجنين/ المستقبل) دون حدوث تشظي بالحدث المسرحي ليتم طرحه
 بدلالات أخرى قابلة للتأويل. الا ان الكاتب وضع ثيمة التحرر ومواجهة التسلط على الفتاة اكثر مما هو
 على الشاب بفعل تفكيكي واعطاء المرأة قيمتها داخل المجتمع الذكوري الذي تكون فيه المرأة حاملة
 لصفة التهميش. فضلاً عن انه وضع صورة المستقبل بـ(جنين داخل بطن امرأة) اي ان كانت النهاية

المرأة الحامل (إلى الشيخ): أرجوك يا سيدي أن تعينني في الوقت القادم
 القليل.. فقد أضع مولودي بعد ساعات أحضر لي ماءً ساخنًا
 أرجوك.ص69-70

من جانب اخر فقد انطلق الفعل التمردى/التحرري في احداث هذه المسرحية بعد دخول الضابط
 من القوات المهاجمة عليهم الى البيت من (الفتاة)، وان اي فعل تمردى هو نتاج الواقع المتأثر بالحروب
 بمسمياتها كافة، والتي بطبيعة الحال جعلت من الفرد ان يتبنى الكثير من الأفكار بفعل الظروف والعوامل
 المحيطة، لاسيما التمرد إزاء المصائب وما تبعها من ويلات وأهوال وما تخلفه الحروب من القتلى
 والجرحى والدمار. ويعمل (الماجدي) على تفعيل دور المرأة ضمن فضائه المسرحي، ومنحها المجال
 الكافي إلى جانب الرجل أو حتى في غيابه للقيام بدورها، فقد اتكئ على المرأة في بعض الاحداث،
 واصبح للمرأة دوراً مهماً في الحدث بعدما كان هامشياً، وهذه سمة من سمات ما بعد الحداثة وانفتاح
 الثقافات.

الضابط (ينزل الهاتف من يده): هكذا تكون القصة قد اكتملت.. أنتم لا شك
 إرهابيون

الفتاة: وأنتم؟

الضابط: وطويلة اللسان

الفتاة: انسانيتمكم تسمح لي بقول الحقيقة.. أليس كذلك.. ما ذنبنا جميعاً ونحن نواجه فوهات أسلحتكم.. أتيتم من أرض بعيدة ولا شأن لنا بكم.. نحن لسنا أعداء لكم فلماذا تفعلون كل هذا بنا..؟ ص73.

مازج (الماجدي) في أحداث هذه المسرحية بين الواقع والتراث، إذ إنه اتكئ على التاريخ والميثولوجيا وطرحها في بنية جديدة بما ينسجم والظروف المحيطة بالفرد. إضافة إلى أن التراث جزء من الواقع، إذ أن الواقع هو ثمرة الماضي في تكوينه، وبناء الحدث المسرحي لابد أن يكون ناتج من التأثير بالواقع الذي يعيشه الكاتب موظفاً قضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، والتأثر بالتراث الذي لا يمكن تجاهله في بنية الحدث المسرحي وبخاصة لكاتب مثل (الماجدي) يحترم بلده وما يحتويه من تاريخ وتراث، بالتالي فهو أسير لتراثه بلده وواجبه هو أن ياطر نتاجاته به، إذ انعكست تأثيرات الميثولوجيا في تشكيل هذه المسرحية.

الضابط: تميل أصابعي إلى السواد فيما تميل أصابعك إلى البياض، أنا أعمل الليل

والنهار بكل أوساخ الحروب هذه وانت تحافظ على نظافة يديك.

الشيخ: تذكرت أسطورة كان يتناولها أهل قريتنا هنا تقول أن الأشرار في ساعات

المحنة يظهر شرهم في لون أصابعهم فتتحول تدريجياً إلى السواد، فيما

تتحول أصابع الأخيار إلى بياض حتى لو كانت بشرتهم سوداء. ربما تصدق

الآن هذه الأسطورة في ساعة المحنة هذه ونشهد بدايتها الآن. ص73-74.

عمل (الماجدي) على أسطورة الواقع وذلك بجعل الأسطورة جزء من نسيج الحدث، وامتلاكه القدرة على تهميشها وتفكيكها ومن ثم إعادة دمجها مع مجريات الحدث المسرحي/ الحاضر وبنائها من جديد، جاعلاً الضابط يعيش مع هذه لنهاية الحدث المسرحي.

حملت أحداث المسرحية منذ بدايتها، إلى إبراز الذات فخصيات المسرحية لديها تلك النزعة وهي نزعة نيوبراجماتية، فعلى الرغم من أن (الماجدي) اهتم بالمرأة إلا أنه لم يهمل الرجل بل جعلهم متساوين في اشتراك في الصراع الدرامي، وبخاصة في ما يخص إبراز الذات واثبات الوجود، فتارة نجد الرجل / الشيخ والشاب، وتارة أخرى نجد المرأة / المرأة الحامل والفتاة، فكل تلك الشخصيات لها مساهمة في تنامي الصراع الدرامي والذي يتجه في نهايته لصورة مغايرة، فبعد انتهاء المدة التي أعطيت لهم مقابل الإفراج عن الجندي الطيار الذي تم أسره في الجانب الآخر، إذ اتاح الضابط الخيار الأسرى من يكون أول الأشخاص الذين سيقتلهم بعد انتهاء الفترة، إذا بدأت الشخصيات في إبراز ذاتها، ورغم أنهم يعرفون أنهم سيقتلون.

الشيخ: أنا يا سيدي.. لقد عشت زماً طويلاً ويمكنني التضحية بما تبقى، لا أملك عائلة

ولا أملك شيئاً أعيش له سو رأسي هذا.. رأسي المجنون بالأحلام والأوهام وها

هو بين أيديكم..

الضابط: أنا الذي اختار. ولست أنت..

الشاب (بهلع): أنا.. لا أريد أن أفضل نفسي على واحدٍ منهم ولكن.. لكن المبدأ من

أساسه ظلمٌ كاملٌ وإجحاف

الفتاة: دعني مكانه يا سيدي..

الشاب: لا.. لا.. أنا مستعد للموت أيها الضابط..

الضابط: لقد رضخت أخيراً

الشاب: لا.. أنت لا تعرف شيئاً عني أيها الضابط.. وليس في وسعي أن أشرح لك كل

شيء عني في هذه الدقائق المتبقية.. لكنني أريد أن أقول.. أنه ما من إنسان خلق

على هذه الأرض إلا وله مسعى يسهم في توازن الطبيعة.. وإنك إذ تضع حداً لحياتي بهذه الطريقة المهينة فأنتك إنما تتدخله قسراً في ميزان الطبيعة.ص76.

تهدف البراجماتية الجديدة الى دمج الفرد وسط مجتمع متعدد الانساق ضمن مبدأ التضامن. لذلك رفضت الماهية لأنها تريد من الانسان ان يكشف ذاته من خلال اندماجه مع محيطه بكافة جوانبه من خلال ايجاد افضل الطرق، وهذا الاندماج تحقق في احداث هذه المسرحية، فقد اندمجت الشخصيات مع بعضها البعض وان العلاقة فيما بينهم تكونت من خلال سير الاحداث واندماج الشخصيات وسط البيئة الزمانية والمكانية للحدث الدرامي ، ومن جهة اخرى اندماج تلك الشخصيات مع طبيعة الحدث التشاؤمي، وبالرغم من كمية التشاؤم التي احتوتها المسرحية الا ان (الماجدي) اعطى للإنسان قيمته وهو بأسوأ ظروفه، إذ اطر علاقة الشاب بالفتاة باطار المشاعر والاحاسيس، حتى ان الفتاة اردت ان تفدي الشاب بروحها.

الفتاة: (تمسح دمعها عن عيونها) لو كان بإمكانك لافتديتك بعمرى (تتوجه نحو الضابط) أرجوك يا سيدي أن تقتلني بدله.. أرجوك.. لم أتذوق طعم التضحية.. كما أتذوقه الآن.. هذه فرصة دفنها لي الزمن لكي أظهر روعي وأخطاني بافتداء هذا الفتى. الشاب: إنني أشعر بشلالٍ من الحب يتدفق في أعماقي ولا أستطيع لجم مياهه.. ما هذا الذي يملأ دمي؟.. لا أدعي البطولة ولا النفاق ولكني أشعرُ بعنفٍ وقوة وجمال الحياة كما لم أشعر بها في كل حياتي.

الضابط(يشهر مسدسه): إنتهى الوقت. هل أنت مستعد. ص78

وهكذا بدأ الضابط بانتهاء عمل الشخصيات داخل الحدث المسرحي بقتلهم واحد تلو الآخر بدأ بالشاب والفتاة ومن ثم الشيخ، فقد انهى (الماجدي) حدثه الدرامي بموت كل شخصياته المسرحية لاسيما شخصية الضابط، الذي قتل بقصف اهالي البلد على مكان تواجد مع تخلي قواته عنه، لتنتقل بعدها صرخ الطفل الوليد، لينغرس هو الآخر في مأساة جديدة ترافقه منذ صرخاته الاولى. صور (الماجدي) مأساة شعبه عبر ما عانته شخصيات هذه المسرحية وسط انغماسها في واقع يحمل في ثناياه العديد من الويلات والاحزان والام والتي أفرزتها الحروب نتيجة للسياسة التي كانت سائدة وقتئذ، تولدت من خلالها رؤية تشاؤمية حتى صار الإنسان يرى نفسه وقد فقد جوهره وقيمه الإنسانية.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج :

أ.مسرحية (على باب الوزير)

1. تجسدت البراجماتية الجديدة في النص المسرحي من خلال بناء الحدث العام للمسرحية من ناحية، وعلى مستوى فعل الشخصية داخل الحدث من ناحية اخرى.
2. تجلت البراجماتية الجديدة داخل الحدث المسرحي من خلال عنصر التفكير وخاصة في بناء شخصيات المسرحية.
3. امتلكت شخصيات المسرحية نزعة التحرر من القيد المجتمعي.
4. لغة هذه المسرحية متغيرة وغير ثابتة ، فالكاتب لم يعطي اهمية لشكل اللغة بقدر ما يريد ايصاله للمتلقي.
5. تمظهرت البراجماتية الجديدة في احداث هذه المسرحية من خلال التأكيد على قيمة الانسان ضمن مجتمعه.
6. بناء الاحداث في هذه المسرحية جاء وفق مفهوم اللاتأسيس الذي تتبناه البراجماتية الجديدة

ب- مسرحية (نهاية الاصابع)

1. تمتعت الشخصيات في هذه المسرحية بالإرادة الحرة ففعلها كان ذاتياً وليس عن طريق الضغط من الشخصيات الاخرى .
2. تمظهرت البراجماتية الجديدة من خلال التأكيد على قيمة الذات الإنسانية الصفة التي لازمت احداث المسرحية .

3. تجلت البراجماتية الجديدة في هذه المسرحية من خلال العلاقات التواصلية التي تكونت بين الشخصيات التي جعلها الكاتب على ان تكون حاملة للعديد من التأويلات .
4. تجسدت البراجماتية الجديدة من خلال تفكيك التراث واستخدامه بما يتلاءم وطبيعة الحدث المسرحي .
5. استطاعت الشخصيات في هذه المسرحية من خلق الاندماج ضمن الحدث المسرحي من جهة ولاندماج فيما بينها من جهة اخرى .

ثانياً: الاستنتاجات

1. اعتمد الكتاب العرب المسرحيين المعاصرين على بناء شخصياتهم المسرحية من الواقع المعاش محملين تلك الشخصيات القيم العليا اي ان كان مركزه الاجتماعي ومستواه التعليمي .
2. ارتكزت البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العربي المعاصر على الشخصيات المسرحية وطرح المفاهيم من خلالها كون ان الشخصية هي نقطة ارتكاز الفعل المسرحي .
3. احتوى النص المسرحي العربي المعاصر على تعدد الانساق المعرفية والاخلاقية والسياسية والثقافية ، وهذا ما اتسمت به البراجماتية الجديدة كونها فلسفة تعددية ولا تقتصر على موضوع محدد.
4. لغة المستخدمة في المعالجات الدرامية لدى الكتاب العرب المعاصرين كانت لغة سهلة وواضحة وبسيطة وقربها من المتلقي.
5. جاءت النصوص المسرحية العربية المعاصرة مؤكدة على الجوانب الأخلاقية داخل فضاء الحدث الدرامي
6. يتمتع النص المسرحي العربي المعاصر بالانفتاح ما يجعله ضمن اطار براجماتي جديد يجعل المتلقي امام مجموعة من المفاهيم والتي تعطيه فسحة من الاجتهاد ليقوم برسم خط تأويلي للحدث المسرحي وتفسيره بما ينسجم وطبيعة الافكار.
7. جاءت اغلب النصوص المسرحية العربية المعاصرة معتمدة على طرح الأفكار ومعالجتها من منظور اجتماعي فقط وهذا جزء مما تتبناه البراجماتية الجديدة .
8. احتوى النص المسرحي العربي المعاصر في جميع عناصر بنائه الدرامي على مفاهيم البراجماتية الجديدة (اللاماهية واللاتمثيل واللاتأسيس) .

ثالثاً المقترحات

1. دراسة البراجماتية الجديدة في النص المسرحي العراقي النسوي.
2. دراسة اللاماهوية في نصوص مابعد الحداثة .

رابعاً: التوصيات

1. الاهتمام بترجمة الكتب التي تعنى بفلسفة البراجماتية الجديدة .
2. اقامة ورش وندوات للتعريف بفلسفة البراجماتية الجديدة

المصادر

١. الكتب

1. _____ ، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، ج1، (أ - ط)، (ليبيا : المكتب الوطني للبحث والتطوير، 2003) .
2. ابراهيم سكر، الدراما الرومانية ، (مصر: الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1970).
3. احمد عثمان ، الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً، (الكويت سلسلة عالم المعرفة، 1984).
4. اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مجلد (A-G)، تر: خليل احمد خليل، ط1، (بيروت: منشورات عويدات، 2001م).
5. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، ج4، ط3، فصل الظاد (بيروت: دار صادر، 1996م).
6. جميل حمداوي، المسرح التونسي بين التأسيس والتجريب (المغرب: دتار الريف للطبع والنشر، 2019).

7. حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972).
8. حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ط1 (لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972).
9. حكمت احمد سمير، المسرح العربي المعاصر، (عمان: الجنادرية للنشر والتوزيع، 2014).
10. خوسيه ماريا ديث بوركى، المسرح الاسباني في القرن السابع عشر، تر: السيد عبد الظاهر عبد الله، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2001).
11. ريتشارد رورتي، الفلسفة ومرآة الطبيعة، تر: حيدر حاج اسماعيل، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2009م).
12. صلاح اسماعيل، البراجماتية الجديدة فلسفة ريتشارد رورتي، (مصر: رؤية للنشر والتوزيع، 2019م).
13. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، (الكويت: سلسلة كتاب عالم المعرفة، 2003).
14. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2008).
15. عبد المنعم الحنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000م).
16. عدد من الباحثين السوفيت، نظرية الادب، تر: جميل نصيف التكريتي (العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م).
17. عطيات ابو السعود، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية اخرى، (الاسكندرية: منشأة المعارف، 2000).
18. فرانثيسكو رويث رامون، تاريخ المسرح الاسباني، المجلد الأول، تر: السيد عبد الظاهر، ط2، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2002).
19. مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983م).
20. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مجلد 1، باب تمظهر، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، 2004م).
21. محمد جديدي، الحادثة وما بعد الحادثة في فلسفة ريتشارد رورتي، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008).
22. محمد جديدي، ما بعد الفلسفة مطارحات رورتي، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010).
23. محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، (بيروت : منشورات الضفاف، 2015).
24. محمود عكاشة، نظرية البراجماتية اللسانية التداولية دراسة المفاهيم والنشأة والمبادئ، (القاهرة: مكتبة الاداب، 2013)، ص22.
25. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الادبي، ط3، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002م).
26. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (مصر: هلا للنشر والتوزيع، 2010).
27. يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، (بيروت: المكتب العصرية، د.ت).

ب- رسائل واطاريح

28. بشير خليف، البراجماتية الجديدة في فلسفة رورتي، اطروحة دكتوراه مقدمة الى كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران، الجزائر، 2010.

ج- مجلات

-
29. عز الدين المدني ، المسرح والتراث العربي، مجلة الفكر ، العدد 2 ، 1974.
30. بول شاؤول ، تأثير مسرح الشمس في المسرح العربي ، مجلة ايفار، عدد8، 1988.
31. عباس حمزة جبر، النقد البراغماتي ومشكلة التعالي عند ريتشارد رورتي، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد 4، 2009.
- د- نصوص مسرحية**
32. عبد الكريم برشيد ، اربعة نصوص مسرحية، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح، 2011)
33. خزعل الماجدي، الاعمال المسرحية، ج2، (عمان: دار الفارس والنشر والتوزيع، 2014).