Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة
Vol.33/ No.9/ 2025 المجلد ٣٣ / العدد ٩/ ٢٠٢٥

اتجاهات المسرح الغربي وتأثيراتها في خطاب المسرحي العراقي : مسرحية (فصل من مكبث) أنموذجاً

أشكان حسين غالي حيدر سمير خضير
قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
ikaa232323@gmail.com

تاريخ استلام البحث: ٢٦/ ٥/ ٢٠٢٥ **تاريخ قبول النشر:** ١٧/ ٦/ ٢٠٢٥ **تاريخ نشر البحث:** ٢٧/ ٩/ ٢٠٢٥

المستخلص

يتلخص البحث الحالي بدراسة اتجاهات المسرح الغربي وتأثيراتها في خطاب المسرح العراقي، وتكون البحث من أربعة فصول، تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) من مشكلة البحث: التي تمحورت في مدى فاعلية تأثير المسرح في نقل ثقافة المجتمعات للآخر لغرض الاطلاع عليها بامتزاج الثقافات تولد أيدولوجيات فكرية جديدة تساهم في تصحيح مسارا واقع تلك المجتمعات لتحقيق مبدأ حرية الإنسان عن طريق إثبات ذواتهم الإنسانية، لذلك انتهت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:(هل أحدثت اتجاهات المسرح الغربي تغيرات فكرية مؤثرة في خطاب المسرحي العراقي؟) أما أهمية البحث فتجسدت في معرفة التغير الذي حصل على مستوى واقع المسرح العراقي بتلاقح أفكار المسرحيين العراقيين مع الأفكار التي خرج بها مؤسسو اتجاهات المسرح الغربي، ساهم ذلك التمازج في ولادة اتجاهات مسرحية عراقية تحمل رؤى وأفكار تناغم واقع المجتمع العراقي، في حين تمثل هدف البحث بالتعرف على مدى تأثير اتجاهات المسرح الغربي في الخطاب المسرحي بالإضافة التي أحدثتها تلك التجديدات في تطور المسرح العراقي، أما حدود البحث فتضمنت دراسة اتجاهات المسرح الغربي وتأثيراتها في خطاب المسرحي العراقي، الحد الزماني تمثل بسنة(٢٠١٤)، والحد المكاني(العراق)، والحد الموضوعي تبلور بدراسة الاتجاهات المتمثلة بنظريات المسرح الغربي وتياراته ومدارسه وتأثيراتها في خطاب المسرحي، وانتهى الفصل بالمؤشرات الإطار النظري، أما الفصل الثالث فتمثل بإجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعينة البحث وتحليلها، أما الفصل الرابع فتضمن النتائج والاستنتاجات ومن ضمنها: عرض(مسرحية مشهد من مكبث) يتضح للباحثَين مدى تأثر مؤلف المسرحية الكاتب العراقي مثال غازي بمسرحيات الكاتب الأنكليزي (وليم شكسبير) الذي بنى بعض قصص مسرحياته على المؤامرات التي تطيح بملوكها من شخوص قريبين لذلك الملك كما في(مسرحية هاملت ومسرحية مكبث)، ومن ثم انتهى البحث بقائمة المصادر.

الكلمات الدالة: اتجاهات المسرح الغربي، التأثير، مسرحية مكبث

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة
Vol.33/ No.9/ 2025 المجلد ٣٣ / العدد ٩/ ٢٠٢٥

Western Theatre Trends and their Influence on the Iraqi Theatre Discourse: The play “A Chapter from Macbeth” as a Model

Ashkan Hussien Ghali **Haider Samir Khadir**
Department of Theater Arts/ College of Fine Arts / University of Babylon

Abstract

The current research summarizes the study of Western theater trends and their effects on the Iraqi theater discourse. The research consists of four chapters. The first chapter (the methodological framework) includes the research problem, which revolves around the extent of the effectiveness of the theater’s influence in transferring the culture of societies to others for the purpose of learning about them. Through the fusion of cultures, new intellectual ideologies are generated that contribute to correcting the course of the reality of those societies to achieve the principle of human freedom by proving their human selves. Therefore, the research problem ended with the following question: (Did Western theater trends cause influential intellectual changes in the discourse of the Iraqi theater?) The importance of the research: It was embodied in knowing the change that occurred at the level of the reality of Iraqi theater through the cross-pollination of the ideas of Iraqi theater professionals with the ideas that came out of the founders of Western theater trends. This mixing contributed to the birth of Iraqi theater trends that carry visions and ideas that harmonize the reality of Iraqi society, while the goal of the research was to identify the extent of the influence of Western theater trends on theatrical discourse through the addition that these innovations made to the development of Iraqi theater. The limits of the research included studying Western theater trends and their effects on the discourse of the Iraqi theater, the time limit The year (2014) was represented by the spatial limit (Iraq) and the objective limit was crystallized by studying the trends represented by the theories, trends and schools of Western theater and their effects on theatrical discourse. The chapter ended with the indicators of the theoretical framework. The third chapter was represented by the research procedures represented by the research community, the research sample and its analysis. The fourth chapter included the results and conclusions, including: The presentation of (the play A Scene from Macbeth) showed the researchers the extent to which the author of the play, the Iraqi writer Mithal Ghazi, was influenced by the plays of the English writer (William Shakespeare), who built some of the stories of his plays on the conspiracies that overthrow their kings by characters close to that king, as in (the play Hamlet and the play Macbeth). Then the research ended with a list of sources.

Key words: Western Theatre Trends, Influence, Macbeth play

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث:

١.مشكلة البحث: يعد المسرح من أهم الفنون التي أخذت على عاتقها توظيف مفاهيم رسالية توجيهية تعليمية وتثقيفية بالتركيز على نقل النزعات الفكرية للثقافات المتطورة، لذلك كان المسرح وما زال حاضنة لجميع الفنون الأخرى؛ لأنه يعد الأرضية الشاملة لتجسد باقي الفنون في مضمار مضمونه بتوظيفها بصوره فكرية وجمالية، من هنا جاءت أهمية المسرح في نشر ثقافات المجتمعات التي تتضمن طرح ديناميكية الحياة التي يعيشها الإنسان في تلك المجتمعات؛ لأن الفن الذي ينبغي أن يؤثر بالمتلقي يجب أن يكون ممزوجا بقضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تناغم مشاعره واوجاعه بطريقة فنية ذات صبغات جمالية لغرض التوعية التي يستخدمها في توجيه ذلك المتلقي، فالمسرح إضافة إلى مضامينه الجمالية إلا أنه يحمل رسالة إنسانية من هنا نلاحظ ديمومته في البقاء عبر ذلك التاريخ العريق؛ لأن أفكارها تعالج مشكلات قضايا في

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المجتمع، وكانت تلك الإرهاصات سببا حقيقيا في دفع عجلة التطور في المسرح إلى الأمام، من هنا راود الباحث تساؤلا" مفاده: (هل أحدثت نظريات المسرح الغربي تغيرات فكرية مؤثرة عن طريق تأثراتها في خطاب المسرحي العراقي؟).

٢.أهمية البحث والحاجة إليه: يركز البحث الحالي على معرفة تطور المسرح العراقي نتيجة الطروحات الفكرية التي نقلها المختصون العراقيون الذين ساهموا بنقل تجارب اتجاهات المسرح الغربي من هنا تكمن أهمية البحث لدراسة مدى تأثير تلك الاتجاهات في خطاب المسرح العراقي بتوظيفها فكريا وفنيا جماليا إذ شملت مفاهيم معرفية تحمل نزعات فكرية تمثل فلسفة حياة المجتمعات فمن هنا تؤشر معالم أهمية البحث والحاجة إليه ليفيد المختصين باطلاعهم على آلية تكوين خطاب المسرح العراقي.

٣.هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على مدى تأثير الاتجاهات المسرح الغربي في الخطاب المسرحي العراقي بالإضافة إلى الإسهامات التي احدثتها تلك الاتجاهات في تطور المسرح العراقي.

٤.حدود البحث: يتضمن البحث الحالي دراسة اتجاهات المسرح الغربي وتأثيراتها خطاب المسرحي العراقي

الحد الزماني:(٢٠١٤).

الحد المكاني: (العراق).

الحد الموضوعي: دراسة الاتجاهات المتمثلة بنظريات وتيارات ومدارس المسرح الغربي وتأثيراتها في خطاب المسرحي العراقي.

٥- تحديد المصطلحات:

اتجاهات: اصطلاحا

اتجاهات: ميل أو استعداد مسبق للفرد نحو أمر أو موضوع معين، إن كان فكريا أم مادياً أم معنوياً، أي إنه نظام محمل بالمشاعر أو الأفكار والسلوكيات اتجاه شيء ما، لذا يرجع الخلط الواضح والمتداول بين المذاهب والتيارات المسرحية والمناهج المسرحية إلى توسع دائرة معرفة الدراسات المسرحية ذاتها؛ لأنها تستند على تبعية تلك المعرفة وما تتضمن من تراكم كمي لنتاجاتها، نظرا لتشعب مفاهيم المصطلحات فإن مصطلح (الاتجاهات) فيه الكثير من انظمة (الكل) بالنسبة لتلك المصطلحات المفعمة بالتنظير على الرغم من استلال الكثير من النظريات في العلوم المعرفية والفلسفية المجاورة ونجد أن الاتجاهات المسرحية تعمل على تحقيق بناء معرفي يحمل بمنطلقات فكرية موحدة لتلك النظريات المركبة من رؤى فلسفية أو افتراضية علمية أو أدبية التي تعمل على تحقيق مبادئ تؤطر المنهج الذي يعتمده الخطاب المسرحي.[١-ص٤٠٢]

المسرح الغربي: يتضمن مفهوم المسرح الغربي نظرية الدراما والمسرح، وتعني الدراما الفعل المكتوب في النص، أما المسرح فيعني عملية العرض لذلك الفعل وليس هنالك مصطلح يغطي الاثنين معا، وتتشابه كلمة مسرح في اللغة الإنكليزية من حيث المعنى مع كلمة نظرية. [٢-ص١٢]

التأثير: المفهوم الانطباعي الذي طرحة الشكلانيون الروس على إنتاج العمل الأدبي والفني بشكل عام وبينوا أن هذه العملية تحدد نوع التأثير المفترض إحداثه المتلقي.

اتجاهات المسرح الغربي(إجرائيا): دراسة النظريات والمذاهب والتيارات المسرحية ومناهجها ذات النزعات الفكرية المتجددة التي اختطت مسارا مؤثرا في خطاب المسرح الغربي بأيدولوجياته المختلفة بحسب الأجواء المناخية لطبيعة المجتمعات التي تأسست فيها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المبحث الاول: اتجاهات المسرح الغربي:

١.نظرية المسرح الكلاسيكي القديم: أرسطو طاليس:(٣٨٤ق.م): لقد نشأت الدراما من كونها حاجة إنسانية أساسية في مرحلة سبقت التنظير الدرامي وعلى هذا فأي تحديد حقيقي لمفهومها ينبغي أن يتخذ منطلقة الذي بدأت منه بفهم الحاجة الإنسانية بعيدا عن أي تنظير لاحق خاصة وأن التنظير للدراما أو الفن عامة عادة ما يلي مرحلة الإبداع الأولية وكذلك التلقي وعادة ما يكون انعكاسا وتثبيتا لموقف معين أو لفلسفة معينة (فرديه أو جماعية) أي النظريات الدرامية المختلفة الواعية ما هي في حقيقة الأمر إلا محاولة لأملاء شكل درامي معين يعكس ويخدم اتجاها فكريا معينا. [٣–ص١٧]

ويعد أرسطو اول من نظر للدراما في كتابة (فن الشعر) فقد أسس لها قواعد بعد اطلاعه على المسرحيات الإغريقية التي كتبها (اسخيلوس وسوفوكلس) وجعل من مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكلس معيارا لقياس أسس وقواعد نظريته مثل **(وحدة** الحدث المركز وعدم الإسهاب في زمكانية الحدث بتركيز أرسطو على المسرحيات التراجيديا دون الكوميديا)؛ لأن الكوميديا في نظره محاكاة لناس أرذال، فالتراجيديا فعل إنساني لأنها "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة؛ لأنها مشغوفة بكل أنواع التزين الفني، يمكن أن ترد على انفراد في أجزاء المسرحية وتتم المحاكاة في شكل درامي لا سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبعد ذلك يحدث التطهير"[٤–ص٩٥]، استقى أرسطو أفكاره وآرائه النقدية من الثقافة اليونانية المشبعة بمجالات الفلسفة والاختلاف والسياسية والطبيعية والفنون والآداب، إذ كان تراث الإغريق الأدبي زاخرا بملاحم(هوميروس) ومسرحيات الكتاب الذين سبقوه، ومن هذا الوعي المدرك للفن والفلسفة وضع أرسطو أول تنظيرات نظريته الدرامية في كتاب (فن الشعر) ومن هنا جمع الفنون جميعها (الشعر والرسم والموسيقى والرقص) ربطها من حيث الموضوع فهي كلها: عدة ألوان من المحاكاة ولكنها تختلف في الوسيلة التي يستخدمها أو الصورة التي تتشكل بها بترتيب الأحداث[٥–ص٥٢]. وحدد أرسطو الأسس التي تقوم عليها نظرية فنون الأدب والفواصل التي تقوم بين فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ومن ناحية الشكل على السواء وكان يلاحظ في عصره وفي ضوء الأدب اليوناني القديم، انفصال فنون الأدب بعضها عن بعض انفصالا تاما حتى يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة؛ لأن الإنسان أكثر الأحياء محاكاة لأنه يتعلم إلى بتلك المحاكاة.[٦– ص٢٣].

أكد أرسطو على عناصر البناء الدرامي حيث عد الحبكة نسيجا لهندسة الأحداث بالترابط الذي يساعد في عملية سير الأحداث وهذا ما نجده في مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكلس عندما حاول أوديب معرفة سبب تجمع (شيوخ طيبة) أمام بوابة القصر، من هنا تبدأ الأحداث تسير وفق السبب والنتيجة التي تحدث عنها أرسطو في كتابة (فن الشعر) وهذا ما حدث عندما طلب أوديب من (جوكاستا) أن تخبره عن سبب وقوف أهل طيبة أمام القصر فتخبره بالوباء الذي نزل عليهم بسبب وجود قاتل (الملك لايوس) في المدينة فبهذا الترابط يبدأ سوفوكلس يؤسس لترصين فكرة بداية الأحداث عن طريق الكشف عن محور المشكلة الرئيسية بنسق درامي؛ لأنها "تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطوير قصة خطة الفعل الذي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكبوتة للدراما أن تكشف عن ذاتها". [٧–ص٨٣].

أكد أرسطو على الشخصية فعرفها بأنها: مجموعة أو منظومة الصفات والقيم والرغبات والعلاقات والتحولات التي يجسدها الكاتب المسرحي على هيئة قوى فاعلة ومنفصلة دراميا بغية إيصال رسالته إلى المتلقي فضلا عن أنها إحدى المكونات الأساسية للحبكة، ويجري تطور الأحداث بحوار الشخصيات المسرحية وسلوكياتها وصراعاتها مع بعضها ويأتي الفعل الدرامي في النص المسرحي بتفاعل الرغبات المتضادة بين هذه الشخصيات ومن هنا وضع أرسطو الشخصية في المرتبة الثانية بعد الحبكة لأهميتها في تصعيد سياق الفعل الدرامي؛ لأنها ركيزة أساسية من ركائز البناء الدرامي[٨– ص٩٥]. وركز أرسطو على الفكرة ووصفها بأنها: القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المناسب؛

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

لأن الفكرة هي العنصر الذهني الفني التي تتدخل في كل تصرفات الشخصيات بالتأملات، وتساعد في خلق شيء من التعاطف من المتلقي[٤–ص٩٨]. وعد أرسطو اللغة إحدى وسائل التواصل المهمة التي تسير بسياق الفعل إلى الأمام وعرفها **بأنها:** "الحوار الذي يستخدمه الممثلون للبوح عن أفكارهم فمن دون هذا الحوار لا يوجد أدب مسرحي؛ لأنه العنصر المكمل لكل عناصر البناء الدرامي بالكلمات وربطها ببعضهما لتكوين الأحداث لتوصيلها بوضوح تام"[٩–ص١٤٩]. فالشكل الدرامي في التعبير يترك المشاهد حرا ليعمل فكرة في النص الذي يكمن وراء النص المكشوف أو بكلمات أخرى يدفع به إلى وسط الوضعية نفسها، لكون الدراما من أكثر أشكال الفن عناية فيمكن إعادة خلق أوضاع بشرية وصلات إنسانية وهذه العيانيه مستقاة من واقع مفاده: (أن كل شكل قصصي من أشكال الاتصال ينحو إلى سرد أحداث جرت في الماضي وقد انتهت الآن)، فعيانية الدراما تستمر في الحدوث في صيغة المضارع الأبدية بالمنولوج الداخلي في باطن ذهن الشخصية التي يقدمها لتتبع أفكارها في جريانها ولكن تعبير المنولوج نفسة المستقى من الدراما يرينا أن المنولوج الداخلي هو الواقع لشكل درامي وقصصي على حد سواء فالدراما محاكاة وتقليد أوضاع الحياة الواقعية والنماذج السلوكية بهدف احداث التطهير[١٠–ص١٦]، الدراما نشاط معرفي واع حركي جماعي تمثيلي بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس وهو نشاط يطرح صراعا تحدد به طبيعة القوى المتصارعة ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة والفصل بين قوى الصراع لتقديم عالما مصنوعا يعتمد في بنائه على محاكاة فلسفة الجدل المعرفي.[٣–ص١٨–١٩]

٢.**المذهب الكلاسيكي الحديث(١٦١٠–١٥١٥):** بلورت الأكاديمية الفرنسية عام (١٦٢٩) الكلاسيكية الجديدة فأعتمد المنظر الفرنسي (بوالو) وزملائه من المنظرين والنقاد في معاييرهم النقدية والدرامية مستندين على تنظيرات (أرسطو) وآرائه في عملية البناء الدرامي إذا انصب اهتمامها في موضوع المعالجة الدرامية ونقلها لمعالجة اهدافها من الجانب الأخلاقي والتعليمي لارتباط تيار الآداب بالدين[١١–ص٦٩]، ازدهر المسرح في الكلاسيكية الحديثة بازدهار النشاط الإبداعي لإحياء العلوم والمعارف وأطلق عليه (عصر التجديد الفكري وعصر تطور الفنون) بظهور فن التصوير عند (جاشو ارينولد) مؤسس الأكاديمية الملكية، واشتهر مصورا للعائلة المالكة والطبقة الأرستقراطية.[١٢–ص١٢٣]

يعد (جورج فاساري) أول من أطلق مصطلح عصر النهضة في كتابه: (سير مشاهير المهندسين والرسامين والنقاشين الإيطاليين منذ سيامبو إلى يومنا هذا)، وصدرت الطبعة الأولى للكتاب عام (١٥٥٠)، رسم فيه صورة موجزه لتاريخ الفنون حتى المدة التي عاشها شخصيا بالتركيز على السمات المميزة لهذا العصر بأفكارها الجديدة [١٣–ص١٣١] ومن ثم برز أثر شخصية المسرح الجديد المختلف عن مسرح العصور الوسطى إذ انتقل بمفاهيمه ومضامينه من الساحات العامة إلى القصور الخاصة بالطبقات الأرستقراطية أداة ترفيهية مسلية، من هنا بدأ المسرح يتطور على مستوى الأدب والإخراج و(التمثيل بأسلوب خاص ومغاير عن أسلوب العصور الوسطى؛ لأنه أصبح أداة ترفيهية خاصة بالعوائل السلطة المتنفذة وأصبح مؤسساتيا مدعوما من تلك السلطة فبهذا برزت خطورة هذه الانتقالة؛ لأن الفن أصبح من (الفن وإلى الفن) وابتعد عن باقي طبقات المجتمع وخصوصا الطبقة الفلاحية المعدمة التي بقت تعاني من سلطة أصحاب رؤوس الأموال الذين يصادرون جهودهم، بأن يأخذ صاحب المشروع أرباحا أضعاف ما يحصل عليه العمال أجر لأتعابهم فرغم ابتعاد الفن عن المجتمع إلا أنه ساعد في ظهور تطور كبيرا[١٤–ص٢٦٢]. من هنا برزت التجديدات في المسرح على وجه الخصوص نظرا لتبني عصر النهضة للمذهب الكلاسيكي الحديث الذي ركز على أثر التخصص في مجال الفن بصورة عامة والمسرح بصورة خاصة في مجال الدراما.[١٥–ص٨٨].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

يعد الكاتب الإسباني **(لوب دي فيجا)(١٥١٠–١٥٦٥)** أبا لدراما المسرح الإسباني وهو أحد معاصري شكسبير، لذا عد كاتبا مكثارا فلم يكن مجرد ناسج كلمات إذ كان كاتبا مسرحيا ذا عبقرية، أخذ الدراما الإسبانية وليدا صغيرا ثم شكلها إلى (أداة تعبير رهيبة مرنه تبعث الحياة بتوظيف عنصر الدهشة للقارئ) فمن مسرحياته (بئر الأغنام) الذي ركز فيها على (ظلم الحكام للشعب) فتحكي قصة (فرنان جزمان) وهو حاكم القرية الفاسق الذي يجبر (لورنسيا) على اضطهادها ضحية ثالثة لتحقيق مآربه الدنيئة فمن هنا ذاع سيط الكاتب (لوب دي فيجا) بين أوساط الفن في إسبانيا؛ (لأنه ناغم الأوجاع والمشكلات التي يتعرض لها المجتمع الإسباني) أما في فرنسا فلم يكن بوسعها التفاخر بكاتب مسرحي يوضع بجانب شكسبير إلا أن الأسكندر هاردي (١٥٧٥–١٦٣١) كان معاصرا للشكسبير: (يعد أول كاتب مسرحي حرفي في فرنسا إذ كانت مسرحياته ذات نغمه رومانسية تجاهلت قواعد الأكاديمية المملة وجلبت الحياة مرة ثانية للمسرح الفرنسي).[٣–ص٨٨–٨٩].

وليم شكسبير:(١٥٦٤–١٦٦٦): كاتب أنكليزي من أبرز كتاب المسرح العالمي؛ لأنه يمتلك لغة شعرية صورية مميزة، بها يقوم برسم المشهد الدرامي عن طريق نسيج أفعال الشخصيات بالحوار الذي يسحر قارئه لما لها من تأثيرات جمالية توعويه بتسليط الضوء على مشكلة موجوده داخل مجتمعه ليستفز مشاعرة لذلك "اختلف شكسبير عن معاصريه من كتاب الأدب بصورة عامة؛ لأن الشاعر الغنائي يماثل بين نفسة وبين مخلوقات الكاتب الدرامي مثل شكسبير قادرا على اقصاء نفسه عن شخوصه"[١٦–ص١٠٩]، وآمن شكسبير بمقدرة الإنسان على التقدم بقهر بيئته وقال: لا يمكن تحقيق ذلك التقدم عن طريق القوة والخديعة، وعدّ (الضمير وسيطا للتوازن بين طموح الفرد والواجبات الاجتماعية التي تفترضها البيئة) وهذا ما صوره في (مسرحية هاملت) (١٩٠٦) بالحيرة التي أبقت (هاملت) ذلك البطل التراجيدي الذي وقع بين مقتضيات العقل والنزوات الشهوانية لذلك بقي (هاملت) متذبذبا في خطواته رغم الشك الذي ولده عقله وعواطفه تجاه موت والده الذي ذهب نتيجة مؤامرة غدر.[١٧–ص٢٦]

اتخذ شكسبير من التاريخ حجة قوية عاشها الناس وعرفوها جميعها وعليها ارتكزت العبقرية الخلاقة لتشرف على العالم ومشاكلة ولتوجه الناس نحو تأملات خصبة ذاتية وشاملة في معضلات البشر حيث تأخذ بيد كل إنسان ليحيا بانسجام مع زمنه تحت شرائع (انتيغونا) الأزلية التي كانت تجابه كريون وهكذا سار شكسبير بمسرح انفعالي ذي صبغات اجتماعية إذ الكون في صميم الآمة وآماله، من هنا كان التاريخ بالنسبة للشكسبير مركزا ونقطة تحفزه في تصوير أفكاره في كتابة النصوص الدرامية[١٨–ص٦٦]، تعد مسرحية (هاملت) واحدة من المسرحيات التي ذاع سيتها منجزا فنيا مسرحيا مؤثرا؛ لأنها تحمل في طياتها نشاطا تحريضيا ساريا بسياق الفعل إلى الأمام بتصعيد الحدث؛ لأن المسرحية مبنية بفكرتها على دافع الانتقام الذي يدفع (هاملت) للأخذ بثأر والده، لذا جاء شكسبير بفكرة الشبح الذي يعد الأداة الفاعلة لكشف أحداث زيفها الواقع، لذلك عدت (مسرحية هاملت) واحدة من أحب المسرحيات عند المتلقين الأكاديميين؛ لأن كاتبها استمد فكرتها من الواقع المعاش الذي يملك قوى وطاقات كامنة .

بيركورني:(١٦٠٦–١٦٨٤): كاتب مسرحي فرنسي كتب أولى مسرحياته (ميليت) التي تجاهل فيها أصول قواعد كتابة المسرحية التي سادت حيث كان جاهلا بتلك القواعد، واستطاع أن يجمع بين محاسن الفترة التي سبقته والتي كان المسرح الفرنسي يتلمس طريقة إلى الأوج الذي بلغة في فترته الكلاسيكية الذهبية لقد استطاع كورني أن يجمع بين محاسن هذه المدة وأن يمهد الطريق لراسين العظيم؛ لأن كورنية يكاد يكون رومانسي الروح كلاسيكي الاتجاة، وكتب مسرحية (السيد) الذي عدها المختصون في وجهات نظر متعددة فمنهم من قال: إنها فتحت بداية المسرح الفرنسي أبواب الخلود[١٩–ص٧٠]؛ لأنها حققت نجاحا شعبيا وهي ملهاة مفجعة أحدثت في باريس ضجة أدبية واستطاع الكاتب أن يمزج بين تصوير البطولة مع

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

توفير عناصر الأثارة وجعلها بالشعر الجميل تنال نجاحا كبيرا لدى الجمهور ولكن إغفاله للوحدات الثلاث ولد مشاكل له مع الأدباء والمختصين المعترضين ومن بينهم الكاردينال ريشيليو الذي كان مسؤولا على إنتاج الأعمال الأدبية.[٢٠–ص٧٠]

٤.المذهب الرومانسي:(١٧٥٠–١٨٢٩): للحركة التنويرية أثر مهم في تطوير الحياة الاجتماعية في غالبية البلدان الأوربية، وعلى الرغم من الإقرار مبدئيا بالتنوع الذي يميز مختلف الاتجاهات في هذه الحركة نشاط تنويري أصبح العقل معيارا يقاس عليه كل ما هو موجود[٢٠–ص١٣٥]، ظهر المذهب الرومانسي في منصف القرن الثامن عشر ردة فعل على المذهب الكلاسيكي الحديث وهذا ما تجسد في رسالة (جان جاك روسو) التي طالب فيها بالرجوع إلى حضن الطبيعة الدافئ والثورة على كل ما يقيد الروح الإنسانية بالقيود والتقاليد ثم عاد روسو إلى تثبيت دعائم ثروته في كتاب (اعترافاته)، ذلك الكتاب الذي دخل كل بيت وأصبح رفيق كل شاب[١٩–ص١٠٨]. ظهرت الرومانسية في فرنسا بوقت متأخر بقيادة كتاب المسرح (دوماس، وغوته، وفكتور هيجو) الذين تأثروا تأثرا بالغا بالرومانسيين الألمان وتأثروا بالشعراء الإنجليز، غير أنهم أعلنوا عن نهج جمالي جديد بوعي وادراك وهكذا أصبحت الرومانسية في فرنسا مدرسة لها آيديولوجيتها وأهدافها الخاصة[١٠–ص ٥٩].

فكتور هيجو:(١٨٠٢–١٨٨٥): من أبرز كتاب المذهب الرومانسي للمسرح الفرنسي؛ لتمتعه بحس إنساني لذلك تغنى بالحرية ونادى وناضل من أجلها، وكان ذلك نتيجة لإلام كثيرة تعرض لها نتيجة للاضطهاد والنفي من هنا ذاع صيته شاعرا رومانسيا في المجتمع الفرنسي وعدوه (رمزا للحرية والنضال)، كتب أولى مجموعته الشعرية(المدائح)(١٨٢٢) التي بين بها بداية جديدة للشعر الفرنسي[١٣–ص٣٢٣–٣٢٤]، كتب هيجو عددا من المسرحيات من أشهرها مسرحية(هرناني) التي تحكي قصتها شخصية(دونياسول) فتاة جميلة في ريعان شبابها توفى والدها فتكفل بها عمها (الدون روى جوميز) أمير قشتاله لتعيش في بيته وبعده مدة وقع في حبها (حب المحارم) فيأمر حرسا بأن يشددوا الحراسة عليها فرغم تلك الحراسة فتقع في حب شخص اسمه(هرناني) الذي يريد أن يثأر من (الدون)؛ لأن والده الملك السابق قام بقتل والد(هرناني) ومن هنا تطلب(دونياسول) من(هرناني) أن يهربا ولكنه يرفض؛ لأنه يريد أن يأخذ ثأر والده وبعد صراع طويل يستطيع (هرناني) من الزواج بـــ(دونياسول) ومن ثم يظهر شبح ويجبر(هرناني) على شرب قنينة السم فبعد رفض(هرناني) للوهلة الأولى ولكنه ينفذ ما يأمر به فيشرب نصف القنينة وإذا بالشبح هو عم(دونياسول) فتأتي(دونياسول) وتأخذ القنينة من يد(هرناني) وتشرب ما تبقى من القنينة ومن ثم تحضن(هرناني) وإذا بهما يسقطان جثتان هامدتان، فينفعل عمها ويحسدهما على النهاية السعيدة فيقوم بطعن نفسه فيسقط وتنتهي أحداث المسرحية بأجواء الخلاص من أجل الحب الحقيقي.[١٩–ص١١٣–١١٤]

٥.المذهب الواقعي:(١٨٣٠–١٨٨٠): طرح عصر النهضة مفهوما عن الإنسان والمجتمع جديدا، مفهوما إنسانيا ليس له أدنى صلة (بعلم اللاهوت القروسطي)، لقد شكلت النزعة الإنسانية فحوى فن المذهب الواقعي، كذلك اهتم كتاب عصر النهضة اهتماما كبيرا بقضية الإنسان الكامل (المتطور تطويرا شاملا) والذكي والمتحرر من جميع القيود القروسطية، إذ قال كتّاب هذا المذهب: إن الإنسان مدعو لأن يكون كائنا مفكرا وفعالا ومبدعا للحياة[٢١–ص٢٣٥]. وعرفت الواقعية في الفن والأدب بأنها تصور الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها في العالم، لأي بشكل أيقوني يتطابق قدر الإمكان مع النموذج المصور بإخفاء معالم إنتاج العمل والصنعة الأدبية والفنية فيه نتيجة لذلك يبدو العمل انعكاسا للواقع وليس نسيجا مصطنعا للواقع وهذا ما يعطي المتلقي الانطباع بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تماما وليس أمام شيء خيالي وقد أطلق على هذا التأثير في علم جمال التلقي اسم التأثير الواقعي الذي انطلق من هدف إعادة تمثيل الواقع وتصوير حقيقه ما نفسية أو اجتماعية بشكل موضوعي[٢٢–ص٥١٦] – فالواقعية نسبة إلى الواقع الموجود حقيقة في الطبيعة والواقع نوعان: حقيقي وفني، الأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادقا وأمينا لموافقته ما هو موجود وكائن نسخة من الواقع كالصورة الفوتوغرافية،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

والثاني المعول عليه في الأدب حيث يقوم على خلق إبداعي للواقع الحقيقي[٢٣–ص١٣٣]' وتعد الواقعية من حيث المدلول التاريخي عبارة عن رؤية اجتماعية تاريخية متطورة وإمكانيات مفتوحة تنبض بنبض الواقع الاجتماعي والتاريخي نفسه ويبدو أن تاريخ انتصار الواقعية هو تاريخ الإحاطة الفنية العميقة متعددة الجوانب بالواقع والفهم الصادق والواعي للقوى المحركة فيه ومن ناحية المفهوم هو النظام التي تنظم فيه القوى المحركة للواقع.[٢٤–ص١٣٦].

هنريك ابسن: كاتب مسرحي نرويجي بدأ بكتابة سلسلة مسرحيات بطائفة من الروايات التي تجمع الصبغتين العاطفية (الرومانسية والواقعية)، إذ بقى المذهب الرمزي يغازل خيال ابسن حتى بعد أن أقلع عن المسرحيات الشعرية وفزع المجتمع يهاجمه ويغزوه بمسرحياته النثرية الاجتماعية العظيمة وهي المسرحيات التي كانت فتحا جديدا في المسرح الأوربي التي بدأت لونا جديدا في المسرح العالمي وسميت بـــ(مسرحيات الأفكار أو مسرحيات المشاكل الموضوعية التي تسلم أذهان المتفرجين والقراء للتفكير العميق وإعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاع الحياة بل في إعادة التفكير في الموروثات الروحية بحذافيرها)، من هنا شرع ابسن أسلحته الانتقادية ليمزق بها الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع[١٩–ص١٦٣]. اما الشخصية عند أبسن أخذت عمق مركب يجمع بين الرمز والواقع وموضوعاتها خالية من العاطفة والجاذبية وعن الوحدات الثلاث فنجد الزمن عند يوم أو يومين أو يتجاوز قليلا والمكان محدد بغرفة أو مزعه اما الموضوع فقد التزم بتناول مواضيع تخص واقع الطبقة الوسطى[٢٤–ص١٣٣]، لذا اختلفت وظيفة الكاتب المسرحي في المذهب الواقعي عن باقي المذاهب فلا ينقل الحياة الواقعية نقلا حرفيا أو نقلا فوتوغرافيا كما يفعل الكاتب في المذهب الطبيعي بل هو يلخصها ويعطي جوهرها، ويهذبها ويتناولها تناولا فنيا كفيلا بأن يؤدي رسالته في المسرحية التي يقدمها، ويجب إن تكون المسرحية واقعية تطبيقا أو عرضا لمشكلة من مشاكل الحياة العامية أو نقدا لوضع من الأوضاع العامة[١٩–ص١٦٤]. وهذا ما تجلى في معنى معاناة الإنسان عند ابسن إذ إن الإحساس التراجيدي موجود في مسرحياته على الرغم من الفرق الشاسع بين الدراما الأبسنيه والتراجيديا اليونانية والكلاسيكية؛ لأن معاناة الإنسان ليست من القوى القدرية ولكن من قوى جديده تعدلت بحسب التطور الفكري والثقافي إنها قوة المجتمع وتقاليده وعلينا أن نترك أرسطو وقوانينه ونبحث معاناة الإنسان الحديث والقوى المسيطرة التي يعاني منها[٢٥–ص٨٤]. ويعد ابسن من مدافعي ومناصري الحقوق الفردية في القرن التاسع عشر، فقد دافع عن حرية الفرد إزاء مواضعات المجتمع وتقاليده وأخلاقياته ببحثه في أصول المجتمع وأعمدته وتأمل ما يعانيه الناس بكلمة الواجب وما يشكل في نظرهم كل التزام على الفرد قبل المجتمع وليس للواجب معنى في نظر ابسن إذا عنى الانصياع لأوامر موضوعة والمسايرة لموضوعات اجتماعية والتقبل السلبي للتقاليد المتوارثة ولهذا خرجت شخصية نورا في مسرحية (بيت الدمية) من بيت زوجها؛ لأنها لم ترض الخضوع لتقاليد تحد من شخصيتها وذاتيتها رغم تضحيتها لإنقاذ زوجها من السجن لكنها جوبهت بالرفض جزاء لفعلتها.[٢٥–ص٨٦].

التمثيل والإخراج في المذهب الواقعي (ستانسلافسكي):

يعد أهم من أسس نظرية لتدريب الممثل ولخص طريقه عمل الممثل في إعداد دوره بحسب طريقته الأدائية الجديدة في كتاب **(إعداد الممثل المسرحي)** قائلا: إن الجسد الإنساني كلّ متصل ونسيج متشابك من الصوت والحركات والعواطف والانفعالات والقوى النفسية مثل الخيال والتركيز والانتباه الذي ينبغي على الممثل أن يستعين بها كلها في أدائه التمثيلي فطريقة ستانسلافسكي ركزت على دواخل النفس الإنسانية لاكتشاف تلك القوى الداخلية المحركة لدى الممثل التي تعد مرتكزا ونقطة انطلاق لتحرير مخيلته لتحثه على التركيز واسترخاء العضلات والسيطرة على كل أجزاء الجسد الإنساني، ومن ثم تبرز نتائجها واضحه على فيزيائية المظاهر الخارجية من صوت وجسد ليكونا في حالة انسجام متطابق (ظاهريا وباطنيا) للوصول إلى صدق الأداء المسرحي المعبر عن تقمص الشخصية المراد تمثيلها من قبل الممثل وهذا ما نادى به

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ستانسلافسكي ليكون تفكير الممثل وجهده الذهني والعاطفي متماشيا ومتطابقا مع ابعاد الشخصية بمغادرة شخصية الذاتية ليصبح ذلك الشخص الذي رسمه المؤلف.[٢٦–ص٨٩].

٦.المذهب الطبيعي: هنالك تداخل بين (المذهب الطبيعي والمذهب الواقعي) كأنهما مذهب واحد، تطلق كلمة الطبيعية بصورة عامة على المذهب الفلسفي الذي يؤكد أن للطبيعة قانونا أخلاقيا وبأيدلوجيا يمكن فهمه وإدراكه عن طريق الطبيعة نفسها وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة وأهم خصائص هذا المذهب ان الإنسان جزء من الطبيعة[٢٧–ص١٨] وظهرت بوادر هذا المذهب في أواخر القرن التاسع عشر و"كان هدفه الغاء التصنع لجعل المسرح يصور الحياة تصويرا مباشرا للانتقال خطوه لتجاوز واقعية ابسن"[٢٨–ص٢٥٤] بهذا فرق الطبيعيون بين الملاحظة والتجربة، فالملاحظة عندهم استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية والتجربة هي استخدام نفس الوسائل بقصد التغير والسيطرة للوصول إلى غاية إذ رفضوا إظهار عواطفهم وركزوا على تحقيق الإحساس بالحقيقة أكثر من تحقيق الجمال الفني [٢٩–ص٣٠].

اميل زولا:(١٨٤٠–١٩٠٢): من أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب، نشأ في باريس، ويعد كاتبا وروائيا وقاصا فبعمله في الطباعة والنشر ثم في الصحافة ودافع في مقالاته عن الفنانين (رينوار ومونيه وبيسارو وبلزاك وأثنى على غونكور كون حوله جماعة من الأدباء من الواقعيين والطبيعيين وكتب روايات مثل (معدة باريس وغلطة الأب)[٢٣–ص١٥٣]، أدى استخدام النظرة الطبيعية في الأدب إلى البحث في تأثيرات الوراثة والبيئة وأصبحت رغبات الإنسان هي الدافع الأساسي لسلوكه مدعومة بالخلفية وبالتجربة وأخذ التركيز على مكابدات الإنسانية أولوية على الاهتمام بالجمال والمثال وقد عبر (زولا) عن قناعته بأن الجريمة والزنا والأمراض الاجتماعية الأخرى تدعو إلى تغيير واقع المجتمع هدف تفاؤلي ينفي اتهام الطبيعة بالنظرة التشاؤمية وقد اعتقد الطبيعيون أن تغير الواقع الاجتماعي ينتج عن تغير البيئة طالب (زولا) بالإقلال من المقاطع الوصفية في الحوار فهي من صفات الرواية ويعوض المنظر والزي والملحقات والفعل المسرحي من ذلك الوصف وأن المنظر المسرحي هو الذي يكون البيئة التي تعيش فيها شخصيات الدراما.[٣٠– ص١١]

الإخراج في المذهب الطبيعي: اندريه انطوان :(١٨٥٨_١٩٤٣)

واحد من المخرجين الفرنسيين الذين ساروا بالمسرح الفرنسي نحو التجديد فبتأسيسه لفكرة (المسرح الحر) الذي يبقى طويلا (١٨٨٧_١٨٩٦) لكنه أحدث نقلة مؤثرة في تاريخ المسرح الأوربي، إذ تأثر في بداية مشواره في الفن بمنهج (الدوق سايكس ماينغن) في الإخراج المسرحي بالمطابقة على الواقعية ولكنه بعده مدة خلَق لنفسه منهجا بعيدا عن منهج الدوق بخلق الإيهام الكامل على خشبة المسرح بتصوير الواقع الطبيعي بتفاصيله الدقيقة بلا إضافة أو تغيير متجاوزا الأساليب التقليدية المتبعة في المسرح الفرنسي؛ لأنها أكثر إنسانية وقوة امتلاء بالحياة في الحركة والاتجاه[٣١–ص٢٠]، حاول أنطوان أن يجعل من مسرحه معملا لدراسة المجتمع، وخلق معايشة الممثلين في العرض المسرحي وجعلهم يأكلون ويشربون وينامون على خشبة المسرح، بذلك قال انطوان: إن المسرح الحر يعمل على إعادة خلق الحياة في منظر حقيقي فعليا (كرسي،منضدة،سرير)، وبهذا الأسلوب استطاع أن ينقل الأفكار الطبيعية ومعانيها إلى المتلقي بخلق بيئة واقعية طبيعية.[٣٢– ص١٥].

٧.المذهب الرمزي:(١٨٨٠–١٩٠٠): تعد الرمزية مذهبا أدبيا فلسفيا يعبر عن تجارب الفنون بواسطة الرمز الذي يختزل الشكل ويعطي دلالة مكثفة في "استخدام الرمز وتوظيفه في محاولة للابتعاد عن محاكاة الواقع وهي حركة أدبية ظهرت ضد المذهب الطبيعي والواقعي السائدين في تلك المرحلة مما مهد لنظرة جديدة استثمرتها التيارات التجريبية في الأدب والفن والرمز، والرمز أسلوب بلاغي ومظهر من مظاهر اللغة معروف في الأدب والفن[٣٣–ص٢٦٧].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ظهرت الرمزية في فرنسا في عام (١٨٨٥) وهي حركة أدبية وفنية، وللخيال أثر مهم بتوظيفه وسيلة لتجسيد التجربة الفنية وتوصيلها في صورة مركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة، ونشأت الرمزية باجتماع كوكبة من المثقفين المهاجرين في العاصمة الفرنسية، الذين ساهموا في نشر أفكار وفلسفة الفيلسوف الفرنسي صامويل كانت التي تقول: يكمن جوهر الإنسان في عالمه الباطن فمن هنا برزت فكرة الفن للفن[٢٣–ص١١٢]. وجاءت هذه التسمية لانتفاض نقاد المذهب الواقعي والطبيعي؛ لأنهم قالوا: إن "الأدب الرمزي هو ذلك الأدب الذي يقرأه القارئ العادي فلا يفهم منه إلا ظاهره، إما القارئ المتأمل فيفهم منه هذا الظاهر ولكنه لا يقف عنده بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها وما تحت هذا السطح لباب الأدب الرمزي ومن أعاجيب هذا الباب أنه يتخايل بصور مختلفة في ذهن القارئ المتأمل صور تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والأهداف والأعجب من هذا أن قارئا متأملا آخر قد تتخيل له صور ذهنية جديدة غير التي مرت بذهن القارئ المتأمل الأول"[١٩–ص١٦٥]، ويعد مالارميه (١٨٤٣_١٨٩٨) من أوائل المنظرين للمذهب الرمزي في فرنسا، وتميز بالنضج العقلي وتضلع من اللغة الفرنسية وآدابها وعمل مدرسا للغة الفرنسية هذا ما ساعده بأن تصبح اللغة عنده سحرا والكلمات أشياء والأشياء رموزا موحية لا تقصد ذاتها ومن أشهر قصائده (النوافذ وطائر التم) [٢٣–ص١٢٠]، لذلك انطلقت الرمزية كمذهب أدبي برفض المادية المفرطة الذي حددت وحجمت من تطور المجتمع في تطور التقنيات الحديثة، لذا جاءت الرمزية بمبدأ رفض النظريات الجمالية الساعية إلى تكريس عبادة الواقع، من هنا جاء رفضهم للواقعية ولمادية العالم المعاصر لكي يتطلعوا إلى عالم ما ورائي إلى ما فوق العالم الواقعي بل إلى عالم مستقبلي[٣٤–ص١٠٦].

تكمن أهمية المذهب الرمزي في كونه حركة تجريبية بحته أحدثت تحولات جذرية في الفن المسرحي على صعيد الكتابة ومن ثم الإخراج، إذ دعا المخرجون الرمزيون إلى إبراز جمالية النص ومن هذا المنطلق رفضوا كل ما يمكن أن يشوش عملية التواصل الشعري التي تحصل أساسا بالكلام، وحاول الرمزيون من منظور كوني بحت أن يبتعدوا عما يحدد الفضاء المسرحي مكانا جغرافيا وتاريخيا، لذلك كانت الخشبة لديهم منصة فارغة من الديكور للإضاءة فيها أثر هام، ويشغلها العنصر الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في العرض المسرحي هو الممثل؛ لأنه الوسيط الذي يحمل كلام الشاعر[٢٢–ص ٢٢٩].

اولف آبيا:(١٨٦٢_١٩٢٨)

مصمم مناظر مسرحية سويسري الجنسية، أثرت نظرياته في الإخراج المسرحي باستخدام الضوء تأثيرا بالغا في كثير من الأعمال الحديثة في هذا المجال الرمزي التجريبي[٣٥–ص٢]، وركز على أثر وتأثير كل تقنية في العرض المسرحي على التقنية الثانية لذلك تشير المصادر إلى "أن آبيا هو صاحب الفضل في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة امتزاج المناظر والإضاءة والتمثيل والموسيقى وغيرها من العناصر في وحده عضوية وكان آبيا يصر على ضرورة تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثة لكي تتواءم مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة وقد تحولت الإضاءة بلمساته اللماحة إلى عنصر درامي فعال يعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر"[٢٠–ص٢٠٢]. لذا اعد أصحاب هذه المدرسة الديكور خادما لنص المسرحية بدرجة تكفل له الوصول إلى نفوس النظارة بالمعنى المقصود منه، فلا يعد مصمم الديكور الرمزي فنانا إلا إذا صدر إنتاجه عن فهم.[٣٦– ص١٨١]

٨.**المذهب التعبيري (١٩١٤–١٩٢٥):** أطلقت تسمية التعبيرية على الأعمال التي تصور العالم بحساسية الفنان وانفعالاته ثم شملت الفنون والمسرح والشعر وصارت تدل على مذهب جمالي وأدبي يبرز كثافة التعبير، وأول من استخدم هذه التسمية المصور الفرنسي (هيرفي) عام (١٩٠١)، ويعد الرسام الألماني (إدوراد مونش) أفضل من يمثل التعبيرية في مجال الرسم

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وعلى الأخص في لوحة الصرخة (١٨٩٣) والتعبيرية وهو مفهوم يرفض مبدأ المحاكاة وتصوير الواقع ويحل محلها مبدأ التعبير عن المشاعر الذاتية والحالات النفسية موضوعا للإبداع الفني وتحديا للنظم الجمالية والاجتماعية لذلك تميز هذا المبدأ بالذاتية المفرطة[٢٢–ص١٣٤]. لذلك ظهرت التعبيرية لتنادي بسيادة الروح على المادة وبأن الفرد ليس نتاجا وعبدا لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية لا يستطيع التحكم فيها وإنما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته[٣٧– ص٧١].

ارتبطت التعبيرية على مستوى الكتابة بالكاتب السويدي (سترندبرغ) الذي انتقل من مرحلة الطبيعية في مسرحية (الأب)(١٨٨٧) ومسرحية (مس جوليا)(١٨٨٨) إلى التعبيرية في مسرحية (حلم) (١٩٠٣) وفي مسرحية (ثلاثية الطريق إلى دمشق) ومسرحية (سوناتا الشبح)(١٩٠٧)، وبهذا ظهرت الدراما التعبيرية التي تنادي بأولوية الروح على المادة ردة فعل على النزعة التي سادت في أوربا أواخر القرن التاسع عشر[٢٢–ص١٣٤]، يحاول الكاتب في التعبيرية تجسيد جوهر الحدث فكل شيء جلي وواضح من القوى التي تناضل دفاعا عن روح البطل، تفتقر الشخوص في الدراما التعبيرية حتى إلى الأسماء ففي مسرحية (سوناتا الشبح) تعبر شخوصها عن شخصيات عامه(الرجل، والشيخ، والطالب، والدمية، والعقيد)[١٠– ص٦٤].

تجلت التغيرات التي أدخلتها التعبيرية على الفنون عامة بتصورات جديدة للعرض المسرحي مست الديكور والإضاءة وأداء الممثل والمكان المسرحي فقد ابتدع التعبيريون لعبة الظلال بالإضاءة الملونة التي تعطي الديكور شكلا جديدا إضافة إلى استخدام الموسيقى والمؤثرات السمعية الرمزية وظهر ما يسمى بالأداء التعبيري الذي يتطلب ترجمة العواطف والأحاسيس والأنطباعات بأداء خارجي مؤسلب يناقض الأداء الواقعي وبإلقاء متفاوت في إيقاعه يقطع تسلسل الخط[٢٢– ص١٣٦]

ليوبولد جسنر (١٨٧٨–١٩٤٥)

من المخرجين الألمان الذين استندوا إلى الطريقة الجنون العصبي في إخراج مسرحياته التي يندفع فيها الممثلون بشكل جنوني سريع في حالة متوترة مروعه وغريبه كأنهم مجرمون مطاردون وبعد مدة يتوقف هؤلاء الممثلون في مكان معين دلالة على حمقهم وصراع اضطراباتهم الروحية، لذلك يعد (جسنر) من المخرجين التعبيرين التجريبيين؛ لأنه حاول أن يجد لنفسه خطا جديدا" يرسي أسس مرحلة بناءه لتعالج الظروف المتهورة نتيجة الحروب وعد الاستقرار، إذ هيأ نوعا جديدا من الحرية التي تتلمس وجودها في دفع ضباب اليأس واستشراق بسمه أمل للمستقبل، وعدّ (جسنر) المسرح التكامل الوحيد للعديد من الفنون لهذا سعى لاستنباط معاني جديدة بالتعبيرات الفنية الجديدة، ورأى أن المخرج رجل المسرح القادر على اكتشاف أشكال جديدة للمسرح بحرية التعبير عما في داخلة.[٣٨– ص١٣٦]

نظرية المسرح الملحمي (برتولد برخت) (١٨٩٨–١٩٥٦)

بدأ اصطلاح المسرح الملحمي للعديد متناقضا تناقضا داخليا، فقد جرت العادة –استنادا إلى مفاهيم أرسطو– على عد الشكل الملحمي والشكل الدراماتيكي متميزين الواحد عن الآخر بصورة جذرية، لكن المسرح الملحمي هو مزيد من الريضة الفكرية الجديدة التي تشخص وتركز على معالجة مشكلات المجتمع بافاقته وتثويره ذهنيا؛ لأن المسرح الملحمي مسرح تعليمي عكس ما كان عليه مسرح أرسطو الذي يهدف إلى تطهير المتلقي عاطفيا، من هنا أراد برخت أن يكون المتلقي عضوا إيجابيا مشتركا في العرض[٣٩–ص١٠٤]، لم يبدأ برخت بالنظرية بل بدأ بالإبداع والتغماس في الحياة والمسرح وأدرك تدريجيا أن المسرح قد تحول إلى سلعة ترفيهية تتوجه إلى الطبقة البرجوازية لتعكس آمالها وآلامها التي ترتبط بوضعها الطبقي المتميز وآلمه، ولا يصل المسرح –وهو وسيلة توعوية– إلى من يحتاجونه حقا وهم الطبقات المطحونة وإنه

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

إن وصل إليهم في عروض الهواة مثلا لا يفعل شيئا سوى أن يصبرهم على همومهم وبلواهم ويحاول أن يقنعهم بأن معاناتهم هي قدر مكتوب عليهم ولا قابلية لهم برده أو تغييره[٣٧–ص١٦٢]، لذا يعد برخت رائد المسرح الحديث في ألمانيا عقب الحرب النازية وهذا ما كان له أثر بتقدم المجتمع فكريا وانعكس على الواقع السياسي والنمو الاقتصادي إذ كانت صنوف التقدم هذه في مختلف المجالات هي المادة الحيوية لنتاج برخت الفني. [٤٠– ص ١٤٩]

تعد بداية برخت شاعرا فوضويا مبدعا ناهض الأوضاع والقيم والأنظمة السائدة من دون أن يقدم لها بديلا لكنه التقى وسط تخبطه وضياعه بالنظرية الماركسية والفكر الاشتراكي الثوري فكانت هذه نقطة التحول التي جعلته أبرز منظر للمسرح السياسي في القرن العشرين، لم يكن لمسرح برخت السياسي أو نظريته في المسرح الملحمي نبتا" شيطانيا، فقد مهد له الطريق فنانون مبدعون ثوريون وأناروا له الطريق فأفاد منهم في تنظيره وممارسته أعظم إفادة، وهذا ما ساعده في كتابة (مسرحية اوبرا الثلاث بنسات)(١٩٢٨) فاتجه برخت إلى المسرح الشعبي وحاول أن يقدم بديلا للأوبرا التقليدية التي تخاطب الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية لترسخ قيمها فجاء برخت بمسرحيته التي أعدت نموذجا متألقا للمسح الملحمي الذي يمزج الموسيقى بالغناء والرقص والاسكتشات الفكاهية والتعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعي والسياسي. [٣٧–ص ١٦٤]

يؤكد برخت مفهوم أسلوب التمثيل في المسرح الملحمي الذي اكتشفه باطلاعه على التمثيل في المسرح الصيني وتحديد كل حادثة مأخوذة بذاتها بإيماءاتها الأساسية لتحقيق صورا جمالية بواسطة التناسق بالحركات المتقنة التي تستفز المتلقي لتثوره على واقعه.[٣٩–ص٢٤٢–٢٤٣]

تعد مسرحية (الأم الشجاعة) من أعظم المسرحيات التي كتبها برخت (١٩٣٨) إذ عاد بها إلى المزيج التعبيري العميق بين مأساة الإنسان الفرد وبين الدلالة التاريخية العامة للعصر الذي يصنع مأساة هذا الإنسان أو يندفع الإنسان إلى مأساته حين يدخل بين فكي الرحى القاسية لعصر يحكمه العنف والشر، فرغم أن محاولة الإفادة من الحرب والتجارة مع كل الجيوش المتحاربة كانت هي حرفة الأم الشجاعة الشديدة والمهارة والواقعية والتي تعرف نذالة وخسة أهداف تلك الحرب، فإنها لم تكسب في الحق شيئا وإنما خسرت أبنائها الثلاثة الواحد تلوا الآخر في طاحونة الحرب المخادعة التي لا ترحم وخسران تجارتها أيضا [٤١–ص٨٦]. أحدث برخت ثورة حقيقية في نظرية الدراما وأتى بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماما وجوهر الخلاف بين أرسطو وبرخت يتلخص في جملة (كارل ماركس) التي تقول: لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة لكن القضية الحقيقة ليست تفسير العالم بل تغييره، لذا حين اعتنق برخت الماركسية بعد مرحلته الفوضوية الأولى أنتج نظريته المسرحية في الفكر الماركسي فجاءت لنظرية أرسطو بهدم الفكر السائد والدعوة لفكر جديد لذلك أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج مشاركة إيجابية في العرض المسرحي عن طريق إيقاظ وعيه النقدي بمثالب الواقع بحيث يدرك ضرورة تغيير هذا الواقع لتستيقظ لديه الدفعة نحو الفعل الثوري بهدف التغيير بهدم مبدأ التعاطف الأرسطي بهدف التغريب أي إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعة الاجتماعي الذي يعريه العرض على خشبة المسرح وإلى إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع المتناقض تغيرا جذريا حتى يستقيم مرة أخرى[٣٧–ص١٦٦–١٦٧]ــ فليس هدف الممثل عند برخت تقديم شخصيات بكامل سلوكها وتصرفاتها رافضا في الأسلوب نفسة أسلوب الاندماج والتقمص الذي يفقد طموح الممثل؛ لأن التمثيل في مسرحيات برخت لا يقوم على التصوير الوهمي التقمصي، فالممثل يجب ألا يتظاهر بأنه يمثل الشخصية بل عليه أن يقوم بتأدية الدور من الخارج. [٤٢– ص٣٦٥]

المذهب الوجودي: أهم ما يذكر عن الأدب الوجودي أنه عصارة جهد مجموعة من المذاهب والحركات الأدبية الممتازة، أو هو على الأقل النهاية الطبيعية لتلك المذاهب والحركات، فالوجودية محملة بطابع رومانتيكي ظاهر ونزعة طبيعية، ويضاف

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

إلى هذا تأثير الوجوديين بالتحليلات المكشوفة في مسائل الجنس ورغبتهم في أن يكونوا كتاب جماهير، وأن لا يطوفوا في أعمالهم على الذات الإنسانية، من هنا أصبح الأدب الوجودي في مفهوم أصحابه أداة من الأدوات الاجتماعية وعاملا من عوامل النهوض بالذات الإنسانية؛ لأن هدفه هو التأكيد على التأثير للتغير من حالة إلى أخرى.[٤٣– ص١٣٧]

ليس الإنسان في نظر الفلسفة الوجودية فقط موجود كما يتصور وجود نفسه، وكما يتصور وجود نفسه بعد أن تكون هذه النفس قد وجدت والإنسان هو خالق لنفسه؛ لأنه وحده متصور لها، هذا هو المبدأ الأساسي للوجودية وهذا ما يطلق عليه بالذات الوجودية، لذا جاءت غاية الفلسفة الوجودية يناقض الخمول؛ لأنه يعلن أن لا حقيقة إلا في العمل، فالفلسفة تقول: (إن الإنسان ليس إلا مشروعه الإنساني) ولا يوجد إلا بمقدار ما يحقق ذلك المشروع، فهو إذن عبارة عن مجموعة أعمال حياتية وعلى ذلك نستطيع أن نفسر عدمية ذلك الفراغ، فالوجودية عندما تريد أن تصف شخصا ضعيفا فتقول: إن هذا الشخص الضعيف مسؤول عن ضعفه؛ لأنه ليس ضعيفا، لأن له قلبا ورئتين وجسدا وتركيبا عاما لا تهيئه إلا لمثل ما هو عليه من ضعف وانحلال، بل تقول: إن الفاسد ليس فاسدا إلا أنه كوّن نفسه كذلك بتصرفاته وأعماله[٤٤–ص٦٧]، ركز كتّاب الأدب الوجودي على تحريض المتلقي ليواجه وجوده الإنساني عاريا من ملابساته العامة وأن يتعمقوا الوجود الذاتي المستقل عن مخيلات الظروف فهي من هذه الناحية عوده إلى الوجود كما هو مقدم إلينا، وتأمل في الحياة من هي ثوب يلبسه الإنسان، لذا انساقت العدمية إلى توكيد النزعة الإنسانية والأيمان بها بأوضح صورة عرفتها الآداب، لذا جاءت رد فعل ضد الأوضاع التي أدت إلى النيل من كرامة الإنسان وضد اضطهاد حرياته في توفير ضروريات معاشه، فمن هنا قالوا: إن للحياة معنى يرتقي بها الإنسان لتحقيق وجوده.[٤٣– ص١٧٤]

ركز ساتر على التخيل الذي يقوم به الشعور نشاطا عقليا ذا فاعلية (شعور المتخيل)، فالتخيل نوع آخر من الشعور يتوجه إلى نفس الموضوعات التي يتوجه اليها الإدراك الحسي؛ لأنه يقيم إلى جانب موضوعات الإدراك الحسي موضوعات أخرى غير موجوده، (الأشياء التي غيبت نتيجة العدم)، وهذا البعد هو وليد الحرية والدليل القاطع عليها[٤٥–ص١٠٥]. ويرى الكاتب الوجودي أن العالم المادي المحدود والضيق عالم بائس؛ لأنه ليس هنالك حدود تقف عندها أنانية هذا العالم وجشعة وضيق أفقه، لذلك يجب على الكاتب الوجودي ألّا ينغمس في هذه الحدود القاتلة وإلّا سيطر عليه نفس الغباء الذي يسيطر على تصرفات بعض الناس في الحياة اليومية هو الغباء الذي يفعهم إلى التطاحن والقسوة والعنف والظلم والإذلال مع إدراكهم الكامل إن العدم والفناء انتظار الجميع فالعدمية ليست مجرد بث روح اليأس والخضوع في نفوس الناس ولكنها مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود، فالعدمية تشريح لذلك الوجود والكاتب خير من يعبر عن هذه الحقيقة بدافع بث روح الارتقاء الإنساني بما هو جديد ليؤكد الوجود[٢٧–ص١٧٠]. لذا كتب سارتر مسرحية الذباب التي تعد نموذج لتوظيف فلسفة الفكر لخدمة الأدب وجاءت ردة فعل ضد الأدب المثالي الحالم بالحياة السرمدية التي لا وجود لها على ارض الواقع، فسارتر فيلسوف ومفكر بالدرجة الأولى لم يستطع أن يتخلص من تغلب الطابع الفكري الفلسفي أو السياسي على كتاباته الأدبية، لذا إن مسرحية الذباب عمل فكري فلسفي أدبي لإعلاء قدر الحرية والإنسان الحر بالتركيز على عدمية وجود الإنسان بسبب انشغال خوف عاطفته بأمور يوم الآخرة .

لذا انتفض سارتر ضد نصوص الحداثة في الأدب المسرحي، عن نصوصه المسرحية ما هي إلا صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية، فأغلب النصوص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص تشرب وتحويل لنصوص أخرى، وهذا يعني أن أي نص لا يكون مكتفيا بذاته وإنما هو تجميع نصوص متكررة شكلت أرضا يستقر عليها النص المتأخر.[٤٦– ص ٨٦]

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

فلسفة العبث ونظرية دراما اللامعقول:

أطلق على مسرح رواد دراما اللامعقول اسم المسرح الطليعي عندما وفدت أعمال صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وهي تسمية قد تكون مثيرة إلا أنها تبدو أبعد ما تكون التسمية دلالة على مسماها، إذ اتخذوا من تشظي حياة الإنسان العبثية في اللاجدوى شعارا لهم لذا يعد البير كامو أول من أفصح عن فلسفة العبث عندما وضع بحثه الفلسفي (أسطورة سيزيف) الذي نشره (١٩٤٢) وأوضح فيه ملامح تلك الفلسفة بالمعنى الذي يطلق الآن على المسرح الطليعي وقد عدّ كامو الإحساس بذلك العبث مرضا من أمراض الروح المعاصرة، لذا شبه بلعنة سيزيف الذي استخف بالآلة وتمرد على الموت وحكم عليه (زيوس) بأن يقضى عليه بالجحيم فأمره بأن يدفع حجرا ضخما إلى قمة جبل شاهق حتى إذا ما بلغ القمة تهاوى منه الحجر وسقط إلى الأرض ومن ثم عاود الكره رغم اللاوصول.[٤٧– ص٩–١٠]

ظهرت دراما اللامعقول التي أخذت من الفلسفة الوجودية تشاؤمها العبثي الذي ركز على وجود الإنسان في عالم يناصب له العداء باستحالة التواصل على أسس موضوعية وجعلت من هذه الأفكار أرضيتها وأطارها المرجعي وفي هذا تكمن المفارقة التي تمثل الفكرة الأساسية التي قام عليها مسرح اللامعقول حيث يعترف بغياب المطلق ولكنه في نفس الوقت يستحضر هذا المطلق المفقود طوال الوقت عندما يجعل التحسر على هذا الغياب والبكاء عليه هو موضوعه الأساسي بتكراراته التي تدل على اللاجدوى[٤٨–ص٨٢]، وتذهب دراما اللامعقول عند (البير كامو) إلى عبثية الوجود الإنساني الذي يستعصي على الفهم؛ لأنه يعبر عن عدمية الحياة التي يستعصي تفهم تفاصيلها الدقيقة، فالإنسان يعيش في هذا العالم إلا أنه لا يفهم وظيفته الإنسانية فيه؛ لأنه مشرد ومضطرب إلى التجوال فيما لابد أن يظهر في نهاية المطاف خواء غير مفهوم بالنسبة إليه، ويؤدي الإنسان وظيفته في هذا التيهان عن طريق تخليص نفسه فيما يشبه الغيبوبة من أي إحساس بالحقيقة الواقعية، لذا فهو يوهم نفسه حتى يعتقد أنه ليس وحيدا، فالواجب الذي حدده كتاب دراما اللامعقول لأنفسهم هو تجريد هذه المعتقدات مما فيها من زيف، وهز الناس هزه عنيفة تجعلهم يتحققون مما يقوم عليه وضعهم من لا معقولية العبث.[٤٩– ص٩١]

جاء مفهوم العبث الفلسفي وظيفة مؤثرة في الأدب بعد انهيار الحلم لفقدان الحرية للتعبير، فقاموا بتهميش مبدأ اللغة التي تعد مؤشرا واضحا على ذلك الرفض؛ لأن اللغة تعد إحدى وسائل التواصل المهمة بين جميع مكونات المجتمع من هنا أرادوا أن يؤكدوا الشرخ الذي أصاب تلك المجتمعات بتغييب وجود الإنسان المستقل[٤١–ص١٧٠]' وتتميز دراما اللامعقول بتحويل كل القيم والقوانين التي كانت بالحدث الدرامي، إذ ظهرت هذه الدراما كأنها مقلوبة رأسا على عقب إزاء الدراما السابقة فالعلاقات المتبادلة التي ترتبط ربطا وثيقا بين جميع لحظات الحدث تستحيل إلى تمزق تام والوحدة والرشاقة إلى تفكك والتكامل إلى مقاطع متناثرة؛ لأنهم وظفوا واقع إزاء عدم الاستقرار نتيجة مخلفات الحروب. [٥٠– ص٨١٩]

صموئيل بيكيت (١٩٠٦–١٩٨٩): أحد أبرز كتاب دراما اللامعقول، أدرك أن الرؤية العبثية هي رؤية عدمية تؤدي بالضرورة إلى انتقاء القول والفعل من الحياة وكذلك من المسرح باعتباره تصويرا وتفسيرا للحياة، وتبلغ عدمية بيكيت الفكرية بكتابته لمسرحية (في انتظار كودوا) التي عدت من أهم أعماله بل هي الأكمل على وجه التحديد، وكتب عددا من المسرحيات الأخرى مثل:(مسرحية تسجيل كراب الأخير، ومسرحية استكش إذاعي رقم (١)، ومسرحية كلمات وموسيقى، ومسرحية المشهد الأخير من المأساة، ومسرحية ماذا أين)، وكتب(مسرحية النفس) في عام(١٩٦٩) وهي تخلو من الشخصيات والأفعال البشرية، ففي عرض هذه المسرحية رفع الستار مع أصوات انفاس شاهقه لاهثة مع صرخة إنسانية، إذ أراد أن يكشف عن حجم الدمار الذي أودى بالإنسان إلى الهاوية لذلك أفصح عن هذا كله بمسرح خاوي تنتشر فوقه اكوام من القمامة وبعد خمس دقائق يبدأ الستار بالهبوط تدريجيا مع صوت انفاس متحشرجه تعقبها صرخة وعند ذلك ينتهي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

العرض، أراد بيكيت أن يوصل رسالة مرئية مكثفة تختزل عدمية معنى الحياة الإنسانية مجسدا في صور مقرفة[٣٧-ص١٠٧-١٠٨]، وتعد مسرحية في انتظار كودوا من المسرحيات التي جسدت مفهوم العدمية؛ لأنها تعد انتفاضة بوجه النصوص المسرحية التي تعاني من قولبة أشكالها، لذلك جاء بيكيت بهذه المسرحية التي تعبر عن واقع مسرحي مزدحم بهلوسات لا جدوى لها في الواقع الاجتماعي الذي يعاني من اللااستقرار السياسي والاقتصادي، واللاجدوى التي أصابت المجتمع الأوربي خصوصا بعد الحرب العالمية الثانية التي دمرت المدن وعطلت أغلب المصالح من هنا أراد بيكيت أن تجري رياح التغيير عن الفن بصورة عامة والمسرح بصورة خاصة فأراد أن يقول يجب أن نفتح نوافذ عقولنا لتدخل تلك الرياح، وهذا ما كان واضحا بالحوار في أعلاه فنتيجة عدمية الإنسان وعبثيته وصف فكرة المغيب اللاوجود بالحذاء التي تنقض على قدم اكبر من حجمها لكي ترغمه على تقبل آلامها؛ لأنه فريسة سهلة لا رأي لها بردّ حوار شخصية استراجون على سؤال فلاديمر عندما قال له **(اتؤلمك)** يبين بيكيت حالة العدمية التي توغلت في شخصية فلاديمير وهذا كان واضحا معناه أنت تريد أن تعرف أن كانت تؤلمني ولا تعرف أنك مثلي إنسان بلا وجود تلبس أفكار الآخرين حذاء من دون أن تحاول أن تنتزعها لذلك فإن عدميتهم جعلتهم يحملون الأشياء المادية التي حولهم سبب تعاستهم بسبب لا جدوى وجودهم وهذا واضحا بحوار فلاديمير الأخير، إنك لرجل غريب يحمل حذائه أخطاء قدمية فهنا يقصد بالقدم الإنسان آلة ميكانيكية تجري بلا تركيز مملكة العقل فالأولوية للآخر الذي يملي عليه ويجعله خارج الوجود الإنساني ويحركه بانتظام كما تحرك القدم.

المبحث الثاني: المسرح العربي وتأثره باتجاهات المسرح الغربي

نشوء المسرح العربي: ظهر المسرح العربي بحسب الشكل والمفهوم الغربي في منتصف القرن التاسع عشر، إذ ترجع محصلة ذلك الظهور لعاملين، الأول: وجود تراث طقوسي تمثيلي، والثاني: احتكاك الحضارة العربية بالحضارة الأوربية الوافدة، والرأي الذي يعد نشوء المسرح كونه فنا وافدا ودخيلا على بيئتنا بكل عناصره ومكوناته ليس صحيحا، فالمسرح العربي لم يكد يظهر حتى خضع لمؤثرات محلية مختلفة وإذا كان هذا المسرح شكلا فنيا استعير من الغرب فإن هذا الشكل قد طعم بألوان محلية، وقد شملت هذه المحلية اختيار موضوعات المسرحية وبناء الحبكة ورسم الشخصية وإدارة الحوار.[٥١- ص ١١٢]

مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥): اقترن اسم مارون النقاش بظهور أول نشاط مسرحي عربي وستزداد أهميته مع ازدياد أهمية النشاط المسرحي في حياتنا الاجتماعية والثقافية، وستزداد أهميته مع تعمق فهمنا لطبيعة العمل المسرحي مع ازدياد خبرتنا بأسراره وخفاياه الدقيقة ففي الوقت الذي كان فيه النقاش رائدا مجهولا لمدة طويلة حتى بالنسبة لأغلب العاملين في الحقل المسرحي ولكن اليوم أصبح معروفا كما تزداد قناعة من يهمهم الفن المسرحي بأهميته مع الأيام بفضل الدراسات المسرحية التي فرضتها طبيعة تطور الحركة المسرحية ويفضل ازدياد أهمية هذه الحركة في حياتنا الاجتماعية وشمولها جميع الأقطار العربية تقريبا[٥٢-ص٣٧]، ولنا أن نتخيل مقدار ما حصل وما قلد واستلهم من تلك المشاهدات في تلك المدة القصيرة وما اتفق من اقتباس طفيف لفكرة (مسرحية البخيل) لموليير التي سمى مسرحيته الأولى باسمها نظرا لاتكائه عليها[٥٣-ص٥]. وتعد مسرحيته (البخيل) أولى مسرحياته كتبها (١٨٤٧) كان ينظر اليها قبل إعادة طبعها وتيسر قرأتها على نطاق واسع على أنها ترجمة لمسرحية الكاتب (موليير) التي تحمل نفس الاسم أو هي بمثابة تعريب لها أو اقتباس وما إلى ذلك وأغلب أصحاب هذه الآراء لم يتطلعوا على النص الأصلي والكامل لمسرحية مارون النقاش بل قرأوا وصفا لها في هذا المصدر أو ذاك واطلعوا عليها في أحسن الظروف على مقطع أو عدد من المقاطع المتناثرة في عدد قليل من

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المصادر[٥٢–ص٤١]، نجح مارون النقاش في نقل الظاهرة المسرحية من المجتمع الأوربي إلى المجتمع العربي وقد يعود ذلك إلى عوامل أهمها؛ تمتع النقاش بمواهب متعددة الجوانب وإجادته عدة لغات بتجواله في البلدان وأنه كان تاجرا ناجحا يمتلك أموالا ما أهله إلى أن يتطلع إلى ثقافة أوروبا وأن ينقلها ليؤسس المسرح العربي؛ لأنه شاعر وموسيقي ومؤلف ومخرج وممثل وناقد، استطاع تجريب أن يكون هو مؤلف المسرحية ومخرجها ويقوم بالتمثيل مع الممثلين، إن البداية التي أسس بها مسرحة سليمة وصحيحة فقد أعجب بأعمال موليير ولكنه ذهب إلى التراث الشعبي في مسرحية (أبو الحسن المغفل)، ولذلك ذهب إلى الكوميديا وهذا ما أشار إليه في خطبته التي أفصح بها عن الأنواع المسرحية بشتى أنواعها لكنه ركز الكوميديا؛ لأنه لاقى استحسانا يلائم الغناء وهو النوع المسرحي الأصعب وخاصة أنه لا يرتكز على الحدث بقدر ما يرتكز على الموقف.[٥٤– ص١٧–١٨]

أبو خليل القباني (١٨٤١–١٩٠٥): ظهر أبو خليل القباني في سماء الفن العربي شابا مضيئا في زمن شديد الظلمة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر سيما كان العالم العربي كله غارقا في غبار الجهل والتردي يعاني من الاستبداد السياسي والاحتلالات التي اثقلت كاهله لما نتج منها من أمراض اجتماعية وسياسية من رحم هذه المعاناة ولد القباني في سوريا من أسرة عريقة في الأدب والفن وأطلق على أسرته (آفيين) وهي كلمة تركية معناها (الشارب الأبيض).[٥٥–ص٥] يعد القباني مؤسس المسرح في سوريا، ولد في دمشق ودرس اللغة والعلوم الدينية والموسيقا والموشحات وأحب رقص السماح ونظم الشعر والزجل مبكرا ثم أولع بالمسرح وانصرف إليه مؤلفا ومخرجا فهو موسيقي نشر فن السماح (رقصة السماح) وله في الغناء باع طويل وهو أديب وشاعر وممثل وكاتب مسرحي ويروى أنه حضَر عروضا لمسرحيين لبنانيين سبقوه وخاصة لمارون النقاش واتباعه وقد عرضت الفرقة اللبنانية في دمشق عام (١٨٦٨) مسرحية (الاسكندر المقدوني) لإبراهيم الأحدب، وعروض مسرحية في مدارس (العازاريين) في منطقة باب توما بدمشق، تذكر الروايات أنه كان يتردد عليها ويحضر عروضها [٥٤–ص١٨]، وعرف القباني بأستاذيته في التلحين والغناء وأداء الأدوار الغنائية والموشحات وربما كان ذلك هو الأبرز في نشاطه حين يكتنف على الأقل اليقين شك في نسبة تأليف كل ما نسب تأليفه إليه من مسرحيات[٥٣–ص٦٩]، انشأ القباني مسرحا في منزل ذويه في دمشق خاص به وأسس فرقة مسرحية وعرض روايات غنائية من كلماته والحانه إذ اقتبس احداثها من (رواية الف ليلة وليله) فكتب مسرحية (ناكر الجميل) وعلى إثرها واجه مضايقات من القوى المتزمتة بدمشق، فأصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحة ولم تكتف بذلك بل أحرقت مسرحه وحاولت أن تكيد له فكانت تحاصره في منزله وترسل وراءه بعض الصبية، ما أن يخرج وهي تنشد لإزعاجه: (أبو خليل النشواتي يا مزيف البنات–ارجع لكارك أحسن لك ارجع لكارك نشواتي) وبهذا رحل إلى مصر عام (١٨٨٤) ولقى هنالك نجاحا ملحوظا فكتب عددا من المسرحيات منها مسرحية (هارون الرشيد) ومسرحية (أنس الجليس) وشاركه العمل الشيخ سلامة مجازي صاحب الصوت الجميل فكان صاحب الفضل في تثبيت اقدام هذا الفن في مصر والراجح أيضا أنه هو الذي بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر ومهد الطريق للشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهم ممن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر. [٥٤– ص١٨–١٩]

يعقوب صنوع: رائد المسرح العربي، ولد (١٨٣٩)، مؤسس أول مسرح وطني مصري لكن بقى اسمه مجهولا مدة طويلا حتى عند المعنيين بتاريخ الحركة المسرحية العربية بصورة عامة والمصرية بصورة خاصة وعندما نفض عن هذا الاسم غبار النسيان والإهمال فاختلفت اجتهادات الباحثين عن عدد من التفاصيل التي تخص حياته الشخصية والفكرية والفنية[٥٢– ص١٤٧–١٤٨]، كتب صنوع مسرحياته بالتركيز على مشاكل المجتمع المصري وجمع الممثلين ودربهم وبعد مرور بضعة أشهر على تأسيس مسرحة استدعاه الخديوي إسماعيل ليمثل مع فرقته على مسرحة الخاص في قصر النيل ثم قال له أمام

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الوزراء وكبار رجال القصر: نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي فإن كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك قد عرّفت الشعب على الفن المسرحي فاذهب فإنك موليير مصر وسيبقى اسمك كذلك أبدا قريبا ومقربا من القصر. ولكن في الوقت ذاته نادى بالحرية والتحرر، ولأنه درس في أوربا لذلك كان أكثر جرأة من سلفيه (النقاش والقباني) في طرح القضايا الاجتماعية والسياسية على خشبة المسرح وهذا يعود إلى آمرين: الظروف الجيدة التي هُيأت له، واختلاف النظام والمجتمع حينذاك في مصر عن بلاد الشام[٥٤–ص٢١]، كتب عددا من المسرحيات منها (البنت العصرية، وغندور مصر، والأميرة الأسكندرية، والوطن)، ووظف خصائص مسرحياته بالتركيز على ظروف المجتمع فنجح في إيصال ما أراد أن يوصله إلى المجتمع العربي بصورة عامة، كان هدفه من كل النشاطات التي مارسها بعد عودته إلى مصر، أن تتضافر جهوده مع جهود كل الطليعة المثقفة المتطلعة مثله إلى النهوض بحياة المجتمع المصري واللحاق بركب الحياة الأوربية في ميادين العالم والفن والفكر والسياسة وفي كل الميادين والأنشطة الحياتية الأخرى وبقدر ما يتعلق الأمر بالمسرح على اعتباره وجها من بين اوجه عديدة للنشاطات المتنوعة التي مارسها فكان مسرحة ذا نزعه اجتماعية هادفة بكل ما لهذه الكلمة من معنى[٥٢– ص ١٥٨]

المسرح العراقي: يشير الكاتب علي الراعي إلى أن حنا حبش أول كاتب عراقي كتب مسرحيات، و"تعتبر أول مسرحية عراقية (كوميديا يوسف الحسن)(١٨٨٣) ومسرحية (كوميديا آدم وحواء) ومسرحية(كوميديا طوبيا) والحقيقة أن هذه التمثيليات الدينية مقتبسة عن التمثيليات الفرنسية أو الإنجليزية التي حملت الأسماء نفسها مثل: آدم وحواء ويوسف الصديق وهو من النوع الديني – الأخلاقي الذي كثر في القرون الوسطى"[٥٦–ص٤٥]، ظهر الكاتب نعوم فتح الله سحار وهو احد معلمي المدرسة الإكليركية الكلدانية وهي مدرسة الآباء الدومنيكيين في الموصل، كان سحارا يجيد اللغة الفرنسية نتيجة البعثات التي تلقاها من كنيسة الكلدان التي كانت ترسل البعثات الدينية والعلمية إلى فرنسا وإيطاليا، كتب نتيجة تأثره بالمسرحيات الفرنسية مسرحية (لطيف وخوشابا) وهي من المسرحيات الاجتماعية التي عالجت مشكلة طبقية أبناء الفئه المترفة ماديا وآثارها السلبية في كيفية تربية الأبناء في تلك البيئات المختلفة، فهذه المسرحية هي أول نص درامي محلي حصل علية المختصون[٧–ص٥٩]، من هنا وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر ظهر نوع جديد من التمثيليات في الموصل على يد الكاتب إسكندر زغبي الأعمى الذي عاصر نعوم فتح الله سحار، فأطلق على تمثيلياته بتمثيليات (المسرح الغنائي)، مثلت تلك التمثيليات على مسارح المدارس المسيحية في الموصل وحسب رأي الدارسين شابهت ما يعرف عند الغربيين (بالأوبريت) لكن يغلب عليها الزجل، ومن ثم كتب عددا من المسرحيات مثل مسرحية (بزونتي) ومسرحية (البناء) ومسرحية (ببالي وزوجها) ومسرحية (الخردة فروشي) ووظف فيها اللغة الموصلية العامة فلاقت استحسان رجال الكنيسة[٥٧– ص٣١]

ازدهر المسرح العربي بصورة نتيجة تأثره بالمسرح الغربي وهذا ما ساهم في تكوين فرق تمثيلة وظهور عدد من المخرجين والكتاب سيما دخول المسرح العربي دخل مرحلة النضج فمثلا ظهر في المسرح المصري الكاتب نعمان عاشور بكتابته لعدد من المسرحيات منها مسرحية (الناس الي فوق)(١٩٥٧) ومسرحية(الناس الي تحت)(١٩٥٦) فكانت فاتحة جديدة في المسرح المصري؛ لأنها تناولت خطا دراميا أساسيا وهو الصراع بين مجموعة البدروم في منزل الست بهيجة وبين صاحبة المنزل نفسها وصورت العوامل التي تطحن هؤلاء(الناس الي تحت) فتجعل بعضهم يستسلم لقدره الاجتماعي والبعض الآخر التبشير لجيل جديد يتطلع إلى بناء مصر جديدة أخرى تذوب فيها الفوارق الطبقية ويسودها العدل والحرية مثل شخصية لطيفة وشخصية حبيبها الرسام عزت وكانت شخصية رجائي من أعظم الشخصيات التي أنجبها المسرح المصري؛ لأنها شخصية مركبة تصور الذين رقصوا على السلم فلا يستطيعون مواكبة التطور ولإن كانوا يأملون فيه من

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أعماق قلوبهم ولا هم يستطيعون الوقوف في صف الطبقة البرجوازية التي انحدروا منها؛ لأنهم في أعماقهم لا يتعاطفون معها لذا كانت مسرحية (الناس الي تحت) فاتحة عهد جديد في تاريخ المسرح المصري؛ لأنها وضعته فجأة في قلب التراث المسرحي الأوربي الحديث وخاصة التيار الواقعي الذي بلوره (ابسن) في مسرحياته الاجتماعية وظل يهيمن على أعمال كبار كتاب المسرح الحديث من امثال (تشيكوف وبرناردشو) بعدما كان مقصورا على المسرحيات الشعرية الكلاسيكية عند (عزيز أباظة وعلي باكثير) فقد استمدا موضوعاتها من التاريخ الإسلامي أو المسرح الذهني عند توفيق الحكيم فقد تبت مسرحية (الناس الي تحت) أسلوب المسرح الواقعي الاجتماعي الحديث في أوربا ذلك المسرح الذي يعالج (أفكار القضايا الاجتماعية) ببناء احداث واقعية معاصرة. [٥٨– ص٣٥–٣٦]

وبقى المسرح السوري يسعى لتكوين صيرورته الخاصة، قال الكاتب (رياض عصمت) أن نهضة المسرح السوري جاءت على يد (رفيق الصبان وشريف خزندار)، عادا من فرنسا إلى سوريا بعد أن تدربا على أيدي الفنانين الكبيرين (جان لي بارو وجان فيلار) وبعد مجيئهما قدما نماذج من المسرح العالمي وحاولا وضع أسس لثقافة مسرحية واعية تضمن في الوقت نفسة إقبال الجماهير، فأسس (رفيق الصبان) نواة فرقة مسرحية كان لها الفضل الأكبر في دعم مسيرة المسرح في سوريا وأطلق على طاقمه الفني هذا اسم (ندوة الفكر والفن).[٥٩– ص١٨٤]

ان الأرض هي أروع رائعات الخالق العظيم فلولاها لما كان هناك أفق وردي يمثلنا ولا كان خصب يشبعنا ولما كانت حياة، تختلف هذه الرؤيا بحسب من يتذوقها ويشعر بنسمات فنونها بصورة عامة ومسرحها بصورة خاصة بكل مفارقاته الفرح بالاستمتاع بجماليات الدهشة التي تسرق حواسنا بالمحاكاة وتناغماتها بغية السيطرة عليها، أما الخوف فهو ذلك الصراع الذي يأجج تلك الصراعات بالقوى التي نعجز عن ادراك طبيعتها وماهيتها مما يفرض علينا ممارسة طقسية معينه لتحقيق هدف تلك القوى التي تبعث الرعب من اجل التطهير،لذا فأن الأرض التي نمى بها المسرح في البلدان الغربية ومن ثم جاء المهتمون من العرب بصورة عامة والعراقيين بصورة خاصة ليحصدوا ثمار تلك الأرض ليزرعوها في أراضيهم في حالات الاضطراب والااستقرار وتفشي الأمن والخوف من المجهول، فمن ابتدأت مسيرة الحركة المسرحية في العراق بطرق وعره؛ لأنها مزروعة بالأشواك لا تضيئها إلا ذوابل شموع مخنوقة، فالمرأة نخلة شامخة لكنها محترقة وممزقه تلوب في مساحة ضيقة من الأرض وهو البيت، الوطن فأغلب أفراد الشعب لا يستطيعون التعبير عن أفكارهم إلا بأداة واحدة وهي أفواههم وهم غير مسؤولين عن ذلك؛ لأنهم كانوا باستثناء قطاع خاص هدفا لأسلحة المرض والجوع والأمية، وكانت دواخلهم مواقد تلتهب فيها نيران الغضب والحقد على الغاصبين والمحتلين[٦٠–ص ١٧]. زارت فرقة (جورج أبيض) العراق في عام (١٩٢٦) وقدمت حفلات تمثيلية في بغداد والبصرة فكانت هذه الزيارة بمنزلة النواة التي تبلورت حولها حركة مسرحية نشطة كانت موجوده منذ قبل لكنها كانت تبحث عن محور تركز عليه فكانت لزيارة تلك الفرقة المصرية الأثر الفعال في وضع الأسس الفنية الأولى للمسرح في العراق، من هنا تغيرت نظرة الناس إلى هذا الفن وهذا ما رفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في هذا المجال، أما الفنان(حقي الشبلي) فهو صاحب الأثر البارز والموجه الحقيقي والداعم لرسم معالم المسرح العراقي باشتراكه مع فرقة (جورج ابيض) بتمثيله في مسرحية (أوديب ملكا) التي قدمتها الفرقة في إحدى حفلاتها ومن ثم انطلق(حقي الشبلي) في طريقة المسرحي الطويل فألف أولى فرقة مسرحية عراقية محترفة في مطلع عام (١٩٢٧) قامت هذه الفرقة بالتجول في عموم المحافظات[٥٩–ص ٣١٢–٣١٣]، سيما بقى الفنان (حقي الشبلي) ذا عطاء مبهج على مدى سنوات طوال من (١٩٢٦–١٩٥٣) فمثل وأخرج مجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية المحلية والعربية المترجمة منها مسرحية (أوديب ملكا)(١٩٢٦)، ومسرحية (جزاء الشهامة)(١٩٢٧)، ومسرحية (صلاح الدين الأيوبي)، ومسرحية(وحيده)، ومسرحية (في سبيل التاج)، ومسرحية (دموع اليابسة)(١٩٢٩)، ومسرحية(المجنون)(١٩٣١)،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ومسرحية(الذبائح)(١٩٣١)، ومسرحية(هارون الرشيد)(١٩٣١)، ومسرحية(الهاوية)(١٩٣٣)،ومسرحية(الحاكم بأمر الله) (١٩٣٤)،ومسرحية(هاملت)(١٩٣٤)، ومسرحية(السلطان عبد الحميد)(١٩٣٤)، ومسرحية(مأتم أعراس)(١٩٣٤)، ومسرحية(عبد الستار أفندي)(١٩٣٩)، وللشبلي أعمال أخرى منها ما قام باقتباسها وتعريبها ومنها أعمال أشرف عليها أثناء اشتغاله في النشاط الفني المدرسي الذي غرس نزعة التمثيل في رحابها[٦١–ص١٣٦]، وارتبط ازدهار المسرح بالديمقراطية فكلما زادت واتسع أفق الحرية كان ازدهار المسرح وتفتح أنواع جديدة له أكثر بإيمان الدول بحاجة الجماهير التي عانت الويلات من الحروب والغزوات إلى الفن لتعبر عن خلجاتها إضافة إلى التطلع على ثقافة الآخر، لذا ارتبط ازدهار المسرح بتحضر المجتمع ذاته وتطلبه له حاجة ضرورية كالهواء والماء والغذاء؛ لأن الجمهور هو رأس مال المسرح. [٦٢– ص١٥]

يتعلق البحث في التأثير والتأثر بعناصر الفن بنقل تلك التجارب الفنية بصورة عملية؛ لأنها هي الجهة الأكثر تأثيرا ونوعية الأثر والوسائط التي تنقل الآثار عبرها أو بواسطتها من المؤثر المتأثر، فعلى سبيل المثال أن الخوض في معرفة مدى تأثير الأصول الأدبية بقراءة المتأثر وإعجابه بتلك الأصول برصدنا لها لمعرفة مدى ذلك التأثير؛ لأنها تعد البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف ذلك التأثر أو ذلك الاقتباس أو تلك الترجمة التعريبية[٦٣–ص٢٣–٢٤]. وخضع المسرح العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لمؤثرات محلية تسربت إليه من التراث بشقيه الرسمي والشعبي فالمسرح ذو شكل فني استعير من الغرب وطُعم هذا الشكل بألوان محلية كثيرة أخفت قسماته الأصلية حتى يستساغ في البيئة العربية، لكن هذا الاتجاه لم يدم طويلا ولاسيما بعد الحرب العالمية الأولى، نتيجة لتأثر الكتاب المسرحيين العرب بتصورات ومفاهيم خاطئة تقول: إن للمسرح صيغة واحده هي صيغة المسرح الغربي وهذا الأمر جعل هؤلاء يديرون ظهورهم إلى تراثهم العربي، وفي ستينات والسبعينات عاد المسرحيون العرب ثانية لأسباب قومية وفنية بأسلوب أوضح وحماسة اشد إلى التراث يستوحون منه فنونه المختلفة ويستخرجون منه صورا وأشكالا مسرحية ممزوجة بتأثيرات المسرح الغربي بتطبيق أسس وقواعد المسرح في خلق خصوصية المسرح العربي. [٥١– ص٦٢]

يمكن تقسيم التجريب في المسرح العراقي إلى ثلاث مراحل هي:

١.**المرحلة الأولى: مرحلة الخمسينيات** التي تمثلت بالجهود التي بذلها المسرحيون لكسر القوالب المدرسية والأساليب الساذجة التي نهض عليها المسرح العراقي منذ أواخر القرن التاسع عشر إذ جرى التمثيل وفقا لتصورات عامة للأحداث والمواقف والشخصيات وتطبيقا للملاحظات التي كان بعض المؤلفين يضعها على النص وكانت اللهجة الخطابية هي السائدة فوق الخشبة وقد ارتبطت هذه المرحلة بعودة عدد من الدارسين لفن المسرح في الخارج الوطن وفي مقدمتهم الرائد (حقي الشبلي) الذي عاد من فرنسا إلى بغداد عام(١٩٥١) والمخرج (جاسم العبودي) الذي عاد عام (١٩٥٣) بعد أن درس المسرح في معهد (كودمان) بأمريكا لقد حدثت على يد الأول ولادة (العرض المسرحي) بمعناه المألوف بما أدخله من طرازيه في الأداء والحركة والأزياء والديكور وتمثل جهد (جاسم العبودي) الجديد على الحركة المسرحية بتطبيق طريقة ستانسلافسكي التي كانت شبة مجهولة عند المسرحيين العراقيين هذه الطريقة التي تعنى بإعداد الممثل وتحضيره الدقيق للدور الذي يؤديه اعتمادا على فهمه لواقع الشخصية التي يجب أن يعيشها من الداخل أو الخارج للعثور على ما كان ستانسلافسكي يسميه (مفتاح الحقيقة المسرحية) وبذلك أسس العبودي ما كان المسرح العراقي في أشد الحاجة إليه من تقاليد مسرحية محلية قائمة على دراسة علمية في إطار الفهم الشامل للعمل المسرحي وفي هذا يقول تلميذه المخرج والممثل بدري حسون فريد: لقد جاء الراحل جاسم العبودي بمنهج ستانسلافسكي وكان هذا المنهج جديدا علينا ولن نسمع به إلا نادرا ولم نعرف عن أسراره شيئا والحق، ويقول المخرج والممثل سامي عبد الحميد: اكتفى (العبودي) بطريقة ستانسلافسكي مقدما عروضه المسرحية، إلى

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

جانب هذين الفنانين سعى المخرج (إبراهيم جلال) إلى صياغة عروض مسرحية جديدة ومبتكرة في الخمسينات قبل دراسته لفن المسرح في الخارج واستطاع أن يتعامل مع النص المسرحي العراقي مرتفعا به وبعد دراسته (للمسرح الملحمي) و(برتولد برخت) أصبحت مرجعيته واضحة في العطاء النظري والعلمي لما ينادي به هذا الاتجاه في المسرح، وعلى مستوى التقنيات يعد جلال جميل أول من نبه إلى خطورة توظيف الفضاء المسرحي في العروض وإلى تدريب الممثل بوصفه ذا فكر واعتقاد فكان تمرينه المسرحي عبارة عن محاضرات تدعو إلى فهم أكبر للابتعاد عن الأيهام والوهم في العرض المسرحي إلا أنه وقع في هذا الوهم في عرضه مسرحية (دزدمونه) ليوسف الصائغ ومن مخرجي المرحلة الأولى أيضا الفنان (جعفر السعدي) الذي تميز بتقديم عروض مبسطة لواقعيات واضحة السمات ولعل إضافته وتجريبه كان في ما أسماه بـــ(المسرح الصليبي) عندما قدم مسرحية (يوليوس قيصر) فقد بنى منصة إضافية تقابل المنصة الأولى يوصل بينهما ممر يضاف إليه استخدامه للقسم الأعلى (الجملون) المخصص لجلوس المتلقين أصلا وربما حاول السعدي في هذا صياغة (معمار شبيه بمعمار البرلمان الأنكليزي) مانحا خشبة المسرح والقاعة بعدا سياسيا بتحويلها إلى مكان للمحاورة والنقاش إضافة إلى فسحة المجال أمام مساحات اضافية لعمل الممثل المسرحي مما أعطاه حرية تحريك ادوات العرض والممثل بالذات لإدهاش المتلقي بطريقة إخراج جديدة. [٦٤–ص١٥]

٢.مرحلة الستينات والسبعينات: تعد هذه المرحلة أكثر تأثرا بالفكر الغربي ونتاجاته الفنية بذلك التعريب أو التعريق لمسرحية غربية أو عن لياذه بالتراث وراءه فكر غربي لكنها ممزوجة بطابع اجتماعي أو سياسي عراقي ليكون أكثر قربا من دائرة الفكر ليحرر المجتمع بتفتح آفاق تفكيره لينتقل من التقليد الجيد إلى الأصالة وإن تهيأ منه شيئا فهو ضئيل ولكنه جدير بالذكر ويمكن أن تثبت في هذا الباب (طوفان) عادل كاظم و(سؤال) (محي الدين زنكنه) وتدخل (نفوس) التي عرقت عن (مكسيم كوركي) و(البيك والسايق) التي عرقت عن برخت ويبقى الفكر الأعمق فيما كان غربيا صرفا كما في (غاليلو غاليلي) على سبيل المثال أما بـــ(انتظار كودوا) فوضعت عبثيتها المتلقي العراقي إزاء لعبة من لعب الخيال حتى لو كان في أقصى ألهم فالمهم أن نكون على الطريق من المسرح الفكري لنصل ولابد من الوصول. [٦٥–ص٤٠٠]

يعد المخرج (عوني كرومي) آحد المخرجين القلائل الذين فهموا عن وعي ودراسة منهج برخت في الإخراج وفي التمثيل وفي الطروحات الفكرية بعدما درس في المانيا بعد عودته اخرج مسرحية (كوريا لوثوس) لشكسبير ومسرحية (غاليلو غاليو) لربخت، إضافة إلى قصائد ممسرحة وأعمال فنية عديدة فكل ذلك مكنه من تقريب المشاهد والممثل إلى مفهوم برخت التعليمي وقد نجح مع ممثلين شباب وممثلين كبار بقيادته لهم ومن ثم قدم عرض الإنسان الطيب مع ممثلين كبار اكفاء لهم خبرة ميدانية ومعرفة نظرية وفكرية بسيكولوجية جمهور المسرح العراقي[٦٦–ص١٠٠]. لذا يعد الانفتاح من ابرز سمات هذه المرحلة بالتطلع على التجارب العالمية في مجال التأليف والإخراج ومسرحة التراث التاريخي والأدبي والأسطوري برؤية معاصرة وتقدمية وظهور جيل جديد من المخرجين فعلى صعيد التأليف أخذ الكتاب المسرحيون يجربون اتجاهات مختلفة (كالرمزية والملحمية والتسجيلية والواقعية الاشتراكية والمنحى الاحتفالي الشعبي) فكتب الفنان (طه سالم) عدة مسرحيات منها (طنطل، وفوانيس، وورد جهنمي، وقرندل، ومدينة تحت الجذر التكعيبي) موظفا إمكانيات الرمز في التعبير عن مرجعيات الواقع[٦٤–ص١٧]، فلم يألف مسرحنا العراقي نهجا مسبقا كالذي نهجه الفنان (طه سالم) فهو يبستم بالشطحات الغرائبية التي يحلق في سمائها الخيال الشعبي، وقولبت أعماله بموقفين متضادين إلى حد الغلو والتطرف بالمواقف المتحمس اذ أطلق عليها لقب المسرحيات الطليعية وخصوصا مسرحياته الثلاث (فوانيس، وطنطل، والكورة)؛ لأن بنائهن قائم على الخيال والغرابة[٦٧–ص٨٣]، كتب الفنان (عادل كاظم) عدة مسرحيات منها (عقدة حمار، وتموز يقرع الناقوس، ودائرة الفحم البغدادية المتنبي) ومسرحية (مقامات أبو الورد) التي كتبها(١٩٧٦) والتي ناقشت انهيار السلطة

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وحماقتها وتدخلات الأجانب في ادارة الحكم، فبهذه المسرحيات كانت واضحة محلية (عادل كاظم) لأنه لم يكن العراقي الستينيات والسبعينيات ليفكر بل ولم يستطيع أن يذهب به الخيال الجامح إلى أن يغادر بلده جائعا ذليلا مرعوبا نتيجة الحروب والنكسات، فرغم ذلك كان العراق محط أنظار وعنصر جذب للنعيم لذلك لم يفكروا بالهجرة بل فكروا بالسفر لغرض الدراسة والاطلاع ومن ثم العودة السريعة إلى بلدهم، من هنا عد عادل كاظم مؤلفا دراميا له بصمته وتأثيراته في المسرح العراقي بإثارته لمواضيع ذات جرئه حيث تناول موضوع الاستبداد السلطوي باستناده على مرجعيات تاريخية وأسطورية وحكايات شعبية وقصص حياتية تعالج قضايا اجتماعيه فرغم تلاعبه في كتابة النص المسرحي بالتي كتب بها لكنه بقى محافظا على بعض القواعد مثل (البداية والوسط والنهاية في رسم شخصياته وأبعادها الفكرية بالتركيز على صراع تلك الشخصيات لبناء حبكة النص، إضافة إلى دعم الفنان (ابراهيم جلال) الذي أخرج له عدة أعمال[٦٨–ص٧–٨]. سيما كان الفنان (ابراهيم جلال) من أكثر الفنانين إسهاما وتأثيرا في نضوج المسرح العراقي وذلك يرجع إلى المميزات التي أضفت على طابع عروضه الإخراجية سيما عرض مسرحية (شهداء الوطنية) وعرض مسرحية (الشيخ والغانية) إذ كانتا ذات ارتباط وثيق بحياة الإنسان والدور الاجتماعي للفن[٦٩–ص١٣]، وكتب الفنان (فؤاد التكرلي) مسرحية (الصخرة) أما الفنان (نور الدين فارس) فكتب (البيت الجديد، وأشجار الطاعون، والينبوع، وعروس بالمزاد) بوساطة التعبير بالرمز أيضا، لجأ هؤلاء الكتاب إلى بناء حبكات درامية تتخذ شكل القناع في صياغة عالم النص (مفرداته وشخوصه وأحداثه) واكتساب هذا العالم غلالة رمزية ومستوى تعبير يشف عن دلالات غير محدده تحت القشرة الخارجية للنص المسرحي أو يخفي أهدافه ومراميه عن سلطان العرف تارة وإرهاب الرقابة تارة أخرى بسبب ما هو محظور في نطاق الدين والفكر والسياسة والمجتمع[٦٤–ص١٧]وبهذه شهد المسرح العراقي تطورا نوعيا إذ بدأت الأصداء تصدح عن نتاجات الكاتب يوسف العاني مثل مسرحية (المفتاح) التي أعجبت المتلقون، فأنبهر بتلك النتاجات، ويتمنى المرء لو اتسعت له الفرصة ليرى كل ما يعرض من عروض فرقة المسرح الفني الحديث التي قدمت ثلاث عروض مسرحية ذات الفصل الواحد، إحداهما غربية وهي مسرحية (الرجل الصار كلبا) والمسرحية الثانية إيطالية عن مسرحيات (بيراندلو) وعرقت بمهارة نادرة وسميت (البستوكه)، أما المسرحية الثالثة هي عراقية بحته (ست دراهم) التي لاقت تقبلا كبيرا من المتلقين[٦٥– ص٤١٢].

٣.المرحلة الثالثة: ظهور مخرجين جدد درسوا في أوربا وأمريكا حققوا للحركة المسرحية قفزة جديدة تجربة الفنان سامي عبد الحميد والفنان بدري حسون فريد، رغم إنهما بدءا تجاربهما الإخراجية في المرحلة الأولى والفنان قاسم محمد والفنان محسن العزاوي وسليم الجزائري وسعدون العبيدي والفنان عوني كرمي والفنان صلاح القصب، سيما قدم الفنان (سامي عبد الحميد) عرض ثلاثة أعمال ذات تجارب جريئة مثل مسرحية (هاملت عربيا) التي حاول فيها تعريب الفعل الدرامي موضوعا وشخصيات وأجواء بإضفاء الطابع العربي على العرض كالفضاء والأزياء وغيرها من العناصر وكذلك إعداده (لملحمة كلكامش) الشهيرة في حضارة وادي الرافدين وعرضها على المسرح البابلي القديم موظفا هذا المكان الواسع المفتوح ومرجعيته التاريخية لصياغة عرض يتسم بالجدة والابتكار والخيال الجامح، أما التجربة الثالثة فهي إخراجه لمسرحية (بيت برنارد البا) لمؤلفها لوركا داخل قفص كبير وسط قاعة مسرح بغداد بدلا من خشبة المسرح التقليدي في سياق البحث عن أمكنه جديدة للعرض المسرحي تخلق علاقة تفاعل ومشاركة مباشرة بين الممثل والمتلقي، وواصل الفنان ابراهيم جلال في هذه المرحلة تقديم رؤى إخراجية ذات أفق ملحمي وتجريبي يتسم بالجدة والابتكار ولعل أبرز تجربتين جديرتين بالوقوف عليهما هما مسرحية (البيك والسايق) التي أعدها وعرقها (صادق الصائغ) عن مسرحية (بونتلا وتابعه ماتي) للمؤلف (برخت) وقد أظهر المخرج في عرضه صياغة العرض فهما متقدما لأسس المسرح الملحمي وتقنياته البالغة التعقيد سيما حقق التوازن بين الروح الشعرية في النص وتلك القسوة التي تواجه بها نفوس مليئة بالرحمة والحنان وكانت

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

التجربة الثانية هي عرض مسرحية (رحلة الصحون الطائرة) التي اقتبسها الفنان (فيصل الياسري) عن مسرحية (درب التبانة) للكاتب الألماني (كارل فتلبنفر) وقد حاول المخرج أن يجمع بين المنحى الأرسطي باعتماده العاطفة والمنحى البرختي باعتماده العقل [٦٤– ص١٩].

٤.مرحلة الثمانينيات: لم يكن التأثر بالتجربة المسرحية العالمية في مرحلة الثمانينيات ذات تقليدا هامشيا وإنما كان ذات لغة إبداعية ممهورة بطابع المخرج ورؤاه العراقية المنتمية للإنسان إذ إنها مقطع من اللغة المسرحية المعاصرة التي ساهم بابتكارها أرتو وبيتر بروك وغروتوفسكي التي أوحت صورا تجريبية جديده للمسرح العراقي[٧٠–ص٩٢]، وعلى الرغم من ظروف الحرب الصعبة التي عاشها العراق وتركز الجهد الثقافي في إطار التبعية الإعلامية فقد شهدت هذه المرحلة قفزة نوعية في حقل التجريب المسرحي بحركاته الإخراجية الدؤوبة التي اجتهد اقطابها في إنتاج عروض مبتكرة لامست أفق الحداثة وساهمت في إخصاب تجربة المشروع الحداثي في الثقافة العربية وتجلت مظاهر هذه الحداثة في تغيير بنية الخطاب المسرحي التقليدي أو تحديثها وابتكار أشكال وروئ وتقنيات أدائية جديدة على المسرح العراقي، حيث يقف المخرج صلاح القصب على رأس الهرم الذي يشكله اقطاب هذه المرحلة عبر تجاربه العديدة في سياق ما عرف بمسرح الصورة وفرضية الذاكرة في عروضه (الخليقة البابلية، وهاملت، والملك لير، وطائر البحر، وأحزان مهرج السرك، والعاصفة، والحلم الضوئي، وعزلة في الكرستال، وحفلة ماس، والخال فانيا)، التي تشكل بمجموعها مغامرة فنية لا تكتفي بإثارة اللذة الجمالية المتأملة الهادئة بإطلاق أعلى حد ممكن من العلامات الاعتباطية الرمزية فحسب بل تهدف إلى خلق حالة من الصدام واستفزاز الذهن والتهديد بخلخلة ثوابت المتلقي المعرفية وتعليق المعنى وقد عمل القصب في أعماله على نفي النص أو تحجيمه أو تفتيته أو العصف به بطرق عدة إذ ارتبطت تجاربه باللاواقعية كالسريالية والتجريدية والتعبيرية وتجارب بيتر بروك وتنظيرات أرتو[٦٤–ص٢٢].

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري:

1. الدراما حاجة إنسانية أساسية تتمثل في المحاكاة لذا نشأت في مرحلة سبقت التنظير الدرامي.
2. الترابط النسيجي بين الفكرة وحبكة احداثها هو ما يساهم بسير المسرحية إلى الأمام.
   الفعل في الدراما هو تمثل الحدث بمحاكاة السلوك البشري وليس مجرد شكل من أشكال الأدب.
3. تبلوره مفهوم نظرية الكلاسيكية الجديدة بتنظيرات (بوالو) وزملائه من المنظرين والنقاد الذي وضعوا معاييرهم الدرامية مستندين على تنظيرات أرسطو النقدية.
4. أشرت تجربة الكاتب الفرنسي (كورني) لتهيئة أرضية تجديد خصبه بضربه لأسس قواعد الدراما التي سبقته.
5. تطور عصر النهضة بتركيزه على معالجة مشاكل المجتمع ساهم في ظهور العديد من النظريات المسرحية التي وقفت بجانب تلك المعاناة الإنسانية وهذا ما تجسد في المذهب الواقعي إذ شكل فحوى النزعات الإنسانية لمعالجة مشاكلها.
6. ساهمت طروحات (أميل زولا) في تقليل تشكل المقاطع الحوارية التي تتضمن المبالغة في الوصف.
7. ساهمت طروحات وتنظيرات ستانسلافسكي في تغير منهج تدريب الممثل عن طريق تحديد آلية تمرين طويلة الأمد.
8. المسرح الحر مؤشر للتجديد في الإخراج المسرحي في فرنسا إذا أسسه (اندريه انطوان).
9. الأبعاد الثلاث في عمل المخرج (ادولف آبيا) وامتزاج المناظر بالإضاءة وانسجام الممثل بالموسيقى ساهمت في خلق عنصر التجدد.
10. ساهمت نظرية برخت في خلق ثورة حقيقية في نظرية الدراما وهي نظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماما.
11. ساهمت الحربان العالميتان في ظهور عدد من الفلسفات التي تحاكي حجم الدمار الإنساني.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

12. تبلور مفهوم المذهب الوجودي ودراما اللامعقول في الأدب بالتمرد على مثالية الأدب النمطي السابق.
13. أفرزت دراما اللامعقول عند بيكيت استعراضا لفوضى الحياة التي تشوش تفكير الإنسان وتجعله في معزل عن الآخر.
14. تكون اللغة في كثير من الأحيان بدراما اللامعقول عاجزة عن التعبير عما هو حي وأساسي فهو يمثل إيقاع الحياة المضطرب.
15. أفرزت تأثيرات المسرح الفرنسي بأقتباس مارون النقاش لمسرحية البخيل لموليير التي ترجمها وأعدها في عام (١٨٤٧).
16. أفرزت دراسة الفنان (جاسم العبودي) التي نقلها من امريكا(١٩٥٣) تأثيرات تجديدية على مستوى الإخراج في المسرح العراقي.
17. تبلورت طروحات الفنان (عوني كرومي) في تهيئة ولادة مسرح ملحمي عراقي.
18. مسرحية (عطيل في المطبخ) للمخرج سامي عبد الحميد مؤشر لتأثيرات المسرح العراقي بالمسرح الإنكليزي.

الفصل الثالث: اولا:(إجراءات البحث)

ا. **مجتمع البحث:** حدد الباحثان مجتمع البحث بدراسة نموذج لعرض مسرحية (فصل من مكبث) والمتوفرة للفترة الزمنية لسنة (٢٠١٤).

٢.**عينة البحث:** اختار الباحثان عينة البحث بالطريقة القصدية لكون العينة تخدم مشكلة البحث وهدفه.

٣.**اداة البحث:** اعتمد الباحث على مؤشرات البحث ومدى تأثير اتجاهات المسرح الغربي في خطاب المسرح العراقي.

ثانيا: تحليل العينة:

مسرحية فصل من مكبث إخراج: اسامة السلطان المؤلف: مثال غازي

تبدأ قصة فكرة المسرحية بظهور مشهد عرض رقمي متمثلا بـــ(الداتاشو)، ذات موسيقى جنائزية رسمية يمثل عملية دفن جثمان ملكا قد اغتيل غدرا، ومن ثم يبدأ المشهد الثاني بظهور شخصية ليدي مكبث إضافة إلى ظهور ثلاث شخصيات تمثل أدوار الساحرات المشعوذات وهن يرقصن على جراح المغدور، إضافة إلى سماع موسيقى تصويريه وصوت نعيق غراب يدل على الشر مرافقا لتلك الرقصات ليعبر عن هاجس الخوف نتيجة القلق من المجهول لعدم استقرار المملكة بعد اغتيال الملك ونتيجة المؤامرات التي نسجتها ليدي مكبث وعلى أثرها اغتيل الملك ومن ثم ينصب مكبث ملكا عوضا عنه، من هنا يتضح للباحث مدى تأثر مؤلف المسرحية بمسرحيات الكاتب الإنكليزي وليم شكسبير الذي بنى بعض قصص مسرحياته على المؤامرات التي تطيح بملوكها من شخوص قريبين لذلك الملك كما في مسرحية هاملت ومسرحية مكبث، فمن هذا التأثير استطاع المؤلف أن يعزف على وتر (الغيرة والغيظ والخيانة والشك والخدع من أجل تحقيق مأرب منشودة بشخصية المحرض بانكو التي وُظفت بوصفها فعلا مؤثرا يساهم في تصعيد أحداث العرض، بكل تلك التأثيرات وظف المؤلف اداوته ليفصح لنا مدى تمسكه بأسس المسرحيات التبشيرية (العالمية) التي غرست في دواخلنا حب الاطلاع على نتاج تلك التراكمات المسرحية، فبسير أحداث العرض تتضح خيوط الحقد من قبل ليدي مكبث لمكبث نتيجة حبها لبانكو الذي يريد الإطاحة بمكبث بغية الحصول على المملكة، فيشك مكبث في تلك المؤامرة بالخدع التي قامت بها لدي مكبث فتحاول إقناعه بأنه هو من قتل الملك.

ليدي مكبث: في لحظة ما نسيت هذا الذي تصرخ من أجله، وما أنت إلا حامل خيانة أخرى قادتك إلى هنا لتقتل من قتل بطريقة أخرى.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

مكبث: أنا بيدي هذه التي تركوها لسياسة أرجاء المملكة إكراها لرأسه، هذه معالم النسيان إن أعلن رأسي ثمنا لرأسه.

ليدي مكبث: مكبث مكبث مكبث، لا تذهب أيها المتخاذل، هي ليلة واحدة وتنطوي بغية الشر مرة ويموت الف مرة.

خروج مكبث ليتعرف على قاتل الملك ليأخذ بثأره يبدأ مشهد جديد يجسد دور تواصل عمل الساحرات دليلا على سير المؤامرة ضد مكبث للإطاحة به، بهذا القلق والشكوك يحلق به شيء من عدم حالة عدم الاستقرار؛ لأن يتعرض لاضطرابات متناقضة ما بين هدفة المنشود وإغواء ليدي مكبث له فيقع اسيرا بين الفعلين.

مكبث: من هنا غيري

ليدي مكبث: مكبث مكبث (تقوم بعناقة لترغمه على رقصة الإغواء)

مكبث: قتلوه

ليدي مكبث: ومن غيري يجسد خوفك بشجاعة ليست لك لتغدو بكل هذه الأرض لم تسع خوفك يا مكبث

مكبث: قتلوه ..قتلوه (يسقط مكبث على الأرض)

ليدي مكبث: قوية تلك الساعات التي سيقتل فيها بعضك شيئا من بعضك

مكبث: فهل تهنئ ربات القدر بما أغرقت فيه واجعل نبؤاتك تنور ذلك الطريق.

بهذه الأحداث وبعدما انقضت ليدي مكبث على مكبث ينتهي المشهد بسقوط مكبث وسط المسرح، من هنا تبدأ خيوط الشر تنسج بيوت عناكبها بظهور شخصية بانكو الذي بدأ في تحريض ليدي مكبث للخلاص نهائياً من مكبث إذ قام بإغرائها بخلقه لأجواء سرمدية عيشها فيها.

بانكو: أيتها الملكة

ليدي مكبث: لا ارى سببا في تتويجي الساعة، لا يزال في جسده شيئا من تردد وخوف

بانكو: اصح الأمر صيانة لدينا، فلا تخافي

ليدي مكبث: ألا تضع مجالا لهزيمته في معركته هذه

مكبث: وضعت وبطشت بما وضعت

ليدي مكبث (:تصرخ) كيف وكيف وانا احاول فيه خنائه للملك

مكبث: لا عليك سيناله مكبث لمدة ساعة وسننناله معه أبد الدهر يا حبيبتي

ليدي مكبث: ليكن لنا حصة مما هو قادم

بانكو: سندفعة للمزيد من القتل، وسيبدأ بالكثيرين وستتوارى الخناجر من حوله

ليدي مكبث: (تقوم بعناق بانكو) لقد اخمدت نارا كادت أن تحرق مخدعي

بانكو: لمخدعك الخلود يا حبيبتي ولبنينا سعادة الخلود

ليدي مكبث: اصمت لقد يعي ما تقول بين لحظة وأخرى لا زالت في روحه شرارة من لب لأن في داخلة حرارة الروح

من هنا تبدأ ليدي مكبث بإظهار بعض تخوفها من بانكو؛ لأنها تعرف جيدا مدى مكره وعدائيته إذ بدأت تشعر أنه يريد أن ينتقم من مكبث بدافع الرغبة في الحصول على عرش الحكم لا بدافع حبه لها ليتزوجها ويعيشها حياة أفضل من حياتها مع مكبث، فرغم كل ذلك تفضل خيانة مكبث لشعورها أنه سبب في ذبولها كأنثى جميلة بدأت تهرم من دون أن يشعرها بأنها زوجته التي أفنت حياتها من أجله لكن مشاغل المملكة أبعدته عنها، فتفضل أن تثأر بخيانته لتعوض ثمن حياتها التي ذهبت سدا ولترى في بانكو جزأ من أحلامها المؤجلة.

بانكو: لن اصمت لا تحرميني من تلك اللذة التي كانت لدي بمثابة الحلم، سنوات وأنا أفتش عن ظلك وسط الشمس

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ليدي مكبث اصمت

بانكو: لن اصمت للإنسان حرية ما يشتهي (يحضن ليدي مكبث)

ليدي مكبث: اصمت

بانكو: دعيني أنفس عن حماقاتي ونزوتي، فلست بعد الآن ممن يسألون أو يأمرون أو يطيعون

ليدي مكبث: اصمت

بانكو: الساعة لا أحد يقرب عربتي، ستسير فوق جماجم موتاكم فإلى الأمام إلى الأمام (يقوم بامتطاء جسد مكبث الملقى على الأرض.

تظهر الساحرات وهي ترقص لتعلن قرب تحقيق المؤامرة بالانتصار على غريم بانكو مكبث فتشتد تلك الطقوس الاحتفالية فيشتعل المسرح بالرقصات والموسيقى، رغم كل ذلك لكن ليدي مكبث تحذر بانكو من مكبث لأنه بعد ما تسلم مملكة الحكم أصبح في نظرها حالة رعب جردت معالم أنوثتها نتيجة عدم الاهتمام بها وهي مرأة تمتلك مشاعر وأحاسيس، وما أن جاء بانكو ببهلوانيته التي نجح بها أن يكسب تلك العواطف والمشاعر التائة، ليعلن ثورته التي أفصح عنها بغية أخذ ثأر السنين التي تحمل بها قسوة مكبث عليه عندما كان تابعه أينما حل.

ليدي مكبث: ماذا جرى لك قد يستيقظ

بانكو: فليستيقظ متى ما يشاء، لقد حكم القدر أن تقترن الثورة بالصراخ وأن تهب الظلمة مرآة هذه الرجال طمعا بالغد، اليوم أعلن ثورتي وللغدر ما ملكت يداه.

مكبث: قتلوه

بانكو: لقد دنت ساعتك يا مكبث ما أسهلك وخيلك لم تتعب ابدا بهذه الصهيل المدمر، أنت لحي حيا أو ميت، هل تفهم لما كنت تابعا لك أيها الوغد

مكبث: قتلوه

بانكو: الآن عليك أن تنهض لتمجد الخيانة بالخيانة ألا حرم النوم عليك، هيا انهض ودع النوم الذي هجرك ودع (ليديك) تغتنم الفرص، هيا انهض هيا انهض.

ينهض مكبث بعدما حرض من بانكو ضد زوجته ليدي مكبث ويحاول أن يدفعه ضدها ليقنعه أنها سبب رئيسي بهذه المؤامرة التي ستطيح به، من هنا يتحسر مكبث ويندب حظه العاثر الذي أتى له بتلك الزوجة الخائنة وذلك التابع الحاقد، فينتفض مكبث بصراخ يهز به أركان المسرح ومن ثم يصب ثورته على ليدي مكبث فيتشاجران فيما بينهم ويبدأ كل واحد منهن ينعت الآخر بألفاظ مهينة تعبر عن تشظي بيئة حياتهم الزوجية فالمستفيد الوحيد من ذلك هو بانكو.

مكبث: لا أستطيع لابد أن أوقظ الحراس لابد أن أوقظ السماع وربات الانتقام ولتفصح الأرض بشقاء ذلك العطش

ليدي مكبث: ولكني أمنعك

مكبث: وهل تستطيعين

ليدي مكبث: نعم

مكبث: بأي سلطان

ليدي مكبث: بسلطانك أنت وما خائن الليلة غيرك، القصر قصرك والملك قتل بحضورك والكل يشهد ضدك القلعة ومن فيها فلا مناص لما كتب لك

مكبث: تتهميني وأنت الحكم والشاهد

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

(يظهر بانكو وتقوم ليدي مكبث بعناقه)

ليدي مكبث: متهمتك ولكنني احفظ هيبتك

مكبث لو قدر لي أن اقتص هذه الليلة من أحد فأنت أول الجميع لأنك خائنة ..خائنة..خائنة

ليدي مكبث: اقتلني هيا اقتلني فالموت موتك الليلة.

بعد حوارات طويلة ونعت أحدهم للآخر يتراجع إيقاع ذلك الصراع ويبدأ مكبث بمعاتبة ليدي مكبث على فعلتها التي ساهمت بتحطيم علاقتهم الزوجية، فتنفجر بالبكاء، وتحاول أن تأنب ضميره بعد تركه لها وهي زوجته وشريكة حياته، فتقول له: إنك عشقت المملكة وتركت زوجتك تعاني في خلجات الليل محرومة من أبسط حقوقها، بعدها ينتفض مكبث؛ لأنه شعر بذلك التقصير فيأخذ خنجرة ويقوم بحركة طعن خلف ستار الكالوس الجانبي بغية خلق حالة تطهيرية لإرضاء رغبات ليدي مكبث نتيجة شعوره بالذنب جراء فقدانه لحب زوجته التي انقلبت ضده.

مكبث: وآسفا على نفسي وأنا أقتل ميتا لأمرر هذا الخنجر بدمه لابد لي أن أموت

ليدي مكبث: بغبائك ستفقد كل شيء الليلة

مكبث: ولمَ كل ذا؟ هل الحجارة من بعدي أم للغائب الذي لا يهمه بيني وبينك؟

ليدي مكبث: لمَ تركت أهلي وسخرت بحق الأمومة بولد يرث حق أبيه في الدنيا لمَ ولمَ ولمَ

مكبث: محاصرا أنا بكل هذا النحيب بكل القبور بجسدي وحشة وطغيان مما لا أملك فيما لا أريد، سحقا لك وللساحرات اللاواتي، أي قدر لعين قادني للفخ الذي لا أعرف الخلاص منه اختنقت.

يتراجع مكبث في إقناع زوجته لتعود إلى صوابها بعدما طلب منها أن لا تهدم تلك الثقة التي بنوها طوال سنين عجاف، فيعلن ثورته على من حوله ممن خذلوه بغية إسقاطه، من هنا تصاحبه حالة من الهستيريا تفقد الثقة بنفسة وبكل شيء من حوله فينهار ويقرر الانتقام ممن نصبوا له مكائد حقدهم الدفين.

مكبث يقوم بخنق ليدي مكبث

مكبث: من هنا غيري

ليدي مكبث لا أحد

مكبث: من هنا غيري

ليدي مكبث: لا أحد وأنت تعلم ذلك

مكبث: مؤامرة

ليدي مكبث: لا أحد

تظهر الساحرات برقصاتها المعتادة لتحاول أن تأسره لتجعله تابع ينفذ ما يأتمر به بغية تحقيق رغبات بانكو لسقوط هالته ملكا يتملك زمام أمور مملكته، فتبدأ تلك الأصوات بمحاولتها التي شغلت ذهنه في بعثرة نهج أفكاره التي أصابها فعل تشويش عمل الساحرات.

مكبث: ما هذا الصوت؟

ليدي مكبث: ليس هناك صوت غير صوتك

مكبث: إن هذا الصوت ليس غريب عليّ، إنه أقرب إليك أنا منك

بانكو: نعم أنا بانكو تابعك الطيع والعبد الذي يتبع حواضن خيرك أينما حلت

مكبث: أنت من قتل الملك يا خائن

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

بانكو: لا خائن سواك الليلة يا سيد المروءة

مكبث: كلكم تكذبون أنا لم أقتل ميتا

ليدي مكبث: بل ستفعل

بانكو: الكل يشهد ضدك الآن

فيتكرر الصراع بين ليدي مكبث ومكبث؛ لأنها تريد قتله فترفع ذلك الخنجر مع بانكو ويقفان متوحدين ولكن مكبث رغم الجور على آلامه يكسر تلك الوحدة بإزاحة أحدهم عن الثاني للمحاولة في تفكيك تلك القوتين.

مكبث: لا أحد بهذه المملكة غير الغربان والخيل تأكل الخيل.

بهذا الضعف الذي حل على مكبث تقوم ليدي مكبث على إجباره بطعن جثة الملك بمشهد خلف الستار لتجبره على الخنوع وتسويف موضوع قتل الملك؛ لأنها أوعزت له بأنه من قام بذلك الفعل فيرضخ مكبث لتلك الأوامر وينفذ ما أمر به، من هنا تبدأ أحداث المسرحية تتهاوى بعد أن بلغت ذروتها بتغيب وجود مكبث بتأثير فعل الساحرات، وبهذا يبتهج بانكو فرحا ويهدد ليدي مكبث بأن تبقى مطيعة له للسنوات القادمة بتقديمها نذورات ذلك الولاء من هنا تتحق نبوءة ليدي مكبث ببانكو وبانت معالم طمعه وحبه للمملكة أكثر من ذلك الحب الذي وعدها به قبل إقناعها في تنفيذ المؤامرة ضد مكبث، تتضح مكانة الدراما حاجة ضرورية لمحاكاة هواجس الإنسان بطريقة فنية وهذا ما قام به مؤلف المسرحية عندما استمد فكرة مسرحية مكبث للكاتب الإنكليزي وليم شكسبير واجتزأ قسمنا من أحداثها وسقطها على واقع المجتمع العراقي وانطلق بسياق الفعل لتكون مسرحية جديدة باعتماده على مقاربات الأحداث لكنه نجح في أن يبرز قدراته الإبداعية وهو كاتب عراقي له بصمته الخاصة في كتابة الدراما فلم يكن تابعا لنتاج المسرح الإنكليزي بل كان متأثرا بطروحات المسرح الإنكليزي المتمثل بشكسبير وقد تنبأ بما لا يقوله شكسبير، من هنا يتضح للباحث مدى قدرة تأثير المسرح الإنكليزي في خطاب المسرح العراقي.

الفصل الرابع:

اولاً: النتائج:

١.الدراما وظيفتها التحريضية المؤثرة لمباشرتها في تحفيز المتلقي، لذلك ركز المخرج في مسرحية (مكبث) على إدانة السلطات القمعية الفاسدة التي تحاول تهميش شعبها بحرمانه من حريته في إحياء وجوده في التفكير والتعبير عن رأيه وهذا ما يقع به بتلاشي وجوده فأثبات الوجود أبسط حق من حقوق الإنسان.

٢.اعتمد مخرج مسرحية مشهد من مكبث على قوة الترابط النسيجي للمسرحية الأم (مكبث) وانطلق من تماسك الفعل بين الفكرة وحبكة أحداثها مما ساهم بسير المسرحية إلى الأمام.

٣.أكد المخرج في عرض مسرحية مشهد من مكبث على أثر الخيانة التي لا يسقط العظماء إلا بها وهذا ما جسدته ليدي مكيث إذ جعلت هنالك ثغرة نفذت بها ريح سموم بانكو ليفصح عن حقده أبان مكبث.

٤.ساهمت طروحات نظرية برخت تأثيراتها على أفكار مخرجة عرض (مكبث) وحاولت أن تزج جرعات هدف العرض لجمهور النخبة من المتلقي الذي يعرفون غاية المسرح في خلق ثورة تثقيفية حقيقة تعارض نظرية أرسطو تماما.

ثانياً: الاستنتاجات:

١.الطمع والخيانة والمؤامرة وتدنيس المقدس، والغيرة، والشك.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

٢. تأثر مؤلف نص (مشهد من مسرحية مكبث) بأفكار الكاتب الإنكليزي وليم شكسبير، إذ بنى شكسبير أغلب نصوصه على هذه الثيمات لازمة ضرورية لتعطي سياق الفعل رونقا خاصا بلمسات شكسبير وهذا ما نجده في نصوصه.

٣. تشير طريقة عرض مسرحية فصل من ماكبث ما مدى تأثر المخرج بالمسرح الغربي حيث تعمد في إعداد وإخراج مسرحية عالمية وقام بإخراجها وفق تطبيقات نظرية أرسطو في الدراما.

CONFLICT OF IN TERESTS

There are no conflicts of interest

قائمة المصادر والمراجع

[١] منير،البعلبكي:المورد القريب (قاموس جيب إنكليزي– عربي)، (بيروت:دار العلم للملايين) .

[٢] مارفن كارلسون:نظريات المسرح،(عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر)، تر:وجدي زيد،ج١ (القاهرة: الهيئة المصرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧).

[٣] لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح، (بغداد، القاهرة: مشروع النشر المشترك لدار الشؤون الثقافية والهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٥).

[٤] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع).

[٥] بدوي طبانة: النقد الأدبي عند اليونان، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع).

[٦] محمد مندور: الأدب وفنونه، (القاهرة:معهد الدراسات العربية للطباعة والنشر والتوزيع).

[٧] تيسير عبد الجبار الألوسي:تطوير البنية الدرامية في المسرحية العراقية،ط١،(منشورات جامعة قاريونس والنشر والتوزيع، ١٩٩٨)

[٨] عبد المرسل الزبيدي: نظرية الدراما، (بغداد: جامعة بغداد للنشر والتوزيع،٢٠٠٧).

[٩] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي،(الأردن: دار البشير للنشر والتوزيع).

[١٠] مارتن اسلن:تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط١، (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ١٩٧٨).

[١١] رشاد رشدي:نظرية الدراما من أرسطو إلى حد الآن،ط٢،(بيروت:دار العودة للنشر والتوزيع،١٩٧٥).

[١٢] نجم عبد الشهيب:موجز في تاريخ الفن،ط١،(الأردن:مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع،٢٠٠٠).

[١٣] عماد حاتم:مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية،ط٢،(بيروت:الدار العربية للكتاب،١٩٨٤).

[١٤] شلدون شيني:تاريخ المسح في ثلاثة آلاف سنة،تر:دريني خشبة(مصر:المؤسسة المصرية للطباعة والنشر.

[١٥] اشيلي ديوكسي:الدراما،تر:محمد خيري،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب).

[١٦] الأدريس نيكول:المسرحية العالمية،ج١،تر:عثمان نويه،ط١،(القاهرة: دار هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠).

[١٧] علي أحمد محمود:دراسات لأعلام الدراما الإنجليزية،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٦)

[١٨] ليون شانصوريل: تاريخ المسرح

[١٩] دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر مسرحياتها،(مصر:وزارة الثقافة والأرشاد القومي).

[٢٠] فرانك هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر:كمال يوسف وآخرون،(مصر: مطابع الأهرام التجارية للنشر والتوزيع، ١٩٧٠).

[٢١] التكريتي،جميل نصيف:المذاهب الأدبية،ط١،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة للنشر والتوزيع،١٩٩٠).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[٢٢] إلياس،ماري،حنان القصاب:المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)،(بيروت:مكتبة لبنان للنشر والتوزيع) .
[٢٣] عبد الرزاق الأصفر:المذاهب الأدبية لدى الغرب،(سوريا:اتحاد الكتاب العرب للنشر والتوزيع،١٩٩٩).
[٢٤] مهند طابور:الواقعية في المسرح،(بغداد:مطبعة الأمة للطباعة وللنشر والتوزيع،١٩٩٠).
[٢٥] فوزي فهمي أحمد:المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة،(القاهرة:المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،١٩٦٧).
[٢٦] محمد طاهر فهيم:فن التمثيل،(ليبيا:الدار العربية للكتاب للنشر والتوزيع،١٩٨٨).
[٢٧] راغب نبيل:المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية،(القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب).
[٢٨] جون رسل تيلر:الموسوعة المسرحية،تر:سمير عبد الرحيم الجلبي،(بغداد:دار المأمون للطباعة والنشر).
[٢٩] عباس محمود:دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية،(بيروت:المكتبة العصرية للنشر والتوزيع).
[٣٠] سامي عبد الحميد:ابتكارات المخرجين في القرن العشرين (تاريخ ووصف لأبرز أعمال المؤلفين والمخرجين والمصممين)، (بغداد:وزارة التعليم العالي).
[٣١] إيفانز جيمس روس:المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم،تر:فاروق عبد القادر (القاهرة:دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع).
[٣٢] احمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر والصورة الإبداعية،(القاهرة:مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب).
[٣٣] كمال الدين عيد:معجم مصطلحات المسرح والدراما،(القاهرة:مطبعة هلا للنشر والتوزيع).
[٣٤] محمود أمهز: التيارات الفنيه المعاصرة،(لبنان:دار المطبوعات للنشر ولتوزيع).
[٣٥] فاطمة موسى محمود:قاموس المسرح،ج١،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٨).
[٣٦] لويس ملكية:الديكور المسرحي،(القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للكتاب للنسر والتوزيع).
[٣٧] نهاد صليحة:التيارات المسرحية المعاصرة،(القاهرة:هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠١).
[٣٨] سعد اردش:المخرج في المسرح المعاصر، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨) .
[٣٩] برتولد برخت:نظرية المسرح الملحمي،تر:جميل نصيف التكريتي،(بغداد:دار الحرية للطباعة والنشر).
[٤٠] محمد غنيمي هلال:في النقد المسرحي،(بيروت:دار العودة للنشر والتوزيع،١٩٧٥).
[٤١] سامي خشبة: مصطلحات فكرية،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣).
[٤٢] أريك بنتلي:نظرية المسرح الحديث،تر:يوسف عبدالمسيح ثروت،ط٢،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦).
[٤٣] عبد الفتاح الديدي:اتجاهات المعاصرة في الفلسفة،ط٢،(القاهرة:الهيئة المصرية للكتاب،١٩٨٥).
[٤٤] جان بول سارتر:الوجودية مذهب إنساني،تر:عبد المنعم الحنفي،ط١(القاهرة:مطبعة دار البيضاء،١٩٦٤).
[٤٥] برهان شاوي:وهم الحرية،(مقاربات حول مفهوم حرية الفكر والإرادة)،ط١(بيروت: الدار العربية لعلوم الناشرين، ٢٠١٢).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[٤٦] عبد العزيز ابراهيم:استرداد المعنى،دراسة في ادب الحدثة،ط١،(بغداد:دار الشؤون الثقافية للنشر والتوزيع،٢٠٠٦).
[٤٧] يوجين يونسكو:(٥) مسرحيات طليعية،تر:شفيق مقار(القاهرة:الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦).
[٤٨] نهاد صليحة:المسرح بين الفن والفكر،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٥).
[٤٩] جورج لورث:مسرح الأحتجاج والتناقض،تر:عبد المنعم اسماعيل،(بيروت:المركز العربي للترجمة والطباعة والنشر).
[٥٠] نظرية الأدب:عدد من الباحثين المختصين بنظرية الأدب العالمي،تر:جميل نصيف التكريتي،(بيروت:المركز العربي للترجمة والطباعة والنشر).
[٥١] فائق مصطفى:في ذاكرة المسرح العربي،ط١،(بغداد:دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٩٠).
[٥٢] جميل نصيف التكريتي: المسرح العربي ريادة وتأسيس،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢).
[٥٣] علي عقلة عرسان:وقفات مع المسرح العربي،(سوريا:منشورات اتحاد كتاب العرب،١٩٩٦).
[٥٤] خليل الموسى:المسرحية في الأدب العربي الحديث،(دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب،١٩٩٧).
[٥٥] صبري عبد الواحد:مسرح الشيخ احمد ابو خليل القباني،(القاهرة:مكتبة الأسرة للنشر والتوزيع،٢٠٠٥).
[٥٦] علي الزيدي:المسرحية العربية في العراق،بغداد:معهد البحوث والدراسات العربية،١٩٦٦).
[٥٧] عمر الطالب:المسرحية العربية في العراق،(العراق:مطبعة النعمان للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٧١).
[٥٨] سمير سرحان:المسرح المعاصر،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧)
[٥٩] علي الراعي:المسرح في الوطن العربي،(الكويت:سلسلة عالم المعرفة للثقافة والأدب والفن) .
[٦٠] أحمد فياض المفرجي:الحركة المسرحية في العراق،ط١،(بغداد:مطبعة الشعب للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٦٥).
[٦١] ناصر جرجيس:حقي الشبلي رائد المسرح والتمثيل في العراق،(بغداد:مطبعة واوفسيت المشرق،١٩٨٨)
[٦٢] رياض عصمت:ضوء المتابعة،دراسات تطبيقية في المسرح العربي،(دمشق:منشورات وزارة الثقافة والأرشاد،١٩٨٣)
[٦٣] نجم عبد الله كاظم:ملامح التأثير الغربي في الأدب العربي الحديث،(بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر،٢٠١٣)
[٦٤] علي عواد:المعرفة والعقاب،قراءة في الخطاب المسرحي العربي،ط١،(بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١).
[٦٥] علي جواد الطاهر:من حديث القصة والمسرحية،ط١ (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧).
[٦٦] ياسين النصير: بقعة ضوء –بقعة ظل،مقالات في المسرح العراقي المعاصر،ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[٦٧] علي مزاحم عباس:لا تسدلوا الستارة،ط١ (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠٥).
[٦٨] شفيق المهدي،شفيق:مدخل إلى مسرح عادل كاظم،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٢).
[٦٩] احمد فياض المفرجي: إبراهيم جلال:في التوثيق والإبداع،(بغداد: منشورات نقابة الفنانين /المركز العام .
[٧٠] عقيل مهدي يوسف:نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث،ط١،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٠) .

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq