وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

لغة العرض المسرحي في الملحمي والاحتفالي

(دراسة تنظيرية)

بحث تخرج تقدم به الطلب

ربيع وعد ايوب

إلى كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية / التمثيل المسرحي

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

بشار عبد الغني محمد

1441هـ الموصل 2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

اشهد أن إعداد البحث الموسوم (**لغة العرض المسرحي في الملحمي والاحتفالي – دراسة تنظيرية**) والمقدم من قبل الطالب (**ربيع وعد أيوب**) جرى تحت إشرافي في جامعة الموصل/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية كجزء من متطلبات نيل درجة البكالوريوس في الفنون المسرحية / التمثيل.

التوقيع :

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

الاسم : د.بشار عبد الغني محمد

التاريخ : / / 2020

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة بأننا قد اطلعنا على البحث الموسوم (لغة العرض المسرحي في الملحمي والاحتفالي – دراسة تنظيرية) ، وقد ناقشنا الطالب (ربيع وعد أيوب) في محتوياته وفيما له علاقة به، ونرى أنه جدير بالقبول لنيل درجة البكالوريوس في التمثيل المسرحي .

عضواً
/ / 2020

عضواً
/ / 2020

عضواً
/ / 2020

عضواً
/ / 2020

أ.م. د. بشار عبد الغني محمد
عضواً و مشرفاً
/ / 2020

رئيساً
/ / 2020

باسم الأب والابن والروح القدس الإله الواحد

أمين

أسألوا تعطوا ، أطلبوا تجدوا ، دقوا الباب يُفتح لكم ، فمن يسأل ينل ، ومن يطلب يجد ، ومن يدقُ الباب يُفتح له .

(أنجيل لوقا 11: 7–9)

الإهداء

إلى ...

من مات ليحيا الوطن

إلى ...

سندي في هذه الحياة من تعب ليراني في أعلى المراتب... والدي العزيز .

إلى ...

من كانت النور في طريقي للعلم والمعرفة ...والدتي الغالية .

إلى ...

أحبتي إخوتي و أخواتي تشجيعكم و دعمكم يزيدني عز يمة وإ صراراً للن جاح والتفوق.

إلى ...

من كان لي معلما وأخاً وصديقا في م سيرتي الدرا سية معل مي الأول في ال فن الدكتور (نشأت مبارك) .

إلى ...

كل من علمي ولو حرفاً في مسيرتي التعليمية ... أساتذتي الأعزاء .

إلى ...

إخوتي في الحياة ... أصدقائي .

إليكم جميعاً مع العرفان والتقدير...

الباحث

الشكر والتقدير

لا يسعني وأنا أنتهي من إكمال بحثي هذا إلا أن أتوجه بجزيل الشكر والامتنان وبمزيد من العرفان إلى أساتذتي في قسم الفنون المسرحية على الدعم والتشجيع ولكل ما قدموه لي من علم طوال فترة دراستي في كلية الفنون الجميلة, واخص بالذكر أستاذي والمشرف على بحثي الدكتور بشار عبد الغني محمد لما أبداه من متابعة لخطوات أنجاز هذا البحث وتقويمه علمياً.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى عمادة كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل ورئاسة قسم الفنون المسرحية والى السادة أعضاء الهيئة التدريسية الذين أمدوني بكل ما احتاجه من مصادر ومراجع حيث كان لتعاونهم الأثر في انجاز هذا البحث، وأخص بالذكر الدكتور نشأت مبارك والدكتور مصعب إبراهيم , كما أتقدم بالشكر الجزيل لفرقة مسرح قره قوش (بغديدا) للتمثيل بإدارتها وأعضائها لما قدموه لي من مساعدة ودعم, ولا أنسى زملائي الذين وقفوا معي طيلة سنوات دراستي، لكم كل الشكر لفيض محبتكم .

وأخيرا تمنياتي للجميع بالصحة والعمر المديد سواء أكان من الذين سجلت شكري لهم أم الذين فاتني أن اذكرهم بالشكر فجزاهم الله عنا خير الجزاء.

والله ولي التوفيق

الباحث

ملخص البحث

تعددت النظريات المسرحية واتخذت لنفسها مكانة مهمة في أفق القراءات والإنجازات وآليات التفاعل مع الممارسة المسرحية، وبفعل ذلك تحققت حدود بقائها فاعلة في الحاضر والمستقبل، وبالنتيجة أصبح من الممكن اتخاذ الجانب التنظيري ركيزة أو عتبة أساسية لكتابة أخرى تمهّد لتأسيس تطبيقي في مجال المسرح لذا تبنى البحث الحالي موضوعة (لغة العرض المسرحي في الملحمي و الاحتفالي)، وفي ضوء ما سبق فقد ضم البحث الحالي أربعة فصول وكالأتي: تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث والتي تمثلت بالتساؤل الأتي : ما هي أوجه المقاربة والمقارنة في لغة العرض بين المسرح الملحمي والمسرح الاحتفالي ؟

كما تضمن أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدود البحث و اختتم الفصل الأول بتحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تضمن مبحثين, الأول بعنوان (المسرح الملحمي ... التنظير ولغة العرض), وتضمن المبحث الثاني (المسرح الاحتفالي ... التنظير ولغة العرض) .

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمن مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ومنهج البحث.

أما الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها) فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات ثم تلتها التوصيات والمقترحات التي قدمها الباحث وأختتم الفصل بقائمة بالمصادر .

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية	
الإهداء	**أ**
شكر وتقدير	**ب**
ملخص البحث	**ت–ث–ج**
فهرس المحتويات	
الفصل الاول: الإطار المنهجي	
اولاً : مشكلة البحث	**1**
ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه	**1**
ثالثاً : هدف البحث	**1**
رابعاً : حدود البحث	**2**
خامساً : تحديد المصطلحات	**2– 3**
الفصل الثاني: الإطار النظري	
المبحث الأول : المسرح الملحمي ... مدخل مفاهيمي	**4– 10**
المبحث الثاني : المسرح الاحتفالي... مدخل مفاهيمي	**11– 17**
الفصل الثالث: إجراءات البحث	

اولاً : مجتمع البحث	18
ثانياً : عينة البحث	18
ثالثاً : منهج البحث	18
رابعاً : أداة البحث	18
الفصل الرابع: نتائج البحث ومناقشتها	
نتائج البحث ومناقشتها	19
التوصيات والمقترحات	20
المصادر والمراجع	21- 22

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

- **مشكلة البحث :**

منذ البدء كان المسرح مرافقاً للإنسان في حاله وترحاله حيث بدت اغلب نشاطاته اليومية قريبة في شكلها إلى المظهر المسرحي بحسب ما جاء في التنظيرات المسرحية التي تطرقت إلى دراسة واقعه وبيئته وتحركاته فقد تأسست معظم هذه الأشكال بناءاً على الحاجة التي تبرر الموقف الحياتي, فقد كان يتمثل ببعض المظاهر المسرحية كما نسميها مثل الأساطير والطقوس الدينية والرقصات التعبيرية وتطورت هذه المظاهر لتصبح أشكالاً مسرحية خالصة وقد تعددت هذه الأشكال لتصبح مدارس تتفرد بطرقها في التمثيل والإخراج و السينوغرافيا و طريقة استخدام التقنيات المسرحية كلا بحسب أسلوبه الخاص و وفقا لنظريات خاصة وضعت لتميز كل مدرسة عن الأخرى , ومن هذه المدارس الكلاسيكية والرومانسية والكلاسيكية الحديثة والواقعية والرمزية والسريالية والدادائية ومدرسة اللامعقول, وكل واحدة من هذه المدارس كان لها نمطها الخاص في التنظير والأداء والسينوغرافيا وهذا التنوع في النظريات أنتج مجالا أوسع للمناقشة والتأسيس ويمكن القول إن هذا التنوع جاء بناءاً على التطور الفكري للمجتمع في محاولة لمسايرة السائد والبحث عن أشكال و طرق جديدة.

ومن بين النظريات المسرحية المؤثرة في مسار الفن المسرحي نظرية المسرح الملحمي و نظرية المسرح الاحتفالي اللتين كان لهما اثر كبير في تطوير الفن المسرحي من حيث أسلوب التقديم وسيقوم الباحث بتسليط الضوء على ما جاء في نظرياتهما من خلال إبراز منهج كل واحد منهما ليظهر المقاربات و المتغيرات بين المنهجين في لغة العرض المسرحي .

ومما سبق فقد حدد الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الأتي : ما هي أوجه المقاربة والمقارنة في لغة العرض بين المسرح الملحمي والمسرح الاحتفالي ؟

- **أهمية البحث والحاجة إليه :**

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على لغة العرض في تنظيرات المسرح الملحمي وتنظيرات المسرح الاحتفالي, وتتحدد الحاجة إلى البحث من خلال فائدته للعاملين في الفن المسرحي عموماً والدارسين للفن المسرحي إخراجاً و تمثيلاً خصوصاً .

- **هدف البحث :**

يهدف البحث إلى:

1. تعرّف أوجه المقارنة و المقاربة بين لغة العرض المسرحي في تنظيرات المسرح الملحمي وتنظيرات المسرح الاحتفالي .

- **حدود البحث :**

يقتصر البحث على الحدود الموضوعية من حيث دراسة لغة العرض المسرحي في المسرح الملحمي والمسرح الاحتفالي وبيان أوجه المقارنة والمقاربة بينهما .

- **تحديد المصطلحات :**

الملحمة لغةً:

أصلها اللغوي " (ملحمة): (لحم) الشيء لحماً، يقال: لحم الصائغ الذهب والفضة والامر: احكمه واصلحه.. (لاحم) الصدع : لامه. ويقال: لاحم بين الشيئيين والشيء بالشيء ألزقه به. فهو ملاحم. ويقال (التحم) الجرح: التأم. والحرب: اشتدت. ويقال التحم الجيشان: اشتبكا واختلطا. تلاحمت الأشياء–تضامت وتلاءمت بعد ان كانت منفصلة (الملحمة): الحرب الشديدة، وموضعها، وعمل قصص له قواعد وأصول، يشاد فيه يذكر الأبطال والملوك والآلهة الوثنيين ويقوم على الخوارق والأساطير[1] .

الملحمة اصطلاحاً:

تعرف بأنها " قصيدة قصصية طويلة جيدة السبك تتوافر فيها الحبكة، تتسم وقائع قصتها بالشرف والجلال. وسيرة البطل في العادة هي الموضوع الذي يربط كل أجزاء القصيدة، والملاحم أنواع، منها ما يخترعه او يؤلفه شاعر واحد، ومنها ما يؤلفه شعراء مجهولون يعملون في عصور مختلفة معتمدين على أساطير مرتبطة بالأبطال، وتجسم بعض الملاحم المثل العليا لأمة من الأمم وشعب من الشعوب"[2].

وتعرف في حقل الأدب بأنها " قصيدة سردية طويلة، واسعة المدى والتأثير، تنطوي على أعمال جليلة للرجال العظام، وسرد مغامرات مدهشة وحوادث بطولية، أبطالها بشر متفوقون وآلهة يقومون بأحداث عجيبة ومدهشة وخارقة للمألوف ويعالج بها الموضوع على نحو يتناسب مع البطولة، وتكون سيرة البطل هي الموضوع الملائم والرابط الأساسي" [3] .

والأدب الملحمي بمعناه الدقيق " هو صنف أدبي قائم على سرد بطولي حول الماضي، ينطوي على لوحة منسجمة لحياة الشعب، ويمثل عالماً ملحمياً وأبطالاً عمالقة، يوجد في شكل شفاهي وفي شكل كتابي على

---

[1] ابراهيم انيس وآخرون : المعجم الوسيط، ج2، ط2، مطابع دار المعارف , القاهرة ، 1973، ص819.

[2] الخبراء العرب: الموسوعة العربية الميسرة، ط2، دار الشعب , القاهرة ، 1972، ص1741.

[3] سعد عبد الحسين العتابي : الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, 2001، ص17

حد سواء، فضلاً عن ذلك يستند إلى منابع فولكلورية، والأدب الملحمي حر إلى أقصى حد في استيعابه للمكان وللزمان"[4]

" فالملحمة بالأصل شعر درامي يروي الأحداث ولا يمثلها، وعمله يقتصر على الرواية وحكاية الحوادث وسرد ما جرى لأبطالها من أحداث ومواقع حروب و نوازل بعيداً عن هذه الحوادث والشخوص "[5]

الملحمة إجرائياً :

وهي شعر درامي قائم على سرد الأحداث بطريقة تقديمية أي انه لا يمثلها وتكون مواضيعه مستوحاة من الماضي ويتم نقلها مرة أخرى لكي يقوم الجمهور بتحليلها والتعقيب عليها لإيجاد الحلول المناسبة .

الاحتفال لغة :

أصلها اللغوي "(حفل) يقال : حفل القوم :احتشدوا واجتمعوا جمع حافل كثير,غفير، حفل الماء واللبن اجتمع بكثرة وحفل للأمر :اهتم به وأخذه بعين الاعتبار ,حفل الشيء بالشيء, امتلأ به حفل النادي بالأعضاء, احتفل بالشخص, أكرمه واهتم به ,اجتمع لتكريمه، الاحتفال (مفرد) احتفالات (لغير المصدر) تقام الاحتفالات في البلاد بذكرى الأعياد الوطنية، احتفالي (مفرد) اسم مؤنث منسوب إلى احتفال ,تبددت الأجواء الاحتفالية بسبب ما يتعرض له الوطن العربي من أحداث . الاحتفالية مصدر صناعي من احتفال ,حفل ضخم تقيمه هيئة رسمية أو مؤسسة حكومية يشتمل على برنامج من الفعاليات الثقافية أو المسابقات أو لتكريم شخص أو عمل أو مناسبة وطنية أو غير ذلك" [6] .

الاحتفال اصطلاحاً :

يعرف عبد الكريم برشيد الاحتفالية " رؤية قبل كل شيء ..رؤية متحركة لعام يضطرب بالحركة وهي اجتهاد نظري وإبداعي ..يخرج من حدود (الأنا) المنغلقة إلى (النحن) المنفتحة . اجتهاد يجري داخل ورش مفتوحة للتطوع الإبداعي"[7] .

و" الاحتفالية فعل قبل كل شيء . إنها البحث والاجتهاد والتنقيب عن عيش أخر , عيش حقيقي تعبر عنه أدوات فنية حقيقية . وهي مساهمة جادة لخلق واقع جديد : واقع يجد تجسيداته العملية على المستوى الفني والاجتماعي والسياسي والفكري والأخلاقي "[8] .

---

[4]جميل نصيف التكريتي : الموقف الثقافي، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (38)، السنة السابعة، بغداد, 2002، ص80-81.

[5]() عقيل مهدي يوسف : أسس ونظريات فن التمثيل , دار الكتاب الجديد المتحدة , بيروت , 2001 , ص232.

[6]() احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة , ط1 , عالم الكتب للطباعة والنشر , القاهرة , 2008,ص526.

[7]() عواد علي : الحضور المرئي , دار المدى للثقافة والنشر , بغداد , 2008 , ص111 .

[8]()عبد الكريم برشيد : الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي , المغرب , دار الثقافة , ط1, 1985, ص121.

الاحتفال إجرائياً :

وهو نوع من أنواع الفرجة المسرحية وهو اللقاء والتجمع الغفير للناس في مكان معين وزمان محدد وهو تظاهرة شعبية عامة تقام في الأسواق العامة وفي الأعياد والمناسبات وأساسه هو الموروث الشعبي والأشكال شبه المسرحية العربية .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

المسرح الملحمي .....التنظير ولغة العرض

المسرح الملحمي هو مسرح تقديمي سردي, يسرد الأحداث ولكن لا يتقمص شخصياتها ففي المسرح الملحمي يجب تذكير الجمهور أثناء العرض إن الأحداث على الخشبة ليست حقيقية بل هي أحداث في الماضي ويتم الأن نقلها على خشبة المسرح , فالمسرح الملحمي مسرح فكري يخاطب عقل المتفرج فهو يبتعد عن الشكل و يهتم بالمضمون و الهدف منه هو التغيير في الواقع المعاش , و يعتبر برتولد بريخت مؤسس هذا النوع الجديد من المسرح حيث قام بالبحث عن الوسيلة التي تجعله يبتعد عن المسرح الأرسطي العاطفي لأنه رفض فكرة أن يتعاطف الجمهور مع العرض المقدم وإنما أراد أن يتحدث إلى عقل المتفرج لكي يتمكن من جعله يحلل و يفكر فيما يدور حوله من أحداث.

إن ظهور المسرح الملحمي اعتمد على نظريات سابقة" إذ انه كان محصلة لتوجيهات مسرحية سابقة له في أوروبا و روسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحد ذاته كشكل وكمضمون ومن هذه التوجيهات نذكر تيارات المسرح الشعبي والمسرح التحريضي (المسرح السياسي) "[9] وهذه التجارب السابقة وظفها بريخت وجمعها ليكون مسرحه الجديد ولم يتوقف عند هذه المصادر فقط بل انه أضاف بعض السمات و المميزات إلى مسرحه والتي استمدها من المسرح الشرقي خلال زيارته للشرق فقد اخذ الكثير من تجاربهم المسرحية وتأثر بها تأثراً كبيراً " وتتأكد اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية، إذ نجد أن قدراً كبيراً من قصائده ومسرحياته مستلهم من الشرق" [10],كما ظهر هذا التأثر بالثقافة الشرقية في الصين واليابان عند بريخت في أداء الممثل في عرضه المسرحي فاخذ منه الكثير من الطرق والأساليب حيث " اقتربت حركة الممثل في مسرح بريخت من أسلوب الأداء في المسرح الشرقي، فقد تأثر بمبدأ التكثيف الحركي في المسرح الصيني والاعتماد على الرمز والأدوات البسيطة وشحذ ذهن المشاهد, ليدفع المشاهدين للمشاركة بالحكم "[11] .

إن استخدام بريخت للرمز و بعض الأدوات البسيطة ساعده في إيصال الأفكار إلى المتلقي بطريقة سلسة وسهلة وبذلك فانه بهذه الطريقة لا يجهد المتلقي في التحليل و التفكير ولا يجهد الممثل في الأداء كثيراً لان الرمز يعطي معناه دون الحاجة إلى الشرح الكثير, وبعد كل هذه المعطيات التي حصل عليها بريخت من هذه المصادر بدا بكتابة نظريته في المسرح الملحمي و

---

[9]() ماري الياس , حنان القصاب : المعجم المسرحي , مكتبة لبنان ناشرون , بيروت , 1997 , ص456

[10] روبرت بروستاين : المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة ، ص248.

[11]() هبة هاني الحمداني : الأداء التمثيلي في بيانات المسرح الاحتفالي , دار نون للطباعة و النشر والتوزيع , الموصل , 2019 , ص 60.

كان احد أهم أسباب نشوء هذه النظرية هو عدم تقبل بريخت للمسرح الدرامي (الأرسطي) من حيث النظريات و طريقة التقديم حيث كانت هناك بعض النقاط التي خالفها بريخت ووجدها مزيفة للحقيقة و الواقع حيث " انطلق في نظرية المسرح الملحمي من البحث في الأصول النظرية للمسرح الدرامي الأرسطي ضمن كتابات أرسطو والتفسيرات التي قدمت له فقد رفض هذا المسرح و طرح بديلا عنه المسرح الملحمي الذي يهدف إلى التعليم و المتعة "[12] و كان اختيار بريخت لهذا الأسلوب هي لجعل المسرح أكثر فائدة من مجرد كونه وسيلة ترفيهية تقوم على أساس إيهام المتفرج واستنزاف عواطفه ومشاعره حيث كانت التوعية والتعليم الهدف الأساسي من مسرحه وقد " انطلق بريشت من رفض المسرح الدرامي القائم على التمثيل والإيهام واعتبر إن كسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرحية في مرحلة من مراحل العرض يخلق علاقة مختلفة ما بين الواقع والمسرح , إي بين المتفرج وواقعه وما يراه على خشبة المسرح "[13] .

إن رفض بريخت لمبدأ الإيهام هو من الاختلافات الأخرى التي ميزت مسرحه والهدف من رفض هذا المبدأ هو لجعل المتفرج متيقظاً دائما ليفكر ويحلل المشاهد والأفعال التي تعرض أمامه فقد كان بريخت يرفض تعاطف الجمهور مع الشخصيات التي تقدم المسرحية حيث تعتبر عروض المسرح الملحمي من " العروض المسرحية التي تتوجه إلى عقل الجمهور أكثر مما تخاطب عواطفه، حيث يجري استبعاد تعاطف الجمهور وتوحده مع الدراما التي تقدم على المسرح وتستخدم هذه العروض أساليب فنية متعددة المستويات، وتركز على الخلفية الاجتماعية والسياسية للمسرحية"[14] .

إن بداية بريخت في نظرية المسرح الملحمي جاءت بعد دراسة شاملة لكل النظريات السابقة ولكن بريخت لم يجد في تلك النظريات ما يبحث عنه فقد أراد مسرحاً فكرياً تعليمياً لا مسرحاً عاطفياً فبدأ بوضع النظريات الأساسية للمسرح الملحمي حيث يقول بريخت " إننا بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها في مثل هذه العلاقات البشرية , وفي مثل هذه الظروف التاريخية , بل والذي يستخدم ويولد أفكاراً وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية "[15] ، فبريخت يحاول أن يحرك الجمهور نحو التغيير للأفضل لا أن يبقى صامتاً على ما يحدث وكان المسرح الجديد الذي أنشاه أفضل طريقة لفعل ذلك حيث ابتعد مسرحه عن المحاكاة والتزم بنقل الشخصية دون تقمصها ورواية الأحداث وسردها.

---

[12]() ماري الياس , حنان القصب : مصدر سابق , ص457

[13]() المصدر نفسه , ص457

(14) بيتي نانسة فيبر، هاينن هيوبرت: برتولد بريخت النظرية السياسية والممارسة الادبية، تر: كامل يوسف حسين، ط1, وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد , 1986، ص37-40.

[15]() بروتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي , تر : جميل ناصيف , عالم المعرفة , بيروت , ص 230.

ولا يمكن القول إن أي مسرح يولد حديثاً يكون كاملاً فلا بد أن يمر بمراحل نمو وتطور كذلك في المسرح الملحمي فقد كان" تطور مسرح بريخت قد مر بثلاث مراحل هي المرحلة القديمة التعبيرية , والتعليمية المذهبية والمرحلة الناضجة الشاملة التي وحدة بين الأولى والثانية "[16] حيث إن بريخت عمل في هذه المراحل الثلاث وكان أولها المرحلة التعبيرية التي يبتعد فيها عن المحاكاة وعن نقل الواقع الحسي وإنما يسعى إلى معارضة الواقع وخلق واقع أخر عن طريق قوة المخيلة لدى الفنان.

أما المرحلة الثانية وهي التعليمية فقد عمل بريخت في هذه المرحلة بسبب وجود أزمة في المسرح الألماني والتي تتمثل بالاهتمام الشكلي للعروض وخلوها من أي قيمة فكرية كما أما المرحلة الثالثة وهي مرحلة نضوج أي مرحلة تكون المسرح الملحمي بشكله الأخير, وان نظرية بريخت قد أحدثت جدلاً كبيراً لما أنتجته من متغيرات في نمط المسرحية وأجزائها الأساسية فقد كان النص يختلف في بنيته العامة عن النص الدرامي من حيث العقد والذروة والصراع والحدث حيث " لا توجد في المسرح الملحمي بنية تصاعدية كالتي نجدها في المسرح الدرامي , فالعقدة فيه قد تغيب و لا توجد ذروة للحدث كما إن الصراع فيه لا يطرح كصراع معلن ومباشر كصراع الإنسان والإنسان أو صراع الإنسان والعالم وإنما يقوم المتفرج باستنتاجه استنتاجا ."[17] وهذا أيضا اختلاف أخر تميز به المسرح الملحمي عن المسرح الأرسطي فالنص عند بريخت كان فكريا أكثر من كونه عاطفيا ولكي يستطيع المقابل(الجمهور) أن يفهمه كان لابد أن يحلله ويستنتج مغزاه , وبما أن النص عند بريخت يكون ملحمياً سردياً مطولاً ويلقى بشكل روائي " فيشترط بريخت خفة اللغة المسرحية وسهولتها ورشاقتها, مما أتاح له سهولة الانتقال من لغة الشعر إلى لغة النثر في الكتابة الدرامية "[18] ،فكلما كانت اللغة سهلة لن تتعب المتلقي في استلامها وتحليلها فيكون النص سهل الفهم لدى الممثل والمتلقي ولذا سمي مسرح بريخت بالمسرح التعليمي ولكن مع هذا فان بريخت لم يولى اهتماماً كبيراً بمحتوى النص فقد أمن بالتجريب والنص كان قابلاً للتغير بحسب قابلية الممثل وبحسب روية المخرج فالمهم هو نقل الفكرة النص والمشكلة المطروحة للجمهور " فالنص لديه يبقى دائماً مرتجلاً دون طبعة ثابتة أو نهائية, ولذلك وصف تكنيكه كمخرج وكاتب معا بأنه اصطلاحي ومسرحياته بوصفها تجارب أو محاولات قابلة لان تتعدل وتتحسن وتتقدم "[19].

---

[16]() عقيل مهدي يوسف : مصدر سابق , ص233.

[17]() ماري الياس , حنان القصاب : مصدر سابق , ص458.

[18]() سعيد الناجي : المسرح الملحمي و الشرق , الهيئة العربية للمسرح , الشارقة , 2012 , ص80.

[19]() جيمس روس ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك , تر : فاروق عبد القادر , هلا للنشر و التوزيع , القاهرة , 2000 , ص 109 .

إن عدم تقيد بريخت بالنص كان له أثاراً كثيرة و مفيدة من كل نواحي العمل المسرحي حيث إن الاهتمام باللغة التي تقدم فيها المسرحية أمر مهم وله أساسيات كثيرة ومن أهمها مراعاة ثقافة الجمهور الذي تعرض له المسرحية وكذلك الفئة العمرية الموجودة بين المتفرجين ولم يقتصر بريخت على النصوص التعليمية فقط بل عمل أيضاً على النصوص الترفيهية الكوميدية ولكن ضمن إطار المسرح الملحمي حيث انه" لا يعتمد في نصوصه على الأسلوب التعليمي حسب بل الترفيهي أيضاً، لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماتها، نراه يقترب أيضاً من ساحات السيرك, حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات "[20] . لذا لابد من إحداث تنويع في العروض المسرحية وحسب الجمهور الذي تقدم له هذه العروض.

وبالنسبة لبريخت فقد تميز العرض المسرحي بتوظيف مجموعة من الآليات على مستوى الأداء والأسلوب الإخراجي والسينوغرافيا وحتى في حضور المتفرج كمشارك في الأحداث لان " فلسفته تخالف المفاهيم الدرامية الشائعة فهي تريد من المسرح الملحمي أن يوفر على (رواية الأحداث) بصورة تجعل من المتفرج راصداً ومتعقباً متسائلاً لا متفرجاً مندمجاً فيما يجري على المسرح فتوقظ فيه حيويته وفعاليته بدلاً من استنفاد هذه الحيوية والفعالية في المشاركة الوجدانية التي تشد المتفرج إلى خشبة المسرح "[21] , وقد استخدم عدة وسائل لخلق هذا الترابط بين ما يحدث على خشبة المسرح وبين صالة الجمهور ولعل أفضل وسيلة لذلك كانت عن طريق كسر الجدار الرابع الحاجز بين خشبة التمثيل وصالة المتفرجين وكما انه قدم طريقة جديدة في الأداء لدى الممثل فهو لم يرد منه أن يتقمص الشخصية المسرحية بل أراده أن يقدمها فقط حيث إن "الأداء التمثيلي في مسرح بريخت خاضع بشكل كلي للموضوع الجدلي المطروح , فان الأداء التمثيلي بصيغة (التلبس) أو (المحاكاة) بالمفهوم الأرسطي استبدله بريخت وقدم مكانه أداء(حركي) و(ملحمي), وأصبح الإيهام بالحقيقة في التمثيل الملحمي بحسب بريخت يجد معناه في المعنى الموضوعي للمسرحية و ليس في الحقيقة المطبوعة في الممثل كما في المسرح التقليدي .

وهكذا أصبح ممثل بريخت يتخذ من معنى المسرحية مرجعاً له هدفه تقديمها بموضوعية, ومن هذا المنطلق كانت ملحمية بريخت مضادة تماماً لدراما الوهم الواقعي عند ستانسلافسكي "[22] , وان طريقة بريخت هذه جعلت من شخصيات مسرحياته ذات مشاعر جامدة إي إنها لا تظهر مشاعرها للجمهور وإنما تقدم الشخصية للجمهور حيث ابتعد عن المحاكاة واهتم بالأداء

---

[20]() احمد سلمان عطية : الاتجاهات الإخراجية الحديثة و علاقتها بالمنظور المسرحي , دار صفاء للطباعة والنشر , مؤسسة دار الصادق الثقافية , عمان , بابل , 2012 , ص 136.

[21]() عقيل مهدي يوسف : مصدر سابق , ص233.

[22]() ج.ل . ستيان : الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق , تر : محمد جمول , منشورات وزارة الثقافة , دمشق , 1995 , ص 576.

الحركي للممثل والإيماءات التعبيرية وقد تميز أسلوب بريخت الإخراجي بمميزات أهمها إعطاء الممثل الحرية التامة في الأداء والارتجال فهو لم يكن مخرجا من النوع الديكتاتوري وهو " لا يريد أن يجعل من الممثلين مجسدين لما يحركه، فهم ليسوا أدواته، وهو لا يفرط بالممثل او بالأحرى بالشخصية في المسرحية لصالح المسرحية او التوتر او الإيقاع ومن خلال ذلك كله فقد أعطى الممثل خصوصية ذاتية، ان عليهم الا يتكيفوا لمزاجه بل يؤكد مزاج كل منهم"[23].

وهذه الحرية التي أعطاها بريخت لممثليه ساعدتهم كثيرا في عملية الخلق والإبداع في تقديم أدوارهم المسرحية, ومن الأدوات التي استخدمها بريخت في عروضه والتي ساهمت في تحقيق الأسلوب الملحمي في عروضه هي استخدام التغريب الذي أخذه من المسرح الصيني و" من اجل الحصول على تأثير التغريب يتعين على الممثل ان ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول ان يحقق بواسطة تمثيله, الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فاذا كان الممثل لا يهدف الى الوصول بجمهوره الى حالة من النشوة والوجد, عليه من باب اولى ان لا يقع هو نفسه في مثل هذه الحالة "[24] فبريخت يطلب من الممثلين عدم الاندماج في الشخصية حتى لا يندمج الجمهور مع الممثل وبالتالي مع الشخصية والتغريب يجب ان يتم وفق اسلوب خاص حيث " ان تغريب حادثة ما, او شخصية ما, يقضي اولا وببساطة نزع البديهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة او الشخصية , وبالتالي اثارة الاندهاش والفضول حولها، والتغريب يعني التأرخة اي تصوير الحوادث والاشخاص كحالة تاريخية تخص الماضي، والشيء ذاته يمكن ان يحصل مع الناس المعاصرين, اذ يمكن تصوير مواقفهم على اساس ارتباطها بالزمان وكونها تاريخية تخص الماضي "[25] اي ان الاحداث التي تمثل على خشبة المسرح قد حدثت في الماضي والممثلون يقومون بنقلها او تقديمها مرة اخرى في سبيل ايجاد الحلول المناسبة لها فيما اذا حدثت مرة اخرى.

ولعل من بين الوسائل التي استخدمها بريخت لإحداث التغريب في اعماله المسرحية هي استخدام شخصية الراوي، ومهمته الاساسية كسر الجدار الرابع وذلك عن طريق مخاطبته للجمهور بطريقة مباشرة وبعدها يبدا بسرد الاحداث التي حدثت والتي ستحدث خلال العرض المسرحي فيصبح الجمهور على علم كامل بأحداث المسرحية أي انه يعطي مقدمة بسيطة للعرض المسرحي كما انه يقوم بتقديم الشخصيات للجمهور ويصف دور كل منها فيكون الراوي في مسرح بريخت جزءاً مهما حيث تكون رواية احداث المسرحية وكأنه يروي احداث قصة للجمهور.

كما اضيف الى مسرح بريخت " عنصر اخر من أسلوب الأداء الجديد هو الجست وهي الحركات او الإيماءات الاجتماعية- والحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية انما تصرفاته

---

[23] قيس الزبيدي: مسرح التغيير،: دار ابن الرشد، مكتبة النهضة العربية، بيروت , 1982، ص85-91.

[24]() بروتولد بريخت : مصدر سابق, ص 235.

[25]() قيس الزبيدي : مصدر سابق, ص 192 .

وردود أفعاله وألعابه الجسمانية"[26] فالجست هي الإيماءات والحركات التي يقدمها الممثل وكل إيماءة لها معناها الخاص فأصبح العرض مرمزاً نوعا ما وعلى الجمهور ان يفك شيفرة هذه الرموز لكي يصل الى الفكرة التي اراد المخرج ايصالها.

وفقد أعطى بريخت الإيماءة والإشارة دوراً مهماً في استفزاز عقل المتفرج ومساعدته على التفكير والتحليل " فان بريخت في اعتماده على عنصر (الجست) لم يستخدم حركة الممثل الإيمائية كنوع من الاستشهاد بها بقدر ما كان يستخدمها فقط للتعبير عن الوضع الاجتماعي "[27] .

قام بريخت ايضاً بإشراك الجمهور في عرضه الفني فالجمهور يرى ما يحدث خلف الكواليس حتى تغير الازياء امامه وتغيير الديكور ايضاً، كل هذه الاشياء ساعدت على كسر الايهام وجعلت من الجمهور عنصرا أساسياً في العرض المسرحي كذلك الاضاءة كان لها دورها في كسر هذا الايهام " فقد فضل بريخت الاضاءة الفيضية القوية, ورفض استخدام الاضاءة بهدف خلق مؤثرات مسرحية او جو معين , وفلسفته في ذلك يعزيها الى ابقاء المشاهدين يقظين ومتحفزين لمراقبة العرض المسرحي, لان الاضاءة المعتمة تؤدي الى تسلل النوم الى جفونهم "[28] فالجمهور يجب ان يبقى منتبها لكل تفاصيل المسرحية لكي يستطيع في نهاية العرض ان ينتفض على الخطأ ويقدم الحلول وان يصدر الحكم على الموضوع المطروح فالجمهور هو الحاكم على العرض المسرحي وردة الفعل هذه ارادها بريخت من الجمهور ليس لينتفض على العرض المسرحي ويعطي رايه فقط بل لكي ينتفض ويعطي رايه خارج المسرح في الحياة الطبيعية " وقد تنبات بعض الافكار الى حد كبير بنظرية بريخت وتطبيقاتها واكثر الافكار الجديرة بالملاحظة هي تلك الابتكارات المؤسلبة الحديثة التي استخدمت في تحطيم المسرح الواقعي كالإسقاطات الضوئية والصور الفوتوغرافية والإعلانات التي تعلق على الفعل او تعلن عنه, والرقصات والأغاني التي تقطع الحدث, الملابس المبالغ بها التركيز على الحركة المسرحية, الإيماءات الضخمة , الديكورات المجردة او بالغة البساطة , إضافة على التركيز على تدريب الممثلين كمودين واعين من الناحيتين الفنية والاجتماعية "[29] , كل هذه الطرق التي استخدمها بريخت كان لها اثر كبير في إنجاح مسرحه وكان الاثر الكبير او النتيجة التي استحصلها بريخت ظاهرة على جمهوره ومدى تقبلهم وحبهم للعروض التي قدمها, كما انه استخدم وسائل أخرى لتحقيق العنصر الجمالي في العرض

---

[26]() احمد سلمان عطية : مصدر سابق , ص 138

[27]() مدحت الكاشف : المسرح و الانسان , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكاتب , 2008 , ص 158-159 .

[28]() احمد سلمان عطية : مصدر سابق, ص 145.

[29]() كاترين بليزايتون : مسرح مايرخولت و بريخت , تر : فايز قزق , مراجعة و تقديم : نديم معلا , دار الفارابي , بيروت , 1979, ص 21.

المسرحي فقد " كان بريخت يرمي عبر اسلبة مكونات فضاء الفرجة الى تحقيق أناقة الممثل, وخفة الديكور متخذا المسرح الصيني نموذجاً يحتذى في هذا المجال "[30].

ان اختيار بريخت للديكورات البسيطة في أعماله واستبدالها بأدوات أخرى لديها المدلولات نفسها ساعدت في ابراز الممثل وأعطته حرية أكثر على المسرح، ام فيما يخص علاقة المسرح الملحمي بالمسرح الأرسطي فقد كتب برخت جدولا بالمفارقات والتباينات بين هذين المسرحين حيث ان"هذا الجدول لا يعطينا نقائض مطلقة بل مجرد تباينات في النبرة والتأكيد كما ان هذه النقاط ليست حدوداً فاصلة تامة بين مسرحه وما سبقه الا انه يضع لمسرحه هدفاً بعيداً عن المسرح الأرسطي "[31] فبريخت يحاول ان يبتعد عن المشاهد او الأحداث التي تحدث الشفقة والخوف بل يريد من مسرحه ان يكون مسرحا للتغير وان لا يكون مسرحا للإيهام ومن هذا المنطلق بدا التضاد بين مسرح بريخت ومسرح ستانسلافسكي وهذا التضاد كان بسبب الأسلوب والأدوات والطرق التي استعملها بريخت وأولها هو كسر الجدار الرابع و يعتبر أهمها وكذلك قام بإلغاء الستائر كما استعمل اللافتات التي تعلن عن تفاصيل العرض من زمان ومكان وكذلك الحدث، لذا فان بريخت أراد أن يكون كل شيء مرئياً أمام الجمهور لأنه رفض الإيهام عكس ستانسلافسكي الذي أراد أن يعلم الجمهور بان الذي أمامه هو عرض مسرحي وليس واقعاً حقيقياً .

---

[30]() سعيد الناجي: مصدر سابق , ص80 .

[31]() رياض موسى سكران : مسرحة المسرح , دار الشؤون الثقافة العامة , بغداد، 2001 , ص 35 .

المبحث الثاني

المسرح الاحتفالي ....التنظير ولغة العرض

يعتبر المسرح الاحتفالي محاولة من المحاولات للبحث عن مسرح عربي أصيل ولم تكن هذه المحاولات حديثة او جديدة فعمرها بعمر المسرح العربي حيث كانت أولى تلك التجارب المسرحية متمثلة بتجارب مارون النقاش بترجمة و عرض مسرحيات لموليير وكانت أولى مسرحياته هي مسرحية البخيل ثم تتالت هذه التجارب لتوثق لتجربة مهمة هي تجربة عبد الكريم برشيد ومسرحه الاحتفالي والذي "ينطلق من نقطة أساسية وهي ان الإنسان كائن احتفالي بطبعه, اي انه قبل ان يكتشف الكلام فقد اكتشف الحفل ... اكتشفه ليعبر عن حاجاته وإحساساته الداخلية، فالحفل ضرورة حتمية "[32] فكما هو معروف ان الإنسان عبر مر العصور هو احتفالي حيث نجده في الكثير من الأعياد والمناسبات ذات المسميات المختلفة منذ وجود الانسان والى يومنا هذا .

ومن اهم المميزات التي تميز بها المسرح الاحتفالي هي استخدامهم للاماكن العامة من اجل تقديم عروضهم المسرحية حيث " ان ايديولوجية الاحتفال تقتضي التحرر من البناية التقليدية لأنها تكرس الوهم والوعي الطبقي، وهذا التحرر في حقيقته ليس شكلياً, اذ لا داعي إلى تغيير أشكال هندسية باشكال اخرى اذا كان الامر ينتهي عند الثورة, الشكلية على الخشبة الايطالية ... لهذا تدعو الى تقديم العروض المسرحية في الهواء الطلق حيث يصبح المتلقي مبدعا هو الاخر "[33] فالاحتفاليون ارادو التغيير عن ما هو سائد وأرادوا الابتعاد عن الخشبة الايطالية ليس فقط لاجل التغيير بل لانها ارادت كسر الحاجز بين الممثل والمتلقي ولاشراكه في العرض المسرحي فقد اعتبروا الجمهور مشاركاً للعرض المقدم, ويعتبر عبد الكريم برشيد احد اهم المؤسس والمنظرين في هذا المسرح فقد كان له عدة بيانات في الاحتفالية وتأسيسها حيث يعرف عبد الكريم برشيد الاحتفالية قائلا : " المسرح حفل . هكذا عرفناه من قبل، انه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس، لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم، يجمع الذوات المختلفة داخل اطار واحد، وعندما نوحد اماكن وجودنا نوحد زمن اللقاء وموضعه ونكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد هذا الذي يحمل اسم الجمهور، ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح , وتولد الفرجة وكل الوان التعبير المختلفة.

ان أساس كل تعبير هو وجود الأخرين وتفاعلهم معنا . ومن هنا كان المسرح . وهو فن مركب يسعى الى التواصل ليجعل من عروضه أعياداً واحتفالات "[34] فقد اراد عبد الكريم برشيد ان يشارك الجمهور في العروض وذلك من خلال ابتعاده عن الصالات وتوجهه إلى مكان تجمع

---

[32]() عبد الكريم برشيد : الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي , المغرب , دار الثقافة , ط1, 1985, ص10

[33]() مصطفى رمضاني : قضايا المسرح الاحتفالي , ط1 , دمشق , اتحاد الكتاب العرب , 1993 , ص 137.

[34]() عبد الرحمن بن زيدان : المسرح في المغرب , ط1 , الشارقة , الهيئة العربية للمسرح , 2009 , ص 47-48.

الجمهور وهذا التجمع يتمثل في الاعياد والاحتفالات وكذلك الاسواق العامة فالمسرح عند برشيد لايتمثل بالصالة والخشبة وانما يتمثل بالممثلين والجمهور اما الباقي فيمكن استعاضته بأجزاء اخرى.

ان بيانات المسرح الاحتفالي كانت "تدعو إلى جعل المسرح عيدا من الأعياد المتكررة و الممتدة ليكسب الاعتراف الشعبي, وليصبح ظاهرة شعبية لها حرمتها وقدسيتها وطقوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي و في عادات الناس واخلاقهم "[35] حيث كان الهدف من هذه البيانات التي قدمها الاحتفاليون هو جعل المسرح الاحتفالي جزءاً اساسياً من الاحتفالات والاعياد عند الانسان العربي في محاولة لنشر النوع المسرحي الجديد الذي يحتوي على الكثير من الموروثات العربية القديمة حيث ان " هذا الاحتفال نجد له تجليات مختلفة, السامر او الحكواتي او المقامات أو الارغوز أو خيال الظل او المدح, ولكن هذه الأشكال جميعها تلتقي عند شيء واحد هو الاحتفال "[36] وكل جزءا من هذه الاجزاء يعتبر ظاهرة من الظواهر الشبه مسرحية في التاريخ العربي وترتبط فيما بينها بجزء أساسي الا وهو الاحتفال.

وكل هذه الأشكال او الظواهر كانت تقام في المناسبات و الاحتفالات وكل واحد منهم كان له فترة معينة او منطقة معينة تستخدمه فقام الاحتفاليون بجمع هذه الموروثات كلها ووظفوها في مسرحهم الجديد ليصبح هذا المسرح عربيا , حيث " كان المسرح الاحتفالي احدى ابرز المحاولات لاستعادة الظواهر المسرحية العربية بروح معاصرة , و قد تركز المسرح الاحتفالي على لوازم المسرح الغنائي , و لاسيما الموسيقى و الشعر , ولاسيما اعتمادهما على الشعبية , فانه من الضروري ان تكون الادوات الموسيقية شعبية مثل البندر والهجهوج والناي وغيرها من الادوات البسيطة "[37] حاول الاحتفاليون جمع كل انواع الفنون العربية من غناء وشعر وموسيقى ووظفوها في مسرحهم حتى انهم استخدموا الالات الموسيقية الشعبية واستخدموها ليصبح مسرحهم أصيلاً ولكي يتمكنوا من جذب الجمهور لعروضهم المسرحية .

اما من حيث النص المسرحي " فالاحتفالية كنظرة مسرحية ترفض التعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المسرح الأرسطي, ذلك لان النص بالنسبة لها ليس كتابة جاهزة, كما ان لا يمكن ان تكون كتابة جاهزة بل مشروع عمل مفتوح لا نهاية له ولا بداية, فهو ايضا يخضع للتلقائية, بمعنى انه لا يمكن للمؤلف ان يتصرف وحده دون خلق النص المسرحي, لانه حينما يولف يضع في حسبانه ان ما يكتبه مجرد مشروع كتابة, لان المشاركين سيساهمون في إنهاء او تغيير ما كتبه " [38] فالنص في المسرح الاحتفالي هو مجرد مرشد لفكرة المؤلف ويمكن للمخرج او

---

[35]() ماري الياس , حنان قصاب : المعجم المسرحي , مكتبة لبنان ناشرون , بيروت , 1997 , ص 6

[36]() اكرم اليوسف : مع عبد الكريم برشيد , مجلة الحياة المسرحية , دمشق ,1991, ص 183

[37]() د. عبدالله ابو هيف : المسرح العربي المعاصر قضايا و رؤى و تجارب , اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 2002 , ص329

[38]() مصطفى رمضاني : مصدر سابق , ص 117

الممثلين ان لا يتقيدوا به حرفياً فالنص قابل لتغير مضمونه ويبقى الأمر الأساسي هو المحافظة على الفكرة الأساسية حيث " يستند هذا المسرح على نصوص تستعيد حدثاً معيناً من الماضي وتقدمه في أمكنة ترتبط بهذا الحدث, وتحقق الدمج بين اليومي المعاش وبين الطابع الاحتفالي "[39] كان اعتماد هذا المسرح في نصوصه على مواضيع وأحداث في الماضي حيث قام الاحتفاليون بتوظيفها وعرضها في اماكن لها علاقة او قريبة من الحدث او الموضوع الذي يتم نقله وهذا العرض يُكون علاقة بين ما يعيشه المتلقي في حياته اليومية وبين طابع العرض المقدم وهو الطابع الاحتفالي .

ويمكن " الربط بين النص المسرحي ككتابة أدبية في النقد العربي و الشعر العربي , والربط أيضاً مع الشخصيات التاريخية و الحكايات والخرافات والأمثال والأغاني، وربط الشكل الفرجوي بمجموعة من الاحتفالات الشعبية العربية (ارغوز , خيال الظل , الحكواتي) هذه الأشكال البسيطة جدا يمكن ان نقرأها وان نطورها وهي بالتأكيد تنطلق من خصوصية الفرجة بالنسبة للإنسان العربي "[40] وكما قلنا سابقا ان المسرح الاحتفالي اختار موروثات ومظاهر شبه مسرحية عربية واستخدمها في نصوصه ايضا كأسماء بعض الشخصيات التاريخية والاقتباس من الحكايات القديمة والخرافات والامثال الشعبية والأغاني واستخدموا طقوس معينة كانت معروفة فيما سبق مثل طقوس الاحتفالات في الارغوز وخيال الظل والحكواتي وغيرها، وكل واحدة من هذه الأشكال كان متميزة ومختلفة عن غيرها .

اما فيما يخص الممثل في المسرح الاحتفالي فهو يتبع اسلوباً خاصاً في التمثيل وهذا الاسلوب يميزه عن باقي المدارس المسرحية الأخرى، ففي المسرح الاحتفالي " لا يقوم الممثل بالتمثيل, بل يعتمد على التلقائية والبساطة في التعامل مع الشخصيات المسرحية, بحيث يصبح الممثل ذاتاً تبدع وذاتاً تراقب الابداع وتحاكيه "[41] اي ان الممثل يقوم بتقمص الشخصية والخروج من هذا التقمص بشكل متناوب فهو يحاكي الشخصية تارة ويخرج من طور المحاكات تارة اخرى.

اعتمد الممثل في المسرح الاحتفالي على جسده للتعبير عن الفكرة او القصة التي يريد ايصالها للجمهور وقد استخدم في ذلك مجموعة من المبادئ الأدائية حيث إنها " منحت الممثل مكانة مميزة بوصفه المعبر وأداة التعبير في الوقت ذاته , اذ انه يعتمد لغة جسدية يترجم خلالها هموم الجسد للجسد موظفا في ذلك الرقص و الغناء والإشارات والإيماءات والتراتيل, ليقدم عبر جسده كما من الدلالات السيميائية في كل فعل وحركة مرتبطة بالموروثات الشعبية يمكن استقائها

---

[39]() ماري الياس , حنان قصاب : مصدر سابق , ص 6

[40]() اكرم اليوسف : مصدر سابق , ص 148

[41]() عبد الكريم برشيد : مصدر سابق, ص25

من الزي الشعبي والوشم والقصص والحكايات القديمة والاحتفالات والأساطير والألعاب والرقصات ."[42]

وكما هو معروف ان الحركات الجسدية والإيماءات هي لغة تواصل عالمية ولكل حضارة تعبيراتها الخاصة والمفهومة بين ابناء تلك الحضارة وان استخدام هذه الحركات والايماءات الجسدية ودمجها مع الموروث الشعبي من غناء ورقص وحكايات والى ما ذلك من موروثات اخرى ساعدت الممثل والجمهور وسهلت من عملية التواصل بينهما وكانت من اهم المطالب التي طالبها المسرح الاحتفالي من الممثل هو ان يتواصل مع الجمهور بشكل مباشر دون اي حواجز تفصل فيما بينهما لان الجمهور في الاحتفالية هو جزء مكمل واساسي للعرض المسرحي.

لذا فقد طالبت الاحتفالية من الممثل في "ان يكون اندماجه مع الجمهور لا مع الدور, ويصبح التمثيل تمثيلاً يتداخل مع فواصل من الاتمثيل تقوم على تصحيح الممثل لخطا في حركة او في حوار او اعادة مشهد او حوار او الرد على تعليقات الجمهور بذكاء وخفة ظل "[43] فالممثل يجب ان يكون مدركا لكل ما يحدث حوله من الافعال والحركات التي يقوم بها الجمهور وفي نفس الوقت يجب ان لا ينسى دوره في العرض المسرحي اي ان يكون منتبها لاحداث المسرحية وكذلك منتبها لما يحدث عند الجمهور وفي المقابل فان الممثل يستطيع ان يتواصل مع الجمهور بشكل مباشر ليرد او يعقب على اي حدث بين الجمهور فالاحتفالية تعطي مجالا للارتجال الذي يحدث اثناء العرض المسرحي لان الاحتفالية لا تعتبر العرض مجرد نص او عمل مخرج وانما هي مجموعة تبحث ان تكون شعبية لا اكثر.

ومن اهم العناصر التي يستخدمها الممثل الاحتفالي بشكل خاص والممثل في المدارس الاخرى بشكل عام هو عنصر الاندماج فقد قال الاحتفاليون " يعتقد ستانسلافسكي ان على الممثل ان يبني الشخصية المسرحية انطلاقا من ترديده هذه الاسئلة على نفسه : لو انني كنت في هذا الموقف ماذا كنت افعل ؟ كيف كنت أتصرف قبل الحدث ؟ ماذا كنت افعل بعده ؟ اما الاحتفالية فترى العكس تماما لان الممثل مطالب دائما أن يسال هذه الأسئلة : لو ان الشخصية المسرحية كانت في مثل موقفي ماذا كانت تفعل ...لو انها جاءت لتعيش نفس واقعنا المعاصر بكل ما يحمل من تناقضات كيف كانت ستنطلق ."[44] فالاندماج عند ستانسلافسكي هو التداخل مع صفات الشخصية كما هي أطباعها وتصرفاتها وطريقة تفكيرها في زمنها ومحاولة محاكاتها أما

---

[42]() محمود نسيم : المسرح العربي و البحث عن الشكل , مجلة فصول , المجلد الرابع عشر , العدد الاول , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1995 , ص 81

[43]() عبد الكريم برشيد : مصدر سابق , ص25 .

[44]() عبد الكريم برشيد و اخرون : البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي, مجلة البيان , العدد 63 , السنة 14 , رابطة الأدباء, الكويت , 1979 , ص 24 .

عند الاحتفاليين فان الاندماج مع الشخصية هو محاولة عصرنتها أي أن يندمج مع الشخصية ولكن وفقا للظروف التي يعيشها المجتمع الحالي حتى تصبح الشخصية المقدمة على خشبة المسرح قريبةً من الواقع المعاش و" الاندماج الاحتفالي ليس عملية سحرية معقدة, عملية يمكن ان تحتاج إلى طقوس وستائر, كما يمكن ان تختفي قوانين اللعبة وأسرارها، ان المسرح الاحتفالي هو مسرح مفتوح , فلا ستائر ولا حواجز ولا دقات تقليدية "[45] فلا حاجة لاخفاء اي شيء ولا حاجة لاي مبالغة في التمثيل او في استخدام ادوات العرض وانما التقيد بالبساطة كما وتكون عناصر العرض المسرحي مكملة لما يقدمه الممثل في العرض المسرحي الاحتفالي وقد تميزت هذه العناصر من ديكور واضاءة وموسيقى وماكياج والفضاء المسرحي بشكل عام.

وقد " تميز المسرح الاحتفالي بالفرجة اي المسرحية واحدى مواردها الأساسية هو الغناء, كما في سلطان الفرجة , الذي يمرر النقد السياسي والاجتماعي في ثوب الغناء والإنشاد والتمثيل "[46] ان الفرجة في المسرح الاحتفالي كانت لجذب الجمهور فالفرجة في معناها هي نقل الأشياء الغريبة والتي في المقابل ستقوم بعملية جذب الجمهور للحدث الغريب الذي يحدث في مكان العرض ومن خلال هذه المعطيات اصبح المسرح الاحتفالي مسرح فرجوي.

اما الديكور المسرحي فقد رفضت الاحتفالية استخدام الديكورات الضخمة التي تُحدث الايهام لدى المتفرج فقد كان " الديكور في المفهوم الاحتفالي يرفض فعل الايهام الذي يتركه الديكور التقليدي, لانه ديكور يوهم المتفرج بانه يشاهد الحقيقة, في حين انه يخدع حواسه باسم الواقعية "[47] حيث اقتصر عمل الديكور في المسرح الاحتفالي على عنصر التوضيح فقط اي يعطي مدلولاته دون ان يكون مبالغاً فيه لان الاحتفاليين أرادو من الجمهور ان يكون مشاركاً في العرض لا ان يندمج مع عناصر العرض او مع الممثل فينسى الاستمتاع في العرض المقدم كما وان " الاحتفالية تلغي الكواليس التي تعتبر عادة مخدعا للممثلين يغيرون فيها ملابسهم واقنعتهم فهي مخدع للخدع كما تعتبرها الاحتفالية ... الاحتفالية تؤكد على تلقائية اللباس, كما توكد على الاقتصار في اقتنائه, ما دامت الغاية من هذه الادوات تكمن في خلق تواصل تلقائي لا يحتاج الى التكلف والتكاليف "[48] فكل شيء كان يحدث امام الجمهور دون اي خدع او دون اي اماكن يقوم الممثل فيها بتحضير نفسه وأزيائه كما ان الاحتفالية رفضت المبالغة في استخدام الأزياء والإكسسوارات المساعدة بكثرة لانها ستؤدي إلى حدوث عنصر الايهام وهذا شيء ترفضه الاحتفالية فهدفها كان انشاء جسر تواصل مع الجمهور بكل سلاسة وتلقائية دون الحاجة الى المبالغة في اي شيء, وتلجأ " الاحتفالية الى التعامل مع المتلقي من خلال الانارة حتى لا تغرقه

---

[45]() عبد الكريم برشيد و اخرون : البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي ، مصدر سابق , ص 24 .

[46]() د. عبدالله ابو هيف : مصدر سابق , ص329

[47]() مصطفى رمضاني : مصدر سابق , ص 143

[48]() المصدر نفسه , ص 148

في الظلام, لان من شان ذلك ان يدمجه في العرض المسرحي فينسى وجوده كمشارك حاضر الذهن، فالتقني الاحتفالي يلجأ من حين لاخر الى إضاءة القاعة حتى يخرج المتلقي من سكونيته و يجعله يقضاً و قد تظل الصالة مضاءة حتى يكشف الجمهور كل ما يجري على الخشبة او مكان العرض "[49] فعند اضاءة صالة الجمهور او مكان تواجد الجمهور يجعله يخرج من حالة الايهام التي يدخلها في اي جزء من اجزاء العرض فالهدف هو جعل عقل المتفرج يقضا لكل ما يحدث حوله وتذكيره بان ما يحدث امامه هو مجرد نقل لاحداث حدثت في الماضي ويتم نقلها الان.

وكما ان " الموسيقى التي توظفها الاحتفالية غالباً ما تكون شعبية لأنها لغة الشعب البسيطة التي يجد نفسه فيها . لهذا نجدها تعتمد على المواويل والأغاني الشعبية و الملحون و الرقص الشعبي , لان الموسيقى الشعبية وسيلة يمتلك فيها الشعب المساهمة الحقيقية في الإنتاج "[50] لان هذه الموسيقى و الاغاني تنتمي لكل فرد من افراد المجتمع الذي يتمثل منه الجمهور واستخدامها يشعر الجمهور بالانتماء الى العرض المسرحي المقدم وايضا هي وسيلة سهلة للتواصل ويستطيع الجمهور ان يفهم معناها بسهولة لانها تنتمي اليه وهي جزء من تراثه ويستخدمها في حياته اليومية في الطقوس الدينية والاحتفالات والاعياد والمناسبات واستخدامها في العروض الاحتفالية جعل من العروض اكثر بساطة ومفهومية واكثر قرباً من الجمهور فهي تمثل جزءا من تراثه ويستطيع فهمها بسهولة.

في حين "ان المكياج في المسرح الاحتفالي يعد من الوسائل المساعدة فقط, بل ان توظيفه لا ينبغي ان يكون على حساب أحاسيس المتلقي لانه قادر على إدماجه في العرض المسرحي عبر زيفه لذلك يلجأ الممثل الى وضع المكياج امام المتلقي حتى يكشف هذا الزيف, اي حتى يكشف الزيف "[51] فالممثل يظهر امام الجمهور وهو يضع المكياج المسرحي لكي لا يوهم الجمهور بالشخصية التي يؤديها مع ان الاحتفالية لم تعط مساحة كبيرة لاستخدام الماكياج بل اعتبرته امراً مساعداً او وسيلة ثانوية للتقرب من مظهر الشخصية التي يمثلها وقد تميز المسرح الاحتفالي بامتلاكه بعض المقاربات والمفارقات مع مسرح ستانسلافسكي ومسرح بريخت فقد استقى الاحتفاليون بعضاً من أساسيات كلا المسرحين السابقين واختلفوا معهما في بعض الأمور الأخرى ففي مفهوم الاندماج نجد المسرح الاحتفالي" يميل الى الأخذ بالاندماج بمفهوم يختلف عن مفهوم ستانسلافسكي (ان المفهوم الاول – عند ستان – يتم لفائدة الوهم والماضي, اما المفهوم الثاني – عند المسرح الاحتفالي – فيتم لحساب الواقع الاني) وايضا اننا لا نقول للممثل كن (عطيلا) كما

---

[49]() المصدر نفسه , ص 150.

[50]() مصطفى رمضاني : مصدرسابق , ص 155.

[51]() المصدر نفسه , ص 155 .

كـان, بـل نقـول لـه, اجعـل مـن عطيـل مـا أنـت كائنـه الان ... اننـا نـومن بالانـدماج, ولكـن بالانـدماج المعنـوي فـي الحـس, وانـدماج الماضـي فـي الحاضـر. وانـدماج الـوهم فـي الحقيقـة , والحلـم فـي الواقـع "[52] .

ان المفارقـة بـين الاحتفـاليين وستانسلافسـكي هـي فـي طريقـة اسـتخدام الانـدماج فستانسلافسـكي يسـعى الـى نقـل الشخصـية كمـا كانـت فـي عصـرها بكـل صـفاتها امـا الاحتفـاليين فيحـاولون نقـل الشخصـية بطريقـة عصـرية اي انهـم ينقلـون الشخصـية حسـب الواقـع الحـالي الموجـود فـي عصـرنا ولـيس كمـا كانـت الشخصـية فـي عصـرها الـذي عاشـت بـه كمـا وقـد جـاء ذكـر الـذاكرة الانفعاليـة فـي البيـان الاحتفـالي واكـد ان " الـذاكرة الانفعاليـة –غالبـا مـا تكـون سـبباً فـي افشـال الممثـل، وذلـك لانهـا تحولـه الـى مجـرد الـة تسـجيل... فالـذاكرة تخـزن المسـرحية ككـل, بكـل مواقفهـا ... والممثـل يعـرف مسـبقاً مصـيره ... و حتـى يكـون الاداء تلقائيـاً –يجـب ان ينسـاها تمامـاً والا قتـل فـي نفسـه وفـي الاخـرين عنصـر المفاجـأة, ويحـرم الحـدث المسـرحي مـن عنصـر المصـادفة "[53] فالمسـرح الاحتفـالي يـرى ان الـذاكرة الانفعاليـة تقتـل الحـدث و تنهـي عنصـر المفاجـأة فـي العـرض المسـرحي فالممثـل سـيكون علـى علـم بكـل احـداث المسـرحية ونهايتهـا وهـذا مـا يقلـل مـن نسـبة مصـداقيته فـي التعبيـر عـن الحـدث ويسـبب نوعـاً مـن الملـل لـدى المتفـرج, وكمـا يمكـن القـول ان المسـرح الاحتفـالي لـه مقاربـة مـن المسـرح الملحمـي الا ان هنـاك بعـض المفارقـات فـي بعـض اجـزاء العـرض حيـث "ان البيـان الاحتفـالي يعـود وينتقـد المنظـرين الغـربيين فـي مسـرح بريخـت، فـان وظيفـة الممثـل تبقـى منصـبة علـى مجـرد روايـة الحـدث فقـط, اي ان الممثـل لا يقـوم بمعايشـة الأحـداث والمواقـف ولا يكتـرث لهـا، وهـذا امـر يرفضـه البيـان الاحتفـالي جملـة وتفصـيلا، ومـن منطلـق تبنيـه لعنصـر الانـدماج الـذي أصـر علـى وجـوده، غيـر انـه اشـار الـى انـه انـدماج معنـوي يـتم امـام المتفـرج وبمشـاركته "[54] فالمسـرح الاحتفـالي يـرفض طريقـة بريخـت فـي التمثيـل والتـي تـنص علـى ان الممثـل يجـب ان يقـدم الشخصـية لا ان يمثلهـا حيـث انـه لا يهـتم بمصـير الشخصـية او باحـداث المسـرحية وتكمـن مهمتـه فـي تقـديم الشخصـية فقـط وفـي المقابـل تتبنـى الاحتفاليـة الانـدماج ولكـن لـيس بطريقـة ستانسلافسـكي وانمـا بطريقتـه الخاصة والتي يكون فيها الاندماج معنوي ويحدث أمام المتلقي ويكون هو ايضاً جزءاً منه .

---

[52]() علي الراعي , واخرون : مسرح الحكواتي –المسرح الاحتفالي , مجلة البيان , العدد(164) , رابطة الادباء , الكويت , 1979,ص 18-19.

[53]() عبد الكريم برشيد و اخرون : مصدر سابق , ص 13 .

[54]() هبة هاني الحمداني : الاداء التمثيلي في بيانات المسرح الاحتفالي , دار نون للطباعة و النشر و التوزيع , الموصل , 2019, ص 121.

الفصل الثالث

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

- **مجتمع البحث:**

تضمن مجتمع البحث دراسة للآراء التنظيرية التي تضمنها لغة العرض في المسرح الملحمي والمسرح الاحتفالي .

- **عينة البحث:**

قام الباحث باعتماد نظريتي المسرح الملحمي والاحتفالي كعينة تنظيرية للبحث في لغة العرض .

- **أداة البحث:**

أ . الكتب والمصادر والدراسات المتوفرة في المكتبات .

ب . شبكة المعلومات .

- **منهج البحث:**

أعتمد الباحث على المنهج المقارن في المقاربة بين النظريتين محور البحث .

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

1- نشأ المسرح الملحمي كحصيلة لمجموعة توجيهات مسرحية سابقة في أوروبا وروسيا بهدف تغيير وظيفة المسرح كشكل وكمضمون، اما المسرح الاحتفالي فكان محصلة لمجموعة من التجارب المسرحية كالمسرح الأرسطي والمسرح الملحمي ويهدف الى الابتعاد عن التقليد لإنشاء مسرح عربي خالص.

2- تأثر بريخت ببعض التيارات المسرحية كالمسرح الشعبي والمسرح التحريضي اما المسرح الاحتفالي فقد تأثر بالمسرح الواقعي والمسرح الملحمي فضلاً عن تأثره ببعض المظاهر المسرحية العربية القديمة كخيال الظل والارجوز والقرقوز والحكواتي.

3- اعتمد بريخت بمبدأ التكثيف الحركي من المسرح الصيني والاعتماد على الرمز والأدوات البسيطة وهو ما نراه في المسرح الاحتفالي وهو ما يثبت تأثره بالملحمي.

4- رفض بريخت المسرح الأرسطي ومبدأ الإيهام واستعاض عنه بالمسرح الملحمي ويهدف إلى التعليم والمتعة اما المسرح الاحتفالي فلم يرفض المسرح الأرسطي بكل تفاصيله بل استخدم بعضا من أدواته.

5- لم يعتمد في بنية العرض الملحمي مبدأ البنية التصاعدية ولا وجود للعقدة والذروة والصراع، فضلاً عن استخدام اللغة السهلة، اما المسرح الاحتفالي فقد اعتمد على البنية التصاعدية للعرض المسرحي ولكن العروض تقدم بشكل فرجوي، كما استخدموا لغة سهلة قريبة من الجمهور.

6- يبقى المتفرج في المسرح الملحمي راصدا ومتعقبا للأحداث ويشارك ويناقش ويجد الحلول، وفي المسرح الاحتفالي ايضاً يشارك المتلقي في العرض المسرحي ليكون جزء من العرض بمشاركته بالغناء والرقص.

7- لم يتحرر المسرح الملحمي من البناية بشكل كلي فقد بقت أساسية في عروضه وخرج الى الساحات العامة في بعض العروض الترفيهية اما المسرح الاحتفالي فقد تحرر من البناية المعمارية وتوجه إلى الساحات العامة والأسواق.

8- رفض بريخت مبدأ الإيهام في الديكور المسرحي فاتسم الديكور بالبساطة والابتعاد عن المبالغة، كما لم يعتمد وظيفة الإضاءة المسرحية، كذا الحال في المسرح الاحتفالي فقد رفض المبالغة في الديكور المسرحي واقتصر الديكور على بعدين بعد وظيفي وبعد جمالي، وتم الاستغناء عن وظيفة الإضاءة الاقليدية.

9- استخدم المسرح الملحمي الازياء المبالغ بها في عروضه لكسر الايهام، كان تغيير الازياء يجري على خشبة المسرح، كذلك المسرح الاحتفالي استخدم الازياء الشعبية وكان تغيير الازياء يحدث امام الجمهور ايضا ليظهر للجمهور ان ما يحدث على الخشبة هو زيف وليس حقيقة.

التوصيات والمقترحات

يوصي الباحث بما يلي :

1. تقديم عروض بأسلوب المسرح الملحمي وبأسلوب المسرح الاحتفالي ضمن المهرجانات المسرحية المقامة في كلية الفنون الجميلة لكي يتعرف الطلبة و المهتمين بهذه المسارح عليها .

2. إقامة الورش والندوات في المسرح الملحمي والمسرح الاحتفالي لكي يتعرف الطلبة والمهتمين بالمسرح على صيغة العمل في المسارح الأوروبية متمثلة بالمسرح الملحمي وصيغة العمل في المسارح العربية متمثلة بالمسرح الاحتفالي .

كما يقترح الباحث ما يلي :

1. تسليط الضوء أكثر على دراسة المسرح الملحمي وتنظيرات بريخت فيه لما له من أهمية في تطوير الفن المسرحي الحديث .
2. دراسة المخرجين والمنظرين العرب في المجال المسرحي وتسليط الضوء على أعمالهم مثل عبد الكريم برشيد وصلاح القصب والطيب الصديقي وغيرهم من المنظرين والمسرحيين العرب

قائمة المصادر والمراجع

الإنجيل

الكتب

1- ابو هيف, عبد الله : المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى و تجارب, اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2002.

2- الحمداني , هبة هاني : الأداء التمثيلي في بيانات المسرح الاحتفالي , دار نون للطباعة والنشر والتوزيع, الموصل, 2019.

3- الخبراء العرب: الموسوعة العربية الميسرة، ط2، دار الشعب, القاهرة ، 1972.

4- العتابي , سعد عبد الحسين : الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, 2001.

5- التكريتي , جميل نصيف : الموقف الثقافي، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد (38)، السنة السابعة، بغداد, 2002.

6- الزبيدي, قيس: مسرح التغيير: دار ابن الرشد، مكتبة النهضة العربية، بيروت , 1982.

7- الراعي, علي , وآخرون : مسرح الحكواتي –المسرح الاحتفالي, مجلة البيان, العدد(164), رابطة الأدباء , الكويت , 1979.

8- الكاشف, مدحت : المسرح والإنسان, القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكاتب, 2008.

9- الناجي, سعيد : المسرح الملحمي و الشرق , الهيئة العربية للمسرح , الشارقة , 2012.

10- اليوسف, أكرم : مع عبد الكريم برشيد , مجلة الحياة المسرحية , دمشق ,1991.

11- ايفانز, جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك, تر: فاروق عبد القادر, دار هلا للنشر والتوزيع , القاهرة , 2000.

12- بن زيدان, عبد الرحمن: المسرح في المغرب , ط1, الشارقة , الهيئة العربية للمسرح , 2009.

13- برشيد, عبد الكريم : الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي, المغرب, دار الثقافة , ط1, 1985.

14- ـــــــــ ، ـــــــــ : البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي, مجلة البيان, العدد 63, السنة 14, الكويت , 1979.

15- بروستاين , روبرت : المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر ،القاهرة، ب–ت.

16- بريخت , بروتولد : نظرية المسرح الملحمي, تر : جميل ناصيف , عالم المعرفة , بيروت، د. ت .

17- بليزايتون, كاترين : مسرح مايرخولت وبريخت, تر: فايز قزق , مراجعة وتقديم : نديم معلا, دار الفارابي , بيروت, 1979.

18- رمضاني, مصطفى: قضايا المسرح الاحتفالي, ط1 , دمشق, اتحاد الكتاب العرب , 1993.

19- سكران, رياض موسى: مسرحة المسرح , دار الشؤون الثقافة العامة , بغداد و 2001.

20- ستيان, ج.ل : الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق , تر: محمد جمول, منشورات وزارة الثقافة , دمشق , 1995.

21- عطية, احمد سلمان: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظور المسرحي , دار صفاء للطباعة والنشر , مؤسسة دار الصادق الثقافية, عمان, بابل , 2012.

22- علي , عواد : الحضور المرئي , دار المدى للثقافة والنشر, بغداد , 2008 .

23- فيبر، بيتي نانسة, هاينن هيوبرت: برتولد بريخت النظرية السياسية والممارسة الادبية، تر: كامل يوسف حسين، ط1, وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد , 1986.

24- نسيم, محمود : المسرح العربي والبحث عن الشكل , مجلة فصول , المجلد الرابع عشر , العدد الاول , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1995.

25- يوسف , عقيل مهدي : أسس ونظريات فن التمثيل , دار الكتاب الجديد المتحدة , بيروت , 2001.

المعاجم

1- الياس , ماري, حنان القصاب : المعجم المسرحي, مكتبة لبنان ناشرون , بيروت , 1997 .

2- الخبراء العرب: الموسوعة العربية الميسرة، ط2، دار الشعب , القاهرة ، 1972.

3- أنيس , إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، ط2، مطابع دار المعارف , القاهرة ، 1973 .

4- عمر, احمد مختار : معجم اللغة العربية المعاصرة , ط1, عالم الكتب للطباعة والنشر, القاهرة , 2008.