موقف المجاميع في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية

The Position of the Chorus in Salah Abdel-Sabour's Dramatical Texts

ا.م.د. وسن عبد الامير حسين

A.M.D. Wassan Abdul Amir Hussein

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

Fine.wsn.abed@uobabylon.edu.iq

ملخـــص البحث

يتلخص البحث في اربعة فصول، يتضمن الفصل الاول الاطار المنهجي الذي يشتمل على مشكلة البحث المتمحورة في السؤال الآتي: (ما موقف المجاميع في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية؟). اما هدف البحث فيهدف البحث الى تعرف موقف المجاميع في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية، ويتحدد البحث بالنصوص المسرحية العربية للمؤلف المسرحي المصري (صلاح عبد الصبور) التي ادخل المجاميع فيها للمدة من عام (١٩٦٤- ١٩٧٥).

ويتناول الفصل الثاني الاطار النظري ودراسات سابقة، ويتكون الاطار النظري من ثلاثة مباحث: يتضمن المبحث الاول: مفهوم الموقف في علم النفس. ويشمل المبحث الثاني: المجاميع في النصوص المسرحية للقرنين التاسع عشر والعشرين، ويحتوي المبحث الثالث: المرجعيات الفكرية للمؤلف المسرحي (صلاح عبد الصبور).

ويتحدد الفصل الثالث في اجراءات البحث ومنها : مجتمع البحث، وعينة البحث اذ استخدمت الباحثة العينة القصدية، ومثلت مسرحية (مأساة الحلاج) عينة البحث.

اما الفصل الرابع فيمثل نتائج البحث والمعتمدة على تحليل العينة:

١- لم تمتلك مجاميع الفقراء موقفا موضوعيا وروحا ابية ازاء الحلاج وانما كانوا اذلاء شهدوا الزور مقابل المال.

٢- مثلت المجاميع الرأي العام للشعب بكلماتها المزيفة التي قتلت الحقيقة.

٣- وهناك مجاميع اخرى هي مجاميع المتصوفة توصف بالحمقى تركت الحلاج للقتل اذ كانت بمثابة اداة يستعملها الاخر للايقاع بالحلاج وهي لا تفقه ذلك.

الكلمات الدالة : موقف، المجاميع، النص المسرحي، صلاح عبد الصبور.

Abstract

The research is summarized in four chapters. The first chapter includes the methodological framework that includes the research problem centered on the following question: (What is the position of the chorus Salah Abdel-Sabourʿs dramatical texts?). As for the aim of the research, the research aims to identify The position of the Chorus Salah Abdel-Sabourʿs dramatical texts , and the search is determined by the Arabic dramatic texts of the Egyptian theatrical author (Salah Abdel Sabour) in which he entered the groups for the period (١٩٦٤-١٩٧٥).

The second chapter deals with the theoretical framework and previous studies, and the theoretical framework consists of searching for the three topic: the first topic, the concept of position in psychology, which The secend topic, the Chorus in the texts of the nineteenth-century theatrical temporary, which The third topic, the intellectual references of the playwright (Salah Abdel Sabour).

The third chapter is determined in the research procedures together: the research community, and the research sample, as the researcher used the intention sample, and the play (the tragedy of Hallaj) represented the research sample.

As for the fourth chapter in the research results, which are based on sample analysis:

١- The Chorus of the poor did not possess a patriarchal spirit and an objective attitude towards al-Hallaj, but rather they were humiliating people who witnessed falsehood in exchange for money.

٢-The Chorus represented the public opinion of the people with their false words that killed the truth.

٣-There are other Chorus, the mystical Chorus, described as fools, which left al-Hallaj to be killed, as they were a tool that the other used to set the stage and they did not understand that.

Kea words: position, chorus, dramatic text, Salah Abdel - Sabour.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

يساهم النص المسرحي في تنشيط الإحساس بالانتماء إلى المجتمع ويشارك في الارتقاء به اذ يقوم بتسليط الضوء على الصراعات والقضايا التي لها علاقة بالمجتمع، وتتخذ انشطة مسرح المجاميع هذا الطابع.

وتساهم مشاهد المجاميع أحياناً في بناء الأحداث المسرحية بشكل اساسي وإيصالها إلى مستوى الذروة.[١] وهذه المساهمة تأتي من الدور المعطى لهذه المجاميع. ولم تكن مشاهد المجاميع حديثة العهد في النص الدرامي، بل أن المجاميع لها أصول قديمة تعود إلى الجوقات الأغريقية التي تعد من أهم ما يميز المسرح الأغريقي، وما تلا هذا المسرح من نشاطات مسرحية امتدت من بعده.

وفي المسرح العالمي الحديث أبتداءً من القرن التاسع عشر فصاعداً، نجد أن بعض المؤلفين المسرحيين العالميين أهتموا بمشاهد المجاميع أهتماماً واضحاً، وقد أعطى كل منهم دورا معينا للمجاميع في النص المسرحي بعد أن قاموا باستخدام فكرة إدخال المجاميع وعلى وفق اصولها في المسرح الاغريقي أو بأدخال ادوار جديدة لها، وفي إطار جمالي.

وفي النص المسرحي العربي يضطلع بعض المؤلفين المسرحيين ومنهم (صلاح عبد الصبور) بادخال مشاهد المجاميع في بعض نصوصهم المسرحية، ومن هنا جاءت مشكلة البحث التي تتمحور في السؤال الآتي: ما موقف المجاميع في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية ؟

اهميه البحث والحاجة اليه :

تنبع اهمية البحث من دور المجاميع في بناء احداث النص المسرحي العربي ولا سيما نصوص (صلاح عبد الصبور) المسرحية، في حبكة تتميز في اعطاء مرتكز اساس لهذه المجاميع في بنية النص المسرحي، ويشكل البحث توثيقاً لنصوص (صلاح عبد الصبور) المسرحية التي تناولت المجاميع فيها، فضلاً عن انه يعطي صورة واضحه لما توصل اليه المؤلف المسرحي العربي في استخدام المجاميع واستحداث ادوار جديدة لها.

ويمكن حصر مسوغات الحاجة الى البحث في انه يفيد المتخصصين في الادب المسرحي، والباحثين في الدراسات العليا والطلبة في كليات الفنون الجميلة.

هدف البحث :

يهدف البحث الى تعرف موقف المجاميع في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية.

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بـ :

- الحد زمانا : للمدة من عام (١٩٦٤ – ١٩٧٥).
- الحد مكانا : مصر.
- الحد موضوعا : دراسة النص المسرحي (مأساة الحلاج) لـ(صلاح عبد الصبور) الذي يعتمد المجاميع في حبكته.

تحديد المصطلحات لغويا" واصطلاحيا" واجرائيا" :

- **المجاميع:**

المجاميع لغويا" :

عرفها مسعود :

" جوّق تجويقا . ١– القوم : جمعهم . ٢– القوم عليه : ضجوا واختلطت أصواتهم ." [٢]

وعرفها بدوي :

" جوقة : اجواق . ١. الجماعة من الناس ٢ . الفريق من الناس يؤدون عملا فنيا غنائيا موسيقيا مشتركا : جوق غناء او انشاد ." [٣]

المجاميع اصطلاحيا" : Chorus:

عرفها حمادة :

" مجموعة من المغنين او الراقصين ، او الصامتين ، او المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة او تفاريق . وتشترك الجوقة في التمثيل : بتعليقها على الاحداث ، او بتحاورها مع الممثلين ، او بصمتها المعبر . " [٤]

وعرفها الجلبي :

"١ . مجموعة مغنين وراقصين يشكلون وحدة في عرض موسيقى او عرض فخم او مجموعة مغنين اوبرا .

٢ . في الدراما الاليزابيثيه: ممثل يشرح او يعلق على احداث المسرحية لفائدة الجمهور .

٣ . في الدراما الاغريقيه : مجموعة ممثلين يمثلون دوراً اساسياً .

في المسرحيه او مواطنون او نساء ... يعلقون على الحبكه ويسهمون في تطويرها . ولا يعرف اذا ما كانوا يتكلمون معاً وان كان بعض المخرجين يصر على ذلك في الاعمال المسرحية الحديثة . ويطلق اسم العنصر الذي تمثله الجوقة (الطيور ، الضفادع ..) على ملاهي اريستو فانس . " [٥]

المجاميع اجرائيا" :

هي الشخصيات المجتمعة التي يتعامل معها المؤلف المسرحي العربي (صلاح عبد الصبور) والتي لها دور معين او عدة ادوار في النص المسرحي والتي ترافق الممثلين الرئيسين ضمن النسيج البنائي للمسرحية.

الفصل الثاني

الاطار النظري ودراسات سابقة

- المبحث الاول: مفهوم الموقف في علم النفس:

يتعرض كل فرد من افراد المجتمع الى مواقف متعددة في حياته، منها ما هو ايجابي، ومنها ما هو سلبي، ويتخذ غالبا موقفا مع ذاته إزاء امر معين، تبعا لطبيعة ذلك الامر الذي يواجهه.

يعد مفهوم الموقف في علم النفس الاجتماعي مجموعة من العواطف والقيم والتصرفات نحو شيء او شخص او حدث معين، وغالبا ما تكون المواقف ناتجة عن التجارب المتكررة للشخص او التنشئة التي يعيش بها الشخص، ويمكن ان يكون لها تأثير قوي على السلوك الإنساني، وبينما تستمر هذه المواقف فإنها يمكن أن تتغير ايضا. (٦)

وفق علماء النفس الاجتماعي فإنه " يتكشف تأثير الموقف الاجتماعي على الفرد بجلاء في اختلاف الادوار التي يقوم بها الشخص في المواقف الاجتماعية المختلفة: ففي فترة وجيزة من الزمن قد ينقلب الشخص من إنسان طيب الى مجرم نتيجة للضغوط الاجتماعية كما يحدث في حالات الثأر في صعيد مصر. والتلميذ المطيع، قد ينقلب الى قائد مستبد مسيطر على زملائه في موقف آخر. فالمواقف اذن هي منبهات اجتماعية متنوعة، لكل منها تقاليدها وضغوطها الخاصة على الفرد. والضغط الذي يفرضه الموقف على الشخص يدفعه لرؤية المشكلة بطريقة جديدة، تتلائم مع مجموعة الاتجاهات التي يفرضها الدور المفروض على الفرد القيام به في هذا الموقف." (٧)

يحتفظ علماء النفس الاجتماعي بمصطلح الموقف للإشارة الى تقييمنا الدائم نسبيا لشيء ما، اذ يسمى الشيء كائن الموقف، وقد يكون كائن الموقف شخصا او منتجا او مجموعة اجتماعية، وعندما نقول أن المواقف هي التقييمات، فاننا نعني انها تنطوي على تفضيل لصالح او ضد كائن الموقف، كما في مصطلحات مثل ((تفضيل او كره او العداء او المحبة)). عندما نعبر عن مواقفنا على سبيل المثال، عندما نقول احب السباحة، او

اكره الافاعي وغيرها من التفضيلات والميول والاتجاهات، فاننا نعبر عن العلاقة سواء كانت ايجابية او سلبية بين الذات والموقف المحدد، اي ان المواقف جزء مهم من مفهوم الذات لكل شخص. كل انسان لديه الاف المواقف، بما في ذلك تلك المتعلقة بالعائلة والاصدقاء، والشخصيات البارزة، وتفضيلات الموسيقى، واكثر من ذلك بكثير، وتختلف المواقف الشخصية باختلاف الافراد، وكل موقف من مواقفنا له خصائصه الفريدة الخاصة به، ولا يأتي الينا موقفان او يؤثران علينا بنفس الطريقة تماما، ومن خصائص المواقف: تعتبر بعض المواقف موروثة، على الاقل بشكل جزئي عن طريق الانتقال من الاباء. يتم تعلم المواقف الاخرى في الغالب من خلال التجارب المباشرة وغير المباشرة مع كائنات تتعلق بمفهوم الموقف فممكن ان يتم تعلمها من خلال وسائل الإعلام، او من خلال تفاعلاتنا مع الاصدقاء. (٨)

وللانبساط والانطواء تأثير في الموقف الاجتماعي، اذ " لا يؤثر الموقف الاجتماعي في الاشخاص فحسب، بل ان الاشخاص يؤثرون ايضا في الخصائص العامة للموقف. فقد تبين ان الاشخاص المتوافقين والمنبسطين يميلون الى تيسير العلاقات الودية في داخل الجماعة ويساعدون على خلق جو مريح وبناء في المواقف الاجتماعية المختلفة. اما الاشخاص المنسحبين من ذوي النمط الفصامي فيخلقون جوا اجتماعيا متوترا. وهناك فضلا عن هذا وذاك اشخاص ذوو فاعلية اكثر من الاشخاص الاخرين فيكون لهم لهذا تأثير اقوى على التغيير من الموقف واتجاه ضغوطه." (٩)

يهتم علماء النفس الاجتماعي بشكل خاص بالجانب السلوكي للمواقف، نظرا لأنه من الطبيعي أن تكون ابجديات مواقفنا متسقة الى حد ما على الأقل، فإن سلوكنا يميل الى اتباع تأثيرنا وادراكنا المتوقع، فاذا قرر الشخص ان لديه ادراك ايجابي اكثر وتأثير ايجابي تجاه شيء اكثر من الاخر، فسوف يتوقع بشكل طبيعي انه سيختار الاول. ان مبدأ تناسق المواقف بالنسبة لأي كائن موقف معين، فإن ابجديات النتائج والسلوك والادراك تتماشى بشكل طبيعي مع بعضها البعض، وبالتالي يتنبأ بأن مواقفنا على سبيل المثال، كما تم قياسها من خلال مقياس التقرير الذاتي من المرجحة لتوجيه السلوك، وان المواقف المعبر عنها بشأن مقاييس التقرير الذاتي تتنبأ بالسلوك الإنساني. (١٠)

وللجماعة دور في موقف الفرد، اذ " لعل من بين اهم الاسباب التي تجعل الفرد يستجيب للموقف بأنماط سلوكية مختلفة هو وجود معيار اجتماعي لكل جماعة. وهو يصاغ من خلال خبرات تلك الجماعة. ويكون له تأثير ضاغط على الافراد المرتبطين بتلك الجماعة. وتشكل كل الجماعات البشرية معاييرها من خلال خبراتها واهدافها الخاصة." (١١)

يرى علماء النفس ان الموقف هو صفة مكتسبة لتقييم الاشياء بطريقة معينة، ويمكن ان يشمل ذلك تقييمات الاشخاص او المشكلات او الاشياء او الاحداث، وغالبا ما تكون مثل هذه التقييمات ايجابية او سلبية، ولكنها قد تكون ايضا غير مؤكدة في بعض الاحيان، مما ادى الى وضع علماء النفس مكونات لمفهوم الموقف تتمثل فيما يأتي: ١- المكون المعرفي: يتمثل هذا المكون من افكارنا وقيمنا التي تنشأ حول المفاهيم والاشخاص وغيرهم. ٢- المكون العاطفي: يتمثل هذا المكون في كيفية تأثير الاحداث والاشخاص علينا، وكيفية قابليتهم على التأثير بنا والتأثير على مشاعرنا تجاهها. ٣- المكون السلوكي: يتمثل هذا المكون في اهمية التناسق الذي يحدث عن طريق تأثير الموقف والتصرفات على بعضها البعض، بحيث يمكن ان تكون المواقف واضحة فتتمثل في تلك التي ندركها بوعي والتي تؤثر بوضوح على سلوكياتنا وقيمنا، والمواقف غير الواضحة في اللاوعي التي لها تأثير على معتقداتنا وسلوكياتنا. هناك الكثير من المثيرات والعناصر التي يمكن أن توثر على كيفية بناء الموقف للفرد في علم النفس، والتي تتمثل من خلال ما يأتي: ١- الخبرة: تتشكل المواقف بشكل مباشر كنتيجة للتجربة المستمرة للفرد، اذ انها قد تظهر بسبب تجربة شخصية مباشرة، او قد تنتج عن الملاحظة. ٢- عوامل اجتماعية: يمكن أن يكون للادوار الاجتماعية والاعراف الاجتماعية تأثير قوي على المواقف، اذ تتعلق الادوار الاجتماعية بالطريقة التي يتوقع أن يتصرف بها الناس في دور او سياق معين، بحيث تتضمن الاعراف الاجتماعية قواعد المجتمع فيما يتعلق بالسلوكيات التي تعتبر مناسبة. ٣- التعلم: يمكن تشكيل الموقف عن طريق الملاحظة والتعلم، بحيث يمكن تعلم المواقف بعدة طرق، فممكن أن يتم من خلال استخدام مفهوم التكيف للتأثير على موقف الشخص تجاه شيء معين، وممكن من خلال التدريب على العديد من السلوكيات المشابهة لها، وتكون للشخص موقف مشابه له. ٤- التوافق: يمكن ايضا استخدام عامل التوافق للتأثير على الاخرين من اجل تطور المواقف، بحيث يتوافق كل فرد مع المحيط الذي يعيش به، ويتأثر بتعليقات كل من حوله، فمن الممكن أن يقوم شخص بسلوك لا يرغبه الجميع مما يجعل تعليقاتهم ونصائحهم تزداد له، وهذا يجعله يترك ما هو عليه ويتوافق مع من حوله. ٥- الملاحظة: يتعلم الناس ايضا المواقف من خلال مراقبة الاشخاص من حولهم، وعندما يتبنى شخص نحترمه بشدة موقفا معينا، فمن المرجح أن نطور ونكوّن نفس المعتقدات والقيم، على سبيل المثال، يقضي الاطفال وقتا طويلا في مراقبة مواقف آبائهم ويبدأون عادة في اظهار وجهات نظر مماثلة. (١٢)

يفترض علماء النفس ان الناس يتصرفون وفقا لمواقفهم، ومع ذلك فقد وجد علماء النفس الاجتماعي لاحقا ان المواقف والسلوك الفعلي لا يتماشيان دائما مع بعضها البعض بشكل تام، اذ ان بعض الافراد يدعمون عملا معينا ولكن يكون هناك وقت لا يستطيعون انجاز مثل هذا العمل. (١٣)

- **المبحث الثاني: المجاميع في نصوص القرنين التاسع عشر والعشرين المسرحية:**

يقوم بعض المؤلفين في المسرح العالمي باستثمار المجاميع ضمن بنية النص الدرامي، وذلك لعرض حالة اجتماعية او سياسية او دينية او إزاء صعيد آخر، تستوجب من الكاتب المسرحي كتابة نص درامي بشكل فني وجمالي.

تناول الكاتب المسرحي الالماني (جوته) (١٧٤٩-١٨٣٢) ، في مسرحيته (فاوست) فكرة المجاميع، ففي الجزء الاول – مثلاً – من هذه المسرحية يسمع فاوست رنين اجراس وظهور مجاميع على ثلاثة انواع : مجاميع ملائكة ومجاميع نساء ومجاميع الحواريين . وكان كل نوع ينشد عزاءً حول رفع المسيح وبحوار يختلف عن حوار بقية المجاميع الاخرى. (١٤)

اما في مشهد الكاتدرائية اذ المجاميع المنشدة وجرتشن (احد ابطال المسرحية) فان المجاميع تتركز وظيفتها في ان تعكس الألم الذي اصاب جرتشن . وكانت المجاميع في المشهدين السابقين مجاميع (مرئية) ، اما في مشهد غرفة الدراسة اذ فاوست – مفستوفيلس (الشيطان) فكانت (غير مرئية) تمثل اصوات ارواح وظيفتها تحريض فاوست لانها من اتباع الشيطان.

اما (شيلر) فيعد من المؤلفين المسرحيين الذين سلطوا الضوء على موقف المجاميع في بنية نصوصهم المسرحية، ومن مسرحياته مسرحية (عذراء اورليان) عام ١٨٠١، القديسة التي تم احراقها امام الشعب بعد اتهامها بالالحاد ظلما. (١٥)

وتعامل (اليوت) مع المجاميع في مسرحيته الشعرية (جريمة قتل في الكاتدرائية) على انها المعبرة عن الم البطل والعالمة بمصيره، اذ تمثل المجاميع نساء كانتربري التي تلعب دور المتفرج على خشبة المسرح. (١٦)

وفي مسرحية (مارا – صاد) للمؤلف المسرحي الالماني (بيتر فايس)، نجد ان المجاميع تردد عبارة (ماذا حدث لثورتنا) اكثر من مرة، اذ وضح فيها (بيتر فايس) امورا تتعلق بالثورة الفرنسية، بعد ان قتل مارا على يد صاد. في هذه المسرحية تصرخ المجاميع التي تمثل الجماهير الفرنسية في وجه زعيمها مارا حين لاحظوا ان الثورة التي اشعلوا قناديلها تم خطفها من قبل بقايا النظام القديم واعوانه، اذ كانت غاضبة سائلة مارا ماذا حدث لثورتهم؟ لماذا لا يزالون فقراء؟ فهم يطالبون بالتغييرات الموعودة. (١٧)

اما (برتولد بريخت) فقد تعامل مع النص على اساس ان يتخذ ازاءه موقف غير العارف، اذ لا يريد معرفة ما هو مكتوب انما يتوجب على الممثلين والمجاميع القيام بعرضه على خشبة المسرح . واذا تساءلوا أيجب ان نتوقف عند هذه الجملة ؟ فتكون اجابة (بريخت) دائماً هي رده التقليدي بهاتين الكلمتين: لا اعرف. ان (بريخت)

في الحقيقة لا يعرف بل يكتشف فقط في اثناء التمرين فهو يبحث سوية مع الممثلين والمجاميع عن الحكاية التي يحكيها هذا النص.(١٨)

النصوص الدرامية التي كتبها (بريخت) فانها – على حد تشبيهه– اشبه بالنسخة التي يقرأها الملقن ، فهي لا تثير عند قراءتها أي استمتاع . لكن العبقرية الحقيقية لبريخت لا تظهر الا بعد اعادته تنقيح المسرحية ، اذ ان ذلك يتم في ضوء تجارب العرض وليس قبل ذلك . اذ ان اكتمال عمل (بريخت) المسرحي متوقف على تجارب العرض فمنذ ايامه الاولى اعتاد على اضافة بعض المشاهد الجديدة للمسرحية وتغيير سطور معينة وذلك حسب ما يراه هو ، بل انه يقوم بتغيير سطور جديدة في الدقائق الاخيرة قبل العرض.(١٩)

وللمجاميع عند (بريخت) ادوار عديدة تقوم بها منها تحديد الزمان والمكان ، وتقديم فكرة عن طبيعة الاحداث ، وتعترض الاحداث من خلال قطع الفعل المتصاعد، وتعلق على الاحداث ، وتكشف عن الاسباب التي تكمن خلف الاحداث، وتعلن عن نتائج كل مشهد سلفاً. (٢٠)

وفي مسرحيته (جان دارك قديسة المسالخ) – جان دارك او ما تسمى بعذراء اورليانز القديسة التي ادّعت الإلهام الإلهي– التي الفها وعرضها بعنوان (محاكمة جان دارك)، تعي لحظة موتها الطريق الحقيقي لخلاص المسحوقين ، تتحول المجموعة الى جزء من الكل وتمثل الجماهير، تتحول الى مجموعة عشوائية حقيقية من البشر، تحمل آراء ووجهات نظر حول مسألة معينة . ويمكن ان نرى مثل هذه المجموعة من البشر في الحياة العامة. (٢١)

ومن ضمن ايقاف حالة اثارة الانفعال او العاطفة وابقاء حالة اثارة العقل كان (بريخت) يعتمد المجاميع، لكن في مسرحية (الام شجاعة) كان هذا النص هو الوحيد من بين نصوصه الذي اثار عطف المتلقين اكثر من مخاطبة العقل. فبالرغم من محاولاته في تغيير المسرحية نحو مخاطبة العقل ومن ضمنها استخدامه للمجاميع، الا ان هذا المسرحية بقيت محركاً للعواطف اكثر من العقل وبدون قصد من (بريخت) اذ " اعاد بريخت كتابة مسرحية (الام شجاعة) لان شخصية الام اثارت عطف المتفرجين المتلقين حين عرضت المسرحية للمرة الاولى، لكن ذلك لم يغير من الامر شيئاً، ومازال الجمهور المتلقين يتعاطف معها رغم كل محاولات بريخت ولا يملك الا ان يشعر بالشفقة تجاهها وهي تمضي وحيدة في المشهد الاخير تجر عربتها الثقيلة خلفها." (٢٢)

- **المبحث الثالث: المرجعيات الفكرية لصلاح عبد الصبور:**

تأثر المؤلف المسرحي المصري والشاعر (صلاح عبد الصبور) (**١٩٣١ – ١٩٨١**) على وجه الخصوص بالشاعر ومؤلف المسرحيات الشعرية الانجليزية الحديثة (إليوت) وترجم بعض مسرحياته ومنها (جريمة قتل في الكاتدرائية).

ان الجهات الادبية التي تأثر بها (صلاح عبد الصبور) متنوعة، اذ نجده تأثر بـ " شعر الصعاليك الى شعر الحكمة العربي، مروراً بسيَر وافكار بعض اعلام الصوفيين العرب مثل الحلاج وبشر الحافي، اللذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات. كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني عند (بودلير وريلكه) والشعر الفلسفي الانجليزي عند (جون دون وييتس وكيتس وت.س.إليوت بصفة خاصة). ولم يُضِع (عبد الصبور) فرصة اقامته بالهند مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده، بل افاد –خلالها– من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة." [٢٣]

وتأثر (عبد الصبور) ايضا بالشاعر (كيتس)، فعندما يكتب (عبد الصبور) مسرحية شعرية " تتكاتف عناصر فنية عديدة، ما بين مسرحية وشعرية، على إخراج مسرحية شعرية ممتازة، ترتفع فيها الدراما إلى مقام الشعر، ويعبر الشعر بالفعل عن أحداث درامية، متعددة المعاني ويظل – مع هذا – محتفظا بعذوبته ورقته وصفائه، وهي جميعا صفات الشعر عند الشاعر (صلاح عبد الصبور)، الذي يعتبر في أدبنا العربي صنوا للشاعر الإنجليزي جون كيتس– كلاهما وصل إلى الينابيع الأولى للشعر، فشرباه صافيا رقراقا، وقدماه لنا رحيقا خالصا تتفتح له القلوب والأسماع." [٢٤]

وعلى حد قول (صلاح عبد الصبور) نفسه ان المسرح بدأ شعريا وسيعود شعريا، اذ " نشأ المسرح شعرياً. وأغلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولكن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح. وليس الأسلوب النثري المحكم – كما قال أحد النقاد– إلا محاولة الاقتراب من الشعر في تركيزه وموسيقاه." [٢٥]

وقد عد (صلاح عبد الصبور) المجاميع ذات الاصول الاغريقية امرا مهما في بنية النص المسرحي، اذ يقول بهذا الصدد : "« وأنا أعد الجوقة فتحاً مسرحياً، ينبغي ألا يغلق بابه، وجزءاً من العمل المسرحي ينبغي أن نحرص عليه من التآكل والسقوط» ." [٢٦]

محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحواتكى، ولد في ٣ مايو ١٩٣١ بمدينة الزقازيق وتلقى تعليمه في المدارس الحكومية. يعد (صلاح عبد الصبور) أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، كما يعدّ واحداً من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التنظير للشعر الحر. التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغة العربية في عام١٩٤٧ وفيها تتلمذ علي يد الشيخ أمين الخولي الذي ضمه إلى جماعة (الأمناء) التي كوّنها، ثم إلى (الجمعية الأدبية) التي ورثت مهام الجماعة الأولى. كان للجماعتين تأثير كبير على حركة الإبداع الأدبي والنقدي في مصر. ومن مؤلفات (صلاح

عبد الصبور) الشعرية: الناس في بلادي (١٩٥٧) هو أول مجموعات (صلاح عبد الصبور) الشعرية، كما كان أيضًا أول ديوان للشعر الحديث (أو الشعر الحر، أو شعر التفعيلة) يهزّ الحياة الأدبية المصرية في ذلك الوقت. واستلفتت أنظارَ القراء والنقاد فيه فرادةُ الصور واستخدام المفردات اليومية الشائعة، وثنائية السخرية والمأساة، وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح وعلى امتداد حياته التي لم تطُل : أقول لكم (١٩٦١)، تأملات في زمن جريح (١٩٧٠)، أحلام الفارس القديم (١٩٦٤)، شجر الليل (١٩٧٣)، الإبحار في الذاكرة (١٩٧٧). توفي في ١٣ أغسطس من العام ١٩٨١ رحل الشاعر (صلاح عبد الصبور) إثر تعرضه إلى نوبة قلبية حادة أودت بحياته، اثر مشاجرة كلامية ساخنة مع الفنان الراحل بهجت عثمان، في منزل صديقه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وكان (صلاح عبد الصبور) يزور حجازي في منزله بمناسبة عودة الأخير من باريس ليستقر في القاهرة. [٢٧]

بدأ (عبد الصبور) أوَّل الأمر بنشر قصائده في الصحف والمجلات، ولكنَّه بعد أن نشرَ قصيدة (شنق زهران) بدأت شهرته تعلو شيئا فشيئا، ولم تستفحل شهرته إلا بعد صدور ديوانه الأول بعنوان (الناس في بلادي) حيثُ جعله هذا الديوان كواحد من رواد الشعر الحر الحديث إلى جانب (بدر شاكر السياب) و(نازك الملائكة)، ثمَّ عمل على توظيف ذلك اللون الشعري الجديد في العمل المسرحي، فأعاد الروح إلى المسرح الشعري في العالم العربي بقوة والذي كانت قد خمدَت أضواؤه منذ وفاة أمير الشعراء (أحمد شوقي) عام ١٩٣٢م، وتميَّز المشروع المسرحي الذي يحمله بنبرته السياسية الناقدة التي نجَت من الانتماءات الحزبية والانحيازات السياسية، وكان له دور كبير وأثر بارز في التنظير للشعر الحر، وتجلَّى ذلك بشكل خاص في عمله النثري حياتي في الشعر، ومن أهم السمات التي اتسمَّ بها نتاجه الأدبي استلهام التراث العربي كثيرا، كما أثرت فيه أعمال (كافكا) التشاؤمية والسوداوية بالإضافة إلى أعمال مسرح العبث، كما تأثر بالأديب الإيطالي (لويجي بيراندييللو). [٢٨]

وقد صاغ الشاعر باقتدار سبيكة شعرية نادرة لموهبته ورؤيته وخبراته الذاتية مع ثقافته المكتسبة من الرصيد الإبداعي العربي ومن التراث الإنساني عامة. وبهذه الصياغة اكتمل نضجه وتصوره للبناء الشعري. كما نُشرت للشاعر كتابات نثرية عديدة منها: (حياتي في الشعر)، (أصوات العصر)، (رحلة الضمير المصري)، و(على مشارف الخمسين)، وتبقى الكلمة، ماذا يبقى منهم للتاريخ، حتى نقهر الموت، قراءة جديدة لشعرنا القديم، رحلة على الورق. [٢٩]

وافق الرئيس الراحل (أنور السادات) على طلب إسرائيل المشاركة في معرض القاهرة الدولي للكتاب، وكان (عبد الصبور) يشغل حينها منصب رئيس الهيئة العامة للكتاب، ما وضعه في حرج شديد مع المثقفين المصريين

الرافضين للتطبيع. وفي كتابه "قطوف من الذاكرة التاريخية" رأى السفير السابق صلاح شعراوي أن (عبد الصبور) حاول منع تل أبيب من التواجد بالمعرض من خلال التحجج بانتهاء موعد قبول طلبات المشاركة. لكن الأوامر جاءت مباشرة تلك المرة من الرئاسة بقبول تل أبيب داخل المعرض؛ وهو ما وافق عليه رئيس هيئة الكتاب مرغما، حسب قول شعراوي. (٣٠)

كانت الازمة التي مر بها المثقفون المصريون في عهد السادات – خاصة بعد كامب ديفيد– والتي انتهت الى حملة اعتقالات موسعة في سبتمبر ١٩٨١ شملت مختلف اطراف الشعب المصري، بمختلف توجهاته – بسبب معارضة السلام مع اسرائيل – وتم اغتيال (السادات) بعدها بشهر واحد (اكتوبر ١٩٨١)، من اكبر الازمات التي واجهتها الثقافة المصرية والمثقفون المصريون. انقلب (السادات) تماما على الخطوط الرئيسة التي دشنتها سياسات الدولة المصرية في العهد الناصري، في السياسة الاقتصادية: علاقة الدولة بالاقتصاد، والسياسة الخارجية: التعاون العربي والصراع مع اسرائيل، اذ كان الانفتاح الاقتصادي وانسلاخ مصر عن محيطها العربي وسلامها المنفرد مع اسرائيل (استرداد سيناء مقابل تحييد مصر عن الصراع العربي الاسرائيلي)، قد شكل معالم الخارطة السياسية للسادات التي ووجهت بكثير من الرفض المصري والعربي. (٣١)

ظن بعض الناس ان موقف (صلاح عبد الصبور) في معرض الكتاب الدولي، كان موقفا سيئا، ومن المؤسف ان لجان المقاطعة العربية وضعت اسمه بين المقاطعين بتهمة التعامل مع الاسرائيليين، وهذا افتراء لأن (صلاح عبد الصبور) حاول أن يضع العراقيل كلها في وجه اشتراك الإسرائيليين في المعرض، ولكنه لم يستطع لأنه ليس وزيرا للثقافة أو رئيسا للجمهورية. يضيف حجازي: وأكثر من هذا لقد فتح (صلاح عبد الصبور) مكتبه للمثقفين المصريين الذين تظاهروا ضد اشتراك الإسرائيليين، والذين رفعوا العلم الفلسطيني ووزعوا المنشورات، مما أدى إلى أن يفتش البوليس حقيبة صلاح ويقتحم مكتبه، وكان رد فعله محاولته أن يستقيل. يعلق حجازي: من المدهش أن هذه المواقف التي كان ينبغي أن تؤدي بهذه اللجان (لجان المقاطعة العربية) إلى تحية (صلاح عبد الصبور)، وصلت مشوهة إليها، فوضعت اسمه ضمن المقاطعين وقد وجه هذا له طعنة في الصميم ولا أشك في أن هذا التصرف كان ضمن الأسباب التي أدت إلى هذه الوفاة المفاجئة. (٣٢)

- الدراسات السابقة :

١- دراسة حسين (٢٠٠٤) [٣٣]:

توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير (جامعة بابل/ كلية التربية الفنية، ٢٠٠٤).

- جاء هذا البحث (موقف المجاميع في نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية) استكمالا لرسالة الماجستير (توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي) لأنه لم يتم التطرق الى النص المسرحي العربي في الرسالة وانما تم التطرق الى العرض المسرحي العراقي.
- الاطار النظري في هذا البحث يتكون من ثلاثة مباحث:

المبحث الاول: مفهوم الموقف في علم النفس.

المبحث الثاني: المجاميع في نصوص القرنين التاسع عشر والعشرين المسرحية.

المبحث الثالث: المرجعيات الفكرية لـ(صلاح عبد الصبور).

اما الاطار النظري في الرسالة فيتكون من مبحثين مختلفين هما:

المبحث الاول: (اصول المجاميع في المسرح العالمي).

المبحث الثاني: (استخدام المجاميع عند المخرجين المسرحيين عالميا).

- جاء المبحث الثاني (المجاميع في نصوص القرنين التاسع عشر والعشرين المسرحية) في البحث الحالي استكمالا للمبحث الاول في الاطار النظري لرسالة الماجستير، والموسوم (اصول المجاميع في المسرح العالمي)، اذ توقف لغاية القرن الثامن عشر بالنسبة للنص، اما القرن التاسع عشر والقرن العشرين في الرسالة فتطرقا الى الاخراج بدلا من النص في المبحث الثاني الموسوم (استخدام المجاميع عند المخرجين المسرحيين عالميا).
- المبحث الاول والمبحث الثالث في البحث الحالي يختلفان عن الاطار النظري للرسالة.
- اجراءات البحث الحالي تختلف عن اجراءات الرسالة.

- المؤشرات التي أسفر عنه الاطار النظري -

١- لعل من بين اهم الاسباب التي تجعل الفرد يستجيب للموقف بأنماط سلوكية مختلفة هو وجود معيار اجتماعي لكل جماعة.

٢- ان المواقف والسلوك الفعلي لا يتماشيان دائما مع بعضها البعض بشكل تام، اذ ان بعض الافراد يدعمون عملا معينا ولكن يكون هناك وقت لا يستطيعون انجاز مثل هذا العمل.

٣- اتسمَّ نتاج (صلاح عبد الصبور) الأدبي باستلهام التراث العربي كثيرا، وتأثر بـ(إليوت) في بناء النص المسرحي الشعري.

٤- تجسد المجاميع عامة الناس او الجماهير التي تشاهد محاكمة القديسة جان دارك التي ادعت الالهام الالهي كما في مسرحية (جان دارك قديسة المسالخ) لـ(بريخت).

٥- تكون المجاميع شجاعة كما في مسرحية (مارا-صاد) لـ(بيتر فايس).

٦- تعبر المجاميع عن الم البطل فهي العالمة بمصيره كما في مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) لـ(إليوت).

٧- تم تسليط الضوء على موقف المجاميع في بنية النص المسرحي، اذ ان المجاميع تمثل الشعب الذي يتفرج على القديسة التي تم احراقها امامه بعد اتهامها بالالحاد ظلما، كما في مسرحية (عذراء اورليان) لـ(شيلر).

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١- مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث من (٥) نصوص مسرحية عربية للمؤلف المسرحي (صلاح عبد الصبور) في مِصر ، للمدة من عام ١٩٦٤ ولغاية ١٩٧٥ – ملحق رقم (١) – .

٢- عينة البحث :

استخدمت الباحثة العينة القصدية في هذا البحث، تمثلت في مسرحية (مأساة الحلاج):

ت	اسم النص المسرحي	اسم المؤلف	سنة التأليف
١	مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	١٩٦٤

واختارت الباحثة هذا النص وفقاً للمسوغات الآتية:

أ- كان للمجاميع دورا رئيسيا في بناء الاحداث، بعد الاطلاع على نصوص (صلاح عبد الصبور) المسرحية في المجلد الثاني.

ب- (صلاح عبد الصبور) من كتّاب المسرحية الشعرية، وهذا شيء مهم لأن المسرحية بدأت شعرية وستعود شعرية على حد قول المؤلف نفسه.

٣- اداة البحث:

اعتمدت الباحثة مؤشرات الاطار النظري اداةً للبحث.

٤- منهج البحث :

انتهجت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي منهجا لتحليل العينة.

٥- تحليل العينة:

مسرحية: مأساة الحلاج [٣٤]

تأليف: صلاح عبد الصبور.

تتركز فكرة النص المسرحي حول الخذلان، وتدور احداث المسرحية حول (الحلاج) الذي يخذله الاذلاء مقابل المال وارضاءً للقضاة والحكام، فيصلبوه بعد أن اتهموه بالزندقة والكفر لأنه يذوب في الذات الالهية، ومن شدة العشق الالهي يشعر انه يتوحد مع الله.

تتكون المسرحية من جزئين: الجزء الاول (الكلمة) اما الجزء الثاني (الموت). ويتألف الجزء الاول من ثلاثة مناظر، اما الجزء الثاني فمن منظرين. وتتجلى المجاميع في بداية المسرحية وفي نهايتها. تظهر مجموعة الفقراء الاذلاء في الجزء الاول (الكلمة) في المنظر الاول من المسرحية، قتلت الحلاج بالكلمات في بغداد معبرة عن رأي الشعب في شهادة زور مقابل المال المدفوع من جهات مستفيدة من صلب الحجاج – مثلما صلب المتظاهرون الشاب البريء هيثم علي اسماعيل البطاط في ساحة الوثبة بحجج باطلة حسب اعترافات المجرمين القتلة- وكما في الحوار الاتي في المسرحية:

المجموعة: نحن القتله

الواعظ: لكنكمو فقراء مثله

المجموعة: هذا يبدو من هيئتنا

مقدم المجموعة: انظر .. إني اعمى

أتسول في طرقات الكرخ

واحد من المجموعة: ((يتقدم خطوة، وهو يتحدث وكأنه

يقدم نفسه، ثم يتراجع بعد أن يتم كلمته،

ويتكرر هذا مع كل منهم))

وأنا قرّاد

آخر: وأنا حدّاد

ثالث: وأنا حجّام (ص ٤٥٢).

رابع: وأنا خدام في حمام

خامس: وأنا نجار

سادس: وأنا بيطار

التاجر: هل فيكم جلاد

المجموعة: ((يتبادلون النظر، ثم يقولون في صوت واحد))

لا .. لا ..

التاجر: أبأياديكم ... ؟

المجموعة: بل بالكلمات

التاجر: ((ضاحكاً ، وناظراً الى زميله))

قتلوه بالكلمات ...

ها ... ها .. ها .. (ص ٤٥٣).

يبدو ان الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه، وانه كشف زيف الفئة الحاكمة لذلك وقفت ضده هذه الوقفة عقابا على فكره الاجتماعي الذي يحاول تنوير مجتمعه، لكن مجتمعه قتله بالكلمات التي اتخذتها الفئة الحاكمة ذريعة لقتله:

مقدم المجموعة: أقتلناه حقاً بالكلمات .. ؟

لا ندري ، واليكم ما كان

في هذا اليوم ...

المجموعة: صفُّونا .. صفّاً .. صفّا (ص ٤٥٣).

الأجهر صوتاً والاطولْ

وضعوه في الصف الاولْ

ذو الصوت الخافت والمتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تلمسه كفٌّ من قبل (ص ٤٥٤).

وكانت مجموعة الفقراء المرتزقة كالدمى في يد اصحابها، يحركوهم كيفما يشاؤون لتنفيذ مخططاتهم مقابل المال، من دون الرجوع الى الضمير، اذ لا يموت الضمير الا عند الأنفس الذليلة:

قالوا : صيحوا .. زنديق كافر

صحنا ... زنديق .. كافر

قالوا : صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا : امضوا فمضينا

الأجهر صوتاً والأطول

يمضي في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواني

يمضي في الصف الثاني

((مع ألفاظهم الأخيرة يخرجون من المسرح)) (ص ٤٥٤).

وتظهر مجموعة اخرى هي مجموعة الصوفية التي بحبهم لكلمات الحلاج قتلوه ايضا وفق زعمهم، اذ تجسد المجاميع عامة الناس او الجماهير التي تشاهد مقتل الحلاج:

مجموعة الصوفية : نحن القتلة

أحببناه ، فقتلناه

الواعظ : لا نلقى في هذا اليوم سوى القتلة

ولعلكُم أيضاً حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ...

المجموعة : قتلناه بالكلمات

الفلاح : زاد الأمر غرابه ؟

المجموعة : أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات (ص ٤٥٥).

التاجر : من أنتم ؟

المجموعة : أصحاب طريق مثله

الواعظ : هل خفتم لما صاح الفقراء

فنكرتم أمره ؟

المجموعة : خفنا .. لا .. لا ..

لا يخشى الموت سوى الموتى

أنفذنا ما أوصانا به

الواعظ : أوصاكم به ..؟

مجموعة الصوفية : كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروِّينا

من ماء الكلمات

جوعى ، فيطاعمنا من أثمار الحكمه

وينادمنا بكئوس الشوق إلى العرس

النوراني

الواعظ : عجباً لا أفهم !

((ملتفتاً الى زميليه)) (ص ٤٥٦).

وبعدها تبكي مجموعة الصوفية على فقد الحلاج بمقتله، مثلما تبكي المجاميع على استشهاد بيكيت في مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) لـ(إليوت)، اذ تعبر المجاميع عن الم البطل فهي العالمة بمصيره:

الواعظ : أولم يحزنكم فقده .. ؟

المجموعة : أبكانا أنا فارقناه

وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته

ورفعناه بها فوق الشجره

أفراد المجموعة : – وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها

في شق لمحاريث الفلاحين

- **ونخبِّئَها بين بضاعات التجار**
- **ونحمِّلَها للريح السواحة فوق الموج**
- **وسنخفيها في أفواه حداة الإبلِ**

الهائمة على وجه الصحراء

- **وندونها في الأوراق المحفوظة بين**

طوايا الثوب

- **وسنجعل منها أشعاراً وقصائد (ص ٤٥٩).**

وترى مجموعة الصوفية في استشهاده تخليدا لكلماته، وهي تقف إزاءه مكتوفة الايدي تتفرج على مقتله دون أن تتخذ موقفا او تفعل شيئا:

المجموعة: قل لي .. ماذا كانت تصبح كلماته

لو لم يستشهد ؟

((يغادرون المسرح مع الأبيات الأخيرة من أول)) :

((وسنذهب ...)) (ص ٤٦٠).

وفي نهاية المسرحية تقرر مجموعة الفقراء الاذلاء قتل الحلاج، هذه المسرحية تشبه الى حد ما مسرحية (جان دارك قديسة المسالخ) لبريخت، اذ تمثل المجاميع عامة الناس او الجماهير التي تشاهد محاكمة القديسة جان دارك التي ادعت الالهام الالهي. اذ تظهر مجموعة الفقراء الاذلاء في نهاية المسرحية بعد ان قرروا قتله:

المجموعة : كافر .. كافر

ابو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل ، يقتل

ابو عمر : دمه في رقبتكم .. ؟

المجموعة : دمه في رقبتنا (ص ٥٩٩).

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

١- تم تسليط الضوء على موقف المجاميع في بنية النص المسرحي، اذ ان المجاميع تمثل الشعب الذي اتخذ موقف المتفرج على مقتل الحلاج.

٢- لم تمتلك مجاميع الفقراء موقفا موضوعيا وروحا ابية ازاء الحلاج وانما كانوا اذلاء شهدوا الزور مقابل المال.

٣- مثلت المجاميع الرأي العام للشعب بكلماتها المزيفة التي قتلت الحقيقة.

٤- وهناك مجاميع اخرى هي مجاميع المتصوفة توصف بالحمقى تركت الحلاج للقتل اذ كانت بمثابة اداة يستعملها الاخر للايقاع بالحلاج وهي لا تفقه ذلك.

الاستنتاجات

١- في بعض الاحيان لا تمتلك مجاميع الفقراء روحا ابية وموقفا موضوعيا ازاء امر ما وانما تفضل الذل وشهادة الزور مقابل المال.

٢- ماذا يكون مصير الافراد المغلوب على امرها وهي ازاء مجاميع جوكرية تمثل البطل السلبي، تمثل الرأي العام وترى الحقيقة وتزيفها.

٣- وهناك مجاميع لا ترى الحقيقة.

التوصيات

توصي الباحثة بالاتي :

١- ضرورة اطلاع المؤلفين المسرحيين المبتدئين على نصوص كبار المؤلفين المسرحيين العرب والعراقيين المهمين قبل كتابة اي نص مسرحي.

٢- الاهتمام بموقف المجاميع كبطل ايجابي شجاع في بنية النص المسرحي العربي ولاسيما في الوقت الراهن.

٣- التشجيع على كتابة نصوص مسرحية عربية للاطفال فيها مجاميع تتصف بالمواقف الشجاعة ازاء امر ما.

المقترحات

تقترح الباحثة اجراء دراسة حول :

- دور المجاميع في مسرح الطفل العربي.

الهوامش

(١) ينظر: لين أكسنفورد، **تصميم الحركة** ، ترجمة سامي عبد الحميد، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨١)، ص٧٢.

(٢) جبران مسعود، **الرائد معجم لغوي عصري** ، ط٧، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢)، ص ٢٨٦ .

(٣) احمد زكي بدوي ، صدّيقة يوسف محمود، **المعجم العربي الميسر** ، ط١ ، (القاهره: دار الكتاب المصري ، ١٩٩١) ، ص٢٩٦ .

(٤) ابراهيم حمادة ، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، (القاهره : دار الشعب ١٩٧١) ، ص١٢٤ .

(٥) سمير عبد الرحيم الجلبي ، **معجم المصطلحات المسرحية** ، (بغداد : دار المأمون للترجمه والنشر ، ١٩٩٣)، ص ٤٢ ، ٤٣ .

(٦) ينظر: https E:/٣//arabi.com/العلوم-التربوية/مفهوم-الموقف-في-علم-النفس-الاجتماعي .

(٧) عبد الستار ابراهيم، **اسس علم النفس** ، (الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٧)، ص ١٧٠، ١٧١.

(٨) ينظر: https E:/٣//arabi.com/العلوم-التربوية/مفهوم-الموقف-في-علم-النفس-الاجتماعي .

(٩) عبد الستار ابراهيم، **اسس علم النفس** ، المصدر نفسه، ص ١٧٣.

(١٠) ينظر: https E:/٣//arabi.com/العلوم-التربوية/مفهوم-الموقف-في-علم-النفس-الاجتماعي .

(١١) عبد الستار ابراهيم، **اسس علم النفس** ، المصدر السابق، ص ١٧٤.

(١٢) ينظر: https E:/٣//arabi.com/العلوم-التربوية/مفهوم-الموقف-في-علم-النفس-الاجتماعي .

(١٣) ينظر: المصدر نفسه .

(١٤) ينظر: جيته، **فاوست** ، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ج٢، العدد٢٣٣، (الكويت: وزارة الاعلام)، ص٢٢-٣٥-٣٧.

(١٥) https://ar.wikipedia.org/wiki/ فريدريك – شيلر .

(١٦) ينظر: وسن عبد الامير حسين، **الخطاب الديني في نصوص إليوت المسرحية** ، بحث منشور في مجلة جامعة بابل/العلوم الانسانية، المجلد (٢٤) ، العدد(٤)، ٢٠١٦، ص٢١٣٠ .

(١٧) ينظر: ماذا-حدث-لثورتنا / https://www .youm٧.com/story/٢٠١٢/٢/١٨/٦٠٥٧٧٥

(١٨) ينظر: قيس الزبيدي ، **مسرح التغيير** ، (دار ابن رشد ، ١٩٧٨)، ص٨٧،٨٨ .

(١٩) ينظر: رونالد جراي ، **بريخت** ، ترجمة نسيم مجلي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) ، ص٤٥ .

(٢٠) ينظر : سلام مهدي الاعرجي ، **كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي** ، رسالة ماجستير ، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩)، ص٤١ .

(٢١) ينظر : برتولد بريخت ، **نظرية المسرح الملحمي** ، ترجمة جميل نصيف ، (لبنان : عالم المعرفة)، ص١٧٣،١٧٤ .

ينظر ايضا: برتولد بريشت، **جان دارك قديسة المسالخ** ، ترجمة نبيل حفار، ط١، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨١)، ص١٣.

(٢٢) جوليان هلتون ، **نظرية العرض لمسرحي** ، ترجمة نهاد صليحة ، (٢٠٠١)، ص٢٨٥.

(٢٣) https://www.bibalex.org/libraries/Presentation/Static/Abdelsabour.pdf

(٢٤) علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي** ، العدد (٢٥) عالم المعرفة، (الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩)، ص ١٥٩.

[٢٥] صلاح عبد الصبور، **مسرح صلاح عبد الصبور** ، المجلد الثاني، ص ٦٠٩.

[٢٦] المصدر نفسه، ص ٦٩٧.

[٢٧] ينظر: ektab.com/صلاح-عبد-الصبور .

[٢٨] ينظر: sotor.com/نبذة_عن_صلاح_عبد_الصبور.

[٢٩] ينظر: https://poetsgate.com/poet.php?pt=١٩٧

[٣٠] ينظر: aljazeera.net/news/cultureandart/٢٠٢١/٨/١٥/ذكرى-رحيل-صلاح-عبد-الصبور-شاعر-الحزن

[٣١] ينظر: arabi.com٢٢/كلمة-الشعر-من-قتل-صلاح-عبد-الصبور؟

[٣٢] ينظر: المصدر نفسه.

[٣٣] وسن عبد الامير حسين، **توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي** ، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٤).

[٣٤] صلاح عبد الصبور، **مسرح صلاح عبد الصبور** ، مصدر سابق، ص ٤٤٥-٦١١.

ثبت المصادر والمراجع

١- ابراهيم، عبد الستار، **اسس علم النفس**، (الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٧).

٢- أكسنفورد، لين، **تصميم الحركة**، ترجمة سامي عبد الحميد، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨١).

٣- بدوي، احمد زكي، يوسف محمود، صدّيقه، **المعجم العربي الميسر** ، ط١، (القاهره: دار الكتاب المصري، ١٩٩١).

٤- بريخت، برتولد، **نظرية المسرح الملحمي** ، ترجمة جميل نصيف ، (لبنان: عالم المعرفة).

٥- _____ ، **جان دارك قديسة المسالخ** ، ترجمة نبيل حفار، ط١، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨١).

٦- جراي، رونالد، **بريخت** ، ترجمة نسيم مجلي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢).

٧- الجلبي، سمير عبد الرحيم، **معجم المصطلحات المسرحية** ، (بغداد: دار المأمون للترجمه والنشر، ١٩٩٣).

٨- جيته، **فاوست** ، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ج٢، العدد ٢٣٣، (الكويت: وزارة الاعلام).

٩- حسين، وسن عبد الامير، **توظيف المجاميع في العرض المسرحي العراقي** ، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٤).

١٠- _____، **الخطاب الديني في نصوص إليوت المسرحية**، بحث منشور في مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية، المجلد (٢٤)، العدد(٤)، ٢٠١٦.

١١- حمادة، ابراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، (القاهره: دار الشعب ١٩٧١).

١٢- الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي** ، العدد (٢٥) عالم المعرفة، (الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩).

١٣- الزبيدي، قيس ، **مسرح التغيير** ، (دار ابن رشد، ١٩٧٨).

١٤- سلام مهدي الاعرجي ، **كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي** ، رسالة ماجستير، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩).

١٥- عبد الصبور، صلاح، **مسرح صلاح عبد الصبور** ، المجلد الثاني.

١٦- مسعود، جبران، **الرائد معجم لغوي عصري** ، ط٧، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٢).

١٧- هلتون، جوليان ، **نظرية العرض المسرحي** ، ترجمة نهاد صليحة، ٢٠٠١.

١٨- https E:٣//arabi.com/العلوم-التربوية/مفهوم-الموقف-في-علم-النفس-الاجتماعي .

١٩- https://ar.wikipedia.org/wiki/ فريدريك - شيلر .

٢٠- https://www.bibalex.org/libraries/Presentation/Static/Abdelsabour.pdf

٢١- ماذا-حدث-لثورتنا / https://www .youm٧.com/story/٢٠١٢/٢/١٨/٦٠٥٧٧٥

٢٢- ektab.com/صلاح-عبد-الصبور .

٢٣- sotor.com/نبذة_عن_صلاح_عبد_الصبور.

٢٤- https://poetsgate.com/poet.php?pt=١٩٧

٢٥- aljazeera.net/news/cultureandart/١٥/٨/٢٠٢١/ذكرى-رحيل-صلاح-عبد-الصبور-شاعر- الحزن

٢٦- arabi.com٢٢/كلمة-الشعر-من-قتل-صلاح-عبد-الصبور؟

الملاحق

ملحق رقم (١)

ت	اسم النص المسرحي	اسم المؤلف	سنة التأليف
١	مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	١٩٦٤
٢	مسافر ليل	صلاح عبد الصبور	١٩٦٨
٣	الاميرة تنتظر	صلاح عبد الصبور	١٩٦٩
٤	ليلى والمجنون	صلاح عبد الصبور	١٩٧٢
٥	بعد ان يموت الملك	صلاح عبد الصبور	١٩٧٥