تجربة القناع في النص المسرحي

مأساة بائع الدبس الفقير (انموذجاً)

أ .م.د. حسن عبود علي النخيلة

جامعة البصرة ـ كلية الفنون الجميلة

خلاصة :

إن التحول الذي حققه القناع في شكل ومضمون النص المسرحي كان له دورا كبيرا في اغناء الفكر المسرحي بما هو عميق وما هو غير تقليدي من الطروحات . ونظرا لأهمية هذا الموضوع سعى الباحث إلى دراسته لدى الكاتب (سعد الله ونوس) لما يميزه من تعاملات دقيقة ورصينة مع أقنعة فكرية متنوعة ، وصولا إلى ما تمخض عن تلك التعاملات من قيم تعبيرية وفكرية وجمالية .

وقد انطوى البحث لهذا الموضوع على أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث ، فيما تناول الفصل الثاني الإطار النظري الذي جاء بمبحثين :

المبحث الأول : تجربة القناع في المسرح العالمي

المبحث الثاني : تجربة القناع في المسرح العربي

وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث وتحليل العينة ، حيث اختار الباحث نص (مأساة بائع الدبس الفقير) لـ (سعد الله ونوس) لتحليله وفق المستويات التالية :

1 ـ قناع الأسطورة

2 ـ قناع التراث

3 ـ قناع التاريخ

4 ـ قناع الرمز

5 ـ قناع المجتمع

وتوصل في الفصل الرابع إلى النتائج والاستنتاجات ، ثم اختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الفصل الأول : (الإطار المنهجي)

أولا ـ مشكلة البحث :

شهدت المسرحية في الأدب العربي الحديث تحولا ملحوظا في منطلقاتها الفنية والفكرية ، أسهم هذا التحول في التأسيس لخطاب مسرحي جديد يعلي من شأن الفكر ويدعو للجدل والنقاش ، ويبتعد عن السطحية ، كما ويستدعي من القارئ أو المتفرج إسهاما في التغيير الاجتماعي .

إن التغير الذي تطلب المسرحية الفكرية أنيط للقناع فيه دورا بارزا فأصبح الكاتب يضمن نصه التاريخ والأسطورة ليبعث من خلالهما صوته الخفي المعبر عن سخطه واحتجاجه على سياسات القمع ونظم المجتمع المتردية .

وفي الوقت الذي أصبح فيه القناع غرضا إنسانيا في الأدب العربي على السواء منه في النص أو في القصيدة أو الرواية لارتباطه بالحاجة الملحة في كشف ما لا يمكن طرحه ، ولكونه في ذات الوقت عاملا هاما من عوامل الدفاع عن النفس ودرء المخاطر ، بعد أن يكون الكاتب قد اسلم أفكاره إلى من ينوب عنه في قولها والدفاع عنها (فالقناع هنا وسيلة للتعمية أو التغطية على رأي معين،أو اتجاه فكري خاص بالكاتب يتعارض مع الأنظمة السياسية)(1)

لذا أصبح القناع رؤية لأهداف جديدة في النص المسرحي أكسبته قيما فكرية وجمالية ومساحة واسعة في التأويل . ولكون الكاتب المسرحي (سعد الله ونوس) قد تميز باستخدام القناع في النص المسرحي ، بدرجات متفاوتة و بأشكال مختلفة ونظرا لما لعبه القناع من دور كبير عل مستوى الشكل والمضمون في نصوصه المسرحية ،مضافا لذلك عدم توفر دراسات سابقة (وحسب علم الباحث) تتناول موضوعة القناع في تلك النصوص , وللحاجة الماسة لمثل تلك الدراسات ، وضع الباحث السؤال التالي : كيف تعامل الكاتب (سعد الله ونوس) مع القناع في تجاربه مع النص المسرحي ،وما هي الأبعاد الفكرية والجمالية المترتبة على ذلك ؟ .

ثانياً ـ أهمية البحث والحاجة إليه :

– ترتبط اهمية البحث في تناوله للنظريات والمفاهيم التي اسهمت في ترسيخ تجربة القناع ورصد المتغيرات التي اكتنفت التجربة الأدبية المسرحية في ضوء هذا المتغير وما نتج عنه على المستويين الأسلوبي والجمالي .

أما الحاجة إليه فأنها تكمن في :

(1) تمكين المختصين والقراء من التعرف على تجربة مهمة من تجارب المسرح العربي الجادة ألا وهي تجربة الكاتب المسرحي (سعد الله ونوس) من خلال الكشف عن أسس تلك التجربة ومدى تأثيراتها على نصوصه .

(2) إفادة المختصين في مجال الإخراج والتمثيل عند تجسيدهم لنصوص (سعد الله ونوس) وذلك من خلال استيعابهم لمكامن الأقنعة ودلالاتها الفكرية وأهميتها بالنسبة للنص .

ثالثاً ـ هدف البحث :

الكشف عن القيم التعبيرية وثرائها الفكري والجمالي الناجمة من استخدام (سعد الله ونوس) للقناع في نصوصه.

رابعاً – حدود البحث :

حدود الموضوع : تجربة القناع في النص المسرحي.

ـ حدود المكان : سورية

ـ حدود الزمان : 1978

خامساً – تحديد المصطلحات :

1- التجربة : يعرفها(ابن منظور)فيقول : "رجل مجرب : قد بلي ما عنده .ومجرب : قد عرف الأمور وجربها "(2).

و تعرف التجربة بأنها " مهارة وخبرة , تكتسب من المشاركة , في أحداث أو ملاحظتها " (3) . وكذلك تعرف التجربة على أنها "الملاحظة المحدثة لتحقيق الفرضية أو للإيحاء بالفكرة"(4).

وبحكم أن التعاريف الواردة سلفا تبتعد عن الغاية التي ينشدها الباحث في إجراءاته لذا ارتأى الباحث أن ينحت تعريفا إجرائيا للتجربة ، فـ التجربة : هي المهارة التي تجعل من الكاتب المسرحي متمكنا من تقنيع نصه باستيعاب عملي للواقع يجعل من ذاته محجوبة ومن فكره معلناً.

2 ـ القناع :

القناع والمقنعة : " ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها . والقى عن وجهه قناع الحياء ، على المثل . وقنعه الشيب خماره إذا علاه الشيب "(5)

تشير " الموسوعة البريطانية " إلى أن القناع هو " التنكر , يرتدى عادة فوق الوجه أو في مقدمته ليخفي هوية الشخص الذي يرتديه , وليخلق شخصية أخرى . وهذه الصفة – أي إخفاء ملامح الشخصية الأصلية – هي صفة مشتركة لجميع الأقنعة عبر التاريخ وفي جميع أنحاء العالم ابتداء من العصر الحجري وحتى العصور الحديثة "(6)

و(لجابر عصفور) تعريفه الخاص بالقناع حيث يعرفه بأنه " رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات , دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد الشاعر من عصره " (7)

أما (عبد الوهاب ألبياتي) فيعرفه بكونه " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجددا من ذاتيته أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته , وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها "(8)

كذلك يعرفه (ضياء الثامري) : " ما هو إلا عملية تطوير وتوسيع للرمز الشعري لكي يصبح قادرا على حجب ذات الشاعر ومنها من الظهور المباشر , وليكون كذلك قادرا على استنفاذ كامل التجربة الشعورية للشاعر بدلا من أن يكون إشارة إلى جانب من جوانبها " (9)

ويعرفه (خلدون الشمعة)على انه " أداة التلبس . ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح " (10) .

التعريف الإجرائي للقناع : أسلوب يمكن الكاتب من اتخاذ بدائل تعبيرية تعينه على إخفاء ذاته أمام أفكار من الخطورة الإدلاء بها بصراحة وانكشاف .

3-النص :

يعرفه (ابن منظور) بقوله:(نص الرجل نصا إذا سأله عن شئ حتى يستنهي ما عنده ونص كل شئ منتهاه)(11)

ويعرف النص بأنه : (مصطلح يحل محل (العمل الأدبي) . وفي الحين الذي نرفض فيه مفهوم " الإبداع الفردي / الدلالة تمثيلية الواقع " ، يصبح النص أثرا للكتابة ... ويستهدف تعريف (النص) ، إنكار مفهوم العمل المكتوب ... ويعرف (دريدا) (النص) ، كرقم بدون حقيقة ، أو كنظام أرقام ، لا تهيمن عليه قيمة الحقيقة ..) (12).

النص يمكن أن يكون أيضا : (منطوقا أو مكتوبا ، نثرا أو شعرا ، حوارا أو مونولوجا ، يمكن أن يكون أي شئ من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها ، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة ، طوال يوم ، في لقاء هيئة (...) إن النص وحدة دلالية ، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص ..) (13) .

كما ويعرف النص على انه " أي مقطوعة قوسية أو كتابية مهما كان طولها والتي تشكل كلا موحدا ، والنص وحدة لغوية استعمالية " (14).

وكذلك يعرف النص بعدّه : " جهاز نقل لساني يعيد توزيع اللغة واضعا الحديث التواصلي , نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات سابقة أو متزامنة "(15) .

أما (أكرم اليوسف) فيعرف النص بكونه " رسالة مكتوبة مكونة من روامز codes وأعراف conrentionals متبلورة , ينشا الإطار frame المسرحي على أساسها , وتهدف إلى تمكين القارئ (والقارئ المزج) من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية dramaticworld وفضاءات تخيلية , وفقا لقاعدة الميل إلى التوافق مع المعيار والانحراف عنه" (16) .

ويعرفه (عبد الكريم عبود) : " انه خطاب أدبي , مكتوب , يتكون من وحدة لغوية استعمالية تتشكل من مجموعة عناصر بنائية تتحرك بسياق معلوم لتشكل محاور النص وتطوراته بوصفها أبنية لغوية ذات معنى دلالي مرتبط بالمنجز الخاص بالكاتب المسرحي " (17) .

ومرورا بتلك التعريفات يتبنى الباحث التعريف الأخير للدكتور (عبد الكريم عبود) كتعريف إجرائي من حيث شموليته وقربه للمعنى الذي يتوخاه .

المبحث الأول : تجربة القناع في المسرح العالمي

أوجد القناع له مكانا في الحياة الإغريقية قبل أن يكون له ذلك الدور الأساسي في العملية التمثيلية بشكلها التلقائي أو المنظم ،كأداة مؤثرة وذات دور فعال في العرض . فقبل أن يكتشف اليونان القناع المصنوع كانوا ضمن طقوسهم الخاصة يحاولون ابتكار البديل حيث (نجد أن المشاركين في المواكب الذبائحية يلطخون وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة ليغيروا ملامحهم ،وانطلاقا من ذلك (..) تم الانتقال إلى استخدام أقنعة حقيقية صنعت لهذه الغاية، كانت ، بدل ان تحاكي القسمات البشرية ، تبدي مظهرا وسيطا بين المرعب والمضحك . وان "شبس " هو الذي بدل هذا الاستعمال إذ أضفى على القناع ملامح بشرية) (18)

تلك الفعاليات كان لها انعكاسها الكبير على طبيعة المسرح اليوناني فمن خلال الاحتفالية أو الطقس الذي كان يخوضه اليونانيين والذي كان القناع جزاءا لا يتجزأ منه وضعت محددات لنوع المسرحية الإغريقية وتلك المحددات خضعت لشكل القناع : ففي الطقسية الخاصة بأعياد ديونيزوس التي تعتمد على الديثرامبوس* تقوم الجوقة برقصتها وهي مرتدية لقناع جسدي هو جلد الماعز (تراجوس) وهذا الاسم الأخير اشتقت منه تسمية التراجيديا , في حين أنتج القرويون اليونانيون بتجمعاتهم وهم متنكرون بالأقنعة ومرتدين أردية تمثل وحوشا وطيورا وقد وصلوا إلى حالات فاضحة من التهتك ومن السكر والعربدة ما يسمى (الكوموس) وهو الجذر الذي نمت منه الكوميديا . (19) .

ورغم الدور الذي لعبه (ثسبس) في صياغته للقناع ذي الملامح البشرية , وبروزه كممثل أول مهد للمسرح الإغريقي بيد أن (اسخيلوس) استحق الريادة " بإضافة الممثل الثاني , واعتماده على نص درامي , وتوظيفه للأقنعة والملابس " (20) .

وعلى اعتبار أن (اسخيلوس) هو أول من كتب نصا دراميا متكاملا في المسرح اليوناني فانه يمكن أيضا القول على انه أول من جرب مع القناع الفكري في النص فقد استطاع (اسخيلوس): (استغلال الكثير من (..)الحيل : الشخصية التي تظهر غير ما تبطن , والكلمات التي تدل على معنى معين فيما يفهمها المتفرجون بمعنى أخر ..) (21) .

أما(سوفوكليس) فكان له مشاركات عديدة في الاحتفالات الديونيزوسية , وقد حظا لديه القناع بأهمية في العرض المسرحي ويمكن تلمس ذلك من خلال مسرحية اوديب : (تبدأ التمثيلية , إذ تبدو هناك , حول مذبح ساحة الرقص جماعة محتشدة من الممثلين الذين يقومون بالأدوار الصغيرة (الكومبارس) واحد الممثلين يتجه إليهم ... وقد لبس قناعه وملابسه الملكية) (22) .

في حين أن (يوربيدس) يتميز عن سابقه بكون القناع عنده أكثر عمقا إذ لم يكن قناعا ماديا متعلقا بتقنيات العرض وإنما قناعا متغلغلا في أفكار نصوصه ، (فيوربيس) وبسبب من هجوماته المستمرة على الآلهة والحياة الإغريقية كان يحتاج إلى ما يكفل له التحوط والحماية من مغبة ذلك الأمر خصوصا وانه قد أثار ضجة وموجة من النقد والاعتراض لا يمكن أن توصف لذلك فانه في مسرحية (افيجينيا في اورليس) : (ينهي (..) مسرحيته موجها إدانته إلى الجيوش والملك والآلهة على جريمتهم النكراء بحق افيجينيا . وكل ما يحدث من بعد ليس إلا من قبيل التستر وتمرير المسرحية على من يحاول اتهام الشاعر بالإلحاد والعصيان حيث يحضر احد الرسل أخبارا مفادها بان افيجينيا لم تنحر وان الآلهة ارتيميس أبدلتها في اللحظة الأخيرة " بغزال جبلي " وبذلك انتقلت افيجينيا إلى عالم الخالدين) (23) .

ولعل الميزة الأخرى(ليوربيدس)التي تميزه عن(اسخيلوس) وحتى (سوفوكليس) أن مسرحه لا يقدم حقيقة خيالية وإنما يقدم نسخة من الواقع لا إشارة عنه . ولذلك فهو يتعكز على الأقنعة المعبرة والآلات المعقدة , والجوقة المتقلصة . (24) .

لكن الحديث عن التطبيق الفعلي للقناع بمعناه الفكري في النص المسرحي يرتبط اشد الارتباط في المسرح اليوناني بأشد الكتاب تعاملا معه في تلك الفترة ألا وهو الكاتب (ارستوفانيس 448 - 385) ، حيث أدرك (فانيس) المهمة السياسية التي من الممكن أن يناط فيها للقناع الدور البارز في كشف ألاعيب رجال السلطة وما إلى ذلك من قضايا ذات تأثير كبير على حياة مجتمعه " فالمعارك الدائرة مع اسبرطة ، والحملة ضد صقلية التي جلبت الكوارث ، وعنف المعارضات القائمة في المدينة ، التي كانت تتخذ شكل محاكمات وحروب أهلية ، كل ذلك يشكل الخلفية لرموز ارستوفانيس الكوميدية "(25)

ولم تسلم أثينا من القوانين القمعية التي خنقت حرية العروض المسرحية في توجيه نقدها للكهنة والقضاة أو حتى للشعب نفسه ، وفي عام 440 ق. م ، منع التصدي بالمحاكاة الساخرة لأي مواطن ، ورغم إلغاء القانون بعد ثلاثة عقود ونيف إلا أن(كليون) سن قانونا أخر يمنع الافتراء على المواطنين الأثينيين بحضور الغرباء وكان هدفه الأول في ذلك إسكات (ارستوفانيس) وإيقافه عند حد ما ، فما كان من (ارستوفانيس) إلا أن يحرف الأسماء المعنية ويعمل وفق تلميحات لا تدع مجالا للشك .(26).

ففي مسرحية(الفرسان) مثلا يرمز (فانيس) بشخصية بائع السجق إلى حاكم أثينا ولكي يموه من اهتمام كليون له قام بإضافة شخصية رابعة إلى النص واسماها بائع المشانق ، وقام أيضا بتمثيل دور الطاغية على المسرح دون استعمال قناع بل طلى وجهه برواسب النبيذ ليتمكن من مشابهة وجه رئيس

الحكومة ففي حينها لم يجرؤ احد على تمثيل شخصية (كليون)، لكن النتائج أن يأخذ (فانيس) إلى المحكمة بعد نهاية العرض ويخبر القضاة بأنه لا يعني حاكم أثينا ويقتنع القضاة برأيه وذلك لإمكانيته في خلق تداخل محكم تعيشه شخصيات النص إلـــــــى جانب كثرة الرموز التي اعتمدها . (27) .

إن ما يعطي القناع في نصوص (ارستوفانيس) قيمته كأداة نقدية فاعلة تعمل على إدانة المتسلطين السياسيين وكشف الاعيبهم انه " كان بارعا وذكيا في إيصال أرائه وأفكاره إلى الجمهور الأثيني مستلهما ذلك من خياله الخصب في إيجاد صورة مضحكة مستوحاة من الأسطورة تارة ومن الواقع السياسي تارة أخرى "(28)

ويرى الباحث أن (اسخيلوس)، و(يوربيدس)، و(ارستوفانيس) قد منحوا العرض المسرحي طابعا فكريا يحتم تعدد القراءات وإثارة المناقشات في تثبيتهم لفكرة القناع في النص فقد كسروا القوانين التعبيرية الجامدة المنبعثة عن الأقنعة المادية التي اتخذت شكلا محددا في التعبير في المسرح اليوناني إذ كان من ضوابط الشكل الكوميدي للقناع حينها أن يكون ذا أسارير منفرجة ليدل على الضحك ،في حين يكون القناع المأساوي متهدج الملامح ليدل على العظمة والإجلال (29).

وهكذا نجد أن التجربة التي خاضها هؤلاء الكتاب مع القناع في النص هي مصدر ثراء العرض المسرحي فكريا وجعله ملتصقا بواقع الإنسان وهمومه بعد أن كان العرض كما تصفه (اوديت اصلان): من يشاهد عرضا في هذا المسرح لكانت أولى انطباعاته أن ما يقدم أمامه عرضا بربريا . فالممثلون وأقنعتهم يضاف لهم " المانيكان " المثقلين الحركة نتيجة لإحجامهم الغير طبيعية وهم يرتدون الأحذية العالية , وأقنعة تزينها ألوان فاقعة , ولا تتعدى الضخامة الشكلية التي بدت على هؤلاء كونهم قد حشو أذرعهم وأرجلهم إلى حد رهيب , إضافة إلى ارتدائهم رداءا طويلا جرجارا و " باروكة " ضخمة . (30)

كذلك نجد أن(لبارت) رأيه في القناع الإغريقي وعلى حد قوله : أن المسرح التراجيدي الإغريقي احتوى على ملامح التغريب لانعدام هوية القناع . (31)

أمّا التعامل مع القناع في النص المسرحي في عصر النهضة يتجسد أيضا في المسرحية الاسبانية إذ كانت تحوي حيلة مفضلة تعتمد القناع الذي من خلاله تتنكر شخصية الملك لتسهم في عقدة المسرحية وهذا ما اعتمده تحديدا (لوب دفيجا1562 - 1635) وأتباعه فقد كان (دفيجا) يعاني من أزمة التوفيق بين متطلبات الجماهير العلمانية وإرادة رجال الدين الداعية للمسرحية الدينية لذا جمع (لوب دفيجا) في أربعمائة مسرحية من مسرحياته المدعوة بمسرحيات الأقنعة بين الاستهلال والمهزلة والمجاز الديني لكي يتمكن من تمريرها على رجال الدين ومن ثم يحقق رغبات السوقة بإدخال السرور إلى أنفسهم .(32).

ومن الكتاب الذين جاءوا في فترة الكلاسيكية الجديد الكاتب الكـــــــــــوميدي الفرنسي (موليير) وكان الأخير من الكتاب الذين منحوا القناع الفكري في النص اهتماما بليغا (فمولير) (كارستوفانيس) عمل على جعل مادته المسرحية انبعاث لواقع الحياة التي يعيشها فعندما قدم مسرحيته(المتحذلقات المضحكات) 1659 كان ما تولد عنها من ضجة واضطراب مما لا يحمد عقباه رغم أن (مولير) كان يعني بالتحديد مدام (رامبوييه) غير أن تلميحاته أخذت سعة في تأثيرها ولم ينجه سوى الحظوة التي كان يتمتع بها لدى الأسرة الملكية (33).

ولعل أكثر مسرحيات (مولير) تقنعا مسرحية (طرطوف) 1664 ،حيث هاجم من خلالها الدجالين ممن يصطنعون التدين فقد " استطاع طرطوف أن يتقنع بالتقوى والورع ويتظاهر بالحرص على الدين " (34)

وكان من نتائج هذه المسرحية ومدى الحملة الغاضبة التي جسدها (مولير) من خلالها على النفاق الديني أن عجز لويس الرابع عشر عن إيقاف عرضها (35).

وقد لاقى القناع الفكري صدى اكبر في المسرح المعاصر ففي ايطاليا نجد (لويجي بيراندييللو) يتخذ من القناع شكلا فلسفيا في مسرحياته منطلقا من فلسفة فكرية عميقة كان (بريجسون) المثير الأكبر لها فقد تأثر (بيراندييللو) بمجمل مفاهيم (بريجسون) المتعلقة بميوعة الحياة وزوالها وبعدها الكبير عن المنطق والعقل وقربها الأشد من الغرائز عندما تنبعث عن التلقائية ،بيد أن الإنسان وهو مالك لعقل ليس من الممكن أن يعيش بالغريزة كالوحوش وفي ذات الوقت لا يمكنه القبول بكينونة ليست ذات ثبات . ومن

هنا تتحدد وظيفة العقل بوضع تعريفات تحدد ثباتا للحياة .لكن الحياة عصية على التعريف وبذلك لن تكون تلك المفاهيم سوى أوهاما ، ولكن الإنسان كانسان لابد أن يرغب في القوالب وذلك لان كل ما لم يملك قالبا يثير الخشية ويملأ الإنسان فزعا .إن دراسة (بيراندييللو) لهذا المفهوم قاده إلى ما يسمى بالصراع بين الوجه والقناع وهذا المفهوم كتطبيق وجده (بيراندييللو) في مسرح البشاعة والذي هو عبارة عن حركة عمل على تأسيسها كل من (كياريللي) و (مارتيني)، و(انطونيللي) وارتكز عمل هؤلاء على الصراع الناشئ عن مواقف غير مألوفة تقدم بأسلوب مثير للضحك حيث يكون القناع متمثلا بقوالب خارجية وقوانين اجتماعية في حين يمثل الوجه عذابات الإنسان. (36)

وكان النموذج البارز في مسرح البشاعة مسرحية " لويجي كياريللي " المسماة " القناع والوجه 1916 التي تصور رجلا تعهد بقتل زوجته فيما لو قامت بخيانته .وبعد مرور فترة إذا به يشهدها في ذلك الجرم ولكنه يحجم عن قتلها ويعمل على نفيها ثم يسلم نفسه إلى العدالة معترفا بقتله لها ومن هنا يتشكل القناع والوجه.

فالمؤلف يعمل على الاحتفاظ بقناع الرعب وبوجه الحب وبعد أن كان الوجه واحدا في هذه المسرحية بمقابل القناع ، فان (بيراندييللو) بعد أن امسك بهذه الفكرة أعطاها مدا ابعد بكثير إذ اوجد وجوها وأقنعة متعددة . ومن الأشياء الأخرى التي تتعلق بالحقيقة بوجوهها المتعددة والمتناقضة توصل (بيراندييللو) إلى مفهوم مسرح المرآة مشيرا من خلاله إلى أن التوصل إلى حقيقة النفس المراوغة يتشكل بانعكاسها في عيون الآخرين ويؤخذ الانعكاس على انه الأصل ضمن حسابات الإنسان ، إذ أن هذا الإنسان يتقبل هوية تركب فوق أخرى وهذا التقبل هو احد جوانب مسرح المرآة عند (بيراندييللو) والذي تحتل مكانا في كل مسرحياته فمثلاً (لوديسي) يتفحص طيفه في المرآة متسائلا ما أنت بالنسبة للآخرين ؟ ما أنت في أعينهم .(37)

ويقول (بيراندييللو) مستطردا حول القناع والوجه (هناك ما هو أشبه بالقناع الداخلي الذي لا يراه إلا الشخص الذي يلبسه .وهناك القناع الخارجي والأقنعة التي يعرفها به رفاقه .وهذا القناع الخارجي قد يكون شيئا فرضه المجتمع عليه يود لو تخلص منه لولا إصرار الرأي العام على لن يلبسه وهنا يتسأل بيراندييللو أين هي الحقيقة أو الواقع الموضوعي في كل هذه الضجة)(38).

كما وتعتبر تجارب (أونيل) مع القناع في النص المسرحي من التجارب الهامة فقد لاقى القناع لديه اهتماما إلى درجة اعتباره أداة في حل مشكلات العصر ففي تصريح (لأونيل) في المجلة الأمريكية عام 1932 يوضح تلك الأهمية بقوله " أن في بعض المسرحيات وبخاصة المعاصرة ، القناع هو الذي يمكن الكاتب المسرحي من حل أهم المعضلات التي تعترضه ، وبإمكانه عبره أن يجسد الأزمة المتخفية بعمق في النفس التي تعالجها السيكولوجيا ، فكيف يمكن أن نراقب النفس إلا من خلال دراسة القناع وبالتمرس بكل نوع الأقنعة "(39).

إن خير مثال يهتدى به للتدليل على التجارب الهامة التي خاضها (اونيل) مع القناع يمكن العثور عليه في مسرحية (الإله الكبير بروان) فهذه المسرحية " استعارة تمثيلية للصراع بين النسك والتدنيس وبين الفنان (الذي تتصارع فيه هاتان النزعتان) ومادية المجتمع ، لقد حاول أونيل أن يعبر عن هذه التناقضات المختلفة باستخدام الأقنعة التي تضعها شخصياته وتخلعها طبقا لاحتياجات الموقف"(40)

لقد شكلت هذه المسرحية شيئا هاما بالنسبة (لاونيل) إلى درجة أن ميزها عن كل كتاباته. يقول (اونيل) " مازلت أجد هذه المسرحية أفضل ما كتبت واشد تأثيرا . إن لها أفاتها ، دون شك ، إلا أنها ، بالنسبة لي ، على الأقل ، فإنها توفق في التعبير عن مأساة الحياة السرية والتي تتكشف عبر الأقنعة " (41)

وقد اعتمد (اونيل) القناع الكونغولي اعتمادا رمزيا في مسرحية " أبناء الله كلهم لهم أجنحة " 1923وقد أثار ضجة كبيرة لكونه استهدف التمييز العنصري والطبقي.(42) أما مسرحية (اونيل) الأخرى (ضحك ليعازر) 1928 فقد أعطى فيها للقناع مساحة أوسع إذ تحتاج هذه المسرحية " لأكثر من مائتين وخمسين قناعا مختلفا ويكاد يكون كل مشهد فيها مماثلا لأخيه " (43).

إن الحديث عن القناع الفكري في المسرح المعاصر يرتبط بقوة أيضا بمسرح (بريخت) فغالبا ما كان يلجأ هذا الكاتب إلى التعامل مع التاريخ كأداة للتستر على أفكاره السياسية فنجد أن (بريخت) في

مسرحيته (فاتزر) 1927 يعمل على تقديم شخصية تتخذ من عماء الآخرين سبيلا في التقدم صوب رغباتها ولا تولي لهم أدنى اهتمام رغم أن بقائها مرتبط ببقائهم معها ، لكن مشكلتها أنها تعامل الآخرين كأشياء لا كأفراد . وما تلك الحادثة وما هؤلاء الأفراد إلا قناعا أراد به (بريخت) الإشارة إلى أزمة الصراع في القوة المتفاقمة في الحزب الشيوعي الاممي في العشرينات . (44)

وتعد مسرحية (جاليلو) شاهدا آخرا على تمكن (بريخت) من تحقيق قناعه عبر التاريخ ليكون شاهدا حيا على القضايا الراهنة في مجتمعه ففي (جاليلو) " يعيد الكاتب ترتيب تاريخ الكنيسة ، الاندفاعة الأولى للبروتستانتية والنتائج المدمرة للإصلاح المضاد في القرن السابع عشر ، وذلك ليماثل تاريخ حزب العمال الاجتماعي الديمقراطي القديم في روسيا ، عبر موجات من الثورة ورد الفعل في القرن العشرين " (45).

وفي مسرحية " دائرة الطباشير (القفقاسية) " يعمل بريخت على تحقيق قناعه من خلال مفهوم التغريب " إذ تكون الأم المربية بديلا للام الأصل أمرا طبيعيا .. والهدف من وراء هذا القناع إدانة لنظام بأكمله هو النظام الاجتماعي المتفسخ المنقسم على نفسه . الذي تنقلب فيه القيم رأسا على عقب "(46).

لقد كان لأسلوب (بريخت) في التقنع تأثيره حتى على المسارح السوفياتية ، فقد قدم المخرج السوفياتي ليوبيموف مسرحية " سيتزوان " في أواخر عام 1964 وكانت غمزا ته السياسية استفزازية بصورة جريئة لكن بمقابل ذلك كان أفلاته من الخطر ممكنا بوساطة عرض الأعمال الكلاسيكية التي تخضع لرقابة اقل صرامة وباستخدام قناع النص البديل الذي يعتمده بريشت(47).

المبحث الثاني : (تجربة القناع في المسرح العربي):

لقد شكلت مسألة التقنع من خلال الرموز الأسطورية والتاريخية والتراثية في النص المسرحي العربي هاجسا بالنسبة لأغلبية الكتاب العرب (فمنذ الربع الأول من الستينيات بدأ المسرح المصري يتوغل في الرمزية ليعبر عن الخلل السياسي (..)مما انحرف بالمسرحية إلى الجانب الذهني الذي كان توفيق الحكيم رائده ..فقد وجد معظم كتاب المسرح أن خير وسيلة لإيصال آرائهم في فساد الواقع السياسي والاجتماعي أن يخلطوا بين الأشكال الفنية عند كل من بريخت ويونسكو وبيكيت ، وان يستوحوا بعض الشخصيات التاريخية كي يغمضوا أهدافهم ، طلبا للأمان من بطش السلطة) (48)

وحقيقة الأمر أن الرمز في المسرح المصري لم يكن يشكل حضورا ملموسا إلا بعد أن أنتج (توفيق الحكيم) مسرحية (يا طالع الشجرة) وعمل على المزج فيها بين عنصري التراث والعبث ، فكان ما صنعه (الحكيم) خطوة هامة في منح الكتاب الذين تأثروا بتجربته قدرا كافيا من إمكانية التعبير بحرية عن آراء وقضايا كان من الاستحالة مناقشتها أو التصدي لها ، و(الحكيم) في هذه المسرحية يختفي خلف قناع الرمز كي يدين السلطة .(49)

لقد كانت مسرحية (ياطالع الشجرة) من درجة التقنع الشديدة إلى درجة أن تعددت القراءات النقدية حولها (فمحمد مندور) يرى أن شخصية (الزوج) هي شخصية (الحكيم)في مقابل شخصية (الزوجة)التي تعني الحياة ،ويشير(مندور) إلى أن هذا التقنع المفرط لكون (الحكيم) قد لجأ في هذه المسرحية إلى أسلوب العبث ودليله على ذلك الحوار المتكرر (للزوج) عن (شجرته) و(الزوجة)عن (بنتها) إلى درجة فقدان اللغة قدرتها على أن تكون أداة للتفاهم ، في حين يجد الناقد (خليل نور الدين) إن للمسرحية تفسيرا سياسيا منطلقا بذلك من أغنيتها التي وجدها تعني طلب الفقراء للطعام في حين أن شخصية (الزوج) تجسد الرأسمالي ، ولكن (الشجرة) رمزت إلى(مصر) لدى الناقد (غالي شكري) فربط هذا الأخير المسرحية بالواقع المعاصر مع رأيه في كونها أسطورة حديثة .(50)

ولعل (الحكيم) بانصرافه إلى المسرح الذهني إنما أراد قبل كل شئ ان يؤسس لمعادل موضوعي مسرحي يمكنه استيعاب جل القضايا التي تستعصي على الطرح ولا تسمح بالمباشرة فوجد القناع والرمز الأداة المثلى لذلك , ويشبه الدكتور (عبد الله ابوهيف) هذا المعادل بالكتابة الخرائطية حيث يجد" ان الكتابة المسرحية كالتخطيط ألخرائطي يقوم على تكوين نسبة معينة ،لأن الجبال كما هي في الواقع تتحول على الخريطة إلى مربعات أو دوائر أو مثلثات وغير ذلك (51) .

ويلاحظ نتيجة لتركيز (الحكيم)على القناع في تجاربه المسرحية فقد أصبحت " الأفكار هي مركز الثقل في مسرحياته ، أما الشخصيات فليس لها كيانها الخاص ، وإنما وجدت لتجسد الأفكار . وينشأ الصراع لا بين العواطف وإنما بين الأفكار ، والحوار في معظم المسرحيات فكري ومعقد . "(52).

والقناع في مسرح (الحكيم)غالبا ما يعتمد الأسطورة، كونها عالم إنساني تنبعث منه إحساسات إنسانية فيها من البؤس والحزن والفرح والعذاب ، عالم لا يمكن أن يكون جامدا ولا يمكن لمادته أن تكون ثابتة لكونها تكتسب هيئتها ودلالتها وفقا لإحساسات المتلقي . كما وان (الحكيم) وجد في لغتها الرامزة خير ترجمانا لأحاسيسه وأفكاره وقد تمكن من جعل الرموز قادرة على الترابط والاستدعاء . (53)

كما ونرى تجسيدا للقناع في مسرحية (براكسا او مشكلة الحكم) لـ (توفيق الحكيم) حيث يعتمد في هذه المسرحية رمزا سياسيا متأثرا بمسرحية قديمة (لارستوفانيس)بعنوان "مجلس النساء " حيث يجعل من "ابقراط " رمزا للعلم والمعرفة ، و" الفيلسوف " رمزا "للعقل والحكمة " . ويستهدف (الحكيم) بهذه الرموز إدانة السلطة حيث يوجه رسالة تؤكد أن ليس ثمة سبيل لإصلاح الحكم إلا بالتخلص من فساد النظام الديمقراطي . (54)

أما الكاتب (يوسف إدريس) فتكاد تكون مسرحية (المهزلة الأرضية)خير دليل على استخدامه للأقنعة والرموز فـ (أحداث المسرحية تدور حول النزاع على الملكية بين ثلاثة أشقاء(..)وبعد احتدام الصراع و ازدياده تصفو العلاقات بين الأشقاء . وتنتصر الأخوة والمحبة و الأشقاء الثلاثة يتحولون من أناس بسطاء إلى رموز وأقنعة لفئات اجتماعية ..) (55) .

في حين نجد أن الكاتب (عبد الرحمن الشرقاوي) وجد في التاريخ بأحداثه الماضية قناعا يمكنه من نيل مآربه في نقد السياسة ففي مسرحية (الفتى مهران) وكما يقول (محمود أمين العالم) يجعل " من العصر الملوكي موضوعا لها وتنتقد الوضع الاجتماعي في ذلك العصر . وتصور التناقض فيه بين الحاكم والمحكوم . ومدى الظلم الذي يمارسه الحاكم . ومدى المقاومة التي يبديها المحكوم .والمسرحية تعبير رمزي عن أحداث واقعنا الاجتماعي والسياسي "(56)

ولا يمكن إغفال دور الكاتب(الفريد فرج) فقد شكلت القضايا الوطنية لديه هما يوجب مجابهة السلطات القمعية وفضح مكائدها ولذلك لم يكن هنالك نص لهذا الكاتب يخلو من إدانة الاستعمار ومجابهته ولكي يحقق ذلك كانت نصوصه المسرحية تتقنع بأشكال ووسائط مختلفة ولعل من أهمها التراث العربي ،ففي مسرحية (حلاق بغداد) مثلا قام بالمزواجة بين حكايات (ألف ليلة وليلة) وإحدى قصص الجاحظ في كتابه (محاسن الأضداد) في حين جاءت مسرحيته (علي جناح التبريزي) كاستلهام لحكايات ثلاث من الليالي ،هي حكاية (المائدة الوهمية) وحكاية (الجراب) وحكاية (معروف الاسكافي) وعالج فيها قضية توزيع الثروة بين كافة فئات الشعب العامل ،متجاوزا حدود التراث متوغلا حدود المعاصرة ،وفي مسرحية (الزير سالم) يجعل من التراث قناعا لتحقيق العدل أما مسرحيته القصيرة (بقبق الكسلان) فهي تعود إلى فضاء حكائية الليالي ، كما واشتركت معها في ذلك مسرحيته الأخيرة (الطيب والشرير والجميلة)(57)

وفي مسرحية أخرى يتجاوز (الفريد فرج)القناع التراثي ليبحث عن قناع أخر،فهو مثلا في مسرحية (عطوة أبو مطوة) يقوم باستحياء مسرحية (أوبرا الشحاذين) للكاتب الانكليزي (جون جاي) ليحقق من خلالها اخفاءا للشخصيات والأحداث التي يعنيها بالحقيقة وعلى حد قول الناقد(محمد بركات) " في عمله هذا الجديد يقدم لنا الفريد فرج صورة مصر في الثلاثينات من هذا القرن وهي ترزح تحت حكم الاستعمار البريطاني وأذنابه .. يومها كانت الأزمة الاقتصادية العالمية تأخذ بخناق الجميع ، وقد انسحبت أثارها على مصر " (58).

لقد كانت الأقنعة الفكرية جزءا هاما من تجربة (الفريد فرج) في المسرح وقد كان وجودها مقترنا بثورته السياسية المستمرة وإحساسه بالمسئولية تجاه وطنه إلى جانب إدراكه لأهمية رسالة الفن إذ يؤكد(فرج) أن " رسالة الأديب تعلمنا إلا نخشى كارثة ، ولا نتهيب مغامرة . فكل زمن خطير في التاريخ كان زمن اضطراب وكوارث . وأعظم فوائد الإنسانية تجمعت عن عصور العذاب والخطر . العاصفة لا تقتلع إلا ضعيف الاغراس أما الأشجار ذات الحيوية العصية فالأعاصير لا تزيدها إلا قوة ومناعة "(59).

أما الكاتب (صلاح عبد الصبور) فقد لجأ في صياغة قناعه المسرحي الفكري إلى التاريخ العربي مما أمكنه من شحن العمل المسرحي برموز عربية تاريخية عظيمة وليس السبب الإعجاب بهذا التاريخ بقدر تجاوز العقبات التي تعترض طرح الفنان لرأيه في واقعه المعاصر ولعل (الحلاج) يعد أنموذجا بارزا للطرح التاريخي المقنع أو لاستخدام التاريخ كقناع أو لاستخدام الشخصية التاريخية كقناع ، (فصلاح عبد الصبور) لم يتقيد بحرفية التاريخ ، وإنما اكتفى بالزي التاريخي لهذه الشخصية ليمنحها أفكار جيله من واقع همومه المعاصرة .(60)

في حين انه في مسرحية" الأميرة تنتظر" يستخدم عدة وسائل فيعمد إلى جعل المسرحية " تلعب بالأقنعة وبالتمثيل داخل التمثيل وبالرمز المكثف وبالإغراب والإيحاء "(61).

وكان القناع الفكري عند الكاتب(رشاد رشدي) لا يقل شأنا عن سابقيه فهو في مسرحية " (اتفرج ياسلام) وكما يقول(محمود أمين العالم)"يعالج رشاد رشدي موضوعه بأن يتخذ رموزه من التاريخ ، تاريخ مصر تحت حكم المماليك وتواجهنا دائما أقنعة رمزية تعبر عن الحكام والمحكومين "(62).

ويشير الدكتور(محمد الدالي)إلى أن (رشدي)قد نفذ فكرة القناع الرمزي في هذه المسرحية بعد قراءة تاريخ(مصر)في كتاب (سندباد مصري) للدكتور (حسين فوزي و(ابن اياس) و(الجبرتي) ديدا ، ولجأ (رشدي) فيها إلى الرمز خوفا من التصريح والى الإيحاءات خشية العلانية في معالجة فلسفية تسخر من الحاكم في فترة الم بالشعب المصري ألما كبيرا دون أن يكون لهم من دونه مفرا أو ملاذا (63) .

كما وان هناك استخدام يعتمد المزج بين أساليب مختلفة للقناع قام (رشاد رشدي) بتنفيذه في مسرحية (حبيبتي شامينا) حيث يربط بين الرمز والواقع وبين التاريخ والأسطورة .(فحاكين) رمز الكلمة والمعرفة . والفتى (راعين) يرمز للإنسان وللحرية . أما(شامينا) ابنة اورشليم فهي رمز الحب والحياة وترمز (سوسنة)إلى سيناء و(أبناء سليمان) إلى اليهود وبذلك تكتمل عناصر قصة الأرض المغتصبة . .(64)

أما الكاتب (علي سالم) فأنه في مسرحية (أنت اللي قتلت الوحش) يؤكد قدرة الأسطورة على أن تكون مادة مميزة في صياغة القناع الفكري ، والمسرحية " صيغت صياغة عصرية من "اوديب" فغير الأسطورة الإغريقية تمام التغيير بحيث جعلها تعكس القرن العشرين بصفة عامة والوضع في مصر حتى هزيمة 1967 بصفة خاصة ، والهدف من المسرحية " التنديد " بالشرور الاجتماعية والسياسية التي عمت البروقراطية الفاسدة "(65)

وهنالك تجربة أخرى في التعامل مع القناع في المسرح العربي تتمثل بتجربة الكاتب (رؤوف مسعد)حيث يعمل على توظيف القناع الفكري بطريقة أكثر جدة عندما جعل القناع شخصية تلعب لها دورا في مسرحيته " القناع والخنجر " 1965 فنجد (القناع جزء مكمل في المسرحية (..) وهو يعلق على بعض الأحداث ويتنبأ بأخرى ، وهو يرمز إلى الأفريقيين الذين مزقتهم الخلافات والنزاعات فتركوا قائدهم يواجه الأزمة بمفرده) (66).

أما القناع في مسرحيات الكاتب (فيصل الراشد)فأنه يتميز با لقساوة والقتامة وهو يجسده من خلال لجوءه إلى أقنعة حيوانية تعكس عنف الواقع ولا معقوليته ويتجلى ذلك في مسرحية (امرأة حافية) عندما يجعل (ضفدعة)تتكلم بغضب ومرح في آن واحد ،وكيف أصبحت ضفدعة بعد أن كانت امرأة في الأصل . ويؤكد المؤلف تطبيق نفس الرؤية القاتمة ويلبس الإنسان قناعا حيوانيا في مسرحيته الأخرى (تداعيات بغل فقد سمعته) .ويلجأ (الراشد)إلى الأقنعة بشكل عام في نصوصه مؤكدا التحولات التي تصيب الإنسان ، وتكون الأقنعة حيلة فنية يقوم من خلالها بعكس الانسنة موجها نقده إلى الاستبداد الذي يستولي على آدمية الإنسان ويمحو أثرها . (67)

وفي مسرحية (حلم الهمذاني) للكاتب السعودي (محمد العثيم) فانه يجعل شخصية (ابن هشام) التي هي شخصية من صنع خيال الهمذاني ، يجعلها تستسلم لخطاب (الكاهن / السكندري) ويجعل (العثيم) من محتوى الخطاب بعيدا عن مجتمع الهمذاني، مجتمع القرنين الثالث والرابع الهجري ، وبذلك فهو يستعين بتلك الشخوص ومسمياتها كغطاء يمرر من تحته مفردات مجتمعنا الحديث وعصرنا ،بما يميزه من أدوات قتل متطورة من أسلحة تدمير كالقنابل النووية والجرثومية والمدافع . (68).

ولا تقل تجربة المسرح العراقي شأنا عن بقية المسارح العربية في التعامل مع القناع ورغم مرور كتاب المسرح بضغوطات سياسية مستمرة ابتداءا من الخمسينيات وما تلتها وما فرضته تلك الضغوطات من هموم فني وما استدعته من ركون إلى الصمت طلبا للامان ،حيث أن التواصل كان يعني المخاطرة والمجازفة إلا أنهم لم يتراجعوا وعزموا إلا التواصل والمواجهة حتى النهاية مستعينين بأشكال من الصراع الخفي .(69)

وفي تلك الفترة أنتج (العاني) مسرحية (مسمار جحا) التي أعدها عن نص للكاتب (علي احمد باكثير) وقام بتكثيف فكرتها وباختصارها لتلاءم الظرف السياسي آنذاك حيث كانت الساحة العراقية تشهد تحركا وطنيا والصراع يتسم بالتصاعد بين السلطة الرجعية والشعب السلطة التي انكشفت تلاعباتها وزيفها عبر المعاهدات الجائرة والسيطرة الاقتصادية واحتكار النفط فكان (مسمار جحا) القناع الأمثل لمهاجمة كل ذلك بعد أن وجد (العاني)إمكانية الضغط على تلك الفكرة لإثارة إحساس المتفرج وتعزيز انتباهه للمعنى المضمر . (70)

لقد استعان (يوسف العاني) وهو يجابه مخاطر السياسة القمعية المتسلطة بالرمز وأعطاه مكانة ووجودا حيويا في نصوصه ويشير (العاني) إلى هذا الأمر مستطردا(الرمز والإشارة العابرة تظل عميقة وهامة ، اداءا وتجسيدا وأثرا (...) ومن هنا ارتبط مسرحنا بالناس فكان بحق مسرحا سياسيا في وقت كانت السياسة في المسرح(..) جريمة يعاقب عليها القانون وسخرنا من الساخرين منا) (71) .

وبالرغم من تغطية (العاني) لنواياه تجاه السياسة وتوخيه جانب الحذر غير انه لم يسلم من تبعات أفكاره المسرحية المشحونة بالهمز واللمز المعبأ ضد السلطات رغم تقنعها بالتاريخ والتراث أو الاقتباس أحيانا وهذا ما جعل (العاني) بعد تعرضه لملاحقات السلطة ومنع مسرحه عام 1957 أن يستعير اسما له كمؤلف وبذلك ذهب (العاني)لا لتقنيع النص فقط وإنما لتقنيع نفسه أيضا .(72)

أما تجربة العاني في مسرحية (الخرابة) عام 1970 فقد أراد بها السخرية من الانكليز مسلطا الضوء على الثوار في النجف ليعود القهقرى إلى الوراء مدونا أحداث عام 1918 وجعل من أعضاء الخرابة يشنون تلك الحملة الساخرة كما وجعل من شخصية الشاب المسمى " الواحد " رمزا للوجه الكالح المتمثل بالولايات المتحدة .(73)

ويقول (يوسف عبد المسيح ثروت)مشيرا لشخصية (الواحد)في مسرحية (العاني):(إلا أن المؤامرة التي يريد الواحد أن يفتعلها بين سكان الخرابة سرعان ما تنكشف عندما يتفاهم الأول والثاني والثالث فيضعون حدا حاسما لكل ما يفرق بينهم (..) لأن القرار بأيديهم ولأن المصلحة العامة هي مصلحتهم جميعا ..)(74) .

أما في مسرحية (الخان) فأن (العاني) يتخذ من قناع الرمز وسيلة هامة في تصديه للازمة العراقية في نيسان 1941 حيث كان حينها الجيش البريطاني قد فرض احتلاله لمدينة البصرة فكان (الخان) لدى (العاني)رمزا للوطن وكانت (الحية) رمزا لعملاء العدو في الداخل والخارج ، أما (أبو الحيانة) فهو يمثل رمزا للقوة التي تعمل على سحق عملاء العدو والقضاء عليهم .(75)

ونجد تجربة أخرى عند الكاتب (طه سالم)في مسرحية (طنطل) حيث يتجه إلى فضح المجتمع الفاسد عبر قناع يجمع فيه بين أسلوب الرمز وأسلوب العبث سعيا منه إلى الكشف عن كيان آلي عبثي لامعقول يتطلب بقائه واستمراره أن تعمل الأغلبية دون أدنى رأي في مشروع العمل ، ومن اجل إبراز ذلك يعمل الكاتب على نقل صفات النمل والخنافس والصراصير إلى طفيليات المجتمع ليتخذها قناعا رمزيا لوجود عبثي ديدنه استغلال دماء الناس وقوة عملهم .(76)

كما ويتصف الكاتب العراقي (عادل كاظم) بتميزه بتوظيف الأسطورة والتراث كأداتين هامتين من أدوات تقنيع النص من خلال ما يخلقانه من قوة في الترميز ولذلك غالبا ما تكون تلك القوة الرمزية حاضرة في نصوصه إلى درجة تغلبها على شخوصه المسرحية ،كما حدث في مسرحيتيه (الخيط) و (الطوفان) و (تموز يقرع الناقوس) فالطوفان يشير إلى طوفان الاستبداد والقهر والتسلط في مداه التاريخي الموغل في القدم ، في حين يمثل (تموز) شعب العراق وهو يتصدى لصنوف المظالم ويقاومها .(77)

والى جانب الأسطورة والتراث فقد استطاع (عادل كاظم) أن يتخذ قناعه من الشخوص التاريخية حيث رأى في حياة بعض الشخصيات المتسمة بأبعاد محددة وواضحة تاريخيا وثقافيا مميزات درامية

تمكنه من الاقتراب من الحاضر فراح يلبس شخصياته تارة قناع الحاضر كما فعل في مسرحية (الزمن المقتول في دير العاقول) ، وتارة أخرى يلبس شخصياته الحاضرة قناع التاريخ ويصف ذلك في مسرحية (الموت والقضية) مشيرا إلى أن حركة المونتاج كانت تحدث خلف الصورة لا خلالها وان الكيفية في ذلك كونها استعارت قيما فنية متنوعة فالشخصيات مثلا هي (شهرزاد) ،(هاملت) ،(عطيل) ، (جيفارا) ، وان عملية المونتاج المشار اليها هي بناء العلاقات الحضارية والنفسية كما تبدو لـ (عادل كاظم)في تفسيره لتلك الشخصيات في محاولة منه للخروج برؤيا الثورة الحديثة (78). وهي لا تنفصل عن الدافع الانساني الفاعل في خلق الضد المتغير الذي يندغم مع الروح الانسانية .

ما اسفر عنه الاطار النظري :

(1) عمل على القناع الفكري في المسرح الإغريقي كل من (اسخيلوس) و(يوربيدس) و(ارستوفانيس) ،حيث تميز لدى الأول بأنه قناع يعتمد الحيل والتلاعبات في ألفاظ ومعاني النص ،ولدى الثاني بكونه قناع يعتمد التلاعب بطبيعة الحدث ، في حين تميز لدى الأخير باستناده على الأساطير والتأريخ والشخوص .

(2) اعتمد مسرح القرون الوسطى قناعا فكريا ينشأ عن الرمز ذا الدلالة الثابتة وهو رمز يرتبط بأماكن وشخوص معروفة سلفا لدى المتفرجين.

(3) في المسرح الاسباني يتجلى القناع الفكري في مسرحيات (لوب دفيجا) فقد ابتدع ما يدعى بمسرحيات الأقنعة التي جمعت بين الاستهلال والمهزلة والمجاز. أما (موليير) فالقناع الفكري في مسرحه قناع ساخر يتشكل غالبا من نموذج لشخصية واقعية.

(4)إن من ابرز مميزات فكرة القناع في مسرح (بيراندييللو) اتخاذه شكلا فلسفيا يحدد بالصراع بين الوجه والقناع وهو في الأول يمثل عذابات الإنسان، وفي الثاني يمثل قوالب خارجية وأنظمة اجتماعية .ويعمل (بيراندييللو) عبر مفهوم مسرح (المرآة)على كشف الأقنعة عن حقيقة النفس المراوغة بعد أن يتحقق انعكاسها في عيون الآخرين .

(5)القناع عند (اونيل) هو الذي يمكن الكاتب المسرحي من حل أهم المعضلات التي تعترضه وبإمكانه عبره أن يجسد الأزمة المتخفية بعمق في النفس التي تعالجها السيكولوجيا .

(6) إن من ابرز سمات القناع الفكري في مسرح (بريشت)اعتماده على التاريخ والتغريب.

(7) إن القناع الفكري في المسرح العربي والعراقي استعان بالرمز والأسطورة والتاريخ والتراث والاقتباس من نصوص أخرى.

الفصل الثالث : (اجراءات البحث)

(1) منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بناء الإطار النظري وفي تحليل عينة البحث.

(2) أدوات البحث :

استخدم الباحث الادوات التي شملت (المعايير التي تمخضت عن الاطار النظري ، والنصوص كنماذج اساسية لاختبار هذه المعايير) .

(3) عينة البحث :

اختار الباحث عينته المتعلقة ببحثه قصدياً وللسبب الاتي:

إن في هذا النموذج ما يتفق وهدف الدراسة نظراً لما تحويه من عناصر تتسق ومؤشرات البحث في التحليل .

(4) تحليل العينة :

من اجل الوصول إلى تحقيق النتائج التي ترتبط بأهداف البحث سيقوم الباحث بتحليل عينة البحث على وفق المعايير الآتية :

قناع الأسطورة ، قناع التراث ، قناع التاريخ ، قناع الرمز ، قناع الشخصية ، قناع المجتمع)

مسرحية : (مأساة بائع الدبس الفقير):

تدور أحداث المسرحية حول بائع دبس فقير يدعى (خضور) يقوم احد جواسيس السلطات القمعية بنصب فخاخ متلاحقة له ويلفق له التهم المتتالية فيذوق التعذيب مرارا وتكرارا دون سابق جرم أو ذنب حتى تؤاتيه المنية بعد أن يسحق بأقدام السلطات .

يستهل (سعد الله ونوس)هذه المسرحية بقناع الأسطورة مستخدما (جوقة التماثيل) ، وعلى لسانها يوجه جملة من الإدانات التي يستهدف بها النيل من السلطة وتوجيه النقد اللاذع لما ترتب على فعالها من أزمات إنسانية ومن ظلم وطغيان تجاوز حتى اللامعقولية التي كان القدر الإغريقي يسوق بها ضحاياه إلى مصائرهم المفجعة :

" حين كنا نغني في مآسي الإغريق
كان القدر مختلفا إلى حد بعيد
كان أكثر تبريرا واقل تفاهة
أما ألان ..آه .. بائسة مدن الأقدار التافهة ! "(79) .

وهنا يجعل(ونوس) من هذه الجوقة بحكم ارتباطها بزمان ومكان بعيدين عن رقعة الحدث التي يعنيها بالفعل أداة للتخفي وللتمكن من طرح ما يصعب الإدلاء به من أفكار وقضايا ثم يقوم (ونوس) باستخدام قناع التاريخ لكي يحكم عملية التخفي حيث يجعل الجوقة تعلن ومنذ بدء المسرحية أن ثمة حكاية ستقع وإنها لا تعود لهذا الزمن ، فالحكاية بما تحمل من عذابات إنسانية وما ستقوم بفضحه من جرائم ارتكبها المتسلطون إنما تعود إلى :

" الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن " (80) .

لكن (ونوس) لا يلبث أن ينبهنا إلى أن ما سلف وذكرته الجوقة من عدم انتمائها لما يقع من أحداث في هذه الحكاية ليس سوى تلاعبا لفظيا يراد منه صنع قناعا اجتماعيا جديداً خصوصا عندما يجعل الجوقة نفسها تعلن أنها جزء من مجتمع تلك الشخصيات بعد أن تقع أولى المصائب على شخصية (خضور)

الجوقة : "صمتا .. صمتا ..
نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن " (81) .

ويلاحظ أيضا تعامل (سعد الله) مع قناع الرمز فمثلا نجد أن الجاسوس (حسن) يكيد (لخضور) كي يوقعه في شباك السياسة ودسائسها ورغم تبديله لاسمه في كل موقف وإنكاره للاسم السابق إلا أن فعاله ثابتة على وتيرة واحدة لا تتبدل ولا تنفصل عن دناءتها وقذارتها ويرمز ونوس بذلك إلى أن في السلطة تتبدل الوجوه والمسميات لكن الفعال لن يطالها التغيير :

(هم أنفسهم .. الوجوه ذاتها .. الأيدي المتوحشة ذاتها .. الأفواه المحشوة بأوسخ الكلمات نفسها (..)لا يتغيرون ..لا يتبدلون)(82)

والى جانب ذلك فأن تماثيل الجوقة في كل مرة يتجدد فيها المكروه على (خضور) يتحطم احدها بالمقابل ويتناقص عددها وتحدث تغييرات حادة على هيئتها :

" لقد تهشم تمثال وتكوم رابية صغيرة من الحطام ... التماثيل الباقية لا تزال متناثرة في الساحة ، وقد ازدادت وجوهها انغلاقا ، وانعداما "(83)

وهنا يجعل (ونوس) التماثيل تحقق قناع الرمز أيضا فتحولها إلى حطام بالتدريج إنما يرمز إلى تحطم الضمير الإنساني والى انتفاء الإنسانية ولذلك فأن ملامح وجوه التماثيل أخذت بالانغلاق والانعدام .

ويعزز (ونوس) قناع الرمز في المنظر الثالث من المسرحية وابتدءا من هذا المنظر يعمل على خلع الصفات الوحشية والحيوانية على أفراد السلطة :

(يدخل من اليمين رجل متوسط القامة ، وجهه متطاول ينتهي بذقن كلبية . أهم ما يميز نظراته الذئبية .. المحتقنة باللؤم والغش (..)تجوس عيناه في المكان كأنه يتشمم بهما شيئا) (84) .

وبعد أن يستدرج الرجل الموصوف مسبقا (خضور) إلى مصيدته السياسية وينال الأخير ما لا يحتمل من العذاب يخرج من سجنه وهو " يدب على رجلين مريضتين " (85)

وعندما نجمع بين الوصفين اللذين يوردهما(ونوس)في هذه المسرحية لرجل السلطة (أداة التعذيب) و (خضور) (الضحية) نجد أن السلطة الحيوانية المتوحشة الخالية من المشاعر الإنسانية قد أحالت (خضور) إلى حيوان بعد أن أذلته واستلبت كرامته وعزته وما سير(خضور) على أربع حتى ختام

المسرحية إلا قناع رمزي لذلك . وثمة إشارات أخرى تدلل على هذا القناع ففي المشهد الختامي يشير (ونوس) بقوله:

" على الرصيف الأيسر يدب خضور كأنه شبح . رأسه منكس ، ونظراته كليلة تجس بلاطات الرصيف أمامه " (86)

ثم يأتي (ونوس) بما يقطع الشك باليقين عندما يذكر في ختام المسرحية أيضا إشارة إلى أن خضور " يضع رأسه بين يديه ، ويتمتم عبر ولولته الحيوانية " (87)

والسلطة في هذه المسرحية يُلبسها (ونوس) قناعاً لا يمكن الكشف عما يختبئ خلفه من ملامح ، انه قناع تام يجعل من السلطة بلا هوية محددة ولا مرجعية استدلالية معروفة وبلا ثبات شكلي ولذلك نجد مستوى التحول في المسميات التي يخلعها جاسوس السلطة على نفسه فتارة (حسن) وتارة(حسين) وتارة(محسن).لا بل ان القناع يتجاوز في ختام المسرحية المسميات ليطال مظهر المتسلطين لدرجة تضيع معها قدرة التعرف على ملامحهم فـــــ

" القامات واحدة . المشية المنتظمة الإيقاعية واحدة .ألباس بزات موحدة .وكلهم بلا وجوه . رؤوس كروية تتسطح في مقدمتها بشكل مائل .لا عيون .لا أنوف . لا خدود . لا أفواه "(88)

وتبقى تلك الشخوص مجهولة الهوية ولا يضفي عليها (ونوس) سوى قناعا رمزيا أخيرا في ختام المسرحية حيث يرمز لها بالآلة التي تخضع لقانون دقيق في حركتها ولا تفعل إلا ما يمليه عليها ذلك القانون الميكانيكي حتى وان استخدمت ضد البشر وفي سبيل إيذاءهم لأنها مفرغة من الحس ولذلك فأن السلطويين الذين استحالوا إلى الآلات وبعد وقوع (خضور) على الرصيف نتيجة تعرضه لطائل من التعذيب لا يمتنعون أن يسحقونه بأقدامهم بل أنهم (حريصين على الإيقاع ثلاث أقدام ترتفع . ثلاث أقدام تسقط .(..) ثم يواصلون سيرهم المتناسق . وليس وراءهم بعد إلا لطخ سائل مصفر يبقع الإسفلت) (89).

هذا الطرح يكشف عن هول القناع الذي يخفي اسماء تلك الشخصيات ولا يعلن عنها ولكن فعلها يعمل على ترسيخ صورتها البشعة ، وعلى تعزيز قيمة القناع الذي يكشف عن موقف الكاتب الانساني الذي جعله يستعين بفكره وحنكته في تجنب الطرح المباشر .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

أولاً ـ النتائج :

من خلال تحليل عينة البحث توصل الباحث إلى النتائج التالية :

1- في مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير تعامل(ونوس) مع الأقنعة التالية :

أ ـ قناع الأسطورة ـ متمثلا بجوقة التماثيل التي استلهمها عن الأساطير الإغريقية

ب ـ قناع التاريخ ـ بعد أن وضع عبارة تتنكر من خلالها الشخصيات إلى انتمائها الزمني :"نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن "

جـ ـ القناع الاجتماعي : يتمثل بالتحولات التي تطرأ على الشخصيات من حالة التنكر إلى الواقع إلى حالة المنتمي الذي يقر بنفسه تلك الحقيقة وكما حدث مع التماثيل التي ادعت انتمائها اليوناني وصلتها بالأساطير ، وإنها شاهدة على الأحداث وليست جزءا من مجتمعها ،لكنها تراجعت عن ذلك بوقوع أول مصيبة في مجتمعها .

د ـ قناع الرمز : وحققه (ونوس) في تحطم تماثيل الجوقة المتلازم مع وقوع أية الآم تصيب بائع الدبس حتى يتناقص عددها بشكل ملحوظ وتبعا لمراحل التعذيب التي تمر بها تلك الشخصية ، كما وحققه بالتحول في مسميات رجال السلطة وإحالة حركاتهم إلى قانون آلي وتلاشي ملامحهم وإكسابهم صفات حيوانية .

ثانياً ـ الاستنتاجات :

1 ـ إن استخدام القناع الأسطوري منح قدرة الانفتاح الزمني والمكاني فأصبح الزمان والمكان غير معينين وبالنتيجة ،أصبحت الأفكار المطروحة من وراء هذا القناع مشروعا للتداول الذي لا يخضع إلى محددات ويلاءم مختلف الأزمنة والأمكنة

2 ـ منح القناع الأسطوري إمكانية خلق مستويين في المعالجة المسرحية الأول يتمثل بالمستوى الواقعي والأخر يتمثل بالمستوى الفانتازي .واتصف الأخير بجمالية التعبير وبإمكانية التخفيف من حدة المشاهد العنيفة التي ترد في النص المسرحي

3 ـ خلق القناع الاجتماعي إمكانية للاستفادة من المتناقضات الاجتماعية مما عزز في النصوص المسرحية إمكانيات تدفق الصراع وجعلها في حركة حامية متجددة .

4- مكن قناع الرمز من طرح موضوعات كثيرة ومتنوعة ، بأسلوب يتجاوز المعالجة الفنية التقليدية ، ويفسح المجال للتعامل مع تقنيات جديدة غير مألوفة أو معقولة تحقق الاستغراب والإدهاش ، وتفعل الفكر إلى أقصى درجة ممكنة. وتدع مجالا واسعاً أمام التأويل.

مصادر البحث ومراجعه

أ ـ الكتب:

1- ابوهيف (د. عبد الله) . المسرح العربي المعاصر : قضايا ورؤى وتجارب .دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2002 .

2- اصلان (اوديت) . فن المسرح . ترجمة : سامية اسعد . الجزء الأول . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1970 .

3 ـ أمين (محمود) العالم . الوجه والقناع في مسرحنا العربي . بيروت : دار الآداب ،1973 .

4 ـ بارت (رولان) .مقالات نقدية في المسرح . ترجمة : د. سهى بشور .دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، 1987 .

5 ـ باندولفي (فيتو) . تاريخ المسرح . ترجمة : الأب الياس زحلاوي . الجزء الأول . دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1979 .

6 ـ بروستاين (روبرت) . المسرح الثوري : دراسات في الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جينيه . ترجمة : عبد الحليم البشلاوي . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . ب ـ ت .

7 ـ تشيني (شلدون) . تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة . ترجمة : دريني خشبة . القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ب ـ ت .

8 ـ جاسكوين (بامبر) . الدراما في القرن العشرين . ترجمة : محمد فتحي . مراجعة : الدكتور لويس عوض . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر .
ب ـ ت .

9 ـ جاسم (د. حياة) . الدراما التجريبية في مصر : 1960 ـ 1970 والتأثير الغربي عليها . بيروت : دار الأدب ، 1983 .

10 ـ حاوي (ايليا) . اوجين أونيل . الطبعة الأولى . بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1981 .

11- الحكيم (د. فائق) . تاريخ المسرح . بغداد : مطبعة شارع المتنبي. 1979.

12 ـ خطابي (محمد) . لسانيات النص . مدخل إلى انسجام الخطاب . الطبعة الثانية . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2006 .

13 ـ الدالي (د. محمد) . الأدب المسرحي المعاصر . الطبعة الثانية . القاهرة : عالم الكتب ، 2006 .

14 ـ الدسوقي (عمر) . المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها . الطبعة الخامسة . القاهرة : دار الفكر . مطبعة الرسالة ، 1970 .

15 ـ سلام (أبو الحسن) .الإرهاب في وسائل الإعلام والمسرح . الجزء الثاني .القاهرة : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2004 .

16- الشمعة (خلدون) . الشمس والعنقاء : دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق . دمشق : منشورات الكتاب العرب ، 1974 .

17- صادق (د. منى) . رؤيتي : أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في الستينيات . القاهرة : أكاديمية الفنون . دار الحريري للطباعة ، 2005 .

18 ـ العاني (يوسف) . التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات . بغداد : دار الفارابي للطباعة ، 1979 .

19 - العاني (يوسف) . شؤون وشجون مسرحية . بغداد : مطبعة الراية . 1989 .
20 - عبد العزيز (سعد) . الأسطورة والدراما . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . المطبعة الفنية الحديثة ، 1966 .
21 - عبد المسيح (يوسف) .مسرح اللامعقول وقضايا أخرى . بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، 1985 .
22- العشري (جلال) . مسرح أو لا مسرح . بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب ـ ت .
23 - عطيه (حسن) . مسرح الفريد فرج صانع الأقنعة . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 2002.
24- مهدي (د.عقيل) . نظرات في فن التمثيل . الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، 1988 .
25 - مهدي (د. عقيل) متعة المسرح . بغداد : دار الحرية للطباعة ، 2000 .
26 - نانسه (بيتي) وهاينن (هيوبرت) . برتولد بريشت : النظرية السياسية والممارسة الأدبية .ترجمة : كامل يوسف حسين . مراجعة : جميل نصيف التكريتي . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1985 .
27 - نيكول (الارديس) . المسرحية العالمية . ترجمة : عثمان نويه . مراجعة : حسن محمود . الجزء الأول . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . مطبعة الرسالة ، ب ـ ت .
28 - نيكول (الارديس) . المسرحية العالمية . ترجمة : د. شوقي السكري . الجزء الرابع . القاهرة : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . المطبعة المصرية ، ب ـ ت .
29 - هوايتنج (فرانك) . المدخل إلى الفنون المسرحية . ترجمة : كامل يوسف و د . رمزي مصطفى . وبدر الديب . ودريني خشبة .ومحمود السباع . مراجعة : حسن محمود .وسعيد خطاب . القاهرة : دار المعرفة . مطابع الأهرام التجارية ، 1970 .
30 - والتون (مايكل) . المفهوم الإغريقي للمسرح . ترجمة : محسن مصيلحي. القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1998 .
31 - ونوس (سعد الله). مأساة بائع الدبس الفقير : ومسرحيات أولى .الطبعة الأولى . بيروت : دار الآداب، 1978 .
32 - ونوس (سعد الله) فصد الدم : ومسرحيات ثانية . الطبعة الأولى . بيروت: دار الآداب. مطابع الغد ، 1978 .
33 - اليوسف (أكرم) . الفضاء المسرحي :دراسة سيميائية . الطبعة الأولى .دمشق : دار مشرق مغرب ، 1994 .

ب ـ المجلات

1 - بارت (رولان) . " نظرية النص ". ترجمة :د. منذر عياش . مجلة العرب والفكر العالمي (بيروت) . العدد 3 ، 1988 .
2 - ثامر (فاضل) . " النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث " .مجلة الأقلام . بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة . العدد 3 - 4 - 1992 .
3 - حداد (علي) حسين ." قصيدة القناع : دراسة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر" . مجلة الأقلام . بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة . العدد 11- 12 - 1997 .
4 - عبد المسيح (يوسف) . " المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي " مجلة الأقلام . بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة .العدد 6 - السنة 15 - 1980 .
5 - منتصر (زينب) ." تيار الرفض في المسرح المصري المعاصر " مجلة الأقلام. بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة . العدد 6 - آذار 1979.

ج ـ المعاجم

1 - ابن منظور . لسان العرب . المجلد الأول والسابع والثامن . الطبعة الأولى . بيروت : دار صادر ، ب ـ ت .
2 - صليبا (جميل) . المعجم الفلسفي . الجزء الأول . الطبعة الأولى . قم : منشورات ذوي القربى . سليما نزاده ، ب ـ ت .

3 - علوش (د. سعيد) . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . الطبعة الأولى . بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1985 .

الرسائل والاطاريح

1 - راضي (ضياء) الثامري . قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث . رسالة ماجستير غير منشورة . بإشراف الدكتور شجاع مسلم العاني . جامعة البصرة . كلية الآداب ،1991 .

2 - صيهود (هاشم) محمد .الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم .رسالة ماجستير غير منشورة . بإشراف: د. حسن دخيل عباس .ود. عدنان حسين العوادي . جامعة بابل . كلية الآداب ، 2002 .

3 - عبد الكريم عبود . بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي . أطروحة دكتوراه غير منشورة .بإشراف : د. صلاح القصب . جامعة بغداد .كلية الفنون الجميلة ، 2000 .

الهوامش

1) ضياء راضي الثامري , قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث , رسالة ماجستير ، غير منشورة بإشراف الدكتور: شجاع مسلم العاني , (جامعة البصرة ,كلية الآداب ،1991), ص 26.

2) ابن منظور ، لسان العرب ،المجلد الأول ، الطبعة الأولى ،(بيروت : دار صادر ، ب - ت) ، ص 262 .

3) د. سعيد علوش , معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة , الطبعة الأولى ،(بيروت : دار الكتاب اللبناني , 1985) , ص 60 .

4) جميل صليبا , المعجم الفلسفي , الجزء الأول ,الطبعة الأولى ، (قم : منشورات ذوي القربى , سليما نزاده , ب - ت)، ص 244 .

5) ابن منظور ، المجلد الثامن ،المصدر السابق نفسه، ص 300 .

6) نقلا عن : ضياء الثامري , المصدر السابق نفسه ، ص ص 250 – 251 .

7) المصدر نفسه , ص 26 .

8) نقلا عن : علي حداد حسين , " قصيدة القناع : دراسة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر " , مجلة الأقلام , دار الشؤون الثقافية العامة , العدد 11 – 12 – 1987 , ص 259.

9) ضياء الثامري ، المصدر السابق نفسه , ص 27 .

10) خلدون الشمعة ، الشمس والعنقاء:دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ، (دمشق : منشورات الكتاب العرب ، 1974) ، ص 201 .

11) ابن منظور ، المجلد السابع ، المصدر السابق نفسه ، ص 98 .

12) د. سعيد علوش ،المصدر السابق نفسه ، ص 213 .

13) محمد خطابي , لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب , الطبعة الثانية , (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي , 2006) ص 13 .

14) فاضل ثامر , "النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث " , مجلة الأقلام (بغداد) العدد 3- 4 – 1992 , ص 17.

15) رولان بارت , " نظرية النص " ترجمة : د. منذر عياش , مجلة العرب والفكر العالمي (بيروت) العدد 3 – 1988 , ص 93 .

16) أكرم اليوسف , الفضاء المسرحي , الطبعة الأولى , (دمشق : دار مشرق مغرب , 1994 , ص 67 .

17) عبد الكريم عبود , بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي , رسالة ماجستير، بإشراف : د.صلاح القصب ،(جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ، 2000)، ص 7.

18) فيتو باندولفي , تاريخ المسرح , ترجمة : الاب الياس زحلاوي , الجزء الأول ،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي , 1979) ، ص 60 .

19) عقيل مهدي , نظرات في فن التمثيل , (الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر , 1988)، ص 18 .

20) ينظر : د. عقيل مهدي , نظرات في فن التمثيل , (الموصل : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، 1988)، ص 18.

21) المصدر نفسه ، ص 18 .

22) ج . مايكل والتوان , المفهوم الإغريقي للمسرح , ترجمة : محسن مصيلحي ،(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة , 1998) ،ص 131 .

23) شلدون تشيي , تاريخ المسرح في ثلاث الاف سنة , ترجمة : دريني خشبة , (القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , ب . ت)، ص 59 .

24) د.فائق الحكيم , تاريخ المسرح , (بغداد : مطبعة شارع المتنبي , 1979) ،ص 262 .

25) ينظر : رولان بارت , مقالات نقدية في المسرح , ترجمة د. سهى بشور , (دمشق : منشورات وزارة الثقافة , 1987) ، ص 32 .

26) فيتو باندولفي ، المصدر السابق نفسه ، ص 194.

27) ينظر : د. فائق الحكيم ، المصدر السابق نفسه ، ص ص312 - 313 .

28) د. فائق الحكيم ، المصدر نفسه ، ص 296 .

29) ج ـ مايكل والتون ،المصدر السابق نفسه ، ص 115 .

30) ينظر : د. عقيل مهدي ،المصدر السابق نفسه ، ص ص 15 - 16 .

31) ينظر اوديت اصلان ، فن المسرح ، ترجمة : سامية اسعد ، الجزء الأول، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1970)، ص ص 298 - 299 .

32) الارديس نيكول ،المصدر نفسه ، ص 208 .

33) ينظر :فرانك هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة : كامل يوسف وآخرون، مراجعة : حسين محمود وسعيد خطاب ، (القاهرة : دار المعرفة ، مطابع الأهرام التجارية ، 1970) ، ص 72 .

34) عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، الطبعة الخامسة ، (القاهرة : دار الفكر ، مطبعة الرسالة ، 1970) ، ص 304 .

35) ينظر : فرانك هوايتنج ، المصدر السابق نفسه ، ص 73 .

36) ينظر : روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ب ـ ت) ، ص ص 256 - 257 .

37) ينظر : المصدر السابق نفسه , ص ص 265 - 258 .

38) الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة : د. شوقي السكري ،الجزء الرابع ، (القاهرة : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، المطبعة المصرية ،ب ـ ت)، ص ص 236 - 237 .

39) نقلا عن : ايليا حاوي ، اوجين اونيل ، الطبعة الأولى ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1981) ، ص ص 391 - 392 .

40) بامبر جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ، ترجمة : محمد فتحي ، مراجعة : الدكتور لويس عوض ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ب ـ ت) ، ص 134 .

41) نقلا عن : ايليا حاوي ، المصدر السابق نفسه ، ص 390.

42) ينظر : المصدر نفسه ، ص183.

43) بامبر جاسكوين ، المصدر السابق نفسه ، ص 136.

44) ينظر : بيتي نانسه فيبر و هيوبرت هاينن ، برتولد بريشت النظرية السياسية والممارسة الادبية ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، مراجعة :جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1985) ، ص120 .

45) بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاينن ، المصدر السابق نفسه ، ص ص 82 - 83 .

46) يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، 1985) ، ص ص 124 - 125 .

47) ينظر : بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هاينن ، المصدر السابق نفسه ، ص 120 .

48) د. منى صادق ، رؤيتي :اهم اتجاهات الاخراج المسرحي المصري في الستينيات ، (القاهرة : أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة ، 2005)، ص 37 .

49) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص ص 61 - 63 .

50) ينظر : د . حياة جاسم محمد ،الدراما التجريبية في مصر :1960 -1970والتأثير الغربي عليها ، (بيروت :دار الأدب، 1983) ،ص ص 132-133 .

51) د. عبد الله ابوهيف ، المسرح العربي المعاصر : قضايا ورؤى وتجارب ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2002) ، ص 18 .

52) د. حياة جاسم محمد ، المصدر السابق نفسه ،ص ص 14 - 15 .

53) ينظر : سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، المطبعة الفنية الحديثة ، 1966) ، ص 105 .

54) ينظر : د. محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، الطبعة الثانية ، (القاهرة : عالم الكتب ، 2006)، ص ص 142 - 143 .

55) محمود أمين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي ،(بيروت :دار الاداب، 1973)، ص 98.

56) المصدر نفسه ، ص ص 107 - 108 .

57) ينظر : د. عبدالله ابوهيف ، المصدر السابق نفسه ، ، ص 109 .و ينظر : زينب منتصر ، " تيار الرفض في المسرح المصري المعاصر " مجلة الاقلام ،(بغداد) ،دار الشؤون الثقافية ، العدد 6 ، اذار 1979 ، ص 29 .

58) حسن عطيه ، مسرح الفريد فرج صانع الاقنعة ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، 2002 ،) ص 206 .

59) د. عبد الله ابو هيف ، المصدر السابق نفسه ، ص 113 .

60) ينظر : زينب منتصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 29.

61) محمود أمين العالم ، المصدر السابق نفسه ، ص 149 .
62) المصدر نفسه ، ص 119 .
63) ينظر : د. محمد الدالي ،المصدر السابق نفسه، ص ص 86 - 87 .
64) جلال العشري ، مسرح أو لا مسرح ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، بـ ت) ،ص 91 .
65) د. محمد الدالي ، المصدر السابق نفسه ، ص 30 .
66) د. حياة جاسم محمد، مصدر سابق ، ص 87 .
67) ينظر : د. عبدا لله ابو هيف ، المصدر السابق نفسه ، ص ص 399 - 402 .
68) ينظر : أبو الحسن سلام ، الإرهاب في وسائل الإعلام والمسرح ، الجزء الثاني ، (القاهرة : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2004) ،ص ص 254 - 265 .
69) ينظر : يوسف العاني ، التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات ، (بغداد : دار الفارابي للطباعة ، 1979)، ص 27 .
70) ينظر : يوسف العاني ، شؤون وشجون مسرحية ، (بغداد : مطبعة الراية ، 1989 ،) ص49.
71) يوسف العاني ، التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات ، مصدر سابق ، ص 41 .
72) ينظر :يوسف العاني ، المصدر نفسه ، ص 42 .
73) ينظر : يوسف العاني ، المصدر نفسه ، ص ص 45 - 46 .
74) يوسف عبد المسيح ثروة ، " المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي " مجلة الأقلام ، (بغداد)العدد 6، السنة 15 ، 1980 ، ص 66 .
75) المصدر نفسه ، ص 67 .
76) المصدر نفسه ، ص 72 .
77) المصدر نفسه ، ص 74 .
78) هاشم صيهود محمد ، الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم ، رسالة ماجستير، غير منشورة بإشراف: د. حسن دخيل عباس و د. عدنان حسين العوادي ،(جامعة بابل ،كلية الآداب ، 2002)،ص 54 .
79) سعد الله ونوس ، مأساة بائع الدبس الفقير : ومسرحيات أولى ، الطبعة الأولى ، (بيروت : دار الآداب ، 1978)، ص 5 .
80) المصدر السابق نفسه ، ص 5 .
81) المصدر نفسه ، ص 16.
82) المصدر نفسه ، ص 31 .
83) المصدر نفسه ، ص 17.
84) المصدر نفسه , ص 18 .
85) المصدر نفسه ، ص 29 .
86) المصدر نفسه ، ص 37 .
87) المصدر نفسه ، ص 41 .
88) المصدر نفسه ، ص 37 .
89) المصدر نفسه ، ص 41 .

مجلة كامبريدج للبحوث العلمية
CAMBRIDGE SCINTIFIC JOURNAL