وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بابل ـــ كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراسات العليا

# المذاهب الأدبية ومقارباتها في النص المسرحي الموصلي

رسالة مقدمة إلى

### مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير

في الفنون المسرحية

من قبل

زيد طارق فاضل السنجري

إشراف

أ. د. حميد علي حسون الزبيدي

# 1433هـ بابل 2012م

****

وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْماً

**صدق الله العلي العظيم**

**سورة طه**

**الآية (114)**

الإهداء.

إلى

من تمنى أن...

الراقد هناك بهدوء...

أبي ومعلمي...

رحمه الله واسكنه فسيح جناته.

وإليهم ..طارق...و...طارق.

اهدي إليكم جهدي المتواضع

الباحث

**الشكر والتقدير.**

الحمد لله والشكر من قبل ومن بعد. يود الباحث أن يتقدم بجزيل الشكر والعرفان لكل من كان له الفضل في إخراج هذه الدراسة إلى حيز الوجود وفي مقدمتهم أستاذي الفاضل المشرف الأستاذ الدكتور حميد علي حسون الزبيدي الذي شرفني بقبوله أن أتتلمذ على يديه في بداية مشاوري العلمي البحثي ولما قدمه لي من ملاحظات قيمة وتوجيهات سديدة أسهمت في تقويم الدراسة وتصويب محتوياتها.

كما أتقدم بشكري وامتناني إلى الأستاذ الدكتور فاخر الربيعي عميد كلية الفنون لرعايته الكريمة لطلاب الدراسات العليا من جميع المحافظات العراقية وخاصة الموصل، والى من أغدق علينا بعلمه ومن فتح لنا قلبه دائماً وابدآ الأستاذ المساعد الدكتور علي محمد هادي الربيعي رئيس قسم الفنون المسرحية. والشكر موصول إلى أساتذتي الإجلاء رئيس وأعضاء لجنة المناقشة لما بذلوه من جهد في تقويم الرسالة وإسداء النصيحة وتحمل عبئ المجيء.

شكري وتقديري إلى جميع أساتذتي أعضاء قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل الذين بذلوا في تعليمنا جهداًً استثنائيا في مرحلة (الكورسات).

و شكراً من الأعماق إلى أستاذ علم الجمال في الموصل أ.م.د ثامر كريم عبد الذي ساندني منذ اللحظة الأولى من التقديم والى ألان.

والى الإخوة والأخوات العاملين في المكتبة المركزية ومكتبة كلية الفنون – جامعة الموصل، والمكتبة المركزية لمحافظة نينوى، ومكتبة كلية الفنون – جامعة بابل

وأقدم امتناني وتقديري لأصدقائي د.احمد قتيبة يونس وزياد الحلو ونشأت مبارك، ولسفير المحبة ما بين الموصل وبابل الأخ سليك سالم والى زملائي حليم هاتف وعباس رهك وبشير ثامر لما قدموه لي من مساندة وتشجيع لانجاز هذا البحث.

شكري لأساتذة الدراسات الأولية في كلية الفنون/ جامعة الموصل وفي مقدمتهم الأستاذ الدكتور المرحوم عمر محمد الطالب. وبشار ونذير عبد الغني ويونس عناد والدكتور محمد إسماعيل والدكتور مهدي ألعبيدي وصابر الزيباري ورفاه المصري وصلاح الريكاني وعصام عبد الرحمن والى أستاذنا الجميل المرحوم الدكتور جلال جميل.

ولن أنسى بالطبع عائلتي والدتي الحبيبة وأخي زياد وزوجتي أم طارق وحارث وطيبة وأمنية.والى بابل عبق التاريخ مدينة العلم والحضارة وحلة الحاضر بناسها الطيبين من تفضلوا علي بكرمهم ومحبتهم وحسن ضيافتهم لهم مني بالغ المحبة والتقدير.

و إلى كل الذين قدموا لي يد العون وخانتني الذاكرة في ذكر أسمائهم ألان فعذرا لهم.

**الخلاصة.**

كانت المذاهب الأدبية على مر العصور وبمختلف مدارسها إحدى الركائز الأساسية لكتاب المسرح العالمي والعربي على حد سواء في تدوين نصوصهم المسرحية وإخراجها إلى حيز الوجود، إذ انقسمت تلك النصوص على قسمين الأول: التزم كتابها بمذاهب أدبية بعينها مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، فاتسمت نصوصهم ببنى متمايزة صمدت أمام عامل الزمن وأخذت حيزاً في سعة انتشارها، أما القسم الثاني: الذي خرج كتابه بشكل واضح عن المحددات التي جاء بها أرسطو في كتابه (فن الشعر) عن التراجديا والكوميديا اشتملت نصوصهم على بنى مختلفة عبرت عن الآلام التي لحقت بالإنسان نتيجة الحربين العالمتين الأولى والثانية فجاءت مذاهب مثل التعبيرية والسريالية واللامعقول ساخطة وناقدة للمذاهب الأدبية التي سبقتها وعالجت الواقع بصور مختلفة مما جعلها تحدث صدمة في المجتمعات التي ولدت فيها.

وأنتقى بعض كتاب المسرح في مدينة الموصل من المذاهب الأدبية بمختلف مسماياتها، إذ حاولوا تطبيقها في إنتاج نصوصهم المسرحية كل بحسب ثقافته وحرفنته والبيئة التي عايشها بما فيها من متغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية.

وبناءً على ما تقدم قسم الباحث موضوع البحث (المذاهب الأدبية ومقاربتها في النص المسرحي الموصلي) على أربع فصول، اشتمل الفصل الأول على عرض مشكلة البحث والحل المقترح لحل المشكلة والتي صيغت بالسؤال الأتي: ما المذاهب الأدبية التي حاول تطبيقها كتاب المسرح الموصليون في كتابة نصوصهم المسرحية؟.

ومن ثم جاءت أهمية البحث والحاجة إليه بوصفه معطى ثقافي معرفي يساهم بإلقاء الضوء على جوانب مهمة في تأريخ المسرح العراقي لا سيما في مدينة الموصل بوصفها النشأة والبدايات، النصوص المدونة، أبرز الكتاب والأعلام.

أما حاجة البحث فقد ظهرت في كيفية إفادة طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والآداب والباحثين والنقاد لا سيما المهتمين منهم بالدراسة والاطلاع على النصوص المسرحية التي كتبت في بدايات المسرح العراقي ومقارباتها بالمذاهب الأدبية الغربية الوافدة. لذلك هدف البحث إلى: دراسة أكثر المذاهب المسرحية تأثيراً ومقاربتها مع النصوص المسرحية التي كتبت في مدينة الموصل.

ومن ثم ذكر الباحث حدود الدراسة الزمانية [ 2000- 2010] والمكانية [ الموصل ] والموضوعية التي كانت مشابهة لهدف البحث لينتهي هذا الفصل بتحديد مفاهيم (المذاهب، المقاربة، النص) وتعريفاتها الإجرائية.

وتضمن الفصل الثاني [الإطار النظري والدراسات السابقة] ثلاثة مباحث كان الأول:

(للمذاهب الأدبية)، والثاني خصص (المرجعيات الفكرية لظهور النص المسرحي في مدينة الموصل) التي تعد من أوائل المدن العراقية التي عرفت فن المسرح، أما المبحث الثالث فقد تضمن (مدخل إلى بنية النص المسرحي) والعناصر المكونة له والتي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثم جاءت [المؤشرات] التي أسفر عنها الإطار النظري والتي تم بموجبها تحليل عينات البحث، واختتم الفصل الثاني بالدراسات السابقة التي لم يجد فيها الباحث ما يقترب من هدف دراسته التي تبحث في (مقاربة النصوص المسرحية في مدينة الموصل بالمذاهب الأدبية).

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمن مجتمع البحث المكون من اثنان وعشرون نصاً مسرحياً مثلت المدة الزمنية لحدود البحث، ولذلك ومن خلال أداة البحث (مؤشرات الإطار النظري) ومنهج البحث و اختيار العينة بصورة قصدية تم تحليل العينة المتمثلة بالنصوص الآتية بوصفها مجتمع البحث وهي:

1. مسرحية هيلا يا رمانة للكاتب طلال حسن- 2001.
2. مسرحية أحلام ممنوعة للكاتب طارق فاضل – 2003م
3. مسرحية أمادو للكاتب ناهض الرمضاني- 2005م
4. مسرحية ليلة الكراسي للكاتب حسين رحيم- 2007م
5. مسرحية الضباب يقظ للكاتب بيات محمد حسين مرعي- 2009م.

وكانت خاتمة الدراسة الفصل الرابع الذي أشتمل على نتائج تحليل عينة البحث التي تم مناقشتها من قبل الباحث فالاستنتاجات ومن ثم التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر و المراجع والملاحق و ذيلت الدراسة بملخص اللغة الانكليزية.

ومن الله التوفيق.

**المحتويات**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ت** | ***الموضوع*** | **الصفحة** |
|  | الآية الكريمة |  |
|  | الإهداء |  |
|  | شكر و تقدير |  |
|  | الخلاصة | أ-ب |
|  | ثبت المحتويات | ج-د |
|  | **الفصل الأول-الإطار المنهجي** | **1-5** |
|  | مشكلة البحث | 1 |
|  | أهمية البحث والحاجة إليه | 2 |
|  | هدف البحث | 2 |
|  | حدود البحث | 2 |
|  | تحديد المصطلحات | 2- 5 |
|  | ***الفصل الثاني- الإطار النظري*** | **6-67** |
|  | المبحث الأول: المذاهب الأدبية. | 6-24 |
|  | المبحث الثاني: المرجعيات الفكرية لظهور النص المسرحي في مدينة الموصل. | 25- 45 |
|  | المبحث الثالث: مدخل إلى بنية النص المسرحي | 46- 64 |
|  | الدراسات السابقة | 65 |
|  | ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات | 66-67 |
| **31** | **الفصل الثالث- إجراءات البحث** | **68-102** |
|  | مجتمع البحث | 68 |
|  | عينة البحث | 68 |
|  | أداة البحث | 68 |
|  | منهج البحث | 68 |
|  | تحليل العينة | 69 |
|  | مسرحية هيلا يا رمانة – طلال حسن | 69-75 |
|  | مسرحية أحلام ممنوعة- طارق فاضل | 76- 82 |
|  | مسرحية امادو – ناهض الرمضاني | 83- 89 |
|  | مسرحية ليلة الكراسي – حسين رحيم | 90-96 |
|  | مسرحية الضباب يقظ- بيات حسين مرعي | 96-102 |
|  | **الفصل الرابع-النتائج ومناقشتها** | 103-106 |
|  | النتائج | 103-105 |
|  | الاستنتاجات | 105 |
|  | التوصيات | 106 |
|  | المقترحات | 106 |
|  | المصادر | 107-115 |
|  | الملاحق | 116-133 |
|  | ملخص باللغة الانكليزية | A-B |

**الفصل الأول**

**الإطار المنهجي**

**مشكلة البحث.**

**أهمية البحث والحاجة إليه.**

**هدف البحث.**

**حدود البحث.**

**تحديد المصطلحات .**

أولاً: مشكلة البحث: ) **Problem of The Research (**

يأخذ المنجز الأدبي بشتى صنوفه الشعري والقصصي والروائي و (النص المسرحي) نصيبه من الدراسة والتحليل عندما يتناوله أحد الباحثين دراسةً أو ينبري له أحد النقاد بياناً لجوانبه الايجابية والسلبية ومن ثم يقوم الباحث أو الناقد بتصنيف المدون المكتوب على انه يقع ضمن احد المذاهب الأدبية الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو غيرها من تلك المذاهب الفنية السائدة في نظرية الأدب و التي هي مذاهب غربية أصبح لها تأثيرها على منجزنا الأدبي المحلي والعربي، ومن هذا المنطلق تظل المقاربة النقدية للأعمال الأدبية لاسيما للنصوص المسرحية على مر العصور لها حضور مهمين على المشهد الثقافي الأدبي العربي على اختلاف تطبيقاته وتعددها وعلى اختلاف وجهات نظر النقاد في تمفصلاته.

فقسم من النقاد يحاول الالتزام بمحددات مذهب معين بحذافيره، وهذا التوجه بالرغم من جدواه يستند إلى تجربة آنية معيشة قليلة التأثير، لان الباحث الأدبي يظل مقيداً بقوانين ذلك المذهب، وقسمُ أخر يحاول الابتعاد عن محددات المذاهب والاستعاضة عنها بفيض من الكلمات والمصطلحات الرنانة التي لا تفضي في النهاية إلى نتيجة تذكر. فيبقى الاتجاه الأول هو الأقرب إلى موضوع المقاربة الأدبية بعد فهم النصوص (المسرحية) التي تشكل أهمية استثنائية في مجمل العملية الفنية كونها البذرة الأولى التي تحمل ثقافات الشعوب والأمم ورؤى الكتاب وأفكارهم في شتى مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. ([[1]](#footnote-1))

ولما كانت مدينة الموصل من أوائل المدن العراقية التي عرفت فن المسرح كتابةً وتقديماً وكتب فيها مئات المسرحيات منذ عام 1880 إلى العام 2009 ، حتى قبل أن يطلع كتابها المسرحيون على المذاهب الأدبية الغربية، تناولت هذه الرسالة تلك المذاهب الأدبية لا سيما التي تشتغل في مجال كتابة النص المسرحي ومن ثم مقاربتها مع النص المسرحي المنجز في مدينة الموصل والذي كان من الطبيعي أن تتفاوت تقنيات كتباته وتماسك عناصره حسب ثقافة الكاتب ومرجعياته الفكرية والبيئة التي عاش فيها، وحرفنته وأداءه في كتابة نصه والأحداث التي عاصرها.

و تأسيساً على ما تقدم وجد الباحث إن مشكلة بحثه ممكن حصرها في الإجابة على السؤال الآتي:

**ما المذاهب الأدبية التي قاربها كتاب المسرح الموصليين في كتابة نصوصهم المسرحية؟.**

**ثانياً- أهمية البحث والحاجة إليه:**  **Significance of The Research**) )

1. تعرف بنية النص المسرحي القديم منه والحديث، ومحدداته التي يجب أن تتوفر فيه.
2. مسرد تاريخي للمهتمين في مجال النقد وتأريخ الأدب المسرحي عن المسرح في مدينة الموصل: النشأة، النصوص التي كتبت، الكتاب والعاملين في حقل المسرح.
3. تعرف الباحثين والدارسين من طلبة كليات ومعاهد الفنون بأهم المذاهب الأدبية وخصائص كل مذهب.

**ثالثاً- هدف البحث :** **Objective of The Research**) )

يهدف البحث إلى:

دراسة أشهر المذاهب المسرحية وتطبيقاتها ومقاربتها مع النصوص المسرحية التي كتبت في مدينة الموصل.

**رابعا ًـ حدود البحث:** **Limitation of The Research)** )

* الحدود الزمانية : 2000- أيار 2009.
* الحدود المكانية: مدينة الموصل.
* حدود الموضوع: علاقة النصوص المسرحية بالمذاهب الأدبية وتطبيقاتها ومقاربتها في النص المسرحي الموصلي.

**خامساً- تحديد المصطلحات:** **Terminology)** )

**أولاً: مذاهب:**

**لغةً:**

**المذهب:** المذهبُ: الطريقة. و ـ المعتقد الذي يذهب إليه. يقال : ذهب مذهباً حسناً. ويقال: ما يدري له مذهب: أصل... وذهبَ مذهبَ فلان : قصدَ قصده وطريقَه . وذهب في الدين مذهباً : رأى فيه رأيا أو احدث فيه بدعةً.([[2]](#footnote-2))

والمذهَبُ: المتوضأ، والمعتقد الذي يذهب إليه، والطريقة والأصل.([[3]](#footnote-3))

**اصطلاحاً:**

**المذهب:** المذهب الطريقة، والمعتقد الذي تذهب أليه. و المذهب عند الفلاسفة مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطا منطقيا حتى صارت ذات وحدة عضوية منسقة ومتماسكة.([[4]](#footnote-4))

**مذهب**: معتقد ديني أو فلسفي أو سياسي يسلم به المرء ويوفق بين تصرفه في الحياة ومضمون ما يعلم به هذا المعتقد.([[5]](#footnote-5))

أما ( عند العلماء): فهو مجموعة من الآراء والنظريات العلمية والفلسفية أرتبط بعضها ببعض ارتباطاً يجعلها وحدة متناسقة.([[6]](#footnote-6))

**والمذهب Doctrine:** مجموعة أفكار تستحيل طابعا( وجهات نظر، نظريات وتطبيقاتها) يسودها الأدب و(الفن) في زمن من الأزمان وبلد من البلدان ويكون لهذا الطابع أعلام يمثلونه أو يوطدونه. وصفات يمكن تحديدها وتعدادها، تتكرر وكأنها القواعد والقوانين.([[7]](#footnote-7))

**التعريف الإجرائي**: يتبنى الباحث مفهوم المذهب عند جبور عبد النور لملائمته هدف البحث.

**ثانيا: مقاربة:**

**لغةً:**

**(المقاربُ**): الوسطُ بين الجيد و الرديء. (المقربٌ): الطريق المختصر.ُ و ـ سير المليل.

(المقربةُ): القرابةُ. و ـ من الطرق: المختصرُ، أو القصير يوصل إلى طريق طويل.([[8]](#footnote-8))  وأقتربَ : تقارب. وشيء مقارب، بالكسر: بين الجيد والرديء، أو دين مقارب، بالكسر، ومتاع مقارب بالفتح.. وقارَبَه: ناغاه بكلام حسن، وقارب في الأمر بمعنى: تَركَ الغلو، وقصد السدادَ.([[9]](#footnote-9))

**اصطلاحاً:**

**مقارب (قريب من):** أ. بالمعنى الحقيقي، يطلق على مقدار قريب من المقدار الحقيقي، ويحل محله عندما تستحيل معرفته بدقة أو تكون نافلةً، أو يكون من المستحيل التعبير عنه تعبيرا دقيقاً.

ب. بوجه أعم، سمة معرفة مقبولة من قبل ولكنها غير محسومة، ومدعوة لكي تغدوا أكمل وأقربَ من موضوعها. ([[10]](#footnote-10))

والمقصود بالمقاربة: كيفية التعامل مع الشيء. وفي الكتابات المعاصرة ترجمت الكلمة عن (Approach) الانكليزية التي تعني طريقة لفهم موضوع ما.. والمقاربة تعني أحياناً(المدخل) لشيء ما أو موضوع ما وتعني أيضا (التناول) أي طريقة فهم موضوع ما. ([[11]](#footnote-11))

**ألمقاربه:** تشابه نص بنص أخر أو اقتراب موضوع أدبي أو ثقافي بموضوع أخر.([[12]](#footnote-12))

**التعريف الإجرائي**: الأسلوب الذي يقارب به الكاتب المسرحي احد المذاهب الغربية المنظر لها عند الشروع في تدوين نصه المسرحي.

**ثالثا : نص:**

**لغةً:**

**النص:** النص في (لسان العرب) التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها.. ونص كل شيء منتهاه. أما عند ابن الإعرابي: النصُ الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما.([[13]](#footnote-13))

نصَ الحديث إليه: رفعه، وناقته: أستخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء: حركه.([[14]](#footnote-14))

وكان يقال : نصَ الحديث : رفعه وأسنده إلى المحدث عنه.. (النصُ): صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف: و ـ ما لا يحتملُ ألا معنى واحدا، أو ما لا يحتمل التأويل، ومنهم قولهم لا اجتهاد مع النص. نصوص. و ـ من الشيء : منتهاه ومبلغ أقصاه. يقال: بلغ الشيء نصه. وبلغنا من الأمر نصه : شدته.([[15]](#footnote-15))

**اصطلاحاً:**

**النص:** مفهوم النص عند البنيويين هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية ( أي الكتابة الأدبية: الأدب)، يشاركها في سماتها العامة ويتميز عنها بخصائص مقننة هي الأعراف والشفرات الأدبية والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعا من فروع المؤسسة الاجتماعية (الكتابة عموما).([[16]](#footnote-16))

**النص**: ما ازداد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى.([[17]](#footnote-17))

والنص ما هو إلا نتاج الشحنة الانفعالية المتوهجة عند الكاتب من مرجعية معرفية لها تماس مع معطيات ذاتية.([[18]](#footnote-18))

**التعريف الإجرائي**: يتبنى الباحث مفهوم النص الذي ورد عن الباحث علي الربيعي لملائمته هدف البحث.

**الفصل الثاني**

**الإطار النظري**

**المبحث الأول: المذاهب الأدبية.**

**المبحث الثاني: المرجعيات الفكرية لظهور النص**

**المسرحي في مدينة الموصل.**

**المبحث الثالث: مدخل إلى بنية النص المسرحي.**

**الدراسات السابقة.**

**ما أسفر عنه الإطار النظري.**

**المبحث الأول: المذاهب الأدبية**

بتأثير عوامل سياسية واجتماعية وفنية ظهرت مذاهب أدبية مختلفة نما بعضها وأصبح قاراً بينما تلاشت مذاهب أخرى، كما ظهر قسم منها في صور أخرى مثل الكلاسيكية التـي "اكتسبت فيما بعد معنى أكثر شمولية من التسميات التي تطلق على بقية المذاهب والتيارات الفكرية والفنية والجمالية مثل الرومانسية والرمزية. إذ صارت كلمة كلاسيكية تطلق على كل الإعمال الرفيعة... التي صمدت أمام عامل الزمن."([[19]](#footnote-19))

فضلا عن أسباب أخرى ساعدت ومهدت لظهور تلك المذاهب وهيمنتها على أجناس أدبية وفنية كالشعر والرواية والقصة و(النص المسرحي) والفنون التشكيلية والموسيقية، وباختلاف وتعدد تلك المذاهب كان من الطبيعي أن تختلف وظيفة الأدب معها فمن صلة الأدب بالفلسفة والدين عند الإغريق واللاتين، وصلته بالمجتمع وتقاليده عند الكلاسيكيين الجدد، إلى الصلة الحميمة بالثورة والمجتمع عند الرومانتيكين، وإلى صلته بالجمال والفن لدى الرمزيين وأهل الفن للفن[[20]](#footnote-20)•، وكذلك صلته بالنظرية الاقتصادية والاجتماعية كما هو بين عند الواقعيين الاشتراكيين.([[21]](#footnote-21))

كما أن الازدراء والرفض للتقاليد والقيم الإنسانية المثالية والتشكيك بوجود عالم ثان ما بعد الموت الذي بينته تيارات الحداثة مثل الدادئية والسريالية والوجودية التي ظهرت بعد كوارث عظيمة ألحقت بالبشرية الدمار، وعصفت بالبنية الاجتماعية، وخلّفت وراءها تطورات كبيرة، لاسيما أثناء وبعد الحربين العالميتين الأولى والثانية من القرن الماضي.

ولقد عبر فنانون وأدباء من خلال تيارات الحداثة عن الآلام التي أصابت المجتمعات الأوربية جراء الحروب وما نتج عنها بيد الإنسان وتدبيره، ولكن تلك التيارات لم تصمد طويلا أمام عامل الزمن مثلما صمدت مذاهب أقدم مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والتي خلفت لنا نتاجاً أدبياً من أجناس عديدة لا تزال أثارها إلى يومنا هذا محط اهتمام ودراسة من قبل أهل الاختصاص ومن قبل القراء على حد سواء.

و لقد تبين أن لكل من تلك المذاهب ألأدبية " صوراً أو خصائصاً أو أصولا فنية كما يحتوي على مضمون أو مادة. و إذا كانت الصور والخصائص والأصول مسائل عامة، فان المضمون والمادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية."([[22]](#footnote-22)) و بتعاقب المذاهب واحدة تلو الأخرى خرج قسم منها على الأخرى وبتعبير أخر خرج الجديد منها على القديم مثلما خرجت الرومانسية على الكلاسيكية وكانت الواقعية تمثل ردة فعل على الرومانسية، أما المذاهب الأكثر معاصرة فهي تتداخل مع بعضها وتتزامن ففي بداية القرن العشرين "نجد أن الرمزية في فرنسا تتزامن مع المستقبلية في ايطاليا والتعبيرية في ألمانيا وبوادر الدادئية في سويسرا قبل انتقالها إلى فرنسا."([[23]](#footnote-23))

وفي ضوء ذلك التداخل والتزامن للمذاهب تعذر أيجاد تسلسل متفق عليه حول تلك المذاهب لاسيما ما بعد الواقعية[[24]](#footnote-24)• ففي كثير من المصادر التي عنيت بالمذاهب الأدبية، إضافة للمذاهب التي صمدت عبر الزمن أكثر من غيرها في مجال النتاج الأدبي لا سيما فيما يتعلق بتطبيقاتها في النص (المسرحي).

لذلك توجب التركيز على أهم المذاهب ألأدبية والمستخدمة والفاعلة والمؤثرة في النص المسرحي والتغاضي عن بعض المذاهب التي " لم تدخل المسرح على نطاق واسع كالمذهب ألتأثري، أو الانطباعي.. أو المستقبلي."([[25]](#footnote-25)) مع الأخذ بالحسبان أن كثيراً من تلك المذاهب قد يجد المطلع فيها خصائص أكثر من مذهب في عمل أدبي واحد أو نص مسرحي مثل الرمزية أو الواقعية والسريالية وغيرها التي تتداخل مع بعضها وأهم المذاهب الأدبية هي:

**أولا: الكلاسيكية القديمة.**

المذهب الذي أصطلح عليه بالأدب العتيق Antique أي الأدب الكلاسيكي Classicism (المدرسي)، والذي استمد أصوله من الحضارتين الإغريقية والرومانية، والكلاسيكية مشتقة من الكلمة اللاتينية Classis، التي من معانيها: أسطول أو وحدة منه، أو مجرد وحدة من طلاب فيكون صفا ومن معانيها أيضا طبقة اجتماعية، منزلة اجتماعية رفيعة، صنف، نوع، درجة.والكلاسيسزم الأدب الذي يدرس في الصفوف و الذي كان جيدا وبقي حيا على مر العصور.([[26]](#footnote-26))

**خصائص المذهب الكلاسيكي.**

* يميل الكلاسيكيون إلى الدقة في تصوير شخصيات أبطالهم العالية المنزلة وهي من الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والقادة العظام والى التركيب الدرامي العضوي في كتابة نصوصهم المسرحية، وبنيتهم قارة بداية ووسط ونهاية .
* لغة المسرحية واضحة ودقيقة وشعرية حيث اتبع الكلاسيكيون قواعد لغوية صارمة وبالغوا في تجويد الصياغة اللغوية وعندهم يجب أن تنقى اللغة من شوائب التعابير الميتة والمنسية و لكل من صنفي المأساة والملهاة لغته الخاصة به، فكان ذلك الأسلوب احد الأسباب التي حدت من اجتهاد الكاتب.
* القضاء والقدر المحور والمحرك الذي تدور حوله أحداث المسرحية الكلاسيكية.
* اجتهد الكلاسيكيون في معالجة موضوعاتهم على وقائع التاريخ ومن ذلك اعتمادهم بشكل كبير على ما جاء من أحداث تاريخية مهمة لأسلافهم كما ورد من أحداث في ملحمتي (هوميروس[[27]](#footnote-27)•) الإلياذة والأوديسا.
* التراجيديا هي أكثر رقيا من الكوميديا وهذا ما جاء في كتاب (فن الشعر) لأرسطو ولان التراجيديا تقديم لأخلاق والأفعال للصفوة من الشعب ارتبطت الكلاسيكية بالطبقة الارستقراطية والتطهيرات الناتجة من أفعالها.
* أعطى الكلاسيكيون قيمة كبيرة للملحمة من سائر الأجناس الشعرية ولا مانع من إدخال موضوعة الحب في سياق الحوادث على أن يكون هذا الحب ساميا.
* من الأسس المعتمدة في الكلاسيكية الفصل بين الأنواع الأدبية، لأن لكل نوع أدبي نوع خصائص تتناسب مع صيغته مثل الملحمة والشعر الغنائي والدراما.([[28]](#footnote-28))
* صعد الكلاسيكيون من القيم الأخلاقية العليا ومنها (التضحية من اجل الواجب) كما أن الجمال الفني عندهم لا يُبتغى لذاته أو لمجرد الإمتاع، بل لا بد أن يعززه مثالٍ أخلاقي وروحيّ يرمي إلى رفع الإنسان إلى حالة أفضل.
* الأدب الكلاسيكي أدب غير شخصي أو ذاتي بل هو أدب(موضوعي) فالكاتب لا يعبر مباشرة عن آرائه ومشاعره و يتبع النهج التعليمي أو الدراميّ ويغلب عقله

على عاطفته، وتبدو الذات وكأنها غائبة، ويبقى التعبير من خارج الذات أو بالأحرى

تغيب الذات عبر الموضوع.([[29]](#footnote-29))

ولذلك فأن أغلب خصائص الكلاسيكية وردت في كتاب (فن الشعر) لأرسطو طاليس ولا غرابة أن يعتبر الكلاسيكيون القواعد التي جاءت في هذا الكتاب منطلقا لتنظيراتهم لاسيما في الدراما وفنون المسرح.

**ثانيا: الكلاسيكية الجديدة.**

ظهرت الكلاسيكية الجديدة أو (ألاتباعية) في فرنسا في القرن السابع عشر وحيدت الآداب المحلية القومية ولم تعترف إلا بالأدب القديم لا سيما الأدب الإغريقي والروماني، فطالبت بمحاكاته والسير على نهجه، ومع هذا فقد تميز ذلك المذهب بموقفه الجديد من الحياة والعالم، وبأن له نظرته الخاصة للفن، على الرغم من إصراره الاعتماد على كتابي (فن الشعر) لأرسطو وهوراس[[30]](#footnote-30)• ، ومن هنا فقد ميز الباحثون المدرسة الجديدة بأن أطلقوا عليها اصطلاح New Classicism (الكلاسيكية الجديدة.)([[31]](#footnote-31)) وهو مصطلح تندرج تحته كل التأثيرات ذات النزعة الإنسانية على الأدب أبان عصر النهضة الذي يقوم أساسا على محاكاة النماذج الرائعة من التراث الإغريقي واللاتيني وهي السمة البارزة للكلاسيكية الجديدة.([[32]](#footnote-32)) ولأن ذلك المذهب أحتوى النموذج السابق عليه من المنجز الأدبي الإبداعي للقدامى فقد كان يحتوي كثير من الخصائص المشتركة مع الكلاسيكية القديمة التي يمكن تلخيص بعضا منها بالاتي:

* أبطال نتاجاتهم الأدبية ليسوا آلهة وأشباه آلهة، بل بشر يتصرفون تصرف الناس العاديين حتى وأن كانوا ملوكا وأمراء وتتنازعهم الميول البشرية.
* الكلاسيكيون الجدد كانوا اقل التزاما بكل ما جاء في كتاب (فن الشعر) وهو ما نراه ماثلا في مسرحيات كورنيه وراسين، فأسلوبهم لا يعمد إلى المبالغة والتهويل والويل والثبور، بل أنهم تحروا الصدق في التعبير عن العواطف الإنسانية وتحليلها شعرا.
* سبروا أغوار النفس البشرية من خلال تصويرهم الصراع النفسي للإنسان وقدموا فيه موضوعين فريدين هما واجب الحب وواجب التضحية ولم يتوانوا عن وصف المشاهد العنيفة .([[33]](#footnote-33))
* حققوا أهم وظيفة للنص الأدبي التعليم (ألأخلاقي) و(الإمتاع).
* اعتمدوا الفصل بين الأنواع الأدبية واتسمت نصوصهم بالوضوح في البنية الدرامية، إلا إن بعضهم لم يلتزم ذلك ومزج ما بين المأساة والملهاة مثلما فعل كورني في بداياته وموليير، وبذلك مهدوا لظهور صنف الميلودراما أو المسرحية (جيدة الصنع).
* طوروا اللغة من خلال استخدام اللغات القومية محل اللغة اللاتينية مما ساعد الكتاب على الكتابة بلغاتهم المحلية و الانطلاق لفضاءات أوسع.([[34]](#footnote-34))

لذلك فأننا نجد أن هناك العديد من المشتركات بين الكلاسيكية القديمة والكلاسيكية الجديدة إذ تشترك فيهما "عناصر أساسية تدخل عليها تلوينات وتنويعات تكثر أو تقل حسب المناطق والعصور والأضواء، وهذه العناصر هي : العقل، البيئة الاجتماعية، الشكل، والسكون، وان العناصر الثلاثة الأخيرة تتكئ في مقوماتها على العنصر الأول (العقل) بوصفه العنصر المتسيد."([[35]](#footnote-35)) والكلاسيكية الجديدة هيتيار إتباعي، اتبع كتاب (فن الشعر) وأصوله، وتأثر بتعاليم الرقيب والناقد الصارم (بوالو) في كتابه (فن الشعر) الذي كان يحاكى بشكل مباشر ما جاء في كتاب (فن الشعر) الأول لأرسطو.

وقد نشأت الكلاسيكية الجديدة في ايطاليا عندما أصبحت عاصمة المسيحية بدلا من الأستانة، ونضجت في فرنسا، وأثرت على الأدب الانكليزي، واستقرت في الأدب الألماني.([[36]](#footnote-36))

**ثالثا: الرومانسية[[37]](#footnote-37)•**

مذهب أدبي جاء في أعقاب الكلاسيكية الجديدة وتزامن مع عصر النزعة التنويرية Enlightenment بعد أن نشب صراع محتدم بين الطبقة الارستقراطية والطبقة البورجوازية الفرنسية، وذلك قبيل وبعد اندلاع الثورة الفرنسية عام 1798، وهي ثورة ذات خصائص ديمقراطية نادت بالحرية المطلقة للشخصية الفردية كبديل للتبعية التي كانت تقيد الشخصية الكلاسيكية و التي أرادت أن يكون الإنسان متحررا من أي تبعية ولا يتحكم فيه أي عنت أو استبداد، وعارضت الموضوعية الكلاسيكية الميكانيكية Objectivism بذاتية مثالية Subjectivism تنكر وجود العالم الخارجي وتعتبره مجرد وهم لا وجود له إلا في وعي الذات الإنسانية، والرومانسية مذهب معارض للفهم الدايلكتيكي إذ يعتقد أن تطور المجتمع لا يخضع لقوانين موضوعية بل للعوامل الذاتية وللنزعات الفردية التي يتصف بها أفراد معينون.([[38]](#footnote-38))

**خصائص المذهب الرومانسي.**

* مغادرة تطبيق الوحدات الثلاث في النص المسرحي التي اتبعها الكلاسيكيون الجدد، فلا يرون بأسا أن تجمع المسرحية الواحدة عدة مراحل وأزمات وأزمنة، كما جاء في مقدمة مسرحية كروميل الذائعة الصيت لفيكتور هيجو[[39]](#footnote-39)•.
* جموح الخيال وسرعة الانفعال وشدته والميل إلى التمرد والتكلم بصيغة (الأنا) والذاتية والشكوى والتشاؤم والمأسوية التي تصل إلى حد الانتحار كما في مسرحية (شترتون) التي كتبها الفرد دي فيني.
* التجدد خاصية بارزة من خصائص الرومانسية فهي لا تخضع لقواعد ثابتة ولا تصدرعن صنعة مقصودة أو نشاط ذهن أو عمل إرادة، وضابطها الوحيد هو هدى السليقة وإحساس الطبع.
* المسرح الرومانسي مليء بالصور والأخيلة كما في المسرح الغنائي لموسيه وتارة مسرح خطابي تدوي فيه الموسيقى الخطابية المنبرية الجهيرة كما في مسرح هيجو تبعا لأمزجة مؤلفيه وطبيعة شاعريتهم.([[40]](#footnote-40))
* أهتم الرومانسيون بتصوير شخصياتهم بدقة وإظهار حقائقهم النفسية واخذوا من جماعة(العاصفة والاندفاع) ألألمانية التي كونها (شيللر وجيتة) العنف والإسراف في غليان النفس وهياج العاطفة وتأجج الإحساس، فقد استبدلت تلك الجماعة العقل بالعاطفة الجماعية.([[41]](#footnote-41))
* المسرح الرومانسي لا يتجنب عرض المشاهد العنيفة على الخشبة،لأن وظيفة الأدب

عندهم ليس محاكاة للطبيعة بل خلقا لتلك الحياة ومثلهم في ذلك ما فعله شكسبير في

عرض مشاهد العنف بل ويملئ مسرحه بالخوارق و التهاويل الخارجة عن المألوف.

* الاعتداد بالقيم الوطنية والقومية وما يتصل بها من تراث بدلا من الاعتداد بالتراث

الإغريقي والروماني الكلاسيكي.

* ظهور نزعة فلسفية مرافقة للأدب الرومانسي وللنزعة الفردية والعاطفية التي حمل لواءها روسو في فرنسا ولوك في انكلترا وجيتة وشيلر في ألمانيا.
* يلعب الخيال دورا فاعلا في خلق الاغتراب المكاني والزماني، كما يعد التأمل من

الخصائص المهمة التي يتصف بها المذهب الرومانسي.

* احد خصائص الرومانسية كثرة استخدام الصفات، ويفضل أدباؤها العناية بالمضمون على العناية بالشكل في الغالب الأعم بلغة شاعرية والتي هي أحدى وسائلهم في التعبير عن القيم الفكرية للشخصية الرومانسية.([[42]](#footnote-42))

**رابعا: الواقعية.**

تنطلق الواقعية بمختلف مسمياتها من " طريقة تصوير الإنسان والعالم المحيط به وذلك ضمن العلاقات المتبادلة بينهما وتحول محتوى الحياة إلى محتوى فني."([[43]](#footnote-43)) وتعرف الواقعية بأنها مذهب أدبي ومنهج فني وتيار فكري يرتكز على معرفة عقلانية تتطابق مع القوانين الموضوعية الخاصة بالواقع المعيش الذي يتم إدراكه من جانب الأديب أو الفنان، وهو المذهب الذي بلور مفهوماً جديدا للإنسان منذ عصر النهضة واهتم بدقة و بصدق التفاصيل لا عند تصوير الظرف المعيش فحسب، بل كذلك عند تصوير العالم الداخلي للإنسان. انه مذهب التفاصيل الدقيقة في نقل الواقع إلى القارئ والمشاهد معا والوسيلة المعتمدة من اجل التعبير عن مختلف الأفكار التي غالبا ما تكون متعارضة تماما.([[44]](#footnote-44))

وبذلك يكون المذهب الواقعي أقرب المذاهب إلى علم اجتماع الأدب، ذلك لأن كل تفكير في العلوم الإنسانية[[45]](#footnote-45)• إنما ينبع من داخل المجتمع لا من خارجه، وبأنه يحظى بأهمية وتقدير بحسب الأحوال الفكرية و الطبقية للمجتمع، وبذلك يكون جزءا مهما من الحياة الاجتماعية. ويساهم في نقل الوقائع البشرية بصورة دقيقة التي هي أجوبة لذات فردية أو جماعية ذات دلالة تشكل في جملتها محاولة لتعديل وضع معين نحو اتجاه ملائم لطموحات الأديب الذي يكشف من خلال منجزه الأدبي عن نفسه وعن مجتمعه.([[46]](#footnote-46))

**خصائص المذهب الواقعي.**

* أعادت الحقيقة بتفاصيلها الدقيقة إلى المسرح وهي الحقيقة العميقة المثالية، الحقيقة الملموسة اليومية، الدقيقة و الخشنة التي تعبر مصاعب الحياة القاسية.
* جمعت ثلاث مفردات مهمة في الأدب والدراما التي كانت تلبي مقتضيات القارئ والمتفرج إضافة إلى الحقيقة الحساسية والأخلاقية.([[47]](#footnote-47))
* فضّل الواقعيون النثر على الشعر لأنه اللغة الطبيعية للناس. فاختاروا الرواية والمسرحيّة، ونالت الرواية النصيب الأوفر في أدبهم لأنها تتيح مجالاً واسعاً ومرناً للوصف والإفاضة مثل رواية بلزاك[[48]](#footnote-48)•• (الكوميديا الإنسانية).
* اللغة البسيطة الواضحة البعيدة عن التكلف وعن الإسفاف والابتذال.
* يعمد الأديب الواقعي إلى تركيب عالمٍ شبيهٍ بالواقع قدر المستطاع ويبتعد عن التقريرية والخطابة والوعظ ويتجنب الإكثار من الخوض في الدقائق التافهة لاسيما إذا كانت موظفة توظيفا غير ملائم.
* محاولة سبر أغوار النفس الإنسانية بواسطة التحليل النفسي والاجتماعي وتشخيص العلل والأسباب مع دقة في الوصف والتصوير على المستويين الداخلي والخارجيّ وترحيل القارئ إلى عوالم تتصف بالواقعية مثيرة للدهشة وحب الاطلاع.
* النمذجة: أي رسم النماذج الإنسانية المختلفة والمتفاوتة طبقيا لأبعادها الطبيعية والاجتماعية والنفسية.
* تلاحم الشكل والمضمون، بحيث يكون الشكل الفني تابعاً للمضمون و خادماً له.([[49]](#footnote-49))

وإذ كانت الواقعية بمعناها الواسع في تاريخ الأدب والفنون هي الدقة في تصوير الطبيعة والواقع، فأن الواقعية في روسيا التي أثيرت حولها الكثير من المعارك والسجالات الأدبية كانت تعني كل شيء، وهناك الكثير من التسميات التي ترتبط بالواقعية والماركسية معا ومنذ بدايات القرن العشرين و بعد الثورة الروسية عام 1917 بدءا (بالواقعية النقدية) مرورا (بالواقعية الديمقراطية الثورية) وصولا إلى(الواقعية البلوتارية) و(الواقعية الاشتراكية) والتي تعد أخر مراحلها التي طورت على يد لوكاتش والذي تبدأ نظريته بالمقولة الماركسية وهي إن (الأدب صورة للواقع).([[50]](#footnote-50)) وان كانت الواقعية قد ظهرت كاتجاه أدبي تبلور منذ " قصة باريس 1843 للكاتب الفرنسي اوجين سو." ([[51]](#footnote-51)) فأن أدباء الكلاسيكية والرومانسية بمراحلهم المختلفة لم يكن أدبهم يخلو من ملامح واقعية.

**خامسا: الطبيعية.**

تيار فكري و جمالي ظهر في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وكانت امتداداً للتيار الواقعي. وقد وضع أسسها الفرنسي أميل زولا[[52]](#footnote-52)•E.Zola الذي طور المعنى الجمالي للطبيعية بحيث أصبحت تحاكي الطبيعة من خلال نقل معالمها بدقة تفصيلية. وقد أخذت منذ البداية شكل التوجه العلمي إذ ترافقت بمحاولة تفسير الواقع من خلال الظروف الاجتماعية والوسط على الإنسان، بحيث لا يمكن فهمه بدون تحليل البيئة التي يعيش فيها.([[53]](#footnote-53)) ووظف كتاب المسرح الطبيعي النص المسرحي للكشف عن الأعماق الدفينة للمنجز الكتابي والتي يقصد منها الإسرار النفسية والفلسفية.([[54]](#footnote-54))

**خصائص المذهب الطبيعي.**

* السعي لكشف المجهول في أغوار النفس البشرية التي ضلت فيها كافة العقول.
* الاعتماد على النظريات والتعميمات والحقائق العلمية في تصوير واقع الحياة.
* عند الطبيعيين الوصول إلى الحقيقة والواقع يتم عبر توفر (شريحة) من الحياة.([[55]](#footnote-55))

ولأن الطبيعية هي الامتداد المنطقي للواقعية كان من الطبيعي أن تشترك مع الواقعية

(الأم) بخصائص عدة منها أعادت الحقيقة بتفاصيلها الدقيقة إلى المسرح وتفضيل النثر

على الشعر والرواية والمسرحية على باقي الأجناس الأدبية.

**سادسا: الرمزية.**

تيار فكري ابتدعته مجموعة من شعراء البرناس وكان تقليدها ألأدبي أن يكون شعارها (الفن للفن)، وقد وردت التسمية في البيان الذي نشرته المجموعة في عام 1886 في فرنسا، ومن ثم ما لبثت أن انتشرت في أوربا بتأثير غير مباشر من الفلسفة المثالية الألمانية، ومن فكرة

الفيلسوف الألماني ايمانوئيل كانت Kant حول عدم وجود حقيقة موضوعية.([[56]](#footnote-56))

أما الأدب الرمزي فهو الأدب الذي يرى أعماق الأشياء وليس تلك التي فوق سطحها ويهتم بالكشف عن تلك الأعماق وذلك بالاستعانة بالرمز، والإيحاء، والتلميح، لذلك حملت نصوص الرمزيين بالإلغاز والمعميات والصور البيانية والأرقام والتشبيهات الغريبة والمجازات المعقدة.([[57]](#footnote-57))

والرمزية بوصفها حركة فكرية و فنية يتم فيها الربط ما بين العالمين، الحسي والمجرد، إنها محاولة لأدراك حقيقة و جوهر العالم من خلال نسبية الوجود، وذلك لتخطي الحقيقة الفردية إلى الحقيقة الأسمى حقيقة عوالم الروح، التي حاول الأديب والفنان أن يدركاها عن طريق الحدس، وان يعبرا عنها عن طريق الإيحاء. الحقيقة التي لا تكمن في العالم المادي المحسوس فحسب، وإنما تكمن خلف عوالم الروح، وتدرك فقط عن طريق الحدس والخيال. وأخذت تتجه بالفن الدرامي اتجاهاً ذهنياً يستهدف تجسيد فكرة أو الإيحاء بها أو بحالة نفسية مركبة بها.([[58]](#footnote-58))

في المسرح " تكمن أهمية الرمزية في كونها حركة تجريبية بحتة وضعت عند ظهورها لبنة تحولات جذرية في الفن المسرحي على صعيد الكتابة. فنصوص المسرح الرمزي لا تحتوي على حبكة بالمعنى التقليدي للكلمة، وإنما تقوم على عرض مشاعر وأحاسيس تجسد معاني صوفية، وهي بذلك تعطي الأولية للكلمة."([[59]](#footnote-59))

**خصائص المذهب الرمزي**.

* رفض محاكاة الطبيعة ومغادرة العالم المادي إلى العالم الساحر(عالم ما وراء القبر) بواسطة الشعر الذي هو طريق الإنسان إلى المطلق والوسيلة لاستشفاف عالم الخلود.
* تجسيد العالم المحسوس بغابة من (الرموز[[60]](#footnote-60)•)، وكل شيء له معنى رمزي يربطه بعالم الروح والحدس الضمني.
* رفض العقل والإيمان بان ملكة الخيال التي يشترط أن تتوفر بالشاعر هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة.
* الإيمان بوحدة وعضوية العمل الأدبي والفني واستقلاله، وبأن كل عمل جيد ما هو إلا تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة.
* البعض من الرمزيين حاول استكشاف مشاعر وحالات نفسية جديدة كمادة في الشعر عن طريق التشرد كما فعل (رامبو[[61]](#footnote-61)•) أو تناول الخمور والمخدرات، أو اللجوء في بعض الأحيان إلى جلسات تحضير الأرواح و حتى الجنون.
* الإيمان بضرورة الاعتماد على الإيحاء بدلا من الإشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة في الكلمات.
* محاولة تقريب الشعر من الموسيقى، وتوحيد الشكل والمضمون في منجزاتهم الأدبية والفنية.
* استخدام لغة تعتمد على المفارقة، والتقابل والتضاد، والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الصور والمعاني مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدي.
* وظيفة اللغة عند الرمزيين مخاطبة الخيال وتجسيد الأحلام والخيالات، بل والصمت أيضا تجسيدا شعوريا ووظفت اللغة لخلق جو من الغموض وكأن العالم تكتنفه الإسرار.([[62]](#footnote-62))

فإذا كانت تلك الملامح قد أطرت أغلب التيار الرمزي في حقب مختلفة فان كتاب المسرح الرمزي الذين كانوا جزءا من ذلك التيار سعوا بدورهم في نصوصهم إلى عرض تصويري للطبيعية الداخلية لإنسان من خلال مناقشة واقعه الخارجي عن طريق الاصطدام بالفراغ، العدم، اللاشيء، الخوف، الوحدة، تسرب الزمن، الانتظار،الاغتراب، مع شخوص بالغة التشابه تتحدث قليلا وتنتظر بلا نهاية أن يحدث شيء بدل أن تكافح ضد القدر، وأبطال لا طيبين ولا أشرار، بل حزانى فحسب وجامدين كما لو كانوا نائمين، مع الإكثار من استخدام المنولوجات والتكرار والصمت ، وبناء لا يوجد فيه أزمة ولا صراع، فالعقبة بين الكل هو الموت، فالأزمة حاضرة دائما، كما يعمد الكاتب الشاعر(الرمزي) إلى تذويب شخصية الممثل لأنه هو من يمثل كل الشخصيات، والمسرح الرمزي لا يحتوي على أي رسالة ايدولوجية في وقت كان فيه المسرح منبرا للتبشير بالمبادئ الأخلاقية.([[63]](#footnote-63))

**سابعا: التعبيرية.**

تعد التعبيرية : حركة فنية وفكرية امنت بإنسانية الإنسان وتفرده، وأرادت أن تحيد كل أشكال الواقع التي أثبتت الحرب فسادها، وكذلك تحيد قيم التراث والحياة البورجوازية والسياسية والفنية التي كانت من أسباب الحرب أو على الأقل لم تحل دون وقوعها، وعبرت عن سخط الإنسان عن الحرب العالمية الأولى. وكانت التعبيرية هي (التعبير) الفني الملغز عن هذا السخط.([[64]](#footnote-64))

وسعت الحركة التعبيرية للتغلغل إلى الأعماق الدفينة في الإنسان بكل ما يختلج فيها من ظلال وإسرار وإحساسات دفينة، وكانت وسيلة التعبيريين في الوصول إلى غاياتهم تشويه الواقع واستلهام الأجواء الغير مألوفة من الإشكال المبهمة التي عدوها وسيلة لتحقيق الصدق الفني، ودعا التعبيريون إلى أن تكون مهمة الأدب والفن هي الإنصات إلى ذلك الصوت القادم من أعماق النفس المضطربة، والابتعاد عن الجمال بمفهومه التقليدي والواقعي.([[65]](#footnote-65))

و يمكن القول إن ذلك المذهب كان البداية لصيحات أدبية وفنية ظهرت في القرن العشرين عارضت الحروب وانعكاساتها السلبية.

**خصائص المذهب التعبيري.**

* البحث عن حقيقة الإنسان ووجوده من داخل النفس البشرية لا من خلال متابعة الشكل الموضوعي كما هو ماثل في نصوص الكتاب الواقعيون.
* اللغة في النص التعبيري تلغرافية لا ترتبط مفرداتها بعضها ببعض كما في الواقعية، وقد تستخدم الرموز وكل ما يساعد الكاتب للتعبير عن رؤاه.
* أبراز النواحي والعوامل التي ساعدت على تشويه الإنسان وإحالته إلى آلة من خلال

الكشف عن القيم الزائفة في المجتمع.

* لا وجود لحدود الزمكان أو التسلسل المنطقي للأحداث، فالحادثة تتلو الحادثة دون سببمنطقي والشخصيات تختفي وتتحول إلى شخصيات أخرى ينتابها شعور بالعزلةوالاغتراب والضياع في عالم قاسي ووحشي، كما في مسرحية (حلم[[66]](#footnote-66)•) لسترندبرج.
* تصوير الهوة السحيقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون بنظرة تتسم بالتشاؤم إلا أنها لاتخلو ولو بالنزر اليسير من التفاؤل.([[67]](#footnote-67))
* التركيز على استخدام المنولوج أو المناجاة النفسية للشخصية في المسرحية التعبيرية من حين لأخر والابتعاد عن الإطناب وقيود الحوار التقليدي.([[68]](#footnote-68))
* الشخصية الرئيسية دائما ما تعاني من أزمة نفسية و روحية أو ذهنية، أما الشخوص الثانوية فأشبه بشخوص الأحلام غير محددة المعالم.
* شخصيات المسرحيات التعبيرية أنماط Types بشرية عامة، ويسمون بأسماء رمزية دالة على النوع أو الجنس أو اللا معروف واللا شيء مثل: الطبيب، الأب، الرجل، المرأة، مستر صفر، الشاعر، الشرطي...الخ.([[69]](#footnote-69))

**ثامنا: السريالية.**

عرفها " بريتون[[70]](#footnote-70)• في بيانه الأول على إنها حركة أوتوماتكية نفسانية صافية، يقصد بواسطتها إيضاح الوظيفة الحقيقية للتفكير، سواء أكان بصورة شفهية أو كتابية أو بأي شكل أخر. وهي حالة يمليها التفكير بمعزل عن كل مراقبة يمارسها العقل وخارج أي مفهوم جمالي أو أخلاقي متوارث.([[71]](#footnote-71))

وهي كذلك حركة فكرية فلسفية رفض كتابها كل أدب وفن له علاقة مع حضارة فقدت مبررات وجودها، فرسموا لحركتهم منهجا جديدا يزدري كل القيم الزائفة والمثل الاجتماعية التي لم تحل دون قيام الحربين العالميتين الأولى والثانية، لذلك امتد تاريخها بين عامي 1918و 1940، إلا إن بدايتها الحقيقية كان مع العرض الأول لمسرحية (ثديا ترزياس) للكاتب المسرحي (غيوم ابولنير) في حزيران 1917 ومنذ ذاك التاريخ سعت إلى أدب وفن يحمل رسالة إنسانية جديدة هي السعي لفهم الإنسان والقدرة على التغيير. السريالية انطلقت من نهاية الدادئية بعد ما اعتمدت الدادئية أن الهدم والهدم فقط هو ما يعيد للإنسانية رشدها، لذلك فقد انفصل عن الدادئية كثير من الأدباء والفنانين ، بعد أن يأسوا من عبثيتها وعدم جدواها، وبعد ظهور السريالية بسنوات والتي اتخذت من نظرية (فرويد) في التحليل القائم على العالم الباطني واللاشعوري منهجا لها، وهو ما عد من وجهة نظر قادة السريالية الواقع النفسي الحقيقي، وهي الغوص في أغوار النفس والاغتراف منها، وقد عرفت من خلال البيانات الثلاث التي أعلنها بريتون عن السريالية كحركة ومذهب أدبي وفني جديد.([[72]](#footnote-72))

**خصائص المذهب السريالي.**

* النشاط القائم بين عالمي الواقع والحلم والعبور من أحدهما إلى الآخر فالأحلام والذكرياتإضاءات المناطق المخفية من الإنسان.
* الدخول في عالم الغرابة والإدهاش. فالمصادفة التي تعدّ عنصر ضعفٍ في الرواية العادية تغدو عندهم عنصراً هاماً. وكذلك اللجوء إلى عالم الأشباح والتجسّدات وانفلات الخيال.
* الاغتراف من الهذيانات بمختلف أنواعها حتى الجنوني منها لأنها ترشد إلى أعماق الذات.
* الحب عندهم وسيلة لتصور العالم القادم، إنه الحب الكلّي المطلق المكون من مزيج كل أنواع الحب. إنه وسيلة للمعرفة و الخيال والحلم.
* تداخل الخيال والصور: فالسريالية ديوان الأخيلة والصور الغريبة والمتناقضة العسيرة عن الفهم.
* لما كانت السرياليّة تحطيماً للقواعد وازدراءً للشكل ورفضاً للمنطق فقد أهملت الاهتمام باللغة والخضوع لقواعدها وراحت اللغة عندهم في صياغة عباراتها تتقطع وتتناقض بمنأى عن كل أساس منطقي أو عقلاني.([[73]](#footnote-73))

**تاسعا: اللامعقول[[74]](#footnote-74)•**

مصطلح أدبي فني غايته التمرد على جميع القواعد الفنية القائمة في المجال الإبداعي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص، والسعي لاستكشاف وابتكار كل ما هو جديد وغريب وبدائي في الوقت نفسه، أنها عملية بحث ودعوة للعودة إلى الأصول. فالطليعية في المسرح محاولة للكشف عن نماذج المسرح المنسية، والعودة في بعض الأحيان إلى تراث المسرح البدائي القديم، كما إنها عودة الإنسان إلى فرديته أكثر من العودة إلى التجمع و الجماعة أو المجتمع.([[75]](#footnote-75))

**خصائص اللامعقول.**

* أحداث المسرحيات غير معقولة تتعارض مع كل ما هو سائد اجتماعيا، لا زمانيا ولا مكانيا، ولا تأكيد لسمات الشخصية، ولا حتى الأسماء أحيانا، حيث تلغى قوانين الطبيعة فلا غرابة أن يكون المرء بأنفين أو ثلاثة (التغريب[[76]](#footnote-76)•) كما في مسرحية يونسكو (جاك أو الخضوع).
* الشخصيات لا تنكر سلوكها ولا تتغير، أنماط لا تملك من أمرها شيئا وهي بلا إرادة، فكل ما هو منطقي ومعقول عند كتاب اللامعقول ليس في الحقيقة إلا وهم، وغايتهم أظهار متناقضات الحياة سواء كان في الوجود الاجتماعي أو الوجود الكوني.
* تصوير العالم بدون معنى وبدون حرية وإرادة حقيقية، فاللامعقول بالضد من أدب الدعاية والفكرة والحلول الفلسفية.
* تحييد المعنى المحدد، المعنى العلمي، واتجاه إلى المعنى الرحب الذي لا يقوم على الفكرة أو الصورة، بل عليهما معا، ثورة على المفاهيم التي يفرضها العلم على الفن وعلى المضامين العقلانية في المضمون والشكل معا.
* الحدث لا يتطور كما يتطور الحدث في المسرح التقليدي، وهو لا يسير من نقطة (أ) إلى النقطة (ب)، ولكن من قاعدة مجهولة إلى نهاية غير معروفة، ولا يعرف القارئ إلى ماذا يهدف الكاتب إليه في النهاية.
* كتاب اللامعقول يعتقدون إن اللغة قد توقفت عن التعبير عما هو حي أو أساسي لذا أكثروا من استخدام الصمت في نصوصهم المسرحية.([[77]](#footnote-77))
* السخرية المريرة والكوميديا السوداء ومحاكاة السينما الصامتة، وخاصة أفلام تشارلي شابلن و يستر كيتون وفكرة اللا جدوى التي تسيطر على كل شيء، و فكرة الحلول الخيالية مفردات يستعين بها المؤلف العبثي في كتابة نصه. ([[78]](#footnote-78))

أدب وفن مسرحي حمل مضامين غاية في التشاؤم واتسمت شخصياته في النص والعرض على السواء بروح الكآبة ومع هذا فان كتاب مثل بكت ويونسكو حظوا بشهرة كبيرة وان كانت طروحاتهم توصف باللامعقول فإنها عبرت بواقعية عما فعل الإنسان بيده من دمار وخراب وانه في النهاية لا رابح في الحروب وان الإنسان هو الخاسر الأكبر.

وبناء على ما تقدم حول المذاهب الأدبية وتنوعها وتداخل البعض منها زمانيا ومكانيا وتعاقبها يمكن القول إن "موضوع الاتجاهات الأدبية معقد وشائك، وتأريخه سجل حافل لمجموع الحركة الأدبية في العالم منذ أقدم العصور والى اليوم. ولا زالت مسألة الاتفاق على قيم ثابتة لهذه المفاهيم من أصعب ما يواجه المهتمين بالأدب شرقا وغربا، بل إن المسألة هنا تزاد صعوبة مع تطور الحركة الفكرية، وتعمق الخلافات بين مدارسها "([[79]](#footnote-79)) و مع ذلك فأن الغاية من دراسة تلك المذاهب الغربية التي كان النص المسرحي من بين أجناسها أتاح للباحث أن يطلع على هذا الأدب ويخرج بمفهوم وخصائص تلك المذاهب ومن ثم مقاربتها مع النصوص المسرحية التي كتبت في مدينة الموصل موضوع الدراسة.

**المبحث الثاني: المرجعيات الفكرية لظهور النص المسرحي في مدينة الموصل**

دخل المسرح إلى العراق من بوابته الشمالية ولاية (الموصل) ووثق ذلك وعرف من خلال العثور على " دفتر عتيق.. يحتوي ثلاث تمثيليات[[80]](#footnote-80)• قصيرة في الصفحة الأولى ختم دائري كتب فيه الشماس حنا حبش 1880."([[81]](#footnote-81)) ليشكل ذاك التاريخ علامة فارقة وظاهرة اجتماعية لم يعرفها العراقيون من قبل، وللإحاطة بهذه الظاهرة عمد الباحث دراسة الأسباب التي هيأت من الموصل أن تكون المحطة الأولى للمسرح العراقي دون مثيلاتها من الولايات الأخرى.

فالواقع على الأرض يشير إلى إن بلاد ما بين النهرين كانت ترزح تحت الاحتلال العثماني كغيرها من البلدان العربية، آما غربا ففرنسا وانكلترا كانتا تطمحان في توسيع نفوذهما الاستعماري منذ القرن الثامن عشر باتجاه الشرق و المنطقة العربية التي ضاقت ذرعا من العثمانيين و بدأت بالتفكير بالتخلص من المحتل الذي جثم على صدرها منذ قرون عدة باسم الخلافة والدين، لكن فرنسا عندما رأت هزيمتها في الميدان السياسي والحربي أمام انكلترا وجدت إن أحسن طريقة تمتلكها في الانتصار على منافستها وتوسيع نفوذها أن تشن حربا فكرية تناوئ بها عدوها واحد أساليب هذا التوسع كانت باسم الدين أيضا وهي (الحملات التبشيرية) التي ابتدأت بلبنان وسوريا أولا، ولما كانت الوشائج والعلاقات الثقافية متينة بين القسس والرهبان في الموصل ونظرائهم في بلاد الشام وروما وباريس كان من الطبيعي أن تمتد الحملات التبشيرية إلى الموصل بعد سوريا ولبنان، فكانت المدارس الدينية المسيحية ومنها المدرسة الاكليركية التي أسسها الآباء الدومينكان عام 1750م في الموصل وبأشراف فرنسي، تعنى بالفن المسرحي في نطاق إطار (الدين) أول الأمر وتقدم المسرحيات التي يؤلفها الآباء اللبنانيون بالإضافة إلى المسرحيات التي يؤلفها آباء عراقيون، ولقد ضاع نتاج تلك الفترة لأسباب عدة تتمثل في إن النصوص المسرحية (المدونة) لم تكن معروفة لدى الأدباء العراقيين والعرب كأحد ألوان الأدب، إضافة إلى إن الكنيسة كانت تهتم بالعرض المسرحي من دون الاهتمام بأرشفة النصوص المقدمة، فالغاية النهائية من تلك العروض تعليمية تربوية أخلاقية .([[82]](#footnote-82))

ولم تطبع تلك النصوص المسرحية وتوثق لأسباب منها "عدم اهتمام الكنائس بطبعها في كتب، وربما يعود ذلك إلى عدم توفر وسائل الطباعة في الموصل آنذاك على نطاق تستطيع معه الكنائس طبع نتاج رعاياها."([[83]](#footnote-83))

* **الاستشراق**.

وشهدت تلك الفترة أيضا تنافس محموم للمستشرقين[[84]](#footnote-84)• الغربيين على وجه العموم، وما بين الانكليز والفرنسيين على وجه الخصوص والتغلغل بشتى الطرق إلى منطقة المشرق العربي وتحت مسميات وأصناف متعددة فمنهم العلماء والتجار والدبلوماسيون، إلا أن فرنسا تميزت دون سواها من الدول الغربية في الحركة الاستشراقية بإضافة صنف آخر وهم رجال دين مطارنة وقساوسة كانت فرنسا سباقة في إرسالها إلى سوريا ولبنان والعراق باسم الدين والبعثات التبشيرية فأتقن بعضهم التركية والعربية وهؤلاء لم يألوا جهدا في ترجمة ونقل العديد من الآداب والنفائس العربية إلى الفرنسية وغيرها من اللغات الأجنبية الأخرى وأطلع هؤلاء المستشرقون طلابهم في البلدان التي عاشوا فيهاعلى بعض من آدابهم وفنونهم.([[85]](#footnote-85))

* **الفرنسية اللغة الثانية بعد التركية.**

إضافة إلى ما تقدم فقد " كان الاتجاه نحو الترجمة عن الفرنسية، الاتجاه الغالب، والسبب الذي أعان اللغة الفرنسية على الانتشار بالإضافة إلى البعثات التبشيرية ومدارسها التي فتحت في الأقطار العربية ومنها العراق ومدينة الموصل بالذات، إن وزارة المعارف العثمانية جعلت اللغة الفرنسية إجبارية في جميع المدارس الرشدية والإعدادية وفي كثير من المدارس العالية."([[86]](#footnote-86)) وهذا ما يفسر إن أول نص مسرحي عراقي مترجم كان عن الفرنسية وهو (لطيف وخوشابا) وقد عربه نعوم فتح الله السحار، إضافة إلى أن المدارس المسيحية كانت ترسل بعضاً من رعاياها المتفوقين والنابهين إلى أوربا للدراسة هناك ومن الطبيعي أن يتعلموا لغات التعليم والأكثر استخداما في تلك القارة وهي الفرنسية ومن ثم الإنكليزية ثم يعودون للتدريس في المدارس المسيحية في الموصل وبغداد.([[87]](#footnote-87))

* **العلاقات الثقافية.**

العلاقات السياسية والاجتماعية والصلات الثقافية التي كانت قائمة ما بين العراق من جهة ومابين الشام ولبنان ومصر من جهة أخرى توطدت بشكل أكبر في أواخر العهد العثماني فكان من الطبيعي ظهور المسرحية في الشام نتيجة الاتصال بالغرب كما لا ينكر إن أسباب ظهورها في الموصل في أواخر القرن التاسع عشر اتصال المدارس (الدينية[[88]](#footnote-88)•) بروما و باريس ودمشق وبيروت.([[89]](#footnote-89)) مبررات حدت بالمثقفين العراقيين الأوائل أن يستعيروا " فنهم من الغرب وخاصة من الكتاب الفرنسيين الذين كان أثرهم على العراق كبيرا لتأثيرهم على الفكر في الدولة العثمانية، ولإرسالهم البعثات التبشيرية."([[90]](#footnote-90))

* **الجغرافية والبيئة.**

في ظل وجود قاسم مشترك وهو (الدين) وقرب الموصل جغرافيا إلى حلب ودمشق وبيروت سبباً آخر ساعد على نشر المسرح (الكنسي) بين الطوائف المسيحية المختلفة القاطنة في تلك المدن ومنها الموصل بعد أن أدرك قساوستها ورهبانها بأنهم باتوا بحاجة إلى طريقة جديدة تثبت تعاليم الدين المسيحي، ففكروا في تصوير قصص من الكتاب المقدس وتمثيلها أمام جمهورهم بأسلوب جذاب تشخيصي، ليضاف إلى ما تقدم من أسباب معرفة الموصليين بالمسرح وفنونه عامل البيئة ليكون أحد العوامل أيضا في ديمومة النشاط المسرحي في الحدباء، فهذه المدينة تتمتع بجو معتدل في فصلي الربيع والخريف مع وقوع الكثير من الأديرة والكنائس حول مركز القضاء وعلى بعد عدة كيلومترات قليلة عنه، وإن كانت تعد في ذاك الزمان من المناطق النائية[[91]](#footnote-91)• التي لا يسكنها إلا القلة من الناس، إلا إنها هيأت أجواء طبيعية خلابة ساعد الرهبان والقساوسة والشماسين على التعبد والتأمل أولاً، ومن ثم القراءة لمنجزات أدبية عربية وغربية و الترجمة عن الفرنسية والانكليزية والتركية و(التأليف) في شتى الميادين ومنها النصوص المسرحية بعد ذلك.

* **البداية – المسرحية الوعظية.**

وقد أخذ بعين الاعتبار انتهاج أسلوب جديد كان قد اتبعته كنيسة الآباء الدومينيكان والقائمين عليها من رهبان وقساوسة و شماسين في إيصال وصايا الكتاب المقدس إلى رعاياهم وجمهورهم من خلال عرض تمثيليات قصيرة على خشبة مسارح المدارس النظامية، كما تشير إلى ذلك أغلب (المصادر[[92]](#footnote-92)••) التي وثقت الحركة الأدبية والفنية في العراق. وظهر إلى جانب هذا النوع من النشاط التمثيلي في الموصل، المسرحيات التعليمية التي كان يقدمها المعلمون في المدارس الدينية المسيحية، في العطل والمناسبات الدينية والمدرسية ويقوم بتمثيلها طلبة تلك المدارس، والغرض منها بث التعاليم الدينية والأخلاقية بين رعاياهم، وقد استمدوا أحداث مسرحياتهم من العهدين القديم والجديد لغرس الإيمان والأخلاق في نفوس هؤلاء الرعايا وكانت البداية مع مسرحيات الشماس(حنا حبش) الثلاث التي لم تخرج عن هذا السياق ويعود زمن كتابتها إلى عام 1880م، ثم طبعت في كتاب يضم نصوص تلك المسرحيات القصار وهي(كوميدية ادم وحواء، كوميدية يوسف الحسن، كوميديا طوبيا)، المسرحيات الثلاث ليست كوميدية (بما يعرف عن الكوميدية) بل هي مسرحيات مأساوية، ويبدو أن المؤلف قصد بالكوميدية معنى المسرحية لجهله بالمصطلحات الفنية للمسرح لفن جديد وافد سخر لإغراض تعاليم الدين الوعظية الأخلاقية التوجيهية المقننة لتكون البداية لفن المسرح ولتتسع الدائرة فيما بعد.([[93]](#footnote-93))

والباحث يذهب إلى الرأي القائل إن بدايات المسرح في العراق يرجح أن تكون قبل نصوص (حبش) لاسيما أن مابين إنشاء كنيسة الآباء الدومنيكان وظهور أول نص مسرحي مائة وثلاثون عاما إضافة إلى أسباب أخرى كرسها المؤرخون في هذا المجال ومنهم رأي الزبيدي الذي يـقول "ما زلت أرشح إن التمثيل الديني العراقي قد سبق سنة 1880 بكثير لأنه تقليد كنسي، ولكن وجود المسيحيين في بلد إسلامي وضمن أكثرية اجتماعية ودينية وإسلامية في الموصل وبغداد لم يحقق الانتشار الذي حظي به المسرح في أوربا."([[94]](#footnote-94))

ويتضح مما سبق إن ظهور نص ديني أولا كان لصلة حنا حبش بزمنه وبيئته التي حتمت عليه أن يكتب النصوص الوعظية الأخلاقية بداية في " فترة كان فيها الفكر الديني قائما على التسليم الإيماني المطلق، من دون الرجوع إلى منطق العقل في كتابة النصوص الدينية أو ما يمكن تسميته البحث في فلسفة النص الديني. و من ثم يمكن القول إن ممارسة حنا لفعل الكتابة الإبداعية يعد نوعا من التعبد في ذلك الحين."([[95]](#footnote-95)) وكان ذلك توجه جديد داخل الفضاء المغلق (الكنيسة) وان كان باسم الدين فانه حراك ثقافي داخل مؤسسة مقننة عاد بالنفع لطلابها ومعلميها ونظارتها على حد سواء، وما دعم هذا التوجه والحراك طبيعة تأليف وتشكيل النصوص " إذ اتبع حبش تسلسلية متوافقة ومتطابقة مع التسلسل التوراتي التاريخي في تقديم المرويات، فقد بدا أولا بكوميدية ادم وحواء المأخوذة من سفر التكوين وصولا إلى كوميدية يوسف الحسن نهاية السفر، منتهيا بكوميديا طوبيا من سفر طوبيا، .. جميعا تحمل خطابا واحدا (وعظياً) تشتغل عليها النصوص الثلاثة،وهي نتيجة ممكن أن يصل إليها القارئ بمنطقية واضحة." ([[96]](#footnote-96))

* **الترجمة والمسرحية الاجتماعية.**

في أورقة الكنائس نشطت أيضا حركة الترجمة التي تبناها " المرسلون الدومنيكان في الموصل بمطبوعاتهم الجديدة ومدارسهم."([[97]](#footnote-97))  ومن تلك المطبوعات عرف أول نص لمسرحية اجتماعية عراقية ( لطيف وخوشابا**)** وهو نص له أهمية كبيرة في تاريخ المسرحية العربية لأسباب كثيرة أهمها تأليفها وتمثيلها في ذلك التاريخ المتقدم، وطبيعة موضوعها الذي كان متباعدا أو بعيدا عن المسرحيات الدينية التي كانت تقدمها المدرسة الاكليركية، إذ كان اجتماعياً تربويا، ثم لأسلوب حوراها الذي تردد بين العامية والفصحى، وأخيرا لطريقة اقتباسها عن الفرنسية وتعريقها.([[98]](#footnote-98))

وكانت تلك التجربة الكتابية للنص المسرحي محاولة جادة في تاريخ المسرح العراقي أقدم عليها نعوم فتح الله السحار رائد المسرحية الاجتماعية العراقية، ويظهر إن (سحار) قد استفاد من تجربة سابقيه حبش و هرمز نورسو الكلداني المارديني، واتجه إلى مخاطبة (عقل) القارئ في مسرحيته وقد ظهر النص[[99]](#footnote-99)• عام 1893م وطبع في كتاب. وقد عد الباحثون تلك المسرحية أول مسرحية عراقية رائدة ذات أهمية كونها أول مسرحية الفت ومثلت في العراق وسبقت المسرحيات التي الفت بعد تأسيس الدولة العراقية بمدة طويلة."([[100]](#footnote-100))

وما زاد من أهمية النص طريقة معالجته من قبل المترجم والمعد (نعوم السحار) الذي " لم يبق شيئا من طابعها الفرنسي بل استعار لها جواً عراقياً وشخوصاً عراقيين، وحواراً عامياً موصلياً."([[101]](#footnote-101))

(نعوم سحار) لم يكتف بترجمة هذا النص بل ترجم نصا آخر "عن الفرنسية باسم (الأمير الأسير) ومثلت على مسرح الآباء الدومنيكان مثلت عام 1895ولم يعثر على غير هاتين المسرحيتين المترجمتين(لنعوم السحار) في الشطر الأخير من القرن التاسع عشر."([[102]](#footnote-102))

وبهذا اطلع العراقيون في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على ثقافة الغرب عامة ومسرحه خاصة عن طريق الترجمة عن الفرنسية ولغة مناهج التعليم الأساسية وهي التركية " لغة المدارس ومصادر التعليم ولغة الصحافة ودواوين الشعر آنذاك.([[103]](#footnote-103))

أما بلاد الشام فقد سبقت العراق في معرفتها للمسرح وكان ذلك بفضل حركة الترجمة الواسعة والناشطة، والتي بدأت بالانتشار في المدارس شملت معظم روائع الأدب العالمي في حينها، واهتم أدباء العربية بالترجمة للمسرح منذ وقت مبكر، وانصبت جهود المترجمين على اللغة الفرنسية أولا ثم اللغة الانكليزية ثانيا.([[104]](#footnote-104)) وبفضل تلك الترجمات على اختلاف أنواعها استطاعت اللغة العربية على أداء أغراض مسرحية فنشأت فيها تعبيرات جديدة وتوالت المسرحيات التي ترجمها القسس والمعلمون في المدارس الدينية وهي النواة الأولى في تأليف النصوص المسرحية والعمل المسرحي في العراق.([[105]](#footnote-105))

وتلا تلك الفترة انقطاع في النشاط المسرحي على وجه العموم كتابةً أو ترجمة النصوص على وجه الخصوص وعلى مدى عقد من الزمان جاء نتيجة عوامل عدة كان أهمها ما تعرضت له الموصل من " شدائد قاسية ونكبات و(مجاعات[[106]](#footnote-106)•) متوالية ومحاولات الجيوش الأجنبية السيطرة على مفتاح المنطقة."([[107]](#footnote-107))  ومما زاد الطين بله الاضطرابات السياسية التي حلت فيما بعد وأحاطت بأركان الدولة العثمانية في عهد السلطان(عبد الحميد الثاني1876- 1909) ليبرز العامل الاقتصادي ويلقي بظلاله على الحياة الاجتماعية في مدينة الموصل ومنها النشاط الفني حتى عاودت حركة الترجمة نشاطها على يـد "(سليم حسون 1873- 1974) الذي تدرب في ترجمة المسرحية على يد أستاذه سحار في مدرسة الآباء الدومينيكان فقدم مسرحية (استشهاد مارترسيسيوس) عام 1904 ومسرحية (شُعو) عام 1905على مسرح الآباء الدومينكان ... وتدور أحداث المسرحية حول محاولة ترسيسيوس إنقاذ المسيحيين من الموت في العصر الروماني وإلقاء القبض عليه وتعرضه للتعذيب، وقد تحمل كل ذلك بشجاعة من دون أن يبوح بإسراره حتى قطع إربا من قبل جلاديه."([[108]](#footnote-108))

أما بطل المسرحية الثانية (شعَو) فهو الصياد الفقير الذي عثر في بطن سمكة اصطادها على خاتم الأمير الذي سقط منه إثناء استحمامه في النهر ويؤخذ بنظر الاعتبار إن رجال الدين في المدارس الدينية المسيحية في الموصل هم أيضا كانوا يجيدون اللغة الفرنسية ويعلمونها لطلابهم ومن الطبيعي أن تترجم أولى النصوص المسرحية عن الفرنسية وهي المنهل الأساسي للعروض المقدمة حتى ثلاثينات القرن العشرين ومن تلك العروض(جان داراك) وهي مسرحية مترجمة عن الفرنسية قدمت من قبل مدرسة القاصد ألرسولي عام 1906، كما عرضت مدرسة (السمنير) في الموصل عام 1908 مسرحية (الطيور الصغيرة) و (ماركسان) والمسرحيتان مترجمتان عن الفرنسية أيضا ولم تتوقف حركة الترجمة عن الفرنسية بهاتين المسرحيتين ولكن هذه المرة وبعد فترة وجيزة ترجم نص مسرحي للشاعر التركي ناطق كمال حمل عنوان (سلسترا) قدمته مدرسة الكلدان.([[109]](#footnote-109))

إن الضعف الإداري والسياسي الذي اتصفت به الدولة العثمانية في المرحلة الأخيرة من تأريخها هيأ " مناخاً سياسياً متبدلاً كان احد الأسباب التي ساعدت على ظهور المسرح[واستمراره] وخاصة بعد إعلان الدستور (العثماني) في تموز سنة 1908. وكان المسيحيون العرب في مقدمة المستبشرين بالإصلاح الدستوري، كما كانت المدارس المسيحية بحكم ثقافة معلميها وتلامذتها خير من توفرت فيهم الشروط لأخذ زمام المبادرة تمثيلا وتأليفا."([[110]](#footnote-110)) ليبدأ عهد جديد في ظلتحولات سياسية مفصلية ألقت بظلالها ليس على الأتراك وحدهم فحسب، بل على جميع الدول التي كانت تأتمر باسم الخلافة، وبالمحصلة نتج عن تلك التبدلات تغيير اجتماعي حاسم في تاريخ العراق، نشب عنه صراعاً عنيفاً ما بين البداوة والحضارة، بين ما هو محافظ وما هو متجدد، بين الاعتدال والتطرف، بين من تشبث بالثقافة التقليدية القديمة ومن اندفع وراء الثقافة الغربية.([[111]](#footnote-111)) التي بدأ نفوذها يتفوق على الثقافات القديمة.

وكانت الترجمة التي يجيدها رجال الدين المسيحيون إحدى وسائل الثقافة الجديدة، حيث بدأتترجمة نصوص مسرحية مختلفة اللغات (حنا رسام1890- 1985) وهو رائد دومينكاني أخر وإضافة إلى الترجمة والتأليف أجاد الفرنسية الانكليزية والتركية والكردية والسريانية وكرس حياته للناحية الدينية واغرق في نزعة لاهوتية، وله مسرحيات كثيرة بين التأليف والترجمة[[112]](#footnote-112)• منها ما هو مطبوع ومنها ما هو مخطوط وهي كثيرة ومعظمها ذات فصل واحد وسار على نهج أستاذه نعوم فتح الله السحار في خط المسرحيات الاجتماعية.([[113]](#footnote-113)) الرسام " مثلت أولى مسرحياته (البريء المقتول) على مسرح المدرسة الاكليركية عام 1911، وأعيد تمثيلها بعد سنة (1912) باسم (لوجه الله الكريم) بعد أن جرى عليها بعض التعديلات."([[114]](#footnote-114)) وقد جعلها "في أربعة فصول كبيرة مقسمة إلى مشاهد، وقد عالج الحوار بنفس الطريقة التي عالج فيها (السحار) مسرحية لطيف وخوشابا، فنوع في شخصياته وجعل كل شخصية تتكلم لهجتها العامية المحلية المتأثرة بالبيئة وعاداتها."([[115]](#footnote-115))

ومن ثم ترقب الموصليون القادم من الأمور حتى قامت الحرب العالمية الأولى ليتجه (القس يوليوس (جرجس قندلا 1889- 1978) بين سنوات الحرب العالمية الأولى( 1914-1918)إلى الترجمة عن المسرح الكلاسيكي الفرنسي بعد أن توقف تقديم العروض المسرحية، فترجم مسرحيتي موليير (المثري النبيل) و(الطبيب رغما عنه) وترجم مسرحيتي(ماركسان بائع الخنازير والطيور الصغيرة) .. كما قام في الثلاثينات بإدارة عرض مجموعة مسرحيات مترجمة عن الفرنسية مثل (جنفياف والزهور) التي قدمت على مسرح مارتوما، وألف مسرحية (الشهيدان الأسيران) التي عرضت على مسرح مدرسة الأرمن عام 1937.([[116]](#footnote-116))

وتميزت حركة الترجمة في فترتها الأولى منذ نشأتها على يد السحار الذي أجاد الترجمة والإعداد والتعريق وانتهاء بجرجس قندلا الذي لم يكن بمستوى أستاذه حيث لجأ إلى المبالغة والحذلقة ولا تخلو جمله أحيانا من الركاكة. وأستخدم في بعض الأحيان ألفاظا وتراكيباً عامية بثها هنا وهناك في ثنايا الترجمة، وقد تأتي الترجمة أحيانا غير دقيقة حيث يعمد إلى الاختصار والحذف وقد يلجأ إلى الإضافة إلى النص الأصلي ولكن في حدود ضيقة ويرد في ثنايا النص أحيانا ترجمة غريبة وغير مفهومة للقارئ لا يقصدها المؤلف في نص المسرحية، هذا وقد تفاوتت أساليب الترجمة بين من كان أميناً دقيقاً على النص الأصلي مثل(نعوم السحار) ومابين من وضع نصب عينيه العرض الديني والغرض التعليمي مثل(قندلا) وهو هدف صبا إليه معظم مترجمي المسرحيات الدينية، أما في الفترة الثانية وهي التي أعقبت الحرب العالمية الأولى خفتت حركة الترجمة وخاصة بعد دخول الجمعيات والمدارس الإسلامية ميدان العمل المسرحي الذي نحا باتجاه قومي وطني في مقارعة المحتل الجديد (الانكليز)، كان فيها المثقفون المسيحيون والمسلمون اقل عطاء في مجال الترجمة ولم يشهد القارئ العراقي في تلك الفترة سوى محاولات قليلة جدا كان أبرزها للقس كوركيس كرمو في نص مسرحية (أرجوان الملك) التي أصدرتها مجلة النجم الموصلية. ضمن منشوراتها عام 1955. ولم يذكر المترجم اسم مؤلفها وكتب على غلافها(تعريب وتعليق وترتيب) بدلا من ترجمة، وحسنا فعل لأنه تصرف في تعريبها تصرفا تاما كما يبدو عند قراءة المسرحية، وكتب عنها بأنها( مأساة تمثيلية تاريخية عن فوز الكثلكة في المكسيك). ويمكن أن يعزى تراجع حركة الترجمة في الفترة الثانية إضافة إلى ما ذكر إلى أسباب عدة ومن تلك الأسباب تراجع وتلاشي النفوذ الفرنسي في المنطقة العربية وبالموصل بالذات بعد احتلال الانكليز للعراق وأصبحت العربية اللغة الأساسية في التعليم واللغة الانكليزية هي اللغة الأجنبية المعتمدة في المدارس و ضعف النشاط المسرحي داخل أروقة المدارس المسيحية في الموصل مقارنة بنظرائهم في بغداد. ([[117]](#footnote-117))

مابين فترة التأسيس مع نصوص حبش الوعظية حتى تراجع نشاط المسرح المدرسي الكنسي وحركة الترجمة بعد الحرب العالمية الأولى أكثر من ثلاثة عقود من تأريخ المسرح العراقي كانت فيه بيئته الاجتماعية أقل استعداداً لقبول (التمثيل) أو اقل حماسة في الإقبال عليه، مننظريتها في الشام ومصر و تقبل فن غربي لا يعرف عنه شيئاً سوى قلة من العراقيين وهم إما ضباط عراقيين عملوا في الجيش العثماني أو من زار الأستانة في ذاك الوقت سعيا وراء العلم والتجارة[[118]](#footnote-118)• وإن السلطات الحاكمة في العراق سواء أكان (العثمانيين) قبل الحرب العالمية الأولى أو الانكليز ما بعد هذه الحرب العالمية سيان في تعمدهما خلق العقبات في طريق المسرح في البلدان التي يحتلونها، بدلا في الإسهام في تطوره، لخوفها مما يقوم به من دور في نشر الوعي المناوئ لسياستها.([[119]](#footnote-119))

ولا سيما من الأتراك الذين " عرفوا المسرح ومارسوا التمثيل منذ أواخر القرن الثامن عشر."([[120]](#footnote-120)) وعلى الرغم أن الفترة الأولى من تاريخ المسرح العراقي الممتدة مابين ظهور نصوص حبش الوعظية وانتهاء بالحرب العالمية الأولى وتداعياتها من تراجع في نشاط المدارس المسيحية في الموصل تأليفاً وترجمة وتقديماً إلا إن تلك الفترة شهدت تقديم الكثير من المسرحيات المقتبسة والمترجمة وشهد الجمهور الموصلي ما بين عامي 1880- 1893 عرض ستة مسرحيات في رحاب مدارس الآباء الدومينيكان أو الكلدان أو غيرها من الطوائف المسيحية، حيث وصل الى يد بعض الباحثين في الادب والمسرح أربعة نصوص (مدونة) ثلاثة منها بخط اليد ([[121]](#footnote-121)) إلا إن تلك البدايات كانت موضع شك لرأيين متناقضين، الأول ذهب إلى ابعد من تاريخ نصوص حنا حبش 1880م وله مسوغات استند إليها ومنها رأي الزبيدي " لم أكن مطمئنا إلى صحة هذا التحديد لتاريخ ابتداء المسرح والمسرحية في العراق . و لم أكن مدفوعا بشعور الحذر والشك الذي ينتاب الباحثين في مثل هذه الحالات، بل لان الظروف والأحوال التي كانت سائدة في البلاد العربية منذ بدء النهضة العربية الحديثة أكدت تأثر العراقيين بهذه النهضة خلال القرن التاسع عشر."([[122]](#footnote-122))

أما الرأي الأخر فانه أما قلل[[123]](#footnote-123)• من شأن تلك البدايات تارة أو أهملها تارة[[124]](#footnote-124)•• أخرى معللا ذلك بعدم وجود مسرح عراقـي بالمعنى الصحيح، أو من عاد بالفضل للفرق المصريةفي تطور وظهور المسرح في العراق منذ بداياته (المعلنة) معبرا عنها بالشكل الأتي " وقد وجدت (الحركة) المسرحية العراقية (المحور[[125]](#footnote-125)•••) في زيارة تلك الفرق المصرية."([[126]](#footnote-126))

ويظهر مما سبق إن تلك الآراء تميل إلى "تحديد بدايات المسرح العراقي في مطلع القرن العشرين، أو تميل إلى اتخاذ تأسيس الحكم الوطني بداية لمحاولات جديدة في التأليف المسرحي، وبهذا يصور العراق متخلفا عن لبنان وسوريا ومصر زمنا يزيد على نصف قرن."([[127]](#footnote-127))

* **المسرحية التاريخية.**

محاولة منفردة في حساب السنيين في تقديم المسرحية التاريخية قام بها القس (هرمز نورسو الكلداني المارديني) عندما كتب نص مسرحية (نبوخذ نصر) عام 1886 والتي مثلت على مسرح المدرسة الاكليركية في الموصل عام 1888، والتي كانت حلقة وصل ما بين النصوص الدينية الوعظية لحبش وما بين النصوص الاجتماعية لنعوم السحار، أحداث المسرحية تدور حول سبي نبوخذ نصر ملك بابل لليهود وفتحه أورشليم . الأخذ من التاريخ في تلك الفترة جاء نتيجة لعوامل عدة كان من أهمها الفترة التي ظهرت فيها المسرحية الكنسية في العراق والتي شهدت ظلم العثمانيين على العراق لاسيما مسيحي العراق وفي الموصل بالذات التي كانت تضم اكبر عدد منهم. وكان الحكم العثماني يعاني من تردي الوضع في الجهاز الإداري ومن أطماع الدول الأوربية بغية الاستيلاء على أسلاب الإمبراطورية.([[128]](#footnote-128))

ولجأ كتاب المسرح إلى الوقائع التاريخية المشهورة التي كانت سبيلا لمعالجة الواقع و لإسقاط فكري و سياسي والتخلص من الرقيب العثماني في ذات الوقت، واستخدام رموز تاريخية مثل (نبوخذ نصر) في طرح فكر مناوئ للمحتل مهد الطريق لظهور مسرحيات عديدة تحمل رموزاً تاريخية[[129]](#footnote-129)•. في فترات لاحقة لاسيما أبان الفترة التي أعقبت ثورة العشرين في العراق وتأسيس الدولة العراقية الحديثة . فبعد مسرحية نبوخذ نصر ظهرت المسرحية التاريخية مرة أخرى لكن بعد مرور سنوات طوال حيث ظهرت خارج قضاء الموصل وفي كنف الكنيسة أيضا، إذ قدمت مسرحية استير الملكة للمطران (سليمان كجو**)** وهي مسرحية مقتبسة، في دير مار قرداغ الذي يقع ضمن الحدود الإدارية لناحية (القوش) حالياً عام 1912.([[130]](#footnote-130)) لكن تلك المحاولة المسرحية خارج القضاء لم تعني توقف المسرح في الداخل لأن مدرسة الكلدان في الموصل عرضت مسرحية ألخوري (أنطوان زبوني) خراب بابل عام 1913. وهي مسرحية تدور أحداثها حول تآمر اليهود مع الفرس على احتلال بابل.([[131]](#footnote-131))

و من ثم توقف نشاط الكنائس والمدارس الدينية المسيحية في سنوات الحرب العالمية الأولى فلم " تلبث الحرب أن أوقفت حركتهم الفنية وضيقت عليهم الخناق فلم يظهر لهذه المدارس نشاط في هذا المجال خلال السنوات الأربع التالية لانشغال العراقيين بمكافحة المحتلين الانجليز[[132]](#footnote-132)• واندلاع الثورة العراقية."([[133]](#footnote-133))

والحرب شلت الكثير من مفاصل الحياة الاجتماعية وكان من الطبيعي أن تتأثر الحركة المسرحية في الموصل خلال سنوات الحرب الأربعة تأليفا وتقديما ولم تشهد تلك الفترة تقديم نصوص تاريخية أو اجتماعية عدا مسرحية "جرجيس قندلا (الأميران الأسيران) وهي اقتباس من الكتب الدينية، وتدور حول مقتل الماربهنام لأفعوان الهائل الذي أرعب السكان الأمنيين، والتي قدمتها مدرسة الكلدان في الموصل عام 1915."([[134]](#footnote-134))

لكن الوضع على الأرض كان قد تغير فبعد احتلال الإنكليز للعراق اندلعت ثورة العشرين " وقد ساعدت أحداث الثورة وفشلها وسيطرة الاستعمار البريطاني ووقوفه في وجه الثقافة الحقيقية لأبناء الشعب على ظهور هذا النوع من المسرحيات"([[135]](#footnote-135)) التاريخية.

والثورة التي اشتعلت في جنوب ووسط العراق امتدت تأثيراتها إلى كثير من مدن العراق، وظهر واقع جديد حتم على أبناء البلد الواحد التكاتف بوجه المحتلين الجدد وكذلك "حتم منطق الإحداث والظروف السياسية والاجتماعية التي جرت في العراق بعد الحرب العالمية الأولى واتجه الشباب في الموصل، كما هي مدن العراق الأخرى على مقاومة الانكليز أن لا ينحصر تأليف المسرحيات وتقديمها على المدارس المسيحية، وان يتجاوزها إلى الوسط الإسلامي المحيط بها، فيحضر هذه المسرحيات عامة الناس من مسيحيين ومسلمين وعرب وأكراد، أغنياء كانوا أم فقراء."([[136]](#footnote-136))

وكان الملاذ لكتاب النصوص المسرحية في تلك المرحلة اللجوء إلى التاريخ رغبة في استنهاض الهمم فقد "أخذت الحضارة العربية المتوارثة تبعث ما كان قد ضعف منها، وقاومت الحضارة الغربية الوافدة، ونشأ بينهما صراع عنيف، انعكس على الحركة الأدبية والثقافية، فولد التيار التاريخي الذي دفع أدباؤنا إلى البحث عن موضوعات تاريخية يبعثون فيها أمجاد العرب والمسلمين وبطولاتهم."([[137]](#footnote-137))

وهذا ما يفسر بأن الإنتاج المسرحي الموصلي في عشرينيات القرن الماضي بدأ بعرض مسرحية " (السمؤال) التي قدمتها إدارة النادي الكاثوليكي على رحاب كنيسة الطاهرة، نهاية آذار عام 1921، وتعد رواية السمؤال من أجمل الروايات التي تتجلى فيها الشمائل العربية الأصيلة."([[138]](#footnote-138))

و قبل قيام الحكم الملكي في العراق بأيام معدودة "جرى تمثيل رواية (صلاح الدين الأيوبي) مساء الجمعة الموافق 12 آب 1921 على ساحة المدرسة الخضرية بالموصل( الإعدادية الشرقية حاليا)... وتعد أول مسرحية تمثل في مدرسة إسلامية في الموصل، وخصص الرواق العلوي من البناية لجلوس عدد من السيدات وعلقت الصحافة الموصلية في حينها على مسرحية صلاح الدين الأيوبي ، وعدتهاخطوة اجتماعية مهمة لتخصيص مكان للسيدات وان الرواية تمثل معنى الوطنية والشهامة والشرف."([[139]](#footnote-139))

هذا وقد استمد ذلك الاتجاه نحو تأكيد الموضوعات التاريخية بعد تأسيس الدولة العراقية الحديثة (23اب 1921) في إعداد نصوص مسرحية تجعل من حوادث التاريخ وشخصياته المشهورة منطلقا لها " و انبعثت من نادي (الانتباه العربي) الذي أجيز في الخامس من تشرين الثاني 1921 راية التحضر والتمدن و العلم والثقافة في مواجهة المحتل وانبثق منه(مقهى الحمراء) الذي تكون من مجموعة أدباء موصليون شكلوا (لجنة للتمثيل[[140]](#footnote-140)•)، وقررت هذه اللجنة انتقاء رواية (فتح عمورية[[141]](#footnote-141)••) في باكورة أعمالها."([[142]](#footnote-142))

ونص المسرحية يتناول "الحادثة التاريخية الشهيرة عندما تقع فتاة عربية في اسر قائد روماني وعندما تتعرض للتعذيب و المهانة على يد هذا القائد تصيح صيحتها المشهورة في التاريخ(ومعتصماه). كما قدموا مسرحيتي (فتح الأندلس)و(شهداء الوطنية الهولنديين) والمسرحية الأخيرة قدمت باسم (شهداء الوطنية) والتي ترجمها سلامة حجازي."([[143]](#footnote-143))

ولم يكتف نادي الانتباه بهذا القدر من المسرحيات الوطنية التعبوية على مقاومة المحتل الانكليزي فقدم "بعد ذلك مسرحيتي (أبو مسلم الخراساني وهارون الرشيد و البرامكة) وقد شجع نجاح مسرحية فتح عمورية شباب الموصل لتنمية هذا الفن، فقام يحيى ق عبد الواحد عام 1922 متعاونا مع بعض الشباب بتقديم مسرحية (وفود النعمان إلى كسرى) لمنفعة (المعهد العلمي) الذي أنشأه في بغداد (ثابت عبد النور الموصلي)."([[144]](#footnote-144))

و بعد ذلك تأسس (دار التمثيل العربي في الموصل) عام 1923 بعد أن أوقف النادي الأدبي نشاطاته وجرى تمثيل مسرحية( العفو عند المقدرة) في مدرسة الطاهرة بدءا من آذار 1923 وقصة المسرحية تدور حول الحادثة بين الأسود بن المنذر ملك الحيرة مع النعمان بن حارث الغساني ملك الشام. محورها عفو أمير عربي عن قاتل أبيه.([[145]](#footnote-145))

وبقى هذا الاتجاه قائما في تقديم المسرحيات التاريخية المحرضة على مقاومة المحتل قائما في دار التمثيل فقدمت عدة مسرحيات تاريخية منها(وفاء العرب )عام 1924، وتدور حول امرئ ألقيس والسمؤال. وتحكي المسرحية عن وفاء العرب في حفظ الأمانة ولو كلف ذلك حياتهم أو حياة أبناءهم، وفي العام 1924 أيضا قدم رائد المسرح الموصلي أبان الحكم الملكي يحيى ق عبد الواحد (1900- 1966) مسرحية (فتح مصر[[146]](#footnote-146)•)، يدور موضوعها حول فتح المسلمين لمصر بقيادة عمرو بن العاص وتعاون الأقباط أبناء البلد الواحد في جلاء الرومان عن مصر ونجاحهم في ذلك، بالرغم من التفوق العسكري للرومان. إلا إن ذلك النشاط المسرحي اقلق السلطات الرسمية التي عمدت إلى تعطيل[[147]](#footnote-147)•• نتاجات دار التمثيل العربي، لكن يحيى ق عبد الواحد الذي أسس دار التمثيل العربي ظل عاكفا على نشاطه المسرحي حتى بعد إغلاق الدار فقدم (فتح الشام) 1926، و(القادسية) 1935.([[148]](#footnote-148))

وكان النشاط المسرحي في مدينة الموصل متميزاً وثراً " فقد كانت الفترة بين سنيين 1921- 1925 زاخرة بالنشاط المسرحي لاسيما في الموصل وفي العراق بعامة، ولم تشهد الموصل نشاط يوازي ذلك النشاط من حيث دوامه وثباته وغزارة إنتاجه ومثابرة العاملين فيه. ولعل أكثر ما يدفعنا إلى الإعجاب بتلك الحركة المحاولات النشطة التي قام بها أعضاء نادي التمثيل العربي في تأليف المسرحيات لاسيما التاريخية منها، ولم تكن المكتبة العربية غنية بالمسرحيات العربية والمترجمة كما هي اليوم."([[149]](#footnote-149))

وبعد تضييق الخناق على أعضاء نادي التمثيل العربي توقف النشاط المسرحي تأليفا وتقديما وذلك عام 1925 بيد أن مسرحيو الموصل عاودوا نشاطهم واستمروا في تقديم المسرحيات التاريخية التحريضية ، فقام عبد العزيز القصاب وهو أحد ألأعضاء السابقين في دار التمثيل العربي الذي قام بتشكيل فرقة جديدة عام 1926 بعد توقف نشاطات فرفته القديمة وقدمت فرقة القصاب عدة مسرحيات منها(حرب البسوس) تأليف محمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطي، وقدموا أيضا مسرحيتي (أبو عبدا لله الصغير) و(عنترة العبسي) تأليف سليمان القرطاجي، ولكن أعضاء تلك الفرقة نقلوا (أيضا) إلى وظائف في مراكز بعيدة. وانتشر تأليف المسرحية في العراق، والموصل لا سيما في الربع الأول من القرن العشرين، فاستوحوا المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز من التأريخ العربي الإسلامي.([[150]](#footnote-150))

لكن السلطات المحلية آنذاك في الموصل لم يرق لها النشاط المسرحي حيث أدركت إن نادي التمثيل العربي وشقيقتها فرقة عبد العزيز القصاب وقبلهما نادي الانتباه العربي وإن كانوا فرق وجمعيات تعنى بالثقافة لاسيما فن المسرح وتقديمه إلى عامة الشعب إلا إن الحقيقة الكامنة خلف تلك التجمعات الأدبية الفنية هي السياسة و التحريض على مقاومة المحتل الانكليزي الذي جثم على ارض ما بين النهرين، فعمدت السلطات إلى حل تلك الفرق المسرحية بتشتيت أعضاءها ونقلهم إلى أماكن بعيدة عن مركز قضاء الموصل وفعلا نجحوا في ذلك المسعى وان كان ذلك بشكل جزئي. أن تلك الفرق والنوادي المسرحية وإن كانت قد توقفت عن نشاطاتها إلا أن المسرح الموصلي لم تنطفئ جذوته وعاود نشاطه ثانية من خلال المدارس ولكن هذه الكرة من خلال المدارس المسيحية و(الرسمية[[151]](#footnote-151)•) جنبا إلى جنب، فمدارس الدومينكان والكلدان مارست بنشاطاتها المسرحية وحركة الترجمة التي تبنتها خدمت المسرح العراقي وذلك منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حتى قيام الحكم الملكي في العراق وما بعده هو ما يفسر نشاط أبناء الموصل من مسيحيين ومسلمين بعد ذلك فلقد أثارت الحركة الثقافية والفنية الجديدة اهتمام جمهور الموصلين ونبهتم إلى طرافة وأهمية هذا الفن وكونت لهم فكرة واضحة عنه وخبرة لا بأس بها بطرق أدائه، ومن الجدير بالذكر إن نشاط الرهبان المعلمين لم ينحصر في الموصل ولم يقتصر على مدرسة مسيحية واحدة. إذ سرعان ما انتقل النشاط المسرحي إلى بغداد خلال السنوات الأولى من القرن العشرين، ومضت تلك المدارس وغيرها من المدارس المسيحية في نشاطها التمثيلي خلال السنوات التي أعقبت دخول الانكليز للعراق، والظاهرة البارزة للحركة المسرحية في الموصل بعد قيام الحكم الوطني خروجها أو تجاوزها نطاق المدارس المسيحية إلى الوسط الإسلامي عبر المدارس الحكومية والأندية والجمعيات التي تألفت في المدينة وشارك في أعمالها بعض المسيحيين من خريجي تلك المدارس، ولعل أهم ما يلفت النظر حينذاك توسع مجال الحركة المسرحية الذي تضاعف وظهرت له أبعاد وخصائص جديدة. فكان أن اقبل شباب الموصل على التمثيل إقبالا منقطع النظير وان تلك الفرق والجمعيات تميزت بجرأة الطرح واتخاذ المسرح وسيلة للكفاح الوطني.([[152]](#footnote-152))

وكان للقفزة النوعية التي شهدها التعليم في عقد العشرينات وبالتحديد في عام 1926، من حيث المناهج المقررة وازدياد عدد المدارس الرسمية أثره الطيب على عودة النشاط المسرحي المدرسي وعودته كنشاطات لا صفية تقدم في المناسبات الوطنية ، وعلى ذات السياق الوطني الذي جعل من التاريخ وموضوعاته طريقا لإثارة الحماس والعاطفة وشحذ الهمم ، وتولى القيام بتلك الفعاليات اللجان الخاصة بالخطابة والتمثيل في المدارس .لقد مثل على مسارح الموصل خلال الفترة 1921- 1932 المسرحيات الأدبية – الأخلاقية. وافتقد المسرح الموصلي لنصوص المسرحيات العاطفية والكوميدية.([[153]](#footnote-153))

* **المسرح الشعري والغنائي.**

إضافة إلى الاتجاهات والبدايات الثلاث الرئيسية في كتابة النص المسرحي وهي النص الديني والنص التاريخي والنص الاجتماعي عرف العراقيون محاولات في كتابة نصوص شعرية وغنائية فبواكير المسرح الشعري كانت على يد أديب موصلي هو (سليمان غزالة) حيث كتب مسرحيتيه الشعريتين ( لهجة الأبطال1911 ) و (علي خوجه 1913) ثم قدم مسرحيته الشعرية الثالثة (رواية الحق والعدالة 1929) وهو الزمن الذي الذي ظهرت فيه مسرحيات احمد شوقي الشعرية , وعد فيها احمد شوقي رائدا للمسرحية الشعرية العربية في الوقت الذي أسدل فيه الستار على مسرحيات (سليمان غزالة) ولم يذكرها أحد. ومسرحيتيه (لهجة الأبطال) و(علي خوجة) سابقتين على مسرحيات شوقي الشعرية، صحيح أن سليمان غزالة لا يمتلك القدرة الشعرية التي يمتلكها احمد شوقي، ألا أن الأمانة التاريخية تقتضي ذكره حينما يؤرخ للمسرح العراقي.([[154]](#footnote-154))

على صعيد المسرح الغنائي ظهرت محاولة منفردة واحدة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ماتت بموت رائدها (اسكندر زغبي) الذي عاصر (السحار) وكان ملازما له، ولاقت مسرحياته نجاحا كبيرا وحفظتها الصدور، ولعب الكورس دورا مهما في تلك المسرحيات، ، وكانت تشبه ما يعرف عند الغربيين باسم (الاوبريت)، ويغلب على مسرح (اسكندر زغبي) الزجل، وقام بتمثيلها طلبة المدرسة الاكليركية.([[155]](#footnote-155))

وبناء على ما تقدم يمكن إجمال أسباب ظهور المسرح والنص المسرحي في الموصل بعوامل خارجية هي:

* الحملات التبشيرية التي قامت بها فرنسا إلى شمال العراق منذ عام 1750 وإنشاء كنيسة الآباء الدمومينكان.
* حركة الأستشراق وتميز الفرنسيين عن سواهم من الأوربيين إلى الدول العربية (سوريا – لبنان- العراق) وبالأخص المدن التي يسكنها المسيحيون.
* أصبحت اللغة الفرنسية اللغة الثانية للتعليم بعد التركية بأمر من السلطات العثمانية منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر.
* العلاقات المتميزة والمتواصلة التي كانت تتمتع بها كنائس الموصل مع نظيراتها في لبنان وسوريا والتي توطدت بشكل اكبر في نهاية عمر الدولة العثمانية.
* البعثات الدراسية للطلبة المتفوقين إلى روما وباريس التي كانت تقوم بها كنائس الموصل.
* الضباط الذين خدموا بإمرة الجيش العثماني وطلاب العلم من العراقيين الذين توفر لهم مشاهدة المسرح التركي في الأستانة.

وهناك عوامل داخلية تتلخص بما يأتي:

* تأثير العامل الديني وابتداع أسلوب جديد في تجسيد صور من الكتاب المقدس على شكل تمثيليات قصيرة لإضفاء عناصر التجديد والشرح والتشويق للتعاليم الدينية التربوية الأخلاقية.
* الترجمة عن اللغات الأجنبية وبالأخص الفرنسية وأحيانا عن التركية أو الانكليزية في رحاب الكنائس والمدارس المسيحية.
* دور المدارس النظامية الأكلريكية والكلدانية وغيرها من المدارس المسيحية الايجابي في ظهور النص المسرحي وترجمته وتبني الحركة الثقافية وديمومتها حتى قيام الحكم الوطني وما بعده." ظهور الجمعيات في العراق على اثر الاحتكاك بالحضارة الغربية، وسيادة الشعور القومي بين المتعلمين من العراقيين، والشعور بالظلم.. إضافة إلى عامل التراث العربي المتمثل في الحكواتي وخيال الظل والقرقوز."([[156]](#footnote-156))
* المتبدلات والتحولات السياسية والاجتماعية التي تأثر بها الموصليون وخاصة بعد إعلان الدستور العثماني عام 1908.
* جعل المسرح أداة للتعبير عن أراء الشعب ووسيلة للكفاح بوجه المحتل.
* الجغرافية من حيث أن الموصل هي الأقرب إلى تركيا وسوريا ولبنان وهم جميعا عرفوا المسرح ومارسوه قبل العراقيين.كما كان لعامل البيئة الذي تتمتع به الموصل دورا في تأليف وترجمة النص المسرحي.

**المبحث الثالث: مدخل إلى بنية النص المسرحي.**

كان من الطبيعي أن يختلف شكل ومضمون النص المسرحي بحسب تطبيق كتاب المسرح العالميين والعرب للمذاهب الأدبية بتنوعها، الكلاسيكية القديمة التي سار على نهجها معظم الكتاب والثانية ما بعد الواقعية التي بدأها كتاب مسرح أمثال غيوم أبولنير، الفرد جاري، بروتولد برخت، يوجين يونسكو، اوجين أونيل، المررايس، صموئيل بكت، جورج شحاذة وغيرهم اللذين أحدثوا تطبيقاًًًً جديداً في شكل وبناء النص المسرحي بما يتوافق مع توجهاتهم وأفكارهم، فما البنية القديمة للنص المسرحي ؟ وما هي البنائية الحديثة ؟ وما هي عناصر البنية ؟ و على أي منها حاول تطبيقها كتاب المسرح في الموصل في نصوصهم أو اقتربوا أكثر من تراكيبها.

**البنية**: لفظة متعددة الدلالات Polysemique)) وتأتي مرادفة لكلمات مثل(النسق)،(النظام)،(اللغة) والبنية لم تعد مفهوم علمي أو فلسفي يجري على ألسنة علماء اللغة و الانثروبولوجيا، وأصحاب التحليل النفسي، وفلاسفة (الابستومولوجيا) أو المهتمين بتاريخ الثقافة فحسب، بل أصبحت أيضا المفتاح العام pass-partout الذي يدخل في شتى ميادين الحياة التربوية والأدبية والفنية، أما في مجال علم الاجتماع فـ(البنية) تشير إلى التركيب أو البناء الذي يكون من إنشاء الفكر العقلاني.([[157]](#footnote-157))

و لقد أشار صلاح فضل الى إن جذور كلمة (بنية) "مشتق من اللغات الأوربية ومن الأصل اللاتيني (Stuere) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي.. ولا يبتعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب."([[158]](#footnote-158)) فالمعنى الاشتقاقي لتلك الكلمة ينطوي على دلالة معمارية يرتد بها إلى الفعل الثلاثي( بنى، يبني، وبناء، وبناية، وبنية). و في العربية تكون كلمة (بنية) قريبة من معنى (تكوين) شيء ما، ولكن الكلمة قد تعني أيضا (الكيفية التي يشيد نحوها البناء. و من هنا يمكن الحديث عن (بنية المجتمع) أو (بنية الشخصية) أو (بنية اللغة).([[159]](#footnote-159)) أي إن البنية هي عبارة عن "مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء والعناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقاتها بالكل من الناحية الأخرى."([[160]](#footnote-160))

و البنية في المعجم الفلسفي عند (صليبا) تعني " ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها."([[161]](#footnote-161)) وغير بعيد عن هذا المعنى للبنية فقد رأى (غارودي) بأنها "منظومة من علاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر."([[162]](#footnote-162))

ويمكننا ان نستعير تعريفاًً لغوياً ورد عند (أزوياس) يصفها بأنها عبارة عن " ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكل منظومة لغوية."([[163]](#footnote-163))

لكن البنية في الأدب والفن ليست مصطلحا عاما يصلح لكل الأزمنة، فهناك دائما ما هو مخصص في الأدب والفن، والحديث عن بنية نص ما يعني الحديث عن ذلك النص بوصفه وحدة نصية، وإذ كان النقاد قد انحازوا في السنوات الأخيرة على تكرار ذكر كلمة (البناء) دون ذكر كلمة (الشكل) وهما المترادفان اللذان يكمل احدهما الأخر. وحيث لا وجود للشكل المطلق أيضا ليس هناك بناء مطلق، فلكل عمل أدبي أو فني شكله أو بناؤه الذي يحدده المنجز نفسه والذي يختلف من عمل إلى أخر، وتلك هي نقطة البدء في فهم البناء الدرامي والمقصود هنا بالبناء الدرامي جوهره والتي يتخذ من المفارقة الفنية والمواقف الدرامية والرمز عناصر له تساعد الأديب على حياكة نسيج نصه الأدبي.([[164]](#footnote-164))

وعلى سبيل المثال الشعر وهو أحد أجناس الأدب له بنية تتكون من موسيقى الإيقاع الداخلي أولاً ومن الصورة ثانياً التي هي بدورها تتكون من تعدد المستويات إضافة إلى الصور الداخلية والخارجية المعبرة.([[165]](#footnote-165))

وللرواية بنيتها التي عادة ما تكون قريبة إلى بنية النص المسرحي فهي تشتمل على (التوازن – مسرحة الحالة – الترقب- النهاية). وهي عناصر تميز بنية الرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.([[166]](#footnote-166))

وإذ كان العمل الأدبي شعراً أو روايةً أو نصاًً مسرحياً وبمختلف أجناسه هو تضافر الشكل الخارجي مع المضمون الداخلي فأن حلقة الوصل التي تربط ما بين الشكل والمضمون هي التقنية والتي هي الفن والصنعة اللتان يتخذ المضمون فيهما شكلاً معيناً. والتقنية هي مجموعة من الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب لكي يجسد موضوعهُ على صورة عمل فني محكم البناء.([[167]](#footnote-167))

وليست البنية ( المضمون-الداخلي) بمعزل عن (الشكل-الخارجي) اللذان يكونان "عالماً مستقلاً. عالم يساعد استقلاله على إقناعنا به أدباً متميزاً ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيأتها ونظامها. وعليه فأن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه (الخارج) في النص، بل إن النظر في العلاقات الداخلية هو أيضا، وفي الوقت نفسه النظر في حضور الخارج في هذه العلاقات."([[168]](#footnote-168)) ذلك لأن محصلة تلاحم الشكل مع المضمون النص وهو "نسيج من الكلمات يترابط بعضه البعض كالخيوط التي تجمع عناصر الشيء المتباعدة في كيان كلي متماسك."([[169]](#footnote-169)) وهذا المنتج كان السبيل الذي مكن القراء والباحثين والدارسين التعرف على تاريخ الأمم والشعوب ومنهم الإغريق بمنجزاتهم في شتى ميادين الحياة ومنها المجال الأدبي والفني لا سيما (النص المسرحي)، فقد ترك لنا ألإغريق ملاحم ونصوص مسرحية، ليشكل ذلك المنجز اللبنة الأساسية الأولى في فن المسرح.

إن ما تركه لنا اسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس من نصوص مسرحية وما وصل ألينا عبر الكتاب النقدي للمسرح عبر العصور (فن الشعر) لأرسطو طاليس من قوانين وعناصر بنائية يجب أن تتوافر كلها في النص المسرحي ، بحيث إذا غاب منها شيء، أو ضعف اهتز (البناء) كله اهتزازاً محسوساً وبدا كالبيت المتداعي الأيل للسقوط تمثل البنية الأرسطية القائمة على بداية ووسط ونهاية وقوانينها التي هيمنت على أسلوب كتابة النص المسرحي على مدى أكثر من إلفي عام. إلى أن جاء من خرج عن تلك الاسس من كتاب التعبيرية والسريالية و(برشت) في مسرحه الملحمي وكتاب اللامعقول، بيد أن أولئك المجددون لم يخرجوا كلية عن تلك الأسس إنما اجتهدوا وانشئوا قوانين أو قواعد خاصة بهم تلاءم أعمالهم وتجاربهم على وفق المتغيرات السريعة والمتلاحقة التي عاصروها في القرن العشرين و الواقع انه لا يقدر على أعطاء الجديد حقا إلا من درس القديم وأتقنه ثم ثار على تقاليده ، فسلكوا طريقا شاقاً، وعدوا روادا في عالم الفكر حتى وان كانت بدياتهم بسيطة في بادئ الأمر.([[170]](#footnote-170))

ان مجمل المراحل في كتابة النص المسرحي قديما وحديثا تجعله منه بنية Structure. ترتبط عناصرها بعلاقات نسقية متزامنة ومفعمة بالوحدة، وهو ما يميز النص المسرحي ببنية متفردة تقوم على ما بداخله من علاقات بين عناصره، ومعنى هذا أن كل عنصر في النص (جملة أو عبارة) يعتمد دائما على عنصر أخر، كأن يفترض أن يبنى احدهما الأخر، أو كأن لا يدرك معنى الواحد منهما إلا بالعودة إلى الثاني.([[171]](#footnote-171))

و من هنا أكتسب بناء النص المسرحي أهميته في مجمل العملية الفنية، فأن اتصفت بنيته بالوحدة والتماسك تميز النص بمتعة القراءة وإمكانية المشاهدة فيما بعد.

وتناول الباحثون المعاصرون موضوعة النص وبما يسمى نصاً وأطلقوا عليه (علم النص) الذي يختص في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للبنى النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لإشكال التواصل واستخدام اللغة وتحليل النصوص وتأويلها في الدراسات اللغوية التي تعنى بالوصف المحدد للنصوص الأدبية.([[172]](#footnote-172))

فقد أهتم (لوسيان غولدمان) بتأصيل منهجه النقدي عن طريق دراسة بنية النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها النص بنية الفكر أو رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها ذلك الكاتب، وعلى أساس أنه إذا اقترب النص اقتراباً دقيقاً من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم كان أعظم تلاحما في صفاته الفنية.[[173]](#footnote-173)

وكانت مفاهيم (غولدمان) في علم الاجتماع الأدبي قائمة على فرضية تحاول تحديد ما هية العمل الأدبي وبنيته الفنية وخصائصه الحضارية الأدبية والفلسفية والاجتماعية، وذلك بربط العمل الأدبي بشكل رئيسي مع مؤلفه بحيث تفسر الوحدة الداخلية للعمل الأدبي الكل والأجزاء مع المحيط والبيئة التي عاش فيها الكاتب.([[174]](#footnote-174))

مع تعقب كافة المؤثرات التي أثرت في حياة الكاتب سواء أكانت تلك المؤثرات من صنع جيله أو من صنع الأجيال السابقة، وهل استوحى الفكرة من غيره أو أقتبسها من التاريخ القريب أو البعيد، أو خضع فيها لتأثير فلسفة أو مذهب معينين، والرجوع إلى هكذا معطيات توفر في أحيان كثيرة للمتتبع والباحث الخطوات التي اتبعها الكاتب في تكوين نصه المسرحي وحتى طريقة بنائه الفني، والعناصر التي استفاد منها، ويتأتى ذلك من خلال تتبع الحوار في متن النص ولغته ليس بظاهر الشيء وحده، بل والكشف ما استخفى وراء الكلمات وما ارتبطت به من دلالات متقصيا مجمل العناصر الإيحائية المستخدمة من النص المدون، والتي يحاول فيها المؤلف أن يبرر موقفا أو يثير قضية أو يشير إلى فكرة أو فلسفة ما.([[175]](#footnote-175))

و حتى لفظ الكلمة في النص الأدبي يبنى على معنيين هما: لفظ ــــــ معنى أول ــــــ معنى ثان. ألأول ظاهر والأخر مستتر وليس هذا التغيير عبثا، فبين المعنى الأول والثاني علاقة يستطيع من خلالها الباحث أن يوجد عناصر تحليل النص الأدبي، وذلك الترميز في اللغة عملية تقع في المستوى ألنسقي.([[176]](#footnote-176))  لذلك فأن بنية النص تتحقق بثلاثة مستويات وهي: مستوى قصدي، ومستوى نسقي، ومستوى بنائي، ويرى (زكريا) إن الاستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم في الحقيقة إلا على المستوى الثالث.([[177]](#footnote-177))

أي أن النص الأدبي لا يقتصر على بنية واحدة بل أن هناك بنى أصغر تشكل في مجموعها البنية النهائية للنص الذي هو عبارة عن " نظام يأتلف مع أنظمة مختلفة متداخلة متضافرة، هي: التركيبي، والزمني، والأحالي (الاشاري)، وان أي دراسة لانسجام نص، واتساقه، وتماسكه، لا تستطيع أن تتخطى واحدا من هذه الأنظمة الثلاثة، فالوقوف على البنية الزمنية وما تستخدمه من روابط، والبنية الاحالية وما تستخدمه من روابط هي الأخرى، ذلك كله يكشف عن أفاق الجزء الخفي من جبل الجليد العائم في البحر المحيط."([[178]](#footnote-178))

إن تلك المفاهيم التي تدور حول بنية النص الأدبي والمسرحي ومستوياته وشكله هي من الأبحاث والدراسات المنشورة في العقود الثلاثة المنصرمة، إلا إنها برأي الباحث لا يمكن أن تعطي مفهوما واضحا حول ما هية النص وبناءه دون العودة إلى جذور تلك المحددات التي وردت عن النص التراجيدي في كتاب (فن الشعر).

وهي مراحل البنية الأرسطية الثلاث المكونة للنص المسرحي (التي وردت سابقاً في متن الدراسة) البداية والوسط والنهاية " المتصلة مع بعضها اتصالا عضويا ... أي بالحتمية."([[179]](#footnote-179))

أما عناصر تلك البنية من (الداخل- المضمون) فهي ستة عناصر وهي التي تحدد هويته الأدبية، وقيمته النوعية والعناصر هي: الحبكة -الشخصية - اللغة – الفكر-المرئيات المسرحية- الغناء، ويشكل الجزآن الأخيران من تلك الأجزاء مادة المحاكاة، أي (العرض)، أما الأجزاء الأربعة الأولى فتتعلق بالنص، ولا شيء يضاف إلى تلك الأجزاء الستة. وقد استخدم معظم الشعراء الإغريق الدراميين تلك الأجزاء البنائية، لأنه من الطبيعي إن كل مسرحية تحتوي على عناصر لبناء النص وأخرى للمشاهدة.([[180]](#footnote-180))

**الحبكة Plot.**

مع تعدد المفاهيم حول كلمة حبكة والتراجم هناك من يترجمها بالقصة أو الحكاية[[181]](#footnote-181)•، ويعني بها (أرسطو) نظم المعلومات، وبالأخلاق ما نستطيع بواسطته تحديد طباع الشخصيات المشاركة بالفعل، وبالفكر ما يثبت به المتكلمون رأيا أو به يعبرون عن وجهات نظرهم، ويرى فيها أرسطو أن نظم الإعمال أي الحبكة هي أعظم أجزاء التراجيديا.([[182]](#footnote-182))

وهي على نوعين بسيطة ومعقدة، و يعنى أرسطو بالبسيطة ذلك الفعل الواحد المتواصل والذي يتغير فيه خط البطل دون حدوث تحول أو تعرف، أما الحبكة المعقدة فهي أن يتغير فيها حظ البطل أما عن طريق (التحول) وإما عن طريق (التعرف) وإما بهما معا، والتحول والتعرف من الأجزاء الأساسية في الحبكة ويعني (أرسطو) بالتحول هو تغيير مجرى الفعل على عكس اتجاهه على أن يتفق مع قاعدة الاحتمال والحتمية. ففي تراجيديا أوديب مثلا يأتي الرسول، وفي تقديره انه سيفرح أوديب ويخلصه من مخاوفه المتعلقة بأمه، ولكنه يحدث عكس التأثير المرجو، عندما يطلعه على سر مولده. والتعرف هو الانتقال من الجهل إلى المعرفة مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الشخوص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاء، وأجود أنواع التعرف هو (التعرف) المقرون بـ (التحول) كما هو الحال في تراجيديا أوديب.([[183]](#footnote-183))

و يمر بناء الحبكة بثلاثة مراحل: أولها التمهيد ( الاستهلال ) وتسمى مرحلة تقديم المعلومات، والمرحلة الثانية (الوسط) التي يتضح فيها سير الشخصيات ويتشكل النص, ثم المرحلة الثالثة والأخيرة (النهاية) ففي التمهيد (الاستهلال ) يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية , وفي الوسط يزج بالشخصيات في لحظة تأزم الصراع وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية ثم الحل ([[184]](#footnote-184))

والحبكة: عنى بها أرسطو المادة الأولية وطريقة نظم الأفعال، وتأتي مرادفة لكلمة حكاية التي تعني تسلسل الحدث أو وقائع المسرحية بالمعنى البسيط، واعتبرت الحبكة (البؤرة) التي تلتقي عندها تلك الوقائع بعلاقات سببية ضمن تسلسل يمتد بين بداية ووسط أو ذروة فنهاية. أي إن الحبكة هي (بناء) تتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية، مع وجوب أن تحتوي على صراع الشخصيات، وبالتالي فان الحبكة تغيب في المسرح الذي لا يقوم على صراع. و هناك نصوص يقتضي فيهما وجود حبكتين أحداهما رئيسة والأخرى ثانوية مكملة لأولى هي تكرارا لها.([[185]](#footnote-185))

كما في الكلاسيكية الجديدة فقد اتصفت الحبكة المسرحية فيها بالحفاظ على العناصر البانية للنص ومحاكاة قدامى اليونان في مسرحياتهم من حيث البناء مع وجود بعض الاستثناءات منها انه من الممكن وجود حبكة ثانوية لكن بشرط أن لا تضعف الحبكة الأساسية, وتوسيع دائرة وحدة الزمان فلا تشتمل على دورة شمسية واحدة ويمكن أن تمتد إلى ثلاثة أيام وإمكانية امتداد وحدة المكان إلى غيره من الأمكنة ومحافظتها على عظامية الشخصيات.([[186]](#footnote-186))

وقد فعل شكسبير ذلك عندما أضاف حبكة مزدوجة في نص مسرحية (ريتشارد الثاني) و جعل فعل الصراع الأساسي في الأحداث يتم في مشهدين الأول للتحدي والثالث للنزال، بينما كان يمكن لمشهد واحد أن يتحمل عبئ الفعل في الاثنين معاً، إلا إن شكسبير أراد أن يعرض الاحتفالية الطقسية وازدواجية اللفظ عند (ريتشارد) قبل أن يوجه أصبع الاتهام إلى أحد الفريقين المتصارعين، أو جعل الحبكة الثانوية تضطلع بمهمة تهكمية كما في نص (الملك لير)، فالمجنون حالة تهكمية للملك لير، بأسلوب يحدد القيمة الأخلاقية للمسرحية برمتها، حيث تكون اللا مباشرة هي البحث عما ينطوي عليه السلوك البشري من حقيقة.([[187]](#footnote-187))

لذلك كانت الحبكة من أهم العناصر الست عند أرسطو وهي التي تبلغ الذروة بين التعقيد والحل والتي أطلق عليها الحبكة (المركبة).([[188]](#footnote-188))

ولأن الحبكة هنا طريقة نظم الأفعال فإنها ترتبط " بالعمل (Action) وهو مجموع العلاقات التي تملأ المسرحية، والحبكة هي العرض العقلاني لهذه الواقعات. أي إنها التركيب المنطقي للظروف التي تسبق الحادث الرئيس وتلك التي ترتبط به أو تصحبه. وهي التي تمهد له أو تؤخره أو تعجله، فالمشاجرة والصفعة والمبارزة بين رودريغ ودُون صانشة، وأخيراً الإغماء على شيمين، هي في مسرحية السيد(Le Cide) ظروف تعجل أو تؤجل بين الحين والأخر، حل العقدة."([[189]](#footnote-189)) التي هي أحد مقومات الحبكة المتماسكة.

و بعد أن كانت الحبكة واحدة عند كتاب المسرح الأوائل، صارت اثنتين عند الكلاسيكيين الجدد وكتاب عصر النهضة وسارت بخط مواز للحبكة الرئيسية تدعمها وتلتقي معها في النهاية. ووجد الباحثون ذلك النوع المزدوج من الحبكة بشكل واضح في " التوازي بين السادة والخدم في مسرحية (لعبة الحب والمصادفة) للفرنسي بيير ماريفو .. وفي مسرحية (دون جوان) للفرنسي موليير. في المسرح الرومانسي كذلك تظهر هذه العلاقة من التقابل بين مفهومي الرفيع[[190]](#footnote-190)• والغروتسك[[191]](#footnote-191)••."([[192]](#footnote-192))

إلا إن كتاب الدراما الحديثة لم يولوا الأهمية المعتادة " للحبكة الأرسطية في البناء الدرامي في محاولة منهم لتحقيق الإيهام، بل وصل تكسير الحبكة في الدراما الحديثة إلى الحد الذي أصبحت فيه بلا حبكة[[193]](#footnote-193)• كما تركز ذلك لدى الكاتب الروسي (تشيخوف) وأصبحت اللغة تحمل طابع الحياة اليومية مجسدة مشاعر إنسان العصر وهمومه وانفعالاته بطريقة حياتية."([[194]](#footnote-194))

و بناء على ما تقدم فأن الحبكة تعد جوهر الموضوع الذي ينطلق منه الكاتب نحو هدفه النهائي والذي من أجله جسد شخصيات نصه المسرحي وهي الأساس في تطور بناء النص وتوالي الأفعال والحوادث.

**الشخصية**.

تأتي في المرتبة الثانية بعد الحبكة لأهميتها في النص المسرحي وعند أرسطو تكون " خيرة ومناسبة مع نوعها، وصدقها في مماثلة الأصل وتوافر الانسجام المنطقي فيها."([[195]](#footnote-195))

تلك الأهمية جعلت من " الشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه. وكذلك تميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوغ والحركة دون تدخل كاتب وسيط هو الكاتب أو الراوي."([[196]](#footnote-196))

وهو ما حدا بهوراس أن يقدم مجموعة من التعليمات للكاتب المسرحي في كيفية التعامل مع شخصياته " قائلاً : لو شئت أن تظفر بجمهور يحييك وينتظر حتى يسدل الستار ... ينبغي عليك أن تلم بخصائص كل شخصية باختلاف طبائعها ومراحلها العمرية."([[197]](#footnote-197))

و الكاتب المسرحي المتمرس يبني نصه المسرحي على شخصية محورية والتي يطلق عليها البطل الأول في المسرحية، وبدون تلك الشخصية الرئيسة لا يمكن أن تكون مسرحية. لان الشخصية المحورية هي بوصفها الإنسان الذي يدخل في الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام، وهو من يرسم لشخصياته المحورية هدفها بدقة ويجعلها تلعب دوراً مهما محورياًً في بنية تكوين نصه المسرحي ومثال على تلك الشخصية كروجستاد في مسرحية (بيت الدمية) الذي يصر بشدة على رد الاعتبار لأسرته بحيث يكاد يدفع نورا إلى الانتحار ويكون بهذا هو الشخصية المحورية المهمة في المسرحية.([[198]](#footnote-198))

ولأن الشخصية المحورية تلعب دورا مهماً في بناء النص المسرحي لذلك فأن النص الدرامي يقوم على اختيار دقيق للشخصية ويكون مهيمناً على أظهار الشعور المناسب، وبناء المواقف التي تخص كل شخصية وتحديد الأسباب والمسببات وتحديد السلوك المناسب لكل شخصية على حدة.([[199]](#footnote-199)) فتكون بذلك الشخصية الأداة التي توصل فكرة الكاتب المسرحي إلى القارئ.

وهناك نوعين من الشخصيات، الأولى: ايجابية تساعد على البناء وتطور أحداث النص، وتكشف عن المضمون الذي يريد إيصاله الكاتب وتتمتع بحيوية كبيرة، كما هي شخصيات كوميديا ديلاارتي، ونمط أخر سلبي مكرر ممل، والتي توجد في نصوص مسرحيات سيئة، وهي غالبا شخصيات غيرة مبتكرة أحادية الدافع، تراها دائما تنادي بالفضيلة والحكمة والخير، أو تنادي بالشر والانتقام والخراب طوال الأحداث، وهذا منافي للحقيقة البشرية التي تمتلك صفات الخير والشر في أن واحد، وان تطغي أحد الصفات على الأخرى باختلاف إنسان عن أخر، وبهذا لا يستطيع الكاتب أن يوظف تلك الشخصيات الوحيدة الاتجاه في تنامي الخط العام لسير الإحداث.([[200]](#footnote-200))

و من ثم يختار الكاتب " المادة اللازمة لخلق الشخصية الدرامية ويتم ذلك على مراحل ثلاثة و هي:

1. خلق تصور ذهني واضح عن الشخصية .
2. اختيار خاصة رئيسية للشخصية وخاصتين أو ثلاثة ثانوية.
3. تقديم هذه الخواص بطريقة فعالة."([[201]](#footnote-201))

فعلى الكاتب أن يكشف عن الطبيعة البشرية في نصوصه، ذلك لان الكاتب المتمكن من خلق شخصية حية مقنعة لقاتل مثلا لا بد وان يتصرف هو تصرفات مماثلة لو وضع نفسه في ظروف ذلك القاتل، وطريق الفهم والإدراك والتعاطف هي السبيل الوحيد لخلق شخصية درامية حية مقنعة، تشوق القارئ وتحركه عاطفيا. ([[202]](#footnote-202))

كما إن بناء الشخصية يعتمد على قدرة الكاتب في جعلها مستوفية لشروط البناء الدرامي، بوضوح معالمها وطباعها ومميزاتها وتمثيلها للأبعاد المسرحية الجسمانية والاجتماعية والنفسية.

وبناء على ما تقدم فأن الباحث يرى بأنه لو لا وجود الشخصيات لما وجد النص المدون أصلا.لذلك يقترن تطور الأحداث في النص " بتطور الشخصية وتأكيد حضورها ورغباتها وصراعها مع الإطراف الأخرى، ولذلك فأن المؤلف مطالب بتأسيس الشخصيات بما تحمل من أفكار عامة، ومن تفاصيل حياتية تشمل زمانها ومكانها الذي يؤدي إلى دوافعها وراء كل فعل تقوم به."([[203]](#footnote-203))

**اللغة**.

العنصر الثالث من العناصر البانية للنص المسرحي بما تحمله من حورات التي يكشف بواسطتها الكاتب المسرحي عن " الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقاً لا مبالغة أو افتعال فيه.. وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية المسرحية. ويعتبر الحوار الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار."([[204]](#footnote-204))

والكاتب المسرحي المهني من يجعل لحوارات نصه عاملاً يساعد على البناء الدرامي بحيث " لا تستطيع أن تعثر على جملة واحدة لا تؤدي وظيفتها في تحريك الصراع وإبرازه أو تطويره، لان الجملة التي لا تضيف شيئا سواء لا ظهار أبعاد الشخصية أو تطوير الحدث تعتبر جملة ميتة."([[205]](#footnote-205))

ولا بد للكاتب المسرحي أن يعي بأن هناك بوناً بين الحوار في (النص) المسرحي وبين الحوار في الحياة اليومية، ولكن في الحياة الأفضل أن نسميه محادثة، حيث إن كلمة(حوار) أكثر اختصارا وجدلية من كلمة (محادثة)، فالكثير من الناس في الحياة اليومية يتحدثون بأحاديث لا طائل منها، ومواضيع عادية جدا يمكن حذف جزء كبير منها حيث لا فائدة منها، مثلا أن يكون الحديث لمجرد المجاملة التي يكثر فيها التكرار، أما الحوار في النص المسرحي فيجب أن يكون الوسيلة المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف، ولذلك لا بد للكاتب أن يغادر الحوار الذي لا معنى له.([[206]](#footnote-206))

ذلك لان الحوار في النص أو العرض يشكل الأداة التي تعبر فيها الشخصيات عن مكنونات دواخلها والدلالات والمعاني التي تحملها وتوضح دوافع تلك الشخصيات على افتراض ألا يكون هذا الحوار " حديثاً مسجلاً على آلة التسجيل وأيضا ليس مجرد محادثة، ولا بد أن يبدو طبيعياً وان لا يكون صورة منقولةً للكلام الاعتيادي. انه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتمرير.([[207]](#footnote-207))

وخصائص الحوار الجيد تتلخص في الأتي :

1. الاقتصاد.

وهي ألا يسمح الكاتب لأي شخصية أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور ايجابي في تصوير الشخصية نفسها، أو في دفع الأحداث إلى أمام، أو في إلقاء ضوء معين على شيء يريد الكاتب أن يخبر به القارئ.

1. الوضوح.

وهي سمة مهمة من سمات كتابة نص مسرحي جيد، لان أكثر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض، حيث يضطر الكاتب إلى العودة إلى جملة معينة مرارا وتكرارا عندما يستعصى عليه فهم جملة معينة، وعلى هذا الأساس فأن وضوح الحوار والسلاسة في عرض الأحداث المتتالية في نص ما يساعد القارئ على فهم قصة المسرحية ومغزاها وتمكنه من التعرف على العلاقات بين أشخاصها.

1. الموضوعية في الحوار.

أي أن يكون المؤلف مجرد وسيط بين الشخصيات والقارئ، ومن المستحسن أن تنحصر مهمة المؤلف في نقل كلام الشخصيات التي رسمها دون أن يضيف عليها شيئاً من كلامه هو، بمعنى أخر يجب أن يكون الحوار موضوعيا نابعا من خلال أبعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب منذ الأوراق الأولى للنص، وإلا أصبحت الشخصيات مجرد أبواق تردد أراء وأفكار الكاتب فقط .

1. الإيقاع في الحوار.

أي الانسجام بين كل جزء وجزء أخر، وبين كل جزء والكل، والإيقاع من أهم مقومات الحوار، وهو في المسرحية بمثابة نبض قلب الإنسان، أو مثل الهارموني في الموسيقى، فيجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذي يكون له الأثر على القارئ والمتفرج فيما بعد.([[208]](#footnote-208))

كذلك من شأن الحوار المنطقي أن يشد الانتباه نحو العناصر المهمة في البناء الدرامي باعتباره عنصرا توكيدا يمكن بواسطته تحديد الصراع والترتيب للحدث المقبل وكما يساعد في الكشف عن الجو العام للنص، ويعطي الصنف التراجيدي أو الكوميدي ويحدد المذهب الأدبي الذي تنتمي له المسرحية.

و الحوار هو جدل " المسرحية المنظم لحركتها والقائد لإحداثها وشخصياتها وكذلك لمتلقي المسرحية نصاً أو عرضاً. كما انه مشاعر كل الشخصيات وحاوي وعيها، ومجمع علاقات الشخصيات ودافعها. فأن ظاهرة الحوار تعد ظاهرة قرينة بكل عمل مسرحي، إذ أن وجوده يعني وجود نص مسرحي."([[209]](#footnote-209))

إن ما يميز النص المسرحي عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى هو الحوار الذي يوصل الفكر الذي يحمله الكاتب عبر شخصياته دون عون من قاص أو راو كما هو ما معمول به في كتابة القصة أو الرواية.

**الفكر (Idea)**.

العنصر الأخير من العناصر الذي يسهم في بناء وتكوين النص المسرحي الذي يقترب موضوعياً من الفكرة Idea وهو مفهوم مجرد " يتعلق بالآداب والفنون بشكل عام، وقد عرف المصطلح مع الزمن تطورا في المعنى وصار يدل على الفكرة الجوهرية المجردة التي تتجسد بشكل ما في العمل الفني أو الأدبي والمسرح ضمنا."(**[[210]](#footnote-210)**) وكل تلك الكلمات تدل على شيء واحد هو " العنصر الذهني الذي يتدخل في كل التصرفات التي نصفها – تبعا لموضوعاتنا – بأنها معقولة – أو غير ذلك – والذي من خلاله تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيرا ظاهرا محسوسا. بمعنى إن الفكر في مسرحية ما، يتمثل في كل ما تقوله الشخصيات، وفي تأملها الفكري، وقراراتها الفعلية. وبهذا يعد الفكر المادة الأساسية التي تصاغ منها الشخصية الدرامية."([[211]](#footnote-211)) والفكر فضاء لغوي يتكون من خلال اللغة يعبر فيه الكاتب عن ما يدور في ذهنه سواء عبر ملاحظات الكاتب وإرشاداته المدونة في النص أم عبر حوار الشخصيات في " فضاء لا يوجد ألا من خلال الكلمات المطبوعة في النص، وهو لذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي , بجميع أجزائه. وتشكيل الفضاء الدرامي من الكلمات بجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها."([[212]](#footnote-212)) بطريقة توصل للقارئ ما يريد أن يقوله الكاتب المسرحي في نصه بشكل ممتع.

ومثال ذلك النموذج الذي اتخذه أرسطو معياراً نقدياً في مأساة (اوديب) فعلى الرغم إن جزء كبير من أحداث المسرحية هي استباقية قد حدثت قبل أن تحل اللعنة على أهالي ثيبة، أستطاع سفوكلس أن يزج بتلك الأحداث بشكل سلس وانسيابي على لسان شخصياته دون أن يشعر القارئ بالملل لوضوح الصورة ودقة التعبير والفكر الخلاق " وهكذا يمكن اعتبار كل مسرحية – من حيث الفكر- نوعا من التنافس والمناظرة التي تعد فيها المواقف، والانفعالات، والتأملات، والأقوال، والأفعال، وغيرها مواد للبرهنة والإثبات. أي أن أية مسرحية ما هي إلا عملية تدليل، عن طريق التصوير الدرامي، وليس عن طريق سرد الحقائق المجردة، أو الممنطقة."([[213]](#footnote-213))

لذلك فالفكر أو الفكرة هما المعطى الجدلي الذي يبنى عليه النص المسرحي، وهما التعبير عن ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من أهداف يريد أن يحققها في النهاية.

وتأسيسا على ذلك حول عناصر بنية النص المسرحي العالمي منذ أرسطو إلى يومنا هذا وجد الباحث إنها لا يمكن إغفال احد هذه العناصر، بل إن التغيير يكون في شكل ذلك البناء كما فعل كتاب اللامعقول عندما ادخلوا الحبكة الدائرية، أي أن المسرحية تنتهي من النقطة التي بدأت منها كما في مسرحية في انتظار غودو لصموئيل بكت بدلا من شكل البناء الهرمي الأرسطي وهو " التقديم – لحظة الدفع – الحدث الصاعد – ذروة التأزم – الحدث المنهبط – الفجيعة."([[214]](#footnote-214))

وإن بنية النص المسرحي في الموصل جاءت بشكل لا تختلف عن ما جاء به الأقدمون والمحدثون في هذا المجال فكرا وتعبيرا مرورا بالمناخ المسرحي للنص، وانتهاءً برسم الشخصيات ومعادلاتها الموضوعية، وان تباينت هذه العناصر في قوتها أو ضعفها في بعض الأحيان حسب اختلاف بيئة الكاتب ومرجعياته وطاقاته الأدبية والفنية والثقافية والحقب الزمنية التي عاصرها.([[215]](#footnote-215)) بل كان التغيير في الشكل وفي المقولات و المواضيع التي تناولتها تلك المسرحيات وهي:

**أولا: النص الوعظي ألأخلاقي.**

المقتبس من التوراة والإنجيل أو المترجم عن الفرنسية أو الايطالية أو التركية، وهي فترة تطور طبيعي للطقوس والقداس الكنسي المسيحي إلى التمثيليات التشخيصية (والتي تم التطرق أليها في المبحث الثاني)، وتمتد مابين عامي 1880 إلى عام 1920 تأسيس الدولة العراقية الحديثة، وقد انمازت تلك الفترة بتأثر هذه النصوص بالمسرح الكنسي في العصر الأوربي الوسيط، وقد امتلأت هذه المسرحيات بالخطب والتعاليم الأخلاقية وكانت شخصياتها أحادية التوجه تمثل رذائل وفضائل مجردة دون تغيير في مساراتها.([[216]](#footnote-216)) ولذلك جاء بنائها ميلودراميا تتوفر فيه عناصر الغنائية وتحقيق العدالة الشاعرية والنهاية السعيدة، فمرجعيات هذه النصوص الكتب المقدسة والحرص على عدم إحداث تغيير في فحوى هذه النصوص.([[217]](#footnote-217))

**ثانياً: المسرحية التاريخية القومية.**

وهي الفترة التي شهدت تأسيس الجمعيات والنوادي الأدبية بعد صدور قانون الجمعيات عام 1920 إلى منتصف ثلاثينات القرن الماضي، والذي تمخضت عن حركة مسرح وليد استمد موضوعاته من التراث القومي، بحيث تناسب الوعي الجديد محاكية بذلك المسرح العربي في مصر ولبنان وظهرت موضوعات مقتبسة من التاريخ الإسلامي ومن حياة العرب ومثلهم العليا التي تدعو إلى التحريض و مقاومة المحتل، و من الواضح أن الأديب كان في تلك الفترة يجد صعوبة في الاستعاضة بالحوار المعبر بدلا من الأحداث السردية المتوفرة في المتن الأصل، ليؤلف مسرحية بالمعنى الفني، فأضطر أن يعيد تشكيل مادته الأولية والتأليف بين عناصرها، ونقل الحدث التاريخي بتصرف، بحيث تكون بقدر الإمكان وحدة متماسكة غير مفككة لها بداية ووسط ونهاية.([[218]](#footnote-218))  ومع ذلك فأن الباحث يؤشر ضعف الجوانب البنائية في تلك الحقبة، وذلك عبر استخدام القصائد والمونولوجات الفردية الطويلة، مما يضعف النسيج العام للنص المسرحي وحبكته.

**ثالثا: المسرحية الاجتماعية.**

اكتسحت المسرحيات ذات النزعة الاجتماعية الفترة الممتدة من بداية الثلاثينات إلى قيام ثورة تموز 1958، وابرز كتاب تلك الفترة هما (سليم بطي) و (نديم الأطرقجي)، قاموا بتأليف العديد من المسرحيات التي مثلت الموصل و بغداد بعد أن انتقلا للعمل مع الفرق المسرحية البغدادية، وتتضمن هذه المسرحيات نقدا لاذعا للعادات الاجتماعية الفاسدة وتكشف ضحايا هذه العادات وتشير إلى استمرار الصراع بين الحضارة الغربية الوافدة والحضارة العربية المتوارثة. وقامت المسرحيات بتصوير البيئة العراقية تصويرا كاد يكون فوتوغرافيا متأثرة بالحركة الاجتماعية التي كانت سائدة في الوطن العربي في تلك الفترة، فطغى الاتجاه الوعظي وجاءت في اغلب المسرحيات خطب اجتماعية تقطع السياق والحبكة المسرحية وتزيد أجزاءها تفككا وانحلالا، كما تهمل شخصياتها في سبيل تحقيق هذه الغاية الاجتماعية وعرضها عرضا خارجيا أكثر منه تحليليا، وفي الأربعينيات استمر تقديم المسرحيات ذات النزعة الاجتماعية ولكن من نوع الملهاة هذه المرة، الذي يستخدم عادة في نقد العيوب الاجتماعية بوساطة إثارة الضحك والسخرية من هذه العيوب، واهم هذه المسرحيات مسرحية (المعلم عبد القدوس- 1948) لعبد الغني الملاح. و قدمت جمعية اليقظة للتمثيل بين عامي 1947- 1951 نصوص معدة عن مسرحيات عربية وعالمية ( الفندق المسحور، الزباء، في سبيل التاج، هاملت، حمدان) لينحصر المسرح في تلك الفترة بالمدارس، وكان لإعدادية الشرقية السبق في ذلك من خلال تقديم مسرحية (المرأة المقنعة- 1950) ، ومسرحيات موليير(المثري النبيل – 1955)،( البخيل – 1957) ، وقدمت المدرسة القحطانية مسرحية (بدر الكبرى – 1952) ([[219]](#footnote-219))

**رابعا: النص الواقعي.**

ظهر هذا النوع من النصوص المسرحية بعد ثورة تموز 1958 و تغير نظام الحكم الملكي إلى جمهوري في العراق حيث " ولدت في الأدب العراقي ظاهرة ايدولوجية تعتمد على ثلاثة أسس : مبدأ الاعتراض باعتبار إن الأدب لا يكون حقيقيا إلا إذا اعترض الكثير من الأوضاع السائدة وثانيا : القضية الاجتماعية وهي سداه أدب موجه وملتزم .. ، ثالثا: القضية السياسية وهي محور الكتابات في القصة والشعر المسرح ، وقد التزمت جانبها السياسي أكثر من الفكري وقد طرحت على الصعيد الايدولوجي بعض النظريات الفكرية."([[220]](#footnote-220)) التي عبر عنها كتاب ذو توجهات يسارية كما فعل محمود فتحي في نصوصه المسرحية (البركان- 1965)، (العبقري، 1966)، (المشوه- 1968)، (الطبول الخرساء، 1968) (المصنع- 1970) التي طغى عليها الأسلوب الواقعي النقدي([[221]](#footnote-221)) وقدمت أيضا نصوص تحمل خطابا قوميا في طرحها مثل (فلسطين، 1963) لعبد الإله حسن، (مأساة فلسطين، 1963) للشاعر سالم الخباز (إلى الجزائر- 1963) لعبد الله زكي، وغيرها من المسرحيات التي ينتمي كتابها إلى أفكار أيديولوجية. ألا إن تلك المسرحيات لم تلق نجاحا جماهيريا فانحدر بعض المسرحيين الموصليين إلى أعداد مسرحيات عامية تتصنع الإضحاك وغايتها الكسب التجاري (أبو الزعرور، أبو سبع المصارع، مصلح الراديوات، دزنا بالغلط، الما عنده فلس، عبوش أفندي) التي تفتقد إلى الأصالة و البناء المحكم.([[222]](#footnote-222))

**خامسا: النص الشعري.**

أتسمت فترة السبعينات بنشاط مسرحي ملحوظ وخاصة بعد تأسيس فرقة مسرح الرواد[[223]](#footnote-223)• في الموصل، وكانت السمة البارزة لتلك الفترة تسيد النص المسرحي الشعري على النص النثري،

وظهر " أكبر عدد من الشعراء الذين يكتبون المسرحية الشعرية "([[224]](#footnote-224)) في العراق وهم (سالم الخباز، معد الجبوري، ارشد توفيق، ميسر الخشاب، حيدر محمود عبد الرزاق، عبد الوهاب إسماعيل،امجد محمد سعيد، كرم الاعرجي، رعد فاضل) وغيرهم، ويعزو المخرج والباحث العراقي الراحل جلال جميل ذلك إلى روح الجدة في هؤلاء الشعراء والى غزارة تاريخ العراق، المليء بالصفحات البيضاء المضيئة، مما دفعهم إلى العودة إلى تلك الصفحات، وإسقاطها على الواقع، والسبب الأخر هو ميل الروح الملحمية للشعراء أنفسهم، وان مساحة المسرح المفتوحة تهيأ للشاعر قدرا أوفر في التعبير عن مكنوناته، وتسهل عليه المراوغة والطواف بكل الاتجاهات، في السرد والقص والتكثيف.([[225]](#footnote-225))

**سادسا: النص المرحلي.**

شهد عقد الثمانينيات من القرن العشرين ظهور كتاب مسرح موصليين جدد، كتبوا المسرحية النثرية الشعبية بعد انحسار موجة التأليف المسرحي الشعري التي كانت سائدة في العقد السابق، وكان هدفهم أما اجتماعي ترفيهي ينتقد المظاهر السلبية في المجتمع بشكل ملتزم (شايف خير 1983) لسليمان نجيب، (حرامي الصندوق1985) لنجم الخياط، (يوميات مصور- 1988) لطارق فاضل، وغيرها من المسرحيات. أو كتبوا لغايات سياسية تعبوية (العريف احمد- 1984) لشفاء العمري و(شليلة وضايع راسها– 1986) لعبد الجبار جميل، والتي تتحدث عن الصراع الدائر بين العراق وإيران في تلك الفترة، وتندرج ضمن أدب الحرب. ([[226]](#footnote-226))

الحال تغير في حقبة التسعينيات وضعف النشاط المسرحي في الموصل نوعا وتأليفا ومرد ذلك أسباب سياسية واجتماعية اقتصادية كان أهمها:

* إلغاء فرقة نينوى للتمثيل عام 1989 بقرار من العاصمة بغداد .
* ضعف الإمكانيات المادية للفرق المسرحية الأهلية العاملة في المحافظة لا سيما فرقة مسرح الرواد.
* فرض الحصار الاقتصادي الدولي على العراق بعد أحداث عام 1991.
* ضرر البنى التحتية ومنها المسارح جراء الحرب ولاسيما قاعة مسرح (الربيع).
* محدودية نشاط معهد الفنون الجميلة والنشاط المدرسي في تربية نينوى في تقديم المسرحيات المدرسية.
* غزو المسرح التجاري البغدادي خشبات المسارح الموصلية ودور العرض السينمائية وقدمت مسرحيات ذات مستوى متدني فنياً.
* أتجه بعض كتاب النص المسرحي في هذه المرحلة إلى كتابة نصوص تتماشى مع الموجة السائدة من المسرح التجاري مثل مسرحيات (البورصجية) لعبد الرزاق إبراهيم)، (الحبلجي) لأسامة غاندي...الخ. وجاء بنائها مفككا رتيبا حيث تتخلل هذه المسرحيات أوقات طويلة من الغناء والرقص في بعض الأحيان الذي لا علاقة له بقصة المسرحية وبنسيجها العام وشخصيات سطحية لا يهمها سوى إضحاك الجمهور ولغة هابطة مليئة بالمفردات الغير مقبولة، وهي عوامل ساهمت في عزوف العائلة الموصلية في الذهاب إلى خشبات المسارح وارتيادها. ([[227]](#footnote-227))

ويرى (رعد فاضل) وهو أحد كتاب المسرح في مدينة الموصل إن اغلب النصوص المسرحية التي ألفت على يد كتاب موصليين في المراحل الست منذ عام 1880 إلى العام2000[[228]](#footnote-228)• " لم تخرج عن بناء وشكل الكلاسيكية في ظن منهم إن أصالة المسرح لا تكمن إلا في تأصيله دائما وإرجاعه إلى أصوله اليونانية القديمة."([[229]](#footnote-229))

كما وأنصب اهتمامهم على الجانب ألموضوعاتي على حساب الجانب التقاني. فبنية المسرحية قارة بداية ووسط ونهاية وعناصرها ثابتة لكن دراستها في هذا المبحث أتاح للباحث الاطلاع على التطبيقات المتباينة التي أستخدمها كتاب المسرح الموصلي في نصوصهم المسرحية بحسب أتباعهم للمذاهب الأدبية مما عاد بالنفع في تحليل عينة الدراسة.

**الدراسات السابقة.**

سعى الباحث إلى إجراء مسح شامل توخى فيه الدقة للرسائل والاطاريح الجامعية ولكل ما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة في مجال هدف الدراسة ووجد الباحث بعض من الرسائل الجامعية التي اشتركت بمحاور مع موضوع الرسالة بمباحثها الثلاث و هي: (المذاهب الأدبية) (العوامل الفكرية والمعرفية التي مهدت لظهور النص المسرحي في مدينة الموصل) (مدخل إلى بنية النص المسرحي).

و من تلك الدراسات: رسالة الماجستير (المذاهب المسرحية بين النظرية والتطبيق: دراسة تحليلية في عروض المسرح العراقي) تقدم بها [ فرحان عمران موسى ] إلى كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد، حيث تقارب المبحث الأول لهذه الرسالة مع المبحث الأول للدراسة الأنفة الذكر. و الذي كان بعنوان (( المنطلقات الفكرية والجمالية في المذاهب المسرحية )).

إذ قسم الباحث [فرحان موسى] المذاهب الأدبية في هذا المبحث على قسمين الأولى القديمة: الكلاسيكية التي أسهب في شرحها بعرض تأريخي و الكلاسيكية الجديدة، الرومانسية، الواقعية والطبيعية، الرمزية، التعبيرية، والسريالية. في حين أدرج مسرح العبث واللامعقول والمسرح الملحمي تحت مسمى المذاهب الأدبية المعاصرة.

إلا أن هذه الرسالة وغيرها من الرسائل و الاطاريح الجامعية التي تسنى للباحث الاطلاع عليها لم تقترب من الهدف المحوري للدراسة وهو : أشهر المذاهب المسرحية ومقاربتها مع النصوص المسرحية التي كتبت في مدينة الموصل.

**المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري**

1. ظهرت المذاهب الأدبية بتأثير عوامل اجتماعية دينية كما الكلاسيكية أو ثورية كما الرومانسية أو لصلة بنظريات إيديولوجية اقتصادية كما عند الواقعيين، وظهرت أخرى لصلتها بالجمال والفن كما عند الرمزيين، أو لاعتمادها على نظريات وتعميمات علمية كما عند الطبيعيين، أو بتأثير الحروب والكوارث كما عند التعبيريين واللامعقول، أو لارتكازها على نظريات تحليلية نفسية كما عند السرياليين، وحسب مرجعيات الكتاب وبيئتهم الثقافية.
2. هدفت مذاهب أدبية إلى مخاطبة الذاكرة الجمعية للمجتمع كما في الكلاسيكية والواقعية في حين هدفت مذاهب أخرى إلى مخاطبة مكنون (الأنا) وطغت عليها النزعة الذاتية والشكوى والتشاؤم والمأساوية والتبرم بالوجود كما في الرمزية والتعبيرية والعبث.
3. تناولت مذاهب مثل الواقعية والطبيعية الجمال والواقع وقدمته كما هو في الحياة، فيما لجئت مذاهب أخرى لاستخدام الرمز في التعبير عن الواقع كما عند الرمزيين، أو قفزت على الواقع وطرقت الأبواب الغير مألوفة من الإشكال المبهمة وابتعدت عن الواقع ونأت بنفسها عن مفهوم الجمال التقليدي كما عند التعبيريين، أو استحدثت عالم الحلم من علم النفس والتداعي الحر لإيحاء بالواقع وربطت بينهما كما فعل السرياليين الذين استبدلوا القدر بالصدفة الموضوعية.
4. يتحدث الكاتب في بعض المذاهب الأدبية – الكلاسيكية والرومانسية والواقعية - بلسان الشخص الثالث ويختفي خلف نصه المسرحي فيما يظهر بوضوح في مذاهب أخرى – التعبيرية والسريالية – عبر الشخصية الرئيسة التي تمثل انعكاسا لخلجاته.
5. اتخذت بعض المذاهب الأدبية نهايات واضحة ومحددة – سعيدة أو محزنة - كما المذهب الكلاسيكي، وبالمقابل لا حلول جاهزة وناجعة وممنطقة في مذاهب أخرى كما في اللامعقول.
6. لعب العامل الديني التبشيري المسيحي الدور الأساسي في ظهور المسرح العراقي فـي(الموصل) كما فرضت طبيعة التعليم الديني داخل الكنائس والمدارس النظامية المسيحية في ظهور النص المسرحي الديني الوعظي الأخلاقي بداية.
7. أعتمد كتاب المسرحية العراقية التاريخ كمنطلق لمعالجة الواقع وللإسقاط الفكري والسياسي، وللتخلص من أعين الرقيب الحاكم، كما حتم واقع التبدلات السياسية والاجتماعية ظهور النص المرحلي الذي يدعوا إلى مقاومة المحتل كما حدث في العشرينيات أو لتحسين الواقع المعيش كما حدث في الأربعينات، أو للتعبئة للحرب كما حدث أثناء الحرب الإيرانية العراقية.
8. طغت ظاهرة النص المسرحي الشعري وتفوقت على النص المسرحي النثري، وامتلكت مدينة الموصل أكبر عدد من كتاب هذا النوع الأدبي في سبعينيات القرن العشرين.
9. اتسمت مذاهب أدبية ببنية منفردة جعلتها تصمد أمام عامل الزمن وأخذت حيزا في الشهرة وسعة الانتشار كما الكلاسيكية والرومانسية والواقعية في حين اعتمدت مذاهب أخرى على تعددية البنى كما في السريالية واللامعقول.
10. هيمنت قوانين البناء الأرسطي على بنية النص المسرحي في أغلب المذاهب الأدبية. وسار أغلب كتاب النص المسرحي في الموصل وفق تلك القوانين.
11. أولت معظم المذاهب الأدبية اهتماماً ملحوظاً بالحبكة وقدمتها على سائر العناصر البانية للنص المسرحي في حين قدمت مذاهب أخرى – الشخصية أو الحوار أو الموضوع – على الحبكة للوصول إلى الهدف ذاته.

**الفصل الثالث**

**إجراءات البحث**

**\* مجتمع البحث.**

**\* عينات البحث.**

**\* أداة البحث.**

**\* منهج البحث.**

**\* تحليل العينات.**

**أولاً: مجتمع البحث:**

يتكون مجتمع البحث من أربع وعشرون نصاً مسرحياً[[230]](#footnote-230)• وهي النصوص التي كتبت في مدينة الموصل للمدة التي استهدفتها الدراسة الممتدة من العام 2000 إلى العام 2009، والتي تمكن الباحث من الاطلاع على عليها.

**ثانياً: عينة البحث:**

قام الباحث باختيار خمس عينات بوصفها نماذج مختارة بالطريقة القصدية.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| ت | اسم المسرحية | المؤلف | سنة التأليف |
| 1 | هيلا يا رمانة | طلال حسن | 2001 |
| 2 | أحلام ممنوعة | طارق فاضل | 2003 |
| 3 | أمادو | ناهض الرمضاني | 2005 |
| 4 | ليلة الكراسي | حسين رحيم | 2007 |
| 5 | الضباب يقظ | بيات حسين مرعي | 2009 |

وتم اختيار العينات بموجب الأسباب الآتية:

1 – اقتربت النصوص المسرحية من هدف الدراسة أكثر من غيرها إذ أمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها.

2 – أصحاب العينات الخمس هم من المختصين في كتابة النص المسرحي وقد كتبوا أكثر من نص ضمن الفترة الزمنية التي تناولتها الدراسة.

3 – تنوع النصوص المختارة التي أمكن مقاربتها بمذاهب أدبية عديدة.

4- توفر النصوص المسرحية مما عاد بالنفع في دراستها بصورة متمعنة.

5- توفر للباحث مشاهدة ثلاثة عروض من العينات التي تم تقديمها على خشبة المسرح وهي الضباب يقظ و أحلام ممنوعة و أمادو.

**ثالثاً: أداة البحث:**

أخذ الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها (أداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها ، فضلاً عن النصوص المسرحية والمقابلات الشخصية.

**رابعاً: منهج البحث:**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عيناته وذلك لملاءمته هدف البحث.

**تحليل العينة**

**المسرحية: هيلا يا رمانة**

**الكاتب: طلال حسن**[[231]](#footnote-231)•

**سنة التأليف: 2001**

يستهل الكاتب طلال حسن نصه الموسوم (هيلا يا رمانة) بسرد حكاية (جلال) وهو كاتب مسرحي يصل إلى مرحلة متقدمة من العمر يقدم على كتابة (نص[[232]](#footnote-232)••مسرحي)، يعبر عن الواقع المعيش بعد أن ضجر وضجر معه جمهور المسرح في العراق من مشاهدة المسرحيات التي يكون أبطالها إما إلهة أو ملوكاً أو فرساناً والتي لا تمت بصلة إلى مجتمعنا، وفي لحظات التفكير هذه (ألآن) يتناهى إلى سمعه الأغنية التراثية الشعبية (هيلا يا رمانة) ممزوجة بأصوات الباعة المتجولين فتكون هذه الأغنية هي (الومضة) التي تساعد الكاتب المسرحي على كتابة نص جديد يستند إلى أحداث حقيقية جرت في (المحلة) قبل عقود طويلة.

فيما مضى (جلال) يكن الحب لبنت الجيران (بدور) أجمل فتيات المحلة ذات الثلاثة عشر عاما وكانت تبادله هي الحب، ودائما كان يردد أغنية لعبتها المفضلة (هيلا يا رمانة) لكنهما لم يبوحا بحبهما لصغر أعمارهم واحترامهم للأعراف والتقاليد في ذاك الوقت. ينافس جلال في حب بدور (خالد) الفتى الشقي الذي يهابه الأولاد والبنات والذي ينصب نفسه حامياًً لهن من الغرباء ومن تودد جلال عليهن بين فترة وأخرى، إلا أن الاثنين لم يتزوجا ببدور التي تزوجت بابن عمتها (محمد) ذلك الغريب القاطن خارج المدينة، يتقبل جلال الأمر على مضض ويكون ذلك الزواج سبباً في تقارب خالد وجلال، تتحول مع مرور الأيام والسنيين إلى صداقة حميمة تستمر معهما إلى مرحلة الشيخوخة.

يتخذ كاتب النص من أغنية البنات لعبتهن (هيلا يا رمانة) لعبةًً له في مزج أحداث المسرحية المركبة الحبكة والتي تصاحب تنامي الأحداث من البداية إلى النهاية ترتفع فيها أصوات البنات تارة وتنخفض تارةًً أخرى (فلاش باك) تربط الأحداث الماضية بالحاضر.

**صوت فتاة: هيلا يا رمانة**

**أصوات فتيات: هيلا يمة**

**صوت فتاة: من هي الزعلانة**

**أصوات فتيات: هيلا يمة**

**صوت فتاة: سميرة الزعلانة**

**أصوات فتيات: هيلا يمة**

**صوت فتاة: منهو اليراضيها**

**أصوات فتيات: هيلا يمة**

**صوت فتاة: أبوها يراضيها**

**أصوات فتيات: هيلا يمة**

**صوت فتاة: صايغ تراجيها**

**أصوات فتيات: هيلا يمة ([[233]](#footnote-233))**

**و**لعصرنة النص المسرحي الداخلي أو (المتن الحكائي) ذو الحبكة المجاورة قام الكاتب (جلال) بدور الراوي أو (الجدة) في سرد أحداث الحبكة التي حدثت في(الماضي) بشكل إخباري فكان القارئ أمام (متن حكائي) لجنسين أدبيين أولهما: مسرحي بطله (جلال) الكاتب المسرحي والأخر روائي بطله (جلال) الفتى العاشق، بلغة سردية يفضلها كتاب المذهب الواقعي ويعدونها الأقرب إلى الحقيقة اليومية، ليمهد الكاتب بعد ذلك القارئ للرحيل إلى عالم (الماضي) زمن الذكريات الجميلة والبراءة والطفولة،عالم(الحلم) في مشهد استهلالي صغير.

**جلال: لقد تغير كل شيء حتى الأطفال، إني لا اسمع هذه الأيام، طفلا يغني إلا في الراديو، أو التلفزيون " يصمت والأغنية مستمرة " منذ المساء وهذه الأغنية تتردد في داخلي، بدو[[234]](#footnote-234)•..، لقد كبرت وابيض فؤادي وبدور ما زالت طفلة تدور مع صديقاتها... تغني وتضحك.. يا للزعلانة الضاحكة "يترنم بصوت منخفض" هيلا يا رمانة .. هيلا يمة، من هي الزعلانة .. هيلا يمة ..بدور الزعلانة .. بدو.. بدو.. بدو..**([[235]](#footnote-235))

والكاتب (طلال حسن) دعا من خلال نصه المنجز إلى عودة المجتمع للتمسك بالأخلاق والمثل و علاقات التكاتف التي كانت تسود (المحلة) الواحدة سابقاً، كما دعا إلى عودة المحبة بين الناس التي أصبحت شبه مفقودة في زمننا الحاضر، وليحقق ذلك المبتغى أوجد أكثر من حالة حب ليس بين الصغار فقط بل حتى مع (الكبار) يسير جنبا إلى جنب مع قصة حب (جلال- بدرية).

**سالم: هذا القيمر كثير على خديجة، ليتك ترسلين بعضه إلى العم أحمد.**

**الزوجة: اطمئن ستعطيه خديجة أكثر من نصفه.**

**سالم:.. قيس وليلى القرن العشرين.**

**الزوجة: " مشيرة إلى جلال" سالم**

**سالم: أنت محقة، روميو وجوليت**.([[236]](#footnote-236))

إن نص (حسن) لا يخلو من ملامح سياسية أراد الكاتب توظيفها في نصه لكي يبين الفرق الاجتماعي الاقتصادي الذي كان سائدا بين الطبقات المتعلمة أو البورجوازية (أم جلال- المعلمة) وبين الطبقات الأخرى في المحلة الكادحة ولم يكن ذلك التوضيح الطبقي بصورة مباشرة وهذا ديدن الكاتب في أغلب النصوص المسرحية التي تسنى للباحث الإطلاع عليها.

**جلال: لقد راجعت الدرس مرارا، وسأراجعه بعد الظهر.**

**خيرية: اسمحي له بالذهاب هذه المرة، فقد يحب إن يلعب مع الأولاد.**

**إلام: الأولاد! لا .. (لجلال) تعال.**

**جلال: (يتقدم منها قليلا)**

**الأم: إياك أن تقف وتلعب مع هؤلاء.. الأولاد.**

**جلال: (ينظر مستنجدا بابيه)...**

**الأم: أنهم حفاة. و جهلة.... وقذرون...و..** ([[237]](#footnote-237))

ولقد حرص (طلال حسن) على تضمين نصه نصائح وإرشادات تتكرر طوال سير الإحداث على اعتبار إن النص يستهدف شريحة (الأطفال والفتيان) من قيم ومُثل عليا للزمن (الماضي) والذي لم يكن وردياً بالمطلق فهو أيضا عالم يواجه مشاكل عديدة كتحرير المرأة والرياء الاجتماعي والبيوت الآيلة للسقوط نتيجة حالة الفقر التي كانت سائدة في المجتمع، ومع ذلك فأن نفسية الفرد سابقاً كانت مبنية على الألفة والتزاور ما بين الجيران والالتزام بالتقاليد فما يقع على فرد من مكروه كأنه وقع على (المحلة، المجتمع، الوطن) بأجمعه.

**خديجة: خذ الكاز، وادخل بسرعة، الجو يزداد برودة.**

**العم أحمد: أشكرك.**

**خديجة: استودعك الله.**

**العم أحمد: خديجة.**

**خديجة: نعم**

**العم أحمد: سمعت أن جزءا من بيتك قد سقط ليلة البارحة.**

**خديجة: (تتضاحك) جزء من السطح ! لا أطمئن، إنها حجرة صغيرة، سقطت من ستارة السطح إلى الحوش [فناء البيت].**

**العم احمد: لن أطمئن، وأنت هناك، تعالي عندي، لدي غرفة واحدة لا احتاجها.**

**خديجة: (تتلفت محرجة) لا، لا، لا أستطيع (تسرع إلى بيتها) سأبقى في بيتي، البيت ستر، .. غرفة فارغة يا احمد، ماذا سيقول الناس.؟** ([[238]](#footnote-238))

لذلك فإن استلهام الموروث عند (حسن) لم يقتصر على أغنية واحدة مأخوذة من التراث والفلكلور العراقي القديم بل أدخل بين ثنايا مسرحيته مجموعة من الأناشيد الفلكلورية القديمة لا سيما التي تتعلق بلعب البنات في محاولة من الكاتب لتصوير طريقة عيش المجتمع فيما مضى والى مقاربة تلك الأجواء التي كانت سائدة قبل نصف قرن.

**خوله : طلعت الشميسة على وجه عيشة**

**عيشة بنت الباشا تلعب بالخرخاشة**

**صاح الديك بالبستان الله ينصر السلطان.** ([[239]](#footnote-239))

ومن هذه الأنشودة الشعبية نرى (جلال) الفتى العاشق لم يكن بطلاً متفرداً بصورة مطلقة في نص مسرحية هيلا يا رمانة بل إن البطل هو شريحة(المحلة) التي تمثل المجتمع بجميع أفراده: مجموعة الفتيات، خالد، أم احمد، خديجة، أم فاطمة، الباعة المتجولين، شيتة صاحبة الأيتام... الخ. ومفردات اللغة واضحة بسيطة، وبالتالي أتسم الحوار أيضا بالبساطة والاختزال والجمل القصيرة التي تحتوي على معان تنفذ إلى عقلية الأطفال والفتيان دون تكلف تتناسب مع حاجاتهم العمرية بحيث نجد إن الدمج بين اللغة العربية الفصيحة وبين الأغاني والكلمات العامية أحيانا مستخدمة بهدف تحقيق المتعة للفتيان.

**خولة: إنني لا أحب العدس.**

**سميرة: وأنا لا أحب الكشك (الفتيات يغنين)**

**الفتيات: كشك وعدس ما احبو**

**سامية: يويا**

**الفتيات : يغلي غلي واصبو**

**سميرة : يويا**

**الفتيات : واطعموا الخواتي**

**سميرة : يويا**

**الفتيات : خواتي ما ياكلونو** ...([[240]](#footnote-240))

ويبدو إن النهايات في نص (حسن) كانت مفرحة لبعض الشخصيات مثل العم احمد وخديجة اللذان تزوجا بعد أن انهار بيتها خديجة لتقادمه فيما كانت حزينة لشخصيات أخرى مثل جلال وخالد اللذان لم يحظَ أي منهما ببدور، ولكن هذه النهايات في الوقت ذاته كانت نهايات موضوعية حكّم فيها الكاتب منطق العقل لا العاطفة في وضع لمساته الأخيرة عليها.

**خالد: جلال**

**جلال:نعم**

**خالد: كنت أتمنى أن تتاح لي فرصة لأضربك.**

**جلال: ها هي الفرصة متاحة لك، اضربني.**

**خالد: (يحدق فيه)...**

**جلال: اضربني إذا كان هذا يريحك.**

**خالد: (ما زال يحدق فيه)....**

**جلال: (بصوت مختنق) اضربني.**

**بائع النامليت: (من الخارج) نامليت ..نامليت.. نامليت بارد. يخلي العجوز أطارد.**

**خالد: (يمد يده إلى جلال)**

**جلال: (يصافحه).([[241]](#footnote-241))**

كانت الفكرة الرئيسة في نص (حسن) تمركزت حول التراث والأغاني والأكلات والمهن الشعبية القديمة و العودة إلى القيم والمبادئ الأصيلة المتجذرة للمجتمع العراقي بعد أن مرت به كوارث ومحن طوال العقود الماضية نتج عنها تغيير بالبنية الاجتماعية والقيم التي كانت قد تربت عليها الأجيال السابقة، فكان النص رسالة من (طلال) أو (جلال) الحاضر الكاتب المسرحي للأجيال الجديدة في المجتمع العراقي لبناء مستقبل مثمر.

إنها ذكريات (حسن) عن ذلك الزمن الجميل الماضي وهو الحلم الذي يتمناه لأحفاده بأن يعيشوا مثله، فأوصل لهم صفات مثل تلك الصداقة الحقيقية(جلال – خالد) وكيفية العيش مع الآخرين والاستقلالية وحاول أن يغرس فيهم معاني الرجولة والبطولة والإيثار بأسلوب حكائي سهل الإدراك عند مرحلة عمرية فاصلة بين الطفولة والرجولة هي مرحلة (الفتيان) وبما يتناسب مع احتياجات المراهق وتحدياته الجنسية وأهوائه وهمومه وتوجهاته وموقفه من العائلة ورغباته في تحقيق الذات في ظل متغيرات سريعة ومتلاحقة يعيشها المجتمع الحاضر بكل تعقيداته وممحكاته، وكان سبيله في ذلك الجمع بين الأسلوب المسرحي الحواري و السرد القصصي وشخوص تتغير وفق تقادم عامل الزمن " تعكس الخبرة الحياتية للشخصية التي اكتسبتها من اللحظات السابقة في الماضي."([[242]](#footnote-242)) لينمو النص معها بشكل متسلسل نحو النهاية مثلما كانت البداية.

**(يدق جرس التلفون، تتلاشى أصوات أغنية هيلا يا رمانة)**

**جلال: التلفون؟ ترى من تذكرني في هذا الوقت من الليل؟ .. الو، من؟ خالد! ابن حلال، كنت في ذكرك، لا، مع نفسي (يصمت لحظة) يبدو انك ارق مثلي، ماذا؟ هيلا يا رمانة! أنا أيضا شاهدتها مساء اليوم في التلفزيون، ولم انم بسببها حتى ألان (صمت) لقد تذكرت خولة وابتهاج ورافدة وفاطمة، نعم أختك الشجاعة، وكذلك بدور وسامية والعم احمد وخديجة وشيتة وبائع العتيق و...و....و..أتذكر قنينتي النامليت؟ لم انسهما أنا أيضا، ولن آنساهما، فقد كانت بداية أخوتنا (يصمت) خطر لي، يا خالد، وقد كتبت الكثير من القصص والسيناريوهات والمسرحيات للأطفال، (أن اكتب حياتنا هذه) ولتكن مسرحية، وربما لأطفال، وقد اسميها ..هيلا يا رمانة (يضحك) نعم هيلا يا رمانة.. ([[243]](#footnote-243))**

**(**حسن) الذي وضع نصب عينيه مجموعة من الأهداف أراد تحقيقها في هيلا يا رمانة إضافة إلى التعليم ومعاني الخير في الإنسان، فتح أفاق لخيال الفتيان بما يناسب تطلعاتهم وأحلامهم التي تشع بالتفاؤل والثقة والإيمان بغد ومستقبل أفضل. وإن حقائق النص الذي يعتمد على المتن الحكائي القريب من السرد القصصي أو الأمثولة (البرختية) التعليمية هو نص متداخل يحوي حبكتان ويكون اقرب النصوص إلى المذهب الواقعي وربما تتداخل فيه أحيان كثيرة مذاهب فنية وأدبية على حد سواء ذلك لأنه نسيج من نص داخل النص. لا يحسن كتباته إلا مؤلف مسرحي محترف من أمثال (براندلو) أو (جان كوكتو) وكذلك (ابسن) و (سترندبرغ) و (برخت) ولا سيما في نصه الملحمي الدعائي (القائل نعم والقائل لا).

**المسرحية: أحلام ممنوعة**[[244]](#footnote-244)•

**الكاتب: طارق فاضل**[[245]](#footnote-245)••

**سنة التأليف: 2003**

في مقدمة نصه يعلن الكاتب وبصورة مباشرة أن شخصيته الرئيسة التي تعاني من ظلم الحكام والغرباء على حد سواء و ليس هو إلا فرداً يمثل فئة كبيرة من المجتمع العراقي.

**عندما يتحدث الآخرون عن حرية وديمقراطية المواطن العراقي ويطلقون شعار الانفتاح والانفتاح والأبواب والشبابيك المشرعة، إنما في الحقيقة يغتالون حريته وقيمه ويقتلعون جذور المواطن من أعماق هذه الأرض الطيبة، إذ ما تعارضت أفكاره ومعتقداته بما يؤمن به الغرباء والحكام، وما الحكام هنا إلا بيادق شطرنج ماتت ضمائرهم عند اللحظة الأولى التي أتوا فيها على ظهور الدبابات. هذه المسرحية رحلة عذاب المواطن في هذا البلد الصابر، وهو يسحق بين فكي الاحتلال و بيادقهم .. ويبقى الواقع اليومي اكبر من التصور واشد ألاما وقسوة من حوار ومعالجة أي مسرحية مهما أراد الكاتب أن يقول..([[246]](#footnote-246))**

فرحان مربي جليل يقضي كل يوم مع مجموعة من أصدقائه بعضا من الوقت في المقهى يتجاذبون أطراف الحديث وهموم الحياة اليومية، الأزمة في النص تأتي عندما يقص فرحان (الحلم) الذي رآه أمس في منامه إلى زملاء المقهى (الجراد يغزو مزرعته الخضراء الجميلة ويحولها إلى ارض يباب**)**([[247]](#footnote-247))**.** وتلعب الصدفة دورها في أن يكون احد رواد المقهى مخبراً سرياً فيخبر مرؤوسيه بما شاهده وسمعه من فرحان في (حلمه) معتبرين ذلك عملا معادياً لهم، وفي صباح اليوم التالي من ذلك الحلم، وبينما يعلم فرحان طلابه في(المدرسة) ومن داخل صفه الدراسي حب الوطن والتمسك بالأخلاق والمبادئ ورفض الأجانب والدخلاء، يعتقل من قبل أجهزة الأمن التي تقوم بتعذيبه وتتهمه بمعاداة (الديمقراطية) فيسجن ويطلب منه لقاء حريته! أن يتعاون مع أجهزة الأمن (جاسوس) على أبناء جلدته وعندما يرفض ينال مزيدا من التعذيب الجسدي والنفسي ويسجن، وفي سجنه يحلم بان أجهزة الأمن رمته في صحراء مقفرة، وكلما يريد أن يستيقظ متمنياً حالماً أن يعود إلى زوجته وأولاده، تعتقله أجهزة سلطة تاريخية سومرية و بابلية وأموية، يتهمونه بمعاداة السلطة والخيانة أيضا، ومن حلم التاريخ إلى حلم التأريخ المعاصر يحاكم فرحان تباعا ليأتي دور سلاطين التاريخ العربي الحديث، الذين بدورهم يسقطون عليه أسباب ضياع (الأمة!) من احتلال وتأخر وتخلف، وعلى من (فرحان!) ذاك المواطن البسيط.

من ذلك المتن استهل الكاتب مسرحيته، في وصفالمكان متلمساً قوة التأثير السينوغرافي الذي هيمن على الفضاء المسرحي بإعطائه وصفاً (مبهما) لماهية الحدث والزمان والشخصيات فقد وضح عبر الوصف ملامح الخط العام لنصه جاعلاً الأحداث تبدأ مبعثرة من الوسط لا البداية كلعبة (الميكانو) **.**

**مع إظلام القاعة وفتح الستارة، المسرح ظلام دامس وأصوات بلغات أجنبية لا تفهم.   
 - صوت لهاث إنسان متعب / عواء الذئاب تمتزج بين طيات أنين الرياح   
- بصيص من نور يقع على باب اثري كبير ذو جناحين   
- على الباب حلقتين من النحاس.   
- مع اشتداد الرياح وأنينها... يندفع من يسار المسرح شخص تمزقت ثيابه وتبعثر شعر رأسه في حالة يرثى لها.  ([[248]](#footnote-248))**

وبعد ذلك يبدأ الكاتب بتأسيس العالم المتخيل المنطلق من الفضاء الواسع (للصحراء) مرمزا بذلك إلى الضياع والانقسام الذهني والمكاني الذي تعيشه شخصيته الرئيسة (فرحان) وضميره (الصوت) من المكان الذي ينتمي إليه.

**فرحان: لقد تعبت.. تعبت من مواصلة السير ... يا إلهي متى استطيع الخروج من هذه الصحراء..؟ متى... متى ؟.**

**الصوت: كفاك كسلا أيها الرجل..انهض وواصل السير. واصل السير([[249]](#footnote-249)).**

ونجد إن (فاضلاًً) زاوج بين أحداث الواقع – الحلم، جاعلاً من الأخير أساس الفعل المسرحي ومحور العملية الفنية في مسرحيته, فمحاكاة الحياة البشرية لا تتم إلا عبر الحدث الذي تحرك تدريجياً بفعل الصراع بين الشخوص, فقد بدأت الإرادات بالتصادم لحظة كشف(فرحان) لحلمه الذي رآه في منامه كحالة استابقية (توقعية) كما في الحوار التالي:

**احدهم: لماذا لا تشاركنا الحديث يا فرحان.   
فرحان: كنت أفكر ليلة أمس بما راودني من الأحلام.   
الأخر: هاتها لعلها تزيد جلستنا سرورا ووئاماً.   
فرحان: حلمت يا سادة يا كرام ليلة أمس بآلاف من أسراب الجراد   
تغزوا مزرعتي تأكل الأخضر واليابس وتحيلها إلى صحراء يباب  
وطوفان من الدم يغرق مدينتي، صراخ الأطفال وعويل نساء يبكين على شرف ضاع  
وسط الطوفان، رأيت قهر الرجال بأم عيني وهم يساقون إلى الجحيم بين القضبان، صرخت... قاومت بما أستطيع رفضت كل مسوغاتهم  
ولم يبق لي إلا طريق الصمود والبقاء بوجه هذا الطوفان.**

**صوت1 : فرحان حتى وان كنت غضبان وضمان لا تقصص رؤيتك على احد   
فأنهم يضمرون لك السوء.**

**صوت2 : انتبه لنفسك يا فرحان ، للحائط أذان.   
صوت1: انك ترمي بنفسك إلى التهلكة.. .** ([[250]](#footnote-250))

إن تنوع علاقة الممثل الأول مع الآخرين بأصوات حينا، وممثلين حينا أخر. سمح لإطراف الصراع أن تنطلق نحو التصادم, (فرحان) الشخصية المحورية المحركة للشخصيات الرمزية كان وسيلة لإبراز التناقض بينه وبين الشخصيات الأخرى (الأصوات) و(مدير السجن).

**صوت1: لا تطيل الكلام . المهم بعد أن آخذوك إلى السجن الانفرادي ماذا حققوا معك ؟  
بقعة إنارة في الجانب الأخر من المسرح /فرحان وقد نزعوا عنه ثيابه والصقوا على جسمه الموصلات الكهربائية...موسيقى مرعبة وكلما رجوه في الكهرباء يصدر صوتا ويصرخ   
فرحان : صدقوني لم افعل أي شيء .. اقسم لكم بشرفي إني بريء.بريء. .   
مدير السجن: الأجدر بك أن تعترف . من هم جماعتك؟ومن هو العقل المدبر لهذا التمرد؟   
فرحان : يا سيدي عن أي جماعة تتكلم وما تعني بالتمرد.!!   
صوت 3: فرحان اعترف قبل أن تموت بالصعقة الكهربائية.   
فرحان: أقسم لكم أنه كان مجرد حلم........حلم يا ناس.   
المدير: ومن سمح لك أن تحلم.**

**فرحان: آنا.. يا سيدي آنا إنسان بائس، ألا يحق لي أن أحلم مثل بقية البشر .؟!   
المدير: على شرط إن لا تعبر الخطوط الحمراء المسموح بها. ([[251]](#footnote-251))**

يعرف كالفن هول Calvin Hall وهو بروفسور أمريكي خبير بالأحلام على أنها " **تواتر** من الصور العقلية تمر بالفرد كخبرات خلال النوم، عادة في مشهد أو مشهدين، يتضمنان سلسلة من الأنشطة والتفاعلات، وهذه كلها تنظم الحالم في إحداثها، فالحلم يشبه صورا متحركة أو عرضاً درامياً يكون فيه دور الحالم مزدوجاً إذ هو المشارك والمشاهد معا ." ([[252]](#footnote-252))

وعلى الرغم من الحلم الذي رآه فرحان في منامه هو نتاج ذاتي كان هو اللاعب الأساسي فيه، إلا انه أشرك زملاء (المقهى) فيه، وبهذا تحول غزو (الجراد) من هم فردي إلى هم جماعي يخاف منه الجميع. وتلك القصة أو التجربة التي بدأها فرحان بمحض أرادته انتهت في اللحظة التي اعتقل فيها داخل (المدرسة)، وعبثاً ذهبت محاولات فرحان في الرجوع إلى عالمه المتواضع البسيط.

**فرحان: .. يا الهي... جسمي بدا يتجمد من برد الصحراء .   
آه راسي .. راسي يكاد ينفجر من الألم "يسترخي وكأنه في حلم لذيذ"   
ما أجمل دفيء البيت والأطفال حولي يلعبون ...   
آه يا زوجتي العزيزة وأنت تقدمين لي قدحا ساخنا من الشاي.. " يخدر أكثر "**

**.الخبز الحار.. الشاي.الأطفال.. ا .. زوجتي.([[253]](#footnote-253))**

الحلم الذي كان سبباً في تعاسة فرحان وفي المصيبة التي حلت به وغضب (السلطة) منه لم يكن ينتمي للعالم المادي المحسوس بل كان ينتمي إلى العالم الباطني اللاشعوري.

**المدير : في علم النفس يقولون الأحلام ينابيع الواقع يختزن منها الإنسان عشرات السنين ثم تظهر كأحلام في المنام.   
فرحان: عذرا لم أفهم قصدك يا سيدي؟.**

**المدير: أيها المربي الجليل هذه الأحلام تعني انك فعلا فكرت بمقاومة الواقع، أي انك ترفض الواقع الذي تعيشه وهذا يعني انك لا تحب أصدقاءنا الذين هبوا لمساعدتنا وهذا ما يعاقب عليه قانون الأحكام العرفيه السائد الآن!! .  
فرحان: يا سيدي اقسم لك انه كان مجرد حلم عابر/ ارحموني يا ناس.   
المدير : لافا ئده من الإنكار.!اعترف وسنخفف عنك العقوبة كما خففناها عن بقية أصدقائك الذين اعترفوا بالجرم.(**[[254]](#footnote-254)**)**

أما الحوار فقد جاء منسجماً مع طبيعة الشخصيات وانتمائها, آخذاً الصفة الفصحى متسما بنوعيه الداخلي (المنولوج) والخارجي بالوضوح الذي يصل في أحيان إلى حد (المباشرة)، وإن استخدم الكاتب الرمز على لسان شخصياته الرئيسية والثانوية فانه يميل إلى الواقعية في الطرح وتوضيح الجوانب السيكولوجية في كينونة الشخصية.

**رئيس المجموعة : قل لي ، من فتح أبواب بغداد أمام التتار ؟   
فرحان: (منهارا شيئا فشيئا) أنا يا سيدي....! قبلها كنت دليل أبرهة الحبشي عندما جاء   
ليهدم الكعبة ، وأنا يا سيدي رميت الكعبة بالمنجنيق،كما أقرفي أنني   
كنت السبب في خروج العرب من الأندلس لان الجواري   
وحب المال والجلوس على المال والجلوس على كراسي   
الحكم والتناحر للاستيلاء على السلطة اشغلوني عن مقارعة الأعداء.   
رئيس المجموعة: ها بدأت بالاعتراف !   
فرحان: وكيف لا اعترف يا سيدي ، وبيدي هاتين وقعت على   
تقسيم فلسطين وأهديت لواء الاسكندرونة لآخرين ...   
ولا تنسى أنني زرت شخصيا مدينة القدس....   
وعندما كان ما كان من أمر العراق استنجدت   
بالانكليز والأمريكان لمعاونتي في احتلال العراق.  ([[255]](#footnote-255))**

لذلك بني النص حول حلم أساسي (الجراد) والانتقال إلى مجموعة أخرى من الأحلام (الثانوية) مشاهد الصحراء و التحقيقات المتواصلة من قبل أنظمة الحكم على مر العصور التي لا يمكن أن تحقق إلا في عالم الخيال المنفلت أوصلت فرحان بسبب حلمه في (الحاضر)إلى الهذيان والهستريا عقابا له ومن ثم (الموت- الإعدام) بصورة غير منطقية طعناً بالسيوف (الماضي) وبالطلقات النارية (الحاضر) وفي لحظة واحدة في النهاية.

**أحدهم: الذي يعترف ويقر بكل هذه الجرائم وبعظمة لسانه، ماذا يستحق !؟**   
**فرحان: الإعدام والشنق وكل كلمات الموت التي تحويها قواميس العالم لا تكفي بحقي يا سيدي  
رئيس المجموعة: إذا لم يبق إمامنا سوى تنفيذ حكم الإعدام بحقك.   
فرحان: وكيف لا يا سيدي، وأنا الوجه القبيح في تاريخ هذه الأمة ! اقتلوني يا سيدي،   
أعيدوا الكرة مرة أخرى وأخرى وألف مرة ومرة احرقوا جسدي وذروا رماده على مساحة الوطن الكبير، لعلني ارتاح من هذا العذاب ... عذاب الضمير الذي يقتلني ليس مرة، بل ألف مرة في اليوم الواحد.   
رئيس المجموعة: هل لك أقوال قبل أن نقتلك ؟   
فرحان لا يا سيدي.. اقتلوني بسرعة لعل في موتي خلاص لآلاف البشر في وطني..   
رئيس المجموعة: حسن ، حرس تهيأ " يتهيأ الحرس صفا واحد "   
باسم الحرية والديمقراطية .. باسم ملايين الجوعى والفقراء الذين جئنا لإنقاذهم من براثن الموت .. قررنا تنفيذ حكم الإعدام بالمجرم فرحان عبدا لله المنسي حتى الموت.  
رئيس المجموعة: حرس تقدم... حرس نفذ.   
"المسرح ظلام إلا بقعة ضوء موجهة على وجه فرحان يسمع صوت أطلاقات نارية وطعن بالسيوف." ([[256]](#footnote-256))**

من هنا يبدو أن الكاتب نسج خيوط فكرته بتأثره بالجانب السياسي المؤثر على الجانب الاجتماعي فقد حاول أن يوفق بينهما من خلال تواتر الأحداث والصور الذي جاءت عبر رؤية كوميدية سوداء انزلقت لتؤدي الهدف الإنساني الذي من اجله كتب النص الدرامي, وإذا كانت الأحلام بنوعيها أحلام المنام وأحلام اليقظة هي نتاج ذاتي ذهني (سيكولوجي) فالكاتب سعى إلى أن يشارك القارئ تجربة الحلم الذي رآه فرحان في منامه ويشاركه أيضا في حلم يقظته في العيش بسعادة، ففرحان شخصية معتدلة إلا أنها باعتدالها اكتسبت الشخصية المتواضعة التي رأت أن تحكي الحلم الذي رأته في المنام على الناس، ومن هم هؤلاء الناس غير مجموعة خيرة من رفاقه البسطاء المشاركين معه في هموم الحياة اليومية.

فمن الحلم ينطلق الصراع وتتولد الأزمة بشكل مباغت بفعل الصراع المتتالي للإحداث, فضلا عن التلاعب والتداخل في الزمن بين (الآن) و(الماضي) و(الآن المتواصل) مع توالي عمليات التحقيق التي يواجهها (فرحان) فإن فعل الأزمة يزداد احتراقا, وكل فعل يجب أن يتولد له رد فعل حتى وان كان هذا الفعل في العالم السرمدي هذا العالم الذي لا ينتمي لأرض الواقع بشي، بل أنه هناك في عالم الأحلام تلك الحياة التي لا مناص من أن يعيشها البشر كمرحلة انتقالية للروح البشرية من الكينونة الدنيوية إلى الكينونة الأبدية الباقية, ففي هذه المرحلة أيضا هناك رد فعل يتولد على الإنسان الباقي على هذه الأرض ليتولد من ذلك فواصل تؤدي به إما للهلاك وهو أغلب الظن، أو الحياة في أعالي الفردوس, والخيار الأول هو كان من نصيب (فرحان) الحالم لحلم عادي ارتمى عليه وهو لا يدري بسذاجته إلى واقع آخر لم يبخل عليه بنقله إلى عالم السرمد عالم الروحانيات.

تلك هي النهاية التي وضعها المؤلف إنها نهاية مفتوحة إذ لم يكن للشكل الأرسطي أن يتيقن لها بل فسرها البناء البرختي في نظرياته تلك النهاية التي جعلت(فرحان) في عداد الموتى ولكن كم من شاكلة ( فرحان ) لا يزالون يتكلمون وهم أحياء حالمون.

**المسرحية: أمادو**[[257]](#footnote-257)•

**الكاتب: ناهض الرمضاني**[[258]](#footnote-258)••

**سنة التأليف: 2005**

جندي ياباني شارك في الحرب العالمية الثانية و لم تصله أنباء نهايتها المحزنة بخسارة بلاده واستسلام إمبراطوره وشعبه فيها، بقي وحيدا مدة ثلاثين عاما فوق جزيرة صغيرة نائية بانتظار أوامر عسكرية بالهجوم على الأعداء أو الدفاع أو الانسحاب مع رفاقه الثلاثة، ولان أي من تلك الأوامر لم يأتيه من قيادته العليا يقرر البقاء على سطح تلك الجزيرة ممسكاً بسلاحه ومتمسكا بموقعه حتى تفوز بلاده في الحرب أو يقتل مدافعا عن وطنه وشرفه العسكري معتقداً أن الحرب ما زالت مستمرة وأن عليه أن يؤدي واجبه المكلف به كجندي محارب لتلعب الصدفة دورها بأن تعثر عليه مجموعة حكومية مؤلفة من قدامى المحاربين وثلة من الصحفيين باعتباره جندي مقدام وبطل قومي فيطلبون منه العودة إلى ارض الوطن، وهو لا يصدق أن الحرب قد انتهت ويصر على البقاء في عالمه وهو عالم الحرب والبطولة والتضحية من أجل الوطن رافضاً العالم الأخر.

بدون ذكر للشخصيات المسرحية يذكر ناهض الرمضاني رواية الجزء الأول من حكاية أمادو، فالستار يرفع عن ديكور بسيط عبارة عن خندق مهجور وشجرة جوز الهند وأدغال كثيفة للإيحاء بجزيرة مهجورة.([[259]](#footnote-259)) مؤسسا من خلال ذلك الديكور الرمزي لمستويين من العوالم الأول :عالم الجندي الذي لا يريد أن يصدق أن الحرب قد انتهت ووضعت أوزارها، والثاني : هو عالم السلام القلق الذي تعيشه البشرية بعد حروب كونية مدمرة في القرن العشرين، رفض الكاتب الحروب ونتائجها الكارثية والمأساوية التي تلحقها بالبشرية، موضحا للقارئ أن هناك دائما خاسر وخاسر آخر، وإن كانت النسب متفاوتة، فأمادو يعيش في عالم مستقل، وإن كان عالماً على طرف نقيض من العالم المقابل.

**الجندي: ماذا الحرب.. الحرب انتهت. لا اصدق هل تعني ما تقول يا سيدي. الحرب انتهت. انتهت الحرب وأنا ما أزال على قيد الحياة.. تحققت أمنية أمي !.. أخيرا توقفت تلك الحرب المجنونة.(**[[260]](#footnote-260)**)**

فالأسباب التي شوهت الإنسان وحولته إلى آلة عسكرية وظيفتها القتل والقتل فقط لم يكن بالأمر السهل على أمادو الذي لا يستطيع أن ينسلخ عن عالمه المتخيل وهو يعيش ثلاثون عاماً في عزلة واغتراب في مكان موحش بمفرده.

**الرجل: لم تعد جندياً مهزوماً. لقد حدث هذا منذ زمن بعيد يا ولدي. حدث وانتهى. أطلقوا علينا أسلحة فتاكة. أسلحة جديدة. اضطررنا للاستسلام ثم تغيرت الأمور بعد ذلك تغيرا كاملا. وقد بنينا (لنفسنا) عالما جديدا. عالما مدهشا.. عالما.. لن تعرفه.([[261]](#footnote-261))**

**الجندي: قبل ثلاثين سنة وأنا انتظر الأوامر. أوامركم. ولكن اخبرني لماذا حدث كل ما حدث ؟ لماذا أخذتموني من المدرسة؟ لماذا ألقيتم بي وسط الجحيم .. أعطيتموني بندقية لأقتل العدو، ثم تركتموني وسط بحر مخيف من الوحدة والحزن.([[262]](#footnote-262))**

الرمضاني الكاتب الذي عانى من أزمة روحية وذهنية عندما كان أسيراً في إحدى (الحروب) التي خاضها بلده العراق! إذ فرضت عليه بيئة الحرب التي عاشها بالتوحد مع شخصيته الرئيسية في نصه المدون وجعلها هي الأخرى تعاني ما عاناه عندما تركها تجابه مصيرها المجهول وجاء ذلك عبر سرده لتاريخها أو تاريخه هو فالحالة سيان.

**الجندي: شهور قصيرة.. شهور قصيرة عملت فيها معلما منحتني كنزا من الذكريات. ذكريات كثيرة. قطع الطباشير، السبورة، عيون التلاميذ الصغار.أسئلتهم الغريبة، حماسهم الشديد لأشياء تافهة، دهشتهم وفرحهم وحزنهم.. القصص. ذكريات كنت انسجها وانسجها وأعيد نسجها.. كلها تدور هناك في (المدرسة) ..بضعة شهور ثم كنت معكم.**

**هنا وسط الجحيم.([[263]](#footnote-263))**

وعلى الرغم من أن النص المسرحي يحمل عنوان أمادو إلا أن الكاتب فضّل استخدام أنماط لأسماء شخصياته مثل الجندي- الرجل- الراهب- الضابط – الصحفي ..الخ التي لم يعلن عنها بداية. وإنما جاءت مع كل (لوحة) من لوحات الكاتب الأربعة.ولقد سلط (ناهض) الأضواء على ما تعانيه الشخصية من معاناة نفسية بشكل غير مباشر تارة وبشكل مباشر تارة أخرى من خلال استخدام حوارات المناجاة النفسية للشخوص (المنولوج) مثل الجندي أو الراهب أمادو.

**الراهب: قسما لن أنسى**

**لن أنسى .. وسأتذكر ما حدث**

**سأتذكر .. كلما ألقت الشمس شعاعا على هذا العالم.**

**سأتذكر .. كلما ضربت موجة رجل الشاطئ.**

**سأتذكر.. كلما حركت نسمة غصنا .......**

**سأتذكر .. كلما لف ظلام هذا الكون.**

**سأتذكر كلما**..([[264]](#footnote-264))

كاتب النص في أربع تكررات مشابهة يخبرنا عن مصير أمادو ويشعر القارئ معها انه أمام نص جديد وان كان أمادو في الأولى جنديا يابانيا يعود إلى ارض الوطن وفي الثانية راهبا! ينتحر وفاء لزملائه الثلاثة الذين قتلهم بيده لأنهم فروا من ميدان القتال! وفي الثالثة أمادو الجندي المنتقم الذي يعمل صباغا لأحذية في النهار ويقتل أعداءه في الليل منتقما لزملائه ولوطنه ولشرفه العسكري وفي الأخيرة جندياً عراقيا!! يخاطب أبناء وطنه عن ما سببته تلك الحرب له كما لإنسان الأخر القاطن في تلك البلاد البعيدة، ولا حدود للزمان و للمكان حيث يقوم الراوي بالتلاعب بالكلمات في كل مرة يظهر فيها الراوي وكأننا أمام أربعة قصص لكل قصة بناءها المختلف.

**الراوي : لماذا بقي أمادو وحيداً. قد تكون هذه هي قصته.**

**الراوي : لماذا بقي أمادو وحيداً. قد تكون هذه هي قصته.**

**الراوي : لماذا بقي أمادو وحيداً. أنا شخصيا لا أملك تفسيرا مقنعا ولكن.. ربما قد تكون هذه هي قصته.**

**الراوي: يريدنا البعض أن نصدق أن هذا الجندي قضى ثلاثين سنة من عمره دون أن يعرف بأن الحرب قد انتهت.([[265]](#footnote-265))**

لذلك أراد **(**ناهض) طرح تسأولات عديدة حول دور العسكر والساسة ورجال الإعلام في تلك الحروب على لسان (أمادو- الراهب) حول الأسباب الكارثية المجنونة التي أدت إليها والتي قادته لها فحطمت مستقبله ثم نسته بعد انتهائها بعد أن استغلته خلال سنوات الحرب أبشع استغلال، وبعد ثلاثين عاما!، لا لتخلصه من المصير البائس الذي آل إليه، وتعيد ما بقي من كيانه الآدمي، ولكن لتستغله مرة أخرى كقصة نادرة مشوقة أو كتمثال أثري لا مشاعر له، يوضع في متحف.

**الراهب: .. اتركونا بسلام لا نريد عالمكم الحقير.. اتركوني معهم فقد..قد يسامحوني. دعوني هنا.. دعوني معهم.. أيها الصحفيون اكذبوا من اجلي.. اعرف إنكم تكذبون دائما من اجل رجال (السياسة والأثرياء).. أرجوكم .. أرجوكم.. اكذبوا مرة واحدة من اجل محارب لا يملك شيئاً. محارب لا يملك إلا روحاًً تثقلها الخطايا.([[266]](#footnote-266))**

**و**بدون تزويق طرح ناهض الحقيقة المرة وهي الإنسان شرير بطبعه، حقيقة مفزعة كان (الجندي- الراهب – أمادو- الفلاح) شاهدا عليها، وان غريزة الموت متأصلة في النفس البشرية، ومفردات مثل الحب والسلام وغريزة الحياة التي يتشدق بها العلماء والمفكرون ليست إلا هي مفردات ينادي بها القليل من البشر ويعمل الكثير على عدم تحقيقها.

لماذا أقدمت بلاده على تلك الحرب؟، و لماذا زج أمادو بتلك الحرب؟ وما هي جدواها؟، ولماذا قتل أمادو الأعداء، لماذا قتل زملاءه الذين أحبهم كثيراً؟ أسئلة احتجاجية أجاب عن بعضها كاتب المسرحية على لسان شخصيته الرئيسية أمادو الراهب الذي أدرك أخيرا بأنه هو ورفاقه وقادته لا يختلفون عن عدوهم بشيء، ولو سنحت لهم الفرصة لن لم يكونوا اقل عدائية منهم، بل هم اقل قدرة فحسب وترك البعض الأخر من الأسئلة متروك للذهن القارئ.

**أمادو: .. لقد تأخرتم .. تأخرتم كثيراً .. ولكنكم قدمتم ألان فاستمعوا إلي جيداً..اعلموا إنني بقيت على ارض هذه المذبحة لأسجل احتجاجي وأعلنه للجميع أنا.. أنا الجندي المشلول أمادو. أنا من خاض الحرب وقاتل كحيوان مفترس. أنا من حمل الراية البيضاء وأطلقت النيران عليه من الخلف. أنا من ترك مذبوحا وسط الجثث. أعلن باسمي وباسم ما تبقى من هذه الأشلاء أعلن احتجاجي على نصر تصنعه جريمة. أعلن احتجاجي على سلام يصنعه الرعب.([[267]](#footnote-267))**

محنة أمادو ذاتية فحسب أم هي محنة شعب بأكمله اكتوى بنار الحروب وأثارها المدمرة، محنة الإنسان الوجودية بين دافع الموت بشرف أو دافع العيش بالذل، صراع نفسي وذهني بين موقف الفرد تجاه الواجب إزاء الوطن وما تمليه قيم والمبادئ والشرف التي تربى عليها (الفلاح) أمادو، على الرغم من شعوره بالاستغلال والسطوة من قبل العسكر ورجال السياسة عليه، ولكن هل هناك إي نص قانوني في أي مكان على وجه البسيطة يسمح لجندي ترك جيش بلاده وعدم أداء الخدمة العسكرية عندما تكون الحرب غير متكافئة وغير عادلة بين دولتين، أو لأنه غير مقتنع بتلك الحرب، هل هي أزمة أمادو في تلك الحرب التي ابتليت بها البشرية قبل نصف قرن؟ آم هي أزمة الكاتب التي تتضح من خلال إيجاد المعادلة الموضوعية بين منجزه( نصه) المسرحي وبين المؤثرات والمتغيرات التي عاصرها، وهل هذا الحال ينطبق على جندي أمريكي أرسل من أقاصي الأرض ليؤدي مهمة أو (واجباً) هو في كل الأعراف والتقاليد والقوانين عدوان صارخ شن على (شعب) لا حول له ولا قوة، أم هي حرب عادلة بنظر الجندي الأخر. ماذا يفعل أمادو في مآزقه الذي زج فيه مجبرا لا مخيرا: تطبيق الأوامر المدنية الزائفة التي تقضي بعودته إلى وطنه التي تعني خسارة كيانه الداخلي (الجندي- اللوحة الأولى). قتل رفاقه الثلاثة بسلاحه الشخصي والشعور بالذنب بعد ثلاثين عاما من تطبيقه الأوامر العسكرية (الراهب- اللوحة الثانية). آم أمادو المغفل الذي لا يستطيع أكمال (الدور) المناط إليه من قبل الكاتب بعد أن أهدرت سنين شبابه فوق سطح جزيرة صغيرة (أمادو الفلاح – اللوحة الثالثة)

**الراوي: لم اعد احتمل. أرجوكم .. لا استطيع أن .. حسناً.. سأحاول. يتلعثم وهو يقول.. يا الهي.. لم اعد احتمل. جراحي ما زالت تنزف. (يلقي بالقناع بعيدا وينزع الكيمونو فيظهر أمام الجمهور جندي عراقي معصوب الرأس تغطي بطنه الضمادات جسده نصف محترق يرتدي بنطلونا ونطاقا وحذاءاً عسكرياً .. نعم هذا أنا.. لم اعد احتمل.. الجراح.. جراحي ما زالت تنزف. وآنا .. أنا ما زلت أتألم.([[268]](#footnote-268))**

وبهذه الطريقة ينتقل بنا الكاتب إلى (الجندي العراقي- اللوحة الرابعة) الذي يوجه كلامه بشكل مباشر إلى الجمهور.

**الجندي: هل كان لا بد لي أن اذهب إلى حافات الدنيا وان ارتدي كل تلك الأشياء لأريكم هذه الجراح. هذه الجراح التي تسبب الكثير منكم فيها؟؟ انظروا إلي، افتحوا أعينكم جيدا لترون أنني أموت أمامكم. أموت. أموت ولا احد منكم يرغب في النظر إلي. ما زالت الحرائق تشتعل في جسدي.. مازال الألم يفتك بي .. ما زلت راغباً في الصراخ فاستمعوا إلى صرختي.([[269]](#footnote-269))**

إن البيئة المختلفة التي عاشها الرمضاني ما بين التعليم الجامعي و أجواء الحرب وتعرضه للأسر انعكست على حواراته وكلماته التي وردت في متن نصه المسرحي، فهو عاش في عالمين متناقضين يمثل الأول الحب والسلام والرقي وأخر يمثل التشاؤم والألم والحزن، عالم الموت وعالم الحياة ولا يمكن مقارنة أيهما الأفضل لإنسان عادي فكيف بالفنان والأديب.

فها هو الجندي (أمادو- الراهب) يقدم على الانتحار على طريقة (الساموراي) ممزقاً بطنه بحربة البندقية ويلفظ أنفاسه الأخيرة معلنا رفضه لما جرى أمام الملأ عندما لا يستطيع أن يتقبل العالم المقابل وهكذا تكون نهاية القصة الثالثة. ناهض والجندي، والراهب، وأمادو صورا تبدو متعددة لعملة واحدة هي المجتمع العراقي الذي لحق به الدمار والبؤس على مدى ثلاثين عاما، اضطرابات سياسية وحروب متتالية ألقت بظلالها على جميع مفاصل الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وقصة ذلك الجندي الياباني المستلة من التاريخ القريب، مكنّت ناهض من طرح أفكاره بحرية حول عبثية تلك الحروب وعدم جدواها، وكانت تلك القصة الآسيوية برمزيتها تمثل رؤى الكاتب للواقع العراقي ولإسقاط فكري سياسي نقيض لسياسات القائمة آنذاك.

استخدم ناهض أربع لوحات مختلفة ومنفصلة لقصة واحدة مكنته أن يستغني عن الحبكة التقليدية وان ينتقل من قصة لأخرى، ببنية دائرية وبسهولة ويسر في لغة غير متكلفة ساعياً إلى مغادرة البنية الأرسطية البداية والوسط والنهاية مع شخصيات قليلة تدور حول هدف الشخصية الرئيسية وتعبر عن الآلام التي لحقت بأمادو الذي يمثل شريحة كبيرة من المجتمع الإنساني الياباني والعراقي وآياً كان، وعلى الرغم أن أمادو الجندي الياباني يعود إلى أرض الوطن في القصة الأولى وينتحر في الثانية ويرفض العودة في القصة الثالثة، إلا أن النهاية في القصة الرابعة تبقى قائمة على كل الاحتمالات للجندي العراقي.

**الجندي العراقي: اخرجوا جميعا ألان.**

**هيا لقد انتهى العرض.**

**أما أنا.. آما أنا فسوف احمل جراحي وأواصل طريقي حتى النهاية..**

**وحيداً..وحيدا.. وحيدا ([[270]](#footnote-270))**

**المسرحية: ليلة الكراسي**

**الكاتب: حسين رحيم**[[271]](#footnote-271)•

**سنة التأليف: 2005**

ثلاثة كراسي متروكة في قبو واحد كل يسرد قصته ومعاناته لآخر، يشكون ظلم الزمن والبشر عليهم، يندبون حظهم العاثر، يبغون الوصول إلى غاياتهم وأمانيهم دون أن يعملوا أو يقدموا مزيدا من الخسائر و التضحيات، لاعتقاد كل واحد منهم بأنه قدم ما يكفي سابقا، يخترقهم الأخر القادم من الخارج ويبث الفتنة بينهم، فيحيك الواحد منهم للأخر الدسائس والمؤامرات ،يتصارعون، يتقاتلون، متعالين بذاتهم وأنسابهم ناسين أنهم يعيشون في وطن واحد وهم مشترك، فيخترقهم العدو(الإنسان الغريب) ويحرقهم بعود ثقاب واحد.

في عجالة كشف حسين رحيم عن جزء من الفكر الذي يحمله في مستهل نصه المسرحي بشكل غير مباشر وأماط اللثام عنه قبل بداية الحبكة وقبل تأسيس المكان كما هو وارد في المونولوج التالي:

**لو اجتمعت كل عيون البصاصين في عين واحدة لفقأتها واسترحت**

**لو اجتمعت كل أذان المتصنتين في أذن واحدة لبجعتها واسترحت**

**لو اجتمعت كل رؤوس الأغبياء في رأس واحدة لحنطته واسترحت**

**لو اجتمعت كل قلوب العشاق في قلب واحد لاستبدلته بقلبي واسترحت**

**لو اجتمعت قلوب النساء في قلب واحد لأخذته معي في سفر طويل إلى**

**كوكب بعيد.. بعيد حتى السذاجة**

**لو اجتمع كل طغاة الأرض وجباريها في طاغية واحد لأغرقته في حوض ملآن بدموع الثكالى والمعذبين وما استرحت.([[272]](#footnote-272))**

ثم استمر الكاتب في التعبير عن الفكرة والهم الذي يحمله، لكن بشكل مباشر وعلى لسان (الصوت) داعياً القارئ من شمال الوطن إلى جنوبه إلى سماع ذلك الصوت القادم من عالم جمال الروح والخيال، العالم الغير محسوس.

**الصوت: يا مواسم الشمال .. يا مواسم الجنوب .. استيقظوا من رقادكم .. فقد قررت أن افرش عباءتي أمامكم.. أملؤها بشتاءات وأصياف وربيع واحد وخريف حزين مغادر، سألفها وأشدها واحملها بعيدا .. بعيدا إلى هناك عند سفح ذاك الجبل .. سأنثر كل الفصول وأعود تلك الشجرة انثر فرحي واشرب من رحيق الصيف وطعم الشتاء وصنيع الربيع ونكهة الخريف وأتمايل مع الرياح وأوراقي كآلاف الأجراس تدغدغ خدود العصافير والسناجب.([[273]](#footnote-273))**

وبعد ذلك يكشف (حسين رحيم) عن مكان الأحداث، التي تجسد عالمي الداخل والخارج، بتعريف المكان الداخلي(أولا) وإنشاء مفرداته وتفاصيل تكوينه فالمكان يبدو عبارة عن (قبو) تجمع فيه الكراسي المهملة**،** لتبدأ الحبكة بعد هذا التمهيد المبسط، ثم يبدأ بوصف المكان الثاني المقابل والمتمثل بمفردة( الخارج) فيعمم (رحيم) المقارنة ما بين الخارج والداخل، ولكل منهما صفاته الخاصة، ومن خلال أحداث النص يستمر في بيان مدى التأثير والتأثر، أيهما المؤثر و المتأثر. ***في*** حالة فوضى على الأرض يعيشها المجتمع لا تروق لفكر الكاتب فيعبر عن سخطه تجاهها بالإيحاء والتلميح لما يحدث في الخارج، كما هو الحال في الحوار التالي:

**جاوي : قل لي يا أخي .. ما هذه المظاهرات.**

**زان: إنها عادة من عادات البشر التي أدمنوا عليها.**

**جاوي : منذ متى ؟؟**

**زان: منذ سنين وهذا ديدنهم كلما نصب حاكم لهذه المدينة ...يطالبون بإسقاطه.**

**جاوي: لماذا ؟؟**

**زان: من يدري .. حتى لو سألتهم فلن يجيبوك.. لأنهم ببساطة لا يعرفون. ([[274]](#footnote-274))**

استخدم الكاتب في نصه (الكراسي) خياله للتعبير عن الأحداث التي تجري في زمن كتابة النص برمزية ذاتية تعبر عن حالة خاصة، لا بالتعبير المباشر ولكن عن طريق الخيال وتصوير العالم الداخلي بفيض من الرموز التي تمثل أحداثا يضمنها الكاتب مكنون نفسه الواعية وغير الواعية، ولا يمثل النص فيما ضمن حسين من أحداث ترمز لمعاناته هو فحسب، بل هناك دائما بصيص أمل وهناك ضوء في نهاية النفق ودعوة إلى السلام والسعي للوصول إلى حقيقة العالم المثالي الأفلاطوني، صفات الخير والجمال والعدالة التي لا توجد إلا في عالم الحقيقة الأسمى كما هو وارد في الحوار التالي:

**جاوي : غريب أمر البشر.... عذراً لم نتعرف أنا جاوي.**

**زان : تشرفنا سيد جاوي وأنا زان ما هو عملك سيد جاوي.**

**جاوي : تستطيع القول.. أنا كرسي عادي.**

**زان: لكن شكلك يوحي بأنك أعلى مرتبة مما تقول.**

**جاوي : لا يغرنّك المظاهر فهي لم تكن مرآة لأي شيء أو ..... أو جوهر.**

**زان: جوهر؟؟ .... أي جوهر ؟**

**جاوي : جوهرنا نحن الكراسي.**

**زان : وهل نملك جوهرا ؟.**

**جاوي: طبعا...أنسيت أمنا؟.**

**زن : هذا صحيح ...لكننا تخلينا عنها...ونزعنا أخلاقها عنّا.**

**جاوي: صدقت ... كم منا يتحلى بأخلاق الشجرة العظيمة.([[275]](#footnote-275))**

لذلك تكونت البنية الدرامية من خطين متوازين (داخل- خارج) لا يلتقيان، لقد أراد الكاتب من خلال نص مسرحية (ليلة الكراسي) اعتماد مبدأ السرد بشكل متعمد مقتربا من الجنس الأدبي (القصصي)، وأعانه في ذلك طبيعة الأحداث التي نسجها والتي تقترب من الإيحاء عن مرمز أكثر من اقترابها من الواقعية. كما عمد (حسين رحيم) خلال سير أحداث المسرحية إلى ربط التاريخ بالحاضر، فضمن نصه المسرحي حقبا تاريخية عاشتها شخصياته الخشبية التي رسم لها أدوارا متساوية في السير بالإحداث إلى النهاية، سارداًًً حياة كل كرسي ومراحله التاريخية متضمنةً تفاصيل دقيقة حول الأسباب التي أوصلتهم إلى مكان بائس مهمل(القبو) كما هو واضح في الحوار التالي:

**زان: كلنا رمتنا أيادٍ خبيثة هنا... إيه مازلت أتذكر وجه النجار الذي صنعني والبريق الذي يشع من عينيه وكذلك الوالي الذي كان يدور حولي جذلا كطفل صغير.**

**جاوي: والي.. ؟؟ أنت اثري يا سيد زان.**

**زان : نعم ...بل قل تحفة فنية .. أتعرفا كانت جوانبي مطعمة بالأرابيسك..هنا وهنا**

**(*يؤشر على جسده*) و فصوص العقيق و الياقوت والكهرمان هنا و هنا و هنا .. كنت**

**تحفة ذلك الزمان.**

**جاوي: أتعنى انك كنت كرسي الوالي..**

**زان : آووه ..طبعاً، منذ قرن ونصف.**

**جاوي: وقبلها ؟.**

**زان : قرن عند أمي.**

**جاوي: قرنان ونصف.. لقد عبرت زمنك يا هذا.**

**زان : نحن الزانون سادة الزمان يا صديقي ..إيه .. بقيت ذي رهبة وسطوة في قصر الوالي حتى جاء اليوم المشؤوم حين أطيح به..وسيطر الرعاع والدهماء على القصر وعملوا فيه نهبا وتخريبا ..أخذني جماعة منهم وذهبوا بي إلى مدينة بعيدة وهناك باعوني لأحد الحلاقين والذي استخدمني لجلب الزبائن بعد ذلك.([[276]](#footnote-276))**

إن كثافة الترميز في هذا النص منح القارئ بعض من الإيحاء لما يرمي إليه الكاتب من دلالة ومعنى مستتر، فقراءة مابين السطور مطلوبة إلى ما يهدف إليه (حسين رحيم)، فضلا عما ميز أسلوب كتابة النص المسرحي عنده بارتباطه بالفكر الوجودي لأدراك حقيقة وجوهر العالم المادي من خلال نسبية الوجود، ولكنها وجودية غير ملحدة بانت من خلال تكرار علاقة الوجود والعدم وارتباطها بمشيئة الله عز وجل ..

**زان : لكني أفضل منكما في معرفتي بالبشر...أتعرفان أن اغلب صراعات**

**الإنسان مع أخيه الإنسان لأسباب تافهة, على الأقل بنظرنا نحن الكراسي وكلها ناجمة عن خصلة سيئة عند البشر وهي الكبر والتكبر على مخلوقات الله جل شأنه ومن هنا جاءت الحروب والنزاعات والانقلابات والاغتيالات.([[277]](#footnote-277))**

ربط الكاتب مصير الوجود في الداخل بتأثير الوجود الخارجي، فأقترن نسيج الحبكة وبنائها في الداخل بنسق الخارج، وهي محاولة لربط العالمين الحسي و المجرد، بأحداث حبكة ثانوية المتمثلة بالشاب الذي يعد الممثل الشرعي للخارج.

**الشاب: أين أنا.. ما هذا المكان.. ما الذي جاء بي إلى هنا (يرفع يده ويتألم) آه آه آه تذكرت المظاهرة والجروح..حمدا لله لولا.. لكن ما هذا الضماد .. من الذي ضمدني .. ألا يوجد احد.. يا أصحاب المكان.. أليس من احد هنا .. أريد أن اشكر من أنقذني وضمدني... يا إخوان .... (يرتجف من البرد) البرد شديد لاشك بأن الوقت صباح، لو خرجت سيراني الشرطة ويقبضون علي.**

**زان : اليوم موعد محاكمتك أيها الإنسان الظالم ، الخطاء، الناكر لجميع النعم التي وهبها الله سبحانه وتعالى لك.([[278]](#footnote-278))**

إن محاولة (رحيم) ترميز شخوصه المتمثلة (بالكراسي) كان يهدف من ورائها إلى خلق جدال طويل بينها، فالصراع بين الكراسي في الداخل (القبو) يوحي بأن أطياف الشعب داخل الوطن، مع شخوص غير مرئية تمثل سلطوية ونفوذ (الخارج) فالشاب هو المتحدث الرسمي باسم الخارج، ومن هذا المنطلق أبقى(حسين رحيم) شخوصه في صراع الثنائيات (الخير- الشر) و( قوة الخارج- ضعف الداخل) و( السلطة- الانصياع) و( الماضي- الحاضر) و(الأصل- الزيف) و(الآباء- الأبناء). إن شخوص رحيم ليست أدمية، إلا أنها تمارس فعلا ادميا، ولديها نفس الطموح في الارتقاء، ولذا يستشعر القارئ أن الذي يقف أمامه (الكرسي) ولكنه يتحدث عن لسان احد أفراد الجنس البشري.

**زان : حين يصل الأمر إلي .. يركن كل ما هو طيب وخير على رف الإهمال وأصبح أنا الهم الكبير والحلم المطلوب من الجميع أتريان هذه الندوب والكسور على جسدي , أنها بصمات ما خلفوه علي من الذين تعاقبوا علي من أمراء وملوك : قرون من صراع دموي ليس فيه ذرة من إنسانيتهم وذلك من اجل الوصول إلي فقط.([[279]](#footnote-279))**

إن الكاتب لم يتلمس بنية النص المسرحي أو يصوغ شخوص مسرحياته دون التوغل أو الغوص في بنية المجتمع، ليستقي منه شخوصه ويستعرضها من خلال نصه المسرحي، حتى وإن كانت شخصياته خيالية مرمزة (الكراسي) ومكانها (قبو) مهجور لا يمثلان الواقع والصورة الجميلة بما هو متعارف عليه حسياً ومادياً، إلا أنها في النهاية صبت في بودقة واحدة هي إن (حسين رحيم) أراد إيصال القارئ إليها وهي العودة إلى الجذور الخيرة والجميلة في النفس الإنسانية. ولغته في النص تضمنت التشفير والترميز والإيحاء، فلا يتجه رحيم نحو المعنى الظاهر، بل يعتمد على ما تم إخفاءه، انه يعتمد في مفرداته على السهل الممتنع، إذ يوظف الحوار المبسط الذي يمكن القارئ البسيط من التوغل في ثنايا متن النص.

**جاوي: لقد عرفت أخيراً – لقد أذلكم الخوف لدرجة الخرس – وأسفي على روح الشجرة التي غادرتكم غضباً منكم ومن جبنكم وتركتم عبيداً لأرواح من استعبدوكم.([[280]](#footnote-280))**

وقد لمس الباحث في نص مسرحية (الكراسي) إن الكاتب تطرق إلى مواضيع المجتمع والسياسة من خلال الرمز، وعبر الصراع المادي والفكري والفلسفي الذي نشب بين شخصيات المسرحية.

**جاوي : طبعاً – إنها بلغة الساسة تعني الدبلوماسية وتعني مسايرة ألأمور لحين استمكان الوضع وبعدها (يؤشر بيده علامة الذبح).**

**ماهوكني: أتعني ...**

**جاوي : نعم – فنحن أول من سيقضي عليهم بعد استلامه زمام ألأمور... حفيد الميكافيلية هذا.([[281]](#footnote-281))**

أن شخصنة الكراسي، وإضفاء صفة التجانس بداية وتنظيمها وإضفاء وحدة الشكل والمكان (القبو)عليها، أظهرت مجموعة العلاقات المنظمة داخل الإحداث والتي تجسدت بواسطة الكراسي الثلاثة والتي ترمز إلى جودة الخشب الذي صنعت منه:(زان)(جاوي) (ماهوكني)، والتحولات التي حصلت عندما تدخلت قوى خارجية في نسيجها الاجتماعي، وهي (الشاب) والمتظاهرين في الخارج، ورجال (السلطة) وأتباع كل كرسي إلى طرف من أطراف الصراع، في رسم تكنيكي سياسي لما تحيل إليه الكراسي، والغاية هي السلطة، عرض هذا الصراع هو محاولة لرؤية العالم على حقيقته،عالم الداخل بكل آلامه ومعاناته، وارتباطه بتأثيرات العالم الأخر والمتمثل بالخارج بكل تأثيراته المباشرة وغير المباشرة, محاولة لتصوير علاقات العالم القاسي، الذي يصعب على الفنان والأديب أن يحاوره مع عالمه (الذاتي) الشفاف. لقد رفض حسين محاكاة الطبيعة وغادر العالم المادي (الخارج) إلى النفس البشرية ومكنوناتها (الداخل) مستخدما التضاد والتقابل بين العالمين، ووسيلته في ذلك شخصياته المرمزة البالغة التشابه والتي عانت الخوف والوحدة و الانعزالية والانتظار طويلا، وإن بدت هذه الكراسي بملامح مبهمة وأبعاد تجريدية فإن الكاتب أحالها إلى دلالة تعبيرية وانتقل بها من مستواها النسقي إلى المستوى الاحالي دون أن ينحاز إلى إحداها رافضا كل أشكال الجور و التسلط أللإنساني واللهاث حول كرسي السلطة، ودعا فيه إلى الوحدة ونبذ العنف وترجيح لغة العقل والمنطق قبل فوات الأوان. في نص استمد من تأثيرات المسرح العالمي وقارب به حسين رحيم كراسي (يونسكو) والمذهب الرمزي الذي استمد منه أسماء شخصياته لا سيما زان، جاوي، ماهوكني وهي أسماء ترمز إلى طبقات اجتماعية تسلسلية في العائلة الواحدة. كما استخدم المر رايس أسماء مماثلة في نصه الآلة الحاسبة مثل (صفر- هي- هو) .. وبهذا يكون حسين رحيم من حيث المذاهب الأدبية إلى جوهر المذهب الرمزي حيث الغموض والشفافية وازدواجية المعنى.

**المسرحية: الضباب يقظ**

**الكاتب: بيات مرعي[[282]](#footnote-282)•**

**سنة التأليف: 2009**

ساعي بريد بعد يوم عمل شاق وفي منتصف الليل وأثناء تأديته لواجبه الوظيفي يصادف شخص يدعى (خطاف) في مقبرة، ويحدث سجال قوي بينهما في حقيقة أين من العالمين (الحياة- الموت) يجب أن ينتمي لها ساعي البريد، عالم الحياة المتمثل بالفلسفة والثقافة والفن الذي يعمل فيه ساعي البريد، أم عالم الموت و القبور والظلام والاغتراب الذي ينتمي له (خطاف) والذي أتى إليه صدفة ساعي البريد بعد أن أستيقظ في منتصف الليل لقضاء حاجة غريزية فقام ودس يده في حقيبة توزيع الرسائل فوجد فيها رسالة واحدة سقطت سهواً من بين يديه لم يوصلها إلى صاحبها (ساهر) والتي كتب على غلافها (مسألة حياة أو موت) مما دفع بساعي البريد أن يهم و يخرج في مثل ذلك الوقت لإيصال الرسالة (الأخيرة) سالكاً اقصر الطرق وهو الطريق المؤدي إلى المقبرة، وبعد حوار مستفيض بين الاثنين تنتهي العملية بتقابل جسدي وصراع ينتهي بموت ساعي البريد، لتتطاير وتتساقط مجموعة كبيرة من الرسائل من أعلى المكان.

يبدأ نص الكاتب بيات مرعي بالكشف عن شخصيتيه المسرحية (خطاف!) مثيراً لتساؤل عند القارئ منذ الوهلة الأولى عن سبب هذه التسمية المبهمة لا سيما أن الكاتب لا يبين عمل الشخصية على العكس من الشخصية الأخرى المعروفة اجتماعيا بـ (ساعي البريد) والتي لا يكشف عنها أيضا مكتفيا ذكر وظيفتها.([[283]](#footnote-283)) ومن ثم تبدأ الصورة بالوضوح قليلاً عندما ينشأ المكان الذي تجري فيه وقائع ألمسرحيه الدال إلى العزلة والفردية وهو (المقبرة) مع ذكر الوقت دون تحديد لأي بقعة على وجه البسيطة ينتمي ذلك المكان أو لأي يوم ينتمي وقت الساعة المعلن عنها.

**المكان عمودان كونكريتيان يوحيان بشكل باب مطل على مقبرة قي زاوية من المسرح تظهر إشارات تدل على وجود قبور... الوقت بعد منتصف الليل ... الجو بارد قليلا...([[284]](#footnote-284))**

هناك هاجس الخوف من النهاية المحتمة على الإنسان المسلوب من الإرادة الحقيقية يسيرها الكاتب في ثنايا نصه من البداية حتى النهاية، ووحده الإنسان الغير عاقل هو من لا يتوجس خيفةً من ذاك اليوم الموعود (الموت).

**خطاف: من أين أتيت؟ اسمك... عنوانك... رقم ميلادك...**

**ساعي البريد: لماذا كل هذه الأسئلة يا سيدي؟**

**خطاف: هل تريد أن تصور لي بأنك أبله.. ولا تعرف لما كل هذه الأسئلة.([[285]](#footnote-285))**

وتلك الحوارية القائمة بين العالمين الأول المعلوم الذي يمثله ساعي البريد (الحياة) والأخر خطاف الذي يمثل (الموت) وما بعده يؤكد الصراع الخفي الذي تحتويه الحبكة التي مهدت للقارئ حرية الانتقال بين العالمين والقدرة في النظر إلى المجهول.

**خطاف: ماذا..؟ هل جننت... يعودون؟ من أين.. والى أين؟ يافا رغ الرأس انتبه لما تقوله... بقولك هذا تكون قد لعنت كل القوانين.. جاعلاً جبال الأرض تفقد خاصية قوتها لتحولها إلى كتل من شمع... هل سمعت أن الأرض تمطر على السماء...**

**ساعي البريد: نعم.. أن الأرض تمطر خطاياها على السماء...**

**خطاف: انك تفلسف الأمور... أيها الفيلسوف... ولكن لا يهم حتى الفلاسفة لديهم منزلة لدينا... كصاحبنا أفلاطون ذاك.([[286]](#footnote-286)**)

والكاتب (بيات) عمد إلى تضمين نصه الكثير من الملاحظات التأليفية بين الأقواس لـ (الصمت) أو(صمت قليل) أو (صمت طويل نسبيا)([[287]](#footnote-287)) واستعاض عن الصمت أحيانا بتضمين ثنايا النص المدون الكثير من النقاط الثلاث التي تأتي في بدايات الجمل مرات قليلة وفي وسط الجمل ونهايتها مرات كثيرة (...) لدلالة على فجوات وفراغات يستطيع ملأها المتلقي بفعل المخيلة من حيثالمصادفات والاحتمالات والافتراضات في تحويل مسارات الأحداث التي ربما تمهد لما قد سيحدث.([[288]](#footnote-288))

تتنازع (بيات) رغبتان في النظر إلى واقع الإنسان، فالأمر المقدر على الإنسان منذ ولد لا يعارضه الكاتب في مسرحيته، فلكل بداية نهاية واختياره لساعي البريد الذي يمثل في عمله الرجل المسالم، القنوع، الذي يحاول العيش بسلام وعجزه على التمرد وعلى الوقوف في مجابهة واقعه بعد أن أوصل رسالته الأخيرة يمثل الإرادة الأولى لدى الكاتب. حيث انه يعارض تلك الواقعية المفرطة في حياة المرء مقترباً من الوجود والماورائية ساعده في ذلك تركيبة وطبيعة نصه القائمة على الصراع الخفي بين متضادين غير متكافئين في القوة في وظيفة طبيعة الشخصيتين (الساعي) الممثل للبيئة، للمجتمع، للوظيفة، للدينامكية ، و(خطاف) الممثل للسلطة، العادات والتقاليد، للمركزية... الخ، والتي رحلت القارئ معها إلى صور متخيلةماورائية عن الأشكال المتعارف عليها اجتماعياً، وتلك التناقضات ساعدت الكاتب على أن يعبر عن رأيه الثاني في رفضه واحتجاجه على كل (تابو) بصورة غير مباشرة، و إذ مثلت الإرادة الأولى الخوف من السلطة، مثلت الإرادة الثانية التضاد بين السلطة وذات المؤلف الرافضة لها، وقد تم إيصال هاتين الإرادتين من قبل المؤلف بوصفهما أنموذجاً لسلوك الإنسان الذي يرزح تحت قوة المؤثرات القمعية الخارجية لسلطة ما.

**خطاف: ولكن أرغب في أن تستريح من هذا العمل...**

**ساعي البريد: ماذا تعني من كلامك هذا؟**

**خطاف: لقد أرحت الكثير من قبلك...**

**ساعي البريد: لماذا....؟ وكيف....؟**

**خطاف: لماذا... لأنهم أوصلوا الكثير من الرسائل ... اعني نفذ ما لديهم وجفت أقلامهم... وبدأ قسم منهم أشبه بظلال عمود، يبتسم دون أن يعرف لماذا... يبكي بلا مبرر، يصرخ بلا صوت... بعضهم هكذا دون بعض، وآخرون كانت تصدر أوامر من فوق من مكان بعيد المريخ ربما أو عطارد أو زحل ... مكان بعيد جدا ... يصرخ بي عاليا... صوت يمزق سمعي ... انقض ... أوقف ...سد الدروب ... لا تدعه يطيل أكثر... لا مجال أن تتمادى.. أوقف .. أغلق كل الأبواب...أسرع... أسرع أكثر... اقفل كل النوافذ... انقض.. قف.. قف.. قف ..في هذه اللحظة تكون يداي هاتان قد أمسكت بالطرق كلها...([[289]](#footnote-289))**

وهكذا يكشف (خطاف) عن وجه الحقيقي ولا ينكر مهمته التي أوكلت إليه منذ بدء الخليقة إلى الآن وهي قبض أرواح البشر لأنه هو مسير لا مخير وغير سعيد في ما أوكل إليه.

**خطاف: منذ زمن بعيد... من أول يوم... بلحظته الأولى... جعلوني صفعة مدوية لا حياء لها مطلقاً ... قالوا لي هذا زمانك ومكانك ... انك تنتظر في أخر الأشياء جعلوا لي لونا... وغناءً خاصاً بي ... ورقصة غريبة... وأودعوني مع الأشياء كلها في الدرك الأسفل من المكان....(**[[290]](#footnote-290)**)**

بالمقابل و في الطرف الأخر من الصراع يتشبث الإنسان الوديع (ساعي البريد) بـ (المرأة) والتي ترمز في اغلب الأحيان إلى (الحياة) عبر سرده لقصة الحب المتخيلة التي عاشها مع تلك المرأة.

**ساعي البريد: .. جاءني صوت جميل وعذب لسيدة من وراء الباب... من في الباب؟**

**أجبتها أنا يا سيدتي ...**

**من أنت؟ وماذا تريد ؟**

**أنا ساعي البريد لقد أحضرت لكم رسالة واعتقد إنها جاءت من بلد يعيش فيه البطريق...**

**البطريق... انتظر ياسيدي سوف افتح لك الباب...**

**ياولتي ماذا أرى... إنها ملاك بل قل حورية البحر... إنها جميلة جداًً ... لم يتجاوز عمرها الخامسة والعشرين... كانت تملك قواماً رائعاً ووجهاً فضياً أشبه بالقمر... أما شعرها ماذا اصف لك يا سيدي كان كل شيء فيها جميلاً جداً...(**[[291]](#footnote-291)**)**

والكاتب يعلن بفض الاشتباك بين العالمين ويحدد موقفه وانتماءه وبصراحة إلى العالم المادي المحسوس وعلى لسان شخصية خطاف التي تمثل العالم المجهول عالم الإحزان و الكآبة والخوف.

**خطاف: خمسة وأربعون عاماً... وأنت تصول وتجول في هذا العالم ... تصادق من تشاء ... تغني ترقص تحب تكره تلبس تستحم لك بيت و أصدقاء.. وتوصل رسائل الآخرين نصف عمرك تقريباً... أليس كذلك؟**

**ساعي البريد: نعم... وأنت تستطيع أن تفعل مثلي...**

**خطاف: كلا... منذ اللحظة الأولى لتكويني اكتشفت شيئاًً خطيراً.**

**ساعي البريد: ما هو ؟**

**خطاف: إنني .. عبارة عن حمى باردة أو ربما تكون حارة شيء بلا قلب ماذا كنت تكون؟**

**ساعي البريد: لا شيء...**

**خطاف: وبلا عقل ولا مشاعر ولا احاسيس ... فضلاً عن ذلك كله مبهم ومخيف... ماذا كنت تكون...؟**

**ساعي البريد: شيء من العدم ... لا شيء...**

**خطاف: أحسنت... هكذا أنا... الكل يهرب مني.(**[[292]](#footnote-292)**)**

يلجأ (بيات) في متن النص بتوظيف الشخصية التاريخية التي يجد فيها مساحة لربط الحدث التاريخي بالحدث المتخيل، إلا أنه لا يلتزم بنمط واحد أو باختيار واحد من شخصية تاريخية معينة بذاتها، فيذكر عدة شخصيات ولمختلف الأزمنة والأمكنة لإيحاء بـ اللازمان واللا مكان، وقد لمس الباحث أن الكاتب يتخفى وراء تلك الشخصيات ليعبر عن ما يدور في خلجاته.

**خطاف: .. هذا اينشتاين ... موزارت ... وذاك نيوتن وهذا يقولون عنه كان رسولاً في عصره.. وهذه السيدة الخنساء وهذا كالكامش ..((يضحك)) نعم كالكامش إن مسكنه هذا أشبه بسفينة.**

**ساعي البريد: كف عن ذكرهم و الاستهزاء بهم. خطاف.**

**خطاف: ((يصرخ)) كالكامش... (( يحول تشخيص كالكامش)).**

**خطاف: (( كيف لا تبذل وجنتاي ويمتقع وجهي وقد أدرك مصير البشر صاحبي وأخي الأصغر انكيدو إن النازلة التي أحلت بصاحبي تقض مضجعي آه لقد صار الذي أحببت ترابا.(**[[293]](#footnote-293)**)**

الحبكة كشفت عن فعل تناقض واقع فكرتي (حياة/ موت) والمنصهرة في عناصر البناء الدرامي تظل نهايتها غير معلومة على الرغم من ملاحظة الكاتب التأليفية بموت ساعي البريد.

**ساعي البريد: تكاد تقتلني أيها الوغد.. إنني ساعي بريد لا أكثر لماذا تريد أن توقف رسائلي... إنني مخلص في عملي .. وفي لمن ينتظرني... لا لن ادعك تقتلني... سأمتطي جوداي وأوصل رسالة الفتاة العمياء ... سأخبرها بأنك الظلام الأكبر لها...سأعلن لها عن حبي.. وأكون لها عينين لتقرأ رسائلها كلها.. أيها الشيء الذي أدركته.. لن ادعك تمزق رسالتي ((يدوران يمسك خطاف ساعي البريد بشكل وحشي)) أيها الـ... سوف أقتلك بعنادي مهما كلفني ذلك سأصرخ بوجهك...(( يشير خطاف إلى ساعي))**

**سأوصل الرسائل ... الرسائل...**

**(( تسقط مجموعة من الرسائل من أعلى المسرح... بينما يستمر سقوط الرسائل))(**[[294]](#footnote-294)**)**

وفي أثناء الصراع المؤجل والواضح في نهاية المسرحية وبعد سقوط تلك الكمية الكبيرة من الرسائل بعد موت (الساعي) طرح مرعي تساؤلاًً حول ماهية القادم من الأحداث بصورة استفهامية، وكذلك في تكوين شخصيته التي تعاطف معها مشيراً إلى الفرد المغلوب على أمره في المجتمع العراقي، وقد جعل من الصراع بين (خطاف- الساعي) بالفترة الزمنية وفرق المهنة تصويراً لتمرد الكاتب على واقعه (هو) قبل كل شيء، ومن ناحية أخرى فأن تناول موضوع مثل (الموت) يدخل ضمن المحاذير على الأقل اجتماعيا أتاح للكاتب أن يعبر عن الفجوة العميقة بين السلطة والمتسلط عليه فأتجه لثقافة أخرى بديلة تلبي له مطالبه في البوح بآرائه بعيداً عن الأشكال الواقعية المتداولة في النصوص المسرحية المستلهمة لمشاكل مجتمعه.

ومعالجة تساؤلاً مثل (الموت) هو شعور من قبل الأديب العربي بعدم الانتماء للموروث الثقافي السائد الأمر الذي يؤدي إلى شعور أفرادها بالعجز في ظل مرجعيتهم الثقافية مما يؤدي بهم إلى اللجوء لمرجعيات أخرى يعتقدون إنها أجدى في معالجة التطورات والأحداث، ومن هنا يسيطر على الكاتب نوع من عدم الألفة مع مجتمعه المحيط (الاغتراب الثقافي) نتيجة وضعية قهر تمارس من قبل السلطة أو المؤسسة أو الجهة التي يعمل فيها الفرد أو المعتقد الديني الذي يدين به تجاه ذلك الإنسان.([[295]](#footnote-295))

إن تلك الأجواء السوداوية التي أسقطت على النص في فترة نهاية التسعينات من القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة كانت معبرة وغير بعيدة عن حقيقة الأجواء التي عاشها المجتمع العراقي بعد الحروب التي فرضت عليه والاضطرابات السياسية التي ألقت بتبعاتها على جميع مفاصل الحياة ومنها الجانبين الاقتصادي والصحي الذي تراجع بشكل مخيف وخلف وراءه مئات الآلاف من الشهداء لا سيما بعد الحصار الاقتصادي والفكري الذي تعرض إليه العراق وأحداث عام 2003 والذي حتم ظهور نصوص تقارب إلى حد ما النصوص التي ظهرت في أوربا بعد الحربين العالمتين الأولى والثانية. ومنها المذاهب التي اتسمت بقصر مدتها الزمانية وكذلك سوداوية نصوصها وأكثرها تأثيراً من بين تلك المذاهب كانت الرمزية والتعبيرية، ومن ثم ظهرت مذاهب اللامعقول أو مسرحيات استندت إلى فلسفة العبث أثناء و بعد الحرب العالمية الثانية.

**الفصل الرابع**

**\*النتائج ومناقشتها.**

**\*الاستنتاجات.**

**\*التوصيات والمقترحات.**

**الفصل الرابع**

**النتائج ومناقشتها.**

1. انتهج كل من (طلال حسن، وحسين رحيم) خطا واضحا متدرجا في بناء نصيهما حسب إتباع طلال للمذهب الواقعي، وهذا ما تطلب منه الوضوح والمباشرة، و بذات النهج المتدرج سار (حسين) لإيضاح فكرته وبيان ما يهدف إليه موضوع نصه الذي حاول فيه مقاربة المذهب الرمزي، أما (طارق فاضل) فقد أسس أحداث نصه على حلم، إذ تعمق في المعطيات المعرفية للسريالية، وهذا ما تطلب منه أن يكون متشعباً وغير واضح في بناء الحدث، وكسر (ناهض الرمضاني) أفق التوقع، وذلك بخلق الفجوات في نصه الذي قارب به نصوص المذهب التعبيري، ليتيح للقارئ ملأها بحسب المعطى الثقافي، وبحسب تعددية القراءة. أما (بيات حسين مرعي) فقد انتهج الغرائبية والفنتازية في بناء حدثه الدرامي، وهذا ما تتطلبه نصوص اللامعقول. مع وجود سمات أكثر من مذهب في النصوص المسرحية الخمسة وحسب المرجعيات الأدبية لكل كاتب وثقافته والمحيط الذي أثر فيه.
2. ذهبَ (ناهض الرمضاني) إلى سبر مكنونات (الأنا) في مسرحية (أمادو) وعبر من خلالها عن سيرته وتجربته الذاتية، وينطبق الوصف ذاته على مسرحية (بيات حسين مرعي) الضباب يقظ التي عرض عبرها الكاتب فكرة (الموت) بنزعة ذاتية متشائمة انطلت على شخصية (خطاف)، وفي المقابل هدفت مسرحيتي (هيلا يا رمانة وليلة الكراسي) إلى مخاطبة الذاكرة الجمعية عبر تناول مشاكل المجتمع ونقد الظواهر السلبية فيه، وكذلك مسرحية (أحلام ممنوعة) التي تجاوزت حدود (الأنا) منطلقة إلى (نحن) على الرغم من مقاربة كاتبها للمذهب السريالي.
3. لجأ (حسين رحيم) في مسرحية ليلة الكراسي إلى فيض من الرموز للتعبير عن الواقع المعيش، و للوصول إلى الهدف ذاته عمد (بيات حسين مرعي) إلى تشكيل صور مبهمة للزمان والمكان الذي جرت فيه أحداث نصه المسرحي، وفي المقابل كان المؤلفون الثلاث يطرحون أفكارهم بشكل مباشر للتعبير عن الواقع، ففي مسرحية هيلا يا رمانة وجه (طلال حسن) دعوة إلى عودة مثل الزمن الجميل، واعتمد (طارق فاضل) في نص مسرحية أحلام ممنوعة المزواجة بين الواقع و الولوج في عالم الأحلام والخيالات المترشحة عن اللاشعور، في حين جاء تجسيد (ناهض الرمضاني) لرؤى تعبيرية تحاكي وحدة المأساة الإنسانية في نص مسرحية أمادو.
4. جاءت شخصية البطل في كل من مسرحية ( هيلا يا رمانة و أمادو والضباب يقظ ) انعكاساً لشخصيات كتابها ومكنوناتهم، في حين اختفى (طارق فاضل) و(حسين رحيم) وراء أقنعة تمحورت في فعل شخصياتهم الرئيسة التي كانت ترتاد نصيهما وتحدثوا بلسان الشخص الثالث.
5. تشكلت نهايات مسرحيات ( أحلام ممنوعة- ليلة الكراسي- الضباب يقظ) بنهاية حزينة، وهذا يتطابق مع انتماء هذه النصوص إلى مذاهبها التي تشكل في أغلب حالاتها عرض الواقع أو الأشياء بطريقة مفارقة، في حين اعتمد كاتب مسرحية (أمادو) على نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات، وترك للقارئ مساحة تأويلية متعددة الخيارات لنهايتها، فيما كان (طلال حسن) أكثر تفاؤلية في نص مسرحية (هيلا يا رمانة) مما حدا به للسير إلى نهاية سعيدة تنسجم مع الفئة العمرية المخاطبة في النص (الفتيان)، وهذا الانسجام يتطابق أيضا مع المذهب الذي ينتمي إليه الكاتب.
6. حيد كتاب المسرح الموصلي عينة البحث الموضوعات الدينية ولم يحتل الخطاب الوعظي مساحةً تذكر في نصوصهم المسرحية.
7. وظف الكتاب الخمسة عينة التحليل البعد التاريخي المرمز واتخذوا من هذا البعد وسيلة لتشفير الإسقاطات الفكرية السياسية والثقافية التي أرادوا تمريرها في نصوصهم المسرحية.
8. انتهج الكتاب الخمسة الأسلوب (النثري) في مسرحياتهم في ظل غياب النص المسرحي الشعري الذي ساد فترة السبعينيات من القرن العشرين.
9. ارتكزت كل من مسرحيتي (هيلا يا رمانة وليلة الكراسي) على بنية منفردة تتكشف عبر مقارباتها: المذهب الواقعي للأولى والرمزي للثانية. أما مسرحية (الضباب يقظ) وعلى الرغم من مقاربة كاتبها لمذهب اللامعقول تمظهرت فيها أيضا البنية المنفردة. وفي المقابل اتسمت مسرحية (أحلام ممنوعة) ببنى متعددة شكلت مقاربات واضحة مع المذهب السريالي، وبذات الاتجاه أنطلق (الرمضاني) في تشكيل البنى المتعددة في مسرحية (أمادو) وجاءت مقاربة للمذهب التعبيري.
10. تميزت البنية الدرامية لمسرحيات (هيلا يا رمانة، أمادو، ليلة الكراسي) ببنائها الأرسطي، أما مسرحيتي (أحلام ممنوعة) المقاربة للمذهب السريالي، والضباب يقظ التي قاربت نصوص مسرح اللامعقول هشمتا البناء الأرسطي وخرقتا قوانينه الثابتة.
11. ساد الاهتمام بالشخصية على حساب الحبكة في مسرحيتي ( أمادو- الضباب يقظ) فيما هيمن الموضوع بوضوح على أحداث نصوص مسرحيات (هيلا يا رمانة- أحلام ممنوعة- ليلة الكراسي).

**الاستنتاجات.**

1. تشكلت النصوص المسرحية الموصلية وفقاًً لتعددية الصيغ الشكلية والبنائية فجاءت مفعمة بالتنوع، من حيث بنائها الدرامي الذي جاء وفقاًً للمقاربات (المذهبية) لكل موضوع.
2. أثرت الحروب والاضطرابات السياسية والاجتماعية التي لحقت ببنية المجتمع العراقي في كتابة النصوص المدونة لكتاب المسرح في مدينة الموصل ومالت إلى إظهار جانب الشر عند الإنسان وعدته عنصراً لا يمكن إغفاله في الحياة.
3. رغم اهتمام بعض كتاب المسرح في مدينة الموصل ببناء الشخصية بناءً محكماً إلا أنها جاءت في الغالب بسيطة ومحدودة الأبعاد مقارنةً الشخص في المسرح الغربي.

1. تقيد كتاب المسرح في مدينة الموصل بالعناصر البانية للنص المسرحي التي حددها (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)، حتى وأن أجريت بعض التغييرات عليها إلا أنها كانت تحدث في شكل البناء لا في الثوابت.

**التوصيات.**

يوصي الباحث بما يأتي:

* التعمق في دراسة تأريخ بدايات (النص) المسرحي العراقي لطلبة الدراسات الأولية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة العراقية إضافة إلى طلبة الدراسات العليا لاسيما الفترة الممتدة مابين عام 1880 إلى نهاية الحرب العالمية الأولى.
* الأخذ بأرشفة النصوص المسرحية التي كتبت في مدينة الموصل وخاصة (المخطوطة) منها والتي لم يتم نشرها لأسباب مختلفة و الحفاظ على نسخ منها في المؤسسات الفنية وكليات الفنون الجميلة العراقية أو مكتبات المتاحف.
* محاولة إقامة مسابقات في كتابة النص المسرحي على غرار المسابقات التي تقيميها المؤسسات الثقافية والفنية في دول الجوار للتشجيع على ظهور جيل جديد من الكتاب.

**المقترحات**.

* دراسة المسكوت عنه في مسرحيات طلال حسن .
* دراسة التغريب في مسرحيات بيات حسين مرعي.
* دراسة الإنشاء المكاني في مسرحيات حسين رحيم.
* دراسة هيمنة تسيد النص المسرحي الشعري على الواقع الأدبي في مدينة الموصل (سبعينات القرن العشرين).

**قائمـة**

**المصادر والمراجع**

**المصادر والمراجع. References**

* القرآن الكريم.

**الموسوعات و المعاجم.**

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع عشر، مادة نص، (بيروت: دار صادر، 2008).
2. حجازي، سمير سعيد، معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب الأدبية والنقدية، ط1، (القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع، 2007).
3. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، (القاهرة: دار الشعب، 1971).
4. الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،2005).؟
5. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، ط1،ج2،(بيروت: دار الكتاب اللبناني ، 1982).
6. ــ، ـــ، الموسوعة الفلسفية، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1964).
7. الطالب، عمر وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية،المجلد الخامس، (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 1992).
8. ـــ، ــ، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين**،** (الموصل: مركز دراسات الموصل، 2007).
9. عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، (بيروت: دار العلم للملايين، 2005).
10. الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، (بيروت: دار المعرفة،2005).
11. لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثاني، ترجمة: خليل احمد خليل (بيروت- باريس: منشورات عويدات، 2001).
12. محمود ، موفق ويسي وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الرابع. (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 1992).
13. مدكور، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ط4، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، 2004).
14. هتشنسون، معجم الأفكار والأعلام، (بيروت: دار الفارابي، 2007).
15. وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، 1974).
16. الياس، ماري وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006).

**الكتب**.

1. إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مشكلات فلسفية معاصرة 4، (القاهرة: مكتبة مصر، 1990).
2. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (19) (الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، 1979).
3. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982).
4. ـــ، كتاب الشعر، ترجمة : جون وارنجتون، (نيويورك: مكتبة افري مان، 1969(.
5. الأصفر، عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999).
6. ألصالحي، فؤاد علي حارز، دراسات في المسرح، (اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999).
7. ألغلامي، عبد المنعم، أسرار الكفاح الوطني في الموصل، ج1، ( بغداد:مطبعة شفيق، 1958).
8. ـــ، عبد المنعم، أسرار الكفاح الوطني في الموصل، ج2، (بغداد: مطبعة شفيق، 1968).
9. إليزابيث، ديل، الحبكة: ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للطباعة، 1981).
10. ايجري، لايوس، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب ت).
11. بلبل, فرحان، النص المسرحي: الكلمة و الفعل, (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2003).
12. بليكان، آنا، الرمزية: دراسة تقويمية، ترجمة: الطاهر احمد مكي و غادة ألحفني، (القاهرة: دار المعارف، 1995).
13. بيير، جلن، موسوعة المصطلح النقدي: الرومانس، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة،
14. تادو، موريس، تاريخ السريالية، ترجمة: نتيجة الحلاق، (دمشق: وزارة الثقافة، 1992).
15. ترحييني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988).
16. التكريتي، جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، (بغداد: وزارة الثقافة والأعلام، 1985).
17. ـــ، ــــــ، المذاهب الأدبية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990).
18. حسان، عبد الحكيم، مذاهب الأدب في أوربا: دراسة تطبيقية: الكلاسيكية، ط2 (القاهرة: دار المعارف، 1979).
19. حسن، خضر جمعة، حصاد المسرح في نينوى: 1880-1971، (الموصل: مطابع الجمهور، 1972).
20. الحمداني، سالم احمد، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، (جامعة الموصل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1989).
21. حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982).
22. ــ، ـــــ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة (232) (الكويت، المجلس الوطني للآداب والفنون، 1988).
23. خشبة، دريني، أشهر المذاهب المسرحية، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961).
24. خليل، إبراهيم، في نظرية الأدب وعلم النص: بحوث وقراءات، منشورات الاختلاف، (الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010).
25. داو بتفاير، دايانا، صنعة كتابة الرواية، ترجمة: سامي محمد، الموسوعة الصغيرة، (99) (بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1981).
26. دوبليس، ايف، السريالية، ترجمة: بهيج شعبان، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1956).
27. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، العدد25، ( الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979).
28. راغب، نبيل، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977).
29. الربيعي، علي محمد هادي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، (عمان: دار صفاء للطباعة والنشر، 2012).
30. رحو، بهجت درسون، توظيف إشكالية الذات – الأخر في النص المسرحي الإماراتي: سلطان بن محمد ألقاسمي (أنموذجا)، دراسة نقدية، (دمشق: دار نينوى، 2011).
31. رشدي، رشاد ، فن كتابة المسرحية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).
32. ـــ، ـــ، نظرية الدراما من أرسطو إلى ألان، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968).
33. رضا، حسين رامز محمد، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972).
34. الرويلي، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002).
35. الزبيدي، علي، المسرحية العربية في العراق: محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية،(القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية،1967).
36. ستوارت، كريفش، صناعة المسرحية ، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون للترجمة والنشر، 1989).
37. سلام، أبو الحسن عبد الحميد، حيرة النص: بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، (الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، 1993 ).
38. سليم، نجم الدين عبد الله، المسرح في الموصل:1990 – 1999، ( الموصل: مطبعة الانتصار، 2008 ).
39. سليمان، عامر وآخرون، محافظة نينوى بين الماضي والحاضر(جامعة الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1986).
40. الشوباشي، محمد مفيد، الأدب ومذاهبه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970).
41. شيخو، لويس، تاريخ الآداب العربية: في الربع الأول من القرن العشرين،

( بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926).

1. الصبيحي، محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، ، 2008).
2. صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، 1997).
3. ـــ، ــ، التيارات المسرحية المعاصرة، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001).
4. ضرغام، عادل، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، ط1 (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009).
5. الطائي، موفق، سيرة مسرح: المسرح في الموصل 1970- 2003، ( الموصل: مكتبة الجيل العربي، 2009).
6. الطالب، عمر، المذاهب النقدية: دراسة وتطبيق، (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 1993).
7. ـــ، ــ ، تاريخ المسرح في الموصل، ج1، (الموصل: عدد خاص صادر عن ملتقى السينما في الموصل، آب 2000).
8. ـــ، ــ، المسرحية العربية في العراق، ج2، (النجف، مطبعة النعمان، 1971).
9. الطاهر، علي جواد، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، الموسوعة الصغيرة (121) (بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر، 1983).
10. العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، (القاهرة، بيروت: دار الشروق، 1994).
11. عمر محمد، قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني أنموذجا، (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2011).
12. عنبر، محمد عبد الرحيم، المسرحية بين النظرية والتطبيق، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966).
13. العيد، يمنى، في معرفة النص، (بيروت، منشورات دار الأفاق الجديدة، 1983).
14. غارودي، روجيه، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابلسي، (بيروت: دار الطليعة، 1982).
15. غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة: مصطفى المسناوي، (لبنان: دار الحداثة، 1981).
16. فانسان، ك. نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: عبد الرزاق الأصفر، (دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009).
17. فراداي، آن، الأحلام وقواها الخفية، ترجمة: عبد العلي الجسماني، ط1(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995).
18. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، (بيروت: منشورات لبنان، 1996).
19. ـــ، ـــ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، (القاهرة: دار الشروق،1988).
20. فيرست، ليليان، الرومانتيكية، ترجمة: عدنان خالد، (بغداد: منشورات المركز الثقافي والاجتماعي، 1978).
21. فيلد, سد، السيناريو, ترجمة: سامي محمد, (بغداد: دار المأمون، 1989).
22. ليور، ميشال، فن الدراما، ترجمة: احمد بهجت فنصة، (بيروت: منشورات عويدات، 1965).
23. مكاوي، عبد الغفار، التعبيرية: في الشعر والقصة والمسرح، المكتبة الثقافية، العدد260 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971).
24. مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1974).
25. ميليت، فرد ب و جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، (بيروت – نيويورك: دار الثقافة، 1966).
26. النادي، عادل، مدخل إلى كتابة فن الدراما، (تونس: مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، 1987.
27. نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث: 1847- 1914، (بيروت: دار الثقافة، 1967).
28. النصير، ياسين، وجها لوجه: دراسات في المسرحية العراقية الحديثة، (بغداد: اتحاد الأدباء في العراق، 1976).
29. الهلالي، عبد الرزاق، تاريخ التعليم في العراق، (بغداد: شركة الطبع والنشر الأهلية، 1959).
30. هوراس، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، ط3، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985(.
31. ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110) (الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، 1987).
32. اليوسف، أكرم، الفضاء المسرحي: دراسة سيمائية، (دمشق: دار مشرق، 1994).

**الدوريات.**

1. بلا م ، رواية السمؤال، جريدة الموصل، العدد (354)، الموصل، 1 نيسان1921.
2. بيتروف، سيرغي، دراسات في الواقعية: جوهر النموذجية وأشكالها في الواقعية، ترجمة: زهير بغدادي، مجلة الآداب الأجنبية، العدد3، دمشق، 1975.
3. التكريتي، جميل نصيف ،العلاقة الجدلية بين المذاهب الأدبية، مجلة الأقلام، العدد 10، بغداد، 1970.
4. زرزر، انس ، قراءة في مسرح العبث: الرواد المؤسسون قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، مجلة شرفات الشام الثقافية، العدد 79، دمشق، 21 حزيران 2010.
5. السنجري، طارق فاضل، فرقة مسرح الرواد: ثلاثون عاما من العطاء الفني، ندوة المسرح في الموصل، جامعة الموصل، مركز دراسات الموصل، 2001.
6. الطالب، عمر، المسرحية التاريخية، مجلة الجامعة، العدد13، الموصل، 1981.
7. ــــ، ــ، نشأة المسرحية في الموصل، مجلة الجامعة، العدد 3، الموصل، 1975.
8. ــــ، ــ،نماذج من نصوص مسرحية مثلت على المسرح، ندوة واقع التأليف المسرحي وسبل النهوض به، جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية 2006.
9. العاني، يوسف وآخرون، العراق الحضارة: مسرح العراق الحضاري، سلسلة الندوات الفكرية (5)، دبي، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، 2005.
10. عبد، ثامر كريم، الجذور الثقافية والاجتماعية للمسرح في مدينة بغداد والموصل:1896-1918، مجلة الأكاديمي، العدد (7)، بغداد، 1987.
11. الغلامي، عبد المنعم، صفحات مطوية من تاريخ الحركة الوطنية، جريدة صدى الأحرار، العدد (149)، بغداد، 17 آذار 1951.
12. فاضل، رعد، حين أكون مؤلفاً مسرحياً، ندوة واقع التأليف المسرحي في نينوى وسبل النهوض به، جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2006.
13. لاسو**،** أدمون،المسرح في ألقوش، ندوة المسرح في الموصل، جامعة الموصل، مركز دراسات الموصل، 2001.
14. محمد، جلال جميل، إشكالية التأليف في المسرح الشعري: الموصل أنموذجا، ندوة المسرح في الموصل، جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2006.
15. مصطفى، فائق، النقد المسرحي في الموصل: عمر الطالب أنموذجا, ندوة المسرح في الموصل، جامعة الموصل: مركز دراسات الموصل، 2001.
16. النحاس، وائل علي، النشاط المسرحي في الموصل: 1921-1926، جريدة الحدباء، العدد (1133)، الموصل، 7حزيران2001.
17. النحاس، وائل علي، المسرح في الموصل: النشاط المسرحي في الموصل 1921– 1932، ندوة المسرح في الموصل، جامعة الموصل، مركز دراسات الموصل، 2001.
18. وهبة، مراد، الاغتراب والوعي الكوني، مجلة عالم الفكر، العدد (1)، الكويت، 1979.

**الرسائل والأطاريح والبحوث.**

1. الزبيدي، حميد علي حسون، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوارة غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 1998.
2. النحاس، وائل علي، تاريخ الصحافة الموصلية: 1926- 1958، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، كلية الآداب، قسم التأريخ، 1988.
3. سالم، شذى طه، الواقعية وتطبيقاتها في المسرح العراقي: دراسة نقدية في ضوء المنهج النقدي الاجتماعي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغدد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2003.
4. عبد الحميد، سامي، العرب في مسرح شكسبير: دراسة مقارنة للمقاربتين النصية والإخراجية، أطروحة دكتوارة منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2004.
5. يونس،احمد قتيبة، التجربة الدرامية في مسرحيات حنا حبش: قراءة موضوعاتية، بحث منشور، جامعة الموصل، مركز دراسات الموصل، **2010.**

**النصوص المسرحية.**

1. حسن، طلال، هيلا يا رمانة: خمس مسرحيات للفتيان، (الموصل: مركز دراسات الموصل، 2012).
2. رحيم، حسين، ليلة الكراسي، (الموصل: العلا للطباعة والنشر، 2010).
3. الرمضاني، ناهض، امادو، ط1، (الموصل: دار صحارى للطباعة والنشر، 2012).
4. فاضل، طارق، أحلام ممنوعة ، كتبت على الآلة الطابعة، 2003.
5. مرعي، بيات حسين، الضباب يقظ، ط2، (الموصل: مديرية النشاط المدرسي، 2009).

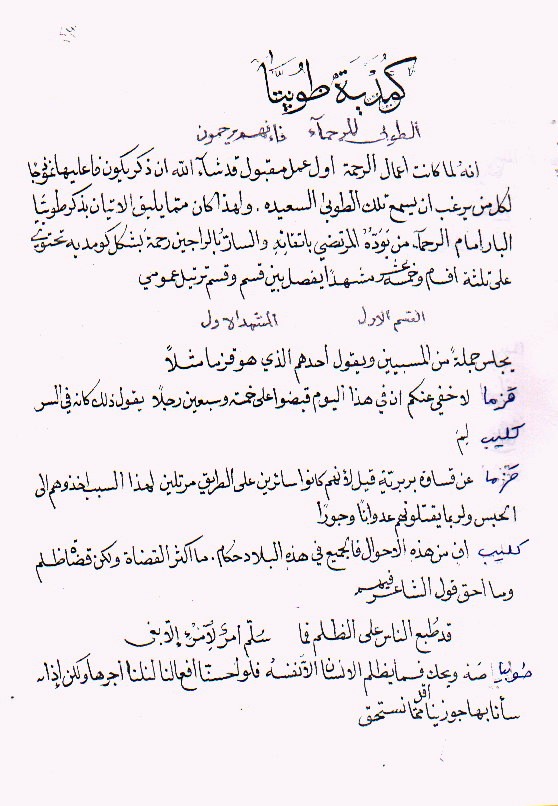
**المقابلات الشخصية**

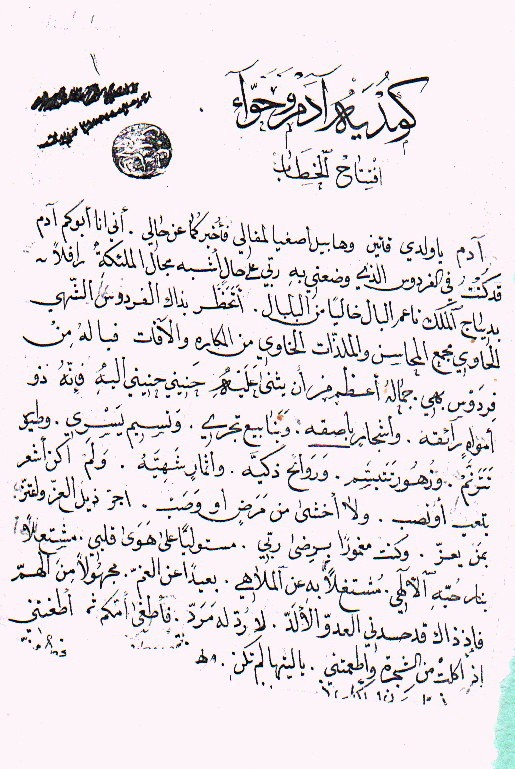
1. مقابلة أجراها الباحث مع الكاتب المسرحي (بيات حسين مرعي) في مديرية النشاط المدرسي، الموصل، شارع النبي يونس عليه السلام، بتاريخ 30/ 5/ 2012، الساعة العاشرة صباحاً.
2. مقابلة أجراها الباحث مع أول مخرج لمسرحية أحلام ممنوعة ( محمد نوري طبو**)** في مقر جمعية المثقفين، الموصل، شارع المجموعة الثقافية بتاريخ 24/ 5/ 2012، الساعة الخامسة عصراً.
3. مقابلة أجراها الباحث مع الكاتب المسرحي (ناهض الرمضاني)، في مقهى الكرم،

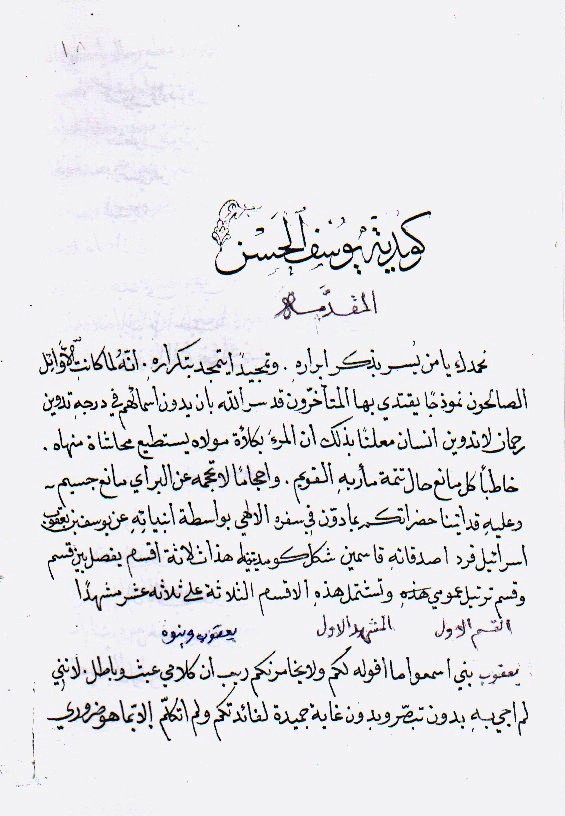
الموصل، شارع المجموعة الثقافية بتاريخ 21/ 5/ 2012، الساعة الثامنة مساءً.

**الملاحق**

ملحق رقم (1): مخطوطات النصوص المسرحية (حنا حبش)







ملحق رقم (2)

جدول يبين النصوص المسرحية المكتوبة والمترجمة والمقتبسة والمعدة في مدينة الموصل ونواحيها من عام 1880 لغاية عام 2000.

م - مدرسية

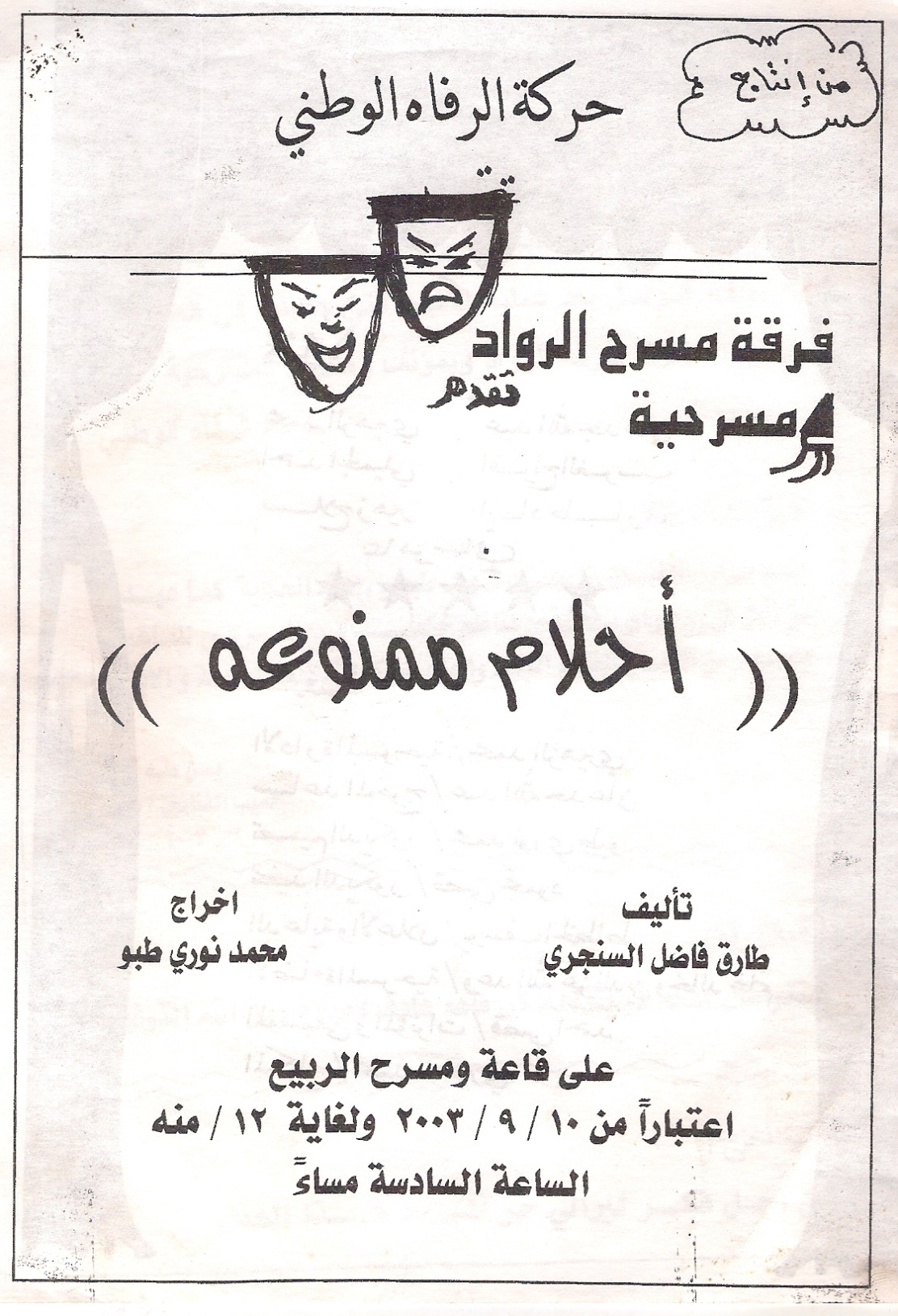
|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **ت** | **كاتب المسرحية** | **أسم المسرحية** | **الملاحظات** | **عام النشر** |
|  | **الشماس حنا حبش** | **كوميديا طوبيا**  **ادم وحواء**  **يوسف الحسن** | **اقتباس- مثلت** | **1880** |
|  | **هرمز نورسو الكلداني** | **نبوخذ نصر** | **مثلت** | **1886** |
|  | **ذنون سلطان حيو** | **حسن باشا** | **=** | **1889** |
|  | **نعوم فتح الله السحار** | **لطيف وخوشابا** | **=** | **1893** |
|  | **ـــــــــــ** | **الأمير الأسير** | **مترجمة- مثلت** | **1895** |
|  | **اسكندر زغبي** | **مجموعة مسرحيات عامية** | **غنائية- مثلت** | **1895** |
|  | **سليم حسون** | **استشهاد ترسيوس** | **مثلت** | **1904** |
|  | **ــــــ** | **شعو** | **=** | **1905** |
|  | **الخوري روفائيل حبابة** | **خاتم القبطان** | **=** | **1905** |
|  | **حنا رسام** | **البريء المقتول** | **=** | **1911** |
|  | **ــــــ** | **لوجه الله الكريم** | **=** | **1912** |
|  | **المطران سليمان كجو** | **أستير الملكة** | **اقتباس- مثلت** | **1912** |
|  | **محرري خير الدين** | **أخر ضربة**  **عشق خاتمان سوز** | **تركية- كتبت**  **=======** | **1912**  **1912** |
|  | **ألخوري أنطوان زبوني** | **خراب بابل** | **مثلت** | **1913** |
|  | **جرجس قندلا** | **الأميران الأسيران** | **=** | **1915** |
|  | **عبد المجيد شوقي البكري** | **فتح عمورية** | **=** | **1921** |
|  | **يحيى(ق) الشيخ عبد الواحد** | **وفود العرب** | **=** | **1922** |
|  | **=============** | **فتح مصر** | **=** | **1924** |
|  | **الأب فرنسيس حداد** | **قلعة وسماغة** | **اقتباس- مثلت** | **1924** |
|  | **حنا رسام** | **الكونت سليونسكي**  **رسول الأكواخ**  **ثمن الكلمة** | **كتبت**  **=**  **كتبت** | **1925**  **1925**  **1925** |
|  | **حنا رسام** | **مثال الوفاء ومثال الوطنية** | **مثلت** | **1926** |
|  | **حنا رحماني** | **غفران الأمير** | **=** | **1927** |
|  | **حنا رسام** | **القرط الذهبي**  **العواطف**  **احدوثة الباميا** | **مثلت**  **=**  **=** | **1929**  **1929**  **1930** |
|  | **الفونس جميل شويرز** | **ضحية عيد الميلاد** | **كتبت** | **1930** |
|  | **نجيب قاقو** | **فند النسوان رقصني** | **عامية- مثلت** | **1930** |
|  | **حنا رسام** | **عيديات الميلاد**  **الرجل النموذجي** | **مثلت**  **كتبت** | **1930**  **1930** |
|  | **سليمان الصائغ** | **مشاهد الفضيلة** | **=** | **1931** |
|  | **نجيب قاقو** | **الرهان**  **نعم ولا** | **مثلت**  **=** | **1932**  **1933** |
|  | **سليمان الصائغ** | **الزباء**  **ألأمير الحمداني** | **=**  **=** | **1933**  **1933** |
|  | **يحيى(ق) الشيخ عبد الواحد** | **القادسية**  **فتح الشام** | **=**  **=** | **1935**  **1936** |
|  | **نجيب قاقو** | **المرأة الخرساء** | **مترجمة- كتبت** | **1936** |
|  | **حنا رسام** | **فلسطين المجاهدة**  **زنوبيا**  **أسامة**  **الغرباء** | **كتبت**  **مثلت**  **=**  **كتبت** | **1936**  **1936**  **1937**  **1937** |
|  | **جرجيس فتح الله** | **الزواج القاتل**  **بجماليون** | **مترجمة – كتبت**  **مترجمة - مثلت** | **1937**  **1938** |
|  | **حنا رسام** | **خالد وثريا** | **مثلت** | **1939** |
|  | **جورج جبوري** | **يوسف الصديق** | **اقتباس- مثلت** | **1939** |
|  | **سالم سعيد الصميدعي** | **الحجاج بن يوسف** | **م- مثلت** | **1942** |
|  | **ذنون شهاب** | **بين عهدين** | **شعرية- مثلت** | **1945** |
|  | **جرجيس فتح الله** | **اندروكس والأسد** | **مترجمة- كتبت** | **1946** |
|  | **سليمان الصائغ** | **يمامة نينوى** | **مثلت** | **1947** |
|  | **رمزية أحمد عزت** | **الحطابون** | **م – أعداد- مثلت** | **1947** |
|  | **نجيب قاقو** | **ترجمان بالوكالة**  **أبي جني عليي** | **مثلت**  **اقتباس- مثلت** | **1948**  **1948** |
|  | **حنا الرسام** | **شعلة عيد الميلاد** | **مثلت** | **1948** |
|  | **عبد الغني الملاح** | **المعلم عبد القدوس** | **كتبت** | **1948** |
|  | **ذنون شهاب** | **فراق الحبيبين** | **م– شعرية- مثلت** | **1948** |
|  | **يوسف متي قصير** | **عامر وأسماء** | **=========** | **1948** |
|  | **بهنام حبابة** | **مصرع ادي شير** | **م- مثلت** | **1949** |
|  | **أحمد الفخري** | **أبو محجن الثقفي** | **م- شعرية - مثلت** | **1951** |
|  | **عبد الغني الملاح** | **مجد الزهور** | **شعرية- كتبت** | **1953** |
|  | **يونس صالح** | **الغني** | **م- مثلت** | **1953** |
|  | **سمياد ببوارد** | **فارتا نائس** | **م- أرمينية- مثلت** | **1953** |
|  | **عامر سامي الدبوني** | **متى استعبدتم النساء** | **كتبت** | **1953** |
|  | **غيونت بابويان** | **الأخوات الغيورات** | **أرمينية - مثلت** | **1954** |
|  | **أحمد محمد المختار** | **بين حسناء وشاعر** | **شعرية- كتبت** | **1955** |
|  | **غانم خالد وليد** | **الحاكم** | **مثلت** | **1955** |
|  | **غيونت بابويان** | **عدل سليمان** | **م- أرمينية- مثلت** | **1956** |
|  | **متي داريوس عيسى** | **الأسد المفتي** | **مثلت** | **1956** |
|  | **عيسى حنا جبو** | **المعلم** | **=** | **1956** |
|  | **سالم سعيد الصميدعي** | **حلم معن بن زائدة** | **=** | **1957** |
|  | **عبد الحق فاضل** | **قاضي ألواق واق** | **كتبت** | **1957** |
|  | **سالم عبد الله الحسو** | **الطالب الظال** | **م- مثلت** | **1957** |
|  | **الأب يوسف سعيد** | **المجزرة الأولى** | **كتبت** | **1957** |
|  | **عمر الطالب** | **مسرحيات قصيرة** | **=** | **1957** |
|  | **سالم الدباغ** | **ياسيدي سقط الجدار** | **=** | **1957** |
|  | **وديع حنا كجو** | **حكم قره قوش** | **مثلت** | **1958** |
|  | **سالم سعيد الصميدعي** | **عبد الرحمن البنا** | **م- مثلت** | **1959** |
|  | **أسامة عيسى** | **القروي** | **مثلت** | **1959** |
|  | **سعيد حسقيل يونس** | **عقلية الجهلاء** | **=** | **1959** |
|  | **بشير حسن القطان** | **الطيف الملثم** | **شعرية - مثلت** | **1959** |
|  | **خلف راوي عبيد** | **حكم الشعب** | **مثلت** | **1959** |
|  | **عمر الطالب** | **القتلة** | **كتبت** | **1960** |
|  | **كامل كادو** | **حميد وفلو** | **م- مثلت** | **1960** |
|  | **عبد الإله حسن** | **المهمة 9** | **مثلت** | **1961** |
|  | **وجيه ألكلاك** | **عاشق الذهب** | **م-إعداد - مثلت** | **1961** |
|  | **محمود يونس** | **الشحاذ الأرستقراطي** | **أعداد - مثلت** | **1961** |
|  | **سالمة نامق** | **خالد بن الوليد** | **م- إعداد - مثلت** | **1961** |
|  | **جرجيس ألقاسمي** | **الزواج المستعجل** | **مثلت** | **1961** |
|  | **سالمة نامق** | **أسلام عمر** | **م- أعداد- مثلت** | **1962** |
|  | **محمد فوزي طبو** | **الرمال السوداء** | **م - مثلت** | **1962** |
|  | **عبد الغني الراوي** | **حلاق المحلة** | **مثلت** | **1962** |
|  | **عواطف يوسف يعقوب** | **الخطوبة** | **م- أعداد- مثلت** | **1962** |
|  | **وهبية مصطفى** | **بلال الحبشي** | **م- اقتباس- مثلت** | **1962** |
|  | **سهام الفخري** | **رابعة العدوية** | **========** | **1962** |
|  | **ميسر عبد فليح** | **ثورة المجانيين** | **كتبت** | **1962** |
|  | **سامي طه الحافظ** | **صورة المرحوم** | **كتبت** | **1962** |
|  | **ميسر عبد فليح** | **قهوة الثوب**  **قتله الروتين** | **أعداد- مثلت**  **كتبت** | **1963**  **1963** |
|  | **عبد الإله حسن** | **فلسطين** | **مثلت** | **1963** |
|  | **سالم الخباز** | **مأساة فلسطين** | **كتبت** | **1963** |
|  | **خلف راوي عبيد** | **ركاب العربة الأخيرة**  **الخيار** | **=**  **=** | **1963**  **1963** |
|  | **عبد الله زكي** | **إلى الجزائر** | **=** | **1963** |
|  | **بلاوي فتحي الحمودي** | **الطحان و الحاصودة** | **=** | **1963** |
|  | **عبد الإله حسن** | **البحث عن السعادة**  **المحاكمة** | **م- مثلت**  **مثلت** | **1964**  **1964** |
|  | **حسب الله يحيى** | **الدرب** | **=** | **1964** |
|  | **سالم الخباز** | **الهجرة إلى الحبشة** | **كتبت** | **1964** |
|  | **عبدالاله الجبوري** | **مدرسة جحا** | **مثلت** | **1964** |
|  | **عبد الجبار جميل** | **عطس المرحوم** | **=** | **1964** |
|  | **صباح السناطي** | **أرغموني لن أتزوج** | **كتبت** | **1964** |
|  | **يونس السبعاوي** | **أبو الزعرور** | **عامية - مثلت** | **1964** |
|  | **نجيب قاقو** | **الحسن أبو نؤاس** | **كتبت** | **1964** |
|  | **ميسر عبد فليح** | **كاتب العرائض** | **عامية - كتبت** | **1964** |
|  | **بلاوي فتحي الحمودي** | **الضياع** | **كتبت** | **1964** |
|  | **عبد الحسين خضر** | **شهرزاد في الخيام** | **=** | **1965** |
|  | **يونس السبعاوي** | **أبو سبع** | **عامية – مثلت** | **1965** |
|  | **فيصل الدليمي** | **المحكمة** | **كتبت** | **1965** |
|  | **خضر جمعة حسن** | **النصر ثمن الفداء** | **=** | **1965** |
|  | **ماهر حربي هرمز** | **المغامرون** | **مثلت** | **1965** |
|  | **سامي طه الحافظ** | **الما عندو فلس** | **عامية -مثلت** | **1965** |
|  | **خيري الجلبي** | **تعال باجر** | **م- عامية - مثلت** | **1965** |
|  | **محمود العزاوي** | **صراع في عدن** | **مثلت** | **1965** |
|  | **صلاح الدين عبد العزيز** | **مو كتلج هالولد** | **م- عامية - مثلت** | **1965** |
|  | **سالم الخباز** | **المسيح** | **شعرية - كتبت** | **1965** |
|  | **وليم زكريا** | **الهروب**  **البئر** | **كتبت**  **=** | **1965**  **1965** |
|  | **الأب يوسف حبي** | **التائه** | **=** | **1965** |
|  | **طلال حسن عبد الرحمن** | **الثلوج** | **=** | **1965** |
|  | **ملكي كوركيس متي** | **الطبيب** | **م- مثلت** | **1966** |
|  | **غيوتت بابويان** | **عظماء الأرمن** | **أرمينية - مثلت** | **1966** |
|  | **ماهر حربي هرمز** | **أسرة في مهب الريح** | **مثلت** | **1966** |
|  | **طارق برهان** | **بس كول** | **عامية - مثلت** | **1966** |
|  | **عبد الجبار جميل** | **مجموعة مسرحيات** | **=======** | **1966** |
|  | **خليل ابراهيم** | **العرضحالجي**  **مدرسة الفن** | **=======**  **=======** | **1966**  **1966** |
|  | **عبد الإله حسن** | **سعيد بن المسيب** | **كتبت** | **1966** |
|  | **عبد الله زكي** | **إلى فلسطين** | **كتبت** | **1966** |
|  | **يونس السبعاوي** | **مجموعة مسرحيات** | **عامية - مثلت** | **1966** |
|  | **وليم زكريا** | **قروي بين القبور** | **كتبت** | **1966** |
|  | **معن عبد القادر ال زكر** | **أخلاق للبيع** | **إعدادا- مثلت** | **1966** |
|  | **محمود فتحي** | **العبقري**  **البركان** | **كتبت**  **مثلت** | **1966**  **1966** |
|  | **باسم عجاج** | **نداء الفداء** | **=** | **1966** |
|  | **طارق برهان** | **المجرى** | **كتبت** | **1966** |
|  | **محمد محسن** | **الزمن الذي لانت فيه الملائكة** | **إعداد- كتبت** | **1966** |
|  | **محمد نوري عبد القادر** | **أنا وهو والدكتور**  **في سبيل أمتي** | **م – عامية – مثلت**  **=========** | **1966**  **1967** |
|  | **يونس السبعاوي** | **مجموعة مسرحيات** | **عامية - مثلت** | **1967** |
|  | **سالمة نامق** | **سنعود يوما** | **م- أعداد- مثلت** | **1967** |
|  | **عمر الطالب** | **عندما سقط الهرم** | **كتبت** | **1967** |
|  | **عبد الوهاب النعيمي** | **عمان لن تموت** | **=** | **1967** |
|  | **فاضل محمد عبد الله** | **المواجهة**  **ساعة أنس**  **دروب الجهل** | **=**  **مثلت**  **كتبت** | **1967**  **1967**  **1967** |
|  | **محمود العزاوي** | **الزنزانة** | **مثلت** | **1967** |
|  | **بشير القطان** | **الطالب الكسول** | **م - مثلت** | **1967** |
|  | **سامي طه الحافظ** | **الحمام** | **كتبت** | **1967** |
|  | **نبيل يوسف** | **محامي رغما عنه** | **مثلت** | **1967** |
|  | **سالم العزاوي** | **بروفة** | **=** | **1967** |
|  | **طارق علي شريف** | **الكلاب القذرة**  **القلعة الملعونة** | **كتبت**  **=** | **1967** |
|  | **سامي حميد الجادر** | **كضاها الله** | **كتبت** | **1967** |
|  | **أحمد منصور** | **أربعة فصول** | **مثلت** | **1967** |
|  | **وليم يلدا** | **منو ابو باجر**  **التضحية** | **عامية – كتبت**  **مثلت** | **1967** |
|  | **عبد الجبار جميل** | **مجموعة مسرحيات** | **=** | **1967** |
|  | **مصطفى محي الدين** | **الحرمان** | **كتبت** | **1967** |
|  | **عبد الإله حسن** | **الفجر الدامي** | **=** | **1967** |
|  | **ناصر الكناني** | **الإعدام** | **=** | **1967** |
|  | **طلال حسن عبد الرحمن** | **النقيب** | **=** | **1967** |
|  | **طارق برهان** | **الأصابع المتيبسة** | **=** | **1967** |
|  | **راكان يحيى الحسن** | **زوجة أب** | **كتبت** | **1967** |
|  | **عبد الملك نوري** | **غاب القط ألعب يافار** | **م - مثلت** | **1967** |
|  | **سالم الخباز** | **النمرود** | **كتبت** | **1967** |
|  | **فيصل دبدوب** | **حوارية** | **شعرية- كتبت** | **1967** |
|  | **وليم زكريا** | **الشحاذ** | **كتبت** | **1967** |
|  | **حسن فاشل** | **من عاش بالحيلة** | **=** | **1967** |
|  | **نبيل يوسف** | **الغشاش**  **المجانيين** | **مثلت**  **=** | **1968** |
|  | **عمر الطالب** | **لماذا عدت لا ادري** | **كتبت** | **1968** |
|  | **عبد الحق فاضل** | **4 نساء و3 ضفادع** | **=** | **1968** |
|  | **محمود فتحي** | **المشوه** | **=** | **1968** |
|  | **عبد الواحد إسماعيل** | **فوتومان السريع** | **عامية - مثلت** | **1968** |
|  | **سالم العزاوي** | **لن يسدل الستار** | **مثلت** | **1968** |
|  | **معد الجبوري** | **آدابا** | **شعرية- كتبت** | **1968** |
|  | **سعد الله صبري** | **الدلال**  **المقاول الدجال** | **عامية – مثلت**  **=======** | **1968**  **1968** |
|  | **سالم الخباز** | **مئة مليون** | **م - مثلت** | **1968** |
|  | **عبد الإله حسن** | **شجرة القمر** | **=====** | **1968** |
|  | **المحامي عمانوئيل الرسام** | **سرحان بشارة** | **كتبت** | **1968** |
|  | **صلاح محمد علي** | **جميلة الجزائرية** | **مثلت** | **1968** |
|  | **أرشد توفيق** | **الباب الأربعون**  **العقاب صلبا** | **كتبت**  **شعرية -كتبت** | **1969** |
|  | **سهام الساعاتي** | **تقدم يا أخي** | **مثلت** | **1969** |
|  | **كمالة القزازي** | **قاضي الكوفة** | **م-أعداد- مثلت** | **1969** |
|  | **محمد زكي إسماعيل** | **لو عطلت الرجلين** | **========** | **1969** |
|  | **علي أحسان الجراح** | **أحلام فارغة** | **========** | **1969** |
|  | **بشرى البستاني** | **مسرحيات قصيرة** | **كتبت** | **1969** |
|  | **الأب يوسف حبي** | **الشهيدة** | **مثلت** | **1969** |
|  | **باسم عجاج** | **جيل الفداء** | **=** | **1969** |
|  | **سالمة نامق** | **قصة شعب** | **إعداد- مثلت** | **1969** |
|  | **حسن فاشل** | **من غربل الناس** | **كتبت** | **1969** |
|  | **سامي حميد الجادر** | **الزوجة الخائنة** | **=** | **1969** |
|  | **فاضل محمد عبد الله** | **تربية شوارع** | **م-عامية - مثلت** | **1969** |
|  | **ماهر حربي هرمز** | **السيدة ادم** | **مثلت** | **1969** |
|  | **سالم الخباز** | **الفارس المصلوب** | **شعرية - كتبت** | **1969** |
|  | **عبد الملك نوري** | **مسافر خانة مطركعة** | **عامية - مثلت** | **1969** |
|  | **طلال حسن عبد الرحمن** | **السعفة** | **كتبت** | **1969** |
|  | **عبد الغني محمد صالح** | **تاليها على بساط الفقر**  **اشوقت ازوج يم** | **عامية –مثلت**  **=======** | **1969** |
|  | **يوسف مرجان** | **حياة طالب** | **كتبت** | **1969** |
|  | **محمد زكي إسماعيل** | **عداد نجم فتاح فال** | **م - مثلت** | **1969** |
|  | **معن عبد القادر ال زكر** | **طوز وطبل** | **مثلت** | **1969** |
|  | **زهير غانم** | **ألأعور في المصيدة** | **كتبت** | **1969** |
|  | **تقي الدين محمد أمين** | **كلها من الصمونة** | **مثلت** | **1970** |
|  | **عبدالاله حسن** | **مأساة شعب** | **=** | **1970** |
|  | **فوزية العمري** | **المشردات** | **م- مثلت** | **1970** |
|  | **نهاد خضر** | **الحمي والكني** | **عامية - مثلت** | **1970** |
|  | **خليل المصور** | **أنا وموسي والصانع** | **مثلت** | **1970** |
|  | **تاكوهي بابويان** | **صوت الفداء** | **=** | **1970** |
|  | **أديبة سليم** | **نصيحة الأزهار** | **م- مثلت** | **1970** |
|  | **أبلحد السناطي** | **البلاوي** | **كتبت** | **1970** |
|  | **محمد سعيد عبد المنان** | **كلبهار** | **كردية - مثلت** | **1970** |
|  | **محمود فتحي** | **المصنع**  **السجن** | **مثلت**  **كتبت** | **1970** |
|  | **راسم السباح** | **بطلنا الكذب** | **عامية - مثلت** | **1970** |
|  | **سالم العزاوي** | **وراء الظلمة المشبوهة** | **كتبت** | **1970** |
|  | **خضر جمعة حسن** | **مسيرة النماذج** | **=** | **1970** |
|  | **سالم الخباز** | **زمن السقوط** | **مثلت** | **1970** |
|  | **واجب سعيد** | **سرحان بشارة سرحان** | **م- إعدادا- مثلت** | **1970** |
|  | **عبد الجبار جميل** | **مجموعة مسرحيات** | **مثلت** | **1970** |
|  | **خليل المصور** | **كاتب العرائض** | **عامية - مثلت** | **1970** |
|  | **عاصم إسماعيل** | **اللقاء** | **مثلت** | **1970** |
|  | **عماد الدين يحيى** | **ثوب الحداد** | **كتبت** | **1970** |
|  | **علي المهتدي** | **فاطمة** | **إعداد- مثلت** | **1970** |
|  | **يوسف مرجان** | **الهارب** | **مثلت** | **1970** |
|  | **نجمان ياسين** | **صفير الريح البارد**  **العميان يستردون أبصارهم** | **م- مثلت**  **إعداد- كتبت** | **1970**  **1970** |
|  | **طارق فاضل السنجري** | **الجذور** | **كتبت** | **1970** |
|  | **محمود العزاوي** | **الأخدود** | **=** | **1970** |
|  | **الأب يوسف حبي** | **صعود** | **مثلت** | **1970** |
|  | **معد الجبوري** | **تلفزيون السعادة** | **م- مثلت** | **1970** |
|  | **محمد فوزي طبو** | **إزهار تحترق**  **الشبابيك المفتوحة** | **مترجمة – كتبت**  **========** | **1970**  **1970** |
|  | **احمد منصور** | **المهزلة** | **كتبت** | **1970** |
|  | **محمود فتحي** | **الجايخانة**  **الآبار** | **=**  **=** | **1970** |
|  | **راسم السباح** | **أبو جاسم** | **عامية - مثلت** | **1970** |
|  | **سعد البزاز** | **احتراق** | **كتبت** | **1970** |
|  | **طارق برهان** | **ما با لغصب يا ناس**  **الإخطبوط**  **أبو رحومي** | **م- مثلت**  **====**  **م- مثلت** | **1970** |
|  | **جاسم العابد** | **حلاق النغم القديم** | **مثلت** | **1970** |
|  | **سامي طه الحافظ** | **اثنين في واحد** | **مثلت** | **1970** |
|  | **محمد زكي إسماعيل** | **طهور ابطبل**  **طبيب أبو جراوية**  **إشاعة** | **عامية- كتبت**  **مثلت**  **عامية - مثلت** | **1971** |
|  | **تقي الدين محمد أمين** | **خبات – النضال**  **كاوه الحداد**  **التكاتف** | **كردية - مثلت**  **======**  **======** | **1971** |
|  | **سنحاريب ستراك** | **الفدائي** | **كتبت** | **1971** |
|  | **محمد فوزي طبو** | **المسحاة** | **مثلت** | **1971** |
|  | **فوزي صابر الغريري** | **ثلاثة وجوه لأدم**  **النهاية بلا حدود**  **المصليات**  **القادم الجديد** | **=**  **=**  **=**  **كتبت** | **1971** |
|  | **علي المهتدي** | **الشقة الثانية** | **=** | **1971** |
|  | **عبد الجبار جميل** | **مجموعة مسرحيات** | **=** | **1971** |
|  | **راسم السباح** | **الكذاب بيتو خراب** | **=** | **1971** |
|  | **حسن ياسين احمد** | **أحرار وعبيد** | **=** | **1971** |
|  | **حسب الله يحيى** | **الاحتجاج** | **كتبت** | **1971** |
|  | **فاضل محمد عبد الله** | **ربعة الأيام السود** | **مثلت** | **1971** |
|  | **حازم سيد شيت** | **محو الأمية** | **م- مثلت** | **1971** |
|  | **محمود العزاوي** | **القاتل** | **مثلت** | **1971** |
|  | **نجمان ياسين** | **رجل الجوع والغضب** | **م- مثلت** | **1971** |
|  | **راكان يحيى الحسن** | **الكاع** | **عامية -كتبت** | **1971** |
|  | **غانم سعيد حسن** | **شاعر في مجلس الخليفة** | **م- مثلت** | **1971** |
|  | **عبد الملك نوري** | **عصفورين بحجر** | **=====** | **1971** |
|  | **يوسف مرجان** | **الجثة** | **=====** | **1971** |
|  | **عبد الواحد إسماعيل** | **المدرسة القديمة** | **عامية - مثلت** | **1971** |
|  | **حسن الصفار** | **الاستعلامات** | **مثلت** | **1971** |
|  | **عبد المحسن شلاوي** | **مسامير في تابوت** | **كتبت** | **1971** |
|  | **وليم زكريا** | **طبيب قبل الميلاد** | **مثلت** | **1971** |
|  | **سالم الخباز** | **ثمة أمر ما** | **كتبت** | **1971** |
|  | **خليل المصور** | **الدكتور المزيف** | **مثلت** | **1971** |
|  | **محمود فتحي** | **ردم المدن بعيدالميلاد الثالث** | **كتبت** | **1971** |
|  | **محمد نوري عبد القادر** | **في سبيل أمتي** | **م- مثلت** | **1971** |
|  | **محمود العزاوي** | **القفص**  **سقوط ذو نؤاس** | **كتبت**  **=** | **1971** |
|  | **طارق فاضل السنجري** | **خادم جديد** | **اقتباس - مثلت** | **1971** |
|  | **الأب حنا جولاغ** | **الابن الظال**  **مشكلة نقد الزواج** | **مثلت**  **=** | **1971** |
|  | **محمد فوزي طبو** | **المنجم**  **زلابية التفاح** | **مترجمة- كتبت**  **========** | **1971** |
|  | **الأب هرمز حنا** | **دوشو** | **اقتباس - مثلت** | **1971** |
|  | **احمد منصور** | **هؤلاء الرجال يبحثون عن مدينة فاضلة**  **فوانيس** | **مثلت**  **=** | **1971** |
|  | **عبد الرزاق محمود الطائي** | **الشرارة**  **يقظة الكادحين** | **كتبت**  **مثلت** | **1971** |
|  | **عصام الصفار** | **حلاق بالقجغ** | **عامية - مثلت** | **1971** |
|  | **طارق برهان** | **معركة الساعة**  **عيش وشوف** | **م- مثلت**  **مثلت** | **1971** |
|  | **ذنون شهاب** | **أبو تمام في موكب الخلود** | **شعرية - مثلت** | **1971** |
|  | **فاضل محمد عبدا لله** | **تاجر في المدينة**  **الكمبيالة** | **مثلت**  **كتبت** | **1971** |
|  | **صباح إبراهيم** | **الثوغ يا ملك الزمان** | **إعداد- مثلت** | **1971** |
|  | **عبد الملك نوري** | **أنت السبب** | **م- مثلت** | **1971** |
|  | **سالم عبد القادر** | **اتكندغ الدست لقالو قبغ**  **حمودي افندي** | **عامية – مثلت**  **كتبت** | **1971** |
|  | **صباح الأطرش** | **الكابوس** | **=** | **1971** |
|  | **عبدالباري عبدالرزاق النجم** | **مصمدلي جم فلس** | **عامية - مثلت** | **1971** |
|  | **ذنون شهاب** | **اندحار الإقطاعية** | **شعرية - كتبت** | **1971** |
|  | **فيليب سعيد** | **الغربان**  **برقية من اله الغضب**  **النار و الأقنعة** | **كتبت**  **مثلت**  **=** | **1971** |
|  | **عبد الخالق محمود** | **دست عاش ودست مات**  **السفيه المشنوق** | **عامية – مثلت**  **مثلت** | **1971** |
|  | **عبد الستار حسن** | **ثمن الاعتراف** | **كتبت** | **1971** |
|  | **محمد صابر الكيلاني** | **ماراحت بلاش** | **عامية - مثلت** | **1971** |
|  | **امجد توفيق** | **الصياد** | **كتبت** | **1971** |
|  | **امجد محمد سعيد** | **ظل وراء النبع** | **=** | **1971** |
|  | **آم المعونة** | **القاضي العادل** | **اقتباس- مثلت** | **1971** |
|  | **عبد حمدون** | **محكمة التاريخ** | **مثلت** | **1971** |
|  | **اسعد سعيد جاسم** | **إهمال أب** | **=** | **1971** |
|  | **يوسف عودة** | **الطالب** | **=** | **1971** |
|  | **عبد الوهاب أرملة** | **المشرحة** | **=** | **1971** |
|  | **خليل إبراهيم** | **أم سعد** | **=** | **1976** |
|  | **سلوى زكو** | **حكايات للناس** | **=** | **1979** |
|  | **معد الجبوري** | **شموكين** | **كتبت** | **1980** |
|  | **أمجد محمد سعيد** | **دم فوق لامونيدا** | **=** | **1981** |
|  | **سليمان نجيب** | **شايف خير** | **أعداد –عامية مثلت** | **1983** |
|  | **نجم الخياط** | **حرامي الصندوق** | **عامية - مثلت** | **1984** |
|  | **عبد الجبار جميل** | **شليلة وضايع راسها** | **========** | **1986** |
|  | **محمد عطاء الله** | **إمبراطور للبيع** | **كتبت** | **1986** |
|  | **ميسر الخشاب** | **الأسياد** | **=** | **1986** |
|  | **معد الجبوري** | **الشرارة**  **السيف والطبل** | **كتبت**  **=** | **1986**  **1988** |
|  | **طارق فاضل السنجري** | **يوميات مصور** | **عامية - مثلت** | **1988** |
|  | **رعد فاضل** | **لا غبار لا أحد** | **كتبت** | **1988** |
|  | **محمد عطاء الله** | **كلاب سائبة** | **=** | **1988** |
|  | **حيدر محمود** | **السيف** | **=** | **1988** |
|  | **بيات محمد حسين مرعي** | **الجان والمجنون** | **=** | **1990** |
|  | **حسين رحيم** | **الجمجمة** | **=** | **1990** |
|  | **فارس جويجاتي** | **العرس الكبير** | **أعداد - مثلت** | **1990** |
|  | **رياض عصمت** | **هل كان العشاء دسما** | **مثلت** | **1990** |
|  | **حنا نيسان** | **صراخ في أورشليم** | **أعداد- مثلت** | **1990** |
|  | **عبد الرزاق إبراهيم** | **كاسب كار** | **عامية - مثلت** | **1991** |
|  | **شفاء العمري** | **الخادم والسيد** | **مثلت** | **1992** |
|  | **حميد محمود** | **حصار الموصل والسيف** | **كتبت** | **1992** |
|  | **حسين رحيم** | **أخر أيام الكبرياء** | **=** | **1992** |
|  | **طارق فاضل السنجري** | **حكاية شعبان** | **مثلت** | **1992** |
|  | **فريد عبد الوهاب** | **حرامي الحب** | **أعداد- مثلت** | **1992** |
|  | **رعد فاضل** | **علاء الدين والمصباح** | **لأطفال- مثلت** | **1992** |
|  | **ناهض الرمضاني** | **اشتباك** | **كتبت** | **1993** |
|  | **يسن طه** | **شيء من الحصار** | **أعداد- مثلت** | **1993** |
|  | **رعد فاضل** | **نشيد ألأخطاء** | **كتبت** | **1993** |
|  | **ميثاق حسن** | **مالك المصباح** | **لأطفال - كتبت** | **1993** |
|  | **حسين رحيم** | **هذيانات معطف**  **ومجموعة مسرحيات** | **كتبت**  **عامية -كتبت** | **1994**  **1994** |
|  | **محمد عطاء الله** | **فضيحة الدجاج الأمريكي** | **كتبت** | **1994** |
|  | **معد الجبوري** | **لؤلوة الصحراء** | **=** | **1994** |
|  | **فلاح عبد حمدون** | **همس المجانيين** | **إعداد - مثلت** | **1994** |
|  | **عبد الوهاب إسماعيل** | **ليلة موصلية** | **مثلت** | **1994** |
|  | **شفاء العمري** | **أمل** | **كتبت** | **1994** |
|  | **طلال وديع** | **رخموثا** | **سريانية - مثلت** | **1994** |
|  | **عبد الرزاق إبراهيم** | **بيت العز**  **أنهم يقتلون الطيور** | **عامية – مثلت**  **مثلت** | **1994**  **1994** |
|  | **حنا نيسان** | **مواضيع ساخنة** | **=** | **1994** |
|  | **يسن طه** | **نونة والحية الملعونة** | **لأطفال- مثلت** | **1995** |
|  | **حسين رحيم** | **الأخوة ياسين** | **كتبت** | **1995** |
|  | **طلال وديع** | **الحب** | **=** | **1995** |
|  | **أسامة غاندي** | **الحبلجي** | **عامية - مثلت** | **1995** |
|  | **محمود العزاوي** | **الخان والسلطان** | **مثلت** | **1995** |
|  | **عبد الرزاق إبراهيم** | **البورصجية** | **=** | **1995** |
|  | **سعدي صالح** | **تجار هذا الزمن** | **=** | **1995** |
|  | **إبراهيم يوخنا** | **خلما** | **سريانية - مثلت** | **1995** |
|  | **حسين رحيم** | **الحمقري**  **حرامي باب الطوب** | **مثلت**  **=** | **1995**  **1995** |
|  | **شاكر الخباز** | **الفارس والراية** | **=** | **1995** |
|  | **سعدي صالح** | **سلنموت** | **=** | **1995** |
|  | **فلاح عبد حمدون** | **الأغتيال** | **اعداد- مثلت** | **1995** |
|  | **حسين رحيم** | **مجموعة مسرحيات** | **عامية - مثلت** | **1996** |
|  | **حسن فاشل** | **ألي ما يعرف تدابيرة** | **إعداد - مثلت** | **1996** |
|  | **غفران الملك** | **عصام شابا** | **مثلت** | **1996** |
|  | **طلال وديع** | **اجوورشما** | **سريانية -مثلت** | **1996** |
|  | **سمير يعقوب** | **لوشناودركشتا** | **=======** | **1996** |
|  | **محمد نوري طبو** | **علوان ومشاكل النسوان** | **إعداد - مثلت** | **1996** |
|  | **فريق العمل** | **قتلة المسيح يتكلمون** | **مثلت** | **1996** |
|  | **طارق فاضل السنجري** | **لقطة ولقطة** | **عامية - مثلت** | **1996** |
|  | **عصام عبد الرحمن** | **أمان يللي** | **========** | **1996** |
|  | **فلاح عبد اللطيف** | **حنش حبيبي** | **========** | **1996** |
|  | **جلال جميل** | **فئران ومطابع**  **الظل**  **السكون**  **البيضة** | **كتبت**  **=**  **=**  **كتبت** | **1996**  **1996**  **1996**  **1996** |
|  | **محمود فتحي** | **الحبريشية ومقشغ يا لوز** | **عامية-كتبت** | **1996** |
|  | **طلال حسن** | **مجموعة مسرحيات** | **لأطفال- كتبت** | **1996** |
|  | **طلال وديع** | **حلم الأرض** | **كتبت** | **1997** |
|  | **عبد الله جدعان** | **حنين في ضيافة الملك** | **لأطفال- كتبت** | **1997** |
|  | **جسام فاضل** | **شعب الذرى** | **إعداد- مثلت** | **1997** |
|  | **طلال وديع** | **طوبانا** | **سريانية - مثلت** | **1997** |
|  | **إبراهيم يوحنا** | **شمشا كموقذا** | **========** | **1997** |
|  | **عصام عبد الرحمن** | **العاشقة** | **مثلت** | **1997** |
|  | **حسين رحيم** | **مجموعة مسرحيات** | **عامية -مثلت** | **1997** |
|  | **عماد نوري** | **الليلة الأخيرة**  **الحاسة السابعة**  **عاقبة الكذب** | **كتبت**  **=**  **لأطفال- كتبت** | **1997**  **1997**  **1997** |
|  | **طلال وديع** | **خلما دارنا** | **مثلت** | **1997** |
|  | **طلال حسن** | **مجموعة مسرحيات** | **لأطفال- كتبت** | **1997** |
|  | **عبد الله جدعان** | **الأميرة شهد وأخبار طير السعد** | **=======** | **1997** |
|  | **عصام عبد الرحمن** | **صاحب المقام** | **إعداد- مثلت** | **1997** |
|  | **سعدي صالح** | **كش أنا الملك** | **=** | **1997** |
|  | **حسن فاشل** | **بلاوي** | **=** | **1997** |
|  | **رعد فاضل** | **من ...لمن .... لماذا** | **كتبت** | **1998** |
|  | **مروان ياسين** | **شعر مستعار** | **=** | **1998** |
|  | **ناهض الرمضاني** | **ساعة الميدان** | **=** | **1998** |
|  | **طلال حسن** | **أشتار** | **للفتيان- كتبت** | **1998** |
|  | **ناهض الرمضاني** | **نديم شهريار** | **كتبت** | **1999** |
|  | **كرم الاعرجي** | **أوقفوا العالم أني أترجل**  **المتحف** | **كتبت**  **=** | **1999**  **1999** |
|  | **بشار عبد الغني** | **التجاوزعلى ضوء احمر**  **اصدقاء ولو لمرة** | **كتبت**  **=** | **1999**  **1999** |
|  | **حسين رحيم** | **الإعدام** | **كتبت** | **1999** |
|  | **إبراهيم يوحنا** | **الأميرة والببغاء** | **كتبت** | **1999** |

ملحق رقم( 2)

جدول يبين النصوص المسرحية التي كتبت في مدينة الموصل من عام 2000 لغاية عام 2009.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **ت** | **كاتب المسرحية** | **أسم المسرحية** | **الملاحظات** | **عام النشر** |
| **1.** | **أحمد حسن الماجد** | **أنتبه قد يحدث لك هذا** | **كتبت** | **2000** |
| **2.** | **بشار عبد الغني** | **هجرة الطيور الخشبية** | **=** | **2000** |
| **2.** | **سعدي صالح البريفكاني** | **جناح ونصف سيف** | **=** | **2000** |
|  | **طارق فاضل السنجري** | **أميرة الحب** | **لأطفال - مثلت** | **2000** |
|  | **عبد القادر الحلبي** | **أية** | **كتبت** | **2000** |
| **3.** | **فلاح عبد حمدون** | **النوارس تحلق عاليا** | **=** | **2000** |
|  | **طلال حسن** | **هيلا يا رمانة** | **=** | **2001** |
| **5.** | **حسين رحيم** | **الخفاشة** | **=** | **2002** |
| **6.** | **فلاح عبد حمدون** | **من البداية الى البداية** | **=** | **2003** |
| **8.** | **طارق فاضل السنجري** | **أحلام ممنوعة** | **مثلت** | **2003** |
|  | **ناهض الرمضاني** | **امادو** | **كتبت** | **2004** |
| **10.** | **فلاح عبد حمدون** | **رمونت كنترول**  **لنبحث معا لتجده معي** | **=**  **=** | **2005**  **2005** |
| **11.** | **بشار عبد الغني** | **رقعة شطرنج** | **=** | **2005** |
| **12.** | **ناهض الرمضاني** | **مسرحية بروفة لسقوط بغداد** | **=** | **2004** |
|  | **حسين رحيم** | **ليلة الكراسي** | **=** | **2007** |
| **13.** | **فلاح عبد حمدون** | **لااحد يصمت لا احد يتكلم** | **=** | **2007** |
|  | **حسين رحيم** | **مسافر زاده الظلام** | **=** | **2008** |
|  | **محمد مردان** | **الطريق** | **=** | **2008** |
| **14.** | **بيات محمد حسين مرعي** | **الضباب يقظ**  **حلم الفناجس**  **هذيانات معطف**  **الجان والمجنون**  **خيط من تراب** | **كتبت** | **2009** |

ملحق رقم (4): فولدر مسرحية أحلام ممنوعة



**Abstract**

Through different ages; different literary doctrines were the main pivot for the Arab and the international playwrights in composing their dramatic texts and getting them out to the existence. Those texts were of two types; those with which their playwrights adhered to certain literary doctrines such as the classic, the romantic and the realistic. So these texts were characterized with a distinctive constructions stayed strong against the factor of time and widely spread. As for the second type; it is that one which deviated from the restrictions of Aristotle in (The Art of Poetry) concerning tragedy and comedy when those texts contained different constructions which expressed pains that man suffered resulting from World War I and II. So those texts or works followed doctrines such as expressionism, surrealism and absurdity to express the reality at that time.

Some playwrights in the city of Mosul chose of those doctrines and tried to apply them in their dramatic texts according to the culture of each of them, the profession, and the environment that he lived in with all its political, social and economic changes.

And according to what is mentioned above; the researcher divided the current study (The Literary Doctrines and Their Relativities to The Mosilli Dramatic Texts) into four chapters. The first contained an exposition to the problem of the study and the proposed solution which was formulated as follows: What are the literary doctrines that the Mosilli playwrights tried to apply in writing their dramatic texts?

Then came the importance of the study as a cultural and an epistemological data contributes in shedding the light on important aspects in the history of the Iraqi theatre, particularly in the city of Mosul as origin and start, the written texts and the most famous writers and well known persons.

As for the need to the study; it appeared in how the students of the colleges and the institutes of fine arts, researchers and critics, get the benefits of those texts, particularly who are interested in studying and taking a look at those dramatic texts which were composed in the beginning of the Iraqi theatre and their relativities to the coming western literary texts. Therefore the current study aimed at: studying the most effective literary doctrines and their relativities to the dramatic texts that were composed in the city of Mosul.

Then the researcher referred to the three temporal borders of the study (from 2000 to 2010), the spatial ones (The city of Mosul) and the objective ones which were similar to the aim of the study to, then to end this chapter with restricting the conceptions (doctrines, relativity and the text) and their procedural definitions.

The second chapter included the theoretical frame and the previous studies. It consisted of three sections the first dealt with the literary doctrines, the second was devoted to explain the conceptual belongingness behind the evolution of the dramatic text in the city of Mosul, which is considered a pioneering Iraqi city in the Art of Drama. As for the third section; it included an introduction to the construction of the dramatic text and it constituent elements which distinguish it from other literary genres. Then came the indicators that the theoretical frame resulted and according to which the samples of the study were analyzed. The second chapter ended with the previous studies in which the researcher did not find anything that could approach the aim of the current study which search for the relativities of the dramatic texts in the city of Mosul with the literary doctrines.

The third chapter (the procedures of the study) included the community of the study which consists of (twenty two) dramatic texts represented the temporal period of the borders of the study, therefore, and by means of the tool of the study, the methodology and the intentional sample choice, the samples of the study were analyzed, and they are the following texts:

1. The play (Haila Yarummanah) by Talal hasan 2001
2. The play (Ahlam Mamnooa'a) by Tariq Fadhil 2003
3. The play (Amado) by Nahidh Arramadhani 2005
4. The play (Lailatulkarasi) by Hussein Raheem) 2007
5. The play (Addababu Yaqidh) Bayat M. H. Maree 2009

The fourth chapter included the findings of analyzing the samples of the study which were discussed by the researcher, then the conclusion, the recommendations, proposed studies, references and appendices. The study also was ended with an abstract in English language.

**Ministry of Higher Education and Scientific Research**

**University of Babylon / College of Fine Arts**

**Dept of Dramatic Arts**

**High Studies**

**Literary Doctrines and Their Relativities in The Mousilli Dramatic Text**

**A Thesis Submitted to**

**The Council of The College of Fine Arts in babil University**

**As a Partial Fulfillment of Gaining M.A Degree**

**In Dramatic Arts**

**By**

**Zaid Tariq Fadhil Assanjari**

**Supervised by**

**Professor Dr. Hameed Ali Hassoon Azzubaidi**

2012 A.D **Babylon** 1433 H

1. () ينظر: عادل ضرغام، **في تحليل النص الشعري**، منشورات الاختلاف، ط1 (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009) ص 4- 5. [↑](#footnote-ref-1)
2. )) إبراهيم مدكور وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط4، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، 2004) ص 316- 317. [↑](#footnote-ref-2)
3. )) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، (بيروت: دار المعرفة، 2005) ص 475. [↑](#footnote-ref-3)
4. )) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية**، ط1،ج2، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، 1982م) ص 361. [↑](#footnote-ref-4)
5. )) جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، (بيروت: دار العلم للملايين، 2005) ص 246. [↑](#footnote-ref-5)
6. )) إبراهيم مدكور وآخرون، **المعجم الوسيط**، مصدر سابق، ص 317. [↑](#footnote-ref-6)
7. )) علي جواد الطاهر، **الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي**، الموسوعة الصغيرة 121، (بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر، 1983) ص 9. [↑](#footnote-ref-7)
8. )) إبراهيم مدكور وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 723. [↑](#footnote-ref-8)
9. )) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مصدر سابق، ص 1038- 1039. [↑](#footnote-ref-9)
10. )) اندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، المجلد الأول، ترجمة: خليل أحمد خليل، (بيروت: منشورات عويدات، 2001) ص 77. [↑](#footnote-ref-10)
11. () سامي عبد الحميد، **العرب في مسرح شكسبير: دراسة مقارنة للمقاربتين النصية والإخراجية**، أطروحة دكتوارة منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، قسم الفنون المسرحية، 2004، ص9. [↑](#footnote-ref-11)
12. )) سمير سعيد حجازي، **معجم مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب الأدبية والنقدية**، ط1 ) القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع، 2007) ص 26. [↑](#footnote-ref-12)
13. () ابن منظور: الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان** **العرب**، المجلد الرابع عشر، مادة نص، (بيروت: دار صادر، 2008) ص 271. [↑](#footnote-ref-13)
14. )) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مصدر سابق، ص 1288- 1289. [↑](#footnote-ref-14)
15. )) إبراهيم مدكور وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 926. [↑](#footnote-ref-15)
16. )) ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ط 3 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002) ص 260. [↑](#footnote-ref-16)
17. () الشريف الجرجاني، **كتاب التعريفات**، (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005) ص 167. [↑](#footnote-ref-17)
18. )) علي محمد هادي الربيعي، **الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح**، (عمان: دار صفاء للطباعة والنشر، 2012) ص 166. [↑](#footnote-ref-18)
19. () ماري الياس وحنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ط2،

    (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006) ص 369. [↑](#footnote-ref-19)
20. • الفن للفن: فكر وركن أساسي من أركان الرمزية ظهر على يد المثاليين الألمان حول عضوية القصيدة واقترابها من الموسيقى كان لها الأثر في بزوغ هذه الفكرة التي ازدهرت في فرنسا بداية القرن التاسع عشر والتي اعتنقها الشاعر الأمريكي أدجار الآن بو، ومن بعده الشاعر الفرنسي بودلير متأثرا به. ينظر: نهاد صليحة، **التيارات المسرحية المعاصرة**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، 1997) ص22. [↑](#footnote-ref-20)
21. )) ينظر: سالم احمد الحمداني، **مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث**، (جامعة الموصل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1989) ص 13. [↑](#footnote-ref-21)
22. )) محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1974) ص 40. [↑](#footnote-ref-22)
23. () نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص12. [↑](#footnote-ref-23)
24. • حول هذه النقطة تكاد تجمع أراء الباحثين إن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية هي بدايات المذاهب الأدبية إلا إن الاختلاف يأتي ما بعد الواقعية فمثلا يعد البعض المثالية، الصوفية، الإنسانية، الانطباعية، العدمية، الميتافيزيقية، العقلانية، القومية،و التجريدية مذاهب أدبية، ولا غرابة في إن يجد الباحث إن هذه المذاهب لم تذكر ألبته في مؤلفات أخرى واقتصرت عندهم على الكلاسيكية والرومانسية والواقعية النقدية والتعبيرية والسريالية والوجودية والواقعية الاشتراكية. للاستزادة ينظر: نبيل راغب، **المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977). و ينظر: محمد مفيد الشوباشي**، الأدب ومذاهبه**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970). [↑](#footnote-ref-24)
25. () دريني خشبة، **أشهر المذاهب المسرحية**، (القاهرة: دار الروضة للطباعة والنشر، 1961) ص ج – د. [↑](#footnote-ref-25)
26. )) ينظر: جميل نصيف التكريتي، **المذاهب الأدبية**، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990) ص46. [↑](#footnote-ref-26)
27. • إضافة إلى هوميروس من أعلام هذا المذهب فرجيل كاتب الملحمة (الأنيادة) الرومانية التي أرخت لتاريخ اللاتين وفلاسفة كأرسطو وهوراس صاحبي كتاب (فن الشعر) وما تركه كتاب المسرح الأوائل أسيخلوس(الفرس) وسفوكيلس(اوديب الملك) ويوريبيديس(المستجيرات) وغيرهم من نصوص مسرحية بقيت تدرس كنماذج يقتدى بها في الكلاسيكية القديمة تعد المادة الأولى التي اعتمدها المذهب الكلاسيكي. ينظــر: سالم احمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص 52. [↑](#footnote-ref-27)
28. )) ينظر: سالم احمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص 66- 69. [↑](#footnote-ref-28)
29. )) ينظر: عبد الرزاق الأصفر، **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999) ص15- 16. [↑](#footnote-ref-29)
30. • أرسطو وهوراس: أعلام اقتدى بهم أدباء الكلاسيكية الجديدة فضلا عن أن الكلاسيكية الجديدة خلفت ورائها مجموعة مهمة من نوابغ الأدب والفن والفلسفة وعلى ثلاثة مراحل مثل رونسار وباسكال وديكارت الذي نادىبأن يكون (العقل) هو المبدأ الأول في الفنون الأدبية ومونتيني الذي دعا في مقالاته لحل المشاكل الإنسانية كلها بالعقل، وتنتهي هذه المرحلة التأسيسية مع بداية الحكم الفعلي للويس الرابع عشر أي في سنة 1661، أما= =المرحلة الثانية الزاهرة (1661- 1690) في New Classicism فكانت على يد كل من كورني وراسين ولافونتين حيث أنتج أروع ما عرفته هذه الحقبة، أما في المرحلة الثالثة التي شهدت دعوات إلى أفكار ومثل جديدة كان من روادها لابرويار، وسان سيمون وغيرهم.. ويفضل آخرون تصنيف تاريخ الكلاسيكية الجديدة في مرحلتين فقط تمتد الأولى بين(1630- 1660) وتتميز بعنفوان التنظير الذي أنجب شاعر كبير هو كورني كتب خلالها مسرحيات مهمة، وتمتد الثانية بين(1660- 1688) وتتميز بظهور كبار الأدباء، فكان من بين ما كان إلى جوار كورني راسين وموليير، وكان الأدب الجديد وان كان تقليدا للقديم. ينظر: فايز ترحييني، **الدراما ومذاهب الأدب**، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988) ص 157- 159. وينظر:علي جواد الطاهر، **الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي،** الموسوعة الصغيرة 121، (بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر، 1983) ص 14- 15. [↑](#footnote-ref-30)
31. )) ينظر: جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبية، مصدر سابق، ص 47. [↑](#footnote-ref-31)
32. )) ينظر: عبد الحكيم حسان، **مذاهب الأدب في أوربا**: دراسة تطبيقية: الكلاسيكية، ط2 (القاهرة: دار المعارف، 1979) ص 7- 11. [↑](#footnote-ref-32)
33. **))** ينظر: محمد مفيد الشوباشي، الأدب ومذاهبه، مصدر سابق، ص 84. [↑](#footnote-ref-33)
34. **))** ينظر: سالم احمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص 68- 69. [↑](#footnote-ref-34)
35. **))** علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مصدر سابق، ص 108- 109. [↑](#footnote-ref-35)
36. **()** ينظر: فايز ترحييني، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ص 164. [↑](#footnote-ref-36)
37. • الرومانسية : حركة أدبية وفنية موسيقية، تميزت بالتأكيد على الخيال والعاطفة وإبداع الفنان الفرد العادي. نشأت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر كرد فعل ضد الكلاسيكية المحدثة في القرن الثامن عشر. وقد تأثرت الرومانسية بأفكار جان جاك روسو وبالثورتين الأمريكية والفرنسية، والتغير الاجتماعي المعاصر. وقامت الحركة الرومانسية بثورة على الأوضاع والأنماط المحددة الصارمة التي سادت العصر الكلاسيكي، وأكدت أهمية العاطفة والحواس أكثر من العقل والمنطق، وتميزت بالتأكيد على أهمية شخصية الفرد في المجتمع، واستكشاف الطبيعة دون الالتفات إلى القيود الكلاسيكية. ومن المواضيع الرئيسة في الرومانسية هو حب الطبيعة، والحنين إلى الماضي لا سيما القوطي، وحب البدائية والفلكلور وشخصية البطل الثائر أو السياسي … وبالتصوف والافتنان بالموت.

    ينظر: هتشنسون، **معجم الأفكار والأعلام**، (بيروت: دار الفارابي، 2007) ص 442. [↑](#footnote-ref-37)
38. () ينظر: جميل نصيف ((**العلاقة الجدلية بين المذاهب الأدبية**)) مجلة الأقلام، العدد 10، بغداد، وزارة الاعلام، 1970، ص 7-8. [↑](#footnote-ref-38)
39. • وبالإضافة إلى هيجو هناك أسماء تركت بصمة في الأدب الرومانسي مثل صموئيل تيلر كولردج، برسي بايش شيلي، وليم وردزورث، يوهان فولفجانج فون، فريدريك شليغل، جان جاك روسو، وليم شكسبير، وليم بيليك، نوفالس، الفرد فكتور فيني، شارل بودلير، والتر سكوت، وغيرهم. ينظر: ليليان فيرست، **الرومانتيكية**، ترجمة: عدنان خالد، (بغداد: منشورات المركز الثقافي والاجتماعي، 1978) ص 125- 137. [↑](#footnote-ref-39)
40. )) ينظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مصدر سابق، ص 75- 80. [↑](#footnote-ref-40)
41. () ينظر: ماري ألياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 234- 235. [↑](#footnote-ref-41)
42. )) ينظر: سالم احمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص 102- 107. [↑](#footnote-ref-42)
43. )) سيرغي بيتروف، دراسات في الواقعية: ((**جوهر النموذجية وأشكالها في الواقعية**)) ، ترجمة: زهير بغدادي، مجلة الآداب الأجنبية، العدد3، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1975، ص 88. [↑](#footnote-ref-43)
44. )) ينظر: جميل نصيف التكريتي، جدلية المذاهب الأدبية، مصدر سابق، ص 9- 1. [↑](#footnote-ref-44)
45. • في هذا الصدد يرجع الفضل إلى (لوكاتش) احد مؤسسي الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن عموما في رصد مفاهيم ثلاثة في السياق الجدلي الواجب إتباعه في العلوم الإنسانية هي البنية الدلالية الديناميكية، الوعي الممكن، والاحتمال الموضوعي.ينظر:عمر الطالب، **المذاهب النقدية**:دراسة وتطبيق، (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 1993) ص 176- 177. [↑](#footnote-ref-45)
46. )) ينظر: لوسيان غولدمان، **المنهجية في علم الاجتماع الأدبي**، ترجمة: مصطفى المسناوي، (لبنان: دار الحداثة، 1981) ص 8-9. [↑](#footnote-ref-46)
47. )) ينظر: ميشال ليور، **فن الدراما**، ترجمة: احمد بهجت فنصة، (بيروت: منشورات عويدات، 1965) ص25- 26. [↑](#footnote-ref-47)
48. •• وقصة فلوبير (النفس البسيطة) ورواية ستندال (دير بارم) وغوته في روياته (الآم الشاب فارتر) وهم من فرنسا، ومن أعلام الواقعية من انكلترا دي فو وفيلدنج. أما الروس فكانوا أكثر وقعا في النفس البشرية للمذهب الواقعي ونجد منهم روائيين ومسرحيين مثل غوغول في رواياته ( الزفاف، النفوس الميتة) وتشخوف، تولستوي، دوستوفسكي، بوشكين، بونين، تورغنيف، ليرمنتوف، وكتاب المسرح مثل غوركي (الأعماق السفلى)= =وغريبويدوف في مسرحية (بلية العقل)، ونرى في حقب أخرى أعلام يمثلون الواقعية مثل ديدرو، ليسنغ، وميرميه، الأخوان غونكور، دوماس الصغير، اوجين سو، ديكنز، برونتي. ينظر: سيرغي بيتروف، دراسات في الواقعية، مصدر سابق، ص 89- 95.

    وينظر، عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مصدر سابق، ص 136- 137. [↑](#footnote-ref-48)
49. )) ينظر: المصدر نفسه، ص 142- 143. [↑](#footnote-ref-49)
50. )) ينظر: رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 110 (الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، 1987) ص 163. [↑](#footnote-ref-50)
51. )) عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مصدر سابق، ص 137. [↑](#footnote-ref-51)
52. • يضاف إلى أعلام الطبيعية اندريه أنطوان ، ديدرو، تورجنيف، ، جوجول، تولستوي، هاوبتمان، سترندبرج قبل أن يتحول إلى التعبيرية، ينظر: سعد اردش، **المخرج في المسرح المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة العدد 19، (الكويت: المجلس الوطني للفنون والآداب، 1979) ص 38- 43. [↑](#footnote-ref-52)
53. )) ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 293. [↑](#footnote-ref-53)
54. () ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص 44. [↑](#footnote-ref-54)
55. () ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 294. [↑](#footnote-ref-55)
56. )) ينظر: ماري ألياس، مصدر سابق، ص 228- 229. [↑](#footnote-ref-56)
57. () ينظر: محمد عبد الرحيم عنبر، **المسرحية بين النظرية والتطبيق**، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966) ص 66. [↑](#footnote-ref-57)
58. () ينظر: فؤاد علي حارز ألصالحي، **دراسات في المسرح**، ( اربد: دار الكندي للنشر ، 1999) ص89-93. [↑](#footnote-ref-58)
59. )) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 229. [↑](#footnote-ref-59)
60. • الرمز: في الأدب والفن له الوظيفة نفسها. فهو الطريق إلى تجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة تحمل شحنة شعورية وأحاسيس مستفيضة، ولم يتبلور الوعي النقدي بالرمزية كوسيلة أدبية فعّالة حتى القرن التاسع عشر، بالرغم من إن الأدب قد استخدم الرمز منذ بدايته. فالرمز في ابسط صورة هو علامة أو إشارة، لها دلالة أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة. ينظر: نهاد صليحة، **التيارات المسرحية المعاصرة**، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001)، ص10-12. [↑](#footnote-ref-60)
61. • رامبو وبودلير وفرلين ومالرميه أشهر شعراء المذهب الرمزي، ومن الصعوبة في مكان حصر جميع أعلام الذهب الرمزي لان الرمز موجود في مختلف الحقب التاريخية، إلا إن هناك أسماء أخرى تركت بصمتها ومنجزها الأدبي والفني الرمزي أمثال فيليه دي ليل، هوفمنشتال، هوبتمان، وموسيقى فاغنر ومسرحيات البلجيكي موريس مترلنك، والايرلندي ييتس، ولينيه- بو، هنري بيك، الليدي جريجوري، هنريك ابسن، وأسماء اقل شهرة مثل بول كلودل صاحب مسرحيتي رأس من ذهب، المدينة. ينظر:آنا بليكان، **الرمزية: دراسة تقويمية**، ترجمة: الطاهر احمد مكي و غادة ألحفني، (القاهرة: دار المعارف، 1995) ص 227- 225. [↑](#footnote-ref-61)
62. ()ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص 25- 30. [↑](#footnote-ref-62)
63. )) ينظر: آنا بليكان، الرمزية: دراسة تقويمية،مصدر سابق، ص 217- 221. [↑](#footnote-ref-63)
64. () ينظر: عبد الغفار مكاوي، التعبيرية: في الشعر والقصة والمسرح، المكتبة الثقافية، العدد260 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971) ص 16. [↑](#footnote-ref-64)
65. )) ينظر: علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مصدر سابق، ص 120- 121. [↑](#footnote-ref-65)
66. • ومن أعلام هذا المذهب أيضا الرائد الأول في التعبيرية المصور الفرنسي (هارفي) الذي أطلق تسمية التعبيرية عام 1901 عند وصفه للإعمال الفنية لمجموعة من الرسامين من أتباع الرسام العالمي (فان كوخ)،و في ألمانيا(هانزنكليفر) الذي حقق أول استخدام ناجح على خشبة المسرح في مسرحيته الابنThe Son ، أما خارج ألمانيا فأن (كارل جابك) فقد ترك بصمته لا سيما في مسرحيته R.U.R، والأمريكي (المر رايس) في مسرحيته الآلة الحاسبة و (يوجين أونيل) الذي لم يترك مذهباً إلا ودخل فيه كما في مسرحيتيه القرد الكثيف الشعر والإمبراطور جونز، و (جون هاورد لوسن، و جورج س. كاوفمان، و مارك كونيلي) في عملهم المشترك (شحاذ على ظهر الحصان). ينظر: حميد علي حسون الزبيدي، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوارة غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 1998، ص 58- 59. [↑](#footnote-ref-66)
67. )) ينظر: رشاد رشدي، **نظرية الدراما من أرسطو إلى ألان**، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968) ص 178-181. [↑](#footnote-ref-67)
68. )) ينظر: نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، مصدر سابق، ص 128. [↑](#footnote-ref-68)
69. )) دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مصدر سابق، ص 213- 214. [↑](#footnote-ref-69)
70. • اندريه بريتون : هو رئيس هذه الحركة وأحاط به كل من لويس ارغوان وبول اليوار وفيليب سوبول وانضم إليهم جاك بارون، روبير دسنوس، ماكس ارنست، بيير ماسو، ماكس موريز، بيير اونيك، روجيه فيتراك، وانضم إليهم فيما بعد مكسيم الكسندر، أنطوان ارتو، جوزيف دلتايل، فرنسيس جبرار، اندريه ماسون، بيير نافيل، وماكس نول. وطرد بريتون من جماعته الذين مالوا إلى المجد الأدبي والسياسة وهم كل من جان كوكتو، جان بولهان، ريمون راديغيه، جول رومان، اندريه سالمون، بول فاليري، ومن ثم طرد أيضا شيركو و سلفادور دالي بسبب اعتناقهم الفاشستية، وعن جوزيف دلتايل بسبب اعتناقه الكاثوليكية. ينظر: ايف دوبليس، **السريالية**، ترجمة: بهيج شعبان، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1956) ص 15- 16. [↑](#footnote-ref-70)
71. )) ينظر: المصدر نفسه، ص 117. [↑](#footnote-ref-71)
72. () ينظر: موريس تادو، **تاريخ السريالية**، ترجمة: نتيجة الحلاق، (دمشق: وزارة الثقافة، 1992) ص 5- 11. [↑](#footnote-ref-72)
73. )) ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مصدر سابق، ص 180 -182. [↑](#footnote-ref-73)
74. • اللامعقول هو: اللا معنى وليس من المستغرب أن يحتار القارئ في تعدد المعاني لهذا التيار الذي ظهر بعد السريالية والتعبيرية، ووجد المعنيين إن من الصعب تفسيره فذهبوا ولجئوا إلى مذاهب شتى في تصنيفه تحت أطر محددة فمنهم من فسر ظهوره كردة فعل على الحرب العالمية الأولى وأهوالها ومنهم من عاد بالفضل في ظهوره على حيز الأدب والفن إلى المذاهب الفلسفية كالوجودية، أو غير ذلك من الأسباب التي يلجأ إليها النقاد عندما يشكل عليهم وضع ملامح واضحة لمذهب أدبي أو شكل فني جديد. ينظر:رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى ألان، مصدر سابق، ص 237-239. [↑](#footnote-ref-74)
75. () ينظر: انس زرزر، **قراءة في مسرح العبث: الرواد المؤسسون قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها**، مجلة شرفات الشام الثقافية، العدد 79، دمشق، وزارة الثقافة، الاثنين 21 حزيران 2010، ص 11. [↑](#footnote-ref-75)
76. • التغريب : بعض النقاد ومنهم أ.ب. هنكشليف مؤلف كتاب (العبث 1969) يرون بأن التغريب و انطلاقة مسرح العبث كانت على يد الفرد جاري عندما كتب ثلاث مسرحيات حول شخصية واحدة تدعى (ابو) وهي ابو، الملك ابو، ابو في الأغلال، ويرى هنكشليف إن مسيرة المسرح الغربي تغيرت تماما منذ ذلك التاريخ الذي قدمت فيه هذه المسرحيات التغريبية التي على إثرها ابتدع جاري فلسفته الخاصة التي اسماها بالباتافيزيقية ساخرا بها من كل الفلسفات الميتافيزيقية واصفا فلسفته الجديدة بأنها (العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقيا). لقد كان للباتافيزيقية تأثير كبير على ما يعرف بمسرح العبث، قبل أن يتبلور على يد رواده صموئيل بكت (في انتظار جودو) التي تعد النموذج الذي يقتدى به في نصوص مسرح اللامعقول، فضلا عن يونسكو في مسرحيته المهمة (الكراسي)، إضافة إلى اداموف وهارولد بنتر، ومن ثم ظهور جيل كتاب مكمل لهذا النهج أو ما اصطلح عليه (ما بعد العبث) كان من أهمهم كينيث برنارد ، تشارلز لادلام، رونالد تافيل وعرفوا بمسرح (الاستهزاء والتتفيه). ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص 110- 156. [↑](#footnote-ref-76)
77. () ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى ألان، مصدر سابق، ص 224-245. [↑](#footnote-ref-77)
78. )) ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص 125-128. [↑](#footnote-ref-78)
79. )) جميل نصيف، العلاقة الجدلية بين المذاهب الأدبية، مصدر سابق، ص 5. [↑](#footnote-ref-79)
80. • ينظر الملحق رقم 1. [↑](#footnote-ref-80)
81. )) علي الزبيدي، **المسرحية العربية في العراق**: محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية، (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية،1967) ص 45. [↑](#footnote-ref-81)
82. )) ينظر: عمر الطالب، **المسرحية العربية في العراق**، ج2، (النجف، مطبعة النعمان، 1971) ص 5- 17. [↑](#footnote-ref-82)
83. )) عمر الطالب وآخرون ، **موسوعة الموصل الحضارية**،المجلد الخامس، (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 1992) ، ص 406. [↑](#footnote-ref-83)
84. • ومنهم فرنسوا لونرمان ، شربونو، بافيه دي كورتيل، لوكار، أو كانوا قساوسة ورهبان أمثال : بطرس مرتين، جون بلن، لويس كسافاريوس ابوجي، فيلبوس كوش، يوسف روز، ينظر: لويس شيخو، **تاريخ الآداب العربية: في الربع الأول من القرن العشرين**، ( بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926)، ص 269- 272. [↑](#footnote-ref-84)
85. )) ينظر: المصدر نفسه، ص 270- 272. [↑](#footnote-ref-85)
86. )) عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 409. [↑](#footnote-ref-86)
87. ) ) ينظر: عمر الطالب، **موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين،** (الموصل: مركز دراسات الموصل، 2007) ص 154. [↑](#footnote-ref-87)
88. • المدارس الكنسية: احد الدلائل التي تشير إن العلاقات ما بين الكنائس في الموصل وحلب والشام ظلت مستمرة في عهد الانتداب البريطاني هو مسرحية (الزباء1933) لسليمان الصائغ، والمرجح أنها الفت قبل عام 1930، لأنها مثلت مرتين في الموصل على مسرح مدرسة شمعون الصفا، ثم قام بتمثيلها جماعة من شبان الطائفة الكلدانية في دمشق قبل طبعها. ينظر:عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 83. [↑](#footnote-ref-88)
89. )) ينظر: علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق،مصدر سابق، ص49-52. [↑](#footnote-ref-89)
90. )) عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق،ج2، مصدر سابق، ص **17.** [↑](#footnote-ref-90)
91. • ومن هذه المناطق المسيحية الحمدانية (قرقوش)، القوش، تلكيف، كرمليس، دير السيدة. دير مارمتي.ينظر: عامر سليمان وآخرون، **محافظة نينوى بين الماضي والحاضر**(جامعة الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1986) ص 169. [↑](#footnote-ref-91)
92. •• للاستزادة ينظر:علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 43-49.

    يوسف العاني وآخرون، **العراق الحضارة: مسرح العراق الحضاري**، سلسلة الندوات الفكرية (5) دبي، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، 2005، ص 94 – 95.

    نجم الدين عبد الله سليم، **المسرح في الموصل:1990 –** **1999**، ( الموصل: مطبعة الانتصار، 2008 ) ص 3-4.

    موفق الطائي، **سيرة مسرح**: **المسرح في الموصل 1970- 2003**، ( الموصل:مكتبة الجيل العربي، 2009) ص6. [↑](#footnote-ref-92)
93. (1) ينظر: عمر الطالب وآخرون ، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 406. [↑](#footnote-ref-93)
94. )) علي الزبيدي**،** المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 46. [↑](#footnote-ref-94)
95. )) أحمد قتيبة يونس، **التجربة الدرامية في مسرحيات حنا حبش**: **قراءة موضوعاتية**، بحث منشور،جامعة الموصل: مركز دراسات الموصل، 2010، ص 6. [↑](#footnote-ref-95)
96. )) المصدر نفسه، ص 6. [↑](#footnote-ref-96)
97. () لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، مصدر سابق ، ص 181. [↑](#footnote-ref-97)
98. )) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 47. [↑](#footnote-ref-98)
99. • لطيف وخوشابا: أما كعرض قدمت عام 1890 وهي مترجمة بتصرف عن أصل فرنسي بعنوان Fam Fam Et Colas لمدام دي بوفوار ولها أهميتها التاريخية لان السحار لجأ إلى أسلوب الترجمة (بتصرف) كامل للنص الأصلي لكي يلاءم الزمكان بالنسبة للعرض والمشاهدين وكأنه يكتب مسرحية جديدة ولا يقوم بعملية الترجمة فقط وبهذا سار على منوال عميد المسرح العربي مارون النقاش، والترجمة هنا بهذا الشكل لا تقلل من الجهد الكبير الذي بذله نعوم الرائد الحقيقي للمسرحية العراقية الحديثة. ينظر: عمر الطالب وآخرون ، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 407- 408. [↑](#footnote-ref-99)
100. )) ينظر: عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 18- 19. [↑](#footnote-ref-100)
101. )) خضر جمعة حسن، **حصاد المسرح في نينوى: 1880-1971،** (الموصل: مطابع الجمهور، 1972) ص19 [↑](#footnote-ref-101)
102. )) عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 22- 26. [↑](#footnote-ref-102)
103. )) ينظر: عبد الرزاق الهلالي**، تاريخ التعليم في العراق** (بغداد: شركة الطبع والنشر الأهلية، 1959) ص17. [↑](#footnote-ref-103)
104. )) ينظر: محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث:** 1847- 1914(بيروت: دار الثقافة، 1967) ، ص 195. [↑](#footnote-ref-104)
105. )) ينظر: عمر الطالب وآخرون ، موسوعة الموصل الحضارية،المجلد الخامس،مصدر سابق، ص 406- 407. [↑](#footnote-ref-105)
106. • وأشهرها سميت بمجاعة (غلاء الليرة) حيث هبت على الموصل في عام 1878 رياح لافحة أحرقت الزروع وجعلت سنابلها حصافة لا زرع فيها، وزاد على ذلك البرد الشديد، وانقطع وارد الحنطة من بغداد وديار بكر، واشتد الضيق واستحكمت حلقاته في السنوات اللاحقة حتى وصلت الذروة في عام 1900، وصعدت أثمان الغلة صعودا فاحشا، ولندرتها قاسى الناس لحوم الحيوانات الميتة، وتلف منهم خلق كثير جوعا، ووجعا لأكلهم الجيف. فإذا ما أضفنا مجموعة من الأوبئة التي كانت تفتك بأهالي المدينة قاربت الصورة التاريخية للمدينة على الاكتمال ولم تعد بحاجة إلا إلى ضربات فرشاة تحمل ألوان الحالة العامة للفترات الأخيرة من عمر الدولة العثمانية والتي كان للموصل فيها نصيب لا يستهان به . ينظر:عامر سليمان وآخرون، محافظة نينوى بين الماضي والحاضر،مصدر سابق، ص 103. [↑](#footnote-ref-106)
107. )) موفق ويسي محمود وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الرابع، مصدر سابق،ص 214. [↑](#footnote-ref-107)
108. )) عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 409. [↑](#footnote-ref-108)
109. )) ينظر: ثامر كريم عبد، **الجذور الثقافية والاجتماعية للمسرح في مدينة بغداد والموصل: 1896-1918**، مجلة الأكاديمي، العدد 7، بغداد، 1987، ص4. [↑](#footnote-ref-109)
110. )) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 74. [↑](#footnote-ref-110)
111. )) ينظر: عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق،ج2، مصدر سابق، ص 125- 126. [↑](#footnote-ref-111)
112. • ومن هذه المسرحيات (الكونت سيلبونسكي) 1925 و(الرجل النموذجي) 1930 و(ثمن الكلمة) 1925 و(الغرباء) 1936 وكذلك (موريس الجندي، المحامي باتلان، الأمير هيريكليد أو التاجان، البخيل، في سبيل التاج، ضحية سر الاعتراف، البر في السر، يوم الصدف، المدعي بالشرف أو النصابون، المرسل، صاحب زورق ميت، اليتيم المنتقم). ينظر: خضر جمعة حسن، حصاد المسرح في نينوى، مصدر سابق، ص22. [↑](#footnote-ref-112)
113. )) ينظر: عمر الطالب، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 156. [↑](#footnote-ref-113)
114. )) عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 408. [↑](#footnote-ref-114)
115. )) عمر الطالب، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 156. [↑](#footnote-ref-115)
116. )) ينظر: عمر الطالب وآخرون ، موسوعة الموصل الحضارية،المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 410. [↑](#footnote-ref-116)
117. )) ينظر: عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، مصدر سابق، ص410-411. [↑](#footnote-ref-117)
118. • **ومن هؤلاء سليمان جرجيس غزالة** : (الموصل 1853- 1929) طبيب وأديب وبرلماني ، أول من كتب المسرحية الشعرية في العراق عام 1911، آخر مسرحياته الشعرية (رواية الحق والعدالة 1929). ينظر: عمر الطالب، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، مصدر سابق ص 226- 227.

     **فاضل بن ملا حامد الصيدلي** ( الموصل 1882- 1949) ضابط صيدلاني خدم في الجيش العثماني قبل أن ينصرف إلى الشعر والأدب عام 1933 ، نظم الشعر المسرحي في العشرينيات وله ديوانين هما (بدائع الأفكار) عام 1911 وهو شعر من اللغتين العربية والتركية ، والديوان الأخر هدية الأحرار صدر في دمشق عام 1927، درس اللغات العربية والتركية والفارسية والكردية والفرنسية، وعمله ضابط في الجيش العثماني مع مجموعة من العراقيين أتيح لهم الاطلاع على المسرح التركي ونقلوا ما شاهدوه عند عودتهم ليسهموا في كتابة وأعداد النصوص المسرحية وتقديمها. ينظر: موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 407.

     **يحيى ق عبد الواحد** (الموصل 1894- 1966) : شاعر وفنان وناشط سياسي ، ترك الموصل وذهب إلى النجف عام 1923 ، وأسس فرقة مسرحية باسم (دار التمثيل العربي) ثم أسس فرقة (المعهد العلمي ) اعتقل عدة مرات قبل أن يودع السجن في العام 1963 إلى أن توفي فيه عام 1966.ينظر: عمر الطالب، موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 614. [↑](#footnote-ref-118)
119. )) ينظر: علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص53. [↑](#footnote-ref-119)
120. )) عمر الطالب وآخرون ، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 406. [↑](#footnote-ref-120)
121. )) عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق،ج2، مصدر سابق، ص 23. [↑](#footnote-ref-121)
122. )) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 39. [↑](#footnote-ref-122)
123. • حين صدر قانون الجمعيات في بغداد بدأ النشاط المسرحي في العراق بظهور (واضح)، حيث أجيزت الفرق التمثيلية والجمعيات الفنية بموجب هذا القانون، إلا إن النشاط المسرحي قبل ذلك كان (مقتصرا) على أفراد من المتعلمين في المدارس لا سيما في مدينة الموصل.ينظر: يوسف العاني ومجموعة من الكتاب، مسرح العراق الحضاري ، مصدر سابق، ص 90. [↑](#footnote-ref-123)
124. •• وهذا ما أورده الأستاذ محمود العبطة في كتابه عن (محمود السيد) ومسرحيته (السيدة) التي ظهرت عام 1923 واضعا حجر الزاوية للأدب المسرحي في العراق مع هذا النص هاملا كل النصوص المسرحية التي ألفت وقدمت قبل السيدة وهذا قول خال من الموضوعية العلمية.ينظر: عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق،ج2، مصدر سابق، ص 115- 116. [↑](#footnote-ref-124)
125. ••• دار التمثيل العربي خصصت جانبا من أرباح حفلاتها إلى عدد من المؤسسات والجمعيات الوطنية كالحزب الوطني وحزب الاستقلال، وهذا يؤكد الصلة الوثيقة بين هذه الحركة التمثيلية الموصلية والفئات السياسية التي كانت تكافح المحتلين، فضاقت السلطات الرسمية ذرعا من نشاط دار التمثيل العربي في الموصل بعد ما لاحظت الروح الوطنية تضطرم في نفوس أعضائه. لذا بادرت إلى تجميد نشاطه عن طريق نقل أعضائه النشيطين من المعلمين والموظفين إلى المدن الأخرى البعيدة عن الموصل ومنهم عبد المنعم ألغلامي ويحيى ق عبد الواحد. ينظر:علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 88. وينظر**:** عبد المنعم ألغلامي، أسرار الكفاح الوطني في الموصل، ج1، مصدر سابق، ص 306. [↑](#footnote-ref-125)
126. () علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة العدد 25، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979) العدد (25) ص 301. [↑](#footnote-ref-126)
127. () علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 50. [↑](#footnote-ref-127)
128. )) ينظر: عمر الطالب،المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص7-8. [↑](#footnote-ref-128)
129. • بعد تأسيس الدولة العراقية الحديثة عام 1921 وصدور قانون الجمعيات والفرق الفنية قدمت المدارس الإسلامية والمسيحية والفرق الفنية عدد من المسرحيات التاريخية منها مسرحية ( السمؤال ) و(صلاح الدين الأيوبي) و(فتح عمورية) [(وفود النعمان إلى كسرى ) و (العفو عند المقدرة ) و ( وفاء العرب ). ينظر: وائل علي النحاس ((**المسرح في الموصل: النشاط المسرحي في الموصل 1921 –** **1932**))، ندوة المسرح في الموصل، جامعة الموصل، مركز دراسات الموصل، 2001، ص98. [↑](#footnote-ref-129)
130. )) ينظر: أدمون لاسو**، ((المسرح في ألقوش**)) ، المصدر نفسه، ص 192. [↑](#footnote-ref-130)
131. )) ينظر: خضر جمعة حسن، حصاد المسرح في نينوى، مصدر سابق، ص 22-23. [↑](#footnote-ref-131)
132. • في 3 تشرين الثاني 1918 احتل الانكليز الموصل بقيادة الكولونيل ليجمن وانسحب أخر حاكم عثماني (علي إحسان باشا) بدون قتال وبقيت الموصل في تجاذب حول عائديتها، أهي للانكليز المحتلين الجدد أم للعثمانيين الذين لم يخسروها إثناء الحرب العالمية الأولى وهذا ما القي بظلاله لاحقا بما يعرف مشكلة= =(الموصل) التي رفضت عوائلها العريقة الانسلاخ من جسد الوطن الأم العراق في استفتاء شهير جرى في عشرينيات القرن الماضي، وكان لهذا الوضع السياسي تأثيراته على مختلف الجوانب السياسية والاقتصادية (والاجتماعية) لاستزادة ينظر:عبد المنعم ألغلامي، **أسرار الكفاح الوطني في الموصل، ج2**، بغداد:مطبعة شفيق، 1968) ص 121- 123. [↑](#footnote-ref-132)
133. )) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 75. [↑](#footnote-ref-133)
134. )) خضر جمعة حسن، حصاد المسرح في نينوى، مصدر سابق ، ص 23. [↑](#footnote-ref-134)
135. )) عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 114. [↑](#footnote-ref-135)
136. )) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 76-77. [↑](#footnote-ref-136)
137. )) عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 67. [↑](#footnote-ref-137)
138. )) بلا م**، رواية السمؤال،** جريدة الموصل، العدد 354، الموصل، ا نيسان، 1921. وهي جريدة رسمية تصدر مرتين في الأسبوع، أصدرتها السلطات البريطانية في الموصل في 15 تشرين الثاني 1918واستمرت بالصدور حتى عام 1934. ينظر: وائل علي النحاس، **تاريخ الصحافة الموصلية: 1926- 1958،** رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، كلية الآداب، قسم التأريخ، 1988، ص 39. [↑](#footnote-ref-138)
139. () وائل علي النحاس، **النشاط المسرحي في الموصل 1921-1926**، جريدة الحدباء، العدد 1133، الموصل، 7حزيران2001، ص 4. [↑](#footnote-ref-139)
140. • انتخب النادي الأدبي أعضاء دائمين للتمثيل لما لمسهم منهم من موهبة وكفاءة لهذا العمل الوطني والفني وهم: محمد سعيد ألجليلي، وعبد المجيد شوقي البكري وعبدا لمنعم ألغلامي ويوسف عزت النائب وعبد الجلال= =محمد بك وسعد الدين أل زيادة ومحي الدين شهاب وعبد الرحمن صالح وعلي احمد النحاس ونجم الدين عبدا لله الدليمي واحمد الصوفي وصديق الشيخ علي وحسيب عبد الفتاح وعبدا لهادي عبيد . ينظر:عبد المنعم ألغلامي، **أسرار الكفاح الوطني في الموصل**، ج1، ( بغداد:مطبعة شفيق، 1958 ) ص 259. [↑](#footnote-ref-140)
141. •• في مقابلة للدكتور عمر الطالب مع عبد المجيد شوقي البكري مؤلف مسرحية (فتح عمورية) عام 1966 قال المؤلف (( قمت بتأليف المسرحية عام 1920 واعتمدت على تاريخ ابن الأثير ومعجم البلدان وأخبار الدول وآثار الأوائل وكتب أخرى .)) ينظر:عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص420. [↑](#footnote-ref-141)
142. )) عبد المنعم ألغلامي، أسرار الكفاح الوطني، ج1، مصدر سابق، ص 258-259. [↑](#footnote-ref-142)
143. )) عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 48- 49. [↑](#footnote-ref-143)
144. )) عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص413. [↑](#footnote-ref-144)
145. )) ينظر: عبد المنعم ألغلامي، **صفحات مطوية من تاريخ الحركة الوطنية**،جريدة صدى الأحرار، الحلقة 36، العدد 149، بغداد، 17 اذار 1951. وينظر: عمر الطالب، **المسرحية التاريخية**، مجلة الجامعة، العدد13، الموصل، ا نيسان 1981، ص 50-51. [↑](#footnote-ref-145)
146. • فتح مصر: نص المسرحية طبع في مطبعة الفلاح في الموصل عام1925 وعثر عليه الدكتور عمر الطالب في مكتبة الأستاذ كوكب علي الجميل: ينظر عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 55. [↑](#footnote-ref-146)
147. •• دار التمثيل العربي خصصت جانبا من أرباح حفلاتها إلى عدد من المؤسسات والجمعيات الوطنية كالحزب الوطني وحزب الاستقلال، وهذا يؤكد الصلة الوثيقة بين هذه الحركة التمثيلية الموصلية والفئات السياسية التي كانت تكافح المحتلين، فضاقت السلطات الرسمية ذرعا من نشاط دار التمثيل العربي في الموصل بعد ما لاحظت الروح الوطنية تضطرم في نفوس أعضائه. لذا بادرت إلى تجميد نشاطه عن طريق نقل أعضائه النشيطين من المعلمين والموظفين إلى المدن الأخرى البعيدة عن الموصل ومنهم عبد المنعم ألغلامي ويحيى ق عبد الواحد. ينظر:علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، ج2، مصدر سابق، ص 88. وينظر**:** عبد المنعم ألغلامي، أسرار الكفاح الوطني في الموصل، ج1، مصدر سابق، ص 306. [↑](#footnote-ref-147)
148. )) ينظر: عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، مصدر سابق، ص413- 414. [↑](#footnote-ref-148)
149. )) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 97. [↑](#footnote-ref-149)
150. )) ينظر: عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، مصدر سابق، ص416. [↑](#footnote-ref-150)
151. • ومن هذه المدارس الرسمية (الثانوية) التي قدمت مسرحية (يوليوس قيصر) يوم الخميس المصادف 12 نيسان 1928. أمام جمهور غفير من كبار الموظفين ورجال المعارف والطلاب. وجاء تعليق للصحافة الموصلية مشيدا بالعرض المقدم و بالقوالب اللغوية والعبارات المستخدمة في نص المسرحية وحقيقة (إن المسرح أصبح حقيقة مدرسة الشعب تلقى من منبره دروس وعبر اجتماعية وأخلاقية وتاريخية). وعرضت بمدرسة شمعون الصفا مسرحية (الزباء) لمؤلفها القس سليمان الصائغ لمنفعة بناء مدرسة الكلدان في 19 آب 1928، وأعيد تمثيلها يومي 6 و 8 أيلول 1928، وبتعاون مشترك ما بين النادي التعاوني والجمعية الخيرية للسريان الكاثوليك تم تقديم المسرحية التاريخية(الأميران الأسيران) في الثاني من مايس 1929، فيما قدموا طلاب مدرسة الطاهرة مسرحية تاريخية أخرى حملت عنوان (جزاء الشهامة والوفاء) في 20 مايس 1929. وعرض طلاب مدرسة الوطن مسرحيتهم (الشعب وقيصر) على مسرح السينما الوطني في 12 كانون الأول 1929، ومن ثم وصلت الممثلة المصرية الشهيرة (فاطمة رشدي) بصحبة زوجها عزيز عيد وأعضاء فرقتها البالغ 32 ممثلا وممثلة فضلا عن الموسيقيين لقضاء أسبوع في الموصل في 25 نيسان 1930، وقدمت هذه الفرقة مأساة(غادة الكاميليا) وشاركهم في تقديم احد ادوار المسرحية الفنان الرائد حقي ألشبلي، وواصلت الفرقة تقديم عروضها في الموصل بثلاث مسرحيات هي (السلطان عبد الحميد وشهرزاد والكابورال سيمون) واستضيفت فرقة (رشدي) في حفلة شاي من قبل لجنة الخطابة والتمثيل بمدرسة (ثانوية الموصل) بحضور عدد من الأدباء والصحفيين، وقام طلاب مدرسة الدومنيكان في 18 أيار 1930 بتمثيل رواية (برهان الشجاعة) وهي رواية معربة عن الايطالية. وكان للمدرسة مارتوما للسريان الكاثوليك قدم السبق والريادة في تقديم أول عرض مسرحي مشترك للبنيين والبنات في 2 حزيران 1930 في المسرحية التاريخية (مصرع قيصر روسيا وأسرته). مدرسة النجاح المسائية عرضت مسرحية(الجندي الباسل) في 26 من تشرين الأول 1931 على مسرح المدرسة (الثانوية). مسرحية (ماجدو لين) لمؤلفها مصطفى لطفي المنفلوطي تم تمثيلها على مسرح المدرسة (الثانوية) أيضا في3=

     = آذار 1932، أما طلاب مدرسة باب البيض فقد أقاموا حفلا في الأول من كانون الأول 1932 تخلله عرض مسرحية (في سبيل الوطن)، وأخر نشاط في عام 1932 كان في 14 كانون الأول وتمثل في إعادة عرض مسرحية (فتح مصر) على مسرح المدرسة (الثانوية) لمنفعة فقراء المدرسة الخزرجية. ينظر :وائل علي النحاس، النشاط المسرحي في الموصل 1921 – 1932, ندوة المسرح في الموصل، مصدر سابق، ص 106- 110. [↑](#footnote-ref-151)
152. )) ينظر: علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، مصدر سابق، ص 68- 73. [↑](#footnote-ref-152)
153. )) ينظر: وائل علي النحاس، النشاط المسرحي في الموصل1921 – 1932**,** ندوة المسرح في الموصل

     مصدر سابق، ص 111. [↑](#footnote-ref-153)
154. )) ينظر: عمر الطالب **(( نماذج من نصوص مسرحية مثلت على المسرح**)) ندوة واقع التأليف المسرحي وسبل النهوض به، جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص 2-3. [↑](#footnote-ref-154)
155. )) ينظر: عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، المجلد الخامس، مصدر سابق، ص 408. [↑](#footnote-ref-155)
156. )) فائق مصطفى ((**النقد المسرحي في الموصل: عمر الطالب أنموذجا))** ندوة المسرح في الموصل، مصدر سابق، ص 59- 60. [↑](#footnote-ref-156)
157. )) ينظر: زكريا إبراهيم، **مشكلة البنية**،مشكلات فلسفية معاصرة4 ، (القاهرة: مكتبة مصر، 1990) ص7-

     15. [↑](#footnote-ref-157)
158. () صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (القاهرة: دار الشروق،1988) ص 120. [↑](#footnote-ref-158)
159. )) ينظر زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مصدر سابق، ص 29. [↑](#footnote-ref-159)
160. () صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص 123. [↑](#footnote-ref-160)
161. () جميل صليبا، **الموسوعة** **الفلسفية**، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1964) ص 217. [↑](#footnote-ref-161)
162. () روجيه غارودي، **البنيوية** **فلسفة** **موت** **الإنسان**، ترجمة: جورج طرابلسي، (بيروت: دار الطليعة، 1982)

     ص 17. [↑](#footnote-ref-162)
163. )) جان ماري أوزياس، **البنيوية**، ترجمة: ميخائيل مخول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،

     1972) ص 14. [↑](#footnote-ref-163)
164. )) رشاد رشدي، **فن كتابة المسرحية**، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998) ص 72-73. [↑](#footnote-ref-164)
165. )) ينظر: يمنى العيد، **في معرفة النص**، (بيروت، منشورات دار الأفاق الجديدة، 1983) ص 97- 110. [↑](#footnote-ref-165)
166. )) ينظر: دايانا داو بتفاير، ((**صنعة كتابة الرواية**)) ، ترجمة: سامي محمد، الموسوعة الصغيرة، العدد 99

     (بغداد: دار الجاحظ للنشر، 1981) ص 76-80. [↑](#footnote-ref-166)
167. () ينظر: فرد ب. ميليت و جيرالدايدس بنتلي، **فن المسرحية**، ترجمة: صدقي حطاب، (بيروت – نيويورك:

     دار الثقافة، 1966) ص 377- 378. [↑](#footnote-ref-167)
168. () يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص 12. [↑](#footnote-ref-168)
169. )) إبراهيم خليل، **في نظرية الأدب وعلم النص: بحوث وقراءات**، منشورات الاختلاف، (الجزائر، الدار

     العربية للعلوم ناشرون، 2010) ص 220. [↑](#footnote-ref-169)
170. )) ينظر: محمد عبد الرحيم عنبر، **المسرحية بين النظرية والتطبيق**، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر،

     1966) ص163. [↑](#footnote-ref-170)
171. )) ينظر: محمد الأخضر الصبيحي، **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**، منشورات الاختلاف، (الجزائر:

     الدار العربية للعلوم ناشرون، ، 2008) ص 71. [↑](#footnote-ref-171)
172. () ينظر: صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، (بيروت: منشورات لبنان، 1996) ص 319. [↑](#footnote-ref-172)
173. )) ينظر: عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، العدد 232، (الكويت، المجلس الوطني للآداب والفنون، 1988) ص232. [↑](#footnote-ref-173)
174. )) ينظر: بهجت درسون رحو، **توظيف إشكالية الذات – الأخر في النص المسرحي الإماراتي: سلطان بن محمد ألقاسمي أنموذجا**، دراسة نقدية، (دمشق: دار نينوى، 2011) ص 18. [↑](#footnote-ref-174)
175. )) ينظر: محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،** (القاهرة، بيروت: دار الشروق، 1994) ص 275. [↑](#footnote-ref-175)
176. )) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص 249. [↑](#footnote-ref-176)
177. () ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مصدر سابق، ص 19. [↑](#footnote-ref-177)
178. )) إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص: بحوث وقراءات، مصدر سابق، ص 323. [↑](#footnote-ref-178)
179. () رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، مصدر سابق ، ص 75. [↑](#footnote-ref-179)
180. )) ينظر: أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982) ص

     96- 97. [↑](#footnote-ref-180)
181. • الحكاية و الحبكة : وهذا ما لا يتفق معه عبد العزيز حمودة في كتابه البناء الدرامي حيث يقول أكثر التعريفات شططا هو الذي يخلط بين الكلمتين (الحبكة) و (القصة أو الحدوتة) ويستخدم واحدة ويقصد الأخرى وبالعكس وفي رأيه إن سوء الفهم وذلك الخلط الغريب الذي يقع فيه الكثيرون نشأ أصلا مع أرسطو لأنه يستخدم اللفظتين وكأن الواحدة منهما مرادفة للأخرى، أي إن إل plot عنده هي الحدث (الحدوتة) والعكس صحيح. وفي حديثه عن عناصر البناء الدرامي يدرج حمودة قول أرسطو(( إن أهم هذه العناصر الست هي إل plot. فالتراجديا ليست محاكاة لأشخاص، بل محاكاة لإحداث، محاكاة للحياة، للسعادة والشقاء. والسعادة والشقاء تأخذان شكل حدث.. والنتيجة هي أن غاية التراجديا هي الحدث، أي الحدوتة fable أو الـ plot.)) ينظر: عبد العزيز حمودة، **البناء الدرامي**، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982) ص 33- 34. نقلا عن : أرسطو، **كتاب الشعر**، ترجمة : جون وارنجتون، (نيويورك: مكتبة افري مان، 1969) ص 13. [↑](#footnote-ref-181)
182. () ينظر: جميل نصيف التكريتي، **قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي**، (بغداد: وزارة الثقافة والأعلام،

     1985) ص 103. [↑](#footnote-ref-182)
183. () ينظر: أرسطو طاليس**،** فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص 120- 122. [↑](#footnote-ref-183)
184. )) ينظر: فرحان بلبل, **النص المسرحي: الكلمة و الفعل**, (دمشق: اتحاد الكتاب العرب،2003), ص43. [↑](#footnote-ref-184)
185. )) ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 166- 167. [↑](#footnote-ref-185)
186. () ينظر: دريني خشبة, أشهر المذاهب المسرحية، مصدر سابق، ص70-71. [↑](#footnote-ref-186)
187. )) ينظر: ديل إليزابيث، **الحبكة**: ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للطباعة، 1981) ص 96. [↑](#footnote-ref-187)
188. )) ينظر: المصدر نفسه، ص 24. [↑](#footnote-ref-188)
189. () ك. فانسان، **نظرية الأنواع الأدبية**، ترجمة: عبد الرزاق الأصفر، (دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009) ص 82. [↑](#footnote-ref-189)
190. • الرفيع: مصطلح مأخوذ أصلا من علم البلاغة حيث كان يستخدم لوصف أساليب الكتابة، ثم صار مصطلحا

     نقديا يدل على الطابع، ومع تطور علم الجمال في القرن التاسع عشر، أدرج ضمن التصنيفات الجمالية.=

     = ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 226. [↑](#footnote-ref-190)
191. •• الغروتسك: استخدمت الكلمة في علم الجمال كصفة أو طابع لكل ما هو غير منتظم ويتصف بالغرائبية،

     ولكل ما يضحك من خلال المبالغة والتشويه ويتناقض مع ما هو سام ورفيع. ينظر : ماري الياس وحنان

     قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 329. [↑](#footnote-ref-191)
192. )) المصدر نفسه، ص 167. [↑](#footnote-ref-192)
193. • الحبكة: الباحث لا يتفق مع هذا الرأي لان النص المسرحي لا يمكن ان يكون بدون حبكة والا فقدت

     المسرحية عنصري البناء والتشويق. [↑](#footnote-ref-193)
194. )) شذى طه سالم، **الواقعية وتطبيقاتها في المسرح العراقي: دراسة نقدية في ضوء المنهج النقدي الاجتماعي**،

     أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، 2003**،** ص175. [↑](#footnote-ref-194)
195. () أرسطو ، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص122. [↑](#footnote-ref-195)
196. )) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 269- 270. [↑](#footnote-ref-196)
197. () هوراس، **فن الشعر**، ترجمة: لويس عوض، ط3 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985( ص120 [↑](#footnote-ref-197)
198. ()ينظر: لايوس ايجري، **فن كتابة المسرحية**، ترجمة: دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب

     ت) ص 122. [↑](#footnote-ref-198)
199. () ينظر: قيس عمر محمد، **البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني نموذجا**، (عمان: دار

     غيداء للنشر والتوزيع، 2011) ص 154. [↑](#footnote-ref-199)
200. () ينظر: كريفش ستوارت، **صناعة المسرحية** ، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، (بغداد: وزارة الثقافة

     والإعلام، دار المأمون للترجمة والنشر، 1989) ص 104- 105. [↑](#footnote-ref-200)
201. ()حسين رامز محمد رضا، **الدراما بين النظرية والتطبيق**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

     1972) ص 384. [↑](#footnote-ref-201)
202. () ينظر: المصدر نفسه، ص 373- 375. [↑](#footnote-ref-202)
203. )) شذى طه سالم، الواقعية وتطبيقاتها في المسرح العراقي، مصدر سابق، ص 182. [↑](#footnote-ref-203)
204. )) عادل النادي، **مدخل إلى كتابة فن الدراما**، (تونس: مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، 1987) ص 28. [↑](#footnote-ref-204)
205. )) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مصدر سابق، ص 169. [↑](#footnote-ref-205)
206. )) ينظر: عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مصدر سابق، ص 29. [↑](#footnote-ref-206)
207. () ينظر: ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، مصدر سابق، ص142. [↑](#footnote-ref-207)
208. )) ينظر: عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مصدر سابق، ص 30- 32. [↑](#footnote-ref-208)
209. )) أبو الحسن عبد الحميد سلام، **حيرة النص: بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، ط2، (الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب،1993) ص 145. [↑](#footnote-ref-209)
210. () ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 153. [↑](#footnote-ref-210)
211. )) أرسطو طاليس، فنالشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص 105. [↑](#footnote-ref-211)
212. )) أكرم اليوسف، **الفضاء المسرحي: دراسة سيمائية**، (دمشق: دار مشرق، 1994) ص 66. [↑](#footnote-ref-212)
213. () أرسطو طاليس، فنالشعر ترجمة: إبراهيم حمادة،، مصدر سابق ص 105- 106. [↑](#footnote-ref-213)
214. () إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية**، (القاهرة: دار الشعب، 1971) ص312. [↑](#footnote-ref-214)
215. )) ينظر: رعد فاضل، **حين أكون مؤلفاً مسرحياً**، ندوة واقع التأليف المسرحي في نينوى وسبل النهوض به،

     مصدر سابق، ص 247. [↑](#footnote-ref-215)
216. )) عمر الطالب، **نشأة المسرحية في الموصل**، مجلة الجامعة، العدد الثالث، الموصل، 1975، ص 50- 53. [↑](#footnote-ref-216)
217. () ينظر: احمد قتيبة يونس، التجربة الدرامية في مسرحيات حنا حبش، مصدر سابق، ص 17. [↑](#footnote-ref-217)
218. )) ينظر: عمر الطالب، **تاريخ المسرح في الموصل**، ج1، (الموصل: عدد خاص صادر عن ملتقى السينما في

     الموصل، آب 2000) ص 27- 28. [↑](#footnote-ref-218)
219. () ينظر: عمر الطالب وآخرون، موسوعة الموصل الحضارية، (المجلد الخامس) ، مصدر سابق، ص

     418-420. [↑](#footnote-ref-219)
220. )) ياسين النصير، **وجها لوجه: دراسات في المسرحية العراقية الحديثة**، (بغداد: اتحاد الأدباء في العراق،

     1976) ص 100. [↑](#footnote-ref-220)
221. () ينظر: موفق الطائي، سيرة مسرح: المسرح في الموصل **1970- 2003**، مصدر سابق ص 134.

     وللمزيد ينظر : خضر جمعة حسن، حصاد المسرح في نينوى، مصدر سابق، ص 120 – ص 125. [↑](#footnote-ref-221)
222. () ينظر: عمر الطالب، نشأة المسرحية في الموصل، مصدر سابق، ص 56. [↑](#footnote-ref-222)
223. • وهي من الفرق المهمة والمؤثرة في المشهد المسرحي الموصلي والعراقي، لما تمتلكه من رصيد فني كبير، وكان لتأسيسها من ذوي الاختصاص المسرحي ومنهم كتاب النصوص المسرحية الأثر الكبير في نشاط الحركة المسرحية في المدينة، ومن أهم أهدافها المساهمة في بناء مسرح عراقي دائم يبث الوعي المسرحي بين جماهير الشعب ، هذا وقد ترجمت الفرقة سياستها الفنية عبر تقديمها لنصوص مسرحيات محلية وعربية وعالمية ذات مضامين إنسانية هادفة والتي محورها الإنسان ومشاكله وتطلعاته في الانعتاق والعيش الكريم. ومنذ العام=

     = 1969الى 2000م قدمت الفرقة ما يقارب الثلاثون عملا مسرحياً. ينظر: موفق الطائي، سيرة مسرح، مصدر سابق، ص 9- 10. [↑](#footnote-ref-223)
224. () جلال جميل محمد، **إشكالية التأليف في المسرح الشعري: الموصل أنموذجا**، ندوة المسرح في الموصل، مصدر سابق، ص 39. [↑](#footnote-ref-224)
225. () ينظر: المصدر نفسه، ص 39- 48. [↑](#footnote-ref-225)
226. () ينظر: طارق فاضل السنجري، **فرقة مسرح الرواد: ثلاثون عاما من العطاء الفني**، ندوة المسرح في

     الموصل، مصدر سابق، ص 31. [↑](#footnote-ref-226)
227. )) نجم الدين عبد الله سليم ، المسرح في الموصل: 1990- 1991، مصدر سابق، ص 17 – 29. [↑](#footnote-ref-227)
228. • راجع ملحق رقم 2: جدول يبين النصوص المسرحية المكتوبة والمترجمة والمقتبسة والمعدة في مدينة

     الموصل ونواحيها من عام 1880 لغاية عام 2000. [↑](#footnote-ref-228)
229. () رعد فاضل، شهادة: حين أكون مؤلفاً مسرحياً، ندوة واقع التأليف المسرحي وسبل النهوض به، مصدر سابق، ص 247. [↑](#footnote-ref-229)
230. • ينظر: مجتمع البحث في الملحق رقم 3: جدول يبين النصوص المسرحية التي كتبت في مدينة الموصل من عام 2000 لغاية عام 2009. [↑](#footnote-ref-230)
231. • طلال حسن : قاص وكاتب مسرحي من مواليد الموصل 1939، عمل في التعليم زهاء ثلاثون عاماً، تحتفظ له الذاكرة الثقافية العراقية والعربية على حد سواء بمنجز كبير في مجال الكتابة لأطفال والفتيان يربو إلى أكثر من (1020) قصة وقصة مصورة وسيناريو ومسرحية احتضنتها صحف ومجلات محلية وعربية، كتب أول مسرحية لأطفال عام 1971، حتى مجموعته الأخيرة عام 2012 الصادرة عن مركز دراسات الموصل التي ضمت بجانب مسرحية (هيلا يا رمانة) أربع مسرحيات أخرى (صندوق الدنيا، يا سامعين الصوت، طلعت الشميسة، أم الغيث). حصل على الجائزة الثانية في مسابقة الشيخ هزاع آل نهيان لمسرح الطفل العربي عن مسرحيته (الضفدع الصغير والقمر)عام 2001، وحصل على الجائزة الأولى عام 2010 في المسابقة السنوية التي تقيمها دار ثقافة الأطفال في وزارة الثقافة عن نص مسرحية (النملة الصغيرة والصرصار). ينظر: موفق الطائي: سيرة مسرح: المسرح في الموصل من 1970- 2003، مصدر سابق، ص 125- 126. [↑](#footnote-ref-231)
232. •• يعد نص (طلال حسن) من النصوص المكتوبة للفتيان وتحتوي على متنين أي قصتين ويؤسسان لحبكتين حبكة حكي وأخرى مجاورة للحبكة الأولى للكاتب طلال حسن أما الحبكة المجاورة فهي لـ (جلال) الكاتب الراوي ويقع النص في هذا ضمن ما يدعى (التنصيص الروائي) وهذا التنصيص يدفعنا إلى القول بأن أي نص من هذا النوع يعتمد على الأمثولة إنما ينتهي في مدارج المذاهب التي تنتمي للمسرح الملحمي عند (برشت). [↑](#footnote-ref-232)
233. () ينظر: طلال حسن، **هيلا يا رمانة: خمس مسرحيات للفتيان**، (الموصل: مركز دراسات الموصل، 2012) ص 95- 96- 98- 102- 104- 105- 109- 133- 148. [↑](#footnote-ref-233)
234. • بدو : بدور وخجو خديجة وجلو جلال ويسو ياسين وججو جرجيس وهكذا بقية الأسماء التي يحلو لأهل مدينة الموصل تصغيرها (للتحبيب) والملاطفة وكما هو متعارف عليه في الكثير من المدن العراقية (الباحث). [↑](#footnote-ref-234)
235. )) المسرحية: ص 98. [↑](#footnote-ref-235)
236. () المسرحية: ص 100. [↑](#footnote-ref-236)
237. )) المسرحية: ص 103. [↑](#footnote-ref-237)
238. () المسرحية: ص 122. [↑](#footnote-ref-238)
239. () المسرحية: ص 123. [↑](#footnote-ref-239)
240. ()المسرحية: ص 125. [↑](#footnote-ref-240)
241. )) المسرحية: ص 145. [↑](#footnote-ref-241)
242. () جميل نصيف ((العلاقة الجدلية بين المذاهب الأدبية))، مصدر سابق، ص 10. [↑](#footnote-ref-242)
243. () المسرحية: ص 148. [↑](#footnote-ref-243)
244. • مسرحية أحلام ممنوعة : كتبت على الآلة الطابعة ونشرت في موقع مسرحيون ، قدمتها فرقة مسرح الرواد في الموصل عام 2003، وهي أول مسرحية تقدم بعد احتلال العراق يوم 10/ 9/ 2003( ينظرملحق رقم4) وقدمت مرة أخرى في المهرجان المسرحي السنوي السابع لكلية الفنون الجميلة في عام 2009، وأخيرا قدمت مرتين من قبل فرقة مسرح قرقوش عام 2010 العرض الأول كان في قضاء الحمدانية والأخر في ناحية برطلة

     مقابلة أجراها الباحث مع أول مخرج لمسرحية احلام ممنوعة ( **محمد نوري طبو)** في مقر جمعية المثقفين، الموصل، شارع المجموعة الثقافية بتاريخ 24/ 5/ 2012، الساعة الخامسة عصراً، أذن للباحث بنشرها. [↑](#footnote-ref-244)
245. •• طارق فاضل : من مواليد الموصل 1943، ممثل ومؤلف مسرحي ومخرج تلفزيوني ، له العديد من المسرحيات ترجمة وكتابة منها: يوميات مصور، حكاية المواطن شعبان، الوالي واللعبة، الأميرة والحب، التي عرضت على خشبات المسارح في الموصل، في حين عرضت مسرحيتة الوحيدة( مقامات أبو سمرة ) في بغداد على خشبة فرقة مسرح النجاح، أتقن اللغة التركية بشكل جيد ووظف تلك المعرفة لترجمة نصوص مسرحية قدمت من قبل فرقة (نينوى) للتمثيل في ثمانينات القرن العشرين لأدباء أتراك أمثال عزيز نسن وناظم حكمت، وقد اخرج تلك المسرحيات المترجمة الراحل جلال جميل محمد. ينظر: موفق الطائي، سيرة مسرح:المسرح في الموصل 1970- 2003، مصدر سابق، ص 123- 124. [↑](#footnote-ref-245)
246. () طارق فاضل، مسرحية أحلام ممنوعة، ص1. [↑](#footnote-ref-246)
247. () المسرحية: ص 7. [↑](#footnote-ref-247)
248. (2) المسرحية: ص1. [↑](#footnote-ref-248)
249. )) المسرحية: ص 1. [↑](#footnote-ref-249)
250. (2) المسرحية: ص 7. [↑](#footnote-ref-250)
251. 1)) المسرحية: ص 9. [↑](#footnote-ref-251)
252. (2) ينظر: آن فراداي، **الأحلام وقواها الخفية،** ترجمة: عبد العلي الجسماني، ط1(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995) ص 53. [↑](#footnote-ref-252)
253. () المسرحية: ص 13. [↑](#footnote-ref-253)
254. () المسرحية: ص 9. [↑](#footnote-ref-254)
255. () المسرحية: ص13- 14. [↑](#footnote-ref-255)
256. )) المسرحية: ص 14. [↑](#footnote-ref-256)
257. • نشرت في مجلة أقلام العدد (5- 6) (أيار وحزيران – 2005) عدد خاص بالمسرح.  
     قدمت كعرض في مهرجان الحدباء المسرحي الأول عام 2005م، وعرضت في الهند كمشروع تخرج لطالب الماجستير منقذ محمد فيصل من جامعة (حيدر آباد) عام 2009، وفي عام 2012 قدمت من قبل إحدى الفرق الألمانية في دولة لوكسمبورغ. مقابلة أجراها الباحث مع الكاتب المسرحي (**ناهض الرمضاني**)، في مقهى الكرم، الموصل، شارع المجموعة الثقافية بتاريخ 21/ 5/ 2012، الساعة الثامنة مساءً، أذن للباحث بنشرها. [↑](#footnote-ref-257)
258. •• ناهض الرمضاني: كاتب قصصي وروائي ومسرحي وهو ضابط مجند تخرج برتبة ملازم عام 1989 قبلها كان قد تخرج من كلية الآداب في جامعة الموصل – قسم اللغة العربية عام 1987، تعرض للأسر في الكويت وعاد إلى ارض الوطن منهيا خدمته القصيرة في الجيش العراقي، ترجمت نصوصه إلى عدة لغات أجنبية منها الانكليزية والفرنسية، وحصل على جوائز عربية منها: جائزة الشارقة لإبداع 2002، جائزة جمعية المسرحيين الأمارتين 2004، جائزة مهرجان المونودراما الدولي I T I الفجيرة – الإمارات 2009.حصل على شهادة الماجستير في الأدب المسرحي عن رسالته الموسومة (الصراع والشخصية في المونودراما) عام 2012 من أعماله المسرحية الأخرى نديم شهريار، بروفة لسقوط بغداد، الساعة، اشتباك. ينظر: عمر الطالب: موسوعة أعلام الموصل في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 562. [↑](#footnote-ref-258)
259. ()ناهض الرمضاني، امادو، ط1، (الموصل: دار صحارى للطباعة والنشر، 2012) ص 49. [↑](#footnote-ref-259)
260. () المسرحية: ص 52. [↑](#footnote-ref-260)
261. () المسرحية: ص 54. [↑](#footnote-ref-261)
262. )) المسرحية: ص58. [↑](#footnote-ref-262)
263. )) المسرحية: ص 59- 60. [↑](#footnote-ref-263)
264. () المسرحية: ص 68- 69. [↑](#footnote-ref-264)
265. () ينظر: المسرحية: ص 48- 67- 83- 96. [↑](#footnote-ref-265)
266. ()المسرحية: ص 80. [↑](#footnote-ref-266)
267. () المسرحية: ص 94. [↑](#footnote-ref-267)
268. ()المسرحية: ص 97. [↑](#footnote-ref-268)
269. )) المسرحية: ص 98. [↑](#footnote-ref-269)
270. () المسرحية: ص 99. [↑](#footnote-ref-270)
271. • حسين رحيم عبد الله ( 1953- ) رفد الحركة المسرحية في الموصل بالنصوص المسرحية في عقد التسعينات، وعلى الرغم من غزارة إنتاجه في التأليف المسرحي إلا انه لم يحظ بالشهرة ولم ينل نصيبا من عناية الباحثين، من مسرحياته الإخوة ياسين، الإعدام، الخفاشة، الوهاد، ترنيمات سومرية، هذيانات معطف، عشق يبحث رحيل، مسافر زاده الظلام، ليلة الكراسي. ينظر : نجم الين عبد الله سليم، المسرح في الموصل: 1990- 1999، مصدر سابق ، ص 73. [↑](#footnote-ref-271)
272. () حسين رحيم، **ليلة الكراسي**، (الموصل، العلا للطباعة والنشر، 2010) ص 285. [↑](#footnote-ref-272)
273. () المسرحية: ص 286. [↑](#footnote-ref-273)
274. () المسرحية: ص 287. [↑](#footnote-ref-274)
275. () المسرحية: ص 288. [↑](#footnote-ref-275)
276. ()المسرحية: ص 290. [↑](#footnote-ref-276)
277. )) المسرحية: ص 296. [↑](#footnote-ref-277)
278. )) المسرحية: ص 304. [↑](#footnote-ref-278)
279. () المسرحية: ص 296. [↑](#footnote-ref-279)
280. )) المسرحية: ص 321. [↑](#footnote-ref-280)
281. () المسرحية: ص 327. [↑](#footnote-ref-281)
282. • بيات محمد حسين مرعي: قاص وكاتب مسرحي من مواليد الموصل 1963 تخرج من قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد 1990 وهو عضو في اتحاد الأدباء العراقيين وعضو في فرقة مسرح الرواد، يعمل حالياً مديراً للنشاط المدرسي في تربية نينوى، من مسرحياته حلم الفناجس، هذيانات معطف، خيط من تراب، الجان والمجنون التي حصدت خمس جوائز في مهرجان وزارة التربية للمسرح الذي أقيم في مدينة البصرة عام 2012. مقابلة أجراها الباحث مع الكاتب المسرحي (**بيات حسين مرعي**) في مديرية النشاط المدرسي، الموصل، شارع النبي يونس عليه السلام، بتاريخ 30/ 5/ 2012، الساعة العاشرة صباحاً، أذن للباحث بنشرها. [↑](#footnote-ref-282)
283. () بيات مرعي، **الضباب يقظ**، ط2 (الموصل: مديرية النشاط المدرسي، 2009) ص 4. [↑](#footnote-ref-283)
284. )) المسرحية: ص 5. [↑](#footnote-ref-284)
285. () المسرحية: ص 6. [↑](#footnote-ref-285)
286. () المسرحية: ص 7-8. [↑](#footnote-ref-286)
287. () المسرحية: ص 6- 8 -14 – 17. [↑](#footnote-ref-287)
288. () كير إيلام **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، ط1 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992) ص 81. [↑](#footnote-ref-288)
289. )) المسرحية: ص 11. [↑](#footnote-ref-289)
290. () المسرحية: ص 12. [↑](#footnote-ref-290)
291. () المسرحية: ص 15- 16. [↑](#footnote-ref-291)
292. ()المسرحية: ، ص 13- 14. [↑](#footnote-ref-292)
293. ()المسرحية: ص 20- 21. [↑](#footnote-ref-293)
294. () المسرحية: ص 21. [↑](#footnote-ref-294)
295. )) ينظر: مراد وهبة ((الاغتراب **والوعي الكوني**)) مجلة عالم الفكر، العدد1، الكويت، 1979، ص 21. [↑](#footnote-ref-295)