

اتجاهات المسرح السياسي في العراق: مقارنة ما قبل وبعد السقوط

م. د. مصطفى نزار سعيد

جامعة ابن سينا للعلوم الطبية والصيدلانية- كلية الطب

mustafa.mustafa@ibnsina.edu.iq

تاريخ الاستلام 2026/5/14 تاريخ القبول 2026/7/13 تاريخ النشر 2026/8/30

الملخص:

يُعد المسرح السياسي في العراق انعكاسًا مهمًا للتحويلات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي مر بها المجتمع العراقي، إذ شكل عبر عقود طويلة فضاءً للتعبير عن الصراع بين السلطة والفكر، وبين القيود المفروضة وتطلعات المجتمع إلى الحرية. ومنذ نشأته في منتصف القرن العشرين ارتبط المسرح العراقي ارتباطًا وثيقًا بالأحداث السياسية الكبرى، فغدا منبرًا ثقافيًا يعكس وعي المجتمع ويجسد طموحاته في مواجهة واقع القمع وتقييد الحريات. قبل عام 2003 كان المسرح السياسي يعمل ضمن سياق رقابي صارم، الأمر الذي دفع المسرحيين إلى توظيف الأساليب الرمزية والتلميحية للتعبير عن مواقفهم النقدية تجاه الواقع السياسي. فقد اعتمدت النصوص المسرحية على التضمين والإيحاء واستحضار التاريخ والأسطورة بوصفها وسائل فنية غير مباشرة لطرح القضايا السياسية والاجتماعية الحساسة. وفي هذا السياق برز عدد من المسرحيين الذين استطاعوا صياغة خطاب نقدي يتخفى خلف الرموز، الأمر الذي مكّن المسرح من أداء دور احتجاجي هادئ يحافظ في الوقت نفسه على عمقه الجمالي والفكري. أما بعد عام 2003 فقد شهد المسرح السياسي العراقي تحولات ملحوظة نتيجة التغيرات السياسية التي طرأت على البلاد، إذ تراجعت القيود الرقابية واتسعت مساحة حرية التعبير. وقد انعكس ذلك في توجه المسرح نحو الخطاب المباشر والصريح في تناول قضايا الاحتلال والفساد والطائفية وتمزق الهوية الوطنية. إلا أن هذه التحويلات أفضت أحيانًا إلى تراجع البعد الرمزي والجمالي لصالح التعبير المباشر عن الغضب والمعاناة الاجتماعية. وتُظهر المقارنة بين المرحلتين أن المسرح قبل عام 2003 تميز بعمق رمزي رغم القيود، في حين اتسم المسرح بعده بقدر أكبر من الجرأة والوضوح، مع بقاء هدفه الأساس متمثلًا في الدفاع عن الإنسان العراقي وقيم الحرية والكرامة.

الكلمات المفتاحية: المسرح السياسي، الحرية، الرقابة، الرمزية، الخطاب النقدي.

Trends of Political Theater in Iraq: A Comparison Between the Pre- and Post-Fall Periods

Dr. Mustafa Nazar Saeed Majid

Ibn Sina University of Medical and Pharmaceutical Sciences - College of Medicine

Abstract:

Political theatre in Iraq represents an important reflection of the historical, political, and social transformations experienced by Iraqi society. Over several decades, it has served as a space for expressing the tension between authority and thought, as well as between imposed restrictions and society's aspirations for freedom. Since its emergence in the mid-twentieth century, Iraqi theatre has been closely linked to major political events, becoming a cultural platform that reflects social awareness and embodies the ambitions of society in confronting repression and the restriction of freedoms. Before 2003, political theatre operated within a strict framework of censorship, which compelled playwrights and theatre practitioners to employ symbolic and suggestive techniques to express their critical positions toward political realities. Theatrical texts often relied on implication, allusion, and the evocation of history and myth as indirect artistic tools for addressing sensitive political and social issues. Within this context, a number of theatre artists succeeded in formulating a critical discourse concealed behind symbolic representations, enabling theatre to perform a subtle form of protest while preserving its aesthetic and intellectual depth. After 2003, Iraqi political theatre witnessed significant transformations as a result of the political changes that occurred in the country. Censorship restrictions declined and the space for freedom of expression expanded. Consequently, theatre increasingly adopted a more direct and explicit discourse in addressing issues such as occupation, corruption, sectarianism, and the fragmentation of national identity. However, these changes sometimes led to a decline in symbolic and aesthetic dimensions in favor of direct expressions of anger and social suffering. A comparison between the two periods reveals that theatre before 2003 was characterized by symbolic depth despite restrictions, whereas theatre afterward became more daring and explicit, while continuing to uphold its fundamental aim of defending the Iraqi people and the values of freedom and dignity.

Keywords: Political Theatre, Freedom, Censorship, Symbolism, Critical Discourse.

المقدمة:

يُعدُّ المسرحُ السياسيُّ في العراق من أكثر الفنون تعبيراً عن النبض الواقعي وتقلبات التاريخ، فهو بمثابة المرآة العاكسة لصراع الإنسان مع السلطة، والفضاء الذي يتقاطع فيه الحلم بالحرية مع قسوة القمع والكبت، والعقل بالفوضى، والصوت بالصمت. فالحقيقة أن "الحرية حق جوهري في حقوق الإنسان، ومن دونها لا يمكنه ممارسة أعماله ونشاطاته"⁽¹⁾. فالمسرح العراقي لم يكن يوماً ترفاً فنياً أو فكرياً أو فعلاً جمالياً خالصاً، بل ظلَّ على الدوام منبراً للوعي الشعبي، وسلاحاً رمزياً في مواجهة الاستبداد والظلم، ومختبراً للتعبير عن جلِّ هموم الأمة وآمالها.

منذ منتصف القرن العشرين، ارتبط المسرح السياسي العراقي بالكثير من التحولات السياسية والاجتماعية التي عصفت بالبلاد، فكانت خشبة المسرح ميداناً للكفاح الفكري، يلتقي فيها المبدع مع جمهوره على أرض واحدة من التساؤلات والاحتجاج. قبل عام 2003، عاش المسرح تحت ظلال الرقابة والرغبة، فاختر أن يقول من خلال الرمز ما لا يُقال بالتصريح، وأن يعبر بالتورية والتضمين عن معانٍ تتجاوز حدود المسموح. والأدب الرمزي هو الأدب الذي يرى أعماق الأشياء وليس تلك التي فوق سطحها، ويهتم بالكشف عن تلك الأعماق، وذلك بالاستعانة بالرمز والإيحاء والتلميح؛ لذلك حملت نصوص الرمزيين الإلغاز والمعميات والصور البيانية والأرقام والتشبيهات الغريبة والمجازات المعقدة.⁽²⁾

كان المخرج والكاتب العراقيان يبتكران لغة موازية تخاطب الوعي الجمعي، وتخفي خلف الحكايات التاريخية نقداً للواقع السياسي والاجتماعي، كما نجد في أعمال رواد المسرح الهادف، مثل: يوسف العاني، وقاسم محمد، وإبراهيم جلال، وغيرهم من الذين جعلوا من الفن المسرحي طريقاً للمقاومة الصامتة.

أما بعد السقوط في عام 2003، فقد شهد المشهد تحولاً جذرياً؛ إذ انفتحت فضاءات الحرية على نحو واسع، وارتفعت الرقابة عن النصوص المسرحية والأدبية، الأمر الذي أتاح للصوت المسرحي أن ينطلق معبراً عما اختزنه من صراخ واحتجاج وألم. غير أن هذا الانفتاح، على ما ينطوي عليه من تحرر، صاحبه قدر من الاضطراب في الخطاب، وافتقار، في بعض الأحيان، إلى رؤية جمالية متماسكة. فقد طغت المباشرة على الرمز، وتحولت خشبة المسرح إلى منبر لتفريغ الغضب الشعبي، مما أسهم في تراجع حضور اللغة الفنية الرفيعة التي ميزت المسرح في مرحلة ما قبل السقوط.

إشكالية الدراسة

شهد المسرح العراقي تحولات جوهرية في طبيعته ووظيفته نتيجة المتغيرات السياسية والاجتماعية التي مر بها العراق، ولا سيما التحول الذي أعقب عام 2003. ففي المرحلة السابقة لهذا التاريخ، اتسم الخطاب المسرحي بالاعتماد على الرمز والإيحاء والتضمين بوصفها وسائل فنية للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية في ظل القيود الرقابية، الأمر الذي أفرز نصوصاً وعروضاً ذات أبعاد دلالية متعددة، استثمرت التاريخ والأسطورة والتراث للتعبير عن الواقع بصورة غير مباشرة.

أما في المرحلة اللاحقة لعام 2003، فقد شهد المسرح العراقي انفتاحاً في فضاء التعبير نتيجة تراجع القيود الرقابية، الأمر الذي انعكس على طبيعة الخطاب المسرحي من حيث الموضوعات والأساليب الفنية، واتجهت العديد من التجارب إلى قدر أكبر من المباشرة في تناول القضايا السياسية والاجتماعية، متأثرة بالتحولات التي شهدتها المجتمع العراقي في تلك المرحلة.

وانطلاقاً من ذلك، تتمثل إشكالية الدراسة في محاولة الكشف عن طبيعة التحولات التي طرأت على المسرح السياسي العراقي بين مرحلتي ما قبل عام 2003 وما بعده، من خلال الإجابة عن السؤال الرئيس الآتي:

ما اتجاهات المسرح السياسي في العراق قبل عام 2003 وما بعده، وما أوجه التشابه والاختلاف بينها في ضوء التحولات السياسية والاجتماعية؟

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس عدد من التساؤلات الفرعية، أهمها:

- ما أبرز اتجاهات المسرح السياسي العراقي قبل عام 2003 وبعده؟
 - ما أوجه التشابه والاختلاف بين اتجاهات المسرح السياسي في المرحلتين؟
 - كيف أثرت التحولات السياسية والاجتماعية في تطور هذه الاتجاهات؟
 - ما انعكاس تلك التحولات على الخطاب المسرحي والبناء الفني ووظيفة المسرح في المجتمع؟
- وتسعى الدراسة إلى تحليل العلاقة بين التحولات السياسية والخطاب المسرحي، واستجلاء مظاهر الانتقال من التعبير الرمزي إلى التعبير الأكثر مباشرة، وبيان أثر ذلك في البنية الفنية للنص والعرض المسرحي، وفي طبيعة الدور الذي اضطلع به المسرح السياسي في المجتمع العراقي.

أهداف البحث:

يسعى هذا البحث إلى تحقيق الأهداف الآتية:

1. التعرف إلى السمات الفنية والفكرية للمسرح السياسي العراقي قبل عام 2003.
2. تحليل أساليب التعبير الرمزي وآليات توظيف الرمز والتاريخ والأسطورة في الخطاب المسرحي خلال مرحلة ما قبل 2003.
3. دراسة التحولات التي شهدتها المسرح السياسي العراقي بعد عام 2003 من حيث الموضوعات والبنية الفنية ولغة الخطاب.
4. المقارنة بين مرحلتي ما قبل عام 2003 وما بعده للكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في الرؤية الفنية والفكرية.
5. بيان أثر التحولات السياسية والاجتماعية في تشكيل الخطاب المسرحي العراقي وتطور أدواته التعبيرية.
6. إبراز دور المسرح السياسي في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي، والكشف عن العلاقة بين الفن والسلطة في التجربة المسرحية العراقية.

منهج البحث:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه المنهج الرئيس، وذلك لوصف الظواهر المسرحية وتحليل النصوص والعروض المسرحية السياسية في مرحلتي الدراسة، والكشف عن خصائصها الفنية والفكرية.

كما تستعين الدراسة بـ المنهج المقارن للموازنة بين المسرح السياسي العراقي قبل عام 2003 وبعده، وتحليل أوجه الاتفاق والاختلاف في الموضوعات والبنية الفنية واللغة المسرحية والخطاب الفكري، وصولاً إلى تحديد طبيعة التحولات التي شهدتها المسرح السياسي العراقي وأثرها في وظيفة المسرح ودوره الثقافي والاجتماعي.

المطلب الأول: الإطار النظري للمسرح السياسي

الفرع الأول: مفهوم المسرح السياسي وجذوره التاريخية في الفكر المسرحي العالمي والعربي في الحقيقة، يُعدّ المسرح السياسي من أبرز أشكال المسرح التي حملت الوعي الجمعي في مواجهة السلطة، ومثل منبراً حياً لصوت الإنسان وهو يصارع القهر والظلم الاجتماعي والسياسي. فالمسرح في جوهره . كما يقول علي عقلة عرسان . «ليس وسيلة إعلامية آنية، وإنما هو فنّ له رسالة تتجاوز اللحظة السياسية، لأنه يسعى إلى استنهاض الوعي الجمعي وتحريك الفكر والنفوس معاً» (3) فمنذ نشأته، كان المسرح السياسي مشروعاً معرفياً وثقافياً يتوسّل الجمال ليقول الحقيقة، ويستنطق الواقع بلغة الفنّ، لا بلغة الشعارات المباشرة.

أولاً: مفهوم المسرح السياسي في الفكر المسرحي العالمي

نشأ المسرح السياسي في الغرب في مطلع القرن العشرين، مع التحولات الكبرى التي شهدتها أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، إذ تحوّل المسرح إلى أداة نقد اجتماعي وسياسي، متكلّماً على الفكر الجدلي الماركسي. وقد عدّ المخرج الألماني إرفين بيسكاتور (Erwin Piscator) أول من نظّر لهذا اللون المسرحي، إذ رأى أن «المسرح وسيلة لتشكيل الوعي الطبقي وتحرير الإنسان من الوهم البرجوازي» (4). وتطوّر هذا الاتجاه مع برتولت بريخت الذي ابتكر «المسرح الملحمي»، وهدفه - كما يقول - «ألا يُغرق المشاهد في التماهي العاطفي، بل أن يدفعه إلى التفكير النقدي في قضايا مجتمعه» (5) وهكذا غدا المسرح السياسي في الفكر العالمي وسيلة لإثارة الوعي لا للتسلية، وللتساؤل لا للإجماع، مما جعله جزءاً من بنية الفكر الجدلي الحديث.

ثانياً: جذور المسرح السياسي في الفكر المسرحي العربي

حين انتقل هذا المفهوم إلى البيئة العربية، اكتسب طابعاً خاصاً يرتبط بالتحولات التاريخية والاجتماعية التي عاشتها الأمة منذ منتصف القرن العشرين. فقد كانت القضية السياسية - بمضامينها التحررية والوطنية - محوراً رئيساً في نشأة المسرح العربي. ويشير يوسف إدريس إلى أن "المسرح في العالم العربي لا يمكن أن يكون إلا سياسياً بطبيعته، لأن المجتمع العربي يعيش في قلب السياسة، فلا يمكن أن ينفصل عنها" (6) ويؤكد الباحث مصطفى عبد الغني هذا البعد السياسي قائلاً: «المسرح العربي

ارتبط منذ بداياته بالهم الوطني، فكان صوتاً للمجتمع في مواجهة السلطة، ومرآة للتحوّلات السياسية التي شهدتها العالم العربي» (7).

كما يرى سعد أردش أن «المسرح السياسي العربي لم يكن ترجمةً لنظريات أوروبية فحسب، بل كان نتاجاً لمعاناة شعوب تبحث عن الحرية وتخوض صراعاً ضدّ التسلّط، فحمل المسرح على عاتقه وظيفة مزدوجة: فنية وتنويرية» (8) وهذا التنوّع في الرؤية جعل المسرح السياسي العربي انعكاساً لخصوصية التجربة العربية التي مزجت بين الفعل السياسي والرؤية الجمالية.

ثالثاً: جذور المسرح السياسي العربي وعلاقته بالواقع العراقي

في السياق العراقي، كان المسرح منذ بداياته في منتصف القرن العشرين منبراً للوعي الوطني، وقد عبّر عن رفض القمع ومناهضة الاستبداد، كما في تجارب يوسف العاني وإبراهيم جلال وقاسم محمد . وقد أشار الباحث عزيز الساعدي إلى أن «المسرح العراقي لم ينفصل يوماً عن السياسة، إذ كان فضاءً مفتوحاً للجدل حول مفهوم الحرية والمواطنة، حتى في أحلك ظروف الرقابة» (9).

وهذا الوعي بالوظيفة الاجتماعية للمسرح جعل من خشبة العراقية مرآة لتاريخ العراق المليء بالتغيّرات السياسية، من الأنظمة الملكية إلى الجمهوريات، وصولاً إلى مرحلة ما بعد السقوط. إذًا، يمكن القول إنّ المسرح السياسي، في جذوره العالمية والعربية، لم يكن مجرد انعكاس للسياسة، بل كان فعلاً من أفعالها، يجمع بين النقد والتمثيل، بين الجمال والموقف، بين الفنّ والمجتمع. إنه مسرح يكتب تاريخه من على الخشبة، كما تُكتب الملاحم على صفحات الذاكرة الجمعية.

الفرع الثاني: ملامح خصوصية المسرح السياسي العراقي من حيث النشأة والتوجّه والوظيفة الاجتماعية

لم يكن المسرح العراقي كأيّ مسرحٍ آخر، بل حرثٌ خصيبٌ في حقّ عربيّ مضطرب، حين خطا أولى خطواته نحو الصدق والجرأة، وكان له أن يتعلّم النهوض من رحم التناقضات: بين التقليد والحداثة، بين القمع والبوح، وبين الفرد والجماعة. فخصائصه تَهْدُ إلى نشأةٍ محليةٍ، وتوجّهٍ سياسيٍّ اجتماعيٍّ واضح، ووظيفةٍ إنسانيةٍ ترتبط بالوعي الجمعي وقدرة الفنّ على التأثير.

أولاً: النشأة العراقية لتجربة المسرح السياسي

بحسب موسوعة «المسرح العراقي» فإنّ المسرح العراقي بدأ فعلياً مع تأسيس «فرقة مسرح محترفة» عام 1927 م على يد حقي الشبلي، بعد أن درس المسرح في مصر وفرنسا، وهو «الأب الحقيقي للمسرح الحديث في العراق» (10) هذا النشوء المحلي أتاح للمسرح أن ينشأ في سياقٍ سياسيٍّ واجتماعيٍّ

خاص، حيث كانت البذور تُزرع في عهد الملكية ثم الجمهورية، ومع ظهور حركات التحرر العربية، فدخل المسرح ميداناً سياسياً منذ بداياته.

وقد أشار الباحث العراقي إلى أن "المسرح العراقي منذ أن نشأ وتلمس محاولاته الأولى وبعد أن عاش العراق مخاضاً سياسياً تنازعت فيه قوى اليمين واليسار كان مسرحاً لا يرتهن لمشيشة النظام السياسي الحاكم للبلاد بل كثيراً ما يتمرد على أطروحاته مرتيمياً بأحضان المجتمع ينهل من معين مشاكله ويدافع عن قضاياه»⁽¹¹⁾ هذا الاقتباس يوضح أن المسرح العراقي اختار منذ البداية أن يخوض معترك السياسة من داخل المجتمع، لا من فوقه، وأن وظيفته الاجتماعية كانت محورية في إنشائه.

ثانياً: التوجّه السياسي-الاجتماعي والوظيفة المجتمعية

وقد ارتبط التوجّه العراقي للمسرح - كما يرى الباحث أمجد نجم الزبيدي - بمنطوق التفاعل بين المحلي والوفاة "المسرح العراقي لا يُنظر إليه بوصفه نسخة منقولة عن الأنموذج الغربي، بل ببُنية قابلة لإعادة التفسير، يجري استيعابها داخل السياق المحلي ... في حالة المسرح العراقي، تصبح دراسة هذا الأثر مسألة بالغة الأهمية لفهم كيف تمّ استقبال العناصر الوافدة، وكيف تمّ دمجها، أو حتى مقاومتها، ضمن مشروع مسرحي محلي يعبر عن واقعه»⁽¹²⁾ فمما لا يحتاج إلى تأكيد أن "المسرح فن وثيق الصلة بحركة المجتمع وتحولاته الفكرية والاقتصادية والسياسية، وغيرها"⁽¹³⁾ وهذا التوجّه يُبين أن المسرح السياسي العراقي لم يكن مجرد نقلٍ شكليٍّ للأفكار المسرحية الغربية، بل مشروعاً تكوينياً يعيد إنتاج الشكل والمضمون بما يتناسب مع الواقع العراقي: القبلية، الحرب، الاحتلال، الدولة، المجتمعات المتعدّدة، الهوية.

ويمكن القول إنّ الوظيفة الاجتماعية لهذا المسرح تبلّغت في أنه «فضاء للمساءلة والتمثيل والاحتجاج» كما ورد في مقال حول المسرح الشعبي العراقي "إن فنّ المسرح هو المؤسسة المعرفية، والفكرية، والإنسانية، والأخلاقية التي تأخذ على عاتقها النهوض بمستوى الوعي الجمعي وتخليصه من الشوائب العالقة في جسده»⁽¹⁴⁾ ومن الملاحظ أن "الاغتراب كان ومازال مادة أساسية وهم من هموم المسرح السياسي"⁽¹⁵⁾ وهذا يُبرز أن المسرح العراقي السياسي، ليس ترفاً أو مبادرة فنية معزولة، بل وظيفة ثقافية واجتماعية ترتبط ارتباطاً عضوياً بالإنسان والمكان والزمان، وتعمل من أجل أن يرى المتفرّج ذاته في المساحة التي تُعرض أمامه.

ثالثاً: ملامح خصوصية الفنية-السياسية

من بين الخصائص الأخرى التي تميز المسرح السياسي في العراق، أن نصّه وعرضه كانا يتوجّهان إلى الجماهير الواسعة، وليس فقط إلى النخب، فالتوجّه الشعبي أو الجماهيري كان واضحاً فالعلاقة بين الأدب والسياسة تقود بالضرورة إلى إشكالية العلاقة بين الأدب والفن والسلطة" ومع وجود أنظمة رقابية قوية، اتخذ المسرح رمزية عالية، لكنّه ظلّ يرتبط بواقع الإنسان العراقي اليومي، بأسلوب فعّال من حيث الموضوع، كما نقرأ "امتازت التجربة المسرحية العراقية بمراحل انتقالية ... ففي السبعينات تخلصت من المباشرة والخطابية، وفي الثمانينات تخلصت من عشوائية الإخراج وهلاوية التمثيل، وبدأ بتشكيل تجربته المميزة من خلال عروض مشاكسة خلقت علاماتها المسرحية بعيداً عن فهم السلطة وخطابها التعبوي»⁽¹⁶⁾ وهذا يشير إلى أن المسرح السياسي العراقي قد تأسس عبر مأزق التحدي والتغيير: تحدي السلطة، وتغيير الأسلوب، وتوسيع نطاق التأثير.

وهكذا، يتجلى أن المسرح السياسي في العراق، من حيث النشأة والتوجّه والوظيفة الاجتماعية، يحمل خصوصية تجمع بين الاشتباك مع السلطة والارتباط بالجماعة، بين تأثر بالتجارب المسرحية العالمية وإعادة صياغة محلية، وبين اللغة الرمزية والفعل المباشر "فقد شغلت المشاكل الاجتماعية غالبية كتّاب المسرح العربي على اختلاف مواقعهم، وأساليبهم، بل أن هذه المشكلة بعينها لتعتبر الأساس في برنامج عمل المسرحيين العرب"⁽¹⁷⁾ وهو بذلك ليس نسخة مسرحية مستوردة، بل مشروعاً مبدعاً يسعى إلى أن يكون «مسرحاً للناس» في وسط مجتمع محكوم بالتحول والصراع وتحرير الأوطان وتحرير الإنسان يقتضي تعبئة جماهيرية تؤمن بحتمية المواجهة وتتقبل التضحيات عن طواعية لتتحدى قوى الشر والقمع التي غزت أوطاننا وهجنت حضارتنا وحرفت تاريخنا، وعمقت فينا النزعات الإقليمية والعقلية البدائية ليتاح لها أن تمسك بزمام الأمور، وتتركنا لى هامش الحياة " ⁽¹⁸⁾.

المطلب الثاني: المسرح السياسي في العراق قبل السقوط

الفرع الأول: طبيعة الخطاب المسرحي وأساليب التعبير الرمزي تحت وطأة الرقابة

شكل المسرح السياسي في العراق قبل السقوط أحد أهم الفضاءات الفنية التي عبّرت عن الوعي الجمعي في ظلّ القهر السياسي والرقابة الفكرية الصارمة. فقد كانت الخشبة آنذاك ساحة للصراع الصامت بين الفنان والسلطة، بين الكلمة الممنوعة والرغبة في البوح فانعدام فعالية المتفرج العربي

يعد من أبرز العوائق التي واجهت مسرح التسييس، منذ بداياته، رغم أن هذه الظاهرة ناتجة بالأساس عن إحكام سيطرة السلطات الحاكمة على المجتمعات والشعوب التي تحكمها. ولم يكن المسرح العراقي يملك رفاهية التصريح، فاختر لغة الرمز، والإيحاء، والتضمين، ليقول ما لا يُقال، وليحوّل النص إلى مساحة من المقاومة المضمرّة.

يقول عبد الرحمن بن زيدان: «إنّ المسرح السياسي لا يعيش خارج سياق السلطة، بل في قلبها، وهو إذ يخضع لرقابتها، يُنتج خطاباً موازياً يعيد تعريف العلاقة بين الفن والسلطة»⁽¹⁹⁾ وفي العراق، كانت هذه الجدلية أكثر حدّة، لأنّ الفنان وجد نفسه بين مطرقة الرقيب وسندان الإيمان برسالة الفن. فابتكر شكلاً من الخطاب يعتمد على الرمز والتاريخ والأسطورة لتجاوز خطوط المنع دون الاصطدام بها. وقد تحوّل التاريخ في المسرح العراقي إلى قناع فني، والأسطورة إلى مرآة تعكس الواقع السياسي المقموع. في مسرحيات يوسف العاني - مثل النخلة والجيران والخرابة - نجد نقدًا سياسيًا لاذعًا يتخفّى في ثوب اجتماعي، حيث تتحول الشخصيات الشعبية إلى رموز تمثل الفساد والظلم، دون أن تُسمّى بأسمائها.

أما قاسم محمد، فيقول في أحد حواراته: "لقد دفعتنا الرقابة إلى أن نكتب بلغة جديدة، نُخفي فيها الحقيقة خلف الصورة، ونجعل من المشهد الواحد مسرحاً للتأويل"⁽²⁰⁾. هذه اللغة الجديدة لم تكن هروباً من المواجهة، بل كانت لوناً من ألوان المقاومة الفنية، إذ وجد المبدع نفسه مضطراً لأن يُعبّر عن غضبه بالاستعارة، وعن احتجاجه بالصمت الموجي.

ومن هذا المنطلق، يعلّق الناقد علي مزاحم قائلاً: "إنّ المسرح العراقي قبل عام 2003 قدّم نموذجاً فريداً للتعبير الرمزي، إذ نجح في تحويل الرقابة من قيد إلى دافع للإبداع، ومن أداة تكميم إلى محفّز للخيال الفني"⁽²¹⁾.

لقد ولد الخطاب المسرحي العراقي إذاً من رحم المنع، وارتبطت رمزيته بحالة الخوف والرقابة، حتى أصبح الرمز وسيلة للبوح حين يُمنع التعبير أو الكلام، والاستعارة أداة للاحتجاج حين يُصادر التصريح. وفي المسرح "تكمن أهميته الرمزية في كونه حركة تجريبية بحثية وضعت عند ظهورها لبنة التحولات الجذرية في الفن المسرحي على نطاق الكتابة. فالنصوص المسرحية الرمزية لا تحتوي على الحكمة بالمعنى التقليدي للكلمة، وإنما تقوم على عرض المشاعر والأحاسيس التي تجسد المعاني الصوفية، وهي بذلك تعطي الأولوية للكلمة."⁽²²⁾

وهكذا، تكوّن في تلك الحقبة الزمنية الخطاب المسرحيّ المزدوجّ اللسان: فالظاهرُ أنه فنيّ متخيّل، والباطنُ أنه سياسيّ مُحْتَجّ، يستنهض وعي المتلقين ويحثّهم على القراءة بين السطور.

الفرع الثاني: القضايا والموضوعات السياسية في المسرح العراقي قبل عام 2003 ودلالاتها الفكرية
إن المتأمل في الحركة المسرحية في العراق يدرك أن المسرح العراقي قبل عام 2003 شكّل مرآة عاكسةً للواقع السياسي المحتدم، فكان فضاءً تعبيرياً يحتضن معاناة الإنسان العراقي ويكشف التناقضات في السلطة والمجتمع. ومع أنّ الرقابة السياسية فرضت قيوداً صارمة على النصوص، إلا أنّ المسرحيين العراقيين استطاعوا - بذكائهم الفني والعمق الرمزي - أن يعبروا عن قضاياهم الوطنية والإنسانية الملتهبة، دون الاصطدام المباشر مع السلطة.

لقد انشغلت النصوص المسرحية التي تُعنى بالجانب السياسي في تلك الحقبة بثلاث قضايا كبرى، وهي: الحرية، والسلطة، والمصير الإنساني. فقد كانت الحرية بمثابة الحلم الممنوع، والسلطة الوجه الغامض الذي يهيمن على مصائر البشر، والمصير الإنساني سؤالاً دائماً الحضور في النصوص التي حاولت أن توازن بين البوح والكتمان. يقول الباحث عبد الرحمن بن زيدان إن التغيرات السياسية والاجتماعية تؤدي إلى تغير المفاهيم النقدية، والتي تتغير بتغيرات التجربة المسرحية العربية. ولذلك، فقد لجأ الكتاب إلى الرمز والتاريخ والأسطورة لتناول قضايا الاستبداد والحرمان الاجتماعي. فمسرحيات قاسم محمد مثل (كان ياما كان) و(الطوفان) تُظهر وعياً سياسياً حاداً، إذ تُقدّم شخصيات تواجه قوى غامضة تسيطر على مصيرها، في صورة رمزية للسلطة المطلقة.

ومن أبرز الموضوعات التي تناولها المسرح العراقي آنذاك قضايا الفساد والظلم الاجتماعي، إذ كانت الأعمال المسرحية تقضح الواقع المعيش بأسلوبها الساخر الذي يلامس جوهر المعاناة الشعبية. في مسرحية الخرابة لـ يوسف العاني، نجد تصويراً دقيقاً لمدينة تنهار تحت وطأة الفقر والاستبداد، إذ تصبح «الخرابة» رمزاً لوطنٍ مهذور الكرامة ومقموع الصوت.

لقد كان المسرح العراقي - رغم كل القيود - صوتاً للحقيقة المغيّبة، ومنتفساً للوعي الجمعي، استطاع أن يحفظ للإنسان كرامته في زمن الخوف، وأن يعيد عبر خشبة صياغة الوعي الوطني بلغة الفن والرمز. فالأدب الرمزي هو الأدب الذي يرى أعماق الأشياء وليس تلك التي فوق سطحها ويهتم بالكشف عن تلك الأعماق وذلك بالاستعانة بالرمز، والإيحاء، والتلميح، لذلك حملت نصوص الكتاب الرمزيين بالكثير من الإلغاز والمعميات والأرقام والتشبيهات الغريبة والصور البيانية والمجازات المعقدة.

فالمسرح في تلك المرحلة لم يكن ترفاً ثقافياً، بل شكلاً من أشكال المقاومة الفكرية، ومختبراً للضمير الجمعي الذي قاوم الاستبداد بالجمال، والخوف بالكلمة.

ويمكن الاستشهاد بمسرحية "فوانيس" للكاتب علي سالم،⁽²³⁾ حيث تأتي تلك المسرحية " كشهادة حيّة على ذكاء الفنان العراقي في مرحلة ما قبل السقوط؛ ففي الوقت الذي كانت فيه الرقابة تتربص بكل كلمة، اختار طه سالم أن يذهب نحو "الشعبية الرمزية" ليقول ما لا يُقال. (الفوانيس) هنا ليست مجرد أدوات للإضاءة، بل هي "الوعي" الذي يحاول الأبطال حمايته من الرياح العاتية. في هذه المسرحية، نلمس بوضوح كيف كان المسرح السياسي العراقي قبل 2003 يميل إلى "النقد المتهذب" أو "المقاومة بالاستعارة"؛ حيث لا يُسمى الطاغية باسمه، ولا تُذكر السلطة مباشرة، بل يُترك للجمهور فك الشفرات.

يقول الكاتب طه سالم في مسرحيته: (فوانيس)

"حسن: أوهسه اشلون شسوي

المؤلف: روح راضي سوسن هانم أو كلشي ينتهي..

حسن: (بعد تردد) آني راح أروح.. بس حسب خيالك وخطتك وإرادتك أتمنى أن يعرفون الناس هذا.. (إلى الجمهور) يا ناس انتبهوا للقضية وبعدين لا نذبون اللوم عليه.. (بألم) العيشة.. شسوى (يخرج. تنتطفأ البقعة الضوئية).

المؤلف: (لوحده يفرح) عال.. عال.. هذا أحسن مشهد.. أحسن مشهد (يسير مفكراً) أي. خرجت سوسن هانم مع حسن بالسيارة وفد اقتربت منه وهو شاب نزق..أي نزق لم يتمكن من صد اغرائها وفي هذه اللحظة (صوت سيارة مسرعة -باك راوند- ثم صوت اصطدام فصراخ) اصطدمت السيارة ونقل كل من سوسن خانم وحسن إلى المستشفى..(ضحكة من سوسن خانم) (بقع ضوئية على سوسن وحسن)"⁽²⁴⁾.

ويقول في موضع آخر من المسرحية:

"حسن: ابد.. ابد خانم

سوسن: بس شتريد.. ليش هيجي متبدل.. عندك شي جديد

حسن: لا خانم..خانم احجي الصدك..اني راح احجي الصدك.

سوسن: كول.. اتكلم.. احجي

حسن: خانم ضميري.. نفسي اتحاسبني.. ما اكر أنام الليل (تضحك الخانم) هذا الصدك خانم ..
(تستمر ضاحكة بهستيرية)

سوسن: تالي

حسن: هذا التالي خانم.. ابد.. ابد.. خانم اني أحبكم وأكل خبزكم.. ما ايصير.. ما ايصير" (25)
تعكس هذه المقاطع من مسرحية "قوانيس" لطفه سالم ملمحاً جوهرياً في بنية المسرح السياسي العراقي قبل عام 2003، حيث كان النص يلجأ إلى "الرمزية والميتا-مسرح" (المسرح داخل المسرح) لتمير نقد مبطن لمنظومة القهر السياسي والاجتماعي. يتجلى ذلك في علاقة التبعية بين "المؤلف" كقوة عليا محركة، وبين "حسن" الذي يمثل الفرد المسلوب الإرادة؛ فالمؤلف هنا ليس مجرد كاتب، بل هو استعارة للسلطة التي ترسم المصائر وتجبر الأفراد على سلوكيات تتعارض مع قيمهم (كما في قوله: "حسب خيالك وخطتك وإرادتك"). هذه "الإرادة المفروضة" هي جوهر المعاناة السياسية للمواطن العراقي آنذاك، حيث يتحول الإنسان إلى أداة في مسرحية كبرى لا يملك من أمره فيها شيئاً، سوى تبرير انكساره بوطأة العيش ("العيشة.. شسوي").

ولم يقتصر الرمز على علاقة "المؤلف-حسن" فقط، بل تجسّد في شخصية "سوسن هانم" التي يمكن قراءتها كاستعارة للسلطة الناعمة أو الإغراء الطبقي، حيث يستسلم لها حسن رغم صراعه الأخلاقي، في مشهد يُظهر انهيار الذات تحت وطأة الحاجة. أما ضحكاتها الهستيرية، فتكشف عن لامبالاة السلطة وانفصالها التام عن معاناة الفرد، بل وتعتبر صراع ضميره مجرد مهزلة في مسرحيتها الكبرى. كما يُضفي الاستخدام المسرحي للمؤثرات الصوتية (صوت الاصطدام، الصراخ، الباك راوند) والإضاءة المتقطعة بُعداً تراجمياً مفاجئاً، يحاكي عبثية القدر الذي ترسمه إرادة خارجية، في تناغم مع مناخ القمع الذي كانت تعيشه الساحة العراقية. وهذه العناصر البصرية والسمعية لا تأتي عارضة، بل تشكّل جزءاً من البنية الدرامية التي تعكس حالة اللايقين والخوف التي هيمنت على الفرد العراقي في تلك المرحلة.

وهذا النص، بكسر الجدار الرابع مباشرة بمخاطبة حسن للجمهور، يوظف آلية بريختية واضحة لتحويل المشاهد من متفرج إلى محاكم، مما يعكس الوعي بقدرة المسرح على أن يكون منبراً للنقد والوعي الجمعي، لا مجرد مرآة عاكسة. فالمسرح هنا لا يروي حكاية، بل يستنفر العقل النقدي، ويجعل الجمهور شريكاً في محاكمة السلطة التي رسمت مصير الشخصيات.

أما من الناحية الفكرية، فإن الحوار يبرز صراع "الوعي المقموع" أمام إغراءات السلطة والمال التي تمثلها "سوسن هانم". فصرخة حسن "ضميري.. نفسي تحاسبني" والضحكة الهستيرية التي تجابه بها الهانم، تجسدان الهوية السحيقة بين الطبقة المسحوقة التي تحاول التمسك ببقايا أخلاقية، وبين قوى الهيمنة التي تسخر من هذه المثالية. إن اللجوء إلى مفردات مثل "أكل خبزكم" يعكس دلالة سياسية عميقة حول سياسة "التجويع والتركييع"؛ حيث يصبح الولاء السياسي مرتبطاً بلقمة العيش، مما يجعل الفعل الدرامي هنا وثيقة إدانة لواقع كان يغلف صراعاته الطبقيّة والسياسية خلف ستار الحكاية الاجتماعية، خشية الصدام المباشر مع الرقابة والبطش السلطوي.

وعند مقارنتها بمسرح ما بعد 2003، نكتشف الفرق الجوهرية: "فوانيس" كانت تبحث عن "أمل وسط العتمة"، وتحاول حشد الناس حول فكرة الخلاص الجماعي، معتمدةً على ذاكرة تراثية تمنح الجمهور مسافة تأويلية، بينما نجد مسرح ما بعد السقوط قد استغنى عن الفوانيس تماماً، ليواجه الجمهور بـ"كشافات حادة" تُسلط على الجثث والخراب والمواقع المباشرة، فتحوّلت وظيفة المسرح من منارة تأويل إلى مرآة صادمة، ومن شراكة في تخمين المعنى إلى مواجهة بالفعيلة. وهذا التحول يعكس أيضاً تحوُّلاً في الذاكرة الجمعية؛ ففي المرحلة الأولى كان الأمل يُبنى على إمكانية التغيير، أما في المرحلة الثانية فحلّت الصدمة مكان الأمل، وأصبح المسرح مرآة للواقع المتصدع لا منارة لمستقبل ممكن.

فوانيس طه سالم هي ابنة الزمن الذي كان فيه الصمت موقفاً، والرمز شجاعة، مما يجعلها نقطة ارتكاز أساسية للمقارنة بين مسرح "التلميح الذكي" ومسرح "التصريح الصادم"، وبين فانوس الأمل الذي يُضاء في العتمة، وكشافات الحقيقة التي لا ترحم. ومن ثم، يمكن القول إن "فوانيس" تجسّد نموذجاً راقياً للمسرح السياسي الذي راهن على وعي المتلقي، واستثمر في جماليات التلميح لتمرير رسائله في زمن كان الكلام المباشر فيه محفوفاً بالمخاطر.

المطلب الثالث: المسرح السياسي في العراق بعد السقوط

الفرع الأول: تحولات الخطاب المسرحي بعد عام 2003 بين حرية التعبير وفوضى الطرح
جدير بالذكر أن عام 2003 قد شكّل لحظة فارقة في تاريخ العراق، ليس سياسياً فحسب، بل فنياً وثقافياً أيضاً؛ إذ انفتحت الأبواب التعبيرية على مصاريعها بعد عقود طويلة من الكبت والرقابة

الصارمة، فانطلقت الأصوات المسرحية وهي تحمل هم الوطن، وتبحث عن معنى الحرية بعد أن كانت حلماً غامضاً. لقد وجد المسرحي العراقي نفسه أمام فضاء مفتوح، لكنه فضاء متشظ، تضطرب فيه المفاهيم، وتتنازع فيه الرؤى بين الإبداع والانفلات.

لقد شهد الخطاب المسرحي العراقي بعد السقوط تحولاً جوهرياً في جوانب اللغة والطرح والرؤية. فبعد أن كان المسرح قبل 2003 يُخاطب جمهوره بلغة رمزية ملتوية، بات الخطاب أكثر مباشرة وصراحة، فقد زالت الرقابة السياسية، لكن غيابها أفسح المجال لفوضى في التناول والطرح.

وفي هذا المناخ المتحرر، اتجهت كثير من النصوص إلى تناول قضايا الهوية والانقسام الطائفي والفساد السياسي، وهي موضوعات كانت محرمة في العهد السابق. فأصبح المسرح العراقي بعد 2003 ساحة للنقاش السياسي الحاد، ومراً للاضطراب الاجتماعي والفكري الذي أصاب البلاد. سعت السلطة السياسية قبل عام 2003 إلى إحكام سيطرتها على المجال المسرحي بوصفه فضاء ثقافياً مؤثراً، مما قيد حرية المبدعين ووجه الخطاب المسرحي بما يخدم توجهاتها. لقد وجد المسرحي العراقي نفسه في مواجهة سؤال صعب: كيف يمكن ممارسة الحرية دون أن تتحول إلى فوضى؟ وكيف يمكن للمسرح أن يظل فناً نقدياً، لا مجرد وسيلة للتنفيس السياسي؟ هنا تكمن مأساة ما بعد السقوط؛ إذ تبدلت القيود من رقابة الدولة إلى رقابة الفوضى، ومن الخوف من العقاب إلى الخوف من الضياع في بحر الآراء المتصارعة. ومع ذلك، فإن هذه المرحلة مثّلت أيضاً فرصة نادرة لولادة خطاب مسرحي جديد، أكثر صدقاً وجرأة، يبحث عن هوية العراق في زمن التيه. فالمسرح بعد 2003، وإن بدا مشتتاً، إلا أنه ظلّ وفياً لوظيفته الكبرى: أن يكون مرآة للوعي الوطني، وصوتاً حراً في وجه الخراب.

الفرع الثاني: القضايا الجديدة في المسرح السياسي المعاصر وآفاق التجديد الفني والفكري

بعد عام 2003، شهد المسرح السياسي العراقي تحولاً جذرياً في موضوعاته ورؤاه الفنية؛ إذ لم يعد المسرح مجرد منبرٍ للشكوى من السلطة أو الاحتفاء بالبطولة، بل أصبح فضاءً رحباً لمساءلة الذات والواقع، والبحث عن معنى الهوية في وطنٍ يتنازع التشتت والانقسام. فقد خرج الخطاب المسرحي من دائرة السلطة والمعارضة إلى فضاء أوسع من التأمل والنقد الذاتي، فغدا المسرح شاهداً على تحولات المجتمع، ومختبراً للتفكير في الحرية والعدالة والانتماء.

لقد برزت في المسرح العراقي المعاصر قضايا جديدة لم تكن مطروحة من قبل، مثل سؤال الهوية الوطنية، وقلق الانتماء، وصدمة الاحتلال، والعنف الطائفي، وتحولات الوعي الجمعي. وتشير هيا صالح إلى أن "المسرح نشأ سياسياً وما يزال، فهو يؤدي وظيفة سياسية، وهي صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهائهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل هذه الأوضاع، وذلك جوهر المسرح" (26).

وفي هذا السياق، أصبح المسرح السياسي بعد السقوط أكثر عمقاً في رؤيته للإنسان العراقي، فلم يعد البطل المسرحي هو الزعيم أو المقاتل، بل المواطن المهمش، الذي يعيش بين ركام الحروب وتناقضات السلطة.

كما شهدت التجربة المسرحية تجديداً فنياً على مستوى اللغة والأسلوب، إذ اتجه كثير من المبدعين إلى المسرح التجريبي، والمسرح الوثائقي، والمونودراما بوصفها أشكالاً تعبّر عن التمزق الداخلي والفوضى الاجتماعية. "وللمسرح السياسي رسالة تنويرية تتعدى مجرد الإضحاك والتسلية إلى الغوص في أعماق المجتمع، وطرح قضاياها، وتبني همومه، دون أن يُؤثر ذلك على فنيّات المسرح" (27).

أما من الناحية الفكرية والجمالية، فقد انفتح المسرح على قضايا العولمة والتواصل الثقافي والوعي، حيث بات الفنان العراقي يعبر عن تجربة مزدوجة: تجربة الداخل، وتجربة الخارج المنفي. "فالمسرح السياسي لا يقوم فقط على طرح القضايا السياسية، وإنما يعتمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية، وهو ما ينسجم مع تطلعات الكاتب لبناء علاقة إشكالية مع اللغة" (28)، فالأعمال الأدبية ومنها المسرح "يتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية تختلف من عمل لآخر، وهو ما يفهم من خلال هذا العمل في إجماله" (29).

إن آفاق التجديد الفني والفكري في المسرح السياسي العراقي تُعدّ إحدى أهم ملامح ما بعد السقوط؛ إذ أتاح الانفتاح الإعلامي والتقني للمبدعين فرصة استلهاهم تجارب المسرح العالمي، مثل بريشت وغروتوفسكي وبيتر بروت، لكن بروح عراقية تنبض بالوجدان المحلي والبحث عن خلاص جماعي. وهكذا، يمكن القول إن المسرح السياسي في العراق بعد السقوط دخل مرحلة المخاض الفني والفكري؛ مرحلة توازن بين الحرية والانضباط، بين الفوضى والإبداع، بين الوجدان والأمل. فهو اليوم لا يسعى إلى مجرد فضح الواقع، بل إلى إعادة تشكيل الوعي الوطني، وتخليص الإنسان من الخوف والاغتراب، عبر لغة مسرحية جديدة تلامس الوجدان وتستنهض الفكر.

كما يمكن الاستشهاد على النماذج المسرحية الدالة على مسرح ما بعد السقوط بالمجموعة المسرحية الكاملة لصباح الأنباري⁽³⁰⁾، مختبراً حياً لرصد التحولات العميقة التي طرأت على "بنية الخوف" في الإنسان العراقي، حيث يبرز نتاجه كجسرٍ درامي يربط بين ضفتي السقوط. في نصوصه التي سبقت عام 2003، نجد الأنباري يغلف خطابه السياسي بطبقات من الفانتازيا والترميز العالي، حيث كانت السلطة حاضرة كظل ثقيل لا يُسمى، مما أجبره على بناء عوالم مسرحية تتسم بالغموض والشاعرية لتمير صرخة الرفض. هذا الالتزام بالرمز لم يكن مجرد خيار فني، بل كان استراتيجية بقاء سياسية تهدف إلى حماية النص وصاحبه من مقص الرقيب، مع الحفاظ على جذوة الوعي لدى المتلقي الذي اعتاد فك شفرات الحكاية فوق الخشبة.

ويقول صباح الانباري من مسرحية (قطار الموت) في (المصمت الأول):

"تطفأ الأضواء، وتعزف الأبواق معلنة عن قدوم موكب الملك، وعندما تغمر الإضاءة الفيضانية الخافتة خشبة المسرح نرى مدرجاً عالٍ نوعاً ما، وفي أعلى وسط الخشبة كرسي العرش وقد علق فوقه تماماً التاج الملكي بحجم كبير، على يمين المسرح ويساره رتبت مقاعد الحاشية بشكل مهيب، دائرتان من الضوء تتوهجان على مقعدي الحاشية السفليين، وفي أسفل يمين ويسار الخشبة ثم تتحركان إلى الأعلى.⁽³¹⁾

ثم ينتقل الكاتب صباح الأنباري إلى المصمت الثاني:

"تدريجياً تشتد الإضاءة على كرسي العرش، وإذ تتوهج توهجاً شديداً تعزف الموسيقى سلماً خاصاً، دوائر ضوء متتالية تسلط على كراسي الحاشية، يضاء المسرح بإضاءة فيضانية خافتة فنرى في فضائه عشرات البنادق أو السيوف معلقة سابعة في الهواء، يتغير لون (السايك) من الأبيض إلى الأحمر ثم يعود إلى الأبيض ثانية"⁽³²⁾.

يمثل نص "قطار الموت" لصباح الأنباري تحولاً جوهرياً في لغة المسرح السياسي العراقي بعد عام 2003؛ فبدلاً من الحوارات المشفرة والرمزية الحذرة التي سادت قبل التغيير، نجد هنا اتجاهاً نحو "مسرح الصورة" وجماليات العرض التي تفصح آليات صناعة الاستبداد. مشهد "العرش والتاج" المعلق فوق المدرج ليس مجرد ديكور، بل هو إحالة فكرية لتقديس السلطة وتكريس هيبتها الزائفة في العقل الجمعي، حيث يعكس المدرج العالي هرمية السلطة القائمة على التباعد الجسدي والرمزي بين الحاكم والمحكوم.

أما استخدام "البنادق والسيوف السابحة في الهواء"، فيحمل دلالة سياسية واضحة حول طبيعة الحكم القائمة على التهديد المستمر، حيث تظل القوة العسكرية هي الظل الملازم لكل ممارسة سياسية. واختيار تعليقها في الهواء دون حامل بشري يحملها، يضيف إحياءين متداخلين: الأول، أن القوة العسكرية في النظام الجديد أصبحت كياناً مجرداً من المسؤولية الأخلاقية؛ والثاني، أنها تظل مهددة للجميع في أي لحظة، وكأن الموت معلق فوق رؤوس العراقيين دون سبب واضح، مما يجسد حالة القلق والارتباك التي صبغت المشهد العراقي في مرحلة ما بعد التغيير، حيث تبدلت الوجوه وبقيت أدوات القمع شاخصة.

على المستوى الفكري، يحمل التحول اللوني في (السايك) من الأبيض إلى الأحمر ثم العودة للأبيض دلالة رمزية صاعقة تلخص دورة العنف السياسي في العراق؛ فالأحمر هنا ليس مجرد لون، بل هو تعبير عن "الدم" كضريبة حتمية للحصول على السلطة أو الحفاظ عليها. وهذه الدورة اللونية ترسم مساراً سياسياً عراقياً موجزاً: بداية بيضاء (وعود التغيير)، ثم انزلاق إلى الأحمر (العنف والدماء)، ثم عودة إلى البيضاء (وهم الاستقرار) الذي سرعان ما ينكشف زيفه.

إن تركيز الأنباري على "الضوء والظلام" و"الموسيقى الملكية" يكشف عن الرؤية النقدية للمسرح العراقي الحديث تجاه فكرة (الصنم) الجديد؛ فالمسرح بعد 2003 صار أكثر جرأة في تفكيك "هيبة السلطة" وتحويلها إلى مجرد عرض أدائي مكشوف، مبيناً أن استبدال التاج أو الكرسي لا يعني بالضرورة غياب أدوات الموت (البنادق) التي تظل معلقة فوق رؤوس الجميع كقدر لا مفر منه.

وإذا كانت "قوانين" لطفه سالم قد راهنت على التلميح والميتا-مسرح في زمن الرقابة، فإن "قطار الموت" لصباح الأنباري يمثل القطيعة مع تلك الاستراتيجية، منتقلاً إلى مسرح الصورة الصادمة الذي يفضح آلية السلطة عبر مشهدياتها البصرية، لا عبر حكاياتها المشفرة. وهذا التحول من التلميح إلى المكاشفة لم يقتصر على النص فقط، بل أعاد تعريف علاقة خشبة بالجمهور؛ ففي مسرح الأنباري، لم يعد المتفرج مطالباً بتأويل الرموز، بل صار مواجهاً بحقيقة السلطة كما هي: عارية ومكشوفة وقاتلة.

وبالانتقال إلى الجانب التطبيقي لما بعد عام 2003، تتزاح هذه الأقنعة في مجموعة الأنباري لتفسح المجال أمام لغة أكثر قسوة ومواجهة. فلم يعد العدو شبحاً مستترًا خلف الرموز، بل صار واقعاً يومياً يتجسد في مفردات الدم، الانفجارات، وضياح الهوية. في نصوصه المتأخرة، نلمس تحولاً من "سياسة

التلميح" إلى "جماليات المكاشفة"، حيث يعيد صياغة الوجد العراقي عبر مونودرامات تجلد الذات وتساؤل الواقع السياسي الجديد دون مواربة. هنا، يتحول المسرح من أداة للمقاومة الصامتة إلى مرآة صادمة تعكس تقنت الفرد العراقي أمام فوضى لم تجلب الخلاص المرتجى، مما يجعل مجموعته الكاملة مرجعاً تطبيقياً لا غنى عنه لفهم كيف انتقل القلم المسرحي من محاربة "الدكتاتورية المركزية" إلى مواجهة "الخراب المتعدد" الذي أعقب التغيير.

ولتوضيح أبرز الفروق بين اتجاهات المسرح السياسي العراقي في مرحلتي ما قبل عام 2003 وما بعده، يبين الجدول (1) أهم أوجه المقارنة بين المرحلتين من حيث الاتجاهات الفنية، وطبيعة الخطاب، والموضوعات، وأساليب المعالجة.

الجدول (1) مقارنة بين اتجاهات المسرح السياسي في العراق قبل عام 2003 وبعده

محور المقارنة	قبل عام 2003	بعد عام 2003
الاتجاهات المسرحية	الرمزي، التاريخي، الأسطوري	الواقعي، الاحتجاجي، التسجيلي
لغة الخطاب	الإيحاء، التلميح، التضمين	المباشرة، النقد الصريح
الموضوعات	السلطة، الحرية، القمع	الفساد، العنف، الهوية، الإرهاب
أساليب المعالجة	غير مباشرة	أكثر مباشرة
الهدف	تجاوز الرقابة وإثارة الوعي	مناقشة الواقع السياسي والاجتماعي بصورة مباشرة

يتضح من الجدول (1) أن اتجاهات المسرح السياسي العراقي تأثرت بصورة واضحة بالتحويلات السياسية والاجتماعية التي شهدتها العراق، إذ اتسمت المرحلة السابقة لعام 2003 بسيادة الاتجاه الرمزي، في حين برزت بعد عام 2003 اتجاهات أكثر مباشرة في تناول القضايا السياسية والاجتماعية، مع استمرار اهتمام المسرح بقضايا الإنسان العراقي، وإن اختلفت أساليب التعبير ووسائل المعالجة.

الخاتمة:

في ختام هذه الدراسة التي سعت إلى استجلاء ملامح المسرح السياسي في العراق في مرحلتين تاريخيتين مفصليتين، تبين أن هذا الفن لم يكن مجرد ممارسة جمالية معزولة، بل ظلّ على الدوام تعبيراً حياً عن تحولات الواقع السياسي والاجتماعي، ومراً حساسة تعكس توترات السلطة والمجتمع، وتعيد صياغتها في بنى رمزية ودلالية متعددة. وقد كشف الإطار النظري أن المسرح السياسي، كما تبلور في الفكر المسرحي العالمي والعربي، يقوم على وعي نقدي بالواقع، وعلى وظيفة مزدوجة تجمع بين التمثيل الجمالي والتأثير الإيديولوجي، وهو ما وجد صداه الخاص في التجربة العراقية التي اكتسبت خصوصيتها من تداخل التاريخ السياسي العنيف مع البنية الثقافية المتحولة.

وقد أظهرت الدراسة أن جذور المسرح السياسي العربي، على الرغم من تأثرها بالمنجز الغربي، قد انبثقت من سياقات محلية متصلة بقضايا التحرر والهوية، وأن العراق مثّل حالة فريدة ضمن هذا المسار؛ إذ تداخلت فيه التجربة المسرحية مع تحولات الدولة الحديثة، مما أفرز خطاباً مسرحياً يتسم بالحرر أحياناً، وبالجرأة المضمرة أحياناً أخرى. وقد تجلّت هذه الخصوصية في النشأة والتوجه، وفي الوظيفة الاجتماعية التي اضطلع بها المسرح بوصفه وسيلة للتوعية والتعبئة، أو كأداة للمقاومة الرمزية في وجه القيود المفروضة.

وفي مرحلة ما قبل عام 2003، اتّسم المسرح السياسي بطابعٍ مراوغ، حيث فرضت الرقابة الصارمة على الخطاب المسرحي أن يتخذ من الرمز والإيحاء والتكثيف الدلالي أدواتٍ للتعبير، فغابت المباشرة لصالح بنى سرديّة وإخراجية مشحونة بالإحالات والتضمينات. وقد عكست الموضوعات المطروحة آنذاك قضايا السلطة والهيمنة والاغتراب، لكنها كانت تُقدّم في سياقات ملتوية تتيح تمرير الرسائل دون الاصطدام المباشر مع السلطة، مما أكسب النص المسرحي كثافةً تأويلية، وجعل المتلقي شريكاً في إنتاج المعنى.

أما في مرحلة ما بعد السقوط، فقد شهد المسرح السياسي تحوُّلاً لافتاً في طبيعة الخطاب، حيث انفتحت فضاءات التعبير وتراجع منسوب الرقابة المباشرة، الأمر الذي أفسح المجال لظهور خطاب أكثر صراحة واحتكاكاً بالواقع. غير أن هذه الحرية النسبية لم تخلُ من تحديات، إذ واجه المسرح حالة من التششت البنوي وتعدد المرجعيات، فضلاً عن تأثير الفوضى السياسية والأمنية في استقرار الإنتاج المسرحي. ومع ذلك، برزت موضوعات جديدة تتصل بالهوية، والعنف، والطائفية، والاحتلال، والفساد،

بما يعكس انتقال المسرح من خطاب التلميح إلى خطاب المواجهة، ومن الرمز المغلق إلى البوح المفتوح.

وتكشف المقارنة بين المرحلتين أن المسرح السياسي العراقي انتقل من استراتيجية "القول غير المباشر" إلى "القول الصريح"، لكنه في المقابل خسر بعضاً من تماسكه الفني الذي كان يفرضه القيد الرقابي بوصفه محقراً للإبداع الرمزي. ومن ثم، فإن تطور هذا المسرح لا يمكن قراءته بوصفه خطأ تصاعدياً بسيطاً، بل هو مسار معقد تحكمه جدلية الحرية والقيود، والسلطة والفن، والواقع والتخييل.

وختاماً، يمكن القول إن المسرح السياسي في العراق يظل مجالاً خصباً للدراسة، لما ينطوي عليه من قدرة على تمثيل التحولات الكبرى في المجتمع، واستشراف مآلاته، وهو ما يستدعي مزيداً من البحث في آلياته التعبيرية، وعلاقته بالجمهور، ودوره في تشكيل الوعي الجمعي، خاصة في ظل التحديات الراهنة التي تستوجب خطاباً فنياً قادراً على الجمع بين العمق الجمالي والفاعلية النقدية.

وبالتالي، نوصي بما يلي:

1- ضرورة إعادة تأصيل المفهوم النظري للمسرح السياسي في السياق العراقي، عبر دراسات أكاديمية معمقة تُعنى ببلورة إطار مفاهيمي يجمع بين المنجز العالمي وخصوصية التجربة المحلية، بما يسهم في تجاوز الارتباك الاصطلاحي وتعدد المرجعيات.

2- الدعوة إلى إحياء البعد الجمالي في الخطاب المسرحي السياسي، وعدم الارتكان إلى المباشرة والخطابية التي سادت بعض تجارب ما بعد السقوط، وذلك من خلال استثمار الطاقات الرمزية والتقنيات الفنية التي أثبتت فاعليتها في مرحلة ما قبل السقوط.

3- تشجيع الكتاب والمخرجين على بناء خطاب مسرحي متوازن يجمع بين الجرأة في الطرح والعمق الفني، بحيث لا تتحول الحرية إلى فوضى تعبيرية، بل تكون منطلقاً للإبداع وإعٍ قادر على التأثير في المتلقي وإثارة وعيه النقدي.

4- دعم المؤسسات الثقافية الرسمية والأهلية للحركة المسرحية، عبر توفير بيئة إنتاج مستقرة، وتمويل العروض ذات الطابع الجاد، بما يسهم في استعادة الدور الريادي للمسرح بوصفه فضاءً للحوار المجتمعي.

- 5- العناية بتكوين جيل جديد من المسرحيين يمتلك وعياً سياسياً وجمالياً معاً، من خلال تطوير المناهج التعليمية في المعاهد والكليات الفنية، وإدماج المسرح السياسي ضمن برامج التدريب والتأهيل.
- 6- توثيق التجارب المسرحية العراقية، ولا سيما تلك التي تناولت القضايا السياسية في المرحلتين المدروستين، من خلال إنشاء أرشيف وطني رقمي يحفظ النصوص والعروض، ويتيحها للباحثين والمهتمين.
- 7- تعزيز الدراسات المقارنة التي تربط المسرح السياسي العراقي بنظائره العربية والعالمية، بما يفتح آفاقاً أوسع للفهم والتطوير، ويسهم في إدماج التجربة العراقية ضمن السياق المسرحي الدولي.
- 8- تشجيع انفتاح المسرح على قضايا المجتمع الراهن، ولا سيما ما يتصل بالهوية، والمصالحة، وبناء الدولة، مع الحفاظ على استقلالية الخطاب الفني بعيداً عن التوظيف الأيديولوجي الضيق.
- 9- تفعيل دور النقد المسرحي بوصفه سلطة معرفية موازية، تسهم في تقويم التجارب، وكشف مواطن القوة والضعف فيها، وتوجيهها نحو مزيد من النضج الفني والفكري.

الهوامش

- (1) حسن فالح سالم، وأزهر داخل محسن، تمثيلات الاستبداد السياسي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة فنون، ملحق العدد 25، 2023، ص 176.
- (2) محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م، ص 66.
- (3) علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح العربي، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1996م، ص 112.
- (4) أنطون مقدسي، اتجاهات المسرح المعاصر، بيروت، دار الفكر الجديد، 1985م، ص 67.
- (5) بريخت، الأعمال المسرحية المختارة، ترجمة عبد الغفار مكاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 29.
- (6) يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، القاهرة: دار المستقبل العربي، 1987م، ص 54.
- (7) مصطفى عبد الغني، المسرح والسياسة في الوطن العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م، ص 41.
- (8) سعد أردش، التيارات المسرحية المعاصرة في الوطن العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1991م، ص 73.

- (9) عزيز الساعدي، المسرح العراقي والتحولات السياسية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2009م، ص 102.
- (10) موسوعة. «المسرح العراقي». موقع المعرفة.
- (11) فالح حسن شمخي، تاريخ المسرح التحريضي {السياسي} في العراق، بغداد، 2021م، ص 2.
- (12) أمجد نجم الزبيدي، «التأثير الأجنبي وتشكيل هوية المسرح العراقي»، جريدة الصباح، بغداد، 25 مايو 2025.
- (13) سعد يوسف عبيد، ما بعد الحداثة والمسرح في السودان، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مايو 2012م، ص 53.
- (14) المسرح العراقي الشعبي: عوامل النهوض وغياب الدعم، جريدة الصباح، بغداد، 2023م.
- (15) فرج عمر فرج، ظاهرة الاغتراب السياسي في مسرح سعد الله ونوس، دراسة تحليلية، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الثاني يونيو، الجزء الثالث، 2014م، ص 315.
- (16) «هل انتهى العصر الذهبي للمسرح العراقي؟» مجلة الشبكة العراقية، magazine.imn.iq، 2024م.
- (17) عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2002م، ص 15.
- (18) محمد العياري، البعد السياسي في شعر السياب والشابي، دراسة مقارنة الأقسام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، المجلد 18، العدد 7، تموز، 1983م، ص 95.
- (19) عبد الرحمن بن زيدان، نقد المسرح العربي (البوصلة والمرساة)، الهيئة المصرية للمسرح مشروع الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية (الندوة الثالثة)، ص 9.
- (20) قاسم محمد، حوارات في المسرح العراقي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998، ص 87.
- (21) علي مزاحم، المسرح العربي بين الرقابة والحرية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2012، ص 59.
- (22) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2006، ص 229.
- (23) طه سالم، مسرحية فوانيس، مكتبة لسان العرب، ص 1.
- (24) المرجع السابق نفسه، ص 14-15.
- (25) المرجع السابق نفسه، ص 30.
- (26) هيا صالح، "سعد الله ونوس والمسرح السياسي". مجلة ثقافات، العدد 14، جامعة البحرين، أبريل 2005، ص 176.
- (27) المرجع السابق نفسه، ص 177.
- (28) المرجع السابق نفسه، ص 177.
- (29) قارة محمد سليمان، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر باتنة1، 2017/2018م، ص 20.

(30) صباح الأنباري، المجموعة المسرحية الكاملة، منشورات ضفاف، الهيئة العربية للمسرح، ط1، 1438هـ/2017م.

(31) المرجع السابق، ص 186.

(32) نفس المرجع السابق، ص 189.

المصادر والمراجع:

- 1- أمجد نجم الزبيدي، التأثير الأجنبي وتشكيل هوية المسرح العراقي، جريدة الصباح، بغداد، 25 مايو 2025م.
- 2- أنطون مقدسي، اتجاهات المسرح المعاصر، بيروت، دار الفكر الجديد، 1985م.
- 3- بريخت، الأعمال المسرحية المختارة، ترجمة عبد الغفار مكاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- 4- حسن فالح سالم، وأزهر داخل محسن، تمثيلات الاستبداد السياسي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة فنون البصرة، ملحق العدد 25، 2023م.
- 5- سعد أردش، التيارات المسرحية المعاصرة في الوطن العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1991م.
- 6- سعد يوسف عبيد، ما بعد الحداثة والمسرح في السودان، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مايو 2012م.
- 7- صباح الأنباري، المجموعة المسرحية الكاملة، منشورات ضفاف، الهيئة العربية للمسرح، ط1، 1438هـ/2017م.
- 8- طه سالم، مسرحية فوانيس، مكتبة لسان العرب.
- 9- عبد الرحمن بن زيدان، نقد المسرح العربي (البوصلة والمرساة)، الهيئة المصرية للمسرح مشروع الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية (الندوة الثالثة).
- 10- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2002م.

- 11- عزيز الساعدي، المسرح العراقي والتحوّلات السياسية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2009م.
- 12- علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح العربي، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1996م.
- 13- علي مزاحم، المسرح العربي بين الرقابة والحرية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2012م.
- 14- فالح حسن شمخي، تاريخ المسرح التحريضي {السياسي} في العراق، بغداد، 2021م.
- 15- فرج عمر فرج، ظاهرة الاغتراب السياسي في مسرح سعد الله ونوس، دراسة تحليلية، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الثاني يونيو، الجزء الثالث، 2014م.
- 16- قارة محمد سليمان، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الوطن العربي، رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر باتنة1، 2017/2018م.
- 17- قاسم محمد، حوارات في المسرح العراقي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م.
- 18- ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2006م.
- 19- محمد العياري، البعد السياسي في شعر السياب والشابي، دراسة مقارنة الأقاليم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، المجلد س18، العدد 7، تموز، 1983م.
- 20- محمد عبد الرحيم عنبر، المسرحية بين النظرية والتطبيق، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م.
- 21- المسرح العراقي الشعبي: عوامل النهوض وغياب الدعم، جريدة الصباح، بغداد، 2023م.
- 22- مصطفى عبد الغني، المسرح والسياسة في الوطن العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م.
- 23- موسوعة. «المسرح العراقي». موقع المعرفة. تم الاطلاع في 21 أكتوبر 2025، موقع المعرفة (marefa.org).
- 24- «هل انتهى العصر الذهبي للمسرح العراقي؟» مجلة الشبكة العراقية، magazine.imn.iq، 2024م.
- 25- هيا صالح، سعد الله ونوس والمسرح السياسي، مجلة ثقافات، العدد 14، جامعة البحرين، أبريل 2005م.
- 26- يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، القاهرة: دار المستقبل العربي، 1987م.