الفنتازيا وتمثلاتها في المسرح العراقي المعاصر

Fantasia and its representations in contemporary Iraqi theatre

م. د جواد كاظم عبد الأمير

Dr. Jawad Kazem Abdul Ameer

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

University of Babylon/ College of Fine Arts

Jawad.shammari@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث:

الفنتازيا مصطلح خيالي وهمي حسب التعريفات اللغوية والاصطلاحية التي سنتطرق اليها في متن البحث، والفنتازيا لها جذور تاريخية وحضارية وثقافية حيث كانت الاساطير والملاحم والقصص الشعبية والحكايات الخرافية تعج بالخيال الجامح والاوهام لذلك لعبت دوراً كبيراً في اللاشعور الشخصي واللاشعور الجمعي. وفي الخطاب المسرحي تعد الفنتازيا نوعاً ادبياً وفنياً خيالياً خارق لكل ما هو معقول ومنطقي كما في الاساطير والملاحم والحكايات الشعبية الخرافية المعدة من قبل كاتب النص ومخرج العرض المسرحي متخطين الازمنة والامكنة الواقعية فتعطي الفنتازيا هنا فسحة للفنان للتعبير عن ما بداخله بحرية وفي نفس الوقت التحرر من قيود العرف وضوابطه الثقيلة.

ومن هنا سلط البحث الحالي على دراسة الفنتازيا وتمثلاتها في المسرح العراقي المعاصر. وضم البحث اربعة فصول تضمن الفصل الاول مشكلة البحث المرتكزة على الاستفهام الآتي: ما هي الفنتازيا وتمثلاتها في المسرح العراقي المعاصر؟ فيما تجلت اهمية البحث في الكشف والوصول الى نتائج الفنتازيا في المسرح العراقي وجاءت الحاجة اليه كونه يفيد ذوي الاختصاص من مؤلفين ومخرجين وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة وتضمن هدف البحث على تعرف الفنتازيا وتمثلاتها في المسرح العراقي المعاصر، اما الفصل الثاني احتوى على مبحثين عني الاول مفهوم الفنتازيا فلسفياً ونفسياً وقد عني المبحث الثاني الفنتازيا في الفن المسرحي، اما الفصل الثالث تضمن مجتمع البحث وعينه البحث اما الفصل الرابع احتوى على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: الفنتازيا – العجائبي – الوهمي – الخيالي

Abstract:

Fantasia is a fictitious and imaginary term according to the linguistic and idiomatic definitions that we will address in the body of the research. Fantasia has historical, civilizational and cultural roots, where myths, epics, folk stories and fairy tales were full of unbridled imagination and delusions, so they played a major role in the personal unconscious and the collective unconscious.

In theatrical discourse, fantasy is a literary and artistic imaginary genre that transcends all that is reasonable and logical, as in myths, epics, and fairy tales prepared by the writer of the text and the director of the theatrical performance, transcending real times and places. Thus, fantasy here gives the artist space to express what is inside him freely and at the same time be free from restrictions. Custom and heavy controls.

Hence, the current research focused on the study of fantasy and its representations in the contemporary Iraqi theatre. The research included four chapters. The first chapter included the research problem based on the following question: What is fantasy and its representations in the contemporary Iraqi theater? While the importance of research was manifested in revealing and reaching the results of fantasy in the Iraqi theater, the need for it came as it benefits specialists from authors, directors, and students of colleges and institutes of fine arts. The goal of the research included knowing fantasy and its representations in contemporary Iraqi theater.

Philosophically and psychologically, the second topic dealt with fantasy in theatrical art, while the third chapter included the research community and the same research, while the fourth chapter contained results, conclusions, recommendations and proposals.

Keywords: fantasy - miraculous - delusional - imaginary

الفصل الأول : الاطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث:

يمثل الفن المسرحي احد جوانب الثقافة والابداع للمجتمعات اذ يعكس هذا الفن مدى التقدم والتطور والوعي لتلك المجتمعات حيث ان المتتبع لتاريخ تطور الفن المسرحي على مدى العصور يجد انه يعج بالكثير من الاساطير والملاحم البطولية البدائية والحكايات الشعبية والخرافية التي تلعب دوراً كبيراً في خيال المبدع والمتلقي على سبيل المثال لا الحصر مثل (ملحمة كلكامش في حضارة وادي الرافدين واسطورة ايزوريس في حضارة وادي النيل وملحمتي الالياذة والاوديسة عند الاغريق) كل هذه الملاحم والاساطير مليئة بالصور

الخيالية. والخيال هو الفاعل الاكثر تأثيراً عبر المدى التاريخي للفن المسرحي وجميع هذه الملاحم والاساطير تتخطى الحدود الزمانية والمكانية وتعج بالصور والاحداث الخيالية.

في بدايات القرن العشرين اخذت الطبيعية والواقعية مأخذاً كبيراً من الحياة والواقع المعاش عند الكثير من الكتاب وخاصة عند (اميل زولا، وابسن، وتشخوف) في تصوير الواقع وفق مبدأ العقل والمنطق من حيث الافعال واللغة والشخصيات وحدود الزمان والمكان بعيداً عن الخيال والوهم واللامعقول.

شهد القرن العشرين تحولات واضحة في الفكر الانساني فضلا عن التقدم العلمي والتطور التكنولوجي وظهور بعض الفلسفات والتجارب والافكار العلمية والنظريات النفسية وكل هذه التحولات والطروحات اثرت في جميع جوانب الحياة وهذا ما انعكس على شكل الخطاب المسرحي الذي اتسم بالمغايرة عن الخطاب المسرحي التقليدي الذي وضع قوانينه وقواعده (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) اصبح التركيز والاهتمام على الجانب النفسي لذلك شعر الادباء والكتاب والفنانين بالحرية الكاملة ليعبروا عما بداخلهم من اضطرابات نفسية فأستلهموا مواضيع اعمالهم المسرحية من خلال التلاقح بين الماضي والحاضر من الملاحم والاساطير والقصص والحكايات القديمة، لما تحمل من صور خيالية فنتازية وبين الذات الانسانية المعاصرة وما تحمل من اضطرابات نفسية لتحيل قارئ الخطاب المسرحي الى استغراق فكري تأملي يعتمد على مدى قدرة ادراكه ومدى فهمه وتأمله في قراءة ما بين السطور او الغوص تحت السطح لمعرفة لباب الخطاب المسرحي الفنتازي ومضامينه.

بدأت الفنتازيا كعمل ادبي وفني يصور عالماً متخيلاً متحرراً من ضوابط ما هو معقول ومألوف ليأتي في طروحات ابداعية تخرج عن اطار العمل المسرحي التقليدي ليحلق في بيئة افتراضية ترتبط بالهام وخيال المبدع المسرحي الذي ابتعد عن اصول وقواعد الكلاسيكية من المسرح الارسطي. ومن هذا المنطلق حدد الباحث مشكلة بحثه على التساؤل الاتي ما هي الفنتازيا وتمثلاتها في المسرح العراقي المعاصر؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى اهمية البحث في دراسة مفهوم الفنتازيا كنوع ادبي فني خيالي معاصر يرتبط بخيال ومخيلة المبدع، والفنتازيا تعتمد على مبدأ اللاشعور او العقل الباطن وتتخطى مبدأ الشعور او العقل الواعي عند الفنان المبدع من خلال الانتقال من المرئي المحسوس الى المتخيل الغير محسوس التي تعكسها البيئة الدرامية الفنتازية على طبيعة العمل المسرحي ومن هنا جاءت الاهمية في كيفية تطبيق مفهوم الفنتازيا في العمل المسرحي المعاصر، اما الحاجة للبحث فانه يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة بكل اقسامها.

ثالثا: هدف البحث: يتحدد هدف البحث في التعرف على الفنتازيا وتمثلاتها في المسرح العراق المعاصر.

رابعا: حدود البحث: يتحدد البحث في ثلاثة محاور هي:

حد المكان: بغداد (المسرح الوطني – كلية الفنون الجميلة)

حد الزمان: ١٩٩٨–١٩٩٩م .

حد الموضوع: يتحدد موضوع البحث بدراسة مفهوم الفنتازيا في المسرح العراقي المعاصر

خامسا: تحديد المصطلحات:

١. **الفنتازيا: لغة:** عرف (منير بعلبكي) الفنتازيا في قاموس المورد القريب بانها تكتب (Fantasy) وهي اسم يترجم على انه (وهم، خيال والفنتازيا لحن متحرر من القيود التقليدية والصفة منه تترجم خيالي، وهمي، غير واقعي، غريب، غريب الاطوار)[١].

اصطلاحا:

أ- عرف (الاعسم) الفنتازيا بأنها "القوة المخيلة من قوى النفس هي التي يتصور بها المحسوسات في الوهم وان كانت غائبة عن الحس وتسمية القوة المتصورة والمصورة اكثر وضوحا"[٢].

ب- الفنتازيا تعرف بأنها (هاجس، خيال وهم Fantasy phantasy وهي الاستغراق في خيال او وهم بعيد عن الواقع وكذلك تطلق الفنتازيا على الالحان الموسيقية المتحررة من القيود غير التقليدية)[٣].

ج- ويعرف جميل صليبا الفنتازيا بأنها (تخيل وهمي متحرر من قيود العقل او على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الافكار او على رغبة طارئة لا تستند الى سبب معقول)[٤].

د- اما سعيد علوش يعرف الفنتازيا الادبية فهي (عمل ادبي يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده مبالغاً في افتتان خيال القراء)[٥].

الفنتازيا اجرائيا:

الفنتازيا مفهوم رأيوي خيالي وهمي وفق رؤية الفنان المسرحي يبتعد عن حقائق الواقع الملموسة والمعقولة ويقترب من الخيال واللامعقول واللاواقعي، وبشكل عام الفنتازيا مفهوم يبتعد عن الواقعية والعقلانية والوضوح والتمركز والفهم والنهاية الواضحة ويقترب نحو التشتت والخيال واللاعقلانية والسريالية والصورة الضبابية وعدم التمركز والتفكك والنهاية غير الواضحة والمحددة.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الفنتازيا فلسفياً- نفسياً :

أ- مفهوم الفنتازيا فلسفيا:

لا شك ان لمعرفة مفهوم الفنتازيا فلسفياً لابد من تتبع افكار الفلاسفة واستقراء ارائهم الفلسفية. ومن الجدير بالذكر ان مفهوم الفنتازيا لا تمثل تصورات ثابتة تنطبق على جميع الثقافات او صالحة لكل زمان ومكان فلكل بيئة ثقافية منظومتها الفكرية ودلالاتها العقائدية التي تتحدد من نطاقها العلاقة التكاملية بين الشعور الذي يمثل العقل واللاشعور الذي يمثل الذاكرة او بين الواقع المألوف واللامألوف.

في البداية لابد من التطرق الى مفهوم الفنتازيا عند فلاسفة الحضارة الاغريقية بدأ بفلسفة (افلاطون) الذي يعد من اهم فلاسفة الحضارة الاغريقية. فمن اهم طروحاته الفلسفية هي الفلسفة المثالية والذي اكد من خلالها الى بناء جمهوريته الفاضلة معتمداً على دور الانسان فيقول ان الوجود الحقيقي للانسان هو الوجود الروحي. لذا جعل عالم اللامحسوس هو عالم روحي ثابت ازلي، وهذا نابع من عدم ايمان افلاطون بالعالم المادي المتغير (الفيزيقي) وكان يسعى جاهدا في البحث عن عالم آخر مثالي خيالي (ميتافيزيقي)[٦].

وذكر افلاطون "ان الحواس اشتراك النفس مع ادراك الشيء الذي في الخارج وان القوة للنفس والآلة للجسد وكلاهما يدرك الشيء الذي في الخارج عن طريق الفنتازيا[٧].

اتخذ افلاطون من الجسد اداة للنفس باعتبارها قوة فاعلة وجسد متحرك بفعل قوتها وفي المحصلة يتكون في الذهن كماً هائلاً من الصور الحسية المستحضرة وعلى المرء ان يدرك اشياءه المحسوسة باستدعائه تلك الصور المخزونة في الذاكرة. العاطفية والخيالية ولكن هذه المعرفة الحسية لا ترقى الى معرفة الماهيات بل تكون اساساً للمعرفة الظنية والاخيرة ليست حكم عقلي بل حكم حسي قوامه التمييز بين الاشياء ولكن من غير ربط الاشياء بعللها لهذا عدها علماً غير يقيني واساس هذا العلم غير اليقيني الخيال او الفنتازيا هي المسؤولة عن خلق الاوهام الكاذبة والاهواء الخاطئة نتيجة لاعتمادها المعرفة الظنية[٨].

اما ارسطو فقد اشار الى الخيال بكلمة (phantasa) حيث فرق بين عملية استحضار الصور وعملية التذكر حيث اشار الى ان التذكر عملية عقلية تحدث عندما يتذكر الانسان شيئا ما، تقوم ذاكرته باحضار معنى ذلك الشيء دون صورته. وبخلاف ذلك في حالة الخيال او كما يسميها القوة المستحضرة المصورة التي تقوم باحضارها للصورة من الحس فيأخذ العقل المعنى على تلك الصور المستحضرة فتتم عملية الترجمة الخيالية على ذلك الشيء في الذاكرة معناً وصورة[٩].

ويرى (ارسطو) ان الخيال نابع من شقين، الاول يعود للنفس العاقلة والشق الثاني يعود للنفس المفكرة وكلاهما تحيطهما الفنتازيا والتي تمثل الاحاسيس لذا فأن التفكير مقترن بالفنتازيا ولا يمكن الفصل بينهما ومن هنا يظهر لنا مفهوم الخيال او الفنتازيا في نظر ارسطو بأنه شيء محير مخالف للاثبات والنفي والصواب والخطأ(١٠).

اما الفيلسوف (اوغسطين) يعد من اشهر اباء الكنيسة وممن لهم تأثير بالغ في اللاهوت المسيحي. فقد جعل الاحساس عنصراً اساسياً في فلسفته ومن خلال الحس يتم الايمان بالخيال والذي بدوره يستند بواسطة العقل. ومن اجل الكشف عن الحقائق الكامنة فيه رجح التأمل الحسي الذي من خلاله يحمل النفس البشرية على الولوج في اعماق ذاتها. فالمعرفة العقلية والمعرفة الحسية يحملان في تناغم وتضامن تام لا يمكن الفصل بينهما فمن خلالها يجعل النفس الانسانية تغوص بالتفكير وتذوب في اعماق ذاتها(١١).

فالصورة الفنتازية عند اوغسطين تنشأ من التخيل العقلي المطلق الذي يحققه الانسان بعيداً عن محاكاة الطبيعة فالصورة المشخصة لديه هي عبارة عن صورة فنتازية ابتكارية فالعالم لديه تسري فيه الصور الالهية وهو بهذا اقرب الى فلسفة افلاطون وكل ما في الكون نظام وقياس وعدد واشكال الاجسام ترجع الى اصناف من النسب العددية(١٢).

اما مفهوم الفنتازيا لدى فلاسفة العرب امثال (ابن سينا) و(ابن رشد) حيث تأثر الاخير بفلسفة ارسطو لذلك استبعد ابن رشد ان تكون الصورة الفنتازية الخيالية من الحس او العلم او العقل فهي ليست مركبة من الظن والحس. وذكرنا سابقاً ان ارسطو تطرق الى الخيال فهو يرى ان الفنتازيا تعود الى النفس العاقلة والنفس المفكرة اذن فالفنتازيا في نظر ارسطو وابن رشد شيء مخالف للاثبات والنفي والصواب والخطأ(١٣).

اما (ابن سينا) فالفنتازيا لديه هي عبارة صورة خيالية مخزونة او مادة هيولي لا تتجرد عن ماهيتها بل توجد دائماً مقارنة للصورة فتصبح الصورة عند ابن سينا عبارة عن مشاهدة اذا ما وصل الى الحس المشترك واذا لم تكتمل يبدأ الخيال باكمال الصورة فان آلية الخيال هو عملية ربط الصورة المشاهدة وبين صور اخرى مشابهة لها تكون مخزونة وتستمد مادتها من الفنتازيا(١٤).

اما مفهوم الفنتازيا الخيالية عند (الفارابي) تتكون من عملية انتقالية تكوينية بين الحس وآلية التخيل اي بمعنى عملية تكوينية مشتركة بين العقل الواعي والعقل الباطن فالصور الحسية في العقل الواعي تمهد الطريق الى تفعيل آلية الخيال وما يختزن العقل الباطن من صور، فالخيال لدى النفس الانسانية ناشيء من استحضار الصور المخزونة في الذاكرة واستدعائها الى الذهن لكي تكتمل الصور.

فالصور الفنتازية المبتكرة هي من قوة الخيال التي تتثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن الحواس[١٥]. ويقول الفارابي "لا وجود لعقل دون فنتازيا وهذه الاخيرة لا تعرف الحدود ولا تستقر على اي تحديد منطقي عقلاني وانما تستقر على الاشياء الخيالية الوهمية"[١٦].

ب- مفهوم الفنتازيا نفسياً:

١. نظرية التحليل النفسي عند فرويد:

يعد عالم النفس النمساوي (سيجموند فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩) في طليعة علماء النفس اللذين درسوا النفس الانسانية اذ كان نظامه لتحليل النفس في مقدمة النظريات في التحليل النفسي حيث تتركز نظريته على اللاشعور او الغريزة. فاعطى الاهمية الكبرى الى الجزء الاكبر غير المنظور الموجود تحت سطح اللاشعور، ويحتوي في اعماقه المظلمة الغرائز والرغبات والاماني التي توجه وتحدد سلوكنا، فاللاشعور اذن يحتوي على القوى الدافعة الرئيسية التي تقف وراء سلوكنا[١٧].

قسم (فرويد) الذات الانسانية الى ثلاثة مستويات من الوعي: (الشعور)، (ما قبل الشعور)، و(اللاشعور) وفيما يلي توضيح موجز عن هذه المستويات، فالشعور يشمل كل الاحساسات والتجارب التي نكون واعين بها في آية لحظة، وانا اكتب هذه الكلمات فانا واع ومدرك بلمس القلم ومنظر الصفحة والفكرة التي اكتب واعبر عنها.

اما حالة ما قبل الشعور فهو مخزن كل الذكريات والمدركات الحسية والافكار وغيرها من الاشياء التي لا نعيها في اللحظة ولكن بكل سهولة نقلها الى الوعي[١٨].

اما اللاشعور فهو الجزء الاكثر اهمية وهو مركز نظرية التحليل النفسي عند (فرويد) ويحتوي على الغرائز والرغبات والميول. ويحتوي ايضاً على القوة الدافعة التي تقف وراء سلوكنا. لذا تتميز نظرية فرويد في التحليل النفسي بانها تعتنق الحتمية اذ يرى فرويد بان السلوك محدد ومسبب يقوي داخل الفرد فليس هناك سلوك لا معنى له لابد من هنالك عوامل نفسية وهي افعال صادرة من مشاعر وافكار الفرد الداخلية، فيرى فرويد ان الافعال الصادرة عن مشاعر وافكار الفرد الداخلية تعبر عن نيته الحقيقية وهي الطاقة الموجودة داخل الفرد وسماها (اللبيدو) او (الطاقة النفسية)[١٩].

٢. نظرية النماذج النفسية عند يونك:

جاء الطبيب النفساني السويدي كارل غوستاف يونك (١٨٧٥-١٩٦١) بنظريته في النماذج النفسية والوظائف النفسية ذات اهمية في فهم الذات الانسانية. تتكون الذات الانسانية عند (يونك) "من انظمة منفصلة ومتفاعلة في الوقت نفسه هي (الانا-اللاشعور الشخصي- اللاشعور الجمعي) فالانا هي العقل الشعوري وهو

يتكون من المدركات الشعورية والذكريات والافكار والوجدان على مر الازمان والعصور كما ان شعور الانسان بهويته واستمراريته ناتج عن علاقته بابناء جنسه وهو مركز حيوي للذات الانسانية وانفعالها وانعكاس ذلك على تصرفاتها"[٢٠].

اما بالنسبة الى (اللاشعور الشخصي) وهو المنطقة المجاورة للانا كما يرى (يونك) من خبرات كانت شعورية فيما مضى، الا انها كبتت وقمعت ونسيت، ومن (خبرات كانت بالغة الضعف في المقام الاول، بحيث لا تترك انطباعاً شعورياً عند الشخص ومحتويات اللاشعور الشخصي شأنها شأن ما قبل الشعور عند (فرويد) يمكن للشعور ان يصل اليها وان هناك قدراً كبيراً من الحركة في الاتجاهين بين اللاشعور الشخصي والانا"[٢١].

اما اللاشعور الجمعي– فهو تكون الرموز والصور التي يسميها (يونك) النماذج الاصلية والتي يشارك فيها كل الناس وتظهر وفقاً لرأي يونك في الاحلام والخيالات والاوهام والاساطير[٢٢].

فاللاشعور الجمعي ويعني به ان الفرد متصل بماضيه عبر اجداده يتألف من التراكم الكمي والكيفي للخبرات تتوارثه الاجيال.

المبحث الثاني: الفنتازيا في الفن المسرحي:

الفنتازيا في المسرح العالمي:

عرفت الواقعية في الفن والادب بانها انعكاس للواقع وليس نسيجا مصطنعا حول الواقع وهذا ما يعطي المتلقي الانطباع بانه امام شيء حقيقي كالواقع تماماً وليس امام شيء خيالي. وهنا نقطة المفارقة. الفن الخيالي الفنتازي يدعو الى ضرورة تحويل الاهتمام من الحقائق الواقعية الملموسة والمألوفة في العقل الواعي الى الخيال والافكار والتأملات الكامنة داخل اعماق النفس في العقل الباطن[٢٣].

جاءت بعدها الدراما الرمزية رفضت المحاكاة الطبيعية والواقعية لانها تحجب العالم الروحي وان ادراك الحقيقة لا يكون عن طريق العقل وانما عن طريق الخيال القادر وحده على استنباط المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية[٢٤].

اتخذت المدرسة الرمزية منهجاً فنياً ذا مواصفات عديدة واصبح الرمز فيها قيمة فنية وعضوية دخلت في نطاق الرموز التاريخية والاسطورية واصبحت للاشياء ذات دلالة موحية كما استفادت هذه المدرسة من المقومات الموسيقية واللونية والحسية المتشابكة بينها في لغة تعبيرية جديدة[٢٥]. جاء بودلير في مقدمة شعراء هذه الحركة حيث اعطى للمغيبات ايمانا بانها تلهب الخيال وتضاعف قوة التصور وتحرره من سلطان الحواس[٢٦].

اما ارثر رامبو (١٨٥٤–١٨٩١) : كان يدعو الى اثارة الخيال عند المتلقي في اغلب منجزاته مستخدماً لغة خاصة هي لغة الروح من اجل الروح وهذا ما جاء في كتابه (فصل في الجحيم) وهو مجموعة من الرؤى الغريبة

يأباها منطق العقل. ولكننا نسحر بما فيها من قوة مذهلة ومجال غريب، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعري ذو نضم ظليل في الصوت والايقاع"[٢٧]. وتعد هذه طريقة جديدة اسماها كيمياء الفعل وهي محاولة لتملك ما فوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والمادة[٢٨].

ومما لا شك فيه تعد مسرحية (الاميرة الشريرة) لـ (موريس ماترلنك) علامة اساسية في المسرح الخيالي الرمزي الفنتازي وهو يركز فيها على الصور الخيالية المخزونة في العقل الباطن مستخدماً كافة تفاصيل المنظر المسرحي ومن بين هذه التفاصيل اوراق شجر تحدث حفيفاً، وكذلك انعكاسات القمر فوق سطح الماء وهذه التفاصيل تستخدم فقط لقيمتها الرمزية الفنتازية وليس باعتبارها تعبيراً عن سياق حياتي واقعي معين[٢٩].اما المسرح التعبيري يعد من اهم الثورات التي ظهرت ضد الطبيعية والواقعية ويسعى الى رفض مشاعر الفنان الحسية التي تصور العالم الخارجي اي عدم الانخداع بالمظاهر السطحية التي لا تدل على شيء[٣٠]. وتدعو الى تصوير ما في داخل الانسان من نوازع وتخيلات وترفض تصوير ظواهره الخارجية. ويسعى الى تمثيل الاشياء كما تصورها انفعالات الفنان او الاديب نحوها لا كما يصورها في الحقيقة والواقع[٣١].

كما يرفض كتاب هذا المسرح مبدأ المحاكاة الارسطية ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها النفسية فامتاز بالذاتية المفرطة ويلجأ الى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة وخلط الواقع دائما بالحلم والخيال[٣٢]. يعد الكاتب الامريكي (يوجين اونيل ١٨٨٨-١٩٥٣) الذي كتب العديد من المسرحيات من اهمها (القرد كثيف الشعر، ورغبة تحت شجرة الدردار، الامبراطور جونز) فجاءت مسرحياته تعبر عن شخصية البطل المحورية وما تحمل من نوازع ذاتية وخيال واسع واوهام متحدياً منطق العقل والواقع لذا تأثر يوجين اونيل بتحليلات فرويد النفسية[٣٣].

اما المسرحي الفرنسي (انطوان ارتو) طرح مفهوم مسرح القسوة واعطاه بعداً فلسفيا، كما رفض ارتو المسرح القائم على المحاكاة وطالب بتحقيق نوع من السحر والخيال والذوبان بين الممثل والمتفرج من خلال ازاحة الحواجز بين الواقع المعاش والخيال[٣٤]. وجاء المخرجين (ماكس راينهارت) و (اروين بسكاتور) الذين ينتمون الى المسرح التعبيري تؤكد تجاربهم الاخراجية على تصوير دواخل النفس البشرية وتجسيد تجارب العقل الباطن وليس المهم تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع مستخدمين عدد كبير من المناظر والمشاهد والاماكن مبتعدين عن الحقائق الواقعية متجهين صوب الخيال والوهم واللامعقول. فجاء مسرحهم يحمل مفهوم الفنتازيا التي تدعو الخيال والدهشة والابهار عند الجمهور[٣٥].

اما روبرت ويلسون (Robert Wilson) يعد من اهم مصممي الفن المسرحي في الولايات المتحدة الامريكية اهتم بالديكور وعمل في الاخراج والتكوين البصري للعرض معتمدا على خلفيته الثقافية. ويعتبر

ويلسون من ورثة الحركة السريالية. فجاءت مسرحياته لا تحتوي على حوار او حبكة مسرحية ولا تتبع منطقاً مسرحياً يمكن تمييزه وادراكه والامر متروك للمشاهدين، ليفسرونها طبقاً لاهوائهم وآرائهم.

ان غياب المعنى المحدد والواضح يعتبر سمة من سمات مسرح (روبرت ويلسون)، ويقول (ان الانسان عندما يرى العالم الخارجي سوف يسجل منظرين ويسميها ويلسون شاشتين منفصلتين هما الشاشة الخارجية وهي ما يسجل عليه المعاني العامة التي يدركها وكذلك هي المكان الي تعطى فيه معنى للحدث. ولكن الشاشة الداخلية يقوم الفرد بتسجيل الصور بطريقته الذاتية ويتولى الخيال باعطاءها معانٍ خاصة شخصية وهذه الصور والمعاني مختلفة من شخص الى آخر[٣٦]، (وهذا ما اتاح ويلسون للممثلين فرصة التعبير الحر، كما اتاح للمشاهدين فرصة التفسير المتحرر لما يشاهدونه على خشبة المسرح)[٣٧]. ومن ابرز الفنانين المعاقين الذين تعاون معهم ويلسون هو الرسام (ريموند اندرور) فهو اصم ابكم قدم الى ويلسون لوحات وايقونات جاءت من وحي عالمه الداخلي وهي صور خيالية فريدة استفاد منها في اعماله المسرحية وكانت ثمرة التعاون بين (ويلسون وريموند) هي مسرحية (نظرة الاصم)[٣٨].

فمسرحية (الاصم) غريبة في طرحها وتنوع صورها وافتقارها لاي منطق يربط بين هذه الصور الغريبة والمشاهد لا يفهم اي شيء من هذه الصور فيصاب بالدهشة والابهار والحيرة لانها ليست واقعية وليست مستمدة من ثقافة مشتركة وانما مستمدة من العالم الداخلي الخاص بـ (ويلسون وريموند) . اهتم ويلسون بالديكورات الضخمة، وهذا ما جعل مسرحه يتجه نحو التركيز على الابعاد المكانية والصور المرئية وخلق عالم من الخيال الفنتازي والتابلوهات الحية المتحركة وكذلك استخدم الديناصورات والوحوش والقطارات والاهرامات والاسماك والبراكين لذا يقدم ويلسون اعمال مسرحية من الصعب تفسيرها. وكذلك يزخر مسرحه بالرموز والايقونات الكثيفة التي توحي بها الطقوس والشعائر للمشاهد ولكن يوحي للمشاهد بأن هنالك هدف كامن وراء العرض[٣٩].

اما صاموئيل بيكيت Samuel Beekett يعد من اول كتاب مسرح العبث او مسرح اللامعقول. فكانت اعماله توحي بأن معنى الحياة او معنى كل تجربة غامض محير يحمل في ثناياه اكثر من معنى واكثر من احتمال لذلك فمن واجب الكاتب المسرحي ان يصور هذا في موضوعاته وتكنيكه المسرحي[٤٠]. فكانت نصوص (بيكيت) توجه المتفرج بتجربة محيرة تتألف من احداث غير معقولة تتعارض مع كل عرف مسرحي سابق والشخصيات ليست لها سمات فردية او حتى اسماء احيانا ففي مسرحية (في انتظار كودو) يظهر (بوزو) و (لكي) كسيد وخادم وبعد فترة ينقلب الوضع فيصبح الخادم سيداً والسيد خادماً.

المؤثرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١. بعض الفلاسفة عند الاغريق والعرب اكدوا على ان الفنتازيا هي قوة الخيال او المصورة التي تحفظ الصور الحسية بعد غياب المحسوسات ويمكن استحضارها من قبل قوة (الحس المشترك)
٢. توصل علماء النفس من خلال تحليل النفس البشرية الى الشعور المتمثل بالعقل الواعي واللاشعور المتمثل بالعقل الباطن، حيث يمثل اللاشعور مستودع الاحلام والذكريات والعواطف
٣. الفنتازيا كنوع ادبي فني خيالي تجنح نحو الخيال والوهم متجاوزة الازمنة والامكنة الواقعية لذلك تعد خرقا لكل ما هو منطقي وواقعي ومألوف.
٤. العمل الفنتازي يميل نحو اعماق النفس الانسانية لتغور بها بعيداً عن العالم الواقعي نحو عوالم ضبابية غير واضحة المعالم وتترك للمتفرج حرية البحث عن المعنى فيما يراه.
٥. الادباء والكتاب والفنانين في منتصف القرن العشرين ابتعدوا عن الخط السردي التقليدي، الهدف منه هو تحويل الجو العام للعمل المسرحي الى صور غامضة وسحرية تماما مثل صور الاحلام.
٦. ان اعمال (صموئيل بيكيت) معظمها مزيج من روح الشعر والحلم الغيبي وحلم اليقظة والموسيقى والتشكيل بمعناه الكلي الشامل لذا استطاع بيكيت ان يتخلى عن معظم العناصر المكونة للدراما التقليدية.
٧. مسرح (روبرت ويسلون) يتجه نحو التركيز على الابعاد المكانية والصور المرئية والرموز والايقونات الكثيفة والتي توحي للمشاهد بأن هناك هدف كامن وراء العرض.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (٤) نصاً مسرحياً والتي حددت بالفترة الزمنية للبحث ١٩٩٨-١٩٩٩ وكما موضحة في الجدول ادناه

اسم المسرحية	تأليف	اخراج	السنة
١. السحب ترنو ألي	عواطف نعيم	كاظم نصار	١٩٩٨
٢. (في انتظار ...)	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	١٩٩٨
٣. انا وجدي والدمى	عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٩
٤. مكبث	شكسبير	صلاح القصب	١٩٩٩

عينة البحث:

اسم المسرحية	تأليف	اخراج	السنة
مكبث	شكسبير	صلاح القصب	١٩٩٩

اختار الباحث مسرحية (مكبث) كعينة للبحث من مجتمع البحث قصدياً وذلك للمسوغات الآتية:

١. ممثلة بمشكلة البحث واهميته وهدفه

٢. تقع ضمن الفترة الزمنية المحددة للبحث

اداة البحث: تم بناء اداة البحث على ما تم استخراجه من مؤشرات الاطار النظري

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) في دراسة التعرف على الفنتازيا وتمثلاتها في المسرح العراقي المعاصر.

تحليل العينة:

تعد مسرحية (مكبث) من اهم تراجيديات الكاتب الانكليزي (شكسبير) كونها تحفل بجرائم ورؤية عميقة للشر تتجاوز كل ما قدمه شكسبير من مآسي وتعج مسرحية (مكبث) بالاحداث الدموية البشعة وهذا احد الاسباب التي شجعت المخرج (صلاح القصب) على اعداد واخراج هذا النص للتعبير عن الرؤية المتشائمة لواقع الانسانية.

قام المخرج (صلاح القصب) باعداد سيناريو برؤية اخراجية جديدة لعرض مسرحية (مكبث) كمحطة تأسيسية ذات ابعاد جمالية لا تركن في حقيقتها الى منهج المسرحية التقليدية يعلن عن تجاوزها والتمرد عليها فكرياً وجمالياً في محاولة لعرض مأساوية العالم ودمويته ضمن خطاب بصري ابداعي شامل.

وينطلق المخرج في رؤيته الاخراجية من مفهوم جديد في بناء العرض المسرحي وتشكيله حيث اعتمد على فلسفة الفضاء المفتوح والتحولات المنظرية مستخدماً ساحات وحدائق واروقة كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد كمناظر طبيعية وكذلك حركة الشخصيات والادوات المسرحية في رسم اجواء العرض الذي كان معداً سلفاً في سيناريو العرض (خطاب العرض) ويهدف الى نقل مأساة شكسبير الى واقع مغاير تتمازج فيه الفنون كالرسم والنحت والسينما والمسرح اعتماداً على آلية القص واللصق (الكولاج).

واستخدم ايضا ادوات وملحقات تم نشرها في اماكن متعددة لتعطي دلالات رمزية مختلفة وتساهم في تشكيل المنظر المسرحي مثل السقالة الحديدية المرتفعة لتعبر عن برج القلعة واستخدم عدد من براميل النفط الحمراء وتظهر من بينها النار المشتعلة وهناك ماكنة حمراء لتقطيع الورق لتعطي دلالة رمزية على المقصلة

وملابس رجال الاطفاء البرتقالية كل ذلك للايحاء باجواء المأساة والجريمة الدموية التي اقترفها (مكبث) و (الليدي مكبث) في قتل الملك (دنكن).

تعد (الليدي مكبث) من الشخصيات الرئيسية في النص الشكسبيري حيث كان لها دور مهم في بداية الصراع، كانت تعاني من دوافع نفسية شديدة، نتيجة لاعمالها وخططها الدموية تسبب في منع استقرار حالة نومها الطبيعي، ومن كثرة الاحلام التي تراها، بان هناك اثار دماء على يدها فتقوم بفرك يديها اثناء النوم وتقول (افلا تفارقني هذه اللطخة الدامية).

في هذا المشهد عبر المخرج عن رؤيته الفلسفية عندما ظهرت (الليدي مكبث) وهي تداهمها البقعة الدموية الحمراء المنبعث من اشعاع الليزر الاحمر من (تورج لايت) الذي يلاحق الليدي مكبث وفي نفس الوقت تعبر عن القنابل الموجه بالليزر والتي تمارس فعلها في تدمير الانسان والحضارة، وتقوم الليدي مكبث بحركة دائرية حوله سيارة الاشباح كما استخدم المخرج علامة المرور المقلوبة المعلقة على الشجرة لتعطي دلالة عن اختلال القيم والمبادئ العامة وانقلابها فضلاً عن دخول سيارات قديمة وحديثة ودراجات نارية بين الحين والآخر لتعطي دلالة على الفوضى واللانظام ووجود عصابات اجرامية.

وظف (القصب) مفهوم الفنتازيا في بعض الادوات او الملحقات لها فعل علاماتي عميق داخل العرض لا تسند الى المنطق والعقل كان الهدف منها ايجاد معاني متعددة توحي للمتفرج بالتناقض والانفعال والتشتت واللانظام وصولا الى حالة التجميع.

كل شيء في العرض جاء ليحمل دلالة ما ولغاية ما عند المخرج فقد جاء استخدام الممثل الملحقات والادوات لتحقيق فكرتين الاولى: فكرة المعاصرة كاستخدام السيارات الحديثة والقديمة والدراجات النارية واشعة الليزر الحمراء، ترتبط جميعها بالتطور في حركة الزمن المعاصر. اما الفكرة الثانية: فكرة الموت والتدمير كاستخدام الفأس من خلال شخصية الحطاب في احداث مزيد من التقطيع لجذع الشجرة كدلالة على الاستمرارية في عملية التدمير واستخدام آلة حمراء لتقطيع الاوراق لتعطي وجهة نظر نقدية للانظمة العسكرية التي سببت الدمار والمآسي للانسان من جراء حروبها العبثية.

يوحي لنا العرض بان المخرج استطاع ان ينقل الاحداث من الزمن الشكسبيري الى الزمن المعاصر وقد جاء ذلك باختيار ازياء الشخصيات متوافقاً مع الواقع المعاصر، فقد ظهرت شخصية ماكبث بملابسها العصرية وبذلك حقق المخرج الانتقال في حركة الزمن من القديم الى المعاصر.

اما بالنسبة لحدود مكانية الاحداث فقد اختار المخرج الفضاء المفتوح والشخصيات التي تقوم بالافعال بين شتات الاشياء المبعثرة ليعطينا فكرة عن جسامة الجريمة التي لا يمكن بيان ضخامتها ضمن حدود مكانية

مغلقة، وبهذا الفضاء المفتوح الواسع حرك خيال المتلقي على اعتماد الامتدادات البصرية للكشف عن تلك الحدود التي تحفل بالقسوة والدموية والتي تأخذ امتداداتها في الفضاء ومستوياته المكانية المتعددة.

كانت تصورات المخرج الفنتازية والخيالية في عروض (مكبث) عابرة للحدود الزمكانية وكان ذلك واضحا من خلال تشكيل بنيته الدرامية على فضاءات سحرية طقوسية سريالية يسعى من خلالها الى مغادرة البنية الدرامية التقليدية وبناء بنية درامية مغايرة تعتمد على التفكيك والتشتيت واللاحدود متجاوزاً للزمان والمكان، وبالتالي يكون من الصعب على المتفرج ان يصل الى المعنى المحدد والواضح اذن فالصور الفنتازية التي يتضمنها العرض ما هي الا خرق لكل ما هو منطقي وواقعي ومعقول.

اما الانتقال الى مكان المدرج الشاهق تعني انتقال الاحداث الى القاعة وكذلك يفسر الانتقال الى المقصلة يعني الانتقال الى الحالة العسكرية التدميرية التي شغلت (مكبث) وعندما انتقل المخرج الى حركة السيارات تعني الانتقال الى عرش (مكبث)، اما الدراجات النارية فهي تمثل الخطر والقدرية التي تشكل المسار الدموي الذي اصاب مكبث والليدي مكبث.

وكان اقوى الدلالات غرابة هو حركة ودحرجة البراميل الفارغة التي رافقت مشهد الحوار "اخنجر هذا الذي ارى امامي ومقبضه باتجاه يدي؟ تعال دعني امسكك"[٤١].

ان المتتبع لهذا العرض المسرحي الفنتازي يشعر بعدم ترابط الافعال بحيث لا تنموا نمواً طبيعياً كما في المسرح الواقعي ويرى كثرة المفردات وتنوعها الكتلية حيرت المتفرج بدلالاتها وقوتها التعبيرية بحيث لا يستطيع في وقت قصير ان يحلل رموزها التي وضعها المخرج حيث جعل حركتها دائمية مبعثرة لا تستقر في مكان معين.

وبهذا تكون المسرحية الفنتازية تصدم المتفرج منذ الوهلة الاولى باجوائها الغريبة وبعجائبية عوالمها من حيث انها تصور واقعاً خيالياً حلمياً يثير الدهشة والابهار وتجعل المتفرج يحتار في درجة مطابقتها للواقع من جهة ويتساءل عن احتمالية هذه العوالم من جهة اخرى وهذا ما يسعى اليه المخرج (صلاح القصب) في تحفيز طاقة المتفرج على التخيل والتأويل.

الفصل الرابع: النتائج

النتائج:

١. حقق العرض مفهوم الفنتازيا من خلال تركيز المخرج (صلاح القصب) على فلسفة الفضاء المفتوح واستخدام بعض الادوات والملحقات التي لها فعل سيميائي غير مألوف لا يسند الى المنطق والعقل.
٢. استخدم المخرج التقنيات العصرية في العرض لتحقيق الانتقال في حركة الزمن من القديم الى المعاصر، والغى قدر المستطاع اي شكل من اشكال الحوار واستعاض عنه بلغة الحركة والتكوين والايماءة.

٣. تضمن العرض صوراً فنتازية خيالية تستند الى شبكة من التكوينات والانسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية او عفوية لا تهدف الى ايصال معنى محدد وواضح كما في العرض التقليدي

٤. بنى (القصب) عرضه المسرحي على معاني متعددة توحي للمتفرج بالتناقض والانفعال والتشتت واللانظام وهذه المعاني تنضوي تحت مفهوم الفنتازيا.

٥. استخدم المخرج (الكولاج) في بنية العرض بقصد نقل مأساة شكسبير الى واقع مغاير فنتازي خيالي تتمازج فيه الفنون المختلفة بالاعتماد على آلية القص واللصق.

٦. ظهر مفهوم الفنتازيا في العرض المسرحي كفن يقوم بالاساس على الخيال الواسع ويتجاوز الواقع الى اللاواقع والمنطق الى اللامنطق.

٧. عدم ترابط الاحداث وتقاطع حلقاتها باستخدام اسلوب الهدم والبناء المتكرر للحدث بحيث لا تنمو الافعال نمواً طبيعياً كما هو الحال في الحياة الواقعية.

٨. اتضح ان العرض يقوم بارسال مجموعة كبيرة من العلامات والاشارات والدلالات الى المتفرج عبر سياق وشفرة لتوليد في ذهنه مجموعة مدلولات

الاستنتاجات:

١. تميز العرض المسرحي بأنه قائم على الخيال والحلم والاحداث كانت غير مألوفة وبذلك تحقق مفهوم الفنتازيا.

٢. المسرحية تصدم المتفرج منذ الوهلة الاولى وفي النهاية يترك العرض للمتفرج حرية البحث عن المعنى فيما يراه.

٣. لايستطيع المشاهد في النهاية ان يصل الى المعنى المحدد والواضح فالنهاية لها اكثر من مدلول واكثر من معنى تعتمد على خيال وتأويل المشاهد.

٤. لم يلتزم المخرج بمعمارية المكان ولا حتى بالزمان للنص الشكسبيري وانما بمعماريته هو وزمنه الذي يحلم به في صورة مبهمة.

٥. تحقق مفهوم الفنتازيا في العرض من خلال اختزال المخرج للنص الشكسبيري واستعاض عنه بالمفردات المنظرية التي تمثل مكان الاحداث وتشكل فوضى معمارية غير مألوفة توحي للمشاهد بأن هنالك هدف كامن وراء العرض.

٦. احداث العرض كانت فنتازية غير مستمدة من الحياة الواقعية وانما مستمدة من خيال المبدع والمشاهد.

٧. العرض يجري فيه اقصاء كلي للمنطق ولا تخضع عناصر العرض لاي بنية درامية تقليدية بسبب الاجواء الخيالية الحلمية الفنتازية.

٨. تطابق موقف المخرج (القصب) مع موقف (شكسبير) من ناحية انتماء كل منهما الى عصره

٩. يوصف العمل المسرحي فنتازيا اذا تحرر من منطق الحقيقة والواقع ومبالغا في الخيال والوهم ليزود المتلقي بسيل من الصور اللامألوفة التي تثير خياله وتجعله اكثر حيرة ودهشة وابهار.

التوصيات: لما تمخض من نتائج واستنتاجات يوصي الباحث:

١. الاهتمام بالنصوص المسرحية وخاصة المتداخلة مع علم النفس.

٢. الاهتمام بالفنان العراقي بصورة عامة وتبني اعمالهم المتميزة.

٣. ضرورة الاهتمام بالمسرح وفنونه وتطويرها.

المقترحات: يقترح الباحث ما يلي:

١. دراسة سيكولوجية الجمهور المعتادين على مشاهدة العروض المسرحية.

٢. دراسة مفهوم الفنتازيا في المسرح العربي .

٣. دراسة (شكل العروض) اي العمارة المسرحية في عصري الحداثة وما بعد الحداثة.

احالات البحث:

(١) منير بعلبكي: المورد القريب (بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٣)، ص١٥٤.

(٢) باسم عبد الامير الاعسم: المصطلح الفلسفي عند العرب، ط١ (بغداد: مكتبة الفكر العربي، ١٩٨٥)، ص٢٢٨.

(٣) لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النفسي (الكويت: بلا ت)، ص٥٨.

(٤) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج٢، (بيروت: مطبعة دار الكتاب، ١٩٨٢)، ص٦٨.

(٥) سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص١٧٠.

(٦) ينظر: محمد سيد احمد المسير: الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٢)، ص١٤٩.

(٧) مصطفى غالب: افلاطون (بيروت: منشورات دار الهلال، ١٩٧٩)، ص٨٠ .

(٨) مصطفى غالب: افلاطون، المصدر نفسه، ص٨٤-٨٥.

(٩) عبد الرحمن بدوي: ارسطو في النفس، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤)، ص٢٥٠.

(١٠) ابن رشد: الشرح الكبير لكتاب النفس لارسطو، (تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون، ١٩٩٦)، ص٢٢٠.

(١١) ينظر: عبد الرحمن بدوي: فلسفة العصور الوسطى، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢)، ص٢٣.

(١٢) المصدر نفسه، ص٢٥١.

(١٣) ابن رشد: الشرح الكبير لكتاب النفس لارسطو (تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب، ١٩٩٦)، ص٢٢٠.

(١٤) ينظر: اميل برهية: تاريخ الفلسفة، تر: جورج طرابشي (بيروت: دار الطليعة للنشر، ١٩٨٢)، ص١٢٥-١٢٦.

(١٥) ينظر: جعفر آل ياسين: الفارابي في حدوده ورسومه، (بيروت: علم الكتب، ١٩٨٥)، ص٥٤.

(١٦) محمد سيد احمد المسير: الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٢)، ص١٥٠.

(١٧) دوان شلتز: نظريات الشخصية، تر: حمد ولي الكربولي وعبد الرحمن القيسي، (بغداد: وزارة التعليم العالي مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣)، ص٣٣.

(١٨) دوان شلتز: نظريات الشخصية، مصدر سابق، ص٣٣.

(١٩) نعيمة شعاع: الشخصية النظرية التقييم، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨١)، ص٢١.

(٢٠) نعيمة الشماع: الشخصية النظرية التقييم (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨١)، ص٣٧.

(٢١) مصطفى عبد: عالم الشخصية (بغداد: دار الشروق الجديدة، ب.ت)، ص١١٤.

(٢٢) لندال دافيدوف: مدخل علم النفسن مصدر سابق، ص٥٨٩.

(٢٣) ليون ايدل: القصة السايكولوجية، تر: محمود السمرة (بيروت: منشورات المكتبة الاهلية، ١٩٥٩)، ص٢٠.

(٢٤) المصدر نفسه، ص٢٢٩.

(٢٥) عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩)، ص١١٣.

(٢٦) محمد فتوح احمد: الرمزية والرمز في الشعر المعاصر، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦)، ص٧٢.

(٢٧) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٢٨) عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩)، ص١٢٦.

(٢٩) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٣٠) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٩)، ص٦٢.

(٣١) اوديت اصلان: موسوعة فن المسرح، تر: سامية احمد اسعد، ج٢ (بيروت: دار الحرية الحديثة، ب.ت)، ص٦٦١.

(٣٢) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام: ٢٠٠١)، ص٦٤.

(٣٣) ينظر: وديع كيرلس: المأساة اليونانية وسرح يوجين اونيل، مجلة المسرح العدد ٥٤ (القاهرة: وزارة الثقافة- مسرح الحكيم، ١٩٦٥)، ص١١٠-١١١.

(٣٤) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط٢ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦)، ص٤٤٦.

(٣٥) ينظر: دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية (القاهرة: المطبعة النموذجية، وزارة الثقافة والارشاد، ب.ت) ص٢١٣-٢١٤.

(٣٦) كولين كونسل: علامات الاداء المسرحي (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي، ب.ت)، ص٢٦٨.

(٣٧) كولين كونل: مصدر سابق، ص٢٦٩.

(٣٨) كولين كونل: علامات الاداء المسرحي، مصدر سابق، ص٢٧٠.

(٣٩) المصدر نفسه، ص٢٧٤.

(٤٠) رشاد رشدي: نظرية الدراما من ارسطوا الى الان (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت)، ص٢٥١.

(٤١) شكسبير: مسرحية مكبث: تر: جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المأمون للنشر، ١٩٨٦)، ص٩٩.

المصادر والمراجع:

١. منير بعلبكي: المورد القريب (بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٣).

٢. باسم عبد الامير الاعسم: المصطلح الفلسفي عند العرب، ط١ (بغداد: مكتبة الفكر العربي، ١٩٨٥).

٣. لطفي الشربيني: معجم مصطلحات الطب النفسي (الكويت: بلا ت).

٤. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج٢، (بيروت: مطبعة دار الكتاب، ١٩٨٢).

٥. سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥).

٦. محمد سيد احمد المسير: الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٢).

٧. مصطفى غالب: افلاطون (بيروت: منشورات دار الهلال، ١٩٧٩).

٨. عبد الرحمن بدوي: ارسطو في النفس، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤).

٩. ابن رشد: الشرح الكبير لكتاب النفس لارسطو، (تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون، ١٩٩٦).

١٠. عبد الرحمن بدوي: فلسفة العصور الوسطى، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢).

١١. ابن رشد: الشرح الكبير لكتاب النفس لارسطو (تونس: المجمع التونسي للعلوم والاداب، ١٩٩٦).

١٢. اميل برهية: تاريخ الفلسفة، تر: جورج طرابشي (بيروت: دار الطليعة للنشر، ١٩٨٢).

١٣. جعفر آل ياسين: الفارابي في حدوده ورسومه، (بيروت: علم الكتب، ١٩٨٥).

١٤. محمد سيد احمد المسير: الروح في دراسات المتكلمين والفلاسفة، (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٢).

١٥. دوان شلتز: نظريات الشخصية، تر: حمد ولي الكربولي وعبد الرحمن القيسي، (بغداد: وزارة التعليم العالي مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣).

١٦. نعيمة شعاع: الشخصية النظرية التقييم، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨١).

١٧. نعيمة الشماع: الشخصية النظرية التقييم (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨١).

١٨. مصطفى عبد: عالم الشخصية (بغداد: دار الشروق الجديدة، ب.ت).

١٩. ليون ايدل: القصة السايكولوجية، تر: محمود السمرة (بيروت: منشورات المكتبة الاهلية، ١٩٥٩).

٢٠. عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩).

٢١. محمد فتوح احمد: الرمزية والرمز في الشعر المعاصر، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦).

٢٢. عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩).

٢٣. مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٩).

٢٤. اوديت اصلان: موسوعة فن المسرح، تر: سامية احمد اسعد، ج٢ (بيروت: دار الحرية الحديثة، ب.ت).

٢٥. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام: ٢٠٠١).

٢٦. وديع كيرلس: المأساة اليونانية وسرح يوجين اونيل، مجلة المسرح العدد ٥٤ (القاهرة: وزارة الثقافة– مسرح الحكيم، ١٩٦٥).

٢٧. ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط٢ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦).

٢٨. دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية (القاهرة: المطبعة النموذجية، وزارة الثقافة والارشاد، ب.ت) .

٢٩. كولين كونسل: علامات الاداء المسرحي (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي، ب.ت).

٣٠. رشاد رشدي: نظرية الدراما من ارسطوا الى الان (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت).

٣١. شكسبير: مسرحية مكبث: تر: جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المأمون للنشر، ١٩٨٦).