# المسرح السياسي الملحمي وتطبيقاته الإخراجيه في عروض المسرح العراقي

د. محمد كاظم علي

كلية التربية الاساسية / جامعة ميسان

**مشكله البحث والحاجه اليه :**

اذا كانت ماساة فيتنام او انغولا او غيرهما من الماسي قد استهوت كل من المؤلف والمخرج المسرحي على حد سواء، فان ذلك لم يكن الا استكمالا للدور الإنساني والنضالي للمسرح في فضح السياسة الاستعمارية التي لم تكف ابدا عن استبعاد الشعوب ، وهذا ان دل على شيء فإنما يؤكد الاعتراف الضمني بطبيعة المسرح المؤثرة من خلال تعرية الحقيقة وادانتها والحث على الثورة على كل ما يشكل اساسا للهيمنة ،وجاءت قضية احتلال فلسطين وقيام الكيان الصهيوني لتضيف جريمة اخرى



المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

،ارتكبها الاستعمار بحق الإنسانية إذا شكلت محورا لصراع العربي – الصهيوني ،واخذت القضية إبعادها السياسية والإنسانية عربيا وعالميا وكان لنكسة حزيران ١٩٦٧ (اثرها في المسرح السياسي بوجه خاص وطرحت انواعا

من المسرحيات التي من شانها تؤلم وتعذب الذات العربية كما انها اسهمت إلى حد كبير في إبراز الشخصيات النضالية للإنسان الفلسطيني )[1] ، وكان موقف الفنان المسرحي العربي واضحا من هذه القضية حيث انطلق من مرجعيات دينية وقومية اسست بنية الفكرية ، وبلورت لرؤيته الإخراجية التي اهتمت بفضح السياسات المعادية والتحريض على الثورة ضد المحتل. وكان للمخرج المسرحي العراقي موقفه الواضح من هذه القضايا مما جعل موضوعه (المسرح السياسي ) تحتل اهمية خاصة في مسيرة المسرح العراقي انطلاقا لما تمتاز به طبيعة صيرورته التاريخية والتحولات التي شهدها العالم العربي عموما والعراق بشكل خاص وقد انعكست تلك الظروف على المسرح العراقي والذي قام بدوره التاريخي والسياسي متمثلا في تلك العروض التي قدمها في كل تلك الفترة لما حملته النصوص العراقية ،المعبرة

١- العشري المسرحية السياسية في الوطن العربي، القاهرة:دار المعارف ١٩٨٣ص٤٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن الموقف السياسي والاجتماعي والتي تطرح القضايا الهامة ضمن مفاهيم فلسفية لتعالج وتنتقد المواقف والقرارات الدولية الجاحدة ضد العرب .

وتعد تلك العروض من العلامات البارزة في تاريخ المسرح العراقي نظرا لمشروعية الافكار التي تطرحها العروض ، حيث استطاع المتلقي العراقي إن يكون فكرة ما عن هذه العروض التي ركزت على إظهار البعد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وذلك باستثمار تجارب المسرح السياسي العالمي .وكان طبيعيا إن تتبلور للمخرج العراقي في قراءته الإخراجية منطلقات فكرية وجمالية من خلال موقفه الواضح بوصفه جزءا من المشروع الثقافي منطلقا من مكونات ومفاهيم ومحددات ومرجعيات فكرية واضحة .

تاسيسا على ما تقدم يخلص الباحث إلى إن مشكلة بحثه تتلخص بالسؤال التالي:

((إلى اي مدى استطاع المخرج العراقي إن يعكس خصائص وسمات المسرح السياسي في العرض المسرحي ومدى تقيده بتلك الخصائص والسمات ؟))

**اهميه البحث:** تفيد هذه الدراسة الدراسيين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمتخصصين في مجال الدراما ولاسيما في مجالات النقد والتاليف والإخراج والتمثيل والتقنيات المسرحية.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

**هدف البحث :** يهدف البحث إلى: تعرف السمات والمعايير الفنيـــة للمســـرح السياسي وتطبيقاته في عروض المسرح العراقي وكيفية معالجـــة المخـــرج العراقي في تطبيق هذا المسرح في العرض المسرحي.

**حدود البحث :**

١. **الحدود المكانيه** : العروض التي اخرجت على مسارح بغداد
٢. **الحدود الزمانيه** : وتمتد بين عام (١٩٦٧-١٩٧٥) وقد جاء اختيار هذه المدة كونها اعقبت نكسة حزيران مباشرة ، حيث اتسمت بالتاجج السياسي في الموقف الجماهيري للامة العربية ١٩٧٣ الموضـــوعة إضافة إلى إن هذه المدة قد تخللها حرب اخرى هي حرب تشـــرين ١٩٧٣).
٣. **الحدود الموضوعيه**: العروض التي تناولت القضايا السياسية العربية والعراقية.

## الإطار النظري

**المبحث الاول : المنطلقات الفكريه والجماليه في المسرح السياسي.**

**المبحث الثاني : اليه العرض والتقنيات المستخدمه في المسرح السياسي.**

## المبحث الاول :المنطلقات الفكريه والجماليه في المسرح السياسي

**١ - المنطلقات الفكريه والجماليه عند بسكاتور**

لتناول حقيقة المسرح عبر مساره الشمولي ، وقد كان منذ بواكيره الاولى قد تخطى نشاته الدينية تجاه إن تحمل إحداثه في طياتها الشيء المؤكـــد



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مما يمكن ان يندرج تحت لافته (المسرح السياسي ) يشهد على ذلك ما كان من تناول الكاتب الإغريقي "ارسطو فانيس" في عمله عن حياة اليونان اليومية الوطنية والقومية اخذا بها بمعول النقد الساخر والفاضح والكاشف لعيوب مجتمعة واخطل اطروحات او إجراءات حاكميه انذاك ، لاسيما فيما يخص من موضوعات هي وان كانت تصب في ذات الاتجاه إلا انها تختلف بالنوع والدرجة ، ويضاف إلى ذلك مما تناوله المسرحيون الإغريق (اسخيلوس /سوفوكليس /يوربيدس) التلاتي التراجيدي المعروف ، لهذا ليس من الغريب ان نجد الدراما الإغريقية تخضع بسهولة للتحليلات التاريخية والسياسية ،فما يقال عن اسخيلوس يرد ضمن ما انتجه سوفوكليس كذلك ، ومما نشهده بوضوح واكثر حدة عند يوربيدس الذي نحا بالدراما منحى شعبي مؤكد من خلاله تناوله لموضوعاته المعتمدة على الهم الجمعي والتحيز له في تناول الناس العاديين ، ويتبين لنا من ذلك الكيفية التي انطوت عليها الدراما الإغريقية من كشف جلي لطبيعة الصراع مابين طبقة الاشراف وطبقة العامة (فحين اضطرت طبقة الإشراف في اثينا إلى تعبئة الشعب ضد الفرس ،لجات إلى إصدار تعديلات ديمقراطية في الدستور تمنح الشعب حقه بالانتخاب) [1] .

١- العيوطي : أمين ،المسرح السياسي ،عالم الفكر ،١٩٨٤، المجلد ١٤،العدد٤، (القاهرة ،١٩٨٤)ص٨٠



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما لاشك فيه إن المسرح منذ عهد الإغريق كان ينطوي على دعوة سياسية تهتم بالحقوق المقدسة للإنسان الإغريقي ، ومما يرد هنا ليس ببعيد عما جاء به وليم شكسبير في اعماله من مواقف واراء وافكار إبان العصر الإليزابيتي والذي طبع عصره بطابعه ،ولما كان يمتاز به من ثراء في الفكر ووعي سياسي لعصره ،جعله عبر عطائه كمسرحي عامل اكثر إثراء لذلك الفكر السياسي والتاريخي الذي امتاز بالصراع التاريخي الحاد بين مجتمعين هما المجتمع الإقطاعي والمجتمع الراسمالي الذي كان يسعى لتاكيد ذاته ، حيث ارتقى سدة الحكم عبر الوسائل الدستورية عام ١٨٣٢.

ومما يصب في المجال ما كان قد نادى به (ت.ا.هيوم ،وعزرا باوند ،و.ت.س.اليوت ) في اوائل القرن العشرين ،ففي مقالة عن "الرومانسية الكلاسيكية " يرى هيوم ان الرومانسية ترتبط بموقف سياسي محدد ،فالرومانسية في رايه دعوة إلى إعادة تنظيم المجتمع من خلال الإطاحة "بنظام غاشم " اي بالنظام الإقطاعي بطبيعة الحال ، وهو يرى الرومانسية مرتبطة بثورة الطبقة الوسطى في فرنسا ، ووصولها إلى الحكم في انكلترا ، إما الكلاسيكية فترتبط بالكنيسة والإقطاع [1].ولقد كان ما احدثته كارثة الحرب العالمية ١٩٤١ من هزة عنيفة في المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية

١- العيوطي ،أمين ،المسرح السياسي ، ص٨٢
٢- المصدر نفسه،ص٨٢
٣- المصدر نفسه،ص٨٣
٤- صموده ،عبد العزيز ،المسرح السياسي : مكتبة الانجلو المصرية ،(القاهرة :١٩٧١)ص١١.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والثقافية – الارضية التي مهدت لقيام اول ثورة اشتراكية لعام ١٩١٧ في روسيا القيصرية ، ولم تلبث الازمة التي ضربت الاقتصاد الامريكي في عام ١٩٢٩ إن امتدت لتشمل اثارها العالم الراسمالي كله بما ذلك المانيا ، ولتنزل بكل فئات الشعب وعلى الاخص الطبقة العمالية التي انتشرت بينها البطالة ، مما اثار معارك في الشوارع بين العمال والشرطة ،ودفع البرجوازية إلى إن تحكم قبضتها على الامور فاسلمت زمام السلطة إلى هتلر ) [١].ومن المعروف إن هذه الاجواء هي التي مهدت وساعدت وشهدت ظهور مسرح التعبير والمسرح السياسي (...وقد وضع نصب اعينها هدفا سياسيا محددا ضد الراسمالية والحرب، والاستعمار، والاستغلال، والتقى المسرحان على فكرة توعية الجماهير سياسيا وتوجيهيا نحو فكرة مجتمع انساني يقوم على اسس اجتماعية وسياسية جديدة ) [٢] .وهنا وقبل الحديث عن ما يحمله هذا المسرح من منطلقات فكرية وجمالية ساهمت في تاسيس المسرح السياسي ، لابد من التعرض إلى مفهوم هدا المصطلح الذي يعني "استخدام خشبة المسرح بتصوير جوانب مشكلة محددة ،غالبا ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التاثير في الجمهور او تعليمه بطريقة فنية ، تعتمد على كل ادوات التعبير التي تميز المسرح عن ضروب الفنون الاخرى ) [٣].



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ففي المسرح السياسي يختار رجل المسرح ويلتزم به ، وهو بطبيعة الحال إلى جانب الجماهير لاسيما الطبقات المستغلة ، ويدخل في التزام رجل المسرح السياسي ايضا امر بتوصيل المسرح إلى هذه الطبقات ، بعد إن كان متاحا فقط للطبقات القادرة من الارستقراطية والبرجوازية ، التي تعتبر المسرح نزهة ليلية يرتاده إفرادها في ملابس السهرة [1]، حيث يظهر جليا منذ البداية موقف المسرح السياسي من النظام الطبقي بكل تشعباته لاسيما تلك الطبقات المسحوقة التي يناصر قضاياها بشكل فعال .

وكما اشرنا في السابق إلى إن المسرح منذ عهد الإغريق كان ينطوي على دعوة سياسية تهتم بالحقوق المقدسة للإنسان الإغريقي ، ولكن حديثا فان "الدراما الملتزمة سياسيا او اجتماعيا تستخدم البني المنطقية هذه البنى المنطقية جدلية كما عند ( بريخت ) او تقليدية تقوم على السبب والنتيجة ،وكما نجدها عند (برناردشو ) ،دلك لان هدفها هو طرح برنامج مستقبلي يقوم على الثورة الطبقية وتطور الجنس البشري ،ودلك من خلال ادراك واع لقضايا محددة ،وتمثل دلك في رغبة (شو) في وجود متفرجين فلاسفة ، كما تمثل ايضا محاولات (بريخت ) في غرس روح الملاحظة الدقيقة في جمهوره ، ودلك مع جعل الاستجابات العاطفية في مرتبة ثانوية حيث تستخدم

١- ينظر ،اردش ،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،الكويت :المجلس الوطني والفنون والآداب ،١٩٧٩،ص١٩٣.
٢- أينز ،كرستفر،المسرح الطليعي،ترجمة :سامح فكري ،القاهرة :وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٦٦،ص٢٥.
٣- صليحة ،نهاد ،المسرح بين الفن والفكر ،بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٥،ص٩٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقط كتقنية لتعزيز الرسالة الذهنية بشكل ايجابي "[1]، تعايشا مع الاهداف الجوهرية للمسرح السياسي والمرتكزة على التوعية والتثقيف والتحريض ،والمسرح السياسي الذي يتخذ من فلسفة الحكم في جوهرها النظري ، او في بعض مظاهرها انماط تطبيقها مادة وموضوعا له ،ينقسم إلى ثلاثة انواع واضحة :

مسرح سياسي إصلاحي : اي مسرح نقد سياسي بناء يهدف إلى إصلاح اخطاء التطبيق ويؤدي في النهاية إلى تثبيت النظام السائر .

مسرح سياسي توري : وهو مسرح دعوة (في افضل صوره ) او دعاية (في اسوئها ) وهو يدعو إلى استبدال نظرية سياسية باخرى .

مسرح فكري سياسي حقيقي : وهو المسرح الذي لعدة ايدوليجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بفيها[2].

اذ كان إن (ظهرت المسرحية السياسية بعد ثورة ١٩٠٥ الاشتراكية الفاشلة في كتابات عدد من التعبيرين الغاضبين على الحرب المنادين بمجتمع انساني جد ، وظهرت معها الحاجة إلى المسرح السياسي الذي ينقد المجتمع ويستثير الجماهير إلى العمل والتغيير والكفاح فكان مسرح بسكاتور ومن بعده [3]، وفي الحقيقة فلقد ارتبط المسرح السياسي برائد المسرح الالماني

١- بسكاتور : أرفين ،المسرح السياسي ،ط٣،دار نشر أمير ميشيون ،عرض وتحليل ،أفل فضل حكمة (القاهرة :١٩٨٤ ص٢١٥-١٦).



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"ايروين بسكاتور " الذي لخص العلاقة العضوية ما بين المسرح الايدولوجي والتغيير الثقافي في المجتمع بالقول إن وظيفة المسرح بصفته مؤسسة فنية قد تعدلت فالمسرح يصل إلى نهايته المنطقية في الحياة الاجتماعية ) [١].

ومما يجدر ذكره عن هذا المنظر المؤدلج للمسرح ، انه لم يكن على شـــيء من القناعة عما يتصدى له المسرح من وظيفة ، حيث يعتقد إن علاقة قائمة حقيقة واضحة ما بين الفن والسياسية ، ولذلك قد عمل جاهدا على إن يبتدع نظرية تجعل من هذه العلاقة حقيقة قائمة فكان إن اعتقد من ضالته قد وجدها متجسدة في الثورة الروسية عام ١٩١٧، التي راى فيها بسكاتور الحل الذي كان يتصوره لهذه القضية ،فاكتشف إن الفن لم يكن وسيلة لغاية ،بـــل كـــان وسيلة سياسية ووسيلة دعائية ووسيلة تربوية ) [٢].

حيث كان لاعتناق (بسكاتور ) الفكر الماركسي اثره الكبيـــر فـــي الاهتمـــام بإنشاء مسرح يركز على عرض القضايا والمشكلات ، إذ جاء مسرحة كشكل من اشكال المسرح السياسي الإصلاحي القائم على النقـــد بهـــدف معالجـــة الاخطاء الناجمة عن التطبيق في سبيل الوصول إلى الحالة المثلى للمجتمعات ،وقد تبلورت افكاره حول المسرح السياسي نتيجة الاثار السلبية الناجمة من الحرب العالمية الاولى ، ففي عام ١٩١٥ ( يجند بسكاتور في قوات الجـــيش

٢- المصدر نفسه ،ص ٢١٦.
٣- المصدر نفسه ،ص ٢١٩.
٤-اردش / سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص١٩٥.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الالماني العامل ، ولكنه يصاب بالرعب من الحرب ، ومن الحياة العسكرية ، ويتمثل إمامه شبح الموت حقيقة واقعية لانفكاك منها ، لاسيما بعد إن يستعمل الجيش الالماني الغازات السامة في المعركة ،وبعد إن يرى بعينه اكداس الجثث من الجانبين المتحاربين فيلحق بمسرح عسكري تابع للجيش الالماني ) [١].

وقد اتخذ (بسكاتور ) من مواقع الإنسان المتشعب بين الحروب والثورات مصدرا يبنى على اساسه مسرحه السياسي ، إذ من شان هذا المسرح إن يناسب وجهة النظر الثورية التي يتبناها ، لذلك (رفض بسكاتور ) ( مسرح الهروب ) والارتداد إلى الذات ، فالمسرح لديه وسيلة تعليمية ، وهو لا يهتم بالإنسان الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية من خلقية ونفسية ، فهذا الاهتمام من سمات المسرح البرجوازي ، والذي يعنيه حقا هو الإنسان السياسي إن جاز التعبير ، والذي يعتبر نموذجا لطبقة باسرها ، ومن ثم يجب إن تتسع المنصة لتشتمل ابعاد التاريخ وإظهار الإنسان في مواجهة المجتمع ، وقدر المجموع ،وليس قدر الفرد بل وقدر عصر باسره ) [٢].

---

١- العشري ،احمد ،ايروين بسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق ،القاهرة ،الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ،مجلة فنون ،العدد٢٦،السنة السادسة ،١٩٨٥،ص٤٤.

٢- اردش،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص١٩٦.

٣- المصدر نفسه ،ص ١٩٦.

٤- زوندي ، بيتر ، نظرية الدراما الحديثة ،ترجمة ،احمد حيدر،دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٧٧،ص١٢٥ نقلا عن بسكاتور:المسرح السياسي،برلين ،١٩٢٩،ص١٣١.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لذلك فقد طالب القائمين على المسرح بإظهار الإنسان في انقى صورة لانه كان يبحث عن الصيغة المثلى للإنسان الذي يتقاطع مع فكرة الحرب والتدمير ، وكان لرفض (بسكاتور ) لفكرة الحرب واهتماماته السياسية دور في بلورة افكاره حول الفن والسياسة ، إذ انه راى من الخطا الربط بين هذين المصطلحين ، لان ذلك من شانه إن يؤدي إلى العمومية وعدم الوضوح ، مع التاكيد على الدور السياسي الواعي الذي يسهم في ( التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي ، والمشاركة في قيادته : انه يريد للطبقة العامية إن تعرف ، وان تكافح عن وعي بالحقائق ، غير إن يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح )[1].

لذلك فقد بدا بالبحث عن مفاهيم جديدة تمكنه من إيصال افكاره إلى المجتمع منطلقا في ذلك من دوره الإنساني والحضاري ، حيث قدم نظرية اسماها (وجهة النظر الجيدة ) نقطة الارتكاز الاساسية فيها تعتمد على وظيفة الإنسان في الحياة ، وتتمثل في : وضع الإنسان ، مظهره ، وظيفته في اطار المسرح التوري ، الإنسان : حالاته ،علاقاته الخاصة او العامة التي يفرضها عليه المجتمع ،موقفه إزاء الامور الخارقة :الله ، المصير ، القدر او اي شكل اخر تتخذه هذه القوى في مجال النور ) [2].

ويكمن دور المسرح عند (بسكاتور ) في عرضه للاحداث الفردية ومدى مكاسبها على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لحركة الجماعة



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، فنجد انحيازه الواضح إلى الجماعة ضد الفردية على اعتبار إن الجماعة خليط ن الضعفاء والمضطهدين ، لذلك فلا مانع إن يركز (بسكاتور)ضمن لغته على تضحية الفرد من اجل تحقيق السعادة للجماعة ، إذ يقدم من خلال تحريك افكاره التقدمية ويناقشها وصولا إلى تحقيق مصلحة المجتمع ضمن الفكر الإنساني الاشتراكي ، لذلك لاعجب ان يقول بسكاتور : "أن للإنسان على خشبة المسرح وظيفة اجتماعية بالنسبة إلينا ، فليست صلته بذاته ، او صلته به ، بل صلته بمجتمعه هي تحتل مكان الصدارة ، وحينما يظهر تظهر معه في وقدت ذاته طبقته وفئته ، وحينما يقع في صراع اخلاقيا كان ام نفسيا ام رمزيا فهو يقع في صراع مع المجتمع " [1].

إن الامر يتطلب في مسرح(بسكاتور) إن يتم تجاوز (الفردية البحتة للاشخاص ، والطابع العرضي للمصير عن طريق خلق صلة بين العمل الدي يتم على خشبة المسرح وبين القوى الفعالة تاريخيا " [2]، إذ تبدو بذلك بطولة الشخصية الفردية نابعة من موقفها السياسي ، حيث يتم الارتقاء بمصيرها إلى فكرة اسمي تمثل لنا هموم الجماعة .

ويرى (بسكاتور)إن على المؤلف الالتزام بإبراز وجهة النظر الجماعية والتعبير عنها ، وبيان الحقيقة السياسية التي تؤكد دوما إن اللوم يقع على

١- زوندي ،بيتر ،نظرية الدراما الحديثة ،ترجمة ،احمد حيدر،دمشق:وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٧٧،ص١٢٤. نقلاً عن بسكاتور:المسرح السياسي،برلين ،١٩٢٩،ص٦٥.
٢- حركة،أمل فضل ،عرض وتحليل كتاب المسرح السياسي ،ص٢٢٢.
٣- العشري،احمد :ايرفين بسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق،ص٤٥.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الظروف والاستعمار ، وليس على الإنسان فيما الت اليه الإنسانية من وضع ماساوي ، وعلى المؤلف ان يبتعد في اطروحاته السياسية عن إبراز ميوله الشخصي وفلسفته ، والتعبير عن الذات ، وان يهتم بإبراز التكوين الثقافي لشخوص وحياته وبيان اعمالهم ، متوخيا الدقة الكاملة وإظهار الحقيقة التاريخية من غير زيف ، على إن يقوم المسرح الذي يعالج القضايا الراهنة بدوره الايجابي الفعال في حركة تطور التاريخ ، وضمن الوقائع والإحداث الساخنة ، وفي هذه المحاولات لا يقبل المسرح اية قيود عليه بل إن يرى إن من حقه اظهار جميع الاشخاص الذين قاموا بدور معين في التطور التاريخي لفترة معينة ، لاسيما إذ كانوا من القوى المؤثرة في النواحي الاجتماعية والسياسية لهذه الفترة "[1]، حيث ينسحب عرض الحقيقة التاريخية على الشخصيات التي يتم نقلها إلى المسرح ، لان المسرح السياسي في واقعه نشا بفعل ازمات حقيقة نتجت عن وقائع وشخصيات حقيقية .

إن موقف (بسكاتور) ورؤيته الفنية في طرح وجهات النظر السياسية لمعالجة القضايا الإنسانية ،ياتي في محاولة منه لاستنهاض الجماهير للقيام بدورها الإصلاحي ، (وعليه فلم يكتف (بسكاتور) بالتاثير في مشاهديه تاثيرا جليا بحتا مصبوغا إلى حد كبير بالنزعة العاطفية ، بل وجد إن رسالة المسرح هي تدخل بطريقة ايجابية في مجرى الإحداث ، ولابد من اظهار جميع الشخصيات التي يعد دورها حاسما في فترة معينة بوصفها ممثلة لبعض القوى السياسية والاجتماعية ، وان الحقيقة السياسية هي المشجع والدافع



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لمعاملات الإنسان في كل هذه المواقف ، فان الخدمة التي يقوم بها المسرح السياسي لجماهير الطبقة الكادحة هي إن يقدم اعمالا مسرحية تعمل على مخاطبة عقولهم للتحرر علميا وثقافيا كخط مواز للدور الذي تقوم به القيادة السياسية )[1].

وهكذا كان اساس دعوة (بسكاتور ) قائمة على تقديم مسرح تحليلي مبني على الحقيقة العلمية الموضوعية التي تستند إلى الواقع ، على إن يكون الحدث مرتبط ارتباطا وثيقا بمعاناة إنسان ، حيث تقدم هذه الحقائق للجمهور ، ويبقى الهدف من تقديمها ليس مجرد تحقيق تسلية ، وإنما لمطالبة المتلقي باتخاذ موقف محدد مما يعرض امامه على الخشبة ، بغية للإسهام في تغيير الاوضاع السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني والحضاري

ويرى : (بسكاتور ) "أن لكل عصر من العصور قيمة التي امن بها وإبرازها من خلال الإعمال المسرحية ، وان هذه القيم قد اختلفت من عصر إلى لاخر ، وما كان يهم العصر الكلاسيكي او المثالي او الاخلاقي فانه لا يهمنا ، فان قدرنا ، حسبما يرى بسكاتور ، قد وقع في علم الاقتصاد وعلم السياسة لان نتيجة هذين العلمين معا هو المجتمع او النسيج الاجتماعي ، وياخذ هذه العوامل الثلاثة في الاعتبار ، سواء في تاييدها او بالصراع ضدها حتى يصل إلى المظهر التاريخي للقرن العشرين "[2].

---

١- حمه ،اصل فضل ،المسرح السياسي ص٢٢٠.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

## ٢- المنطلقات الفكريه والجماليه عند بريخت

اذا كانت الفلسفة الوجودية التي بدات بكتابات الفيلسوف نيتشه ووصلت اوج تبلورها في كتابات الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر نفسه .

إذ كانت نظريات علم النفس التي جاء بها عالم النفس الشهير سيجموند فرويد وتلامذته هي الارضية التي انشا عليها السرياليون اعمالهم التشكيلية والروائية والمسرحية .

وإذا كانت حالة الإحساس بالفوضى والعبثية واهتزاز اليقين بكل الموروثات (وهي حالة نتجت عن الحربين العالميتين اللتين مزقتا القارة الاوربية حيث كانت هذه الحالة وراء العديد من التجارب المسرحية الثائرة – مثل تجارب مسرح القسوة ،وتجارب كروتوفسكي ومواطنة يوزيف شاينه ،والمخرج بتر بروك وغيرهم ).

فان النظرية الماركسية ، وما افرزته من فكر اشتراكي كانت هي الارض التي انبتت ما اصبح يعرف الان (المسرح السياسي) في تجلياته العديدة في الغرب ، بداية تجارب المسرح العمالي اواخر القرن الماضي ،ومرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة وانتهاء إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته المؤلف والمخرج الالماني (بروتولد بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦) تم المسرح الوثائقي الذي تاثر به .

---

٢- صليحة ،د. نهاد ،التيارات المسرحية المعاصرة ،مركز الشارقة للإبداع الفكري .دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة ،٢٠٠١ص١٦٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"لقد كان بريخت شاعرا تائرا رغم انتمائه للطبقة البرجوازية وعاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده المانيا ،تفاعل معها كشاعر وإنسان ، ودفعه وعيه بمسؤوليته التاريخية الذي بدات بثورة عام ١٩٢٤ إلى الانتقال من حالة السخرية ،واللامبالاة العدمية إلى الايمان بوجوب تغيير المجتمع عن طريق محصه وتحليله ، وتوعية الناس باسباب شقائهم ومعاناتهم ،ومن تم كان تحوله بعد مسرحياته المبكرة (مثل ،بول ،وطبول الليل ،في غابات المدن ) من فنان فوضوي إلى فنان تائري ملتزم " [١]، ويعد (بريخت ) من المجددين في المسرح من خلال تنظيراته حول المسرح الملحمي ، ومصطلح ( الملحمي ) عند بريخت ليدلل على تسلسل احداث او حوادث مروية بدون التقيد بالزمان والمكان ، وقد استعاره (بريخت ) من (ارسطو ) ليحدد من خلاله نوعا سرديا فيه وصف بضعة احداث متوازية غير مرتبطة بالبنية العضوية للتراجيديا المتعلقة بقاعدة الاحداث ،ولا بالضرورة التي يتطلبها تطور الحبكة وتصاعد الفعل والازمة وحلها [٢].

١- أوين ،فريدريك ،بروتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ترجمة إبراهيم العريس ،بيروت /دار لبن خلدون ١٩٨١،ص١٥٦.
٢- تاتلو ،انطوني ،الجدل النقدي ، في ابرتولد بريشت ،النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، تحرير بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاميكن ، ترجمة كامل يوسف ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية ،١٩٨٦،ص٤٦.
٣- تاتلو ،انطوني ،الجدل النقدي ، في ابرتولد بريشت ،النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، تحرير بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاميكن ، ترجمة كامل يوسف ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية ،١٩٨٦،ص٤٦.
٤- أوين ،فريدريك ،برتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ص٩٤.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحينما لم يف هذا المصطلح بالغرض المطلوب بشكل كامل ،اتجه (بريخت ) إلى استبداله بمصطلح (الديالكتيك ) متاثرا بفلسفة (هيغل ) وتعزيزا لفكرة الجدل النقدي الذي يقوم عليها مسرحة حيث ( يكشف عن الجدلية في التبات .فكما ان سيل الزمن عند (هيجل )لا ينتج الجدلية ،وإنما وسيلة لإظهارها وحسب ، فان التصريحات والمواقف متناقضة لا تنتج الجدلية في المسرح الملحمي ، لان الحركة وحدها هي التي تنتجه ) [1].

وقد عد (بريخت ) هذا التعبير (المسرح الملحمي ) بانه تعبير بصورة ضيقة ومبهمة عن جوهر هذا المسرح لذلك فهو يؤكد على تسميته بالمسرح (الجدلي ) مقتربا من الكثيرين في تمييز الملحمة عن العمل الدرامي ،فالملحمي نستطيع تقطيعه إلى اجزاء يحافظ كل جزء منها على قدرته الحياتية ضمن حدود معينة [2].

وإزاء صحوة (بريخت ) على واقع المسرح الاوربي المتعثر في العشرينات من هذا القرن ، كان لابد له من البحث عن شكل جديد للمسرح يتماشى مع الواقع الامر الذي تطلب منه العودة إلى تنظيرات (ارسطو ) و(جوته) (وشيللر ) ، في حين كان لقاءه مع المخرج (بسكاتور ) نقطة حاسمة في مسيرته الفنية كذلك لا عجب إن نراه في عام ١٩٤٧ يكتب لـ(بسكاتور ) قائلا (يهمني ان اؤكد ان احدا من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الاخيرة لم يكن اقرب إلى منك " ويجيبه



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(بسكاتور ) : وانا من جانبي اعتقد ان اي مسرحي لم يكن اكثر منك دنوا من مفهومي للمسرح ) [1].

ومثلما كان للواقعية الجديدة دورها في التمهيد للمسرح الملحمي من خلال ملامحها السياسية ، كان للحركة التعبيرية في المانيا متمثلة بـ (فرانك يديكلند ) و (جورج بوشنر ) الاثر الواضح على (بريخت) بوصفها قد شكلت الثورة على الاشكال والقوالب التقليدية ،حيث فتحت مسرحية (موت دانتون ) (لبوشنر) الطريق امام بريخت لتلمس نظريته حول المسرح الملحمي ،ومنحته تلك اللغة الفجة ، ودلك الاسلوب الذي تتحاور به الشخصيات متجاوزة نفسها ، والاستخدام للهجة صارمة وسريعة ، كدلك فقد ظهر جليا استعارة (بريخت ) باستفاضة من (رامبو )و( وبدلير ) اللذان شكلا قطب جادبية له إضافة إلى ميله لشاعر اخر عاش في القرن الخامس عشر هو (فرانسوا فيون ) [2].

ويرى (اسلن ) ان العنصر التعبيري في اعمال (بريخت ) يكمن في الجانب العملي من الإخراج المسرحي ، فانه قد وقع تحت تاثير مسرحة شتى المسارح منها ،الملهى الالماني ،والمسرح الشعبي في ميونخ المتمثل بـ (كارل فالنتيمن )الذي كانت روح النكتة عنده شبيهه بروح النكتة في

١- أوين ،فريدريك ،برتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ص٩٤.
٢- المصدر نفسه ،ص١٧٩.
٣- ينظر :أسلن مارتن ،المسرحية المحدثة من فيد كند إلى بريخت ،فن الحداثة ،ج٢،ترجمة حسن فوزي ،بغداد ،دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٩٠،ص٣٥٥-٣٥٦.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسرح اللامعقول ، والمفارقات الموجودة في الجانب التعبيري من الدوائية ومسرح المنوعات والساحة الرياضية والمستقبلية ) [١].

ومثلما اثر المسرح الشرقي على كثير من مخرجي وفناني المسرح الغربي ، جاء هذا التاثير على بريخت من خلال المسرحين الصيني والياباني ،فقد اثر مسرح (النو ) الياباني على (بريخت ) كونه يعالج ببساطة المشاكل الاخلاقية الذي ((يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية في حيز خال ، وفيها يكون اداء الممثل مؤسلبا ،ووجهه ومقنعا او خاليا من اي تعبير ،اما عناصر الديكور فكانت قليلة العدد ، ولها دائما دلالة مباشرة ، بينما يكون الموسيقيون وهم قليلو العدد ) والكورس مرئيين فوق خشبة المسرح ،وكان صوت الممثل يتبع منحى شاعري مابين اللغة المحكية واللغة المغناة ، وكان الصوت يعمل مثل الة موسيقية ،وفي شكلها الاكثر بساطة كانت مسرحيات (النو ) تالف من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالتها ، او يعرض الموقف الذي تنحدر منه وبعض الاحيان كان ممثل (النو ) يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور ويقاطعه الكورس ) [٢].

ويؤكد (بريخت ) في مقالة له حول (تاثيرات التغريب في المسرح الصيني ) على الصلة بين التغريب في التمثيل الصيني ، وما يستخدم في المكانيا في المسرحيات التي لاتتبع الاسلوب الارسطي ، ولا تعتمد على التقمص العاطفي ،متاثرا بذلك في تمثيل فرقة الممثل والمخرج الطبيعي



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصيني (في لان ،فانتج ) الذي قدم احد عروضه بلا مكياج وثياب ومؤثرات وإضاءة وديكور مسرحي ، وبمعزل عن الشخصية التي يمثلها مع إدراكه انه على خشبة المسرح ، وان هناك من يراه ويسمعه يشاهد اداءه ،وبذلك فقد تاثر (بريخت) بالمحتوى الجوهري للمسرح الصيني ،لاسيما حالة التقشف بالحركة ، واعتماد الرمز المكثف والادوات البسيطة التي من شانها إن تخلق لدى المتلقي وازعا للتفكير وتحريك المخيلة والمشاركة في إصدار الحكم .

ولم يكن (بريخت ) بمعزل عن تاثيرات (سيرجي ايزنشتاين ) السينمائية ، الذي يرى في السينما (شكلا فنيا يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذي تتبناه الجماليات الجدلية ، فالصور لها علاقة مباشرة بالواقع الفعلي ، والتحكم في هذه الصور عن طريق المونتاج يمكن ان يحاكي تحكم منطق التاريخ في الموجودات ،ومن خلال عملية صياغة المونتاج امكن لاينشتاين تجاوز الواقع السطحي الذي تقدمه الطبيعة لتقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلق انماط العلاقات الاجتماعية ) [1].

وقد افاد (بريخت ) من ذلك في تقنية قطع الإحداث التي تشبه تقنية القطع السينمائي ،حيث يصبح العرض بذلك على شكل مجموعة صور تطرح إمام المتفرج عددا من المعاني التي ينظمها المونتاج .

١- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ترجمة سامح فكري ،القاهرة ،منشورات مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي،١٩٩٤،ص٥٠.

2- Look welle H .sohu, the theatre of Dertold Brecht , London ,university pn pen bachs,1976 p. p -33.

٣- صليحة، د. نهاد التيارات المعاصرة ص١٦٥.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكان للمصادر التي استند اليها (بريخت ) في بلورة مسرحة الملحمي اثرها في بلورة فلسفة هذا المسرح ، وتاكيد منطلقاته الفكرية والجمالية التي نظر لها ( بريخت ) في كتاباته ، يتميز من خلالها بين مسرحة الدرامي التقليدي ، ومن اهم مقومات المسرح الملحمي ، السرد ومخاطبته عقل المتفرج وتحييده ، ومنحه فرصة الحكم والنقد ، واتخاذ القرارات فيما نراه من احداث على ان يستقل كل مشهد بذاته ، ويتركب العرض في النهاية من خلال عملية مونتاج كالتي تحدث في الفلم السينمائي فـ(بريخت ) يريد جعل المتفرج ملاحظا غير غائص في الحدث ، لذلك يتجه إلى إن يخلق لديه روح المراقبة ويوقظ فعاليته ، وتحميله على اتخاذ موقف ما ويضعه موضع المواجهة مع الاشياء لإثارة المحاكمة العقلية عنده وتحويل احاسيسه إلى الإدراك والتميز [1].

لقد اكتشف بريخت إن قواعد الدراما التي وضعها ارسطو في كتاب (فن الشعر) كانت نتاج تصور فكري وسياسي من العالم في عصره ، وانه اي ارسطو حاول إن يجعل من النظام السياسي والفكري السائد في عصره قيمة مطلقة لا تخضع للنقد ، ولا ترتبط باية ظروف او متغيرات تاريخية . لقد ادرك بريخت إن البطل الفرد المتميز طبقيا في التراجيديا كما يصفها ارسطو هو رمز لمجتمع يقدس نظاما هرميا معينا يقوم على التمييز الاقتصادي والاجتماعي لفئة محددة وقهر للفئات الاخرى ، كذلك ادرك (بريخت ) ان الخطا التراجيدي الذي يؤدي إلى سقوط البطل ليس في حقيقته



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سوى خروج على هذه العقائد والاعراف ، وان الهدف منه تحذير المشاهدين من الوقوع في نفس الخطا والسقوط إلى الهاوية ، وادرك (بريخت ) ايضا ان النهاية الفاجعة لهذا البطل الذي يتوحد المتفرج عاطفيا معه انما تحمل في تنياه تحذيرا ضد الثورة على الواقع الامور ، وان فكرة التطهير التي يجعلها ارسطو هدف التراجيديا ويعني بها ان يشعر المتفرج بالشفقة على البطل الذي يقوده خطاه إلى السقوط ،وان فكرة التطهير هذه انما تعني في الحقيقة تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الاوضاع الاجتماعية والاطر العقائدية مهما كانت ظالمة او فاسدة )[1]، لكل هذا رفض بريخت النظرية الارسطية وسعى إلى بلورة نظرية بديلة تعارض في ارضيتها الفلسفية ووسائلها الفنية النظرية الارسطية ، وقد احدث بريخت ثورة حقيقة في نظرية الدراما واتى بنظرية عكسية تعارض نظرية ارسطو تماما . وقد شكل لنا مسرح (بريخت ) ، نظرة جمالية ناضجة ، قدمت مشكلة علاقة الفن والطبيعة ، وكذلك يعتبر جوهر الخلاف بين ارسطو وبريخت متلخصا في جملة (كارل ماركس ) الشهيرة التي تقول : لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم ، ودهبوا في دلك مذاهب مختلفة .ولكن القضية الحقيقة ليست تفسير العالم ،بل تغييره "[2].

حيث قام (بريخت) بمحاولة هدم القيم البرجوازية دون طرح قيم جديدة ، تم تحول إلى التعبير الايدولوجي السياسي مما جعله ينتج نوعا من التراجيديا

١- صليحة ، د. نهاد التيارات المعاصرة ص١٦٦.
٢- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي،ص١٢٢-١٢٥.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدينية كما في (المقاييس الماخوذة) تتضمن (إنكار الفرد نفسه لصالح المجتمع من خلال ادابتها في الحياة الجمعية).

يسعى (بريخت) إلى تحقيق نظريته حول المسرح الملحمي على مستوى التطبيق من خلال مبدائين عمليين اساسيين هما (التغريب) و( الحسبت) ،فلكي يحقق (بريخت) التاثير الفكري في المشاهد ، سعى إلى إلغاء اسلوب تحذير المشاهدين ، وحرر المنصة والصالة من كل ما هو سحري ليحقق (التغريب) الذي يوضحه قائلا ،(اذ ان التوصل إلى التغريب الحادثة او الشخصية يعني قبل كل شي وببساطة ان تفقد الحادثة او الشخصية كما هو بديهي ومالوف وواضح فضلا عن اثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها ،فالتغريب يعني ابراز الملامح التاريخية وتصويرالاحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة ) [1].

فدور المسرح هنا يمكن في خلق الدهشة لدى المتلقي ، ودلك باستخدام تقنيات تجعله يتغرب الواقع المالوف الذي تعرفه ، ولكنه مع ذلك يبدو في الوقت ذاته غريبا (ان جوهر التغريب لدى (بريخت ) كشكل وكمضمون سواء نصبا يكتب او اخراجا او تمثيلا ، هو إن نجعل من الشي المالوف العادي شيئا غير مالوف) [2]، وهدا ما ينطبق بالضرورة على طبيعة

٣- الجوفدار ،محمد سعيد ، مبادئ التمثيل والإخراج ،دمشق ،دار الفكر ،ب،ت ،ص٣٠.
٤- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ص٥٣.
٥- بروك ،بيتر ، المكان الخالي ،ترجمة ،سامي عبد الحميد ،بغداد مطبعة جامعة بغداد ،١٩٨٣،ص٧٦.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشخصيات والاحداث التي تتحرك من خلالها بهدف الوصول إلى الهدف الاسمى للمسرح الملحمي القائم على اثارة الفضول والدهشة واستفزاز عقلية المتلقي وايقاظ حواسه وتوجيهه نحو المشاركة العقلية بما يعرض امامه من احداث متناقضة والى ان (الموجودات والمؤسسات التي اعتدت على التفكير فيها من خلال عدها امرا طبيعيا هي ليست في الحقيقة الامر الا ظاهرة تاريخية ، اي انتاج لعملية التغيير ، ولذلك فهي بدورها قابلة للتغيير ) [١].

ويرى( بيتر بروك ) ان (التغريب ) يفعل فعله (بواسطة القياسين المحاكاة الهزلية ، وعندما تفتح جميع الابواب له - انه الاسلوب المسرحي النقي للتبادل الجدلي ) [٢]، وتتنوع وسائل (بريخت ) في تحقيق التغريب ومن بينها (التارخه ) اي الرد إلى باب التاريخ ، فهي لا تهتم بتقديم احداث وقعت في الماضي ، انما تبنى موقف نقدي لدى المتلقي إزاء ما يحدث ويطالبه بتقديم حكم على ذلك بالمقارنة العقلية وذلك للخلق مقترح يسهم في تحقيق التغيير الاجتماعي للسلبيات التي يشكل موقفنا النقدي إزائها ، لذلك فهو (يقترح على المشاهد رؤى زائلة لمجتمع (متارخ ) ومعد للتحويل ( مادة البناء وليس صورة ثابتة لعالم ثابت تدعم سلطة الوهم اسسه ) [٣].

١- رشيد ، عدنان ،مسرح بريخت ،بيروت ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،١٩٨٨،ص٩١.
٢- المصدر نفسه ،ص٩١.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فنراه يستعين بقانون (الديكالكتيك ) للوقوف على وجه التناقض الجوهري في الحياة الاجتماعية،لان (الديالكتيك يخدم دمج الظواهر الاجتماعية التاريخية،التي تنشا من إدراكنا للتناقض الاجتماعي والفكري في الصيرورة التاريخية،وان الجدلية او الديالكتيك لا يعني اكثر من صرخة الاحداث ، وهذا يعني تسليط الاضواء على التاريخ الحالي لواقعنا ) [1].

فيشكل (التغريب ) هنا عن طريق ايقاظ الوعي بالحاضر بإحالته إلى الماضي ،ومن وسائل (بريخت ) الاخرى في تحقيق (التغريب ) لجوءه إلى التكرار او ازدواجية الإحداث او الشخصيات ، وتغريب اللغة كان تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم او الغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي او بالعكس ، او الحديث عن موضوع مهم وجاد بلغة محلية بسيطة،بينما يشكل الشعر والنثر والاغاني التي ترددها الشخصيات اساسا من اسس التغريب حيث تشكل منها سجلا مريرا للاحداث .

اما (الجستس) او الايماءه ،فهي مرتكز اخر من مرتكزات نظرية المسرح الملحمي ، وهي وسيلة من وسائل (بريخت) في تحقيق التغريب ،

٣- هيلر،روبرت .ل، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت ،في الأسطورة والحضر ترجمة جبرا إبراهيم جبرا بيروت / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط٢ ١٩٨٠،ص٨٣.

٤- ينظر / أوين ،فريدريك ، برتولد بريخت ،حياته فنه وعصره ،ص١٧.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعترف بانها (تعليق على الشخصية نفسها وعلى استجابتها للشخصيات الاخرى،والاحداث التي تجري حولها كما عينها المؤلف ) [١].

ويشير (فريدريك اوين ) إلى إن (كارمل فالنتين) قد اثر على (بريخت ) فيما يتعلق بفن الايماءه ، والذي اطلق عليه فيما بعد اسم (فن الحركة)حيث كان (فالنتين) يقدم مجموعة اغنيات ومونولوجات وفواصل مضحكة باللهجة المحلية ويسندها بالايماءه والحركة لدرجة ان تاثير هذه الحركات كان يفوق تاثير الكلمات [٢].

ان فكرة الجست تشبه فكرة توحد تكامل عناصر التعبير، إذ تتحد كل من الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها ، وقد يكون ( الجست – الإشارة الحركية الدالة) صورة كحادثة قصيرة في المسرحية ، ومن ناحية المفهوم فان نظرية (الجست) تستند إلى كون الفعل الحركي والإيمائي والاشاري اقل عرضة للتزييف من اللغة [٣]، ومن هنا يتاكد لنا الدور المناط بالايماءه كوسيلة للاستشهاد،وكيف تتماشى هذه الحالة مع غاية المسرح الملحمي القائمة على تاكيد الموقف النقدي .

ومن خلال ما تقدم فقد اراد (بريخت) تحقيق هدفه الاساسي والذي من خلاله استن(بريخت) مجموعة من القواعد الفنية في العرض المسرحي تشمل كل

---

١- ينظر ، هلتون ، جوليان ،نظرية العرض المسرحي ،ترجمة ،نهاد صليحة ،القاهرة ،الهيئة المصرية العلمية للكتاب ١٩٩٤م،ص٢٤٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نواحيه من (الشكل الدرامي إلى اسلوب التمثيل والديكور وتوظيف الموسيقى ...وغيرها) تهدف جميعا إلى هدم مبدا الإيهام والتعاطف الارسطي والى التغريب ،اي اثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي الذي يعريه العرض على خشبة المسرح .

المبحث الثاني: الية العرض والتقنيات المستخدمة في المسرح السياسي

يسعى الإخراج في اسلوبية المسرح الملحمي إلى البساطة وإمكانية استخدام كل الوسائل التي تحمل في مكوناتها الفكرية والجميلة والاجتماعية اسلوب اثارة الكشف والدراسة للمتلقي من كل العيوب السياسية والاجتماعية بهدف تغيرها .

ومن مراحل التطور المعاشي والحياتي السريع ، نشات تجارب فنية معاصرة ادت إلى ظهور تجارب عديدة ،ومن بينها (المسرح الملحمي ) في عام ١٩٢٤ ، حينما قدم (ابرون بسكاتور ١٨٩٣-١٩٦٦) مسرحية (العرض الاحمر الصاخب ) مستعينا بإخراجها بالوسائل الملحمية ، وقد ادعى في كتابه (المسرح السياسي ) انه اول من ابتكر المسرح الملحمي (اذ كان بسكاتور هو الذي وضع بنات المسرح الملحمي الاولى ) [1].

١- عبد الحميد ،سامي ،الحركات الجديدة في المسرح العالمي ،مجلة الأكاديمي ،العدد ٤سنة ١٩٨١،بغداد ،ص٣٦.
٢- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ترجمة ،سامح فكري ،مراجعة د.نهاد صليحه ،القاهرة ،أكاديمية الفنون الجميلة ،مطابع المجلس الأعلى للآثار ،١٩٩٥، ص٥٠.
٣- المصدر نفسه ، ص٥١.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بيد ان من واكب لهذا المسرح الجديد على مستوى النظرية والتطبيق المخرج والكاتب والمنظر الدرامي الالماني (بروتولد بريخت ) ،ومن المعروف ان الممارسة عند بسكاتور قد يسرت لبريخت العديد من الادوات والوسائل المفيدة في ايجاد صيغة المسرح الجديد [١].

الا ان موقف بريخت من المسرح الصيني ومسرح (النو) الياباني ، ومن الذين (اثرو في بريخت ومسرحه الملحمي سيرجي ايرنشتاين من خلال إسهاماته السينمائية التي راى فيها بريخت شكلا فنيا يتناسب مع مفهوم العملية المادية الذي تتبناه الجماليات الجدلية ، فالصورة لها علاقة مباشرة بالواقع لفعلي ، ويتم التحكم في هذه الصورة عن طريق المونتاج ) [٢].

وقد يتطلب الامر في المسرح السياسي إن يوظف في العرض المسرحي تقنيات تستطيع حمل منطلقات فكرية وجمالية حول الرؤية الخاصة بالفنان السياسي ،ودلك لما يدخر به المسرح السياسي من توجيهات وافكار،وفي تنظيراته حول المسرح السياسي اكد (بسكاتور) إن المسرح يجب إن يخدم الحركة الثورية بتقديم عروض للجماهير تحررهم عمليا وثقافيا

(ويجب ايضا من إن نتوقف عن العمل بالاسلوب الدرامي ،ويجب إن يتحقق العمل الملحمي لحقبة من الحقب اقصى حد ممكن من الصدق والكمالة في تطوير الحقائق ، والنص المسرحي لايهم إلا بقدر ما يصلح كشواهد



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واسانيد ، وكوننا نعيش في الحاضر في حقبة تغلي بالمتغيرات السياسية فان السياسية تحتل المستوى الاول من الاهتمام ، وتستوعب الجميع تحت جناحها ، ويجب الا نلتقي بالحديث عن الواقع ،بل علينا ان نغيره ) [١] .

وبالتالي فان ،الامر يتطلب خلق علاقة مباشرة مع الجمهور وذلك بالخروج من مفهوم الجدار الرابع الذي عرف عند الطبيعيين امثال اندريه انطوان من اجل تعزيز مبدا المشاركة (ومسرح المشاركة يسعى إلى إقحام جمهور النظارة والممثلين في تجربة مشتركة ، ويعطى المتفرجين ما يركزون عليه اكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات ،ويطلب منهم ان يكونوا على علم بكثير من المتفرجين ما يركزون عليه اكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات ، ويطلب منهم ان يكونوا على علم بكثير من الاشياء المختلفة ، ويعمل الممثلون باعتبارهم جماعة من الناس المسامرين والموضوعات السياسية للمادة ضمن طبيعة المجتمع المعاصر وظرف السخرية الذكية والشعر ) [٢] .

ان العروض المسرحية التي تستخدم منطقة عرض غير محددة ، منذ نشاتها عملت على إقحام المتلقي في المشاركة العقلية والعاطفية التي هي سمة من سمات مسرح كل من (بسكاتور) و(بريخت ) على حد سواء ،لذلك

١- ينظر اردش ،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص٢٠٠-٢٠١.
٢- زكي ،احمد ،المخرج والتصور المسرحي ،القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٨،ص١٧٩-١٨٠
٣- اردش ،سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،ص٢٠٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فلاعجب إن نرى (بسكاتور) قد رفض معالجة القضايا السياسية في اطار المذهب الطبيعي ، لانه لايهيا للفنان القدرة على التغيير عن وجهة نظرة بشكل صريح وواضح ، ولا يمكنه من بيان حالة المعاناة التي تعيشها الجماهير ،لذلك فقد لجا (بسكاتور) إلى التقنيات الحديثة في محاولة منه لتحقيق (المنهج التركيبي في العرض المسرحي ) فوظف السينما والشرائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية التي اتاحتها الاكتشافات لحديثة ، فضلا عن انه لجا في كثير من الاحيان إلى استعمال التركيبات المعقدة بالحديد،بل كثيرا ما لجا إلى المنظر ذي الطوابق المتعددة [1] خدمة لاهدافه السامية في تقديم مسرح موجه إلى تحقيق الدعاية السياسية والاجتماعية ، وتحليل المبادئ الفكرية والفلسفية التي تحكم هذه الدعاية .

والواقع ان (بسكاتور) قد فرق بين نوعين من المسرح (فهناك المسرح الشامل بمعناه البسيط والذي يفترض تجمع عدد من الفنون على شكل موحد ،بالإضافة إلى مرونة الممثل المتعدد القدرات ، والاخر مسرح الشمول الذي يرتبط اساسا بحلبة التمثيل وتشكيلاتها المبتكرة والتي يمكن ان تستوعب عروضا ذات احداث تاريخية وسياسية واجتماعية بحيث نجد لها صدى مباشر مع الجماهير طوال لحظات العرض [2] ، وبالتالي فهو يميل إلى النوع

١- زكي ،احمد ،المسرح الشامل ،بيروت المركز القومي العربي للثقافة والعلوم ،ب.ت ص٢٣.
٢- ينظر ،اردش ،سعد المخرج في المسرح المعاصر ص١٩٧.
٣- ينظر ،هبنر ، زيجمونت ،جماليات من الإخراج ،ترجمة ،د.هناء عبد الفتاح ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٣،ص١٨٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثاني لانه يتيح الإمكانية لعرض المشكلات الصعبة التي تواجه الإنسان وتسبب معاناته كالسياسية وفساد القضاء والحروب ، وكل ما من شانه إن يوصل الإفراد إلى اسوا حالات الهلاك الإنساني ، وعلى مستوى مضمون العرض يعتقد (بسكاتور) ان المسرح السياسي يجب الا يكتفي بعرض الاحداث الفردية ،بل يحلل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية مقررا بذلك كافة الوقائع التاريخية المتصلة بها ، بشكل ينقل الصورة الدرامية إلى حدود الافاق الملحمية ) ودلك بإكساب العرض المسرحي الطابع القصصي والوضعي ،مع اللجوء إلى كافة الوسائل التوضيحية كالمعلقات والنوط والبيانات والشرائح الزجاجية والافلام التسجيلية ،ودلك لربط الاحداث التي يجري عرضها باحداث التاريخ القريب والبعيد من خلال علاقة ديكالتيه [1] تؤكد حالات التناقض التي تثير مخيلة المتلقي وتوجيهه للتفكير بالواقع ومحاولة العمل على تغيره من حالة السلبية إلى الحالة الايجابية المثلى .

وقد استغل (بسكاتور ) تقنيات السينما في عمله المسرحي اد ساعد الفيلم على انتشار اسلوب السرد الروائي المتناول تناولا مختلفا في مسرح ،كما ساعد مونتاج شريط على تكثيف (الحكي والقص ) واستخدام التلخيصات ، كدلك اعطت السينما للمخرج المسرحي الحرية في تغيير الاماكن المسرحية ومواقعه الدرامية ، وتم ربط المشاهد بعنصر الصوت الذي سبق اي عنصر فني اخر فوق الخشبة ،مما ساعد على استقراء تلك الرموز المكانية من قبل

٤- اردش سعد المخرج في المسرح المعاصر ص١٩٨.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتفرج بينما كان مسرح القرن التاسع عشر يحتاج إلى توصيف لهذا الاماكن [١] .

إن السينما وظائفها المتعددة التي تتوزع بين (التعليم والمناخ الدرامي )، فالوظيفة الاولى تتحقق بتوسيع دائرة الإحداث التي تجري على خشبة المسرح حيث تبدو كنتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي ، والوظيفة الثانية تتحقق باستفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والاتهام ، إما الوظيفة الثالثة فانها تتحقق باعتبار إن ما يقدمه الفلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح لانه في هذه الحالة يكون مصطنعا وغير مقنع [٢] ،واكد (بسكاتور)في تنظيراته على الدور المناط بمصممي المسرح من ابداع في تشكيل العرض لمسرحي ،وتجسيد الرؤية الإبداعية للمخرج .

وإذا كان المسرح السياسي عند كل من (بسكاتور) و(بريخت ) يعتبر استجابة تلقائية من رجل المسرح مابين الحربين ، وبوجه خاص للاحداث التي مهدت للحرب العالمية الثانية ولظهور الفاشية الايطالية والنازية الالمانية ،فلقد تجاوز مسرح بريخت هذا إلى (استشراف نتائج التناقضات الاساسية بين راس المال والإنسان ،بحيث يحتضن ايضا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع قديمة وحديثة ) [٣] .

---

١- اريش سعد المخرج في المسرح المعاصر ص٢١٨.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد شكلت تنظيرات (بريخت ) اساسا عمليا للمسرح السياسي في عروضه المسرحية التي ركز فيها على الإيهام في المسرح ، ولم يتخل في عروضه عن مهمة المسرح الملحمي النقدية ، بل ركز عليها تركيزا بالغا ، وقد ظهر منذ البداية مدى تاثر (بريخت ) باراء كل من (راينهارت ) و(بسكاتور ) الإخراجية اول من الغيا الجدار الرابع لتحقيق مبدا المشاركة للجمهور ، واستخدام وسائل السينما في عروضهم .

وظف (بريخت ) وسائله الإخراجية لخلق التغريب حتى اصبحت فيما بعد خاصة باسلوبه في التطبيق ،ففي عروض (بريخت ) نشاهد اشياء لم نالفها في المسرح الواقعي ولاعجب ان ترى الستار مرفوع حتى نصفه عند دخولك للصالة ، وقد كتب عليه بعنوان او مجلة مختصرة او شعار سياسي يشير إلى مضمون المسرحية والتحضيرات والتجهيزات على مراى منك ، بينما الاضواء تغمر الخشبة والصالة معا ، وحينما يبدا العرض وتتضح الامور شيئا فشيئا (يرى المتفرجون إمام الافق الممتد العادي قليلا من قطع الديكور ،اما الاوركسترا المؤلفة من عدد لا يكاد يذكر من العارفين فمكانها داخل مقصورة خاصة بها) [1] .

٢- شريدر .ماكس الأسلوب المسرحي عند بريخت ،في مسرح التنفير ،ترجمة ،قيس الزبيدي ،بيروت ،ابن رشد ١٩٧٨ ، ص٨٤

٣- ابريفلند ،ان ،قراءة المسرح ،ترجمة ،من التلمستي ،القاهرة ،منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،١٩٩٤،ص٥٣.

٤- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص١٢٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإزاء هذه البساطة الواضحة في مفردات العرض يبرز دورها الاسمى القائم على (تعبير عن الواقع ) من خلال سلسلة من الدلالات مؤكدة للمتفرج ان ما يعرض امامه هو ضرب من التمثيل ، وان مفردات العرض المسرحي هنا تعبر عن سلسلة من العلاقات مهمتها طمانة المتفرج بانه حقا في المسرح [١] ،فالمناظر لإيراد لها إذن خلق الإيهام بمكان معين او تصوره بكل تفاصيله ، وإنما يكفي إن توحي بذلك المكان ، وقد يستعين (بريخت) مثلـه مثل (بسكاتور) في اخراجه بعرض افلام سينمائية او صور فوتوغرافية او شرائح خاصة باحداث المسرحية الجاري عرضها ، وقد يسقط اسماء الشخصيات على الشاشة لتغريب الحدث عن المتفرج ، ورفض تحقيق الإيهام المسرحي ، بل وتحرير خشبة المسرح وصالة العرض من كل ما هو سحري وتحطيم كل انواع (الحقول المغناطيسية ) ،وهو ما يعد شرطا ضروريا لتطبيق تاثير التغريب [٢] .

ويؤكد (بريخت) على إن دور المخرج يكمن في انه يقص على الجمهور حادثة معينة مركزا على جوهرها الاجتماعي ، ومستغلا لذلك النص وخشبة المسرح مع دعوته لاستخدام كل الفنون في العرض المسرحي ، ويستطيع المخرج تحديد معنى الحادثة عن طريق دراسة النص والخصائص الذاتية لمؤلفه ولعصره [٣] .

---

١- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص٣٣٠.
٢- ينظر اوين ،فريدريك ،بروتولد بريخت ،حياته وفنه وعصره ،ص١٢٦- ١٢٧.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي هذا الصدد تناول (فريديرك روين) العلاقة الجدلية التي تقوم بين النص والعناصر غير الادبية ومدى انعكاس ذلك على اسلوبي الإخراج والتمثيل في المسرح الملحمي،فالموسيقى مثلا لا تتحرك باتجاه الكلمات بل تواجهها وتناقضها فهي لم توضح ليغنيها محترفو الغناء ويرى بريخت ان ذلك هو تطبيق الموسيقى بمسرحية متوافقة مع وجهة النظر الجديدة ،اما تجديده الاكثر إدهاشا فهو في الفصل الكلي للعناصر الموسيقية عن العناصر الاخرى ، ففي الوقت الذي تؤدي فيه الاغنيات ، كانت الاضواء تتغير ليضاء موقع الاوركسترا ،بينما تظهر على الشاشة عناوين وكتابات وشعارات ، ويغير الممثلون مواضعهم قبل كل اغنية وفي هذا ينتج (التغريب ) من خلال تناقص الموسيقى مع الكلمات والحوارات مما يفاجئ الجمهور ويدفعه إلى التفكير النقدي الواعي [١] .

ومن الوسائل الاخرى التي يلجا اليها (بريخت ) لتحقيق التغريب إضاءة خشبة المسرح والصالة معا باجهزة مرئية من قبل الجمهور حتى مشهد الليل ، واستخدامه ايضا للفانوس السحري كي لا يستغرق تغيير المناظر وقتا إثناء العرض ، ودمج الخشبة مع الصالة ووضع الموسيقيين على خشبة المسرح ، والهدف من ذلك كله ان لا يستغرق المتفرج في احلام اليقظة .

٣- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص٨٩.
٤-المصدر نفسه ،١٢٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اما دور الجوقة فجاء لغرض الاتصال بالمشـــاهد او مقاطعـــة الحـــدث والتوجه للجمهور بالخطاب العقلي المباشر ، وقد يتحقـــق اثرهـــا التقريبـــي باعتراضها الحدث ،واخبار المشاهد عن الاحداث او مقاطعة الحدث والتوجه للجمهور بالخطاب العقلي المباشر وإخبار المشاهد عن الاحداث اللاحقة لديه جوا من الترقب (المشاهد يغمض من العلاقات المتبادلة بين القـــوى ) [١] ، وقد تطالبه باحداث سابقة او بالمحاكمة العقلية لما يقدم امامه .

وفي احد عروض (بريخت ) ،قدم الممثلون عرضهم بملابسهم العاديـــة فوق المسرح من غير مناظر مسرحية ، وتلوا سطور النص المسرحي على سجيتهم ،دون ان يندمجوا في الشخصيات المؤداة ، ومع ذلك كان المتفرجون مشدودين اليهم ، وحول اسلوب التمثيل في المسرح الملحمي يرى بريخـــت (ان هدف التكتيك اي التاثير التقريبي يتلخص الإيحاء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقاديه تجاه الاحداث المصورة ،إما الوسائل فتكون فنية ) [٢]، لـــذلك فهـــو يرفض منذ البداية اثارة الجو على المسرح او إثارة المزاج عن طريق الكلام الإيقاعي كي لا يتحقق التشوه والإبهام الذي من شـــانها ان تســـلب عقـــول المتفرجين بواسطة التمثيل شبة الطبيعي ، وبالتالي ان ( التكتيك الذي يحدث التغريب يتعارض بشكل اساس مع التكتيك الذي يوغر الشـــروط الاساســـية للتقصيص ) [٣] ، ولكن الممثل مع ذلك لا يرفض وسائل التقمص رفضا كليا

١- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص١٣٠.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، بل يستخدمها بالشكل الذي يمكنه من تقديم إنسان اخر ضمن مستوى محدد يتماشى مع تقنية الاداء في المسرح الملحمي ، وقد تحدث (رولان بـــارت ) حول ذلك قائلا :(ان الجمهور لا يجب ان ينغمس في العـــرض الا جزئيـــا ،بشكل يسمح له بان يعرف ما يقدم بدل إن يخضع له ، وان الممثل يجب ان يولد هذا الوعي فاضحا دوره لا مجسدا له ، وان المشاهد لا يجب ابـــدا ان يتباهى كليا مع البطل حتى يبقى حرا في الحكم على الاسباب ، تم في معالجة الامة ، وان الفعل لا يحب ان يحاكي ، وإنما يجب إن يروي ، وان المسرح يجب إن يكف على إن يكون سحريا ليصـــبح نقـــديا ) [1] ،وكـــذلك اكـــد (بريخت ) إن على الممثل إن يعكس من خلال تمثيله كل ما يمكن إن يدهش الجمهور ، وان يخلق القدرة على للاعتراض ،حيث يمارس التمثيل بشـــكل يجعل الخيار بين شيئين اكثر وضوحا ، ويجعل التمثيل يشير إلى الامنيـــات الاخرى ، ويقدم وجها واحدا من الاوجه الممكنة متخذا موقف الناضج ، دون التقمص الكامل للشخصية مع اهمية الجانب التكنيكي للتمثيل ، إذ يقدم النص على انه استشهاد يحتوي على كل الانسجام الإنساني الملموس مـــع التاكيـــد على حياتية الحركة الإنسانية بالنسبة لحركة اليد ، ومن الوسائل التي تمهـــد للتغريب اراء وتصرفات الشخصية الممثلة مثل النقل على لســـان الشـــخص

---

٢- بارت ،رولان بارت يتحدث عن مسرح برتولد بريخت ، ترجمة شكري الميخوت ،تونس وزارة الثقافة مجلة فضاءات مسرحية العدوان ٥،٦ ، ١٩٨٦ ، ص٤٣.
٣- ينظر ،بريخت ،نظرية المسرح الملحمي ،ص١٣١-١٣٣.
٤- جرتي ،روناله ،بريخت ،ترجمة نسيم محلي ،القاهرة :الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٧٢،ص٩٥.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثالث ، والنقل بالزمن الماضي وقراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات [١] .

ولابد ان تنقل حركة الاداء المسرحي عند (بريخت ) دواخل الإنسان ضمن جو من التناقض يتطلب اسلوبا ادائيا يبقى فكر المشاهد طليقا اعتمادا على مبدا التغريب الذي يمنع المشاركة العاطفية واندماج المتفرج تحت سيطرة الاوهام الارسطية ، مما يمنع المشاهد ان يجد نفسه في شخصيات المسرحية تاكيدا للوضوح والعقلانية ، وهذا يدفع الممثل إلى إن يحتفظ باستقلاله الذاتي [٢] ، وبما إن الشخصية في المسرح الملحمي تنتهي من خلال التناقض بين صفاتها فان الامر يتطلب من الممثل إن يركز الانتباه على الناس من حوله ، وعلى تصرفاتهم النموذجية ومحاولة محاكاتها فاستعراض المواقف المختلفة للإنسان تمكن الممثل هنا من تصوير حقيقة الواقع الاجتماعي ضمن بناء المتناقضة .

كذلك يختلف الشكل الدرامي عند بريخت بانطوائه تحت تاثير التغريب حيث يسعى المسرح الملحمي إلى تعزيز المضمون من خلال الشكل،إذ ان الشكل الملحمي هو وحده القادر على ادراك المعطيات القادرة على تزويد الفن المسرحي بمضمون ونظرة واسعة شاملة للكون [٣].

---

١- بريخت ،برتولد ،ملاحظات على أوبرا القروش الثلاثة في طريقة قراءة الدراما ،ترجمة ،عبد الرحمن بدوي ،سلسة من المسرح العالمي (الكويت : وزارة الإعلام ،١٩٧٧)، العدد ٢/٩٤، ص١٤٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتلو الشكل الدرامي من خلال عامل التغريب ،فالحبكة عند بريخت تغرب ،وذلك من خلال قطع الحدث قبل بلوغ دورته المعروفة عند ارسطو ، فالبنية المسرحية تقدم على شكل حلقات،وتستغل الاحداث بنية الحدث الواحد التام وموضوعه الخاص ، وغالبا ما نرى في ان مشهد يحمل عنوانا توضيحيا ،وتمتاز نهاية الحدث بإشارة تساؤل عن طريق اغنية وتجعل استقلالية المشهد من الخط الدرامي منحنيا او متعرجا نوعا ما، وهو بذلك يلجا إلى السرد في طرح الموضوع ، وان الحبكة تكون محصلة العرض الكلي .المهمة الرئيسية في تلخيص الحبكة وتجسيدها بالاستعانة بوسائل التغريب الملائمة ... فالحبكة تلخص ويعبر عنها وتقدم من قبل المسرح ككل ومن قبل مجموع الممثلين والمخرجين ورسامي المناظر ومصممي الملابس والموسيقيين واعضاء الجوقة [١] .

وينتج ذلك محاولة المسرح الملحمي من تغيير الانماط التقليدية للإنتاج والتلقي، وكل الإضافات التقنية تسعى إلى خروج المتلقي من الطبيعة المالوفة في المشهد التمثيلي بوسائل التغريب، حتى يبدو العرض يسير إلى الشرح والتعليق، وهذا هو اهم خصائص المسرح الملحمي [٢] .

٢- ينظر ،بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،ص٢٥٠.
٣- بنتلي نظرية المسرح الحديث ،ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ،بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦،ص٨٣.
٤- بريخت ،برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،المصدر السابق ،ص٢٣٢.
٥- المصدر نفسه ،ص١٨٧.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك لا يسعى المخرج في المسرح الملحمي إلى استخدام الستائر القصيرة التي تدخل بعد كل مشهد تحمل نصوصا مكتوبة حتى يرى المتفرجون امام الافق الممتد العادي قليلا من قطع الديكور.

إن اسلوب بريخت من هذا المضمار يتميز بالبساطة التامة والخلو من كل زخرف [1] ، وخلو المنظر المسرحي من الإيهام والخدع المسرحية ، بل اعتمد الوسط المحلي لمساعدة الحركة الديناميكية للافكار ، ولم تكن مهمته في المسرح الملحمي استكمال الشكل المسرحي او تحقيق المحاكاة الفنية حتى تسعى إلى اختيار مواد الديكور ، وبان تكون اعتيادية ومستقلة بذاتها وإظهار السمات الاجتماعية "بما يتعين على مصمم المنصة إن يستعيض حسب الظروف عن الارضية بالنقالة ، ومن مؤخرة المسرح بالشاشة ، ومن كواليس الجانبية بالاوركسترا ،عليه كذلك إن يحول السقف إلى رصيف متحرك ، وان يفكر كذلك في نقل ساحة التمثيل إلى وسط الصالة [2]، بدلك فهي لا تثير عند الملقي والمتلقي الإحساس بوجود عالم واقعي لا يتم الاندماج السلبي فيه ، ولا يقع المتلقي فريسة جمال الاداء المسرحي ، بما اضاف بريخت من متبتات وحبال ديكور وقطع متحركة وادوات موسيقية ومصابيح وغيرها التي تظهر بوضوح وبروز في الشكل العام للمسرحية ،ومن وسائل التغريب الاخرى "إدخال اللوحات والشاشات العاكسة في مؤخرة المسرح والتي تعرض عناوين الفصول والمناظر واسماء الاغاني المغناة في العرض



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمواد الإحصائية ،إما الكورس فانه يوضح للمشاهد ما غمض من العلاقات المتبادلة بين القوى" [١] .

وكذلك تحرير المتلقي من اتحاده سحريا مع خشبة المسرح من خلال القطع والاغاني وكذلك لا يرافق المؤثر الموسيقى التاثير انفعالي لزيادة تاثيره الدرامي ، بل انه يوضح الهدف ،كما إن عليها إن تقنع (بالإغراب) عن مزاج يظهر نتيجة لحادث معين على المسرح "[٢] وتحافظ على الجو العقلي وتدرك ما يجري من حوادث إدراكا عقليا بما ينسجم مع اهداف المسرح الملحمي ، وغالبا ما استخدم بريخت الشكل الشعبي والاغاني ونشيد المارشات ، فقد كتب الموسيقى (كورت فيل ) موسيقى مسرحية (لـ افرق هذا الجندي وذلك ) وعززها بمارش واغنية ،ثم تادية مقاطع منها خلال القيام بتغيير الديكورات دون ان تسدل الستارة "[٣] . وكذلك شمل تاثير التغريب عنصر الازياء بحيث اتخذ منه إغراض تمايز الشخصيات دون خلق الإيهام بالواقع ، واحيانا تكون الازياء مؤشر عليها باعتبارها موضوعات عرض للازياء، ويمتاز عنصر الإضاءة في المسرح الملحمي بالشدة والسطوع حتى في المشاهد التي يقصد بها وقت الليل مساهمة بعدم ايهام المتلقي واستغراقه بالوهم الدرامي وجعله متيقظا للاحداث ،حتى بدت مصادر

١- المصدر نفسه ،ص٨٨.
٢- بريخت برتولد ،نظرية المسرح الملحمي ،المصدر السابق ،ص٢٥٠.
٣- المصدر نفسه ،٢٠٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإضاءة ظاهرة للعيان وكذلك جعل صالة المتفرجين مضاءة اثناء العـــرض كي لا يفقد المتلقي يقظته وقدرته على المناقشة .

لقد عبر بريخت في كل عناصر مسرحة الملحمي عن رفضه لمبادئ المسرح الارسطي واهتمامه بالمجتمع وإزالة الطبقية دون إن يهتم بالفرد ،وقد كتـــب واعد مسرحيات تعد المضمون الادبي للشكل المسرحي الذي نادى له ، فكتب اولى مسرحياته (مسرحية فال ) ومنهم من يجد (مسرحية بعل ) هي الاولى التي كتبها وفق المنهج الملحمي في عام (١٩١٨م)،ومسرحياته (طبول فـــي الليل ١٩١٩) و(الإنسان هو الإنسان ) و(اوبرا القروش -١٩٢٨) و(القاعدة والاستثناء ) و(الـــرؤوس المســـتديرة -١٩٣٥) و(وغـــاليلو ١٩٣٨) و(الام الشجاعة ١٩٣٩) و(دائرة الطباشير القوقازية ١٩٤٥) (توارنـــدوت-١٩٣٥) وغيرها ،وإذا كان (بريخت ) قد تبنى مسرحا ايدولوجيا ارتكز على النظرية الماركسية ، وقدم من خلاله فرزا للمتناقضات ،مظهرا تحيزه إلى واحدة ،فان (بساكتور) قدم عروضا جماهيرية عامة تطرح مشكلة اجتماعية معينـــة دون مرتكز ايدولوجي، وهو لإيجاد في الخطاب الدرامي اهمية ، انما إطاره العام تقني ، وقد كان ينظم الجماهير ضد ظاهرة معينة حيث يطرح الظاهرة بشكل مباشر ،دون الالتزام بسياقات المسرح التقليدي .



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

**الاستنتاجات:**

١- كسر الإيهام في كل وسائل التعبير المسرحي ، وكذلك الممثل والتقنيات الاخرى لتحفيز ذهنية المتلقي وعدم اندماجه عاطفيا مع العمل الفني .

٢- صهر الشخصية المركزية في الاداء الجماعي للعمل الفني .

٣- كسر المدرك المالوف عن طريق تقنية التغريب وتقديم مدرك فكريا جديدا ،كما عند (بريخت ) حيث يتم توظيف محيط الممثل واداءه لهذه الغاية ،ولتحقيق التاثير التغريبي مثلا تستخدم الاغاني التي لا تستند لمضمون عاطفي ، او الرقصات التعبيرية او تدخل الجوقة في الحدث وتبادل الادوار بين الشخصيات .

٤- تأسست طريقة الإخراج في المسرح السياسي على نص في معطيات تتناسب مع ما يريد طرحة كاختيارات بسكاتور او قد يلجا المخرج إلى الوثائق كالاخبار الصحفية والبيانات والرسائل ...وغيرها .

٥- المسرح السياسي مسرح تحريضي جماهيري ،يركز على المضمون الفكري ويسعى إلى عرض المشكلات الاجتماعية ومحاولة التغيير، والمسرح السياسي كمسرح (بريخت) وغير مؤدلج كمسرح (بسكاتور) ،ويعتمد المسرح السياسي تقنيات الهدف للوصول إلى غايته وتحقيق رسالته كاستخدام السينما ، واليافطات ،وعرض الوثائق ،والموسيقى والاغاني التراثية ،واستخدام الراوي ،وجعل الخشبة والصالة مكانا للتمثيل ، وقد يعرض المسرح السياسي من خلال الممثل الذي تبرز مهمته في توصيل الافكار صورة متناقضات



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القضايا الاجتماعية دون تحيز بغية التنبيه لها كما عند (بسكاتور) ،ويتم فرز هذه المتناقضات والتحيز لواحدة لخلق تبرير لدى المتلقي للمحاكمة الفعلية والجدلية عند بريخت .

**المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري:**

١- المسرح السياسي مسرح تحريضي جماهيري ، يركز على المضمون الفكري ،ويسعى إلى عرض المشكلات الاجتماعية ومحاولة التغيير ، وشخصياته فئوية طبقية احيانا الصيغة الخطابية والشعارية المباشرة وقد تلجا لصفتي الوعظ والتنبيه لحقيقة ما من خلال صراع اخلاقي ، والحدث الذي تتحرك من خلاله يكون على شكل قفزات ومنحنيات احيانا ، والمسرح السياسي مؤدلج كمسرح بريخت وغير مؤدلج كمسرح بسكاتور .

٢- الرؤية الإخراجية في المسرح السياسي تقوم على كسر الإيهام تاسيسا لمبدا المشاركة العاطفية والعقلية ، ودلك انطلاقا من بنية النص كما عند بريخت ، ومن رؤية المخرج عند بسكاتور .

٣- المسرح السياسي يعتمد تقنيات الهدف فيها الوصول إلى غايته وتحقيق رسالته كاستخدام السينما واليافطات وعرض الوثائق والموسيقى والاغاني التراثية واستخدام الراوي ، وجعل الخشبة والصالة مكانا للتمثيل ،وقد يعرض المسرح السياسي من خلال الممثل الذي يبرز مهمته في توصيل الافكار ، صورة للمتناقضات من القضايا الاجتماعية دون التمييز إلى واحدة بغية



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التنبيه لها عند بسكاتور ،بينما يتم فرز هذه المتناقضات والتمييز لواحدة تخلق تبرير لدى المتلقي للمحاكمة العقلية عند بريخت .

٤- الرؤية الإخراجية لدى المخرج في المسرح السياسي قد تاسس على نص فيه معطيات تتناسب مع ما يريد طرحه كاختيارات بيسكاتور ،او قد يلجا المخرج إلى الكتابة او الاعداد كما كان يفعل بريخت، والمسرح السياسي قد يستند إلى الوثائق كالاخبار الصحيفة والبيانات والرسائل ومحاضر الجلسات ...الخ

٥- التطبيقات الإخراجية ، في المسرح السياسي قد تعتمد تقنية (التغريب ) مثلما استخدمها بريخت بان يجعل الشي المالوف العادي شيئا غير مالوف حيث يتم توظيف محيط الممثل واداءه لهذه الغاية ، ولتحقيق التاثير التغريبي مثلا تستخدم الاغاني التي لا تستند لمضمون عاطفي او الرقصات التعبيرية او قد تدخل الجوقة في الحدث او تبادل الادوار بين الشخصيات ، او استخدام الإضاءة الفيضية للصالة لإبقاء المتفرج في حالة ترقب ...

## الفصل الثالث

١- **مجتمع البحث :** قام الباحث باجراء مسح ميداني للعروض المسرحية التي تتناول القضايا السياسية العربية واهمها القضية الفلسطينية التي تناولها المخرج العراقي في عروض المسرح لبحثه بما يتوافق مع مشكلة واهداف بحثه التي حددها.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث قام الباحث بحصر (١٩) [1] عرضا بوصفها مجتمعا لبحثه ، وتم اختيار عرضين منها قصديا للاسباب التالية :

١- كانت العينتان ممثلتين لمشكلة البحث واهدافه واهميته .

٢- طرحها لموضوعة القضية الفلسطينية .

٣- توفر المصادر والدراسات النقدية عنها .

٢- **عينه البحث** :تم اختيار عرضين من العروض مثلت نسبة ١٠% تقريبا من المجتمع الاصلي ، وقد تكونت العينة المختارة قصديا من العرضين التاليين :

١- مسرحية إنا ضمير المتكلم، ١٩٧٢م، اخراج قاسم محمد

٢- مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ، ١٩٧٢،اخراج جاسم العبودي

٣- **اداة البحث**:اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الإطار النظري بشكل عام من نتائج وملامح تصب في العينة وعلى صور فوتوغرافية خاصة بالعروض، وعلى مقابلات شخصية منشورة تتحدث عنها وتحللها.

٤- **منهج البحث**: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

**عرض مسرحيه (إنا ضمير المتكلم ) [*]**

١- ينظر الملحق رقم (١).



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اعداد وإخراج: قاسم محمد(*)

جاء في سيناريو العرض المسرحي تشكل عرضا للقضية الفلسطينية من خلال شعر المقاومة الذي نظم على شكل مواقف شعرية تمثيلية مكانها مخيم فلسطيني يدعى مخيم (العدسية) ، وهذه المواقف عددها ثمانية مواقف تقدمها الفرقة الفدائية المسرحية ، وهي تسجل احداث القضية الفلسطينية منذ عام ١٩٤٨م وحتى عام ١٩٦٧م .

وقد تشكلت المادة الادبية للسيناريو من شعر وطني لشاعري المقاومة محمود درويش وسميح القاسم ،مع مقاطع من قصائد لتوفيق زيادة إضافة إلى قصيدة قررنا حياتنا الجديدة لبريخت ، وكذلك (المرحلة الحادية عشر ) من مسرحية حديث فيتنام لبيتر فايس ، اما المحاورات بين المقدم والشيخ وبين المراة والمقدم ، فقد كانت من وضع مؤلف السيناريو .

وقد جاءت شخصيات سيناريو العرض مجموعة من النساء يمثلن : ام ،زوجة ، ابي محمود ، عجائز ، لاجئات ،ومجموعة من الشيوخ يمثلون : ابو محمود ،لاجئون ،ضيوف ،ذوي القبعات ، ومجموعة من الشباب

* تم أعداد المسرحية كنص عام ١٩٦٩ حيث أخرجت في العام نفسه في معهد الفنون الجميلة في بغداد ،وأعاد أخراجها من قبل المخرج نفسه عام ١٩٧٢. حسب قوة المسرح .

* قاسم محمد : ممثل ومخرج ومؤلف مسرحي عراقي ولد في بغداد عام ١٩٣٥م ،تنقل بين عدد من الفرق المسرحية وأهمها المسرح الحر التي كان يديرها الفنان جاسم العبودي ،وفرقة الشعلة ،وفرقة المسرح الحديث .
ودرس في معهد الفنون الجميلة وفي عام ١٩٦٢ تخرج منه وسافر إلى الاتحاد السوفيتي وعاد عام ١٩٦٨م وبعد أن حصل على شهادة الدبلوم درس في معهد الفنون الجميلة،له أكثر من سبعين عملاً مسرحياً بين الأعداد والإخراج .



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمثلون : هو الفرقة الفدائية ،المقدم ،الجنود ، ومجموعة من الفتيات يمثلن : السبايا ، سلمى ، فدائيات ،واطفال يمثلون مجموعة من اللاجئين ،الاشبال واعمارهم من (١٠-١٢) سنة ،إضافة إلى فزاعات العصافير التي تمثل مجلس الامن . اما المكان فقد تشكلا من عالمنا هذا اليوم.

ومن الملاحظ على الشخصيات منذ البداية انه قامت على طرفين نقيضين في الصراع فيما بينهما اذ شكل الطرف الاول : الشعب الفلسطيني بكافة طبقاته تشكل الطرف الثاني من الجنود وذوي القبعات الذين يمثلون الكيان الصهيوني إما فزاعات العصافير التي تقدم ادوارها اعضاء الفرقة وتمثل مجلس الامن ،قد يتعد موقفها خدمة الاهداف الاستيطانية للمحتل والتعامل مع القضية بشكل ثانوي على انها قضية هامشية .

ويطالعنا في بداية النص الحديث حول عدد من اللافتات التي تحمل تصريحات لقادة صهاينة هم : هرتزل ، بن غوريون ،ايغال ،الون ،مناحيم بيغن ،وموشيه ديان .وهذه اللافتات ذات مضامين سياسية يقوم فحواها على تاكيد انشاء مركز اممي لاوربا في فلسطين ضد اسيا من قبل اليهود بوصفهم طليعة العالم ضد البربرية ، لذلك فمن الاهمية البدء بضرب العرب دون الإشفاق عليهم ، ليصبح الحديث معهم فيما بعد عن مصدر قوة .ومن هذه المقولات ما تم إيراده على إحدى اليافطات حيث وردت عبارة نسبت لـ(إيغال الون ) تقول فيها (إن الارض تعود للشعب الذي يقطنها ،



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وستكون هذه الاراضي لنا إذا جاء اليهود للاستيطان فيها )[1] وهذه العبارة في حقيقتها تتوازى مع الفلسفة التي تبناها بريخت حول نظام الملكية في إن الارض لمن يزرعها وليس لمن يملكها وكون إن الصهاينة في واقع الحال قد اصبحوا يسيطرون على الارض ،فهم يملكون القدرة على استثمارها في ظل غياب اهلها الحقيقيين ،وبذلك تحاول (إيغال الون ) بمقولتها هذه التبرير لمشروعية الاستيطان من قبل الصهاينة في فلسطين .

ويدخلنا سيناريو العرض في الموقف الاول للمسرحية من خلال تعليق المقدم او الراوي لقطعه في مكان بارز كتب عليها الرقم ١٩٤٨ م كإشارة هنا إلى النكبة ، ثم يعلن المقدم عن بداية الموقف الاول ،حيث يعرض علينا حاله العرب قبل واثناء النكبة وكيف كانوا لا ابالين يتدفئون نار الشتاء ويعيشون على البساطة ،ودلك حينما داهمهم ذوي القبعات السوداء وعاثوا فيهم قتلا ونهبا .ان حاله الفلسطينيين وهم لعبة الخاتم والفنجان على انغام اغنية ناعسة ومخدرة لام كلثوم تتوازى مع ما ذهب اليه المعد من اسباب حقيقة تقف وراء ضياع فلسطين .

ولكي ينتهي هذا الموقف بعرض قضيتهم على مجلس الامن مرورا بعرض اوضاعهم النفسية والاجتماعية والاقتصادية.

١- هد /قاسم ،أنا ضمير المتكلم (سيناريو غير منشور ) بغداد : وزارة الثقافة والأعلام ،أرشيف دائرة السينما والمسرح ١٩٦٩ص٤.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي الموقف الثاني يعرض الفلسطينيون قضيتهم امام مجلس الامن فينصب الممثلون فزاعات العصافير وينشدونها ماساتهم بشكل ساخر تمثيلا لموقف العرب المتهالك ابان الاحتكام إلى ذلك الكاريكاتير الدولي ، الذي لا يستطيع إصدار ينصف من خلاله الفلسطينيين .

وتصل بنا الاحداث إلى الموقف الثالث والذي يشكل احداث النكسة حزيران عام ١٩٦٧م ،حيث احتل الصهاينة بقية فلسطين اجزاء من الاراضي العربية المجاورة انه تمثيل لعام العار والهزيمة والسيطرة العسكرية من قبل المحتل ، وينتهي هذا الموقف بتعميد الفدائي الجديد مرورا بشرح واف لاوضاع الفلسطينيين ولاسيما ذلك التمني الذي يتمناه الشيوخ بولادة وواعية للعمل الفدائي بشكله الجديد .

وفي الموقف الرابع تظهر لنا شخصية (هو) ويمثل شاعر فلسطيني ،حيث نراه يبحث بين الوجوه عن حبيبته (سلمى ) التي قتلها الصهاينة بعد ان اعتدوا عليها مثل غيرها من الفلسطينيات ،وتعرض لنا شخصية (هو) هن ضمن حالة من الضياع والتشرد وهو يبحث عن حبيبته التي اعدمها الصهاينة بعد إن طعنت جنديا .

وفي الموقف الخامس يصور (هو) في السجن ويعرض المعد مواقف مناجاة بين (هو ) و(سلمى) يحمل طابع الصمود والتحدي، مع التاكيد على اهميه إن يتشبث الفلسطينيون بارضهم وعدم الرضوخ لمساعي المحتل في محاولة تهجيرهم. وفي الموقف السادس يتم تصوير حالة اللقاء بين (هو)



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و(امه) في السجن معبرا عن الحالة النفسية والموقف الفكري للإنسان الفلسطيني ،وفي الموقف السابع والذي جاء تحت عنوان (الهوية) يتناول مسالة استجواب الضابط الصهيوني لـ(هو) الذي يفضح العنصرية الصهيونية ويبرز صمود الشعب الفلسطيني بعد إن تحددت معالم الطريق الذي يسلكه رغم سياسة القمع الذي يواجهها مناضليه في سجون الاحتلال ، ويتم من خلال هذا الموقف التمهيد للموقف الثامن الذي يؤكد من خلاله (هو) على عروبته معلنا العمل الثوري وتجمع الفدائيين لإعلان الثورة على المحتل بعد إن تجاوز فترة المهادنات والاستسلام .

ومن الملاحظ عن قراءة النص إن المعد قد نهج اسلوبا خاصا عند اعداده لسيناريو العرض ، حيث استخدم اللافتات التي تحمل اقوالا لشخصيات سياسية صهيونية من ناحية وتواريخ خاصة بزمن الاحداث والخسائر التي لحقت بالجانب الفلسطيني من ناحية اخرى إضافة لاستخدامه شاشة بيضاء في عمق المسرح اكد دورها سيكمن في عرض احداث تاريخية باستخدام الافلام ، وهذه الإحداث لا يمكن تجسيدها على المسرح واكد المعد على التعبير عن اجواء المخيم باستخدام الاسلاك الشائكة التي تملا المكان بشكل بارز على حد تعبيره ، ومجموعة من القضبان التي تتغير طبقا لمتطلبات المشاهد .

ووصف المعد لنا ايضا بيت ابو محمود الذي يعبر عن الكرامة العربية والبساطة ، إذ يحوي (منقلة ، دلال ، قهوة ، فناجين ، صينية



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

،جدار عليه سيف عربي قديم ودرع وقطعتان مكتوب على احداهما (لاتفكر لها مدبر) وعلى الاخرى (القناعة كنز لا يفنى ) وعدد من الوسائد الوتيرة ،عدد من السبح في ايادي ضيوف ابي محمود ) [1].وكل الهدف من ذلك هو الإيحاء بالاجواء العربية وتصوير البيئة التي كان يعيش فيها الفلسطينيون إثناء المدة التي سبقت النكبة.

وقد شكلت الاغنية التراثية صورة من الصور المعبرة عن السجل المرير للاحداث ، وكان الهدف منها هو التاكيد على عمق الماساة ومدى ارتباطها بالإنسان الفلسطيني ،وقد وردت الاغنية مرات متعددة في النص وفي مواضيع مختلفة ،حيث رددتها سلمى في البداية حينما اختارت طريق الموت والشهادة على البقاء في الذل والعار ، تم رددتها الفتيات في مواضيع اخرى كتعبير عن الماساة :

(يما مويل الهوى يما مويليا ضرب الخناجر ولا حكم الذل فينا ) [2]

اذا كان المعد قد ارتكز في اعداده للنص منذ بدايته الاولى على عرض احداث القضية ضمن مسارها التاريخي ، فانه قد اكد في الموقف التامن البداية الحقيقية للإنسان الفلسطيني من خلال ولادة العمل الثوري الذي يعتمد الكفاح المسلح ضد المحتل ، فقد وضع النهاية سيناريو العرض خلاصة لرؤيته الفنية التي غلب من خلالها هذا الجانب على كافة الجوانب

١- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص٨
٢- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص٣٣ ،٢٨ ، ٢٧، ٢٥ ،٢٣.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، وذلك من خلال إظهاره لمجموعة الاشبال ، التي ستتبنى العمل الثـــوري ضد المحتل وتترعرع في احضانه :

(شبل: إنا القيت على سيارة الجيش القنابل.اخر: إنـــا وزعـــت المناشـــير واصبحت اقاتل ) [١]

ومن الملاحظ إن قاسم محمد يحرص على اخراج المسرحيات التـــي يكتبها بنفسه سعيا منه إلى تحقيق التنـــاغم بـــين الفعـــل وبـــين الكلمـــة المنطوقة،وتطابق رؤيته الإخراجية كمؤلف وكمخرج وبالتالي فلا حاجـــة إلى دراسة رؤية المؤلف او الاختلاف في وجهات النظر بينها) [٢] وهذا مارياه في عرض (إنا ضمير المتكلم ) الذي تشكلت مرتكزاته الرؤيويـــة في النص وجسدت كما هي في العرض ، لتشكل الفعل التاسيسي لها ضمن رؤية ثابتة بين هندسة النص وهندسة العرض .

لقد تجسدت في هذا العرض من خلال رؤية المخرج رؤية نابعة من تقاليد المسرح السياسي ،حيث اتضحت من خلال استخدام اللافتات وتقنيات السينما ،وامتداد التمثيل إلى صالة المتفرجين بغية تحقيق مبدا المشـــاركة ،والارتكاز على الوظيفة التاريخية ،واستخدام الصيغة الخطابية من قبـــل الشخصية وبروز الشخصية الراوي الذي لازم عروض المسرح فقد تناول

١- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص٥٧
٢- عطية،احمد سليمان ،دور المخرج في المسرح العراقي رسالة غير منشورة ) بغداد :كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٧م،ص١١.
٣- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص١٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مخرج عرض (إنا ضمير المتكلم ) وهناك بحيوية الاداة واستيعاب العرض وفهم الاثر الذي يبغيه من كل السياقات والطروح في عرض (انا ضمير المتكلم ) نشاهد في عمق المسرح منذ البداية شاشة بيضاء او اكثر وعلى جانبي فتحة المسرح ، وهي تستعمل في الوقت نفسه كخلفية لإغراض مسرحية غير عرض الصور والافلام والبيانات الوثائقية . ويبرز دور الافلام والصور الوثائقية طوال العرض ، حيث تم من خلالها تقديم ما لا يمكن تقديمه على المسرح كإظهار مجريات الحرب وحالة اللاجئين الذين ينتظرون العون من هيئة الصليب الاحمر انها عملية إظهار لإحداث تاريخية وقعت في الماضي تشكل جوهرها عمق الماساة التي لازمت الإنسان الفلسطيني ،يقول احد الاولاد الذين ينتظرون الغذاء من الصليب الاحمر :

(عندما تفرغ اكياس الطحين

يصبح البدر رغيفا في عيوني

فلماذا يا ابي ،بعت زغاريدي وديني

بفتات وبجبن اصفر

في حوانيت الصليب الاحمر ) [1]



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتكرر استخدام تقنية العرض الوثائقي للافلام والصور الفوتوغرافية في مواقف اخرى ، حيث تظهر عملي نسف وتهديهم بيوت العرب مع مصاحبة صوت التراكتورات وموسيقى غربية صاخبة بينما تبقى الصور الوثائقية الممثلة لصور من الصخور تصرخ على الشاشة ،انها تعبير عن حالة الرفض والمقاومة التي تتخذها الارض تجاه المحتل .

وفي موقف اخر تتبدل الصور على الشاشة الخلفية لتراكب الاحداث التي تعرضها المسرحية حيث تظهر بعد النكسة من خلال العرض صور البيوت المهدمة ،تتبعها صور اخرى تمثل عمليات ترحيل السكان العرب من قبل الجنود الصهاينة ، الذين يجبرون الشيوخ والنساء والاطفال والفتيات على الرحيل حيث اخذ الجميع بجمع حاجياته البسيطة بينما ينقلنا العرض إلى المسرح من جديد لنجد البطل المقاوم (هو) يحاول منع السكان من الرحيل بينما ياخذ الجنود بإرغامهم على دلك .

ونشاهد في العرض ممثلي الفرقة وهم يعدمون انفسهم لمشهد البداية انهم (يتبادلون احاديث واضحة الكلمات، وغير واضحة، يتبادلون التحيات، في هذه الإثناء يقوم بعض الفدائيين الممثلين بتحضير ادوارهم، ودلك بان يرددوا مقاطع معينة من العرض المسرحي الذي سيمثلونه. يقرؤن في كتب بايديهم ،اخرون يرتدون ملابس التمثيل ...) [1] والهدف من دلك هو الإيحاء بان ما يقدم امام الجمهور هو تمثيل تقدمه فرقة مسرحية ، انه

١- محمد قلم، إنا ضمير المتكلم، ص٥.
٢- المصدر نفسه ،ص١٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل لتقنية المسرح داخل المسرح التي جاء بها الكاتب الايطالي لـويجي بيراندللو، والتي استثمرها المخرج المعاصر على نحو يمكنه مـن كسـر الإبهام وتحقيق مبدا المشاركة العاطفية بين الممثل والجمهـور . وتكـرر المحاولة في خلق المشاركة العاطفية في مشاهد اخرى من بينهـا دخـول الصالة بعد إن يتم إسقاط حزمة ضوء عليها ، وتتعـالى اصـواتهم وهـم يستجدون النقود من المتفرجين ويرددون: لاجئون ،لاجئون .

ويؤكد العرض ضمن مجرياته من البداية الحقيقة التي ينطوي عليهـا المستوطنون الصهاينة لاسيما لإظهاره لدوي القبعات السوداء وهم يقومون باعمال القتل والنهب والتخريب ، انه صورة من صور الإرهاب الـدموي الذي لم يعهده الإنسان الفلسطيني سابقا في حياته كل تلك الاحداث تمهـد حقيقته لحرب ١٩٤٨، ثم ما لبثت حتى تتحول الحالة إلى حالة اعنف حيث (تعلو بالفعل اصوات طائرات وقنابل وتسود الجو فوضى الحـرب فـي الوقت الذي تظهر على الشاشة مقاطع من افلام وثائقية عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨م، وتظهر كذلك اخبار ماخوذة من صحف دلك الوقـت حـول الاعتداء الصهيوني على العرب وفي وسط المسرح يظهر صليب يحترق )[1].

ان حالة الممثلين وهم يقومون بعملية سحب صعبة ، وهـم منكسـي الرؤوس لمجموعة من الحبال الغليظة الملفوفة حول صـدورهم ورقـابهم



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تماما كساحبي السفن ، وعلى كل حبل من الحبال قطعة مكتوب عليها بخط واضح تاريخ النكبة او عدد اللاجئين البالغين مليون لاجئ وعدد القتلى المجهول ، كل ذلك يعتبر في حد ذاته تعبيرا عن حالة الانكسار التي وصل إليها الإنسان الفلسطيني بعد النكبة ، انها صورة من صور الفجيعة والذهول إمام الإحداث الجسام التي حلت بهم ، ويتكرر هذا المشهد ايضا بشكل مشابه بعد حدوث نكسة حزيران ١٩٦٧م يحمل لنا الدلالات والمعاني نفسها . ويتوازى مشهد الاغتصاب الذي تعرضت له سلمى ومجموعة من الفتيات من قبل الجنود الصهاينة ، مع حالة اغتصاب الارض ،فعلى (صخب الموسيقى يدخل جنود اسرائيلوين وهم يرقصون بهستيريا ، كل الجنود يضعون على اعينهم اليسرى غطاء اسود .الجنود يتقادفون فيما بينهم واثناء رقصهم عددا من الفتيات العربيات.تصدر الفتيات صرخات . رقص الجنود يختلط بالموسيقى وصراخ الفتيات) [1] وينقلنا هذا الحدث لحالة من التوحد الروحي بين (هو) و(سلمى) في اجواء يلفها السكون ،وذلك قبل اقدامها على طعن الجندي الصهيوني وملاقاة مصيرها بالإعدام رميا بالرصاص بعد ان يوثقوها على الصليب المحترق

١- محمد قاسم ،إنا ضمير المتكلم ،ص٢٢.
٢- انظر .عصمت ،رياض ،بقعة ضوء ،دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،ب.ت ،ص٢٣١.
٣- حامد ،يونس عناد ،القضية الفلسطينية في المسرح العراقي المعاصر (رسالة غير منشورة )بغداد :كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٧،ص٨١.
٤- ناصر ،جمال ،قاسم محمد يتحضر قيم الشهادة على خشبة المسرح ،بغداد ،جريدة القادسية ،العدد٤٠٦٣،بتاريخ ١٩٩٢/١١/٣٠م.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرى (رياض عصمت ) في ذلك السيناريو العرض قد حـــاول ان يمحور القضية حول عاشق رومانسي وحبيبة منتهكة تطالب كالوطن بالثار والثورة[1] وذلك لتاكيد إن شرف الإنسان وشرف الوطن قضية واحدة فان الارض والحبيبة هاتين المعشوقتين المتصفتين بالبراءة والعطاء والطهـــر والقداسة تطالبان بالثار وثارهما هو الثورة ، والثورة لا يمكن ان نحققهـــا الا بعد إن نتجاوز كل المخاضات العسيرة والمترددة ،ونجعل من النكســـة درسا بليغا وميلادا جديدا للإنسان الفلسطيني المكـــافح المتســـلح بـــالوعي والعلم .

لخوض حرب التحرير الشعبية وصولا إلى تحقيق النصر )[2].

لقد لازمت قضية الشهيد عروض المسرح العراقـــي التـــي تناولـــت القضية الفلسطينية وعروض مسرح الحرب ، وهذا ما راينا في عرض (إنا الضمير المتكلم) كشكل من الاشكال التي تؤسس الرؤيـــة الإخراجيـــة ضمن بعدها النضالي ، يقول (قاسم محمد) حول طرح قضية الشهيد على المسرح : اننا نطرح هذه القضية لان مساحة التامل الروحي في قضـــايا الاستشهاد مساحة واسعة افقيا وبعيدة عموديا .والجانب الإبداعي فيها متير جدا ، فالاستشهاد وبحد ذاته هو قضية عطاء إبداعي لا اعظم ولا اكبر منه ، والذي يجود بروحه في سبيل الوطن والحرية مبدع كبير ، وهذا الجانب



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يدفع الفن والفنان لا يبحثا عن قضايا الاستشهاد وطرحها على المسرح او غيره من جوانب التعبير الفني .

ولو ناخذ موضوع الشهادة لاي شهيد نجده عبارة عن بحث ابـــداعي كبير في المضمون والشكل ووسائل التعبير لذلك تضطر وانت إمام ســـمو هذه الحالة إن تترك النثر وتلجا إلى الشعر والموسيقى والبحث في غـــور اللغة عن انبل الكلمات لتعبر عن جلال الشهادة ) [١].

لقد تجسدت الرؤية الإخراجية في عرض (إنا ضمير المتكلم ) الواقع الحقيقي للشخصيات المسرحية وعبرت عن هويتها باتباع (ذلك النهج الذي يسعى إلى تحويل المجردات إلى محسوسات معبرة ومؤثرة ، والاعتمـــاد على ايقاظ اقصى حالات الاداء في ادوات الممثل الداخليـــة والخارجيـــة ،وهذا تطلب الاستعانة بوسائل تعبير تقترب من روح العصر في استخدام الخشبة والفضاء المسرحي ) [٢].

حيث تم الإفادة من امكانية التحول في قطع المنظر المسرحي طبقـــا لمـــا تقتضيه المشاهد المسرحية،وتم الرؤية الإخراجية من خـــلال التشـــكيلات الصورية التي لازمت العرض لتحمل لنا التصور العميق للماساة .

١- قحطان ، قاسم محمد في تجربته مع المسرح الأردني – مقابلة مع قلم محمد بغداد : مجلة ألف باء ١٢٧١بتاريخ ١٩٩٢/١/٢٢



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

## حفله سمر من اجل خمسه حزيران[1]

**تاليف : سعد الله ونوس[2]**

**اخراج: جاسم العبودي[3]**

يتناول المؤلف (سعد الله ونوس ) في هذه المسرحية حدثا تاريخيا ذي طابع قومي يعرض من خلاله نكسة الخامس من حزيران ، حيث يبحث وراء الاسباب والاثار المترتبة على ذلك مقدما مضامينه الفكرية من خلال فرقة مسرحية محترفة تابعة للدولة تقدم عرضا مسرحيا يصور جانبا من النكسة على غرار اسلوب الكاتب الايطالي (بيراندلو ) الذي اشتهر بهذا النمط المسرحي .

---

١- أخرجها الفنان جاسم العبودي عام ١٩٧٢لحساب الفرقة القومية للتمثيل

٢-سعد عبد الله ونوس :ولد في قرية حصين البحر شمال سوريا عام ١٩٤١ ، وفي عام ١٩٦٦ حصل على أجازة دبلوم الآداب المعهد العالي في جامعة السوربون على في عدد من المجلات السورية كمجلتي (سأمة) و(المعرفة ) وتميزت أعماله المسرحيه بالترميز والتجريد ومن هذه الأعمال :الجراد فصد الدم ،الاغتصاب ،توفي عام ١٩٩٨م.

٣- جاسم العبودي :مخرج وفنان مسرحي عراقي ولد في الشطرة ودرس الابتدائية والمتوسطة في بغداد والموصل ،وتخرج من معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ وفي عام ١٩٤٨ أرسل ببعثة دراسات عليا إلى أمريكا للدراسة في معهد (شيكاغو للفنون ) وعاد الى العراق عام ١٩٥٣م ،عمل في معهد الفنون الجميلة وكان عميدا له ،وتنقل بين عمله في كليات بغداد ،وبعد عام ١٩٦٣م عين عميد لأكاديمية الفنون الجميلة اخرج للمسرح (موتى بلا قبور ) لسارتر،(والبخيل )لموليير ،(عطيل )لشكسبير ،وغيرها ...

٤- ونوس سعد الله ،حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،بيروت :دار الكتب اللبنانية ،١٩٧٧،ص٩.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومنذ البداية يوحي الإطار العام للمسرحية بمعاناة الجماهير العربيـــة من الهزيمة ، في محاولة لإقحام دور المسرح في الاحداث والتاكيد علـــى قدرته في النهوض بنكسة اعباء وظيفته المتمثلة في تنفيد السياسة الإعلامية العليا للدولة . وإزاء ذلك يحدد (سعد الله ونوس) ايضا نوعية جمهـــوره المسرحي الذي يتكون من مسؤولين وموظفين كبـــار حضـــروا العـــرض بدعوات رسمية إلى جانب عدد من المثقفين ، وعامة المواطنين وجمهور من اللاجئين ، واختيار طبيعة الجمهور هذه كان الغرض منهـــا التمهيـــد لتوسيع خشبة المسرح لكي تشمل الصالة والممـــرات والســـلالم ، وذلـــك ليجعل من كل ذلك ما يشبه قاعة محكمة يحاكم فيها الجهات المسؤوله عن النكسة ، وبتالي فهو يريد من جمهوره المشاركة في إبداء الراي ومن ثـــم المشاركة في التمثيل .

ويندهش المتفرجون لتاخر العرض عليهم المخـــرج ليقـــول لهـــم ان المؤلف قد استعاد نصه المسرحي المقرر تمثيله في اللحظة الاخيرة ،ممـــا يؤدي إلى استثارة المتفرجين وإشراكهم باللعبة المسرحية . لكن المخـــرج إنقاذا للموقف يخبر الجمهور بانه يفكر باحياء امسية شعرية تنشـــد فيهـــا (وبشكل مسرحي مؤثر قصائد نابعة من الفترة التي نحياها...سكون الضوء خافتا تنبض في اوصاله طلقات الرصاص ) [1].



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى الاثر تتمخض خشبة المسرح عن جوقة من رجال يابس العيون تنشد نمادج من الاشعار التي سبق وان اختارهـا المخـرج، مصـحوبة بالمؤثرات المشار اليها، لكن المخرج يصرف جوقته بحجة تراجعه عـن احياء الامسية الشعرية لعدم إقبال الناس اليوم على الشعر.

ويستعين المخرج بالمؤلف عبد الغني الشاعر، ويتفـق معـه علـى المشاهد التي ستقدم امام الجمهور ، ولإضفاء الطابع الواقعي على العرض ، يعلن عبد الغني الشاعر عن نفسه من خلال الجمهور محققا بذلك المزيد من المشاركة ، وإزاء ذلك ينسحب الممثل البديل من المسـرح ويصـعد الممثل الاول مكانه مرتضيا الدخول في اللعبة المسرحية .

وتبدا الشخصيات بتقديم مشاهدها ، وهذه المشاهد التعبيريـة شـبيه بالنمادج الشهرية التي عبرت معان لاتمت إلى هزيمة حزيـران بصـلة وتتحدث عن بطولات وهمية لشعب اسطوري في بلاد خيالية ، لـولا ان البطولة الاسطورية هنا قد استندت إلى افراد من الجيش ، في حين جـرى تصنيف جماهير الشعب ضمن فئتين : فئة الغالبية التي تتصـف بـالفزع والضياع والفوضى ، وفئة اخرى اقل خبرة من حيث الكم وترفع شـعار المواجهة مع العدو المحتل ، وهي مسلحة بالعصي والخناجر، وفي كلتـا الحالتين تبقى الصورة الكاريكاتيرية الهزيلة مسيطرة على الواقع تمشيا مع فهم السلطة لموقف الشعب من النكسة وردود افعال الجمـاهير إزائهـا ، ويبرر المؤلف استعادته لنصه في اللحظات الاخيرة انها جاءت بناء علـى



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عودة من قبله إلى الوعي رافضا المشاركة في اللعبة التي يعدها المخـــرج كونه احد مسؤولي السلطة ،(ولعل سعد الله ونوس قصد من خلال تعاملـــه مع شخصية المؤلف ،إلى اعادة اعتبار المتقفين الذين انساقوا بعيـــدا وراء انظمة الحكم في بلدانهم ، ليقفوا مع انفسهم بعد الهزيمة التي عرت انظمتهم ، ويتساءلون :إلى اين ؟[1] لذلك فنحن نجد المؤلف ينحـــاز إلـــى الشـــعب باختيار مكانه بين المتفرجين ، بينما يغتنم المخرج فرصة وجود ديكـــور ساحة قرية كان قد استخدم اثناء الحوار بينه وبين المؤلف لعرض مشـــهد يمثل نزوح اهالي قرية امامية قريبة من خط النار ليقدم فاصلا من الفـــن الفولكلوري كتعويض عن حرمان الجمهور من العرض المسرحي .

ومن الضروري هنا إن نكشف عن مدى المرونة في استخدام خشـــبة المسرح من جانب اعلام السلطة ، فقد يستخدم منصـــة لإلقـــاء النثـــر، او مساحة لتقديم عروض شعبية ، او منبرا لإلقاء الخطب السياسية ، ولامانع ان تصبح مكانا لاعتقال الناس بالجملة ، في احد مشاهد المسرحية يرتقـــي احد كبار مسؤولي السلطة خشبة المسرح ليلقي من فوقها خطبة سياســـية جيدة السبك ، ومع نهاية المسرحية يلقي ازلام الســـلطة القـــبض علـــى المتواجدين فوق خشبة المسرح كافة عدا المخرج[2] .لقد جاء القســـم الاول

١- إسماعيل ،إسماعيل ، الكلة – الفعل في المسرحية عبد الله ونوس ،بيروت :دار الآداب .١٠١.
٢- ينظر المصدر نفسه ،ص١٠١.
٣- كاظم ، صافي ناز ،قراءة في نص مسرحي لكاتب سوري شاب القاهرة :مجلة المصور المصرية ،١٩٦٩/٧/١١ ،ص٣٤.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من المسرحية ليحاكي الاعمال المسرحية التي واكبت النكسة ، بينما عزز القسم الثاني الشكل الافضل للمشاركة الحقيقة بين الممثل والجمهور[١] وبدخول الراقصين والموسيقيين يخرج من بين الجمهور فلاح ضخم الجثة وبينه المخرج عن هذه الصنيعة التي تشبه ضيعته التي نزح عنها ، لكن المخرج يتصدى له فتثور ثائرة الجمهور إنصافا لموقف الفلاحين ، ومما يتضح هنا إن الصراع قد اخذ يتصاعد بشكل درامي متير ليتجه لصراع السلطة مع الجماهير ، مختلفا في ذلك عن المساحة الكلامية التي ظهرت في القسم الاول بين المخرج والمؤلف ويقف المتصارعون على الاسباب الحقيقة للنكسة ،ويقرا الوطنيون الحقيقيون إن هناك تعتيما إعلاميا من السلطة حول هذه الاسباب لكنهم يؤكدون ان ( عدم الاستعداد لها كما يجب وعدم الإصغاء إلى ابناء الشعب وهم يطالبون بالسلام وبالقتال )[٢] ، إضافة إلى جنوح السلطة نحو(اتهام هولاء المطالبين قبل المعركة وخلالها بانهم معادون للنظام ومتامرون )[٣] لقد فضح (سعد الله ونوس ) الانظمة العربية المتخادلة واسقط كل الاقنعة التي تختفي خلفها مؤكدا على زيف

١- ميغا ،حنا ،رؤوس أقلام حول مسرحية حفلة سمر لسعد الله ونوس ،دمشق : مجلة الطلائع ،عدد بتاريخ ١٩٧١/٥/١٠،ص١٥.
٢- المصدر نفسه ،ص١٥.
٣- ونوس ،سعد الله ،حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،ص١٣٦،١٣٧.
٤- إسماعيل ،إسماعيل فهد ،الكلمة في مسرح سعد الله ونوس ص١١٠.
٥-العشري ،جلال حفلة نضال لا حفلة سمر ،بيروت ،الملحق الأدبي لصحيفة الأنباء ٣٠مايو ،١٩٧١م،ص٣.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انتماءاتهم الوطنية ، وعلى انعدام الثقة بينهم وبين شعوبهم ، وقد وظف لاجل ذلك خطبهم السياسية وتصريحاتهم ضمن مجريات الاحداث :

(عودوا إلى بيوتكم ، وتابعوا من وراء مديعاتكم بطولات جيشنا الباسل ..نقدر عواطفكم ، ولكنكم تسهلون مهمة اعداء الشعب والمتامرين على النظام الحرب ليست من شؤونكم ) [1] ومن الملاحظ على نص (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ) ان المنظر لم يكن جزءا اساسيا فيه إذ جاءت المسرحية لـ( تبدا بمسرح عار من كل شي ، لا ستارة واضواء ولا ديكور ) [2] انما جاء المنظر رمزيا متحركا من خلال الممثلين الذين تولوا إدخالها وإخراجها للمسرح طبقا لمتطلبات العمل الفني . ان ما جرت الاستعانة به من مكونات البيئة المنظرية في مسرحية (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ) قصد منه ان يلعب دورا مغايرا الا وهو كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرجين ، إلى جانب كونه يساعد على تجسيد محاكاة ساخرة لاجهزة الاعلام الرسمية لدى تعاملها معه هزيمة حزيران . ومن الملاحظ على اسلوب (سعد الله ونوس) انه يتشابه مع اسلوب (بيرايدللو الفني في تقنية المسرح داخل المسرح ، وفي اعتماد صيغة تشبه إلى حد ما صيغة الارتجال ، وان كان الارتجال في (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ) قد نسج نفسه عفويا ، كذلك ظهرت الشخصيات هنا بشكلها الطبقي ، حيث مثلت كل شخصية لطبقة معينة في المجتمع على غرار ما



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رايناه في المدارس المسرحية الملتزمة بالقضايا الجماهيريـــة كالمســـرح الملحمي والسياسي والتسجيلي،وبالتالي فالبطولة هنا جماعية ، ولا تنفـــرد بها شخصية عن اخرى ،والمسرحية اشبه بالمنشور السياسي وهي تتســـم بالمباشرة وذلك لا يشكل فهمها عبئا على الجمهور الذي جاء من طبقـــات متعددة ،وهي (جهيرة الصوت ،عالية النبرة ،هتافية إلى حد كبير) [1] وذلك تماشيا مع المرتكزات والصيغ التي قد تطغى على المسرح السياسي .

لقد اتجه (سعد الله ونوس ) في هذا النص إلى التخصيص بدلا من التعميم حيث ركز اهتمامه على قضية واحدة هي هزيمة الخامس من حزيـــران ، ليقدمها بقالب درامي ادان من خلاله الانظمة العربية ومـــا احدثـــه مـــن ترسبات اثرت على مكانه الامة ومستواها بين الامـــم، يقـــول (ســـعد الله ونوس) عن مسرحية :(حلمت وانا اكتب المسرحية ان تكون عملية كشف مساينة لا يضطلع بها الممثلون فقط وإنما المتفرجون ايضا، لخطة مواجهة تنهار فيها حواجز الخوف واللامبالاة والجهل كي يبدا بعـــد ذلـــك حـــوار ضروري لمواجهة النكسة) [2]وفي عرض مسرحية (حفلة سمر من اجـــل

١- ونوس ،سعد الله ونوس يتحدث للأسبوع العربي ،بيروت : الأسبوع العربي ،العدد ٣٩،حزيران ١٩٧١م،ص٦٢.
٢- مجهول ،في مرآة اسمها حفلة سمر من اجل خمسة حزيران كان سامي عبد الحميد الشاهد الأول على الاستجابة ،بغداد ،مجلة الإذاعة والتلفزيون العدد ٥٧، التاريخ ١٥مايس ١٩٧٢م ص٢٠.
٣- المصدر نفسه ،ص٢٠.
٤- عبد الجبار ،عادل حفلة من اجل خمسة حزيران مواجهة صريحة لأسباب النكسة ،بغداد ،جريدة الثورة ،العدد ١٣،١١٦٦/٦/١٩٧٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خمسة حزيران ) الذي اخرجه (العبودي ) نلاحظ مدى تاثر الرؤية الإخراجية برؤية المؤلف وان كان قد (حذف بعض المقاطع من النص الاصلي للمسرحية ) [1] ،وربما هدف من وراء ذلك اهدافا فنية ( تمنحه القدرة على التصرف وفق إدراكه وفهمه لمحتوى الجو الذي يريد خلقه ) [2] .

وإذا كان النص قد استند على المشاركة الفعلية للجمهور كسرا للإيهام ، فان الرؤية الإخراجية لم تكن بمعزل عن ذلك ، وقد كان توزيع الممثلين (سواء داخل القاعة نفسها او على خشبة المسرح من الامور المهمة التي اضافت قدرا اعلى من المعقولية التي تدخلهم في مجريات العمل ككل إضافة إلى التوقيت الدقيق لتسلسل الادوار وارتباطها ببعضها) [3]

ان الوقوف على اسباب الهزيمة التي اودت بفلسطين يتطلب من المسرح إن يمارس دوره التثقيفي المضاف إلى دوره التعبوي ، لذلك فان مبدا المشاركة بين الممثل وجمهوره هي وسيلة من وسائل الوصول إلى هذه الغاية ، ومما يتضح إن العرض قد شكل من منطلقات النص رؤية خاصة له ، فمن خلال توظيف مكان العرض يتضح إن (البحث المتبادل او المشترك الموجود داخل المسرحية كان يضع في اعتبار سحب الجمهور

5- مجهول سمر لعبودي مع خمسة حزيران ،بغداد وزارة والأعلام ، مجلة المرآة ،عدد بتاريخ ١٩٧٢/٨/٢٥،ص١٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من موقع المتفرج إلى موقع المشارك والمسؤول هكـذا فكـر المؤلـف ، وهكذا كان فهم المخرج . والدليل انه استخدم القاعة ونشر الممثلين بـين الجمهور ، ليس على اساس كونهم ممثلون ،بل على اساس كونهم جمهور معتمد في ذلك على عنصر الإيهام ) [1] ،ولكن هذا الإيهـام كانـت اليـة تطبيقية ساذجة وغير مقنعة ،إذا ما اخذنا بعين الاعتبار اسـتخدام اللغـة الفصحى من قبل الممثلين المتواجدين بين الجمهور والتي كانت حائلا إما تنفيد عنصر الإيهام بشكل اكثر حدة على الجمهور،ومن المتعارف عليه انه (لكي يصرخ الممثلون من وسط الجمهور، ليدفعوا الجمهور إلى الصـراخ والسخط الواعي يتمثم عليهم إن يصرخوا بلسانه وبلغتـه اليوميـة التـي يتعامل بها مع كل اموره ، والاحداث التي تحيط بـه السياسـية وغيـر السياسية ، كانت هناك بسمة على وجوه الجميع تعلن اكتشاف اللعبة منـذ بدايتها ولكن لو ان المسرحية او على الاقل الحوار الذي ينطلق من القاعة جعل باللهجة المتداولة ، لحصل لدينا عنصر الإيهام الذي يستخدم كوسيطة خادعة يكشف الحقيقة الفاجعة والمؤثرة وحينذاك ستوجد المشاركة الحقيقة لكل الجمهور ) [2].

---

١- المصدر نفسه ،ص١٢.
٢- كامل ،عادل الجانب الاخلاقي في مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،بغداد ،وزارة الاعلام ،مجلة الأجيال ،عدد بتاريخ ١٠حزيران ١٩٧٢،ص١٤.
٣- المصدر نفسه ،ص١٣.
٤- المصدر نفسه ،ص١٣.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا كانت الشخصيات قد اتصفت بالشعارية والخطابية في اسلوب ادائها ، فان ذلك ياتي تماشيا مع اهداف المسرح السياسي الذي يسعى إلى التغيير ) فعندما نريد الوصول إلى الحقيقة ، الحقيقة التي ترتبط بالشعب ، وتخدم جماهير الشعب الفقيرة ، نكون إزاء عمل اخلاقي بالدرجة الاولى واخلاقي من النوع الذي لا يهدف لبناء وتاسيس عالم الإنسان) [١] ، والمعنى هذا هو الإنسان الفرعي تشكل عام والفلسطيني بشكل خاص ، كونه تماش الازمة بكل ابعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

لقد شكلت الاغاني والرقصات الشعبية الفلسطينية دورا هاما في نقل معاناة الإنسان الفلسطيني ، إذ جاءت كسجل مرير للاحداث لاسيما حادثة ضياع الوطن ، وما يتضح هنا ان الرؤية الإخراجية للعرض قد استطاعت إن تصل إلى مستوى النص وان يتجسد من خلالها كل لمحاته الدقيقة وزيادة حدة وهج معانية التي بدت مستترة بعض الشيء ، (ولكن الدي اثر على قوة وقع اسلوب الطرح المسرحي إخراجيا التوقيت غير المضبوط بين الممثلين بشكل عام ، والدين يكونوا مسيطرين على مواقعهم المكانية والزمانية حوارهم ، مما اثر على العلاقات القائمة بينهم ، والتي كان المخرج داخل المسرحية (سامي عبد الحميد ) يحاول باستمالته (فدها بدماء من عنده ، لترسيخ رؤية المخرج خارج المسرحية (جاسم العبودي ) [٢].



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ناقش هذا العرض وضمن اجواء من التساؤل الاسباب التي لا تجعل الفلسطينيين خاصة والعرب عامة يقاتلون الصهاينة بعد حرب ١٩٦٧، مثلما فعل الفيتناميون في قتالهم العادل مع المستعمر الامريكي ، وفي هذا الطرح توافقت الرؤية الإخراجية مع رؤية المؤلف ، وقد عبر عنها (العبودي) هنا ضمن حالة من التناقض الفكري متاثرا بذلك بالعرض المسرحي الملحمي ، وإذ كان احد النقاد قد اعتبر رؤية (العبودي) بأنها اقرب إلى المفهوم الامبريالي وانه اخطات طريقها حينما شكلت اتهام للشعب الفلسطيني خاصة والشعب عامة ( على انهم بدور رجل لا يمكن ان توفر لديهم قناعة الموت من اجل الارض) [١]،فاننا نقف بالضد منه ، ذلك لان ما اراد (العبودي ) قوله اعمق بكثير مما فكر به هذا الناقد ،(ففي الوقت الذي تظهر على الشاشة السينمائية التي استخدمها المخرج بشكل ناجح صورة مقاتلي وشعب فيتنام وهو يرفع سلاح المقاومة والنضال ، تتبع هذه اللقطة السينمائية صورة لفلسطينيين يرحلون من بلادهم ، وتظهر صورة اخرى للمقاتلين الفيتناميين وتتبعها صورة لاجئين حفاة وعراة جالسين بالانتظار..ودون اية حركة) [٢] .وهذه الرؤية الإخراجية في حقيقتها جاءت بهدف إثارة وعي المتلقي وتوجهه نحو التفكير بإيجاد الطريق الصحيح ، لقد اكدت اهمية تعميق الفهم القومي لإبعاد النكسة ،وضرورة التحرر من سطوة الانظمة ، وتعزيز الجانب النضالي بالمعنى

١- المصدر نفسه ،ص١٢.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في طريق الكفاح المسلح الذي يشكل الطريق الوحيد لتحرير الارض والإنسان الفلسطيني والعربي .

## الفصل الرابع

## عرض النتائج ومناقشتها

**اسفر البحث عن مجموعه من النتائج اهمها :**

١- تقوم الرؤية الإخراجية للقضايا السياسية العربية في عروض المسرح العراقي على تاسيس مسرح تحريضي جماهيري هدفه التاكيد على المضمون الفكري السياسي الذي يعرض القضية الفلسطينية بابعادها النضالية داعيا الشعب الفلسطيني خاصة والشعب العربي عامة إلى الثورة على المحتل .

٢- الشخصيات طبقية فئوية ، وكل شخصية تظهر معها فئتها كشخصية (سلمى ) في عرض (إنا ضمير المتكلم ) وشخصية (المؤلف) في عرض (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،وتتسم الشخصيات هنا بالخطابية والاحتجاج ،وقد تتجه إلى الوعظ والتنبيه بغية استثارة الشخصيات الاخرى نحو القضية التي تتبناها فكريا وعاطفيا .

٣- تاسست الرؤية الإخراجية للمسرح السياسي في عروض المسرح العراقي على مسرح سياسي مؤدلج ،ودلك تماشيا مع العمق السياسي للقضية التي شكلت محور الاحداث ،وهذا المسرح قريب إلى حد ما من



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسرح (بريخت ) ، فلم تطرح العروض قضايا اشبه بالقضايا الاجتماعية العادية كالقضايا التي يقدمها (بسكاتور ) احيانا .

٤- الرؤية الإخراجية للقضية الفلسطينية في عروض المسرح العراقي تقوم على قضية كسر الإيهام تاسيسا لمبدا المشاركة العاطفية والعقلية ، ومن وسائل المخرج العراقي في ذلك:جعل الخشبة والصالة ميدانا للتمثيل،وحديث الممثل المباشر إلى الجمهور، والإضاءة الممرات ومداخل الصالة ،وقد اتضح ذلك في عرضي (إنا ضمير المتكلم ) و(حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ).

٥- يعتمد المخرج المسرحي العراقي على تقنيات المسرح السياسي العالمي في بلورة رؤيته الإخراجية وتطبيقاتها فقد اعتمد كل من (العبودي) و(قاسم محمد) على تقنيات السينما كما عند (بيسكاتور)، واعتمد ايضا على عرض الوثائق واليافطات ،واستخدما الراوي والموسيقى والاغاني والرقصات التراثية مغتربين بذلك من توجهات كل من (بيسكاتور) و(بريخت) .

٦- تهدف الرؤية وتطبيقاتها الإخراجية للمسرح السياسي من خلال عرض (إنا ضمير المتكلم ) (وحفلة سمر من اجل خمسة حزيران ) في عروض المسرح العراقي إلى تقديم وحدة متناقضات من خلال الإثارة وعلى المتلقي كما عند (بريخت ) ،فقد قام (العبودي ) في (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ) بتقديم مشهد سينمائي يتضمن صورة لنضال شعب



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيتنام ضد امريكا ،بينما قدم في الوقت نفسه على المسرح صورة لعدد من الفلسطينيين يحرمون امتعتهم ويتاهبون للرحيل عن ارضهم .

٧- سعى المخرج العراقي إلى إعداد نصوص مسرحية تتناسب مع رؤية لإخراجية للقضايا العربية واهمها قضية فلسطين، حيث اخرج هذه النصوص وفق بنيتها التركيبية التي قامت عليها كإعداد (قاسم محمد ) المسرحية ( إنا ضمير المتكلم ) بينما قام مخرجون اخرون باختيار نصوص لكتاب عرب او عراقيين تعبر في حقيقتها عن وجهة نظرهم إزاء القضية كما فعل (العبودي ) في اختيارها لنص (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ) لسعد الله ونوس .

**المصادر والمراجع العربيه :**


١- إبراهيم ،زكريا ،مشكلة الفن ،القاهرة : مكتبة مصر ،١٩٨٦م .

٢- اردش سعد ،المخرج في المسرح المعاصر ،الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،١٩٧٩م.

٣- إسماعيل ،إسماعيل فهد ،الكلمة – الفعل في المسرح سعد الله ونوس ، بيروت : دار الاداب ، ط١ ،١٩٨١م .

٤- اسلن ،مارتن ، المسرحية المحدثة من فيدكنر إلى بريخت في: فن الحداثة ،ج٢ ترجمة حسن فوزي ،بغداد : دار المامون للترجمة والنشر ،١٩٩٠م .




المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥- اوبرسفلد ، ان ،قراءة المسرح ، ترجمة .مي التلمساني ،القـــاهرة : منشور مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،١٩٩٤م.

٦- اوين ،فريدريك ،برتولد بريخت حياته فنه وعصره ،ترجمة .إبراهيم العريس ، بيروت :دار ابن خلدون ،١٩٨١م.

٧- اينز كريستوفر ، المسرح الطليعي ،ترجمة ،سامح فكري ،القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٦م.

٨- بريخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ،ترجمة ،جليل نصـــيف التكريتي ،بيروت عالم المعرفة ،ب ت.

٩- برول ، بيتر ،المكان الحالي ،ترجمة سامي عبـــد الحميـــد ،بغـــداد :مطبعة جامعة بغداد ١٩٨٣م.

١٠- بينجامان فالتر ،بريخت ، ترجمة ،اميرة الزين ،بيروت :المؤسسة للدراسات والنشر ،ط١ ،١٩٧٤م.

١١- بنيت ،سوزان ،جمهور المسرح ،ترجمة . سامح فكري ،القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي لسادس للمسرح التجريبي ،١٩٩٤م.

١٢- تايلور ،انطوني ،الجدل النقـــدي فـــي : بوتولدبريشـــت النظريـــة السياسية والممارسة والادبية ،تحرير بيتر نانسة فيعر وهوبرت هايتر ، ترجمة .كامل يوسف ،بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦م.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٣- جبرا ،جبرا إبراهيم ، ينابيع الرؤيا ،بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ١٩٧٦ م .

١٤- جري ،رونالد ،بريخت ،ترجمة .نسيم مجلي ،القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م.

١٥- الجو خدار ،محمد سعيد ،مبادئ التمثيل والإخراج ،دمشق :دار الفكر ،ب ت .

١٦- حمودة ، عبد العزيز،المسرح السياسي عمان،دارالبشير للنشر والتوزيع ،١٩٨٨ م.

١٧- رشيد،عدنان،مسرح بريخت بيروت:دار النهضة العربية للطباعة وللنشر، ١٩٨٨م.

١٨- زكي احمد، المخرج والتصور المسرحي، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

١٩- زكي ،احمد ، المسرح الشامل ،بيروت المركز العربي للثقافة والعلوم ،ب ت .

٢٠- زوندي ،بيتر ، نظرية الدراما الحديثة ،ترجمة ،احمد حيدر ،دمشق :وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٧م.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢١- شريدر ، ماركس ،الاسلوب المسرحي عند بريخت في : مسرح التغيير ، ترجمة .قيس الزبيدي ،بيروت :دار بين رشد ،١٩٧٨م.

٢٢- صبيحة نهاد، المسرح بين الفن والفكر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

٢٣- العشري، احمد، المسرحية السياسية في الوطن العربي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣ م.

٢٤- عصمت، رياض، بقعة ضوء، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ب ت.

٢٥- ليور ، ميشال ،فن الدراما ،ترجمة ،احمد بهجت فضة ،بيروت : منشورات عويدات ،١٩٦٥م.

٢٦- الماجد ،عبد الرزاق ،مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ،بغداد :دار الحرية للطباعة ،١٩٧٨م.

٢٧- هبز ،زيجموند ،جماليات فن الإخراج ،ترجمة ،هناء عبد الفتاح ،القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٣م.

٢٨- هلتون ،جوليان ،نظرية العرض المسرحي ،ترجمة .نهاد صليحة ،القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٤م.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٩- هيلر ،روبرت .ل ،رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت في :الاسطورة والرمز ،ترجمة .جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٠م.

٣٠- ويليامز ،رايموند ، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة .فاروق عبد القادر ،الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ،١٩٩٩م .

## الرسائل و الاطاريح

١- حامد، يونس عناد ،القضية الفلسطينية في المسرح العراقي المعاصر ، (رسالة ماجستير غير منشورة ) ،بغداد : كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٧م.

٢- حمزة ، عبد الرضا جاسم ، الرؤية الإخراجية للماسي الإغريقية عند المخرج العراقي ،( رسالة ماجستير غير منشورة ) ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٩م.

٣- خيون ، سعد عبد الكريم ، رؤى المخرج العراقي في اخراج المسرحيات الاجنبية ومتطلبات الواقع في القطر ، (رسالة ماجستير غير منشورة ) ،بغداد :كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٩م.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤-سكران، رياض موسى، الرؤية الإخراجية لإبراهيم جلال في تطبيقات نظرية المسرح الملحمي، (رسالة ماجستير غير منشورة ) بغداد: كليـة الفنون الجميلة،١٩٩٧م.

٥- عطية ، احمد سليمان ،دور المخرج في المسرح العراقي المعاصر ، (رسالة ماجستير غير منشورة ) ،بغداد :كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٧م.

**الدوريات والصحف**

١- بارت ، رولان ، رولان بارت يتحدث عن مسرح برتولد بريخـت ،ترجمة شكري المبخوت ،تـونس : وزارة الثقافـة ،مجلـة فضـاءات مسرحية ، العددان ٥ ،٦ ، ١٩٨٦م.

٢- بريخت ، برتولد ،تخطيط لنظرته الجمالية ،ترجمة .مجاهـد عبـد المعنم مجاهد ،القاهرة :مجلة المسرح والسينما ،ع٣٥ ،١٩٨٦م.

٣- حركة ، امل فضل ،عرض وتحليل كتاب المسرح السياسي – ابرفس بيسكاتور الكويت : وزارة الاعلام ،مجلة عالم الفكر المجلد الرابع عشر العدد ٤، ١٩٨٤م.

٤- دراج ،فيصل ، نقد الايدولوجيا الاخلاقية في مسرح بريخت ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، مجلة الموقف الادبي ، السنة الرابعة ،العدد ١٠ ، ١٩٧٥ م.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥-العاني ، يوسف ،بين رزونا وضمير المتكلم ،بغداد :صحيفة الف باء ،العدد ١١٩٨ التاريخ ١٩٩١/٩/١١م.

٦- عبد الجبار، عادل حفلة سمر من اجل خمسة حزيران مواجهة صريحة لاسباب النكسة بغداد : جريدة الثورة ،١٣،١٩٧٢/٦/١١٦٦م.

٧- العشري ، حلال ايرفين بيسكاتور والمسرح السياسي بين النظرية والتطبيق القاهرة :الاتحاد العام للنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ،مجلة فنون ،العدد ٢٦، السنة السادسة ،سبتمبر ١٩٨٥م.

٨- العشري ،حلال ،حفلة نضال لا حفلة سمر ،بيروت :الملحق الادبي لصحيفة الإخبار ٣٠مايو ١٩٧١م.

٩- كاظم ،صافي ناز ،قراءة في نص مسرحي لكاتب سوري شاب ،القاهرة مجلة المصور المصرية ،١٩٦٩/٧/١١م.

١٠- كامل ،عادل الجانب الاخلاقي في مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ،بغداد :وزارة الإعلام ،مجلة الاجيال ،عدد بتاريخ ١٠ حزيران ١٩٧٢م.

١١- مجهول ،سمر العبودي مع خمسة حزيران ، بغداد :وزارة الاعلام ،مجلة المراة عدد بتاريخ ١٩٧٢/٨/٢٥م.



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٢- مجهول ، في مراة اسمها حفلة سمر من اجل خمسة حزيران كان سامي عبد الحميد الشاهد الاول على الاستجابة ،بغداد ،مجلة الإذاعة والتلفزيون ،العدد ٥٧، التاريخ ١٥مايس ١٩٧٢م.

١٣- المدني ،عز الدين ،مسرح الافكار – نقد بريخت ،تونس : المعهد العالي للفن المسرحي ،مجلة دراسات مسرحية ،العددان ٤ ،٥ ، ١٩٩٥م.

١٤- مور ،مونيا ،تدريبات الممثل ،ترجمة . زياد قاسم ،القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي ،مجلة المسرح التجريبي ،عدد ٨، بتاريخ ٨ سبتمر ،١٩٩٤م.

١٥- مينا ،حنا رؤوس اقلام جول مسرحية حفلة سمر لسعد الله ونوس ،دمشق : مجلة الطلائع ،عدد بتاريخ ١٩٧١/٥/١٠م.

١٦- ناصر ، جمال ،قاسم محمد يستحضر قيم الشهادة على خشبة المسرح ،بغداد : جريدة القادسية ، العدد ٤٠٦٣،بتاريخ ١٩٩٢/١١/٣٠.

١٧- ونوس ،سعد الله ونوس يتحدث للاسبوع العربي ،بيروت :الاسبوع العربي ،العدد ٣٩حزيران ١٩٧١م

## النصوص المسرحيه



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- محمد ، قاسم ، انا ضمير المتكلم ، (سيناريو غير منشور ) ،بغـــداد :وزارة الثقافة والإعلام ،ارشيف دائرة السينما والمسرح ،١٩٦٩م.

٢- ونوس ، سعد الله ،حفلة سمر من اجل خمسة حزيران ، بيروت دار الادب اللبنانية ١٩٧٧م.

## المصادر لاجنبيه

1- Brecht Bertold ,A liemation effects in Chinese ,In : John wellct ,Berchton the theatre London :Eyre Methnen 1974.

2- Wellct ,John ,The Theatre of Bertold Brecht London : University pnper bachs m1967.

## ملحق (١)

**قائمه بالعروض المسرحيه التي تناولت القضايا السياسيه العربيه من عام (١٩٦٧-١٩٧٥) في بغداد**



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

| ت | اسم العرض | اسم المؤلف | اسم المخرج | سنة الإخراج |
|---|---|---|---|---|
| ١ | شعب لن يموت | فتى التورة | بهنام ميخائيل | ١٩٨٦م |
| ٢ | انا ضمير المتكلم | قاسم محمد - اعداد | قاسم محمد | ١٩٦٩م |
| ٣ | تموز يقرع الناقوس | عادل كاظم | سامي عبد الحميد | ١٩٦٩م |
| ٤ | سرحان بشارة سرحان | عمانؤيل رسام | سامي عبد الحميد | ١٩٦٩م |
| ٥ | الحواجز | مهدي السماوي | سامي عبد الحميد | ١٩٦٩م |
| ٦ | الصخرة | فؤاد التكرلي | سامي عبد الحميد | ١٩٦٩م |
| ٧ | الخرابة | يوسف العاني | سامي عبد الحميد- قاسم محمد | ١٩٧٠م |
| ٨ | انت اللي قتلت الوحش | علي سالم | سامي عبد الحميد | ١٩٧٠م |
| ٩ | حب وبندقية | عزمي الصالحي | وجيه عبد الغني | ١٩٧٠م |
| ١٠ | مواطن بلا استمارة | عبد الصاحب محمد | وجدي العاني | ١٩٧٠م |
| ١١ | المدنية تحترق | علي حسن البياتي | وجدي العاني | ١٩٧١م |
| ١٢ | حفلة سمر من اجل خمسة حزيران | سعد الله ونوس | جاسم العبودي | ١٩٧٢م |
| ١٣ | الافق | محمد علي الخطيب | سعدون العبيدي | ١٩٧٢م |
| ١٤ | انا ضمير المتكلم | قاسم محمد – اعداد | قاسم محمد | ١٩٧٢م |
| ١٥ | محاكمة الرجل | ممدوح عدوان | سليم الجزائري | ١٩٧٤م |



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | الذي لم يحارب | | | |
| ١٦ | ايها المشاهد جد عنوانا لهذه المسرحية | جليل القيسي | سامي عبد الحميد | ١٩٧٤م |
| ١٧ | بطاقة دخول إلى الخيمة | عبد الامير معلة | بدري حسون فريد | ١٩٧٤م |
| ١٨ | البوابة | غازي مجدي | محسن العزاوي | ١٩٧٤م |
| ١٩ | الغرباء لا يشربون القهوة | محمود دياب | محسن العزاوي | ١٩٧٥م |



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com