فاعلية الخطاب الموازي في العرض المسرحي العراقي المعاصر.
مسرحية (ميت مات) انموذجا

سيف عدي عبد الوهاب
أ. د. سيف الدين عبد الودود الحمداني
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

ملخص البحث

يمتاز العرض المسرحي بثرائه الفكري والفلسفي والفني وفي مقدرته على استخلاص العناصر الفنية القادرة على انتاج منظومة الخطاب الموجه للمتلقي , وعادة ما يعكس هذا الخطاب رسالة العرض وفكرته العامة التي تمثل الرسالة الأساسية الظاهرة للجمهور , ولا تكتمل الصورة الفنية للعرض وخطابها العام والمباشر بدون وجود خطابات موازية تتشارك في صنع رسالة العرض الفنية وتتعاون في أظهار الشفرات الداخلية للعرض , وعادة ما تكون هذه الخطابات الموازية ضامرة ومستترة في بنية العرض المسرحي وهي بذلك تحتاج الى إظهارها وتفكيكها معرفيا بواسطة عناصر العرض المسرحي وبواسطة الفكر الذي يسير العمل والذي يندرج تحت مسؤولية مخرج العرض , ويتميز الخطاب الموازي بقدرته الواسعة على عكس الأفكار والرؤى المسرحية واستغلال مساحة الهامش في العروض المسرحية المختلفة من أجل دعم المنظومة البنائية للعمل المسرحي والتعبير عنها بوسائط مختلفة وتبني فكرتها العامة وتقديمها بشكل مبتكر الى الجمهور , ويتشكل الخطاب الموازي في بنية العرض المسرحي بواسطة الأفكار والعناصر الفنية وهو يسير بشكل متسق مع خطاب العرض العام ويكون بمثابة الداعم له بفضل ما يمتلك من ديناميكية ومن مساحة تشكيل واسعة تطرح مختلف الأفكار الداعمة للفكرة الرئيسية للعرض المسرحي .

مشكلة البحث

يعد الخطاب الموازي من المرتكزات الأساسية بالنسبة لمنظومة العرض المسرحي وما يحيط بها من ثقافات ووعي فكري , ويرتبط الخطاب الموازي بشكل مباشر بالحواضن الثقافية التي تبحث عن ترابط المعنى الجمالي مع العروض المسرحية من أجل أبراز الرسالة الفنية لتلك العروض , ويمثل الخطاب الموازي الرسالة المسرحية الكامنة بين ثنايا العرض المسرحي والتي يحاول مخرج العرض إيصالها الى المتلقين بواسطة استخدام وتوظيف مختلف عناصر العرض عبر شكل العرض وما يحمله من مضامين مختلفة تنفتح على عملية التأويل والتفسير لدى المتلقي , وقد ظهر مفهوم الخطاب الموازي في مجال الدراسات والبحوث اللغوية والأدبية قبل أن ينتقل الى باقي التخصصات العلمية والفنية ومن ضمنها المسرح ليشكل جانبا إبداعيا يسعى عن طريقه المشتغلون في مجال الفن المسرحي لإبراز القيمة الفنية للعرض المسرحي بوصفه مدونة متحكم بها وموجهة لجمهور من المتلقين تحمل بين طياتها مضامين فنية وفكرية مختلفة ومتنوعة , وفي ذات الوقت الذي تتشكل فيه بيئة الخطاب الفني للعرض المسرحي فأن بيئة الخطاب الموازي تبدأ بالتشكل في سياق حدود العرض وبيئته الفنية لتؤسس رافدا مهما من الروافد التي تصب في فضاء العرض وطريقة بناءه , ويسعى العرض المسرحي عن طريق انتاج الخطابات المباشرة والموازية الى تجسيد مجموعة مستويات فكرية وجمالية مرتبطة بشكل مباشر بالتنوع والتعدد والتي ترتبط ببنية العرض العامة على مستويان متوازيان يتمثلان بخطاب النص وخطاب العرض الموازي له ، واللذان ينطويان بشكل مباشر تحت عباءة الخطاب المسرحي , وعند البحث في طبيعة الخطاب البصري للتجارب المسرحية نجد ان هناك مجموعة من الصور المتخيلة والتي تعود جذورها الى المؤلف المسرحي التي يقدمها عن طريق خطاب النص المقروء والتي تصل الى المخرج صاحب الرؤية الإخراجية الذي بدوره يعيد تفكيك خطاب النص ويعيد صياغته لتكوين منظومة خطاب العرض وتحويلها الى خطاب المسرحي يرتبط بأسلوب المخرج ومرجعياته الفكرية ورؤيته لتلك الصور المتخيلة ونوع المعالجة الدرامية التي سيضفيها على ذلك الخطاب , ونظرا لما يمثله موضوع الخطاب الموازي في العرض المسرحي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العراقي وهو ما دفع الباحث لطرح سؤال بحثه حول مدى الفاعلية التي ميزت الخطاب الموازي في عرض مسرحية (ميت مات) وما هي المضامين الفنية التي جسدها الخطاب الموازي في هذا العمل المسرحي .

اهمية البحث والحاجة إليه

تتحدد أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على التجربة المسرحية العراقية بشكل خاص وتحديدا في مجال دراسة الخطاب الموازي اما الحاجة الى هذا البحث فتتحدد في كونه يفيد طلبة قسم الفنون المسرحية في الكليات والمعاهد والمشتغلين في المسرح بشكل عام .

هدف البحث

تتحدد أهداف البحث في الآتي :

1- تحديد ماهية الخطاب الموازي في العرض المسرحي بشكل عام والعراقي بشكل خاص .

2- دراسة وتحليل بنية العرض المسرحي العراقي لمعرفة مناطق الاشتغال التي يمكن لها انتاج خطاب العرض والخطاب الموازي له .

حدود البحث

1- حدود الموضوع : فاعلية الخطاب الموازي في العرض المسرحي العراقي. مسرحية (ميت مات) أنموذجا .

2- حدود المكان : بغداد .

3- حدود الزمان : 2021 .

تحديد المصطلحات

1- الفاعلية لغة - ((مصدر من الفعل (فعل الشيء) فعلا وفعالا : عمله))[1] . وأيضا ((الفعل : (جمع فعال وأفعال وأفاعيل) , العمل في اللغة لفظ يدل على حالة أو حدث في الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل))[2] .

الفاعلية اصطلاحا - وهي القدرة على التأثير وبلوغ الأهداف وتحقيق النتائج المرجوة بأفضل صورة ممكنة [3]

التعريف الإجرائي - الفاعلية هي القدرة على تحقيق النتائج المطلوبة واحداث الأثر الإيجابي في عروض المسرح العراقي وخصوصا في مجال التمرين المتتابع وصولا الى لحظة الأداء والعرض المباشر .

2- الخطاب الموازي - حين البحث في هذا المصطلح يبدوا انه قد تشكل من مقطعيين رئيسيين أولهما هو (الخطاب) والثاني (الموازي) وسيلجأ الباحث الى تعريف كل مقطع لوحده ومن ثم سيقوم بوضع تعريفا إجرائيا يخص مصطلح (الخطاب الموازي) وكما يأتي :

أ- الخطاب - لغة : عند البحث في مصطلح الخطاب الموازي نجد بأن المصطلح مركب من مقطعين هما (الخطاب) و (الموازي) تم دمجهم في مصطلح واحد بغية التعبير عن حالة معينة او فعل معين يستدعي ذلك , ويعرف الخطاب لغويا على انه ((خطب – الخطب , سبب الامر تقول ما خطبك أي ما امرك وتقول هذا خطب جليل وخطب يسير وجمعه خطوب))([4]) . ويعرف الخطاب ((خطب - خطبة وخطبا وخطابة : وتقرأ الخطبة على الحاضرين يقال خطب القوم وفي القوم خطب – خطابة : صار خطيبا خاطب خطابا ومخاطبة : كما يقال خاطبه في فلان أي راجعه في شأنه تخاطبا : تكالما اختطب على المنبر : خطب الخطاب : ما يكلم به الرجل صاحبه))([5]) . في حين يعرف **الخطاب** اصطلاحا عل انه ((مجموع خصوصي ، لتعابير تتحددْ بوظائفها ألاجتماعية ومشروعها الايديولوجي))([6]) . ويعرفه (عوني كرومي) بـ((النظام الذي يحاول ان يقدم موضوعيا فكرة معينة تعبر عن اعتقاد ونظرة كونية للإنسان حول الوجود والحياة))([7]) . ويرى (جيرار جينيت) ان الخطاب هو ((الحكي وهو الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً ، وذلك لسبب بسيط هو ان القصة والسرد لا يمكن ان

[1] ابراهيم مدكور, المعجم الوجيز, (القاهرة : دار التحرير للطباعة والنشر, 1989) , ص 476 .

[2] ناصر سيد احمد وآخرون, المعجم الوسيط , (بيروت : دار احياء التراث العربي , 2008) , ص 406 .

[3] عزيز ابراهيم مجدي , معجم المصطلحات ومفاهيم التعلم والتعليم , (القاهرة : عالم الكتب , 2009) , ص 457 .

[4] المصدر نفسه , 180.

[5] لويس معلوف ،ا لمنجد في اللغة والاعلام ، الطبعة : التاسعة والثلاثون , (بيروت : دار المشرق ،2002) , ص186.

[6] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة , (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1985) , ص 83.

[7] عوني كرومي ،الخطاب المسرحي دراسات عن المسرح والجمهور والضحك , (الشارقة : دار الثقافة والاعلام ، 2004) , ص46.

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يوجدا ألا في علاقة مع الحكي ، وكذلك الحكي او الخطاب))([1]) . وأيضا ((الخطاب المسرحي يمثل تكاملية العرض ووحدته ، كما انه الجودة والرقي ، وليس فقط القيمة او التقنية الجمالية))([2]) .

ب- **الموازي** - لغويا ((1- عمله موازٍ لعمل زميله : مقابل ، مماثل , 2- خط مواز للسطح : أي خط متوازٍ))([3]) .

وبناءا على ما تقدم من تعريفات يمكن تعريف **الخطاب الموازي** اجرائياً على انه : مجموعة الوسائل القادرة على انتاج مجموعة علاقات داخل العرض المسرحي والتي تهدف بدورها الى انتاج مجموعة من العلاقات التي تؤسس للعرض وفق كم من الافكار والقيم الفنية والجمالية يسعى المخرج الى تحقيقها من خلال تلك الوسائل والتي تشكل بدورها خطاباً موازياً .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : مفهوم الخطاب الموازي في الفلسفة والادب والمسرح

أن الحديث عن دور الخطاب الموازي في الفلسفة المسرحية يستوجب البحث عن الجذور التي أسست لهذا النوع من المفاهيم الاصطلاحية , وهو ما يعني العودة الى الاصول والقواعد التي انبثق منها المصطلح , ولعل اهم إشارة دلالية تعود بالمصطلح للأساس اللغوي الذي وضع قواعد هذا النوع من المفاهيم المعرفية , وقبل الحديث عن صفة الموازي التي تلازم الخطاب لابد من التعريف بالخطاب بوصفه الأساس الذي تنطلق منه المترادفات المرتبطة والمتعلقة به وتكمن ((أهمية الخطاب المسرحي في الوصول بالعرض المسرحي إلى خارج وظائفه النفعية والارتقاء بالمسرح خارج حدود الرقابة والمحاكة والتيقن , وبعيدا عن المباشرة والسقوط في الشرك المؤسساتي))[4] , إذ يعد الخطاب من المفردات التي ظهرت بشكل كبير في الدراسات والبحوث التي لها علاقة مباشرة باللغة وكان لتلك المفردة الحظوة الأكبر في توجه الدارسين والباحثين في مجال اللغة والادب , ولكن لم يقتصر استخدام تلك المفردة على الدراسات التي تندرج ضمن مجال اللغة فحسب بل تعدى استخدامه الى مجالات علمية اخرى كان من ضمنها الفن المسرحي بوصفه فضاءا اشتغالي يؤسس للكثير من الأسس العلمية والمعرفية التي يبنى عليها العرض المسرحي بكل جوانبه واتجاهاته , وقد تناول العرض المسرحي مفهوم الخطاب بوصفه خطابا مخصصا للمسرح له كيانه الخاص وحضوره المهيمن والذي عن طريقه تتم عملية التأسيس والبناء المعرفي التي تسمح لبنية العرض المسرحي ان تكون قادرة على حمل الخطاب الأساسي ومعه عدة خطابات موازية تسير بشكل متناسق لتقدم الرسالة الفنية الممتزجة بالرؤية الفكرية للعرض المسرحي وطبيعته المميزة , وينقسم الخطاب المسرحي الى قسمان رئيسان هما خطاب النص المقروء الذي يمثل الأساس والمنطلق الذي تبنى عليه العملية الإبداعية ومن ثم يأت دور خطاب الإخراج المتعلق ببنية العرض ليؤسس الى مساحة الإبداع الفني المشاهد والمجسد على خشبة العرض , وهذان الخطابان حتى وأن بدا عليهما التضاد في بعض الأحيان ما بين رؤية الكاتب ورؤية المخرج لابد ان يؤسسان في النهاية الى خطاب مواز يحمل ويجسد الرسالة الفنية للعرض المسرحي ويقدمها للمتلقي لكي يسهم الأخير بمنظومة العرض ويقوم بالاندماج معها عبر تأسيس خطابات موازية تحمل في طياتها رؤية شخصية لما هو معروض ومقدم من أداء حركي , وهنا تتكون منظومة الخطاب الفني وتتشكل معها منظومة الخطاب الموازي بشكل واضح حيث يمثل فضاء العرض القاعدة التي تنطلق منها الافكار والتوجهات الفنية نحو المديات الرحبة في مجال التلقي , وهنا يفصح العرض المسرحي عن مستويات عدة من الخطابات المرتبطة بشكل مباشر او غير مباشر بكل عنصر من عناصر العرض المسرحي .يسعى العرض المسرحي عن طريق بنيته الفكرية الى تجسيد مستويات خطابية عدة تتشارك فيما بينها بالتوجه العام وتتنوع بالوقت نفسه في انتاج المعنى المؤسس على مستوى خطاب النص وخطاب العرض الموازي له والمبني عليه ، وعادة ما يحمل خطاب النص وخطاب العرض مجموعة انسانية وفكرية و فنية وجمالية تتواشج كلها في بنية العرض المسرحي وتكون تلك الخطابات وبكل ابعادها عبارة عن التجسيد الماثل لخطاب العرض المسرحي وما يرافقه من خطاب موازي , وعند البحث في تفاصيل منظومة الخطاب البصري للتجارب المسرحية نلتمس مجموعة من الصور المتخيلة والتي تعود جذورها الى المؤلف من خلال خطاب النص المقروء قد وصلت الى المخرج والذي بدوره يعيد تفكيكها وتركيبها لنسج منظومة خطاب العرض وتحويلها

---

[1] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم واخرين , (الرباط : منشورات الاختلاف ، 2003) , ص38.

[2] عوني كرومي ،.المصدر السابق ص49.

[3] عبد الغني ابو العزم ، معجم الغني

[4] د. عوني كرومي , الخطاب المسرحي , المصدر السابق , ص 46 .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الى منظومة الخطاب المسرحي الخاص بالعرض , وعادة ما يتحدد هذا الخطاب عبر اسلوب المخرج ومرجعياته الفكرية ورؤيته لتلك الصور المتخيلة ومعالجاته التي سيضفيها على ذلك الخطاب , فالنص ((هو محض وجود مادي أو فيزيائي نطقا أو كتابة ينهض بدور الحامل أو الأداة أو الوسيط الذي يخدم الخطاب , أنه مادة مخبرية ومسرد دلالات ومن ثم يكون التركيز في النظر اليه من حيث هوية كينونته السالفة))[1] , وفي هذا الصدد يبرز النص كمرجع مؤسس للخطاب اللغوي الذي يشكل دعامه العرض وخطابها الموازي والذي يستند على مفاهيم اللغة ودلالاتها المعجمية التي تتكون من شفرات لغوية تحتاج الى عملية تفكيك لاستخراج المعنى الكامن بين تفاصيلها المختلفة , وتتطلب مهمة تفكيك الخطاب اللغوي الى عملية فهم أولي من لدن من يتولى عملية الإخراج المسرحي إذ تشكل القراءة اللبنة الأولى لعملية فهم وتفكيك الخطاب اللغوي ومن ثم تأسيس المعنى المستخرج والبناء عليه .تؤسس عملية الإخراج مناطق اشتغال فنية تقود لعملية انتاج الخطاب المسرحي الخاص بها , وهذا الخطاب – خطاب الإخراج – عادة ما يكون مبنيا على الخطاب اللغوي الخاص بالكاتب والمؤلف المسرحي , ولأن عملية الإخراج هي عملية متوافقة مع عملية التأليف المسرحي فأن ذلك يعني أن عملية انتاج الخطاب الموازي هي مسؤولية تقع على عاتق المخرج , وقد ((ظل النص الدرامي ملاصقا للعرض المسرحي منذ (ثيسبيس) الممثل الأول , إلا أن العلاقة بينهما بقيت متأرجحة , وقد تعاظم الأمر جليا عقب الأطروحات النقدية التي نادت بها المنهجيات الحديثة , وفي مقارباتها الساعية لتركيز سلطة الاشارات اللالفظية في الخطاب المسرحي))[2] , وهنا تتأسس علاقة جدلية بين خطاب بنية النص وخطاب بنية العرض في ما يتعلق بالمنهجيات الفنية الحديثة التي ترى أن هذه العلاقة هي علاقة جدلية تطرح المفاهيم والأفكار والرؤى المختلفة لكي تبني عليها بنية فكرية متوازية تسعى لإنتاج رؤية فكرية متكاملة تمزج ما بين اللغة والأدب وما بين الفعل الحركي المؤطر للإبداع , وفي جانب متصل بالفكرة لكنه مغاير بالطرح فأن هناك بعض العروض المسرحية تتضمن خطابات بصرية تؤسس الى خطاب خارج إطار زمان ومكان اشتغال المنظومة الفنية للعرض المطروح , بمعنى أن هناك رؤية فنية مغايرة لما هو مألوف من أفكار تقليدية تتجاوز ما هو مرتبط باللحظة وتعبر نحو أفق معرفي جديد , فالخطاب المسرحي لا يجب ولا يتحتم عليه أن يكون خطابا تقليديا بل أن مهمة الخطاب المسرحي هي انجاز مغايرة جمالية مؤسسة على انتاج الإبداع الفني , وبلا شك فأن مهمة العرض المسرحي هي انتاج الخطاب التجديدي وتجاوز الأنماط والقوالب التقليدية وغير بعيد عن الأصول الفنية التي تحدد منظومة العرض المسرحي عبر ارتباطها بمرجعياتها الفلسفية والفنية .تعددت الآراء الفلسفية حول الوجود وذلك تبعا للمدركات العقلية والفلسفية لعدد غير محدود من الفلاسفة من خلال وجهات نظرهم وتصوراتهم الخاصة , فالفكر الفلسفي يرى بأن الموجود الانساني موجه أساسا نحو الوجود الذي يمثل بناء أنطولوجيا له عن طريق إقامة علاقة وثيقة ما بين الوجود والموجود , فالقيمة الإنسانية تمثل المنطلق الذي تبنى عليه العلاقة المتبادلة ما بين الإنسان وما بين الموجودات المحيطة بها وما ينتج عن هذه العلاقة من خطابات مباشرة وأخرى موازية لها , فالنفس البشرية هي الأساس ((بوصفها جوهرا مفكرا أو ذات مطلقة , ثم العالم بوصفه جوهرا يضم مجموعة الظواهر))[3] .يتأسس الخطاب الفلسفي عبر اتخاذه للذات الانسانية كمرتكز ومنطلق لباقي الموازيات الأخرى ومنها ما يعترض طريق الانسان من عقبات ومن امور حياتية مختلفة , فالإنسان يعيش في وسط عالم ممتلئ بالتناقضات وهو يحاول بشتى الطرق إيجاد الحلول الناجعة لكل ما يعترض طريقه من قضايا ومسائل , وقد كانت الفلسفة الاغريقية في مقدمة الفلسفات البشرية التي تعاملت مع وقائع الحياة بشكل مباشر وحاولت أيجاد الاجابات عن الاسئلة الكونية إذ ((باشرت الفلسفة مهمتها منذ ولادتها في البحث عن أجوبة أخرى على نفس الاسئلة , وهذا يعني أن الفلسفة اليونانية لم تستطع في بداياتها على الأقل تجاوز الإجابة الأسطورية وإنما اخذت منها في محاولة لتجاوزها والشروع في بناء رؤية أكثر عقلانية للإنسان تجاه مسألة الأصول , أصل العالم , أصل حركة الكون , وأصل الإنسان))[4] , وتمثل هذه الاسئلة الكونية بداية البحث الإنساني عن الأجوبة الخاصة بها وهنا لابد من الاشارة الى أن مسألة البحث عن الاسئلة الكبرى يمثل نزوعا من الإنسان لتأسيس مرحلة انطلاق علمية للبحث عن الأصول المعرفية للكون والحياة وما شاكلها من مواضيع , وتمثل هذه المرحلة اللبنة الأولى من لبنات تأسيس الفكر الفلسفي وما يطرحه هذا الفكر من خطابات مختلفة تتماهى معها عشرات الخطابات الموازية التي تحمل أفكار ومضامين شتى , وقد شكلت مسألة الخطاب الفلسفي والخطاب الموازي له أهمية واضحة في حياة الإنسان قديما وحديثا , فالإنسان ((كبيرا كان أو صغيرا فردا أو جماعة علنا وضمنا يتفلسف , ولا يمكنه تحاشي الفلسفة لأنها تنبع من داخله ولا تفرض عليه من

[1] عبد الرحمن عبد السلام محمود , النص والخطاب من الاشارة الى ميديا مقاربة في فلسفة المصطلح , الطبعة الأولى , (بيروت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات , 2015) , ص 110 .

[2] د. باسم الاعسم , مقاربات في الخطاب المسرحي , الطبعة الأولى , (دمشق : دار الينابيع , 2010) , ص 155- ص 156 .

[3] ابراهيم الزيني , كانت رمانة الميزان في الفلسفة , الطبعة الأولى , (القاهرة : دار كنوز , 2013) , ص 79 .

[4] محمد الخطيب , الفكر الإغريقي , الطبعة الثانية , (دمشق : دار علاء الدين , 2007) , ص 79 .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الخارج أو تسلط عليه من عل أي أنها فعل باطني ذاتي تلقائي بفعل امتلاك الإنسان , وما التفلسف إلا اعمال للعقل))[1] ., ويرى الباحث ان الطبيعة تمثل الأصل وأن المحاكاة هي الجانب الموازي لها الذي يحاول أن يعيد انتاج الصورة الفنية واعادة تشكيلها بواسطة عملية التماثل الفني وهي عملية تضفي على الموجود الطبيعي السمة الفنية المميزة التي تحول الأصل الطبيعي الى تشكيل فني , كما أن صورة الخطاب الموازي تبرز أيضا عن طريق ثنائية (الطبيعة – الإنسان) فالإنسان الذي يعيش في عالم الطبيعة يحاول ان يبتكر اشياء يستمدها من الطبيعة وهذه الاشياء وفي مقدمتها الفن هي الوسيلة التي يجمل عن طريقها العالم الطبيعي وينفتح منه الى الآفاق المختلفة , وأيضا فأن ارسطو لا يبتعد كثيرا عندما يجعل الإنسان يقارن ما بين الجانب المادي والجانب الوجداني في عملية اكتساب المعرفة حيث يقول : ((كل إنسان بطبعه مشوق الى المعرفة , والدليل على ذلك أننا نشعر بلذة من عمل حواسنا , فعلاوة على ما تقدمه لنا الحواس من نفع , فأننا نحبها لذاتها خاصة حاسة البصر التي تعلو على الجميع))[2] .وفي مجال الشخصية المسرحية ودورها وحركتها الفاعلة في النص والعرض المسرحي وبالخصوص ما يتعلق بدور الشخصية بإنتاج الخطاب الموازي للعرض المسرحي لابد من الاشارة الى أن الشخصية المسرحية لا تتحرك بشكل اعتباطي ولا بشكل عفوي , بل هي تتحرك في فضاء مدروس بشكل هندسي قائم على المتواليات الفعلية التي تؤسس لفعل الحركة المرتبط بالحدث المسرحي , وهكذا فأن الشخصية التي يرسمها الكاتب تحمل خطابا موازيا يخصها ويخص فعلها العام ويمنحها الاستمرارية في تأدية الدور المناط بها , وفي ثنايا هذه التفاصيل يندرج الخطاب الموازي وينفتح على التحليل , وما يميز الخطاب الموازي في النص المسرحي أنه لا يظهر بشكل مباشر في أحيان كثيرة بل قد لا يكون واضحا أيضا لكن هذا الوصف لا يلغي وجوده ولا يصادره بشكل مطلق , وبما أن الخطاب الموازي لا يظهر بشكل واضح في النص فأن مهمة استخراجه تندرج ضمن متطلبات عدة أهمها هو المعرفة والثقافة التي يجب أن تميز من يتولى قراءة وتحليل النص ودراسة أفكاره وبالتالي استخراج ما هو غير ظاهر وواضح للعيان والبناء عليه في عملية الإخراج المسرحي . أن الخطاب الموازي هو خطاب يعزز من قوة وحضور النص المسرحي وهو عامل مهم من عوامل الدعم الفني للنص , وعادة ما تحتوي النصوص المسرحية على شخصيات تتماهى بين الحقيقة وبين الخيال ((وهذا التماهي والتدجين الحاصل بين شخصيات تاريخية وأخرى تخييلية سيمنح سندا جديدا للكون التخييلي الذي ينتظم النص, وانتقال الشخصية من الوجود المادي الى الوجود الورقي قمين بجعل الفضاء النصي أكثر رحابة وانفتاحا))[3] .أن عملية التخيل هي ذاتها عملية استخراج المعنى الكامن خلف السطور والذي يتوارى احيانا لكي يجعل من متعة استخراج الخطاب الموازي متعة مضافة تحمل الكثير من المعاني والتصورات المنفحة على التأويل النصي , كما أن حالة التماهي بين ما هو حقيقي وما هو متخيل هي ذاتها فيما يتعلق بحالة الخطاب العام والخطاب الموازي ((يتبين أن كل الموجودات التي انطلقت من العقل البشري هي نصوص موازية , وجدت للضرورات التي تتمثل في الحاجة لإيجاد لغة تواصلية ما بين الكلمة التي قامت على تفسير المعنى للسلوك الانساني من خلال ملكة العقل))[4] .

المبحث الثاني : تجسيد الخطاب الموازي في الاتجاهات الاخراجية الحديثة

تميزت التجارب الإخراجية في الفن المسرحي بالتنوع والثراء بحسب القائمين على تلك التجارب من المخرجين , ومنذ ظهور فن الإخراج المسرحي كعنصر أساسي ومستقل من عناصر التكوين المسرحي , وصاحبت تلك التجارب المسرحية الإخراجية ابتكارات فنية مهمة في مجال الفكر المسرحي الخاص بالإخراج وما رافق تلك التجارب من خطابات مسرحية متنوعة وكذلك خطابات موازية تعكس ثراء التجربة المسرحية بشكل عام والتجربة الإخراجية بشكل خاص , ولو تتبعنا تاريخ فن الإخراج المسرحي لوجدنا الكثير من المحطات المسرحية التي اعتمدت على التشكيل الحركي وبناء الصورة المسرحية وغيرها من التفاصيل الفنية التي تتولى عملية أبراز خطاب العرض المسرحية والخطابات الموازية المصاحبة له , والتجربة الإخراجية هي تجربة إبداعية متكاملة تقوم على أسس وأفكار تتعلق بالمخرج المسرحي وتعامله المباشر مع العمل المسرحي وطاقمه الفني والتقني , ولكي تتكامل التجربة الإخراجية لابد للمخرج المسرحي بصفته الشخص المسؤول عن العمل الفني أن يمتلك أدوات مهمة تساعده في اتمام مهام عمله ((ولاكتساب ممارسة الإخراج يستوجب على المخرج أن يكون ملما بالكثير من المعارف , والكثير من الممارسة الفعلية , والمشاهدة النقدية , وغيرها من الحرف الفنية , وأن يكون ذا حس جمالي وفكري , ثم كيفية

[1] محمد جديدي , الفلسفة الإغريقية , الطبعة الأولى , (الجزائر: منشورات الاختلاف , 2009) , ص 17 .
[2] د. مصطفى النشار, نظرية المعرفة عند أرسطو, الطبعة الأولى , (القاهرة : دار المعارف , 1985) , ص 43 .
[3] لعموري زاوي , شعرية العتبات النصية , الطبعة الأولى , (الجزائر: دار التنوير, 2013) , ص 42 .
[4] علياء جبار سهيم ((النص الموازي في المسرحية العربية المعاصرة)) أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية , 2020 , ص 47 .

تركيب وتكوين كل هذا في وحدة واحدة))[1] , ويدعم هذا التوجه الفني مهمة المخرج في بناء الهيكلية العامة للعرض عبر استحضارات مسبقة فكرية وتقنية , ومهمة الإخراج لا تختلف بأي شكل من الأشكال عن باقي المهام والاعمال الفنية وبهذا فأن مهمة المخرج تحتاج الى الثقافة العامة والوعي والاطلاع على الأفكار لكي تنجح ولكي تقدم منجزا ابداعيا متميزا ومبتكرا .أن البحث عن الخطاب الموازي في الاتجاهات الإخراجية المسرحية يدفع الباحثين لتعقب التجارب المسرحية الخاصة بفن الإخراج وبتجارب المخرجين المسرحيين بمختلف توجهاتهم وأفكارهم الفلسفية وطريقة تناولهم للعرض المسرحي وأيضا بتعاقب فتراتهم التاريخية مع الأخذ بنظر الاعتبار الاسقاطات المرحلية الخاصة بكل حقبة زمنية وما يهيمن عليها من توجهات مختلفة ((وكما قيل فإننا عبارة عن حصاد لمعارفنا الخاصة , وعندما تتغير بنية المعرفة , نتغير نحن أيضا , بمواقفنا وأعرافنا الجديدة , التي تطرد وتتعايش مع الأعراف والمواقف السابقة))[2] , وهنا لابد من الإشارة الى التأثيرات المصاحبة للفترات التاريخية المتعاقبة , وهذه التأثيرات تتباين من فترة زمنية لأخرى , فكل فترة زمنية ولها طابعها ونمطها الفكري الخاص يضاف له الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية , كما تتميز كل فترة زمنية بخطابها الفلسفي المعبر عنها وعن توجهاتها الفكرية وما يوازيه من خطابات مختلفة .تعد تجربة المخرج والمنظر المسرحي الروسي (فيسفولد مايرهولد 1874 – 1940) من التجارب المسرحية الرائدة في ما يخص مهنة الإخراج المسرحي وخصوصا ما قدمه هذا المخرج من ابتكارات فنية على مستوى بنية العرض المسرحي وما يتصل بها من جوانب تقنية وفنية داعمة , وما يميز تجربة مايرهولد الإخراجية هو التنوع والثراء الفني ابتداء من تهيئة خشبة العرض وانتهاء بشكل العرض المسرحي وخطابه العام والخطابات الموازية للعرض , وقد ابتكر مايرهولد جملة من المصطلحات الفنية الخاصة بعمل المخرج ومن ضمنها مصطلح (الأسلبة) وهو مصطلح فني أراد منه مايرهولد اعطاء العرض المسرحي صورة فنية تخص الأسلوب , ويعرف مايرهولد الأسلبة بقوله : ((لا أقصد بتعبير الأسلبة إعادة النسخ الدقيق لأسلوب عصر معين أو ظاهرة معينة كما يفعل ذلك المصور الفوتوغرافي في صوره , أن مفهوم الأسلبة يرتبط في رأيي بصورة لا تنفصل بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز))[3] , والأسلبة كما يراها مايرهولد هي عملية تمنح العرض المسرحي البيئة التاريخية المناسبة له مع كل ما يتعلق بها من تفاصيل فنية تخص العرض وطبيعته وما يتصل به من جوانب فنية وتقنية , وفي هذا المجال فأن موضوع الأسلبة الذي يطرحه مايرهولد يرتبط بخطاب العرض عبر التقنيات والأشكال التي يستخدمها المخرج في بنائية العرض , فالأسلوب هو الطريقة التي يتم عبرها تناول العمل الفني وحسب وجهة نظر المخرج , وكما هو متعارف فأن الأسلوب يمثل البصمة والهوية الفنية لكل فنان , وفي ما يتعلق بالإخراج المسرحي فأن الأسلوب يتصل بفكر ورؤية وثقافة المخرج وهو ما يظهر بشكل واضح أثناء تقديم العرض المسرحي بكل تفاصيله وجوانبه الفنية , وعملية انتاج الخطاب المسرحي هي عملية متصلة بالأسلوب , فالخطاب الفني وما يوازيه من خطابات مجاورة يتم انتاجه عبر تفاصيل العرض ورؤية المخرج الشخصية , وهكذا فإن عملية انتاج الخطاب الرئيسي والخطاب الموازي هي عملية تتشكل في ثنايا العرض وتتضح عن طريق تفاصيله الخاصة التي يتم تحليلها أثناء العرض .يربط مايرهولد مصطلح الأسلبة بمصطلح موازي لها وهو مصطلح (الشرطية) وهذا المصطلح يمثل واحدا من أبرز التوجهات الفنية الخاصة بعمل المخرج في مسرح مايرهولد , ومصطلح الشرطية مأخوذ بالأساس من التجارب الفيسيولوجية الخاصة بدراسة تجاوب أعضاء الإنسان مع المؤثرات الخارجية استنادا الى التجارب التي قدمها العالم الروسي (ايفان بافلوف) الذي عرف بتجاربه الخاصة بموضوع الشرطية والاقتران , وقد اشتهرت تجربة بافلوف على دراسة سلوك الحيوانات أثناء ارتباطها بحافز معين ((وفي هذه التجارب كان يقوم بدق جرس ارتباط مسبقا بمسحوق اللحم وتمكن في نهاية الأمر من اشراط الكلاب بحيث يسيل لعابها عندما تسمع دق الجرس))[4] , وتتحقق الشرطية عبر المثيرات التي ترتبط بما يقابلها من سلوكيات , وبالرغم من أن نظرية الاشتراط ظهرت عند العلماء الذين يدرسون السلوك والتصرفات إلا أنها انتشرت في مختلف العلوم والتجارب الإنسانية ومن ضمنها التجارب المسرحية , وقد اهتم المخرج الروسي مايرهولد بهذا النوع من التجارب في المسرح ((فقد وجد مايرهولد أن المسرح ومنذ نشأته الأولى كان يعتمد على الانفعالات الشرطية لدى المشاهد , وبالتالي واعتمادا على هذه الانفعالات تنشأ حالة التواصل بين المتلقي .والمرسل في المسرح))[5] , ومن هنا فأن تجربة المسرح الشرطي ترتبط بشكل أوضح بعملية التواصل بين العرض المسرحي وما يحمله من رسائل وخطابات متنوعة وبين المتلقي الذي يتواصل مع العرض بواسطة انفعالاته ومشاعره التي تتباين بشكل وبأخر بحسب تنوع وتوالي المشاهد المسرحية , كما أن موضوع الشرطية في المسرح

[1] د. احمد أمل , فن الإخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق , الطبعة الأولى , (دمشق : دار محاكاة , 2011) , ص 28 .
[2] د. عقيل مهدي , النقدية المسرحية وهوامش السرد , (بغداد : منشورات مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي \ الدورة الأولى , 2012) , ص 26.
[3] فيسفولد مايرهولد , في الفن المسرحي , الكتاب الأول , ترجمة : شاكر شريف , (بيروت : دار الفارابي , 1979) , ص 32 .
[4] د. مصطفى ناصف , نظريات التعلم , مراجعة د. عطية محمود هنا , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , 1983) , ص 65 .
[5] د. مؤيد حمزة , المسرح الشرطي : سر اللعبة المسرحية , (بيروت : دار مختبر دراماتوجيا , 2017) , ص 21 .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

يرتبط هو الآخر بموضوع الخطاب الموازي وطريقة تناوله عبر العرض المسرحي .أن الحركة ودلالاتها المتعددة تسهم بشكل واضح في عملية انتاج الخطاب الموازي عبر استخدام الجسد في عملية التمثيل عن طريق التشكيلات الحركية والتفاعلات المتقابلة التي تنتج عن تلك التشكيلات , كما أن استخدام جسد الممثل بوصفه علامة سيميائية لها دلالاتها التعبيرية في عملية التجسيد الحي للدور التمثيلي يعطي الكثير من الاشارات الفنية الموازية في عملية التمثيل , وقد تنبه مايرهولد لهذه الجوانب في عملية أعداد وتدريب الممثل وهو ما دفعه للتركيز عليها ليس من الجانب الفني فقط وإنما لارتباط هذا الجانب التشريحي والفيزيائي بعمل الممثل وحركته على خشبة العرض , كما أن الجوانب المرافقة لعلم الحركة (البيوميكانيك) يسهم هو الآخر في إعطاء العرض المسرحي شكلا ومضمونا مختلفا عن النمطية وعن التكرار الكلاسيكي لحركة الممثل ((فالفن سوف يقوم على أسس علمية تجعل من إبداع الفنان إبداعا واعيا ولسوف يتوقف فن الممثل على قدرته في تنظيم مادته , أي على توظيف أعضاء جسمه بصورة صحيحة ومعبرة))[1] .تمتاز تجربة المخرج والمنظر المسرحي الفرنسي (انتونين آرتو 1895 . 1948) بالكثير من الجوانب الإبداعية ولا سيما ما يتعلق منها بفن الإخراج المسرحي عن طريق إعادة الاعتبار للإخراج المسرحي بوصفه فعلا حركيا بعيدا عن الجانب اللغوي أو الأدبية التي هيمنت على المسرح الغربي , لقد وضع آرتو اصابعه على الخلل الذي أصاب المسرح الغربي وحاول جاهدا أيجاد البديل الأمثل للتجربة المسرحية بعيدا عن النمطية وبعيدا عن التقليد الذي رأى فيه تكريس لحالة من الجمود ضربت التجربة المسرحية الغربية , ومن هذا المنطلق كان آرتو يرى ((أن المسرح في العالم الغربي قد كرس لمدى ضيق من التجربة الإنسانية إلا وهو المشاكل النفسية للأفراد أولا أو المشاكل الاجتماعية للمجموعات , وبكلمة أخرى نوعا من التجربة التي لا تتعلق بالعقل الواعي , وبالنسبة له فأن الجوانب الأهم في الوجود هي تلك التي تحتضن في اللاوعي))[2] .عندما يربط آرتو منهجية التجربة المسرحية المتعلقة بفن الإخراج بمصطلح اللاوعي فهو يحاول أن يبحث عن منطقة تواصل معرفي مبتكرة تتجاوز ما هو مألوف ومتداول الى شيء جديد ويحمل بين طياته أفكارا تواصلية جديدة , وتمثل مرحلة اللاوعي مرحلة مهمة من مراحل تطور الشخصية الإنسانية وهي تدخل من ضمن دراسات علم النفس والتي يرى فيها العالم النفسي السويسري (كارل يونغ) بأنها ((تمثل آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه , والمتخلفات النفسية لنمو الإنسان التطوري , ويعتبر يونغ اللاشعور الجمعي هو منبع الإبداع الفني , فهو الأساس العنصري للبناء الكلي للشخصية والذي يحوي كل الخبرات الإنسانية , أوهام , أساطير , ذكريات , انماط سلوكية , عبادات , احداث طبيعية))[3] , وعندما يربط آرتو بين مرحلة اللاوعي ودورها في بناء التجربة الفنية فهو يعود لمناطق اشتغال مهمة لكي يستنبط منها ما يحتاجه في عملية الإبداع الفني , ومن بين أهم الأشياء التي استند عليها آرتو في بناء تجربته الفنية هي تلك التجربة التي استنبطها من مسارح الشرق الأسيوي حيث اهتم بما موجود من تفاصيل فنية في هذا النوع من المسارح والتي رأى فيها آرتو أنها تجربة فنية غنية من الممكن جدا ان تخدم متطلباته واحتياجاته لتطوير نظرية إخراجية في المسرح , وقد وضع آرتو نظريته في ما يتعلق برؤيته الفنية في كتاب أطلق عليه تسمية (المسرح و قرينه) وفي هذا الكتاب حاول آرتو ((أن يعيد تعريف وظيفة المسرح , روج آرتو في هذا الكتاب للنظرية المعروفة بمسرح القسوة وهو مسرح به من القوة وعنف التأثير ما يمكنه من هز أعماق المتفرج بل كيانه كله , مستخدما في ذلك الحركة الجسمانية الرمزية التي يتميز بها المسرح في الشرق , كما يتخذ ما تميز به هذا المسرح من رمزية في الحركة المسرحية واستخدام الصوت والإيقاع كبديل للوظيفة التقليدية التي تؤديها اللغة))[4] .امتازت تجربة المسرح الملحمي للمنظر المسرحي الالماني (بيرتولد بريخت 1898 . 1956) بالكثير من الجوانب الإيجابية في تغيير المسار المسرحي ونقله نقلة نوعية عبر طرح أفكار جديدة تتعلق بعملية الإخراج وبناء العرض المسرحي , ومما يسجل لهذه التجربة المسرحية هو ابتكارها شكلا جديدا من أشكال العرض المسرحي تبتعد بشكل واضح عن النمطية وعن تكرار ما هو متداول من أفكار مسرحية , وقد أطلق بريخت على هذا الشكل الجديد من اشكال العروض المسرحية تسمية (المسرح الملحمي) , والمسرح الملحمي هو محطة مهمة من محطات تطور الفكر المسرحي الحديث على مستوى النص والعرض والتمثيل , وهو نظرية متكاملة حاولت أحداث التغيير في بنية العرض المسرحي , و ((يقف المسرح الملحمي عند النص فقط , بل هو مشروع تحديثي لكل بنية المسرح , فهناك تصورات دور المخرج , وأخرى عن دور الممثل , وثالثة عن الديكور والإنارة والإكسسوار , ورابعة عن القاعة وعن الاعلانات وهكذا يصبح مشروعا متكاملا طرح عبر تجارب كثيرة وما يزال ينمو ويتجدد في الممارسة الفنية لرؤيي مخرجين عالميين))[5] .اسهمت تجربة المسرح المحمي في بلورة خطاب مسرحي

---

[1] فيسفولد مايرهولد , في الفن المسرحي , الكتاب الثاني , (بيروت : دار الفارابي , 1979) , ص 30 .

[2] د. سامي عبد الحميد , ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين , (بغداد : دار الهنا للعمارة والفنون , 2009) , ص 158 .

[3] كارل يونغ , جدلية الأنا واللاوعي , ترجمة : نبيل محسن , الطبعة الأولى , (دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع , 1997) , ص 12 .

[4] د. فاطمة موسى محمود , قاموس المسرح , الجزء الأول , الطبعة الثانية , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2008) , ص 62 .

[5] ياسين النصير , اسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالمثيولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية , (دمشق : دار نينوى , 2010) , ص 79 .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

جديد يتخذ من التغيير أساسا لعمله وتوجهاته الفنية بدلا عن الخطاب المسرحي التقليدي الذي كان يسعى للإبقاء على ما هو سائد والبناء عليه , وقد أدرك بريخت الحاجة الملحة الى نوع مسرحي جديد يتماشى مع المتغيرات التي كانت تضرب العالم وبالخصوص تبلور الفكر السياسي والصراع الإيديولوجي الذي ظهرت بوادره بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وهو صراع أرادات تحاول كل أرادة أن تثبت أحقيتها على حساب غيرها , وقد تمثل الخطاب المسرحي الذي تبناه بريخت في نظرية المسرح الملحمي بنقل التجربة المسرحية من إطارها الضيق والتحول بها عن مخاطبة الجمهور المسرحي المتمثل بالطبقة الشعبية , إذ أن بريخت ((لم يبدأ بالنظرية بل بدأ بالإبداع والانغماس في الحياة والمسرح وأدرك تدريجيا أن المسرح قد تحول الى سلعة ترفيهية تتوجه الى الطبقة البرجوازية لتعكس أمالها وآلامها التي ترتبط بوضعها الطبقي المتميز , وأن المسرح كوسيلة توعية لا يصل الى من يحتاجونه حقا وهم الطبقة المطحونة , وأنه إذا وصل إليهم (في عروض الهواة مثلا) لا يفعل شيئا سوى أن يصبرهم على همومهم))[1] , وأهم ما يميز هذه النظرة التي تبناها بريخت عن المسرح الملحمي هو استخدام المسرح كوسيلة توعية جماهيرية لتغيير الواقع الاجتماعي للطبقات المسحوقة , وبمعنى آخر استخدام المسرح كوسيلة أيقاظ ذهنية لتغيير الأوضاع الاجتماعية التي تتحكم بالإنسان وتجعله عاجزا عن استخدام أدوات التغيير التي يمتلكها للثورة والتغيير , وفي هذا الصدد فأن نظرية المسرح الملحمي مازجت بين الخطاب المسرحي وبين آليات التغيير , فالعرض المسرحي بالنسبة لنظرية المسرح الملحمي هو ليس عرضا للإمتاع واللهو , بل هو عرض يقدم أساسا لتنمية الفكر وشحذ العقل بكل ما هو مطلوب لإحداث التغيير , ولكي تنجح هذه النظرية كان لابد لها من استنباط نوعا خاصا من أنواع الخطاب المسرحي , وكانت سمات هذا الخطاب واضحة بالنسبة لبريخت وبالنسبة للعاملين في هذا النوع من العروض المسرحية التي تتبنى منهج التحريض في أثارة ذهنية المتلقي , ومثلما كان هناك خطاب مباشر لهذا النوع من العروض المسرحية كان هناك خطاب موازي لهذا النوع المسرحي وتم تجسيد هذا الخطاب الموازي عبر استخدام تقنيات العرض المسرحي ومنها تقنية التغريب وهي تقنية تحقق للعرض المسرحي مغايرة جمالية وفنية تفرزه عن ما هو متداول وما هو نمطي , وتتمثل المغايرة الجمالية في تقنية التغريب التي اعتمدها بريخت في مسرحه الملحمي بعكس الصورة الدرامية من شكلها المألوف الى شكل مغاير من أجل أحداث اليقظة الذهنية في عقل المتلقي , وفي هذا الصدد يصف بريخت تقنية التغريب بقوله : ((كانت وسائل التغريب القديمة تبعد ما يمثل على المسرح على نطاق فهم المتفرج وتحوله الى شيء لا يمكن تغييره , أما الوسائل الحديثة فليست شاذة في حد ذاتها , رغم أن العين غير العلمية تسم أي شيء غريب بالشذوذ , وتهدف وسائل التغريب الجديدة الى تحرير الظواهر التي تحدد اجتماعيا من سمات المألوف التي تحميها من أن تتناولها أيدينا بالتغيير اليوم))[2] .

مؤشرات الإطار النظري

1- تشكل العناصر الإخراجية خطابات موازية مهمة في دعم منظومة العرض المسرحي .

2- يمثل عنصر التجديد والابتكار عاملا مهما من عوامل انتاج الخطاب الموازي للعرض المسرحي إذ أن كسر النمطية والبحث المستمر عن الأفكار الجديدة تشكل أحد أهم العوامل المعززة في ما يتعلق بإنتاج خطاب موازي مغاير يبتعد عن الإعادة والتكرار .

3- ضرورة مراعاة وفهم طبيعة المتلقي فيما يتعلق بخصوصية الخطاب والخطاب الموازي الذي يتم طرحه عبر منظومة العرض المسرحي , فالمتلقي يجب أن يكون مشاركا فاعلا في عملية انتاج الخطاب الفني للعرض مع ما يوازيه من خطابات فنية وهو ما يجسد حالة التكامل ما بين فلسفة العرض وفلسفة التلقي .

4- يتشكل الخطاب الموازي بواسطة المتخيل الذهني الذي يجمع ما بين الصورة الواقعية وتلك المتخيلة التي تحضر في خيال الممثل المسرحي.

5- تشكل العلاقة بين النص والعرض مساحة مهمة لإبراز الخطاب الموازي للعرض المسرحي إذ أن ميدان العرض عادة ما يشكل منطقة مهمة لتقديم رؤية موازية لرؤية النص .

6- يعد المتلقي مشاركا فاعلا في أنتاج الخطاب الموازي عبر مشاركته في العملية الإبداعية عن طريق التفسير والتحليل للمشاهد المسرحية المقدمة والمعروضة أمامه .

---

[1] د. نهاد صليحة , التيارات المسرحية المعاصرة , الطبعة الأولى , (القاهرة : مؤسسة هلا للنشر والتوزيع , 1999) , ص 162 . ص 163 .

[2] برتولد بريخت , الأورجانون الصغير , ترجمة وتقديم : فاروق عبد الوهاب , الطبعة الأولى , (القاهرة : مؤسسة هلا للنشر والتوزيع , 2000) , ص 48 .

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1- منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي كمنهج لتحليل عينات البحث إضافة الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث .

2- مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحية (ميت مات) .

3- أدوات البحث : اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات وعلى العروض المسرحية التي تم اختيارها وتحليلها في تحليل عينات البحث .

4- عينات البحث : قام الباحث باختيار عينات الفصل الثالث بشكل قصدي من مجتمع البحث وذلك لتوافقها مع الأهداف والمضامين التي توخاها الباحث من أهداف البحث إضافة الى تطابق العينات المختارة مع مؤشرات الإطار النظري للبحث .

5- تحليل العينة : من أجل الوصول الى تحقيق النتائج التي ترتبط مع أهداف البحث فأن الباحث سوف يقوم بتحليل العينة استنادا الى مؤشرات الإطار النظري و دراسة وتحليل الخطاب الموازي في العروض المسرحية .

تحليل العينة :

مسرحية (ميت مات) تأليف واخراج علي عبد النبي الزيدي // تمثيل (محسن خزعل . مخلد جاسم العبيدي . تحسين داحس)

تبدأ المسرحية بمشهد جلوس ممثلين على مناطق يسار ويمين المسرح , الشخصية الأولى هي شخصية شابة يرتدي قبعة سوداء ويحمل بين يديه باقة ورد ويجلس أمام منضدة , أما الشخصية الأخرى فهي شخصية كبيرة بالسن يرتدي ملابس رثة وبجانبه حقيبة بسيطة ويظهر على ملامحه التعب الواضح , ثم يدخل ممثل ثالث ومعه أداة تطلق الهواء فيظهر أثر هذا الهواء على شكل تراب ينبعث من أجساد الممثلين , ويضع مخرج العرض الشخصية الثالثة التي تحمل ألة الهواء بشكل متوازي مع الشخصيتين الرئيسيتين فهو يرتدي قميص أحمر وبنطرون خاص بعمال التنظيف وهو يتنقل بين الشخصيات المسرحية , وفي هذا المشهد الاستهلالي يظهر تأثير الخطاب الموازي بشكل واضح بوساطة التراب الذي يتطاير من أجساد الممثلين والذي يرمز الى دلالة التأثيرات المختلفة التي تعاني منها الشخصيات المسرحية . يصاحب مشهد البداية مقطع موسيقي يوحي بالترقب المصاحب للحزن الكبير الذي يظهر على سيمياء الشخصيات الرئيسة , وهذا المقطع الموسيقي هو مقطع داعم لحركة الممثلين على خشبة العرض وهو ما يعطي المشهد طابعه الافتتاحي ويمنح المشهد مفتاح الخطاب الموازي الخاص ببنية العرض , ويظهر هذا الأمر عن طريق تفاعل الممثل الثالث الذي يحمل ألة نفخ الهواء . تلعب الموسيقى دور مهم في تشكيل المشهد المسرحي وهي رافد رئيس في حالة الدعم الخاصة بالممثلين , ويترافق دور الموسيقى مع دور الإضاءة المسرحية التي تشكل هي الأخرى رافد مهم من روافد دعم ألية العرض ويتضح هذا الدور الخاص بالإضاءة المسرحية عن طريق تركيز الضوء الاصفر على الشخصيتين الرئيسيتين ليشكل دلالة مضافة للحالة العامة للشخصية والتي ظهر بناءها الفني بواسطة العناصر الخاصة بالعرض (الأزياء . الموسيقى . الإضاءة) .يبدأ الممثل الجالس على يمين المسرح (شخصية الشاب) بالإيحاء بأنه قد تم ايقاظه من النوم وتبدو حالة الإيقاظ مترافقة مع نوع من الرتابة والملل وهو ما يعكس الحالة التي تعيشها الشخصية المسرحية في الحياة , وعندما يبدأ الممثلين بالحديث يترافق حديثهما مع حزمة إضاءة بوساطة أربع أجهزة مسلطة عليهم من أعلى المسرح وتشكل هذه الإضاءة سينوغرافيا جميلة داعمة لفكرة المشهد مع الخلفية البيضاء لكل شخصية .يشكل الحوار بين الممثلين حالة من حالات التأكيد على الوضع العام للفكرة العرض المسرحي التي تتحدث عن الاشتياق وتأثير حالة الغياب والتمزق التي تعاني منها كلا الشخصيتان وهو ما يعكس الوضع العام للعرض وخطابه الموازي , وفي خضم هذا الشعور يعبر الممثل الشاب عن مدى حنينه وعشقه مع ما يرافقه من حالة انتظار وترقب , وهنا يظهر تأثير الخطاب الموازي للعرض والمتمثل بحالة التوازن بين حالة الشخصية المسرحية ومزاجها العام مع حالة الترقب والتطلع للمستقبل .قام المخرج بعملية بناء ايقونة مسرحية باستخدامه أجساد الممثلين بواسطة الحركة الثابتة من دون المواجهة بينهما , وأيضا فقد استخدم الممثل الحوار المسرحي بشكل مباشر وكأنه موجه نحو الجمهور أكثر مما هو متبادل بين الشخصيات . يتضح من خلال سير المشهد أن البيئة التي وضع فيها المخرج شخصياته المسرحية هي بيئة خربة ومهملة وهذا الأمر يدعم فكرة العرض بكل جوانبها ابتداء من هيئة الممثلين وملابسهم وطريقة حديثهم والموسيقى والإضاءة المصاحبة , حيث تتجسد فكرة المشهد بوصفها متمثلة بالماضي وما يرافقه من مشاعر وأحاسيس , ويعبر الممثل الكبير عن مشاعره بالقول : (المهم أن تكون جثثنا بخير !! فيرد عليه الممثل الشاب باستغراب : جثثنا ؟) .يعكس الحديث عن الجثث الواقع الإنساني في الحياة وهذه الفكرة هي تجسيد واضح للخطاب الموازي الذي استخدمه المخرج , فالأسقاط المتمثل بالجثة هو إيحاء بأن هناك بشر كثيرون في الحياة هم في الواقع عبارة عن هياكل تتحرك وتمشي لكن بدون جدوى وبدون فكر وبدون معرفة , وهذه الأيقونات التي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

رسمها المخرج عن طريق الحوار الهادئ والمتنقل من جملة لأخرى أصبح لها رتابة في بناء سينوغرافيا العرض .يتضح البعد الفلسفي للعرض المسرحي بواسطة التفاعل بين العناصر الجمالية مع العناصر الفكرية والتي تترجم عملية البناء الفني للمشاهد , وبالرغم من أن البناء الفني للعرض قد اعتمد على حركية ثابتة تعتمد على الايماءات الضعيفة والتفاعل البسيط بعيد عن التحولات الحركية المتصاعدة وهو ما شكل انعطافه مهمة في رسم ستراتيجية العرض .ينهض كلا الممثلين بحركات متوافقة ومتوازية ويترافق وقوفهما مع استخدام متكرر لكلمة (آه . آخ) ثم يعودان الى وضع الجلوس وهذه الحركة تترجم معاناة الشخصيات عندما حاولا النهوض والجلوس بشكل متكرر وهي دلالة تخص معناة الناس وهم يعيشون دوامة الواقع وما يفرضه هذا الواقع من تحديات مختلفة , وهنا يحاول المخرج أن يوحي بأن الاجساد الميتة والمثقلة بالهموم مهما حاولت أن تنهض فأنها سوف تواجه معضلات مختلفة تعيدها لمكانها الأول وهذا الإيحاء هو خطاب موازي يستخدمه المخرج في دعم خطاب العرض العام .يدخل الممثل الثالث من منطقة وسط المسرح وهو يحمل دلو ماء ويستخرج منه قطعة قماش مبللة حيث يقوم بتنظيف ومسح مقاعد الجلوس التي يجلس عليها الممثلين , وعندما اتم عملية تنظيف احد المقاعد قام بوضع قطعة القماش المبللة على رأس الممثل الكبير وتترافق عملية دخول الممثل الثالث وقيامه بعملية التنظيف مع موسيقى ترقبية لحدوث شيء ما أو فكرة ما عن طريق التصور المعرفي والفكري لحدوث أشياء في المستقبل .يدخل كلا الممثلين الشاب والشيخ في حوار متناقض يبرز طبيعة الاختلاف بين الشخصيتين الرئيسيتان في العرض حيث يبرز هذا الحوار تأثير الزمن الطويل على واقع الشخصيات , ثم يقوم كلا الممثلين بإخراج قنينة دواء من الحقائب التي يحملانها ويقومان بتناول الدواء بحركة متوافقة مع حوار يؤكد على استمرارهما بتناول الدواء منذ فترة طويلة , ويجسد هذا المشهد الخطاب الموازي الذي يريد مخرج العرض إيصاله للمتلقي والمتمثل بطول الفترة الزمنية التي عانت من خلل كبير في معالجة سلبياتها المستمرة .يقوم الممثل الشاب بإخراج رسالة من حقيبته موجهة الى شخصية افتراضية ويبدأ بقراءتها بشكل غنائي يجسد خطاب مسرحي نغمي , فيرد عليه الممثل الشيخ بأنه أيضا كتب رسالة لذات الشخص المفترض ويبدأ هو الآخر بقراءتها بطريقة شعرية , وهنا يقوم الممثل الشاب بسؤال الممثل الشيخ عن أسم الشخص الذي ينتظره كل هذه الفترة الطويلة فيجيب الممثل الشيخ بأن اسم الشخص الذي ينتظره هو (غودو) !!

يرمز اسم (غودو) الى الشخصية المسرحية الشهيرة التي لا تأت ابدا والتي استخدمها الكاتب الايرلندي (صاموئيل بيكت) في المسرحية العبثية الشهيرة (في انتظار غودو) وهنا يستخدم المخرج الخطاب الموازي لأسقاط نوع من انواع العبثية التي تجسدها تفاصيل الحياة على الواقع الاجتماعي , فكلا الشخصيتان مع الامتداد الطبيعي لكل منهما تنتظران مخلص من نوع معين يمثل الحلم بالخلاص والتحرر من ما تعانيه كلتا الشخصيتان من تداعيات اجتماعية ونفسية , ومن أبرزها الحروب والصراعات التي حولت حياة الناس الى جحيم مستمر , وهنا فأن المخرج نجح في استخدام تأثير الخطاب الموازي في خلق الحدث المسرحي والبناء عليه لباقي تفاصيل العرض وخصوصا الجوانب الفكرية التي تخاطب المتلقي وتطرح عليه الاسئلة التي تحتاج الاجابات , وفي هذا المشهد يلاحظ المتلقي أن عنصر التمثيل بقي جامدا وبدون حركة واضحة مع تكرار نفس الموسيقى الرتيبة ونفس الإضاءة المسرحية لكي يدعم فكرة المشهد القائمة على الانتظار .تستمر كلا الشخصيتان الرئيستان للعرض بالتحاور وهما جالسان على المصاطب التي تتحول إلى أيقونة تجسد الخطاب الموازي للعرض , فلهذه المصاطب خطاب مواز اعتمده العرض ففي ذات الوقت الذي جسد حالة العجز الواضحة بالجلوس عليها وعدم التحرك فقد كان لها امتداد ورمزية رومانسية في كونها كانت ذات يوم أماكن جلوس الناس والعشاق عليها وتبادل الأفكار والمشاعر عليها لكنها تحولت الآن لرمزية صامتة وثابتة تبث حالة الرتابة التي جسدها فعل الانتظار وانعكاسه على جو العرض .يستخدم المخرج شخصية أخرى موازية لشخصية (غودو) وهي شخصية (مولاي) ففي الوقت الذي يلعب فيه الممثل الشاب دور (غودو) يلعب الممثل الشيخ دور (مولاي) وهنا تتقاطع كلا الشخصيتان المسرحيتان في فكرة الانتظار الذي يصبح نوعا من أنواع التغريب عندما يعرف كل شخص عن نفسه وتفاجئ كل شخص بحقيقة الآخر , وهنا تلعب المفاجأة دورها في توجيه خطابات الشخصيات المسرحية ومعها توجيه الأفعال نحو منطقة اكتشاف جديدة تجسد حالة التنامي في بناء العرض المسرحي .ينتقل الحوار المسرحي بين الشخصيات الى ما يشبه حالة الاستجواب والتي تكشف عن تأثير الخطاب الموازي للعرض على تسيير المشهد , فالكشف عن طبيعة كل شخصية يحول العرض من فكرة الانتظار الى فكرة المخلص الذي يحرر الشخصية من وضع الانتظار الممل الى محاولة إيجاد الخلاص من الواقع المفروض .يدخل الممثل الثالث وهو يدخن ويمسك بكأس الشاي ويحمل في يديه جهاز تلفون ويضع سماعات الأذن , ويترافق دخوله مع صوت موسيقى متصاعد يوحي بحدوث شيئا ما , ويتسبب دخول الممثل الثالث بتصاعد حدة الحوار بين الشخصيتان الرئيستان وما ينتج عن هذا التصاعد من توتر ملحوظ يسير بنسق متصاعد ليخرج العرض من حالة الرتابة والتكرار الى صورة جديدة , وعندما يحاول الممثلان ان ينهضا من المصطبات يفشلان ويقعان على الأرض فيقوم الممثل الثالث بإرجاعهما مرة أخرى الى مقاعدهما مع محاولة تثبيتهما .يصل الحوار بين الشخصيتان الرئيستان الى موضوع جدلي

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (26) السنة 2024 ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حول وجود كل منهما وتأثير هذا الوجود المتقابل بما يخص الخطاب الموازي للعرض , ويمثل هذا التقابل مستوى فكري يطرح موضوع الوجود وعلاقة هذا الوجود بالخالق سبحانه وتعالي , وهنا فأن دور الخطاب الموازي يتضح بشكل أكبر بما يخص دلالة عدم القدرة على التغيير وبانتظار منقذ ما لإنقاذهم ، وبالمقابل نجد خطابا آخر يؤكد (متحفيّة) الانتظار من خلال عرض الشخصيات وعدَّهم تماثيل ليس إلاّ تُعرض داخل متحف ، فتقف الشواخص (البارتشن) بقماشها الأبيض كعارضة للتماثيل في متحف لتؤكد موت وعجز هؤلاء على النهوض من المصاطب ، ومشيرة بطريقة وأخرى أن من تنتظرونه هو في الواقع عاجز على انقاذ نفسه ، وكان لفعل هذه الخطابات الموازية مع موسيقى صوفية واضاءة تقترب من الأصفر الاثر البالغ على مزاج المتلقي ، وجعله متحفز لاكتشاف ما يحدث أمامه خاصة مع حساسية الموضوع الذي له علاقة بالمقدس .يصل العرض الى المشهد الختامي حيث يحاول كل من الممثل الشاب والممثل الشيخ أن ينهضا وأن يتبادلان الأمكنة وفي النهاية تندمج أماكن الجلوس لكليهما ويجلسان بجنب بعضهما ويبدأن في رسم حوار الختام , ويشكل هذا التغيير في القطع الديكورية انعطافة مهمة في التعامل مع عناصر البناء المسرحي وتوظيفها في دعم ستراتيجية العرض . يختتم العرض بمشهد حواري إذ يقول الممثل الشاب للمثل الشيخ : (علينا ان نموت .. وينام في حضنه) , ويترافق هذا المشهد مع صوت خارجي يعلن أن هذه التماثيل الموجودة في المتحف ويعني بها الشخصيتان المسرحيتان سوف يتم وضعها في مخزن المتحف ولن يتم عرضها ثانية للجمهور , ويختتم المشهد الأخير بصوت الميكرفون الخارجي وهو يرحب بالحضور في متحف الحضارات القديمة مع تذكير بأن هذا هو اليوم الأول والأخير لمشاهدة هذين التمثالان , وهنا فأن الخطاب الموازي يظهر بشكل جلي في مشهد الختام بوساطة التعبير الذي يحول طبيعة الشخصية ونمطيتها بوساطة التشكيل الدرامي وبوساطة تغيير حيوية الشخصية ودلالاتها الفنية .

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

أولا : النتائج

1- ظهر تأثير الخطاب الموازي في مسرحية (ميت مات) بشكل واضح عبر فكرة الانتظار الطويلة التي تعاني منها الشخصيات المسرحية والتي تمثل الامتداد الطبيعي للشخصية الانسانية في الواقع .

2- يؤكد العرض على مبدأ المشاركة إذ تم تحويل المتلقي الى زائر لمتحف يشاهد التمثالين الذين هم بالأساس شخصيات العرض (غودو ومولاي) لكي يحقق العرض مفارقته الدرامية بين جمهور بوصفه متلقياً وبين زائر جاء للمتحف ليحدث له فعل الصدمة ، وهو يقف أمام شخصيتين ينتظرهما عمراً كاملاً أن يأتيان لإنقاذه ، واذ بهما ليسا سوى شخصان عاجزين عن الحركة تماماً ، ومن هنا تنطلق فلسفة (النص-العرض) من مكانها الساكن الى فضاء متحرك ينتجه أو يشارك في انتاجه المتلقي من خلال بحثه وإحداث فعل التغيير الذي يريده العرض على اعتبار أن فلسفة العرض لا تكتمل إلاّ بوجود متلقٍ باحث ومشارك وصانع لفلسفة أخرى لهذا العرض تتيح له انتاج عرض جديد بأسئلته المحتدمة خاصة وأنه يناقش قضية فيها الكثير من الحساسية اجتماعياً ودينياً .

3- الممثل في هذا العرض له خطابه الموازي الخاص به بدء من الزي الى تقشف حركته الى طريقة كلامه من أجل أن يوصل فكرة العجز التي تعيشها الشخصية ، وصار الممثل وحركته البطيئة نوعاً ما والمحسوبة بدقة في هذا العرض هي خطاباً موازياً أزاح الستار عن شخصيتين شعبويتين مقدستين لا تملكان القدرة على انقاذ نفسيهما , وهما هنا ينتقلان من الصورة الواقعية بوصفهما شخصيات خارجة من معطف الواقع الانساني الى صورة متخيلة جديدة لعبها العرض فصارت (واقعية) رغم أنها متخيلة تماماً ، وهذه قضية دقيقة جدا في فهم آلية أداء الممثل في هذا العرض ، يضاف لها أن الشخصية الثالثة هي من متطلبات العرض ، وهي تشير الى خطاب موازٍ آخر ، أي أن العرض هنا ليس سوى زمن هذه الشخصية (عامل الخدمة في المتحف) وهي ساعات دوامه أو عمله التي تبدأ بعمليات التنظيف وتنتهي بعملية كنس الشخصيتين ونقلهما الى مخازن المتحف .

4- أن فعل الانتظار كخطاب يؤدي الى الموت كخطاب موازٍ له ، وهذه هي الاشكالية المهمة داخل بنية عرض (ميت مات) بمعنى أن هذا العرض يريد الذهاب الى المنطقة الأبعد ، وهو نقل تحقيق الموت الذي أسسه فعل الانتظار والموت هنا بمعناها غير الواقعي أي موت العقل والفعل واتخاذ الصمت والركون الى شيء لا أساس له إلاّ في مخيلة العقل الانساني الشرقي على وجه الخصوص ، يضاف له فعل عن العجز , والعجز في هذا العرض يمثل خطاب موازي له حضوره وتأثيره داخل بنية العرض ككل .

ثانيا : الاستنتاجات

1- تمثل عناصر العرض المسرحي بيئة خصبة لإنتاج خطابات موازية تدعم منظومة العرض وتعزز من حضورها الفاعل وتخلق تكاملية مهمة في مجال برمجة الأفكار وتوظيفها في بنائية العرض المسرحي .

2- كان للفكر المسرحي دوره الواضح في تسيير منظومة العرض وبناء المشاهد والتعامل معها بطريقة منسقة من أجل أبراز القيمة الفلسفية للعرض وما يترافق معها من خطاب عام وآخر مواز يعبر عن روح العمل الفني ويحقق أهدافه الفكرية والجمالية .

3- يشكل الممثل ركيزة أساسية من ركائز العرض المسرحي عندما يتم استغلال طاقاته الفنية والتعبيرية لإنتاج خطاب موازي , وتحتاج هذه العملية الى مخرج واع يعرف كيف يتعامل مع الممثل بوصفه جسدا وروحا وكيف يستخرج طاقاته الإبداعية في منظومة العرض المسرحي .

4- الفن المسرحي هو فن متواصل يمتلك خزين معرفي كبير وهو ما يجعل العودة الى الأعمال المسرحية العالمية واقتباس الأفكار والشخصيات والتجارب جانبا مهما من جوانب الإبداع وكذلك فيما يتعلق باختيار الشخصيات الدرامية العالمية وتوظيفها مسرحيا لإنتاج خطاب مواز للعروض المسرحية الجديدة .

مصادر البحث ومراجعه

- **الكتب**

1- الاعسم (د. باسم) . **مقاربات في الخطاب المسرحي** , ط1 , (دمشق : دار الينابيع , 2010) .

2- أمل (د. احمد) . **فن الإخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق** , ط1 , (دمشق : دار محاكاة , 2011) .

3- بريخت (برتولد) . **الأورجانون الصغير** , ترجمة وتقديم : فاروق عبد الوهاب , ط1, (القاهرة : مؤسسة هلا للنشر والتوزيع , 2000

4- جديدي (محمد) . **الفلسفة الإغريقية** , ط1 , (الجزائر : منشورات الاختلاف , 2009) .

5- جينيت (جيرار) . **خطاب الحكاية** ، ترجمة : محمد معتصم واخرين , (الرباط : منشورات الاختلاف ، 2003) .

6- حمزة (د. مؤيد) . **المسرح الشرطي : سر اللعبة المسرحية** , (بيروت : دار مختبر دراماتوجيا , 2017) .

7- الخطيب (محمد) . **الفكر الإغريقي** , ط2 , (دمشق : دار علاء الدين , 2007) .

8- زاوي (لعموري) . **شعرية العتبات النصية** , ط1 , (الجزائر : دار التنوير , 2013) .

9- الزيني (ابراهيم) . **كانت : رمانة الميزان في الفلسفة** , ط1 , (القاهرة : دار كنوز , 2013) .

10- صليحة (د. نهاد) . **التيارات المسرحية المعاصرة** , ط1 , (القاهرة : مؤسسة هلا للنشر والتوزيع , 1999) .

11- عبد الحميد (د. سامي) . **ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين** , (بغداد : دار الهنا للعمارة والفنون , 2009) .

12- كرومي (عوني) .**الخطاب المسرحي دراسات عن المسرح والجمهوروالضحك** , (الشارقة : دار الثقافة والاعلام ، 2004) .

13- مايرهولد (فيسفولد) . **في الفن المسرحي** , الكتاب الأول , ترجمة : شاكر شريف , (بيروت : دار الفارابي , 1979) .

14- مايرهولد (فيسفولد) . **في الفن المسرحي** , الكتاب الثاني ,ترجمة : شاكر شريف , (بيروت : دار الفارابي , 1979) .

15- محمود (عبد الرحمن عبد السلام) . **النص والخطاب من الاشارة الى ميديا مقاربة في فلسفة المصطلح** , ط1 , (بيروت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات , 2015) .

16- مهدي (د. عقيل) . **النقدية المسرحية وهوامش السرد** , (بغداد : منشورات مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي \ الدورة الأولى , 2012) .

17- ناصف (د. مصطفى) . **نظريات التعلم** , مراجعة د. عطية محمود هنا , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , 1983) .

18- النشار (د. مصطفى) . **نظرية المعرفة عند أرسطو** , ط1 , (القاهرة : دار المعارف , 1985) .

19- النصير (ياسين) . **اسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالمثيولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية** , (دمشق : دار نينوى , 2010).

20- يونغ (كارل) . **جدلية الأنا واللاوعي** , ترجمة : نبيل محسن , ط1 , (دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع , 1997) .

الرسائل والاطاريح

علياء جبار سهيم ((النص الموازي في المسرحية العربية المعاصرة)) أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة البصرة كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية , 2020 .

المعاجم والقواميس

1- احمد (ناصر سيد وآخرون) . **المعجم الوسيط** , (بيروت : دار احياء التراث العربي , 2008) .

2- مجدي (عزيز ابراهيم) . **معجم المصطلحات ومفاهيم التعلم والتعليم** , (القاهرة : عالم الكتب , 2009) .

3- محمود (د. فاطمة موسى) . **قاموس المسرح** , الجزء الأول , ط2 , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2008) .

4- مدكور (ابراهيم) . **المعجم الوجيز** , (القاهرة : دار التحرير للطباعة والنشر , 1989) .

5- معلوف (لويس) . **المنجد في اللغة والاعلام** ، الطبعة : التاسعة والثلاثون , (بيروت : دار المشرق ،2002) .