مسرح الكباريه السياسي وتمثلاته في عروض كاظم النصار

أ.م.د. زينة كفاح علي الشبيبي

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

dr.zina20@yahoo.com

تاريخ الاستلام : 14-02-2021

تاريخ القبول : 16-03-2021

الملخص:

ويعد المخرج العراقي (كاظم النصار) منتجاً لرهطٍ من العروض التي اتخذت سمة الكباريه السياسي وما لحق بالذات العراقية من أزماتٍ وآثار حروب وحضارات، كان لها محمولاتها من العلامات والمعالجات الخاصة بالأزمات، ليكون لها امتيازها في الطرح وقراءة الواقع أثر الهزات المجتمعية المتلاحقة.

جاء البحث بأربعة فصول تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث) ومشكلة البحث المتسائلة عن: الكباريه السياسي في عروض المخرج كاظم النصار المسرحية؟ وتجلت أهمية البحث والحاجة إليه في:

أ. استجابة المخرج العراقي ومسايرته لأحداث الحياة اليومية وأزماتها وتحولاتها.

ب. يفيد البحث المعنيين في الإخراج المسرحي.

ت. أما هدف البحث فقد سعى إلى : كشف الكباريه السياسي في عروض المخرج العراقي (كاظم نصار).

وجاءت صور البحث فقد أتى الحد الزماني للفترة بين (2014 – 2017) والحد المكاني: كان معنياً بـ بغداد / العراق. وحمل الحد الموضوعي: مسرح الكباريه السياسي في عروض المخرج العراقي كاظم النصار المسرحية .

وجاء الفصل الثاني (الإطار النظري) شاملاً على مبحثين:

أولاً: مرجعيات عروض الكباريه السياسي.

ثانياً: عروض مسرح الكباريه السياسي عربياً وعراقياً.

وختم الفصل بمؤشرات الإطار النظري .

وأتى الفصل الثالث متضمناً إجراءات البحث وهي:

أولاً: عينة البحث، إذ شملت عروض (أحلام كارتون وسينما)، ثانياً: أداة البحث، اعتمدت مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث. ثالثا: منهج البحث، اعتمد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

أما الفصل الرابع، فقد تضمن أولاً: النتائج، ثانياً: الاستنتاجات، ثبت المصادر والمراجع ثم الملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الكباريه السياسي، تمثلات

Features of the political cabaret theater in the shows of Kazem Al-Nassar

Assist. Prof. Dr.Zina Kifah Ali Al-Shibeeby
University of Babylon

Receipt date: 2021-02-14
Date of acceptance: 2021-03-16

Abstract

The Iraqi director (Kazem Al-Nassar) is a producer of shows that took the characteristic of political cabaret and what befell the Iraqi self in terms of crises and the effects of wars and civilizations, which had its loads of marks and treatments for crises, to have the distinction of presenting and reading the reality of the successive societal shocks.

The research came in four chapters, which included the first chapter (the methodological framework for the research) and the research problem asking about: The features of the political cabaret in director Kazem Al-Nassar's theatrical performances? The importance and need for research were evident in:

a. The Iraqi director's response and his equilibrium with the events of daily life, its crises and transformations.
b. Useful research concerned in theater direction.
c. As for the aim of the research, it sought to: Expose the features of the political cabaret in the shows of the Iraqi slasher (Kazem Nassar).

The images of the research came as the temporal boundary of the period between (2014-2017) and the spatial boundary came: it was concerned with Baghdad / Iraq. He carried the objective limit: the features of the political cabaret theater in the theatrical performances of the Iraqi director Kazem Al-Nassar.

The second chapter (the theoretical framework) includes two topics:

First: References to the political cabaret show.

Second: Arab and Iraqi political cabaret theater performances.

The chapter was concluded with indicators of the theoretical framework.

The third chapter includes the research procedures, namely:

First: The research sample, which included presentations (cartoon and cinema dreams). Second: The research tool, the researcher relied on the theoretical framework indicators as a tool to analyze the research sample. Third: Research methodology, the researcher adopted the descriptive and analytical approach in analyzing the sample.

As for the fourth chapter, it included first: the results, second: the conclusions, establish the sources and references, then the abstract in English.

Keywords: political cabaret, representations

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تتمثل حساسية المسرح بترصده ومعالجاته لظروف حياتية تخص واقع الأحداث المعاشة، مقترحاً بعض الإشارات حلولاً لمشاكل وأزمات الواقع الاجتماعي، لذا أتت عروض المسرح حاشدة بالصور الحياتية المعاشة والمواكبة لها، ولأن الشأن السياسي أكثر حضوراً من الأفكار والأداء في التأثير والتأثر والمساس بالحياة الإنسانية جاءت استجابة العروض المسرحية للظروف السياسية أكثر اتساعاً لما لتلك الظروف من وقع على مسار حياة الناس في المجتمع.

وشهد المسرح بنصوصه وعروضه على تلك المعاينة والحالة السياسية ما يتطلب عدةً ومنظومةً لقراءة الحدث السياسي، فكان لمسرح الكباريه قدراته في مواجهة الظرف السياسي والتحريض على النتائج التي انتهت إليها ظروف الحياة الاجتماعية عموماً، واستلزم ذلك استنفاراً من الأفكار والتقانة لفريق العمل المسرحي.

وكان إن استعان مسرح الكباريه السياسي، وبهدف سرعة الاستجابة للأحداث استعان بمنظومة من الفنون الأدائية والوسائط التقنية بهدف التأثير أو لتحريض المتلقي وتعزيز مواجهته لتلك الأزمات ونتائجها المادية والقيمية المؤثرة في خامة المجتمع عامةً.

ويعد مسرح الكباريه إنتاجاً محدثاً شهدته ظروف الاهتزازات السياسية للفرد العربي ما يبرر حضوراً لأنواع من المسارح والتناصات والاستعارات الأدبية والفنية والجمالية ما شكل شعرية كاملة لهذا النط المسرحي.

إن مسرح الكباريه السياسي لا يأنف من التقاط الهوامش والمضمرات وشذرات النصوص والصور ورفعها إلى فضاء المسرح لأنه معنيٌ بما هو يومي ومعاش، ومن هنا جاءت مشكلة البحث متسائلة عن: مسرح الكباريه السياسي وتمثلاته في عروض المخرج كاظم النصار ؟.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

1. استجابة المخرج العراقي ومسايرته لأحداث الحياة اليومية بمجمل تحولاته.
2. يفيد البحث المعنيين بالإخراج المسرحي في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

ثالثاً: هدف البحث

كشف الكباريه السياسي وتمثلاته في عروض المخرج العراقي كاظم النصار.

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزماني: 2014-2017.
2. الحد المكاني: العراق / بغداد.
3. الحد الموضوعي: مسرح الكباريه السياسي وتمثلاته في عروض المخرج العراقي كاظم النصار.

تحديد المصطلحات:

الكباريه السياسي:

صيغة مسرحية شعبية عالمية استمدت تكوينها الفني وركائزها التقنية من عدة فنون متشابهة، اشتركت معاً في معالجة موضوعات معاصرة وتصوير شخصيات دنيوية مستلهمة من واقع الحياة المعيشة بأسلوب كاريكاتوري ساخر يجمع بين الحوار الكلامي المنطوق والموسيقى والأغاني. (عبد المنعم، 2012، ص ص48 ، 49)

التعريف الاجرائي:

اتجاه مسرحي معاصر يقوم على معالجات لاحداث يومية معاشة بصيغ التهكم والعجائبية والمفارقة، وبأسلوب تواصلي يتوسل بالملفوظ والنصوص الاشهارية والتسجيلية والموسيقية.

الفصل الثاني

المبحث الأول: مرجعيات مسرح الكباريه السياسي

تعد الفنون باختلاف أجناسها وأنماطها وتياراتها التاريخية في حالة تأثر وتأثير متبادل سواءً في داخل الجنس الواحد أو مع مجمل الفنون الأخرى المجاورة. ففي متن على نصٍ، هناك ما يؤشر تأثره بنص سابق من ذات الجنس او خارجه، وهو ما يشيع أسلوباً واتجاهاً عرفته النظريات الادبية والجمالية بأسم (التناص). وفيه يكون النص حاصلاً لمجموع من النصوص التاريخية والمعاصرة في أفكارها وبنائها وطرق تواصلها مع المتلقي ذاته. ويشترط التناص في آلياته أن يكون للنص بعض التدشين لمنظومته الجمالية رغم ما يحمله من نصوصٍ سابقة، ليس بـ ((محاكاة أدائية وإنما وفق طريقة متشعبة. صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة إنتاج))(بارت، 1988: ص96).

وتأتي الشعرية هنا ليكون للنص ذاته ومستوياته من الجدَّة وتجاوز النص الأصل عبر كونها ((فئة عامة من الصلات تشمل إشكالاً شديدة التنوع مثل المحاكاة الساخرة Parodie السرقة playiat الكتابة من جديد yeecrirure الالصاق collage ... لكن اذا ما كان كل عمل هو تناص يمكن حينذاك تميز اختلاف في درجة الانعكاس. بعضها موسوم صراحة بعمل سابق. يشير بصفة صريحة إلى علاقته بها))(المسكيني، 2005: ص289).

وتؤشر سجلات تاريخ فن الإخراج مراحل تجريبية ومدارس عمدت إلى تفعيل مستويات الأداء المسرحي فيما يخص البنية الداخلية للعرض، أو سبل تواصله مع المتلقي وفقاً لوقائع الحياة والأزمات والأفكار وخصائص الذائقة الجمالية، إن المسرح السياسي الذي شرع في الظهور على الساحة الذوقية والإخراجية والفكرية يعد واحداً من الاتجاهات الإخراجية التي شغلت مساحة في التميز بما دشنه من سبل لإيصال الفكرة إلى جموع المتلقين بهدف تفعيل الاستجابة الفكرية والجمالية لديهم ودعوتهم من بعد إلى اتخاذ موقفٍ حيال ما يقدم في الفضاء المسرحي والتوسل به لقراءة وكشف الحياة المعاشة من قبل الذات الإنسانية وتوسل المسرح التسجيلي بمنظومة من الوسائط والأفكار في اعتماده أسلوبية العرض المسرحي ((القائم على المباشرة والفعلية والتصميم وإشراك الجمهور والميكانيكية الجديدة للاتصال، أو إلى الإقلال من أهمية دور المنطق اللفظي)) (عبد الحميد، 2013: ص248).

ولعل واحدة من أهم عوامل تنشيط خطابات المسرح السياسي هو ما استجد من ظواهر اقتصادية وتقنية فيما يخص صناعة الثقافة وسبل تسويقها وهو ما انعكس على مجمل الفنون للعقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين مثل (السينما، المسرح، الموسيقى، الرسم، الشعر، العمارة)، حيث ((غير تطور وسائل إعادة الانتاج وامكانات الانتشار الواسع وانتفاع جمهور متزايد من جميع اشكال الفن الحديث والمعاصر، طريقة النظر الى رهانات الإبداع الفني))(جيمينيز، 2009: ص336).

وهو ما استجاب له المخرج الالماني (ايرفن بسكاتور 1893 – 1966) في رؤيته للمسرح ومعالجاته لقضايا الانسان في قرن التقنية وهيمنة الآله والصناعة وتفعيلها داخل متن الفضاء المسرحي، ففي مقالته المعنونة (يمكن للمسرح أن ينتمي لعصرنا) يجد (بسكاتور) تقنيات الصوت والشريط تسهم في إشراك الجمهور في صناعة وتشكيل خطاب العرض المسرحي، إذ يرى ((إن البحث في الصوت يقدم لنا إمكانات غير حضوره في استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح. فعرض الصور المتحركة على الشاشة واداة التلوين والتبادل المتقابل بين الضياء وبين (ضياء الفيلم) وتحريك الخشبة على نحو متكامل من خلال هذه الوسائط والعديد من الوسائل الأخرى هو ما استجده العلم الاخلاق. ليحل محل صندوق الدنيا القديمة. فماذا سيحدث اذا كان لهذا العلم ان يدخل معماراً جديداً تمام الجدة. ليجعل خشبة المسرح ماكنة مسرحية. عالم عجائب، صلبة الصراع الأفكار أو حتى وضع الجمهور على المائدة الدوارة ليتفجر الإيهام السكوني لمسرحنا الراهن تفجيراً دينامياً؟))(بينتلي، 1975: ص461).

كما تنهض الفعالية الاتصالية بسمات التداولية بين طرفي التراسل في المسرح لدى (بسكاتور)، مؤكداً ((أنت لديك رسالة ورسالتك أن تقنعني وعن إقناعك لي عليك أن تصبح معلمي الى أن تصير فناً جماهيرياً يقترب في معالجاته من أزمات المجتمعات الاقتصادية والاجتماعية لينتهي أي الفن المسرحي لدى (بريخت) الى ما ((هو جماعي عمومي جماهيري حيوي حر يتخطى مردود الكوني المنطقي ويقف دون المفهوم)) (المسكيني: ص30).

وجاءت نظرية المخرج (بروتولد بريخت 1898 – 1956) ومعجمها الدلالي تعكس واقعاً حياتياً وحقبة تاريخية معبرة عن جملة تغيرات شهدتها عقود الثلاثينيات من القرن العشرين ما انعكس على آلية بنية وماهية الفن وسبل تواصله مع المتلقين والوسائط التقنية، إضافة الى اكتساب مفهوم الفن بعداً دلالياً وحياتياً له امتيازاته الذوقية والتفاعلية التي يتبادلها طرفاً الخطاب الخاص العرض المسرحي لدى (بريخت) على الأقل: إذ ((يمكن تصنيف الفاعليات الادائية والتواصلية والاستراتيجية بكونها فاعليات عملية تهدف الى إنتاج شيء من الخارج لوقائع وحقائق غلاف تأملية (النظرية والذاتية) التي قد تنتج انعكاسات ذاتية أو جوانية، تشكل الفهم ومعايير التجربة، كما إنها تحدد مكامن الخلل فيها))(المحمداوي، 2015: ص157).

وهو ما استدعاه الخطاب المسرحي لدى المخرج (بروتولد بريخت) المقولات النظرية في المسرح الملحمي منطلقاً من إسهام المتلقي.

ولذلك يسعى خطاب العرض المسرحي لدى (بريخت) إلى استنهاض مقدرات المتلقي وتنشيط يقظته حيال ما يجري ويؤدي داخل فضاء العرض وبعد انتهائه حين يشير (بريخت) الى جعل العرض خطاب العرض متناً للتعبير والجدل من الأفكار والمعاني والمواقف، ما يحمل المتلقي مسؤولية فعلية/ أدائية تشتمل على تبني افكار عمادها التغيير والجدل المادي، فكانت مهمة أو ((وظيفة المسرحي توعية الجماهير فكرياً في إطار ايديولوجيا معينة حتى يدفعهم من خلال هذا إلى الفعل السياسي خارج المسرح أي أن وظيفة الاداء المسرحي هي تحويل المشاهدين إلى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون إلى تحقيقه)) (هلتون، د.ت: ص253).

ويستدعي العرض المسرحي لدى (بريخت) عناصر العرض السينوغرافية المألوفة يستدعي عنصري الموسيقى والغناء في تعزيز مسوغات البناء والاتصال مع المتلقي عبر التقطيع الحدث إلى الواح. ويأتي عنصر الموسيقى والغناء بهدف دفع المتلقي الى كشف اللعبة المسرحية، بما يحمله النص الموسيقي من قدرات تعبيرية في الكشف عن الأفكار والثيمات الهادفة إلى تغيير موقف أو مواقف المتلقي، حيث تكشف النصوص الموسيقية والغنائية عن تناقض أحياناً ومسار الحدث ما يبرر للمتلقي ان يقف

على لحظة التثاقف تلك إذ ((تتقاطع الاغنيات مع الحوار بصورة دائمية فتعمّق دلالة الموقف في احيان وتعد تعارضه معارضة جذرية سافرة في أحيان أخرى))(هلتون، د.ت: ص253).

كما انفتح الفن المسرحي في منظومته الفنية على جملة تقنيات لها سماتها في (الإشهار) والإعلان والبنى الاتصالية الأخرى حيث تم توظيف بعض التقنيات التي اعتمدتها نصوص الدعاية أو الاعلان والصور والبرامج في فضاء المسرح. ففي مجتمع الصورة والفضائيات التي استجاب وتثاقف معها العرض المسرحي ((فكل شيء أصبح بالضرورة موضوعاً للإشهار. ولا وجود نشاط عمومي يستطيع الإفلات من هذه الضرورة التي تعد أحد المظاهر الفرجوية))(كاتولا، 2012: ص82).

وشهدت سنوات الستينيات من القرن العشرين ظهور جملة تيارات ومدارس إخراجية هدفت الى ناحيتين: هما فتح فضاء العرض المسرحي على مواقع وأمكنة لها تنوعها الجغرافي ما اتاح تحقيق الخاصية الثانية وهي التفاعل المادي مع الجمهور، كما في عروض بيتر بروك والشمس وعروض المسرح الثالث. وفيها يأخذ الجمهور دوراً ادائياً في العرض المسرحي من حيث التشكيل أو الاستجابة أو الفعل، ويأتي هذا وفق نصوص لها أبعادها اليومية والسياسية تخص المتلقي ذاته.

ويجد المخرج (اوجينيو باربا 1936-) وفق ذلك، إن المسرح ((ليس محض نتاج. إنه يخلق علاقات بين الناس)) (إفنز، 2007: ص250).

وانفتحت مجمل الاتجاهات الإخراجية في هذه المرحلة على نصوصٍ الانثرولوجيا في ثقافات الأمم والشعوب، في خطوةٍ لكسر إطار التقليد المسرحي. وأتاح ذلك اسهام المتلقي في الاستجابة للعرض بصيغ الفعل او الحركة، كما في تجارب (بيتر بروك 1925-) المسرحية، وتجارب أخرى تم فيها توظيف الانثرولوجيا بعدِّها مصدراً اولياً للعمل المسرحي، بأثر ما يحمله من افعال وممارسات وأداءات تخص الفعل الحياتي والإنساني. ان اعتبار العمل المسرحي ((موضوعاً انثرولوجيا. ليس فقط بسبب طبيعة موضوعه الاجتماعي. اللساني الرمزي والمعقد ولكن كذلك بسبب الإجراءات والخطوات المتبعة في صياغته))(بلال، 2011: ص102).

وفي هذا الاتجاه يأخذ العرض المسرحي معالجات الوقائع اليومية دون التمايز الواقعي والخيالي واللعبي ((إن التقليد الحديث في مجال الانثرولوجيا والتحليل النفسي يقترح أن مجال اللعب لا يتداخل مع الواقع بعدة طرق مهمة فقط بل هو كثيراً ما يستخدم كبوتقة نجد فيها المادة التي نستخدمها ونطوعها ونستخدمها في أشكال جديدة ذات مغزى في العالم الحقيقي للنشاط المسؤول))(كارلسون، 2000: ص91).

وتنفتح العروض المسرحية بهدف تفعيل دور الفن المسرحي في الحياة عموماً إلى التقنيات العلمية لإيصال رسائلها الى جموع المتلقين، وهو تواصل يتناص وطروحات المسرح السياسي لدى المخرج (بسكاتور). فالعرض المسرحي وعبر تقنية الشاشات التي تشغل جزءاً من العرض المسرحي وسيطاً تعبيرياً بين جمهور المتلقين وفضاء العرض، وفيها يتم تجاوز المسرح الإيهامي وخلق حالة من التغريب داخل الفضاء ذاته، إذ ((بينما يتم لعب الحدث وإعادته مع وجود تباين حي وعلى شاشة الخشبة تخلق التباينات والاختلافات توتراً بين الحدث الحي والمصور لا يكون لأي منهما أولوية على الآخر))(جايسكام، 2011: ص369). كما يسعى العرض المسرحي إلى تجاوز الحدود القائمة بين الحياة والفن ذلك بسبب ان ((فئات الواقع وغير الواقع غير كافية اليوم لأن كلاً منهما منصهر داخل الآخر))(جايسكام، 2011: ص277).

ونجد في مستويات التفاعل بين العرض بكل ما يحمله من منظومة ادبية وفنية وتقنية ينتهي لدى المتلقي بالإحالة الى الظرف الاجتماعي والسياسي القائم.

المبحث الثاني: عروض مسرح الكباريه السياسي عربياً وعراقياً

اولاً: عربياً

يتسم فن المسرح بعّده شاهداً حياتياً على تحولات وأحوال الذات الإنسانية كونه فناً جمعياً شاملاً سواءً في بنيته النصية وطرق تواصله مع المتلقي. فكانت الاتجاهات والتيارات المسرحية والإخراجية في مواكبة للأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي شهدتها حقب التاريخ الانساني عموماً. وفي وطننا العربي وفي شاهدة مفصلية تعد هزيمة الخامس من حزيران/ 1967، في آثارها على الذات العربية، فما قبل حزيران ليس كما بعده من حيث الفكر والادب والثقافة والسلطة السياسية والخطابات الايديولوجية، فالهزيمة أتت عاصفة وشاملة في اهتزازاتها للوجود العربي بكليته فكان أن أنعكس ذلك على الخطاب المسرحي وامكانياته من الشفافية في تدارك وقراءة بنيته الفنية ومنظومته الثيماتية وأشكال تواصله.

إذ ظهرت للمشهد المسرحي العربي اتجاهات وتيارات عدة لقراءة آثار الهزيمة بعناصر في التعبير والبناء والرفض واقتراح بعض الحلول ويمكن إجمالها بالتالي(الخراط، 1993: ص15-20):

1. تيار التشيؤ:- أو التبعيد أو التغريب:- .... تقف فيه الأشياء، والأشخاص الذين اوشكوا ان يصبحوا -بدورهم- كالأشياء، مقررة، موضوعة كأنها لذاتها، وكأنها لا تعنى ولا تدل على شيء آخر غير ذاتها.
2. التيار الداخلي... يخلي الساحلة الواقعة مكانية زمانية معاً، تتراكب فيها أمكنة الداخل وأمكنة الخارج معاً، وأزمانهما معاً، الجيشان والمتعقد والتمزق في سياق الرؤية واللغة.. .
3. تيار استيحاء التراث العربي التقليدي، التاريخي، او الشعبي: حين يظفر... بشريان الفليكلور، أو يبعث الحكاية الشعبية ويمنح حالياً من رصيد غني في الذاكرة الجماعية للناس.
4. التيار الواقعي (السحري) أو تيار الفانتازيا والتهاويل: حيث تسقط الحدود بين (ظاهرية) الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحياناً بنسيج الواقع.
5. واخيراً التيار الواقعي الجديد: ... فالموقف هنا –دائماً- هو موقف رفض السلطة التقليدية. والرؤية هي –أساساً- مسألة نظام القيم السائدة –الشكل وان كان مأخوذاً من الرصيد التقليدي إلا إنه يختلف عنه إختلافاً جوهرياً.

ويرشح من كل ذلك اشارات تخص بنية النص المسرحي، فالهزيمة شاملة بضروب حياة الشعوب العربية دون اقتصارها على طبقة أو فئة أو ثقافة، لذا اتت شخوص المسرحية حاملة الصفة الجمعية دون بطولةٍ ما، إضافة الى منح الشخصيات المهمشة دوراً في مواجهة السلطات السياسية وخطابها الآيديولوجي والبحث من بعد عن حلول تراها أقرب إلى التفاؤل إزاء المستقبل ذاته في سعي الشخصيات إلى تخطي الواقع بدلاً من حالة الشكوى والتمرد السلبي للأبطال التي كرستها المقولات الوجودية والاشارات الماركسية.

وعروض مسرح الكباريه السياسي بالوطن العربي لها تنوعها في مسايرة آثار هزيمة حزيران التي استمرت لعقدين لاحقين السبعينيات والثمانينيات، حيث طرحت وحملت العروض معالجات عدة ولها تنوعها في البنى والوسائط الفنية بحثاً عن مفهوم متحرك سعت إليها الذات العربية طويلاً مثل (الهوية) والتي ((تقوم على الوحدة التي لا تتجزأ. لأن الهوية ذات، والذات لا تعدد. بينما يمكن أن تكون لها صفات. ففي داخل كل أمة ينقسم المجتمع الى طبقات وفئات في حركية مجتمعية دائمة. هذه الحركية تجعل المجتمع كله يتفق على بعض القضايا بالإجماع. مثل صيانة الهوية والوطن من أي عدوان خارجي، ومثل الاحتكام الى العقل، والعمل من أجل الرقي والعدل...) (قاسم، 2013: ص36).

وتجسدت عروض مسرح الكباريه السياسي في عدة عروض عربية يمكن اصطفاء بعض تلك العروض، ويأتي عرض المخرج (سمير العصفوري) (العسل عسل والبصل بصل 1986) اشارة صريحة لها امتيازها في إنتاج هذا الاتجاه من المسرح، حيث استكملت منظومة العرض عناصرها الفنية والجمالية الأدبية وسبل تواصلها مع الجمهور، فنص العرض الادبي هوكولاج شعر شعبي للشاعر (بيرم التونسي) والذي عرف بنصوصه التي لها تماساتها مع الأوضاع الاجتماعية والسياسية، وبما اتسمت به هذه النصوص من قدرات في القدح والهزيء لمظاهر وبنى المجتمع العربي حيث اخذ العرض لدى المخرج (سمير العصفوري) تلك السمات في مجمل عناصر الأداء (السينوغرافيا وفضاء المسرح والقاعة) تأسيساً على معطيات النص لذاته والذي يتسم بالعادة لدى المخرج (العصفوري) بسمة الاعداد أو التوليف، حيث يأتي العرض حاملاً للسمة الملحمية مستوصياً بنية اللوحات المتوالية ليصوغ ((شكل الكباريه السياسي من خلال مقامات بيرم وتحقيق أسلوب الفوتو مونتاج photomontage مرتكزاً على دمج عناصر السرد بالغناء واللوحات المنفصلة بالرقص في جو مغلف بكوميديا الارتجال)) (أبو دومة، 2009: ص176).

ويرتكز النص على لوحات عمادها الضحك والسخرية وإيقاعات الغناء والموشحات التونسية والمواويل الشعبية يتم عبرها توصيل حالة الراوية الذي يتعاقب في الدخول إلى فضاءات ذات امتياز طبقي عالٍ ومنها السفارة إذ يستعرض ما يشغل الفضاء من طعام وأكلات في مجمل اللوحات، مؤشراً الى سلطة تتمثل بالمركزية الغربية معلناً عن (ان هذا زمن السندويج). وترتسم سلطة السياسة في لوحة السجن التي ترفع يافطة ساخرة (الشعب في خدمة الشرطة) ويدفع المخرج وقائع عرضه الى العصور الاسلامية بدلالة الأزياء الملونة، ويأخذ التغريب دوره في الكباريه السياسي، إذ بدأ من دخول الممثلين على ايقاع آلة الطبلة من وسط الجمهور ((الأمر الذي يبلور عن حالة التمسرح اذ يدرك الجمهور ومنذ البداية إنه يشاهد عرضاً فنياً يحاوره في أوضاعه وما يراه فما هو الا تمثيل يتطلب منه فرجة يقظة دواعية، ويعد ذلك ملمحاً أساسياً من ملامح التغريب أعيد توظيفه في مسرح الكباريه السياسي الا وهو كشف أصول اللعبة المسرحية عن عمد)) (عبد المنعم، 2013: ص158).

ولوحات العرض الثمانية عشر سلطت ضوءاً على واقع الحياة العربية وشؤونها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وأحالتها عبر دلالة الزي إلى أطوار وحقب تاريخية مما يفتح فضاء للتغريب وخلق جسر تواصل وقيم الحاضر، كما يحال للحوار وبهدف إدامة كسر الإيهام الى الأزياء في تقليب صفحات التاريخ العربي الإسلامي وإسقاطاته من بعد على وقائع الازمات واهتزازات مجتمعنا المعاصر.

واتخذ المخرج العربي (عبد العزيز مخيون1943-) من احتفالات وأعياد ومناقب وانثرولوجية القرية مسرحاً له في تنوع الأشكال المسرحية الجامعة بين الأهزوجة والرقص والزجل والشعر الهجائي في مسرحية(الصفقة) لتوفيق الحكيم لتكون شهادة عن واقع معاش، مستثمراً ((أشكالاً من الدراما الخاصة بـ (الأفراح، الختان، العودة من الحج والمواليد الدينية) موضوعات للنقد، تقام الحفلة في ساحة القرية أو أمام منزل صاحب الاحتفال باجتماع الجمهور مع المنشد الديني أو المغني وفرقته او الشيخ ... وبطانته ويتسم الغناء والانشاد... في جو من التواصل الحي بين المؤدين والمستمعين عن طريق الحوار بين الطرفين أو التعليق من الجمهور على ما يسمع بالاستحسان وإظهار التأثير أو طلب إعادة المقطع من الأغنية أو جزء حكاية))(مخيون، 2015: ص13).

وفي عرض مسرحية الكاتب (نبيل بدران 1941-2004) (باي باي لندن 1981) بأعداد لـ (عبد الحسين عبد الرضا) وإخراج التونسي (المنصف السويسي)، أخذت جماليات وأفكار مسرح الكباريه السياسي حضوراً مائزاً في منظومة العرض، اعتمد العرض اعداداً لإحدى نصوص (نبيل بدران) الكاتب الذي سخر جهده للكتابة لمسرح الكباريه السياسي، والمسرحية هو موضع

اعداد وتلك سمة اخرى من سمات هذا النوع من المسرح الذي يقوم في الأغلب على اعداد نصوص لها محمولاتها من الافكار والمفاهيم والظواهر والشخوص والسّير تعكس الواقع الاجتماعي المعاش.

أتى عرض (باي باي لندن) منقسماً على فضائيين، هما حانة أحدى فنادق لندن وبيت (مشاري جمعة)، وكل فضاء يعكس حضور الشخصية العربية في فضاء ثقافي مثل الغرب ومعاناتها في واقع حياتي وقيمي وحضاري له اختلافه والواقع العربي. أتت موضوعات القسم الأول قرينةً بموضوع الكباريه السياسي من حيث الشمول فكانت هنالك (المرأة/ فلسطين/ كامب ديفيد/ العروبة/ الاستعمار/ الاستثمار/ العُملة/ الطب/ البترول/ أوبك/ أوابك/ الصهيونية/ الروليت)، وهي تكشف عن مكونات الشخصية العربية في الحياة اللندنية، إذ تحيا هذه الشخصية اغتراباً باختلاف قيم المجتمع والثقافة، فشخصية (جمعة) تعاني من أزمة نفسية ليكون جهده التفريج عن تلك الازمة مما سبب له مواقف ومآزق جسدية ونفسية، وكذلك شخصية (نهاش) الذي تصبح موضع ابتزاز في سوق المال والاقتصاد أما القسم الثاني حمل موضوعات (تجارة الأسلحة/ طرق الأكل/ الشرب/ الأمومة/ الاتصال الجنسي/ التسوق/ الاندلس) ويتم إنقاذ جمعة بوصول زوجته وابنته معلناً في النهاية عودته إلى بلده الأم ليودع لندن بـ (باي باي لندن).

وحمل العرض سمات الكباريه السياسي في اختزال المسافة الجمالية بين العرض والمتلقي العربي، وعزّز المخرج (السويسي) منظومة العرض بالمقطوعات الموسيقية والاغاني العربية الشعبية في مسارٍ مباشر دون رموز أو استعارات، وكذلك في إدخال الفيلم التسجيلي لـ (مدينة لندن) بمطارها واسواقها وشوارعها المركزية وآثارها الثقافية. كما شرع العرض ومنذ البداية الاتصال بالمتلقي بأغنية الافتتاح الايقاعية ودلت استجابة الجمهور على واقعية الثيمات والتي حملته سنوات ما بعد هزيمة 5/ حزيران/ 1967 ليكون مسرح الكباريه السياسي واحداً من مسرحيات ومشاريع فنية وجمالية مسايرة لظرف رد الانكسار النفسي للذات العربية، فمسرح الكباريه السياسي (يطرح المشكلة المعالجة بشكل مباشر ويكشف وفي فترة زمنية محددة، كأداة الاتصال حميمية مع المتقي تفوق غيرها في أدوات الإعلام... يمكن أن يكون سلاحاً من الأسلحة الثقافية... في الوصول إلى حياة أفضل)(العشري، 1992: ص47).

وفي المسرح السوري أتاحت رفقة الشاعر (محمد الماغوط 1934-2006) والفنان (دريد لحّام 1934-) فرصة لإنتاج عدد من مسرحيات الكباريه السياسي ونقدها لأنظمة الهزيمة الحزيرانية كما في مسرحية (ضيعة تشرين، غربة، كاسك يا وطن، شقائق النعمان) إذ حملت سمات (مسرح غنائي هجائي) وتنفيس تحولت الى خلطة من المانشيتات السياسية الساخنة، والنبرة العاطفية الميلودرامية، فالنظر الى الوطن بصفته قيمة كبرى غير مرئية، تستدعي الضحك والهجاء وكشف الأقنعة عن شخصيات متباينة في سلوكياتها رغم أنها تقف على أرض فكرية ساخرة) (صويلح، 2008: ص33).

ففي عرض (كاسك يا وطن) للمخرج (دريد لحام) يتابع المتلقي ظروف شخصية (غوّار) المعيشية والاجتماعية كونه موظف أضابير وبائع للحمص بعد الدوام، وكشف العرض مبكراً عن موجهات الكباريه السياسي، فالعرض يتناوب في أحداثه على فضائيين بيت (غوّار) وزوجته (رضية) والآخر هو محطة التلفزيون، حيث تقدم المحطة وسائط عدة تخص إحدى الأقطار العربية، معتمدة وسائط عدة من (تلفزيون/ صحافة/ اخبار/ غناء).

ويطرح العرض حياة (غوار) وثيمات أخرى مثل (السجن/ التربية/ الولادة/ العمل/ فساد المؤسسة) إضافة إلى عرضه الى مسلسل احلام وكل ذلك دلالات اشهارية واضحة تشغل الفضاء بكليته، إضافة إلى عديد من الإعلانات للسلع الاستهلاكية. وتقوم نصوص الاشهار في المحطة التلفزيونية على السخرية من الأنظمة العربية، ففي النشرة الجوية يطرح العرض إشارة إلى سياسية

تخص الأوضاع العربية مثل: (لبنان/ رياح من كل الجهات مع احتمال سقوط قنابل في الجنوب). وينتهي (غوار) دون (احلام) ليبيع أطفاله الثلاثة في السوق بعد حالة الاحباط في الحصول على لقمة العيش والتي يتجاوزها مطالباً بـ (الكرامة).

وعمد المخرج (دريد لحّام) الى كسر الإيهام والتفاعل مع الجمهور في التقنية الصورية التلفزيونية وحضور الراوي/ الراوية بصفة (مذيع) وأخذ الممثلون بأداء أكثر من دور واستدعاء نصوص من الاغاني السياسية القديمة منها والمعاصرة ونصوص الأدعية الدينية. كما عمد العرض الى بعض شذرات الفنطازيا حين يحضر الأب الشهيد متسائلاً عن أحوال العرب ليجدها كما هي.

وعرف اللبناني الممثل (حسن علاء الدين1939-1975) (شوشو) والمؤلف (فارس يواكيم 1945-) والمخرج (ديوون جبارة) انتاجهم العروض مسرح الكباريه السياسي في لبنان ابتداءً من نهاية الستينيات في عرض (آخ يا بلدنا 1973) يطرح المؤلف (يواكيم) بصيغة الإعداد المسرحي لحالة الفئة الأكثر تهميشاً مثل الشحاذين وصراعاتهم البينية للهيمنة على موارد الشوارع والحارات الاقتصادية، فالباشا (رئيس جمعية الشحاذين في البلد والمهجر) يدخل في تصارع مع الشحّاذ (شوشو) للسيطرة وقيادة الشحاذين ليتم الإيقاع بـ (شوشو) وإرساله إلى المحكمة وليتم الحكم عليه بالإعدام إلا أنه يبريء من رئيس الدرك.

وحفل العرض بالأغاني الشعبية والدبكات اللبنانية وإشغال وتأثيث الفضاء لعلاماتٍ إشهارية تدل على فضاء الشارع مثل (إشارات المرور/ صور القادة السياسيين/ رجال الاقتصاد/ الإعلام/ الصحافة).

ويسجل العرض بصراع ثنائية (السلطة/ الشحاذين) الى حتمية انهيار قوى التسلط والظلم، فالباشا وأفراد الدرك هم أقل عدداً من الشحاذين في الفضاء (الشارع) وهو ما سمي بـ (الكتلة) وما يلحق بها من صفات مثل(كانتي، 2018: ص36-37):

1. ان الكتلة تسعى دائماً للنمو.
2. سيادة المساواة داخل الكتلة.
3. إيثار الكتلة الى الكثافة.
4. احتياج الكتلة الى اتجاه.

ثانياً: عراقياً

بات من الواضح ان لمسرح الكباريه السياسي تنوعاً في الأساليب والاتجاهات والبنى الفنية، حيث يتجاور هذا النمط المسرحي مع اتجاهات عدة من المسارح التي تتخذ البعد الاتصالي مع المتلقي في إطار زماني- مكاني وبرسالة قصدية في إطار أسلوبي له، اذ يصعب تحديد ملامح قاطعة لهذا النمط من العروض لتنوع اساليبه في المسرح العالمي.

ونجد ان الظروف السياسية والاجتماعية هي ما يتشارك بها عرض الكباريه السياسي مع الاتجاهات الأخرى من المسارح التي سبق ذكرها. فالمسرح في مجمل اتجاهاته هو حاصل معالجات وقراءة للوقائع الحياتية والظروف التي انتهت اليها الذات الانسانية إزاء مواجهتها للسلطات وتنوعها، وفي مقدمتها السلطة السياسية لاسيما في العالم العربي حيث تسود أنظمة سياسية لا تعرف سوى وسائط العنف والاستبداد والاستفراد في الحكم. ولعل من مسوغات ظهور عروض الكباريه السياسي في العالم العربي، هي انظمة الحكم السياسية وقوانين الحكم الآيديولوجية ذات الفكر الاحادي وهو ما اسماه الناقد (جابر عصفور) بـ (بلاغة المقموعين) والتي اسهم في تعزيزها مجمل الفنون في مسرح وتشكيل وسرد شهدتها عقود الستينيات، وفي جملة اساليبها ((ملاحظة التناقض بين القول والفعل، المظهر والجوهر، المعلن وغير المعلن، المنطوق والمسكوت عنه، وتمتد إلى ملاحقة المفارقة التي تنبع من التجاور بين التناقص. أو الجمع بين خصال متضاربة متنافرة، أو الادعاء لما هو غير موجود أو حقيقي، أو

إطلاقة تسمية على ما يناقضها. ولا تتباعد هذه الملاحظة عن التوريات والإشارات والكنايات والتمثيلات التي تنطق عن المسكوت عنه))(عصفور، 2017: ص358).

وتعد فترة الستينيات واحدة من العتبات التي شرعت بها الاتجاهات المسرحية بكل معالجاتها الا إن تلك الأنظمة وما نتج عن ممارستها من حروب ونكساتٍ وهزائم كما في حروب (1948-1967) التي أخذت حيزاً من المعالجات في مجمل الفنون والآداب والأفكار، وتعد المسرحية السياسية التي عرفتها المسارح العربية بعد التعرف على عروض (بيسكاتور) و(بريخت) واحدة من المعالجات التي تسيدت تلك الفترة. والمسرحية السياسية ذات أوجه متعددة في سلبها وتنوعها وما يلحق بها من معالجاتٍ جعلت منها مفتوحة على أساليب عدة، ولعل عروض الكباريه السياسي يعد واحداً من تلك التنوعات التي ستكون موضوع قراءتنا.

وللمسرح العراقي اسهام كمي ونوعي في التعاطي مع تلك الظروف بمعالجات نصيّة وتنوعات في الاتجاهات الاخراجية، فكانت مسرحية الخرابة (1969) لـ يوسف العاني (1927-2016) قراءة الظروف السياسية والاجتماعية ودور الجماهير وبعض الشرائح الطفيلية/ الطبقية في رسم خارطة الوضع السياسي بعد الهزيمة. فالمسرحية ذات شكل ملحمي تقوم على اللوحات الحوارية والسجالية بين نوعين من الافكار تقدمية / رجعية وطفيلية / طبقية. تخلى الإخراج المسرحي للمسرح سامي عبد الحميد (1928-2019) مجموعة من الاشعار / لافتات / لهجات / أسماء / أعلام شخصيات عراقية سياسية وشعبية ليدور الصراع بين مجموعتين احداهما حاملة لأفكار وطنية وانسانية، وتبنت الأخرى موقفاً داعماً للاستعمار. والمسرحية في مجملها تسعى إلى تثوير افكار المتلقين عبر المعلومات والوثائق التاريخية والأرقام وأجناس فنية وأدبية، وتتناظر مسرحية (الخرابة) في موضوعتها ومعالجتها مع عروض الكباريه السياسي التي شهدتها المسارح العربية، في حين أن المسرح هنا وفي هذا النمط من الأداء (يحارب في أكثر من جبهة، حرب داخلية ضد القهر وطلباً للحرية أو الديمقراطية. وحرب خارجية ضد العنصرية التي تهدف إلى قهر الشعب العربي وسلبه حريته وإمكانيات التصرف وفق ما يريد) (العشري، د.ت: ص100).

ويعد المخرج العراقي (قاسم محمد 1936-2009) من اكثر المخرجين استجابة للتحولات السياسية التي شهدها العراق في الربع الاخير من القرن العشرين، عبر عروض لها تماساتها ومعالجاتها لأحداث، وفيها يعالج (قاسم محمد) القضايا والمشاكل التي جاءت بأثر الأزمات السياسية والحروب، ففي السبعينيات عالج (قاسم محمد) أزمة الاحتياطات النفطية وصراع الحكومة العراقية مع شركات النفط الأجنبية في مسرحية (نفط – نفط) في عام 1973، وفيها مجمل إشارات إلى الاقتصاد والسياسة والاستعمار والثورات والاحصاءات الرقمية، عبر معالجة لأزمة كانت حاضرة في الحياة العراقية وكان لها أثرها في المستوى الاقتصادي للمواطن العراقي.

وقدم (قاسم محمد) في التسعينيات مسرحية (امريكا قارة الرعب والجوع) حيث جاء التأليف جماعياً من قبل فريق العمل الذي حمل ممثلاً سمات الشعب العراقي بكل مكوناته وشرائحه الاجتماعية والثقافية مواكباً أحداث وأزمة التهديد الامريكي للعراق إبان أزمة الكويت.

واتخذ العرض تلاقحاً واسلوب المسرح التسجيلي/ التوثيقي في مشاهد السرد وطرح المعلومات، كما اتخذ الاخراج سمة الجماعية وفق اسلوب المخرج (قاسم محمد) مع مجموعة الممثلين الذين تجاوز عددهم الستة عشر ممثلاً، كما اتخذ البعد التحريضي اتجاه الضراوة الامريكية وقمعها للشعوب بعداً جماعياً عندما وقعت تحت الهيمنة الامريكية، وجاء العرض في إيقاعه المتناص مع الاتجاه التسجيلي بإيقاع متواتر متوسلاً ببعض العلامات المتحولة في مستواها السيميائي والتي تركزت حول الالواح الخشبية

بشكلها المستطيل، حيث التحول في الشكل والوظيفة، بهدف التواصل مع المتلقي العراقي وتعبئة امكانياته النفسية وارادته الوطنية باتجاه العدوان الأمريكي، كما حفل العرض بأنواع مختلفة وبمقاطع متنوعة من الفواصل للرقص الأمريكي وبعض أنواع الرقص والغناء بهويات وطنية مختلفة لها بعدها الانثرولوجي الإنساني.

وتتوقف ثيمة عرض (ملا عبود الكرخي) على تحولات الحياة اليومية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية للشاعر (الكرخي/ 1861-1942) وما شهدته حياته من أحداث واكبت مسيرته، وحمل العرض والذي جاء بأعداد للفنان (سامي عبد الحميد 1928-2019) وإخراج جماعي لممثلي العرض، سمات الكباريه السياسي في بنيته الفنية وسبل التواصل مع المتلقي حيث يقوم العرض على فصلين لكل فصل اربع لوحات اتسعت لحياة الشاعر والمواطن والانسان (ملا عبود الكرخي) فهو شاعر له حضوره في مساحة الشعر العراقي، وما اتسم به شعره من نقد وسخرية من المظاهر الاجتماعية والسياسية، لذلك أتت قصائده ذات نسيج درامي يزاوج بين اللوحات الثمانية للعرض سواءاً بالشعر منظوماً أو غنائياً ايقاعياً توزع على أنماط الغناء العراقي مثل (المقام العراقي، المربعات البغدادية، الغناء العراقي).

وحملت منطقة وسط المسرح تحولاً سيميائياً متعدد الأغراض والأهداف فكانت بمثابة (سوق/ حمام/ سجن/ مجرشة/ ساحة تظاهر)، واتسعت عناصر السينوغرافيا لتشمل السايك الخلفي للمسرح وما ينعكس عليه من صورٍ وظلال ومن أجل زيادة درجة السخرية، أخذت الرؤية الإخراجية بتوظيف الدمى للتواصل وإحالة السخرية التي اتسمت بها نصوص وحياة الكرخي. ورغم تكرار علامة (المجرشة) في أكثر من لوحة فإن العرض أخذ بشمولية الكباريه السياسي في عدد المعالجات والطروحات، فكانت هناك إشارات إلى (شعر، سياسة، صحافة، مرأة، رياضة، الطلاق، الصهيونية، الوحدة العربية، اختراعات علمية، أسرة).

وتحضر عجائبية الكباريه السياسي في نهاية العرض يطل (الكرخي) من عالم الأموات إلى حياتنا المعاشة في مقاربةٍ بما تحقق من أمنياته الوطنية والإنسانية.

وقدم عرض مسرحية (نديمكم هذا المساء) لمؤلفه (عادل كاظم) وبأخراج (محسن العزاوي) تاريخاً طويلاً لحقبة الاحتلال العثماني والانكليزي عبر سرديات وحكايات ومشاهد لشخصية الممثل (حمادي الهبش) وهي شخصية حقيقية اعتادت عليها بعض ملاهي وكباريهات بغداد، فالممثل (جعفر لقلق زاده) بتقديمه لهذه الشخصية أشاع تقديم سيكتشات غنائية وإشارات ومقاطع من الشعر الشعبي العراقي ولما يشبه أداء الفرجة وبتقنية ممثلةٍ بـ (الميتا مسرح) فـ (حمادي الهبش) يروي لنا وعبر معايشته للأحداث تلك الحقبة وظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ونقده الساخر السياسية بتقديم بعض المربعات البغدادية والقصائد الشعبية وأفعال التقليد لبعض الشخصيات. والسمة الغالبة على تقديم (جعفر لقلق زاده) هي مشاهد من نوع الكوميديا (الفارس) كما هو في المنتديات الليلية.

وشهدت المسرحية تحولات في إشغال الفضاء وسينوغرافيته فكان هنالك فضاء السمسارة (ريجينا) وقدرتها على التحكم في صنع القرار السياسي، فكان المكان يؤثث وفق علامات (ريجينا)، كما حمل العرض علامات التظاهر التي شهدتها منطقة (الحيدر خانة) بعد مقتل الأخرس من قبل قوى الاستعمار الإنكليزي، ودفع الإخراج الى منح (جعفر لقلق زاده) سمة الجدّه حيث التعرف على بدايات التمثيل في العراق وطرح النصوص الكوميديا الساخرة التي يؤديها (جعفر لقلق زاده) بإضحاكه لجموع الشعب بواسطة التقليد.

واعتمد العرض أسلوب التغريب البريختي حيث عبر الممثلان المعاصران بهدف منح العرض سمة اللوحات وتنوعاتها من جهة، ومن جهة اخرى دفع الكثير من المشاهد للحياة التي عاشها (جعفر لقلق زاده).

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. قدرة المسرح للاستجابة للظروف الحياتية وطرق معالجتها.
2. بهدف إحداث التأثير على المتلقي يعتمد عرض الكباريه السياسي منظومة وشبكة من النصوص والأجناس والوسائط والتقنيات.
3. التناصات بين مسرح الكباريه السياسي وريادات المسرح السياسي الأولى (بسكاتور، بريخت) من حيث كسر الإيهام أو كشف اللعبة المسرحية.
4. ترحيل النصوص المسرحية إلى فضاء المسرح بواسطة الإعداد وانتقاء بنية ذات سمة تواصلية مؤثرة.
5. يشهد فضاء العرض المسرحي الكباريه السياسي تحولات سيميائية ملحوظة ومتلاحقة للعلامات بغية التأثير على المتلقي.
6. اعتماد المخرج في الكباريه السياسي فضاءً احادياً.
7. أتت عروض مسرح الكباريه السياسي لاحقةً لظروف الأزمات والانتكاسات في الحياة السياسية لحياة الأمة.
8. شعرية الظروف اليومية والشخصيات المهمشة وأسلبتها لتكون مركز العرض.
9. انفتاح جماليات مسرح الكباريه السياسي على أساليب وتيارات إخراجية متعددة قصد التأثير والتحريض إزاء المتلقي.

الفصل الثالث

الإطار الاجرائي

اولاً: مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	إخراج	تأليف	سنة العرض
.1	احلام كارتون	كاظم النصار	كريم شغيدل	2014
.2	نساء في الحرب	كاظم النصار	د. جواد الاسدي	2015
.3	وعاشوا عيشة سعيدة	كاظم النصار	علي عبد النبي الزيدي	2016
.4	سينما	كاظم النصار	كاظم النصار	2017

ثانياً: عينة البحث

اعتمدت الطريقة القصدية وفقاً للمبررات التالية:-

1. إن هذه العروض ممثلة لمشكلة البحث وأهميته وهدفه.
2. تضمنت هذه العروض مادة لها الحظ الأوفر في احتوائها على جماليات مسرح الكباريه السياسي.
3. غطت هذه العروض المختارة الحقبة الزمنية للبحث.
4. مشاهدة الباحثة للعروض على خشبة المسرح الوطني.

وبناء على ما تقدم كانت عينة البحث المختارة عرضين وكما هو مبني في الجدول الآتي:

ت	اسم المسرحية	اخراج	تأليف	سنة العرض
.1	احلام كارتون	كاظم النصار	كريم شغيدل	2014
.2	سينما	كاظم النصار	كاظم النصار	2017

ثالثاً: منهج البحث

اعتمدت المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة وفقاً لما تمليه عليها طبيعة البحث.

رابعاً: اداة البحث

اعتمدت على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل العينية المنتقاة.

خامساً: تحليل العينات

العينة رقم (1)

(أحلام كارتون)

تأليف: كريم شغدل

إخراج: كاظم النصار

سنة العرض: 2014

ينزع عرض (أحلام كارتون) شأنه وعروض مسرح الكباريه السياسي اتجاه الواقع اليومي المعاش من قبل شرائح المجتمع بصور السخرية والهزيء والكاريكاتيرية والشكوى المرة، فالأحداث في متون المسرح الكباريه السياسي تأتي سابقة أو مواكبة لإنتاج العرض المسرحي ذاته. ويبسط عرض (أحلام كارتون) ثنائية الواقع/ الحلم، والحاضر/ الماضي، واليأس/ الأمل، فالشخصيات الأربعة ممثلة بـ (المثقف / الجندي/ المغنية/ رجل الدين) جيل سابق للعصف الذي شهدته الساحة العراقية بعد عام 2003، فهم من أجيال سابقة للحدث هذا إلا إنهم في حالة خذلان ومراوحة بين الماضي بكل مأساته وألمعيته وبين الواقع المضبب ليتم إنتاجاً عابراً للحياة المعاشة وسلطاتها القائمة. والشخصيات هنا في مكوناتها الذاتية نمذجة لشخوص منتقاة من المجتمع العراقي عبر عقود طويلة تطرح هنا كذكريات آفلة ومنطفأة، لتكون من بعد أنماطاً لشخوص أو أمثولة لذوات لذا أتت دون اسماء حاملة انماطها الحياتية في إعدادها لإنتاج عدسة مكبرة للمجتمع العراقي جامعاً وبشمولية عالية شرائح وطبقات المجتمع، وتأخذ الشخوص الأربعة أبعادها ومكوناتها من ذخيرة الذكريات أو التاريخ الذاتي والموضوعي القريب. فكانت لكل واحدة منها سردياتها/ ذكرياتها يتم بها وعبرها طرح محنتها التي تصل حد الشكوى، فالجندي له سرديته في مواجهة العدو وهو على خط النار وظروف ثكنته العسكرية وتسرد ذكريات الجندي على تلك الاحداث الماضية دون غيرها، فهو وجد ليكون مقاتلاً ومستجيباً للأوامر والقوانين التي تصدرها المؤسسة العسكرية (سلوكاً، لغة، إشارات، ألفاظ وحركات).

ويأخذ تقديم شخصية المثقف تنميطاً في تواصله مع الشخوص الثلاثة، فهو أسير معجم الحذلقة اللفظية والاستعراض الثقافي وعبارات التفلسف والترميز، فليس له فرصة في الوجود في مجتمع مأزوم بكل مشاكله الحياتية عامة، وذلك مبرر لرجوعه صوب متحف ذكرياته السابقة حين كان الكتاب ملازماً للعقل والقراءة فعل حياتي يومي.

وتستدعي شخصية المطربة/ المغنية ايامها الذهبية في امكنة اللهو والمتعة لتتساءل بعد اشواط التحريم والخوف من الغناء، تتساءل عن نماذج (الافندية بإشارة (وينهم) فكانت سلوتها شذرات ومقطوعات غنائية ايام مجدها الفني في عقود الخمسينيات، اما رجل الدين فإنه في حالة شكوى إزاء الاضطهاد الذي واجهته بها السلطات السياسية السابقة ليتم سرد حكاية والده اتجاه تلك السلطات شأنه والشخوص الثلاثة معايشاً حالة الواقع وكيف انتهت بيوت العبادة إلى أمكنة للتفخيخ وقتل عوام الناس بالأسواق والشوارع وكل الأمكنة المأهولة.

وحمل الحوار لمجمل الشخوص الأربعة سمات المفارقة والسخرية والغروتسك باختزالاته البرقية أثر تناوب هؤلاء الشخوص على تقديم ذواتهم وخزانة ذكرياتهم واحباطاتهم وأوجاعهم في لحظتهم المعاشة.

ويحضر العنوان صريحاً في نهاية المسرحية إذ يتم اجهاض الأحلام الاربعة للشخوص، فوصولهم للمطار لغرض المغادرة/ السفر وهو موضوع حلمهم بالمغادرة، يتم إيقافهم من قبل السلطات بحجة وجود خلل فني بالطائرة ويأخذ المكان سيميائيته من العلامات، إذ تؤخذ الكراسي علامة مهيمنة في فضاء العرض أضافة الى بعض الملحقات المسرحية التي تعبر عن سمات كل شخصية المسبحة/ الكتاب/ الشال/ البيرية) كما يتأسس المكان بشحنات نفسية واجتماعية وسلطوية وفق توالي المشاهد وتقليب وسرد الأحلام وتوالي تقويضها ايضاً، فكان المكان حاضنة لتلك التنوعات وليصير من بعد العودة أو التدوير إلى حيث عتبة البداية بفعل دفع الحقائب الأربع إشارة إلى توقف الطيران، وتلك هي بداية المسرحية أيضاً.

وأخذ عرض (أحلام كارتون) سمات التقشف والاختزال السمة العامة والسائدة في عروض مسرح الكباريه السياسي ممثلاً بعلامة الملابس، فكان لها اشاراتها الى الشخصية ونمطيتها طوال العرض مع بعض العلامات الأخرى مثل العباءة الواقية والنجادة، ولعلامة الملابس دورها المزدوج في التعبير عن انشطار الشخصيات وازدواجيتها القيمية أيضاً فلكل ذات هنا في حالة انشطار وتمزق ذاتي بين الانتماء الى الواقع وتعزيز الحلم او بين الافتراض / الطيران وسلطة الواقع، حيث تتضح سمات ومكونات الشخصية عبر الملبس وملحقاته الاخرى، وانشطار الشخصيات يبدو على وجهتين، إحداهما قيمية والأخرى فنية، فالشخوص أو الذوات هنا لها منظومتها السلوكية في أوقات الأزمات والأحداث الكبرى، لذا رشحت من تلك الذوات قيم خارج نمط الصفة الحياتية التي تحملها وتعاكس أيضاً مكوناتها من أنظمة السلوك اليومي، اما الوجهة الثانية فهي في تعدد أو تنصيف الشخصية إلى حيث الادوار وأدائها هنا بلحظتي الماضي والحاضر بأسلوب يكشف عن الفجوة والفراغ بين الحدين ما يخلق سمة للسخرية والمفارقة والحنين إلى الماضي.

وتتأسس شمولية مسرحية السياسي في منظومة العلامات الإشهارية التي تحيط بالمكان (المطار) سواء اللفظية منها والصورية وهي سمة شمولية لمسرح وعروض الكباريه السياسي، فكانت هناك إشارات مثل (قناة العربية/ اتفاقية سايكس بيكو/ الكوته/ الأذان/ التفخيخ/ الأغاني/ الشعر...). الا ان سرد الشخصيات له نمذجته وفق انماطها الحياتية ليكون هنالك أربع سرديات بكل دلالتها ومعجمها وموحياتها ومسارها الحياتي، فكان لذلك إنتاج سمة بليفونية من الشخوص، وهو مدعاة أخرى لفتح فضاء الكاريكاتيرية اثر الفوارق والفواصل بين تجارب الشخوص الأربعة، وتأكيد على فعل (طير/ طير) مبرر لتنوع الفضاءات بسمة الفنطازية، فالطائرة في رحلتها الى (هونك كونك) تتوجه بفعل الخطف المفترض اتجاه افغانستان ما يطرح نمطاً علاماتياً ساخراً من الملابس والملفوظات والأفعال. ويقوم السرد هنا اتجاه أي حدث او فعل أو واقعة على اربعة اصوات تتحول بها شخوص ثلاثة الى (راوين لهم) في تواصل مع (راوي للحدث).

وتأخذ الاغاني العراقية بالكشف عن الانتماء الذاتي والجمعي لدى الشخصيات الأربعة، إذ يذهب العرض الى إنتاج نصوص غنائية عرفتها عقود الاربعينيات العراقية وصولاً الى الستينيات وما يلحقها من ايقاعات للرقص الشعبي العراقي ورقصة الهجع) اضافة الى الاغاني الحماسية والتعبوية التي كانت حاضرة في مسامع وترديدات السلطة الثقافية أبان هزيمة حزيران 1967 ما أدى إلى رسم صور بين الماضي والحاضر بطرقٍ هزلية وكوميدية ما يعني تكرار انتاج الهزائم العربية على مستويات الشخوص والشرائح والطبقات الاجتماعية والثقافية والسلطات الحاكمة، والتي تحضر بالعرض هنا مراقبة للأحداث ومعاقبة للشخوص حين تصادر حلم الطيران، إذ ستظل الشخوص مناشدة لمرآتها الذاتية بدلالة مكانية (وين... وين).

عينة رقم (2)

(سينما)

تأليف واخراج: كاظم النصار.

سنة العرض: 2017.

يتوسل المؤلف والمخرج (كاظم النصار) ثانيةً في عرضه هذا بتقنية الفنطازيا وكما في عرضه السابق (العينة الأولى) بين الواقعة والخيال أو الغريب من الأحداث، ويبدو ذلك في طبيعة وسيمياء المكان الذي تدور فيه الاحداث وهو المقبرة، فالأموات الاربعة (السائق، الصحفية، الشاعر، الجنرال) تتفاوت مدة إقامتهم في المقبرة بين الثلاثين سنة والتسع سنوات، ما يعني اختلاف سبب وظروف رحيلهم أو وفاتهم. فكانت شخصية (الجنرال والشاعر) من أقدم الأموات في المقبرة ليلتحق بهم تباعاً (الصحفية وسائق سيارة الاجرة) ويكون ذلك بعد ما سمي بـ (الزلزال) أو عام 2003 لنشهد وبروح الظرافة ثمة تجادلات وحجاجاً بين الجيلين وظروف تعاطيهم مع الواقع الزلزالي الجديد أثر انقطاع الجيل الأول الجنرال/ الشاعر عن الاحداث، إضافة الى ما يكشفه حفّار القبور من حوار مع الأموات الأربعة (انتم هنا من دهرٍ طويل... لا تعرفون ابداً ما حصل). وتتحول شخصية الحفّار الى بورتريت لتاريخ المأساة العراقية ونص يسجل بداية تلك المأساة التي بدأت من عام 1980، إذ يدون الحفار ذلك بأشارته (1980 حفرت أول قبر في حياتي وآخر قبر كان 2007).

وشأن نصوص الفنطازيا التي حملتها الأجناس الأدبية والفنية الأخرى ينشد عرض مسرح الكباريه إلى توسيع فضاءات الأحداث وإمكنتها في فضاء المسرح، فهنالك الحكايات والنوادر والقصص والامثال والمأثورات الشعبية ليلحق بها سيرة حياة تخص كل شخصية سواء في حياتها اليومية ونشأتها وادوارها الحياتية وأسباب وظروف رحيلها الى العالم الآخر، وهي إشارة هنا الى التناص فبعض المدونات المثيولوجية التي عرفتها الثقافات الانسانية اتجاه الموت. وتدوين الحكايات ليتجه العرض إلى تعددية الأمكنة والفضاءات وسماتها الثقافية بين (جبهة القتال، الجنرال، الدهس، الاغتيال، التغيير، معجم السائق، ملفوظات الشاعر). واخذ المؤلف والمخرج (كاظم النصار) هنا إحالة وإشارة إلى سمات اللامعقول وظروفه السائدة التي تحياها الذات العراقية طوال أربعة عقود من الحروب، ورغم سعي الشخوص الأربعة وتطلعها الى الخلاص أو المخلص من قبضة السلطة في الحياة الدنيا تظل ثمة سلطة ملاحقة لها في حياة القبر تمثلها سلطة حفار القبور وخلفها سلطة صاحب المقبرة وجشعه بإضافة أعداد من الموتى لا تتسع لهم، دلالة على توالي الحروب والأزمات وتوسع المقابر في أسطرة واضحة للواقع والحياة العراقية وتتابع صفحات الحروب وتنوعها بين الداخل والخارج.

وسعى العرض كما هو شأن المخرج (كاظم النصار) الى تفعيل الفاصلة بين صور الواقع والخيال والمدونات اليومية وبنصوص معاشة وهي نصوص إشهارية تعنى بترويج بعض السلع، فنصوص الموت والقتل لها نصوصها الإشهارية مثل الإشهار عن العطور الهندية/ وأنواع القبور... إضافة إلى اشهار يخص مساحيق الغسيل في مجاورة سيميائية واضحة تبعث على السخرية والمرارة في آن واحد.

وتأخذ الفنطزة أبعادها في التواصل مع الحياة بواسطة الخطابات السياسية، حيث تتوفر ذات الخطابات ونصيتها في واقع المقبرة التي تحمل أيضاً دعوات إلى الانتخابات وعرض برامج المرشحين من الموتى وجماهيرهم عبر منصات الاتصال، فهنالك أي المقبرة تعرض الشخصيات الأربعة برامجها ورؤيتها لحل الازمة السياسية العراقية بعد الزلزال، وما يحدث من احتدامات ومكائد وتنازعات وتنازلات على المناصب والحقائب الوزارية السيادية وهو نظير الحياة الواقع ليفتح العرض تجسيراً بين الأموات والأحياء وهي واحدة من دلائل الفنطازية في رسم صورة تجمع النقيضين.

وسدد النص إشارة ساخرة الى اشكالية الفجوات الثقافية بين الثقافة الشعبية ممثلة بشخصية السائق والثقافة النخبوية التي تقترن بالشاعر، وما بينهما من مساحة للنظر الى الأشياء وأفعال الحياة وهي فرصة درامية عمادها المفارقة هدف إليها عرض الكباريه السياسي هنا، فدلالة المرآب لدى السائق هي ذاتها من خلال الإحالة الرامزة الى المرآب لدى الشاعر لتفتح فجوة تعبيرية بين سبل ووسائط التواصل بين وجهتين حياتيتين وقاموسها اليومي.

واكتفى العرض بأحادية الفضاء وتنوعت بعض العلامات فكانت المقبرة الساحة الرئيسة للأحداث والاسترجاعات والاستبدالات السيميائية معبرة عن سمة مكانية ذات ثنائية متباينة (هنا)/ (الآن) أو (الهنا)/ الهناك) حسب مسار الاحداث وتنصيفها بين حياة القبور والحياة العامة المعاشة او الماضي والحاضر. فليس ما يشغل فضاء المسرح لدى المخرج (كاظم النصار) وعروضه في الكباريه السياسي سوى علامة واحدة تبسط حضورها وأداءها وتحولاتها السيميائية، فكلما كانت علامة الكراسي في العينة الاولى (احلام كارتون) أتت المقبرة متمركزة بـ الفضاء بكتل عمودية وافقية ترمز الى القبور وما يلحق بها من افعال وعلامات سيميائية حين تنشط فعالية التحول لتكون تلك الكتل (ساتر قتال/ منصة/ سيار/ موقع اعلاني...). كما أخذ التحول السيميائي أيضاً أبعاده في الملحقات المسرحية وماتختزله من حضور للوحدة الزمكانية ويؤشر ذلك بقصص وسرديات وذكريات وتجارب كل شخصية، وفيها تستدعي علامة توقف الصفة الشخصية وأبعادها الاجتماعية من ملبس واعتداد كل شخصية بسجلها الحياتي ليكون سبباً لاحتفاظها بعلاماتها من تلك الازياء إحالة الى الواقع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي الذي أنتج تلك الأزمات، واستمراراً لمعاناتها التي تحياها أي الشخوص في ظل الزلزال.

ويعزز المؤلف / المخرج كاظم النصار فنطازية العرض بتناصاته بنصوص حياتية تمثل ملفوظات وامثالاً ونعوتاً واستعارات نتاج الواقع الحياتي والتواصل بين الأفراد وأيقونات لفظية لوصف الاحداث لنشهد القاباً وكنايات لأصحاب المهن الشعبية ونصوصاً من الشعر الشعبي العراقي السائد بشكل لافت في مرحلة الزلزال.

وذهبت النصوص الإشهارية الثلاثة الى اللعب اللفظي والإيحاء بحالة التغريب بين الواقع والصنعة الفنية. فشخوص المقبرة تظل في التفات وحنين إلى الحياة، عطفاً على معاناة أفرادها وإشارة إلى استمرار ذات المعاناة التي حملتها وهي على سطح الحياة. وحفلت لغة التواصل والجدل والمحاججة بعلامات بينية واصلة بين المقبرة وفعل الحياة ما وسع من تنوع مواردها الدلالية وأخذها بأكثر من مرجع لغوي لتكون اللغة ذات انزياح والاستعمال القار والمستقر عبر ترديدات الشخوص ومحاولة اللعب بالمفردات والدلالات وفق معجم كل شخصية ومرجعها الثقافي، ومن هنا فإن المنظومة اللغوية في عروض الكباريه السياسي عموماً لا تكتفي بالإخبارية أو نمطية الاتصال لتكون هدفاً للسخرية من مظاهر الحياة وسلطة الاتصال وأوحت نهاية العرض بحركات الدخان باستمرارية الحفر إشارة زمكانية تخص الحياة العراقية وأزماتها، فالذات في النص هي ذات حياتية عينية ليس لها إلا وحدة زمكانية (الماضي/ هناك) (الحاضر/ هنا) لتظل في حنين دائم الى الماضي ذاته مغتربة عن الحاضر أو الواقع وتتطلع الى المستقبل، فالشخوص لا تمتلك أي اشارة الى المستقبل لتظل تحت سلطة الدفاع عن ماضيها وحاضرها بكل تهافته الحياتي ليكون المستقبل مجهولاً معبراً عن بشاعة معطيات حياتها المعاشة.

الفصل الرابع

نتائج البحث

اولاً: النتائج

1. تشرع ملامح عرض الكباريه السياسي لدى المخرج كاظم النصار بدءً من العنوان أو مايسمى بعتبات النص حيث إنزياح الدلالات اللغوية مثل (أحلام كارتون، سينما) وما تفتحه من أفقٍ لدى المتلقي.
2. حملت عروض النصّار معالجات لوقائع يومية اتسمت بنمط الغروتسك حيث الافراح والاحزان وتناوبهما داخل متن العرض.
3. عني الاداء التمثيلي بانتاج اللغة الشعبية والتوسل بالارتجال، حيث الابتعاد عن التقمص وفتح خط التواصل مع المتلقي.
4. بنية عرض الكباريه السياسي لدى النصار تتأسس على مركزية المفارقة بين الافتتاح والاختتام ما يؤدي الى أفق الدهشة والسخرية.
5. الخطاب الاشهاري عنصراً مساهماً في انتاج عرض الكباريه السياسي لدى النصّار باستدعائه ماهو يومي وسائد ومألوف.
6. التقشف في عناصر منظومة السينوغرافيا واعتماد عناصر ذات سمة وفعالية في اشغالها لفضاء العرض.
7. اعتماد السمات العجائبية في تخطي الشخصيات لواقعها الآني واعتمادها سُبلاً للخلاص من الواقع.
8. يتهيكل عرض الكباريه السياسي لدى النصار على ثنائية الواقع / الحلم ليقوم على بنية التدوير والرجوع الى فع الابتداء.
9. جاء تعدد الشخصيات وابعادها التقليدية والنمطية معززاً للدلالات البليفونية داخل فضاء عرض الكباريه السياسي.
10. استجابة عرض الكباريه السياسي لدى النصار لسلطة المكان وقيمته الثابتة وتحولاته السيميائية بين التجسيدية والذهنية.
11. اهتمام مسرح الكباريه السياسي بصيغ التلقي والتوصيل بوسائل أقرب إلى الذات دون ابعاد تأويلية وشفرات غامضة.
12.

ثانياً: الاستنتاجات

1. جدل العرض المسرحي مع ذاته في انتاج مستوى من التجريب وفق وقائع وأحداث الحياة ذاتها.
2. سلطة الخطاب السياسي لها أثرها المركزي والشامل في عروض مسرح الكباريه السياسي.
3. تخطي عروض مسرح الكباريه السياسي أنماط التصنيف للأجناس الفنية والجمالية واعتماده شبكة من النصوص الجمالية والمهمشة الفنية وغير الفنية.
4. تأتي عروض مسرح الكباريه السياسي متفحصة لوقائع الحياة الانسانية بعيد الازمات والحروب والنكسات.
5. التوسل بنصوص ذات منحى كوميدي وكركاتيري ساخر وذلك بهدف الإثارة والتأثير والمحاججة.

المصادر والمراجع

[1] احمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، القاهرة: دار المعارف، 1992.

[2] ادوارد الخراط، الحسّاسية الجديدة. مقالات في الظاهرة القصصية، بيروت: دار الآداب، ط1، 1993.

[3] أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1975.

[4] أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط الى دريدا، تونس: دار المعرفة للنشر، 2005.

[5] امين المميز، بغداد كما عرفتها شذرات من ذكريات، بيروت: مكتبة الحضارات، ط1، 2010.

[6] ايريكا فيشر– ليتشه: جماليات الأداء. نظريات في علم جمال العرض، تر وتقديم: مروة مهدي، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012.

[7] بيرنار كاتولا، الاشهار والمجتمع، تر: سعيد بنكراد، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

[8] جابر عصفور، قصيدة الرفض. قراءة في شعر أمل دنقل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2017.

[9] جريج جايسكام، الفيديو والسينما على خشبة المسرح، تر: د. محمود كامل، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2011.

[10] جوليا كرسيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1991.

[11] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة: دار هلا للنشر والتوزيع، د.ت.

[12] جيمز رووز إفنز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 2007.

[13] خليل صويلح، محمد الماغوط. سنون الضجر، دمشق: الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، 2008.

[14] رشيد هارون، دعوة الى وعي الذات، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000.

[15] رولان بارت ، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع (3)، 1988.

[16] زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.

[17] سامي عبد الحميد، من المسرح الشعبي الى المسرح الشامل، بغداد: مكتبة عدنان، 2013.

[18] سوزان بنيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1995.

[19] شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978.

[20] عبد العزيز مخيون، يوميات مخرج مسرحي في قرية مصرية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2015.

[21] عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، بغداد: مكتبة عدنان، 2013.

[22] عبد الله الكدالي، الهزء والسخرية في منظور فلسفات الأخلاق، بيروت: المركز الثقافي للكتاب، ط1، 2018.

[23] عبد الهادي بن ظافر الشمري، استراتيجية الخطاب. مقاربة لغوية تداولية، ط1، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004.

[24] علي عبود المحمداوي، الاشكالية السياسية للحداثة. من فلسفة الذات الى فلسفة التواصل، بغداد: مكتبة عدنان، 2015.

[25] عياد بلال، انثرولوجيا الأدب. دراسة انثرولوجية للسرد العربي، القاهرة: روافد للنشر والتوزيع، 2011.

[26] مارفن كارلسون، فن الاداء. مقدمة نقدية، تر د. منى سلامة، ط1، القاهرة: دار هلا للنشر والتوزيع، 2000.

[27] مارك جيمينيز، مالجمالية، تر: د. شربل داغر، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009.

[28] مجموعة من النقاد الروس، الثقافة وعلم الثقافة في القرن العشرين، تر: هدى علي عبد، بغداد: دار المأمون للنشر والتوزيع، 2010.

[29] مجموعة مؤلفين، دراسات في المسرح المصري، القاهرة: وزارة الثقافة، د.ت.

[30] محمد أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.

[31] محمد عبد المنعم، المخرج في مسرح الكباريه السياسي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.

[32] ناتالي بييفي– غروس، مدخل الى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2012.

[33] الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم: رياض زكي قاسم، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013.

[34] الياس كانتي، الجماهير والسلطة، تر: محمد ابو رحمة، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2018.

References

[1] Ahmed Al-Ashry, The Political Play in the Arab World, Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1992.

[2] Edward Al-Kharrat, the new sensitivity. Articles on the Anecdotal Phenomenon, Beirut: Dar Al-Adab, 1st Edition, 1993.

[3] Arik Bentley, Modern Theater Theory, Tr: Yusef Abd al-Masih Tharwat, Baghdad: Freedom House for Printing, 1975.

[4] Umm Al-Zain Bin Sheikha Al-Maskini, Art is out of phase or wonderful aesthetics from Kant to Derrida, Tunisia: House of Knowledge for Publishing, 2005.

[5] Amin Al-Mumayaz, Baghdad as I knew it Fragments of Memories, Beirut: The Library of Civilizations, 1st Edition, 2010.

[6] Erica Fischer-Leche: Aesthetics of Performance. Theories in the science of the beauty of presentation, presented and presented by: Marwa Mahdi, 1st Edition, Cairo: The National Center for Translation, 2012.

[7] Bernard Katula, Publicity and Society, Tr: Said Pinkrad, Lattakia: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, 1st Edition, 2012.

[8] Jaber Asfour, a poem of rejection. Reading in the poetry of Amal Dunqul, Cairo: The Egyptian General Book Authority, 2017.

[9] Gregg Gaiscam, video and cinema on stage, Tr: Dr. Mahmoud Kamel, Cairo: General Book Authority, 2011.

[10] Julia Kricyeva, Text Science, Tr: Farid Ezzahi, Casablanca: Dar Toubkal, 1991.

[11] Julian Hilton, The Theory of Theatrical Performance, TR: Nihad Saliha, Sharjah: Dar Hala for Publishing and Distribution, d.

[12] James Rose Evans, Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, Tr: Anam Najm Jaber, Baghdad: Al-Ma'mun House for Translation and Publishing, 2007.

[13] Khalil Sweileh and Muhammad Al-Maghout. Years of Boredom, Damascus: General Secretariat of the Damascus Celebration, Capital of Arab Culture, 2008.

[14] Rashid Haroun, An Invitation to Self-Awareness, Damascus: Arab Writers Union, 2000.

[15] Roland Barthes, Text Theory, TR: Muhammad Khair al-Buqai, Journal of the Arab and International Thought, Beirut, P (3), 1988.

[16] Zakaria Ibrahim, Studies in Contemporary Philosophy, Cairo: Library of Egypt, d.

[17] Sami Abdul Hamid, From the Popular Theater to the Mass Theater, Baghdad: Adnan Library, 2013.

[18] Suzan Bennett, The Audience of Theater Towards a Theory of Theatrical Production and Receptions, Tr: Sameh Fikry, Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 1995.

[19] Shukri Aziz Madi, The Reflection of the June Defeat on the Arabic Novel, Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing, 1st Edition, 1978.

[20] Abdel Aziz Makhion, Diary of a theater director in an Egyptian village, Cairo: The General Authority for Cultural Palaces, 1st Edition, 2015.

[21] Abdul Latif Adel, The Rhetoric of Persuasion in the Debate, Baghdad: Adnan Library, 2013.

[22] Abdullah Al-Kadali, Mockery and Sarcasm in the Perspective of Philosophies of Ethics, Beirut: The Cultural Center for Book, 1st Edition, 2018.

[23] Abdul Hadi bin Dhafer Al-Shammari, The Discourse Strategy. A deliberative linguistic approach, 1st Edition, Beirut: United Book House, 2004.

[24] Ali Abboud Al-Muhammadawi, The Political Problematic of Modernity. From the philosophy of the self to the philosophy of communication, Baghdad: Adnan Library, 2015.

[25] Ayad Bilal, Anthology of Literature. An anthropological study of the Arabic narrative, Cairo: Rawafed for publication and distribution, 2011.

[26] Marvin Carlson, Performing Arts. Critical Introduction, Trd. Mona Salama, 1st floor, Cairo: Hala House for Publishing and Distribution, 2000.

[27] Mark Jimenez, Maljali, Tr: Dr. Charbel Dagher, 1st floor, Beirut: The Arab Organization for Translation, 2009.

[28] A Group of Russian Critics, Culture and the Science of Culture in the Twentieth Century, see: Hoda Ali Abd, Baghdad: Dar Al-Ma'moun for Publishing and Distribution, 2010.

[29] A group of authors, Studies in Egyptian theater, Cairo: Ministry of Culture, d.

[30] Muhammad Abu Douma, The transformations of the theater scene, actor and director, Cairo: The Egyptian General Book Authority, 2009.

[31] Mohamed Abdel Moneim, director at the Political Cabaret Theater, Cairo: The Egyptian General Book Authority, 2013.

[32] Natalie Piffy-Gross, An Introduction to Intertextuality, Tr: Abdul Hamid Burayo, Damascus: Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution, 2012.

[33] Identity and its Issues in Contemporary Arab Consciousness, edited and presented by: Riad Zaki Kassem, Beirut: Center for Arab Unity Studies, 1st Edition, 2013.

[34] Elias Kante, Masses and Power, Tr: Muhammad Abu Rahma, Cairo: The National Center for Translation, 1st Edition, 2018.