**التجريب وتجلياته في النص المسرحي العراقي**

**الباحث : محمود شاكر كاطع**

**أ.م.د. حسن عبدالمنعم عبدالمحسن**

**جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية**

**Mahmoodalsalami1969@gmail.com**

**المستخلص:**

المسرح كباقي الفنون الاخرى، اعتنى بالتجريب منذ بداية خمسينيات القرن الماضي، عبر الكثير من كتاب المسرح الذين استفادوا ووظفوا التجريب من خلال تاريخانية الحدث أو البحث عن شخصيات لها بعد تاريخي ولاسيما (برشت) في بعض نصوصه المسرحية التي كان لها دور كبير في الإفادة من التجريب وسعيه الى تغيير الأنماط الاعتيادية والتقليدية في السلوك أو التصرف في الحياة وانعكاساتها على خشبة المسرح، وتغريبها وإيجاد مرتكزات كثيرة في النص المسرحي الذي أخذ على عاتقه إيضاح وتفسير واستنطاق الواقع الذي يمر به الإنسان في حياته اليومية. وبناءً على ما تقدم جاء البحث الحالي بأربعة فصول تحدث الفصل الاول (الاطار المنهجي عن مشكلة البحث التي جاءت وفق التساؤل الآتي **(**ماهي الآلية والمتغيرات التي يتبعها الكاتب في بناء نصه التجريبي) ومن ثم اهمية البحث والحاجة اليه ثم هدف البحث وحدود البحث واخيرا تحديد المصطلحات وتعريف من هي بحاجة الى تعريف ، ثم انتقل الباحث الى الفصل الثاني (الاطار النظري ) واحتوى في مطوياته على مبحثين تحدث المبحث الاول عن التجريب وفق المنظور الفلسفي ، اما المبحث الثاني فتحدث عن تجليات التجريب في النص المسرحي العالمي وختم الفصل بما اسفر عنه الاطار النظري، اما الفصل الثالث( الاجراءات ) فتحدث عن مجتمع البحث الذي تكون من (16) نصا مسرحية حصيلة ما احصاه الباحث عن الحد الزماني للبحث ثم عينة البحث واداة البحث ومنهجيته واخيرا تحليل عينة البحث، اما الفصل الرابع فتحدث عن النتائج التي توصل اليها الباحث ومن اهمها (**ايجاد اشكال مرمزه ذات دلالات متعددة وطرحها بشكل ساخر وعدها ثيمة مهيمنة في فضاءات النص المسرحي مثل الحشرة البغيضة) ومن ثم الاستنتاجات وكان من اهمها (الاهتمام بالبنية الفكرية جاء اعمق من اهتمامه بالبنية الدرامية) ثم ختم البحث بقائمة الهوامش وقائمة المصادر.**

كلمات مفتاحيه : (التجريب ، النص المسرحي العراقي، تجليات).

**Experimentation and its manifestations in the Iraqi theatrical text**

**Mahmoud Shaker Kata**

**Prof. Hassan Abdel-Moneim Abdel-Mohsen**

**Basra University - College of Fine Arts - Department of Performing Arts**

**Abstract:**

Theater, like all other arts, has taken care of experimentation since the beginning of the fifties of the last century, through many theater writers who benefited and employed experimentation through the historicality of the event or the search for personalities having a historical dimension, especially (Brecht) in some of his theatrical texts that had a great role in benefiting from experimentation And his endeavor to change the usual and traditional patterns of behavior or behavior in life and their repercussions on stage, Its alienation and the creation of many foundations in the theatrical text, which took it upon itself to clarify, interpret and question the reality experienced by man in his daily life. Based on the foregoing, the current research came in four chapters, the first chapter (the methodological framework about the research problem that came according to the following question (What is the mechanism and the variables that the writer follows in building his experimental text) then the importance of the research and the need for it then the goal of the research and the limits of the research and finally define the terms and define and finally define the terms and define Who needs to be defined,Then the researcher moved to the second chapter (the theoretical framework) and contained in his brochures two topics, the first topic talked about experimentation according to a philosophical perspective, while the second topic talked about the manifestations of experimentation in the global theatrical text and concluded the chapter with what resulted in the theoretical framework, while the third chapter (procedures) spoke For the research community, which consisted of (16) theatrical texts, the outcome of what the researcher calculated for the time limit of the research, then the research sample, the research tool and methodology, and finally the research sample analysis.As for the fourth chapter, he talked about the results reached by the researcher, one of the most important of which is (finding coded forms with multiple indications and sarcastically presenting them as a dominant theme in the spaces of the theatrical text, such as the repugnant insect), and then the conclusions and one of the most important (interest in the intellectual structure came deeper than his interest in the dramatic structure) Then the search was concluded with a list of margins and a list of sources.

Key words: )experimentation, Iraqi theatrical text, manifestations(

**الفصل الأول : الإطار المنهجي.**

**أولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه.**

التجريب مفهوم يسعى الى المغايرة والاختلاف عبر تجاوز المستقر والثابت سواء على مستوى الشكل أو المضمون، فهو محاولة دؤوبة من البحث والاكتشاف عن وسائل وتقنيات بديلة تنهض بالعمل الفني وتهدف الى ابتكار الجديد، حيث يفترض اكتشاف المغاير والمختلف اشكالاً جديدة في التعبير تسهم في تعزيز المتعة والدهشة لدى القارئ/ المتلقي ، هنا يصبح التجريب عنصراً جوهرياً في فتح آفاق متعددة تمد الانسان بتجارب ابداعية مستحدثة لا تعتمد على ما هو قار وراسخ وانما هو تحدي ورفض لكل قاعدة ثابتة، متجهاً نحو كل ما هو حيوي وفاعل ينبع من ذات الفنان ورغبته في التغيير. وبذلك يكون التجريب رؤية تتخطى مفاهيم الاشياء الموروثة ومن ثم اعادة تشكيل نظام هذه الاشياء وزوايا النظر اليها ، وعليه يكون التجريب في الاغلب هو تحلل من كل الصيغ القديمة وتمرداً على كل الاساليب والاشكال المستقرة، والتي اصبحت فيما بعد نمطاً تقليدياً ضمن قوالب محددة ، لذا يرتكز التجريب على الابتكار واستحداث طرق بديلة تكون اكثر عمقاً ومقدرة على الاستمرار والتواصل بين ِالفنان المبدع لاستشراف المستقبل الذي يراه ويكشف عنه من خلال تدفق دائم لأفق الابداع خلافاً للأطر المنهجية المسبقة من جهة، وبين حركة التجريب كمحاولة للتغيير الدائم من جهة أخرى ، ومن خلال هذه المتغيرات وجد الباحث ضرورة الوقوف ثم فحص هذه المتغيرات في كتابة النصوص التجريبية وصياغتها الامر الذي دعا الباحث بان يصوغ مشكلة بحثه وفق التساؤل الآتي : **(ماهي الآلية والمتغيرات التي يتبعها الكاتب في بناء نصه التجريبي) 0**

**ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه**

تكمن أهمية البحث في الآتي :

1ـ يعد منجزاً معرفياً يوضح من خلاله التجريب وكيفية استثماره في النص المسرحي العراقي

2ـ يخدم الدارسين والمختصين في مجال المسرح وكذلك طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة

**ثالثاً : أهداف البحث** يهدف البحث الى :

تعرف والكشف عن المتغيرات والاسس التجريبية في النص المسرحي العراقي 0

**رابعاً : حدود البحث**

1ـ الحد الزماني : 2015

2ـ الحد المكاني: العراق.

3ـ الحد الموضوعي : البحث عن ماهية التجريب وتجلياته في النص المسرحي العراقي.

**خامساً: تحديد المصطلحات.**

**التجريب : اصطلاحاً**

يعرفه باربرا : بأنه " بأنه "المعرفة او المهارة او الخبرة التي يستخلصها الانسان من مشاركته في احداث الحياة ، او ملاحظته لها مباشرة " (1).

ويعرفه كولين كونسل : بأنه "حالة من الابداع المستمر غير المحصور او المقيد، يتجدد مع كل قراءة خلاقة وتأويل وتجاوز للحياة والانسان في علاقتهما بالإبداع ، ليكشف ما هو خفي ويضيء ما هو معتم، لتغيير علاقتنا بالعالم وبالأشياء" (2).

اما كمال عيد : فيعرف بأنه:- "حدث من الأحداث Action، عمل او فعل او نشاط، يؤدي الى سلسلة من الاحداث غير المتوقعة التي تشكل اثراً ادبياً او فنياً " (3).

**التعريف الإجرائي :**

التجريب : هو العمل الذي يسعى من خلاله المبدع الى ايجاد اقتراحات واساليب وانماط جديدة ومستحدثة من اجل اثارة جملة من التساؤلات ولا إحداثها خلخلة بالوضع السائد من خلال خروجها عن الانماط القديمة على مستوى كتابة النص المسرحي .

ا**لمبحث الاول : التجريب وفق المنظور الفلسفي**

التجريب مفهوم متنوع وغزير وشديد السعة ، ويعد إبداع وابتكار، ومن الطبيعي ان اي عمل إبداعي لابد له أن يتأسس وفق روئ فلسفية لكي تعطي ذلك الإبداع الديمومة وتدفعه إلى التجديد والتواصل مع متطلبات الحياة ومن ثم العمل وفق متغيراتها **،** وعلى وفق هذا المنظور امتلك التجريب المساحة الواسعة التي لا تحدها حدود ، لان له القدرة على التحرر من القالب التقليدي ، والولوج في عوالم جديدة تثير التساؤلات التي تستوقف البعض لحين ادراك التجربة فهو عملية اكتشاف دائم لا يتوقف عند حدود أو نتائج . ومن الطبيعي ان يكون هنالك فلاسفة ارتكن اليهم المنظرين في هذا المجال ولابد من التوقف عند البعض منهم واعتماد نظرياتهم الفلسفية لتكون مرتكزا يستند اليه الباحث اثناء عملية الخوض في مضمار عالم التجريب .

**جون لوك**

يؤمن جون لوك بأن المعرفة الإنسانية مصدرها الحواس اذ يؤكد من خلال نظرياته بأن لا وجود لأي معرفة بدون خبرة علمية ، وإن اختلافه مع العقلانيين ، جاء خلاف اعتقادهم واعتمادهم على المعرفة الميتافيزيقية فهو لا يضع آمالا عليها، ذلك لأنه يرى أن هذه المعرفة لا تصل به إلى قدر من اليقين كما يحصل في عالم الرياضيات ، لأن العلوم تختلف عن الرياضيات والمعادلات الهندسية، فالمعرفة فيها تأتي بناء على التجربة او من خلالها، لذلك "فقد تأثر تأثيرا مباشرا بالعلوم الفزيائية الحديثة العهد ، واعتقد أن لهذه العلوم معاييرها الحقيقة الخاضعة للتجربة وأنها ليست معرضة لخطر التدهور والتحول الذي يبنى على الإيمان، فلا أحد ينكر أن علم الهندسة يناسب على خير وجه اكتشاف خصائص الأشكال الهندسية، ولكن علماء الفيزياء هم الذين يكتشفون العالم بلا توقف" (4) . لذا ذهب باتجاه علماء الفيزياء ، ذلك لأنهم يعتمدون في نتائجهم على المعطيات التجريبية والمختبرية لتكون هي المعيار لصحة أبحاثهم، واستخلص من ذلك أنه إذا صح أن معرفة العالم هي ما نسعى إليه فإنه من الأفضل لنا أن نحاكي علماء الفيزياء وما يفعلونه عندما يركزون على المعطيات الفزيائية بجعلها نقطة بدأ لأبحاثهم ومعيار للصحة، بدلاً من محاجاة علماء الهندسة عندما يتخذون التعاريف والبديهيات اللا تجريبية كنقطة بدأ لهم، ويتجاهلون المعطيات التجريبية.

وكثيراً ما يشير لوك إلى المتعة التي يعتقد من خلالها يمكن التوصل إلى النتائج المعرفية التي تثير دواخل الانسان وتصل به الى السعادة ومن ثم الوصول الى الحقائق عن طريق ملكة الحواس والفهم ، كما يسعى الى التفرقة بين أفكارنا والأشياء، إذ يعتقد أن ما تحدثه الأشياء من تأثير على أعضائنا الحسية هو الذي يحفز أفكارنا المتعلقة بتلك الأشياء وخصائصها. اذ يقول "إن علينا أن نفرق بين الأفكار والمدركات في عقولنا وبين تحويرات المادة في الاجسام التي أحدثت هذه المدركات عندنا "(5)، كما يعتقد أن هناك أفكاراً واضحة وأفكاراً غامضة اذ كانت له طريقة يتفرد بها عن غيره، وهي التفرقة او التميز بين الأفكار الواضحة والأفكار الغامضة فالأفكار البسيطة توصف بالوضوح وذلك عندما تتخذ شكلا يتماثل الى الحقيقة ، والأشياء هي ذاتها التي أخذت منها تلك الافكار ، أو التي عرضت بشكل سمح للحواس ادراكها بشكل منظم ومدرك او بقدر ما تحتاجه المطابقة والأصل. وتكون المطابقة مرتبطة بالغموض والوضوح فكلما ابتعدت هذه الأشياء عن المطابقة صارت توصف بالغموض ، ويوضح لنا ان هنالك أفكار تنتقل إلى العقل عن طريق أكثر من حاسة لأنها تأخذ شكل انطباعات تدرك عن طريق العينين واللمس وغيرها بل هي أفكارنا التي تعبر عن المكان و الامتداد والاشكال والسكون والحركة ، فهذه الأفكار تأتي من كل الحواس ويكون لها الأثر، لأنها تترك انطباعات قد تكون بسيطة ، وتأتي تسميتها بالأفكار البسيطة؛ لأن السبب الذي ساقها لذلك هو أن كل فكرة من هذه الأفكار لا يمكن تحليلها او تجزئتها إلى أفكار بسيطة أخرى، ولأننا لم نحصل عليها بوساطة الجمع بين فكرتين، وإنما حصلنا عليها عن طريق التجربة المباشرة . انها جميعا أفكار ـيحصل عليها العقل بطريقة سالبة نتيجة للانطباعات المتنوعة التي يتلقاها.

ولأن (جون لوك) فيلسوف تجريبي لا يؤمن بالغيبيات، ويؤكد أن كل ما تدركه الحواس وتراه الأبصار هو يمثل الحقيقة ولا شيء غيره، فهو يؤكد أن المعرفة تأتي وتتوسع من خلال التجربة فيقول "أجيب بكلمة واحدة، من التجربة، من ذلك تتأسس معرفتنا، ومن ذلك تستمد ذاتها نهائيا" (6)، وهو بذلك يؤكد بأن الإنسان من خلال التجربة يعرف كل الحقائق وما يدور حوله ويعزز ذلك بقوله "ما دمنا لا نستطيع أن نفكر الا بواسطة الأفكار، ومادامت كل الأفكار تأتي من التجربة، فمن الواضح أنه لا شيء في معرفتنا يمكن أن يسبق التجربة" (7)، وهذا يعني انه كان حريص على بيان أهمية التجربة العلمية لغرض الحصول على المعرفة ويؤكد بانه لا توجد أفكار فطرية ، اذ إن التجربة يروم من خلالها الباحث او المجرب البحث عن مجموعة من الأحداث والتصورات المتوقعة وحتى غير المتوقعة والتي تستنتج من خلال التجربة وتكون نتائجها معرفية تتواكب مع روح العصر، فالأفكار اذن تتولد من خلال التجربة ولابد من تقديم تفسير سيكولوجي للطريقة التي من خلالها تكتسب بها تلك الأفكار

**جورج باركلي**

يعتبر باركلي احد مؤسسي الفلسفة المثالية في القرن الثامن عشر وكذلك احد ممثلي النزعة التجريبية ، اذ انه يجمع بين المثالية والتجريبية ، ونظريته في المعرفة ترتكز على آراء معاصريه ( بيكون ، جون لوك ، هوبز ) وهو يجعل من التجربة مصدرا للمعرفة، وبما ان الإحساس والتفكير عاملان يكونان الأفكار البسيطة التي تأتي منها تلك المعرفة حسب ما يبينه المذهب التجريبي ، لذا نرى ان ( باركلي ) يتمسك تمسكا شديدا بالتجريب " فقد اعتقد انه من المستحيل الوصول إلى أي فكرة مجردة تظهر في أي منهما ، وان أي كلمة نستخدمها لتدل على خصائص مشتركة لموضوعات معينة في موضوعات تجربتنا ، لا يمكن ان تكون سوى اسم ، وانها لا يمكن ان تصف حقيقة واقعية "(8)، ولهذا اعتمد على الإحساس وجعله أساس كل معرفة لديه ، فكل شيء تراه الأعين او تسمعه الآذان ما هو إلا صورا للذهن التي تظهر عن طريق السمع والبصر، ونلاحظ تأكيده على الحواس وصدق ما تنقله، فكل شيء تنقله الحواس يمكن إدراكه، فهو يعتقد بالإدراك الذهني وحده بينما يعول معاصروه على الحس والتجربة الحسية ويرد العالم كله إلى العقل وما يصوره لنا من معانٍ وأفكار، ومن خلال هذا المعتقد مهد لفلسفة (كانت) العقلية المثالية ، لأنه يعتقد كل الأفكار هي من التجربة وان عقول الناس تحتوي على كل شيء وان العالم يتكون من مجموعة من الأفكار كما يظن انه بالإمكان ادراك العالم من خلال تلك الافكار اذ يرجع الحقائق كلها إلى الفكر، ولا يسلم بالوجود الا بالوجود الذهني ، وما يبدو في العالم الخارجي من اطوال وأبعاد وأعراض وجواهر، انما هو مجرد أفكار صورها العقل ، وادراكات تجول بالخاطر ، فالأجسام مجرد ظواهر لا حقيقة لها في ذاتها ، والموجودات الحقة هي العقول وما يتولد فيها هي أفكار، ومن خلال وجهة النظر تلك يرى الأشياء التي يشعر بها لا التي يبصرها وهو يعتقد ان رؤية المادة ليس دليلا على وجودها ذلك لان المادة لها صفات حسية وهذه الصفات الحسية هي ذهنية ، اذ ان نظرية (باركلي) في الرؤية لا احد يشك فيما تركته من اثر يذكر في الدراسات السيكولوجية ، فقد لفت الأنظار إلى العوامل النفسية التي تتدخل في الإدراك الحسي ، واستطاع علماء النفس المعاصرون ان يثبتوا هذا بتجارب قاطعة . بيد ان تدخل المؤثرات الباطنية في الإدراك الحسي ليس معناه رد هذا إلى أمور باطنية بحتة ، لاسيما والتجربة تؤيد ان المدركات اول أمرها تكاد تكون حسية خالصة (9)، ويركز في فلسفته بانه من خلال الحواس تكون المعرفة الحقيقية وبإمكاننا معرفة كل شيء عن الأشياء وهو يشترك مع (جون لوك) كون الاثنين فلاسفة تجريبيون، وهو يعتقد انه لا نستطيع الحصول على المعرفة التي تأتي عن طريق المدركات مالم تكن مستمدة من أفكار ، وهناك من الفلاسفة من يقول وجود طبائع داخلية للأشياء لا يمكن لنا إدراكها عن طريق الحواس ادراكا مباشرا ، فهو يتعارض معهم ويرفض هذا القول ذلك لأنه يترك الفحص عن الطبائع الداخلية للأشياء التي لا يمكن تجربتها ، وهو يضيف بانه يمكن معرفة كل شيء عن طبائع الأشياء من خلال ما تزودنا به الحواس ، وما يدل على رصانة فلسفة ( باركلي ) هو تمسكه برايه وهو يدافع عنه ، اذ ان بدايته كانت باعتقاده ان فروض الماضي زائفة لذلك اصر على إزالتها ، واستمر على طريقة (جورج لوك) باتجاه المذهب التجريبي لكنه وصل به إلى ابعد مما توصل اليه (جورج لوك) " وبينما اصر لوك، على ان كل ما يوجد هو الأشياء الجزئية ، فانه اعتقد مع ذلك ان من الممكن عن طريق مقاربة هذه الأشياء بعضها ببعض ، بمعنى ان تجرد خصائص مشتركة وتعطيها أسماء مثل (الامتداد) و(اللون) و(الحركة) و(الإنسان) و(الحيوان) ، كما اكد فكرة الحامل المجردة التي تبقى فيها صفات الموضوعات المادية ، على الرغم من انه اعترف بانه ليست لدينا تجربة مباشرة بهذا الحامل" (10)، وهو يشير إلى ان هذه الأشياء مثل (المكان ، الامتداد ) حالها حال ما يكون في الهندسة او الرياضيات فلا يمكن ادراك هذه الأشياء حسيا ولا يمكن تكوين فكرة عن أي منها ، ذلك لان الفكرة تكون عن الشيء بصورة عامة فمثلا اللون توجد فكرة عن اللون ولكن لا يميز هل هو احمر أو ازرق أو غيره كما هو الحال في المثلث بالشكل الهندسي يمكن رسم المثلث، ولكن ماهي زواياه هذه تكون غير واضحة ، هذا وقد انتج اعتراض (باركلي) على الأفكار المجردة طريقا لعرض موقفة الخاص والدفاع عنه . ويمكن ان يبين ذلك باختصار بقوله " نحن نعرف الواقع باسره من خلال التجربة ، اعني عن طريق الإحساس والتفكير . فأي شيء موجود اما ان يدرك او يكون فكرة ، يكون ذهناً يدرك أفكاراً . فليس هناك شيء يوجد في الواقع كمادة ، وهنا يبين بان هناك طريقين للاستدلال على وجود الأجسام الخارجية خارج الذهن ، وهي اما ان تكون عن طريق العقل او عن طريق الإحساس" ولا يمكن للإحساس ان يقدم هذا البرهان بالتأكيد ، لان حواسنا لا تقدم لنا سوى إحساسات ، انها لا تكشف لنا عن وجود أشياء غير مدركة بدون الذهن ، وحتى الذين يعتقدون في الأجسام المادية يعترفون بانهم عاجزون عن تفسير بأية طريقة يمكن ان تؤثر تلك الموضوعات على الذهن وتطبع أفكار عليه" (11).

ويرى الباحث ان هذا معناه ان الأشياء اذا لم تكن موجودة في ذهنك فلا تستطيع ان تتصور وجودها، فانت لا تستطيع ان تتخيل وجود أشياء مالم يكن هناك شخصا يدركها ومن خلال هذا نجد (باركلي) يجزم انه لا يمكن للأفكار ان تكون شيئا وان تكون سبب في تكوينه ، وهذا سبب اصرار ( باركلي ) على مذهب سلبية الأفكار ومفاده ان كل الأفكار عن العالم الخارجي تكون أفكار سلبية خالصة .

**ادموند هوسرل**

هو من اوجد النقد (الفينومينولوجي) إذ إن هذا النقد يختص بدراسة كل ما يخص الوعي من خبرته بالأشياء وكذلك خبرته بذاته لغرض البحث في المعرفة باعتبارها خبرة الوعي وهو يشترك مع ( كانت ) في هذا المجال ، حيث جاء ميلاد (الفينومينولوجيا) في حينها ذلك لان الفلسفة كانت ممزقة بين النزعة الوضعية الناظرة إلى الاشياء نظرة تجريبية ، والنزعة الذاتية الا عقلانية ، تلك النزعة التي لا تمتلك منهجا تأسيسيا تفرض به نفسها كمعرفة حقيقية ، ففيما بين هاتين النزعتين ولدت الفينومينولوجيا ، وقد جاء بها ( هوسرل ) بعد ان وجد ان الفلسفة في القرن العشرين قد تعرضت إلى أزمة كان لها اثرا بالغ على الفكر الفلسفي ، حيث سعى لتخليص العلوم الإنسانية من هذه الازمة وكان سعيه بحركة نقدية لغرض البحث عن الحقيقة وانقاذ الفلسفة ، ولهذا السبب ارتبطت فلسفة (هوسرل) بأزمة العلوم الإنسانية " سيكولوجية كانت ام اجتماعية او تاريخية، حيث قام علماء النفس بالتفسير النفسي المتطرف ومثل ذلك علماء الاجتماع والتاريخ فلم تعد الأفكار والمبادئ الموجهة للوعي الا إنتاجا لعلل خارجية" (12). ذلك لأن تفسير هكذا تقرير بالعلل الخارجية كونها تحفز المفكر على تبنيها ، وان ما يقرره المفكر من أسباب تكون هي الأسباب الحقيقية لغرض الوصول إلى نتائج تتصل بالفلسفة وتكون نسبية وبما ان (الفينومينولوجيا) تتعامل مع العقل، فقد اهتم (هوسرل) باستبعاد العناصر اللاعقلية وتبين المعقول واللامعقول من خلال اثارته مشكل اصل العلم والفلسفة لذا نراه يقول ان الفينومينولوجيا كانت الفلسفة التي تستحق ميلادا جديدا للعقل ، وهي دراسة الظواهر التي تظهر امام الوعي أي شعار العودة إلى الاشياء ذاتها كما تبدوا امام الوعي وقد رفضت الفينومينولوجيا على خلاف المذهب الطبيعي النظر إلى العالم على انه مستقل عن الوعي ، لان العالم مفهوم يتلازم مع الوعي . فهو سعى لان تكون الفلسفة علما يعتمد على البرهان ولا يقبل الشك ، فنراه اهمل كل شيء لم يكن له برهان او مبرهنا وتعامل مع كل شيء يظهر الشعور ويكون ظاهرا بينيا، فقد استخدم الدراسة الوصفية لوقائع الفكر والمعرفة كما هي في صميم الشعور ، واستخدم النهج نفسه في دراسة الظواهر كما نعيشها في تجاربنا الداخلية المباشرة ، دراسة وصفية للوصول إلى ماهية الظاهرة ، وهي ماهية تختلف عن مفهومها لدى الفلاسفة السابقين (13).

وهناك عقبات وقفت أمامه لتعيق عمل (الفينومينولوجيا) ومنها عيوب علم النفس والذاتية (الترانسندنتالية) واقامة علمها، مع هذا كله فقد استطاعت (الفينومينولوجيا) ان تشق لها طريقا "وسط المنطق وعلم النفس ، وهو طريق الشعور ، اذ خلص بذلك علم النفس من ماديته والمنطق من صوريته، حيث اصبح علم النفس مادة للشعور والمنطق صورة له" (14)، فقد حول المضمون النفسي إلى تجربة حية في الشعور من خلال محاولته الانتقال من المنطق النفسي إلى(الفينومينولوجيا) في بحوثه المنطقية ، ونراه قد فصل بين الجزء والكل ورفض نظريات ( هيوم ، ولوك ،ومل ) ذلك لأنه اعتبرها غير مجدية في نفع الفلسفة والعلم ، وبقي (هوسرل) ملازما للمنطق الشعوري، ذلك لان هذا المنطق اقتصرت مهمته على تحليل التجارب ومضامينها فالشعور في الوقت نفسه هو الأنا الخالصة والإدراك الباطني ، لذلك كانت التجربة الحية قصدا متبادلا يقيم الأنا الخالصة ومضمونها معا ، فأصبحت وظيفة الحكم هي وضع افعال الشعور في تمثلات تقوم هي نفسها بوضع أسس له ، لينتهي بتحليل المنطق إلى فينومينولوجيا ويحلل القصد المتبادل ويبين طرق ملئه ، ويرى انه من خلال التأمل في الأفعال الذاتية للوعي يمكن اكتشاف كل متطلبات المعرفة ، ذلك لان فلسفته فلسفة ( ترانسندنتالية ) وهي ترفض أن يصل إلى ما وراء الوعي ، ذلك لان هناك مبدأ معتاد عليه هو الإشارة على الأشياء ، أي الوصول إلى المعنى فان (الفينومينولوجيا ) فلسفة تعتمد على تحليل الخصائص الجوهرية للتجربة وذلك لكي تكشف الاشياء عن نفسها لغرض الوصول إلى المعرفة بدون أي إضافات للمعرفة الإنسانية بكل انواعها " اذ لا يترك هوسرل مجالا للشك في ان المشكلة الاساسية لنقد المعرفة هي الوصول إلى وضع يسمح لنا بان نحدس ماهية المعرفة ، وبالتالي إلى ان نرى رؤية عيانية مباشرة كيف يكون الادراك الصحيح واقعة لا يمكن الشك فيها حتى نظريا " (15).

ومما تقدم يرى الباحث أن (هوسرل) قد اعتمد على المعرفة اليقينية دون الاعتماد على الفروض السابقة او الانطباعات والتركيز على ادراك الشيء بذاته وهو ما تتطلبه الفلسفة عموما وهو نفس مقصد ( الفينومينولوجيا ) فهي تدعو إلى الإكثار من التدقيق في الأشياء، تحاشيا للوقوع في الأوهام القبلية أي ادراك الماهيات إدراكا ظاهريا وتكون المعرفة عن طريق الحدس الفلسفي ، وبالنظر لأهمية التجريب وما ينطوي عليه من ملاحظات نصل من خلالها إلى المعرفة الحقة التي ينشدها الواقع الانساني ، ولأنه مفهوم متجدد غير ثابت فهو يتطور مع التطور ، فكلما تطورت العلوم تطور التجريب ذلك لأنه لا يقف عند حد معين ، والانسان بطبيعته متجدد والابداع مستمر ويتواصل، وعملية التجريب عملية واعية تهدف إلى الوصول إلى المعرفة من خلال الاستدلال بالملاحظات ، فالتجريب لا يؤمن بالصدفة ولا يعني التعامل معها ، لأنه يجب ان يكون وفق رؤية فلسفية وعلمية واعية تتكون من دراسة الفرضيات والبديهيات حتى يصل إلى الهدف المنشود والغاية التي يرجوها الا وهي ان تتحقق له المعرفة التي يطمح اليها ، والتي تكون وفق معطيات صحيحة حتى تصل إلى الاجوبة للأسئلة المحددة التي يثيرها .

**المبحث الثاني : تجليات التجريب في النص المسرحي العالمي**

يعتمد الفن المسرحي على الذات المبدعة وطريقة تعاملها مع الواقع الاجتماعي من أجل الوصول إلى الحلول التي تنسجم مع المشاكل والهموم التي يعيشها المجتمع، فعمد الفنان المسرحي على التجريب وهو عامل مهم ليصبح العامل الأساس في عملية الإبداع من أجل إيصال ما يمكن طرحه من هموم المتلقي وتفاعله معها، فالتجريب "لا يحدث الا لا جل التجريب بل لابد ان يكون هناك هدف ولابد من ايجاد البدائل التي تحل محل السائد المألوف وان تكون تلك البدائل اكثر نفعاً وأكثر تأثيراً في المجتمع ، فالفنان المسرحي من خلال تجديده وابداعه يتمرد على المألوف، بحثاً عن قيم فنية جمالية واخلاقية جديدة . تلك هي الرسالة الحقيقية للتجريب والتجديد ، فهي تحيل الفنان المبدع إلى طاقة متوهجة قادرة دوماً على تجديد الدراما ذاتها بكل قيمها الشكلية والفكرية (16)، ولا ننسى انه كانت هنالك مدارس تمتلك قواعد ثابتة للجمالية والفن، فظهور التجريب جعلها تتلاشى وذلك للحاجة له. بسبب "انتهاء واستهلاك التجارب والأشكال التقليدية المعهودة والتي كانت لا تقوى على حمل ما يوده المسرحي لها أن تحمله، ومن ثمة كان لابد لهؤلاء من إيجاد سبل أخرى وطرق جديدة لها القدرة الكافية على التعبير بلغة الدراما عما يختلج في ذات المبدع " (17).

ولعله من الطبيعي ان يعتمد العمل المسرحي على شخصية قيادية تتولى قيادة تنظيم ادبه وتعد نصه، ذلك لأن فكرة الدراما في العصور السابقة لا تفرق بين النص والعرض، وتعدهما جزءً واحداً اذ كان الكاتب يكتب نصه المسرحي ليجسده على خشبة المسرح بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين . لهذا فإننا نجد نصوص أئمة كتاب المسرح من أمثال اسخلیوس وسوفوکلس وشكسبير وموليير عامرة بملاحظات الإدارة الفنية في أدق تفاصيلها (18).

اما مسرحيو القرن التاسع عشر فقد تبنوا شكل العرض المسرحي الجديد وفق ما كتب من دراما وعدوها ترجمة لما يحدث في العصر من مظاهر مجتمعية، وقد بدأ التمرد يظهر جليا على العروض التقليدية التي يكون فيها الكاتب هو سيد الموقف في بداية القرن العشرين عند ظهور المخرج المسرحي ووضوح سطوته وتسيده للعرض المسرحي ولكن الكاتب المسرحي ظل يقاسم المخرج حقل التجارب الجديدة ، الا ان قدم (الفريد جاري) مسرحية (اوبو) عام ۱۸۹6 ، الذي عد اول انطلاقة للتجريب الحديث ، تتالت بعدها ثورات الكتاب المسرحيين على الدراما، فمن مسرحيات السريالية والدادائية إلى مسرح الطليعة والمسرح الثوري، وإلى المسرح الملحمي، وبرزت أسماء عشرات الكتاب الذين يفككون أصول الدراما ويعيدون تركيبها من جديد وعدت الفترة التي بدأ بها الشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي (الفريد جاري) بأنها فترة الهدم للأشكال الدرامية التقليدية، وهي التي عملت على إثارة حوافز المتلقي الذهنية وقدمت ما يزحزح الثوابت لديه وهذا هو عمل التجريب.

**برتولد برشت**

هو الذي نظر للمسرح الملحمي، وهو الذي شكل قالب مسرحيا مغايرا ، اذ أدخل مضاميناً جديدة حتى تكون بديلة لما كان في المسرح الكلاسيكي من موضوعات معروفة، فهو لم يرد التلاعب بعواطف المتلقي بل اراد تبصيره من خلال "اعتماد التباعد او التغريب كآلية جديدة تسمح في نفس الوقت بتحقيق المتعة الجمالية وتوعية المواطن بواقعه " (19).

هذا وقد سمي (برشت) مسرحه بالملحمي لأنه ، هو اقرب إلى القتال ، فالكاتب يتخذ وسيلة لاستمرار حكم من الجماهير على قضية من القضايا ، مثلما تفعل ذلك الكثير من وسائل الإعلام، لأنه يقدم حيثيات الحكم ويريد ان يستصدره من الجماهير، وهو بذلك يقدم عملاً اشبه بالملحمية التي تتألف من مشاهد حوارية ومن سرد يرويه الراوي (20) ، فقد اعتمد على فضاء الفرجة وفضاء الجمهور من خلال وضعه القواعد الجديدة للمسرح الملحمي التي تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى كما تشمل أيضاً التأثير على المتفرج . كونه ادخل مضاميناً جديدة عدها بديلة لتلك الموضوعات المعروفة سابقا، لذلك كانت نصوص بریخت تتقاطع وأفق المتلقي وتصدمه، لذا فهي ذات طابع استفزازي مؤدلج، ولأجل تحقيق تلك الغاية لجا بريخت إلى استخدام بعض التقنيات الأسلوبية والفنية التي من شانها تصعيد مبدا اللا مألوفية في الأحداث عبر التغريب ، فالتغريب هو إزالة أو تغير كل شيء متعارف عليه أو بديهي واستبداله بما يثير الدهشة ويترك أسئلة لدى المتلقي لذلك فان **(** برتولد برشت ) استخدم تكنيك التغريب لغرض ابراز الاغتراب من خلال توظيف اجتماعي يحدث وعياً اجتماعياً لدى المتفرج من خلال ايديولوجيا معينة تعالج الاغتراب من زاوية محددة، ولذلك فالعمل المسرحي يزيل الاغتراب عن المتفرج فكرياً ويساعده على ان ينتقل إلى ايديولوجية جديدة .. ومن نتائج الاغتراب ان المتفرج يكشف اغترابه ويكشف نفسه كمغترب وهذا يجعله يتخذ موقفاً يهدف إلى التغيير ورفع الاغتراب اذن فالوعي بالاغتراب هو اول مراحل رفع الاغتراب والتغيير ، ويرى أن تغريب حادثة أو شخصية، يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها  (21).

وبما أن مسرح المحاكاة أو المسرح الأرسطي الذي يقوم على إثارة الشفقة والخوف لدى المتلقي، لذا نجد أن فعل التغريب عند (برتولد برشت) يختلف جذريا عن هذا المسرح ، هو ان هذه الغربة تتيح للمشاهد ان يرى الاشياء والمواقف المألوفة التي تبنى عليها المسرحية الملحمية ، في ضوء جديد يثير في نفسه العجب والدهشة ، ويمكنه من ان يفهم موقف الانسان فهماً جديداً ، ذلك انه لو قام الاتصال بين المسرح والمشاهد على اساس التعاطف والاندماج ، لما رأى من الاحداث والشخصيات إلا ما تراه الشخصية التي يتعاطف معها في لحظة من اللحظات ، وكذلك تكون استجابته للمسرحية وما فيها من مواقف على نحو ما تمليه المواقف التي تعرض امامه على المسرح ، لذلك يعد المسرح الملحمي ومن خلال قلبه لما اعتاد عليه المسرح شكلاً ومضموناً، باعتباره ثورة على ما ساد بالمسرح منذ أرسطو إلى فترة ظهور هذا المسرح، حيث إن (برتولد برشت) ينظر إلى التغريب باعتباره نقيض للاندماج، " ولعله اثمن شيء ورثه المسرح المعاصر عن بريشت لأنه كان من اهم انجازات الحداثة المسرحية في الغرب الذي اتفق انصار بريشت ومعارضوه على اهميته، لذا فلا غرابة ان يصبح التغريب احدى معالم الحداثة المسرحية" (22).

فالتغريب عنده عندما يتحقق في العرض، فإن ذلك العرض يسمح للمتلقي بالتعرف على الموضوع المراد، وهذا الموضوع يبدو له في الوقت نفسه أنه غير مألوف، أي ان يتضح للمتفرج انه لا يشاهد احداثاً واقعيةٍ تجري امام عينيه الان ، ولكنه جالس في مسرح يسمع تقريراً حياً واضحاً عن احداث حدثت في الماضي.

إن (برتولد برشت) ينطلق من فكرة جوهرية هي " إن المسرح التطهيري المطبخي يشحن المتفرجين بالعواطف ويعطل تفكيره، ولهذا فإنه يرى أن المتفرج يجب أن لا يشحن بالعواطف وإنما يجب أن يشحن بالتفكير، وهذا الامر لا يمكن أن يتحقق بجذب المتفرج إلى خارج الحدث ليراقبه ويفكر فيه ويحاكمه، ولتغريب الموقف أو الحدث أو الإنسان يجب وضعه تحت ضوء جديد ضمن علاقات جديدة " (23).

وقد عمل (برتولد برشت) على التغريب، بأعتباره هو العملية التي تقوم على وضع الشىء الذي يفحصه المرء بعيداً عنه والنظر اليه باعين جديدة ، وبوصفه غريباً ، وبإعادة اكتشافه. وهي سمة اخرى من سمات العملية الديالكتيكية ، وتكون على شكل :انا افهم لان الامر يبدو لي بديهاً، انا لا افهم فالأمر يبدو لي غريباً ، أي انتقال من عملية ماذا إلى كيف، ونظرية التغريب البريختية ابتكرت وتم العمل بها، من اجل النضال ضد الاستلاب التقليدي في مجتمعنا ومن اجل التصدي له بالشكل الذي يبدو فيه ، في المسرح، اساساً ... والتغريب تبعاً لبرشت ، لا يعني ان تكون بعيدا او مغرباً بالنسبة إلى الكائنات البشرية ، او بعيداً او مبعداً عما هو مستهلك وعاطفي ورخيص ـ عما هو مبتذل وعام، ولملاحظة كيفية استخدام (برتولد برشت) للتغريب والتعامل مع التقنيات في عرض (الانسان هو الانسان) فقد "عكس صورة الممثلين على لوحات كبيرة طول فترة العرض ، واظهر الجنود الانكليز في شاشة على هيئة اشكال ضخمة ، لها صدور محشوة ، ووجوه قبيحة ، يمشون على سيقان من الخشب" (24).

كذلك عمد إلى تغيير وتبديل في نصوص من التراث المسرحي التي يتناولها لكي يخضعها للتغريب ولهذا فان بريخت يتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير، حتى يخضعها لهذا العامل الجديد ، وبما أن هناك جانباً جمالياً يتحقق من خلال الإبداع في المسرح على كل مستوياته كالنص والإخراج والتمثيل والتلقي فيعد التغريب هو الذي يحرك هذا الجانب الجمالي، وهو واحد من الحداثة المسرحية ، " واعتباراً للمكانة التي يحتلها المتلقي في المسرح الملحمي فان اللجوء إلى التجريب في مجال الفضاء المسرحي لم يكن من اجل تأكيد النزعة الجمالية وحسب، بل من اجل البحث عن لغة سينوغرافية بديلة وقادرة على ان تساهم في تجسيد الخطاب السياسي ونقله بحرارته الثورية إلى ذهن المتلقي" (25).

إن ظهور المسرح الملحمي كان ضرورياً لحاجة المجتمعات، لكي يعبر عن تحولاتها الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي سادت في أوربا، وكانت السمة التي تميزه عند المتلقي أنه محل التفاعل بين المسرح والمجتمع، وقد قدم (برتولد برشت) منهج جديد للمسرح العالمي " استطاع بهذا المنهج ان يقلب موازين الدراما الكلاسيكية من وجهة نظر المتفرج وعلاقته بالمسرح . كما استطاع ان يحول المسرح من تيار لإثارة الشفقة او لغسيل المخ. كما يقال في السياسة الحديثة إلى تيار للجدل الممتع ، والتنوير الممتع كذلك ، وقد تم ذلك من خلال كل المتع الفنية التي ينطوي عليها فن المسرح ، بكل الفنون المشاركة فيه" (26)، أي ان هذا المسرح يرتبط بالمواقف وتطورها ، لان المسرحية "الملحمية ترفض مبدا (الحتمية ) في سلوك الشخصيات وتطور المواقف وترى في سلوك الانسان موقفاً اجتماعياً ينطوي على كل ما ينطوي عليه الموقف الاجتماعي من عناصر قابلة للتعديل او التغير.

**يوجين يونسكو**

يعد يونسكو شخصية تجريبية وهو احد كتاب المسرح الطليعيين في أوربا ومن القلائل الذين حازوا على شهرة عالمية في التأليف المسرحي، فكان يعتمد كثيرا على خياله ويعد ما يتوصل له عن طريق مخيلته أدق وأصدق من واقع الحياة اليومية ويحمل مغزی أعمق، وان القصد الذي تتوخاه مسرحيات(يونسكو) بصفة خاصة ، هو الاحتجاج على النظام الاجتماعي وعلى وضع الانسان في الكون، ولا يتخذ هذا الاحتجاج صورة النقد المنطقي المجرد من العاطفة ، كما هو الحال في الدراما التعليمية التقليدية بما تتضمنه من اتجاه يشف عن احساس بالاستعلاء القائم على العزلة، ويركز اهتمامه بالأساس بان يعرض على " مشاهدي مسرحياته صور القطيعة المتبادلة بين بني الانسان وشعورهم المتبادل بالعزلة ، ولامعقولية ما يمارسونه من اعمال يومية والتي تشكل الجزء الرئيسي من حياتهم في هذه الدنيا" (27).

فهو في مسرحه يفرق بين الخيال والوهم " فالخيال وسيلة للامساك بالحقيقة لا الهروب منها في حين أن الفلسفة القائلة بأن عالمنا ليس إلا وهما هو في رأیه فلسفة خارجة عن الموضوع أكثر منها فلسفة مخطئة. فالوجود عنده حقيقة وإن تكن مزعزعة وهي على الأقل الحقيقة الوحيدة التي يتعين علينا أن نواجهها" (28).

وعلى الرغم من أن مسرح (يوجين يونسكو) يسوده الغموض والغرابة وما يقدم من أحداث شاذة وأنماط من الناس عجيبة وشخوص غريبة إلا أن ما يثير من آراء في عمله الفني، وما يتركه هذا العمل من أصداء وانطباعات، إلا أنها تتلاشى في النهاية وتنجمع في مفهوم واحد لتقدم لنا الإجابة عن سؤالنا: ماذا يريد أن يقول (يونسكو) في إسدال الستار؟ ويجيب (يوجين يونسكو) بنفسه وهو يحمل في داخله الزهو والفخر ويحاول تبسيط مسرحه فيقول " إن مسرحي بسيط جداً، سهل الفهم للغاية، منظور يدركه البصر، بدائي، صبياني، لا يتطلب إلا التخلص من بعض العادات الفكرية " (29). ومن منطلق واجبات الشاعر أن يحرك اللغة لكي يدفعها نحو حالة من الجيشان، ذلك " لأن هدفه النهائي إعادة بناء لغة جديدة يمكن أن يكتب بها الشعر . وهو إذ يكشف عن اللا معنى في كلامنا العادي ويحطم عبارتنا المألوفة أما يصب لغة المنطق في بوتقة جديدة يأمل أن تخرج منها بمعجم لفظي جديد لا تشوبه شوائب المبالغة أو التداعيات الخاطئة. ولكي يثبت عبثية اللغة نراه يعمد إلى تصوير ركاكتها، فبعض مسرحياته لا تقدم غير مجموعة من الكليشيهات والنداءات والكلمات المتداولة" (30).

وكان يميل إلى المقابلة بين حياة الإنسان الداخلية من جهة، وحياة الإنسان في سياقها الاجتماعي من جهة أخرى، وعلى الرغم من أن مسرحياته ( تجريبية) أي متمردة على المنطق السائد فقد كان يعمد وعلى لسان شخصياته للسخرية من المنطق، وكانت لديه نظرة خاصة عن اللغة إذ إنه يرى أن اللغة في مدلولها العلمي التقليدي هو الوسيط المنطوق الذي ينقل الأفكار والمعاني بين أناس يستطيعون أن يتخلصوا من هذه الأفكار والمعاني فيما يستند إلى العقل والمنطق. فهو يرى أن النظام المنطقي قد انهار لذلك يجب أن تنهار اللغة أيضاً فيصبح الابتكار هو اللا تخاطب . وقد اهتم كثيراً بلغة النص المسرحي وبين بان" العمل الفني لا علاقة له بالمذاهب السياسية وغيرها من المعتقدات " (31)، ومما قرره في ردوده ايضاً ان وظيفة النقد ليس تعريف الكاتب بما ينبغي ان يقوله ، وانما شرح ما قد قاله فعلاً وبيان ما فيه من اوجه الحسن والقبح، وكان رافضاً لاستخدام التكنولوجيا.

ويرى الباحث إن التجريب كانت الغاية منه البحث والمحاولة المستمرة كي يستطيع الخروج بالفن المسرحي بصورة عامة والكتابة المسرحية بصورة خاصة عما هو سائد و متعارف عليه، حيث إن الابتكار هو من يولد الإبداع وهو الذي يدفع باتجاه التجريب ليعطيه الاستمرارية والتحرر من أن ينحصر بفترة محددة، لذلك فالكاتب التجريبي يهتم في كتاباته بعلاقات الانسان الاجتماعية وفي الغالب شخصياته التي ينتقيها من الطبقات الوسطى ــ ومن الوسط العائلي ، فالتجريب في الكتابة المسرحية يعتمد بالدرجة الأولى على إصرار الكاتب المسرحي ورغبته في التطور والابتكار والتجدد ليصل بالتأليف المسرحي إلى المكانة التي تمكنه من التفاعل مع المتلقي، من خلال إمكانيته الكتابية الساعية الى التحرر من الهيكلية والطريقة التقليدية المتعارف عليها بالشكل التقليدي، الامر الذي يعطي للكاتب المساحة الواسعة والحرية في التعبير عما يلج في ذهنيته، أي الانتفاض على كل الطرق السائدة والمألوفة 0إن التجريب بحد ذاته هو إبداع، وهذا الإبداع لابد له أن يكشف كل شيء غامض كان قديما، وإعادة طرحه بالطريقة الجديدة التي تتناسب مع مشاكل الحياة، ويكون ذلك من خلال ما يملكه الكاتب المبدع من خزين ثقافي وجمالي يمكن أن يصوره للمتلقي من خلال النص المسرحي، ولابد للنص الجديد وما يحتويه من رموز ان تحفز المتلقي على فك طلاسمه ، فالتجريب لا يستبعد الماضي بل يعتمد عليه ويعيده بطريقة تتلاءم مع ما يتطلبه العصر لذلك فعندما يقدم الكاتب الموروث الشعبي بلغة عصرية لا يعني ذلك أنه كان مغلوطا ، إنما يعني أنه اعاد صياغة نصه كي يتفق واللحظة الاجتماعية المعاصرة.

**ما اسفر عنه الاطار النظري:**

1. عمل التجريب على انتاج بدائل فكرية وثقافية عن كل سائد وخلق روح التواصل بين الفكر والجوانب الاجتماعية التي يصنعها الانسان في كل زمان ومكان .
2. يخلق التجريب نوع من التعالق الذهني ليكون نموذجاً للتواصل بين الاديب والمثقف وبين المتلقي وعلى كافة المستويات الاستيعابية .
3. حاول الكاتب التجريبي ان يخلق عالما مختلفا من خلال تداخل الاجناس الادبية الاخرى وتوظيفها في كتابته للنص المسرحي **.**
4. استخدام التجريب الموروثات الفكرية والقصص الدينية والحكايات الشعبية وكذلك توظيف الأغاني والقصص وغيرها وعدها وسيله للكاتب في الابتعاد عن الوضوح والمباشرة في طرح الأفكار التي يؤمن بها .
5. التجريب في النص المسرحي يتحدد في العنوان او الشخصيات او الاحداث التي يجري عليها النص .
6. التجريب في النص لم يكن ترفا ادبيا وانما كان قصديا لأسباب يحدده الكاتب بنفسه ،
7. التجريب لدى الكاتب لم يكن اختيارا وانما كان اضطرارا لوجود معوقات ومحددات تمنعه من اختيار توظيف حر لعالمه وبالتالي منجزه الإبداعي.
8. قمع السلطة الحاكمة ادى الى اتخاذ الكاتب التجريبي مسارا مغايرا واختياره اسلوبا رمزيا وافكارا مضمرة حاول من خلالها ارسال مبثوثاته الفكرية **.**
9. المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لها الدور الكبير في تأسيس المنظومة الفكرية للكاتب والتي تسهم في تشكيل الأطر الثقافية لإنتاج منجزه الإبداعي.
10. تنوعت استخدامات التجريب وعلى كافة المستويات الدلالية في الفلسفة وعلم النفس واللغة وكل حسب اشتغاله في الحقل المعرفي .
11. التجريب يشتغل في اطر معينة تجعل منه اداة فعالة في تمكين الوعي
12. الجمعي من الاستمرارية في الرفض لإنتاج دلالة مغايرة .

**الفصل الثالث**

**اولا : مجتمع البحث:**

تكون مجتمع البحث من النصوص العراقية التجريبية التي نشرت في عام 2015 والتي تكونت من (16) نصا مسرحيا اتخذها الباحث مجتمعا لبحثه .

**عينة البحث :**

اختار الباحث (مسرحية جعبان ) للكاتب المسرحي عبد الكريم العامري كعينة لبحثة وذلك لانسجامها مع هدف بحثة ولكونها تحمل بين طياتها سمات ومتغيرات التجريب التي بحث فيها الباحث.

**اداة البحث :**

اتخذ الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث اثناء عملية التحليل.

**منهج البحث:**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

**عينات البحث**

**تحليل النموذج العيني**

**تحليل نص مسرحية ( جعبان )**

الكاتب (عبد الكريم العامري) معروف عنه دائم الابداع والتجدد ،ومواكباً لهموم ابناء مجتمعه، وهو الذي طالما ابدع في كتابة نصوص مسرحية قدمها برؤية جمالية تجريبية ، تثير بين جنباتها معاناة وآلام الانسان العراقي .

فهو يضيف لمنجزه نصاً يتحدث عن فاجعة اخذت من ابناء الوسط والجنوب (1700) من الشباب بعمر الورود في واقعة يندى لها جبين الانسانية وترفضها كل الشرائع السماوية ، الا وهي مجزرة سبايكر التي حدثت في الفترة من 12 ــ 15 حزيران 2014 في قاعدة سبايكر الجوية الواقعة في محافظة صلاح الدين قضاء تكريت ، عندما تم اسر طلاب القوة الجوية واللذين يبلغ عددهم 2000ــ 2200 طالب وتعرضهم للابادة الجماعية على ايدي عصابات داعش الاجرامية، حيث استشهد 1700 في، هذه المسرحية تتحدث عن مذبحة ارهابية وقتل جماعي، ومما ميز هذا النص هو البعد التعبيري الذي اسسه (العامري) من خلال افكاره المتوهجة بنار الفاجعة لينقلها الى المتلقي بطريقة تناغم احاسيسه مكوناً صوراً تتحدث عن ما في اعماقها وتكون متتابعة تكمل الواحدة الاخرى لتبوح بوقائع الفاجعة وتحفز مشاعر المتلقي.

ويبدا كعادته وبطريقة تجريبية من خلال العنوان (جعبان) الذي يحمل من الرمزية التي تترك المتلقي يتواصل مع العنوان للتفاعل مع التأويلات حيث هناك حشرة تسمى (جعبانه) وهي نوع من النمل الاسود معروف بعدوانيتهَ للإنسان كونه يلتصق على الجسم ليمتص الدم ويصعب رفعه الا في حالة نهايته والخلاص منه يؤدي الى رفع شيء من الجلد احياناً، ومن خلال هذه الحشرة القاسية والعدوانية، اشارة الكاتب الى وقع الفاجعة والى من نفذها من الزمر الداعشية اللإنسانية والمجردة من كل القيم البشرية.

وفي هذا الجانب من الحوار

" الاجساد يقلبون الخوذة ويصعدون منها وهم يجذفون يميناً وشمالاً وكأنهم في سفينة ببحر متلاطم الامواج .. "([[1]](#footnote-1)).

حيث يعمد الكاتب من خلاله الى الكشف عما يختلج في نفوس الشباب المغدورين ، فهي صورة تمثل التيه الذي عاشه الشباب المأسورين فهم لا يعلمون ما هو المصير فيصورهم كأنهم في بحر متلاطم الامواج .

وفي حوار آخر:"

" الاول : هل وصلنا ..؟

الثاني : ما زال المكان بعيداً .. قاوم هذا التيار ، لم يبق الا القليل ..

الاول : الطوفان قادم ..

الثاني : سننجو ... اجذف ، اجذف .. لم يبق شيئاً ..

الاول : حين ينقشع الليل تنقشع معه كل الخفافيش ، لا تنظر للخلف .. هناك ثمة من ينتظرنا ، آباء وأمهات وأطفال ينتظرون .."([[2]](#footnote-2)).

ويستخدم شخصياته ليشير بهم الى جنود سبايكر ، ويمثل التيه ، فالأول يريد الخلاص فيقول هل وصلنا ، اما الثاني يتكلم بواقعية ما يحدث ويتنبأ بأن القادم مجهول وعلينا الصبر ومقاومة هذا التيار ، مما يبين انه لديه معرفة عن النوايا التي يضمروها ليشير انه بالإصرار ممكن الخلاص من هذا الفخ ، ليعود الاول وبما عرف عنه اليأس المخيم على فكره ان النهاية واقعة لا محال ، ويعود الثاني ويرسم شيء من التفاؤل ، حتى يرجع الاول الذي يصور الحادثة في حواره بالظلام ، فعند الخلاص منه ينكشف النور ونتحرر من الدواعش والظلامين ، ويشد معنوياته بتذكير انه هناك من ينتظر كالآباء والامهات والاطفال ، ليتضح انه في الحوار الذي يحمل في طياته الفاجعة ومأساتها ، فمنهم من سيطر عليه اليأس واستسلم للموت ومنهم من بقي متفائل بإصرار وحماس لعبور هذه المرحلة .

" صوت امواج متلاطمة ، تخيم العتمة على المكان "([[3]](#footnote-3)).

يصور المؤلف حالة الخراب التي ملئت البلاد بسبب القتل للأبرياء والدماء التي سالت ظلماً .

وكذلك في اللوحة الرابعة

" اصوات امواج متلاطمة وريح شديدة .. الاول والثاني وسط السفينة وقد انهكهما التعب

الاول : المسافة تمتد وتمتد والقوة تذبل وخفافيش الليل تتبعنا ..

الثاني : ليتني استطيع اختزال المسافة وامسك بيدي الذابلتين الجرف الامن ..

الاول : الجرف الامن ..؟ أي جرفٍ امن وتلك خفافيش الموت تدور .. وكل الدروب التي انهكتنا تغص بهم .. "([[4]](#footnote-4)).

صورة يرسمها ( العامري ) لحالة الجنود في سبايكر بعد خروجهم من القاعدة ، ويرون ملاحقة الدواعش لهم في كل مكان ، فكيف الخلاص وهم في حالة خوف وقلق وجوع وعطش ولا يجدون من يفتح داره ليمد لهم يد العون وينصرهم في محنتهم ينتقلون من زقاق الى زقاق وايادي الموت تلاحقهم كأنهم غرباء في وطنهم .

" امرأة توقد شمعة في جانب المسرح ، بينما الرجل يذهب ويجيء في مساحة قصيرة ممسكاً جهاز الموبايل ويبدوا القلق عليه واضحاً ... "([[5]](#footnote-5)).

عمد الكاتب الى ايضاح المتغيرات الاجتماعية والسياسية ودورها في تأسيس المنظومة الفكرية لتسعى في تشكيل اطراً ثقافية للنص، فهو يصور شدة المأساة عند ابناء الجنوب عندما وصلهم الخبر وطريقة انتظارهم لأبنائهم والترقب الشديد الذي يخيم على الناس، مما جعلهم يتوسلون بأهل البيت على طريقة الناس في الجنوب المعتادة في الدعاء، لان الشخص الجنوبي يعتبر التوسل بأهل البيت والدعاء موطن قوة لارتباطه بعلاقة روحية بهؤلاء الصالحين .

وكذلك في الحوار التالي "الرجل : لن تخذلنا ، لن تخذل الاولاد المعلقين بالحياة ، سيأتون مثل الفجر، بيض الوجوه وفي اكفهم رائحة الجنة ... "([[6]](#footnote-6)).

كرد على زوجته المرأة بأن الاولاد قد خسرناهم ولكنهم شهداء لانهم قتلوا لا لذنب الا لانهم يدافعون عن بلدهم ويقاتلون للخلاص من خفافيش الظلام الدواعش .

" المرأة : لم يبق حضن يمنحهم الدفء ، لم يبق الا دمع يشوي كالجمر الاحداق ..

(تضع الشمعة على الارض) اية يدٍ القت حصاها عليك واصطادت عصافيرك ومزقت بردتك الخضراء ..؟ أمن الغيم مدت .. تلك اليد الصفراء ؟ ! "([[7]](#footnote-7)).

اعتمد الكاتب لغة بسيطة في حوار واقعي في التعبير عن الفراق الابدي وان البكاء سيكون هو الرفيق بعد فراق الابناء ، فهي تشير الى الارض بمناجاة لماذا نفقد الابناء ونحن ننتظرهم

في عنفوان شبابهم ولماذا هذا البلاء ينزل علينا تباعاً كأنه ريحاً صفراء نزلت من السماء تمثل الدواعش .

" جرذان تخرج من بيوت كنا نظنها مأوى للخير

بيوت من حقد اسود ، تصرخ

دونكم والجنوب المضيء

اطفئوا انواره

افقأوا اعين صبيته "([[8]](#footnote-8)).

اراد (العامري) الكشف عن مرجعية هذه الفاجعة ومنفذيها الذين لا ينتمون الى الانسانية ، من خلال توضيح المخاوف من مدنٍ عراقية تعرف بالأصالة والعشائرية والكرم ومأوى الضيف ، فهل من المعقول ان تكون ملاذ امن لمن يقتل ابنائنا بحقدهم الدفين الذي يضمروه على اهالي الجنوب كونهم جاءوا لنصرتهم وتحريرهم ممن جاء ليهتك اعراضهم ومحرماتهم ليكون هدف الدواعش قتل ابناء الجنوب هؤلاء الصبية امام مرأى ومسمع منهم ، فكيف ان يتآمر عليهم ويقتلهم من جاءوا لنصرته .

وفي الحوار التالي " الاول : (يفكر) لننزل في الماء ثم نعوم ..

الثاني : (مستغرباً) وهل نستطيع ...؟

بجسدين هزيلين وامواج متلاطمة وعيون تترصدنا ..

هل نستطيع .. ؟ "([[9]](#footnote-9)).

يصور الكاتب حالة الغرق التي حلت بالصبية ليجعلها الخيار الوحيد الذي تبقى لديهم هو النزول في الماء عسى ان يفلتوا من ايادي الشر ،ولكن كيف يستطيعون ان يتجاوزوا مسافة بعيدة سباحة وهم منهكين من الخوف والجوع والجميع يلاحقهم كأنهم اعداء .

" الثاني : مجرد احلام تخيطها بخيوط لا تنجد احداً ، كأنك لا ترى مانحن فيه ، دع عنك الاحلام ، الخفافيش على مرمى حجر .. الامهات اللاتي علقن اعينهن على الابواب سيجف دمعهن ويذبل فبهن حلم عودة الغائبين .. والولدان الذين حملوا ارواحهم على الاكف صاروا تراباً وذابت ارواحهم في ملكوت الله .. تلك احلامك ، فيما نحن نمضي الى المجهول "([[10]](#footnote-10)).

صورة لليأس الذي يخيم على الجنود من خلال محاصرة الدواعش لهم من كل مكان ولامجال للخلاص بحيث تجف دموع الامهات من كثرة البكاء على فراقهم وانهم ذاهبون الى خذفهم وهو المجهول الموت الحتمي .

وفي محور آخر من المسرحية نجد ان هنالك ثمة صوت لانشودة حربية

" (صوت في الخلفية لواحدة من اغاني معركة 1980 ــ احنا مشينا للحرب )

الم تقل ، احنا مشينا للحرب حتى الوطن سالم يظل لجيالنا

حتى الطفولة واللعب ما تحترك يوم بلهب عدوانه

هذا العراقي من يحب يفنى ولا عايل يمس محبوبته

الم تشبع المحبوبة بعد من اجساد اكلتها النار

الم تشبعي بعد ... ؟ "([[11]](#footnote-11)).

فهذه انشودة ترددت كثيراً على العراقيين ايام الحرب العراقية الايرانية ، وفيها اثارة للحماسية وهي توطد صلته بإرضه والاستعداد للتضحية من اجلها ، ليعتمدها الكاتب في طرح ما يؤمن به من افكار تخص واقعة سبايكر بصورة غير واضحة ، في اشارة منه الى ان من ذهب الى ساحات الحرب لقتال اعداء البلد من الدواعش وفق فتوى المرجعية حتى لا تدنس هذه الارض وتبقى عصية عليهم ، فقد ضحى الكثير من العراقيين من اجل الوطن في حروب سابقة .

في اشارة الى تصوير وقت الفاجعة بالظلمة والعتمة واليأس الشديد الذي يحمل في طياته كوابيس فاجعة لابناء الجنوب .

وكذلك في " ياليل متى تنتهي

متى تفتح شبابيك لنهار جديد

متى تشرق شمسي التي لم أرها "([[12]](#footnote-12)).

الليل هو الظلام واليأس الذي خيم على العراقيين من خلال الحروب والقتل والدمار ، اما النهار الجديد الذي ينتظره هو الانفراج والغد الذي يحمل معه الامان والسلم والرفاه ، اما الشمس التي لم تشرق فهي الحلم الذي غاب عن العراقيين وطالما انتظروه وهو الخلاص من الحروب والقتل والتشريد والعيش بأمان .

**الفصل الرابع :**

**النتائج****:**

**انسجاما مع أهداف البحث فان تحليل العينة يسمح بالوصول إلى جملة من النتائج التي يمكن للباحث تحديدها بالآتي:**

**1 - عالج عبد الكريم العامري بفكرة مسرحيته موضوعاً سياسياً مضمرا و مستترا ، من اجل ان يختفي الكاتب وراءها ولكي لا يطاله مقص الرقيب و السلطة الرقابية المتنوعة و المتعددة .**

**2- ايجاد اشكال مرمزه ذات دلالات متعددة وطرحها بشكل ساخر وعدها ثيمة مهيمنة في فضاءات النص المسرحي مثل الحشرة البغيضة .**

**3- التخلص عن الثابت والمعروف في عناصر الحبكة الرئيسة و الحبكات الثانوية او المساعدة مما سمح للحدث الدرامي ان يتنامى وينطلق بأنسيابيه .**

**4- المزاوجة بين اللغة الشعرية واللغة السردية، واستثمار المواضيع المعاصرة وربطها بالتراث من اجل خلق لغة مغايرة داخل ثنايا النص المسرحي .**

**5- هيمنة المتناقضات في النص والتي عدت من المعطيات الاساسية في المفهوم التجريبي .**

**6- استخدام عنصر الصمت او الوقفة بين حوار شخصياته بوصفه وحده بنائية لا تخلو من دلاله وظيفية او تأويلية او استخدامها كبديل لغوي ذا معنى يستكمل ما بدأ به من حوار على نحو نافع يتواشج مع فكرة المسرحية من الناحية التجريبية .**

**7- رسم الشخصيات بشكل فائق الدقة والاهتمام بسلوكيات شخصياته المأزومة والمبهمة و جعلها غير مألوفة وتعيسة من اجل احلال اللا منطق أو اللا واقع الذي تعيشه .**

**8- أتسمت الحبكة في النص التجريبية بانها ذات احداث تتطور باتجاهات عديدة سواء على الصعيد الحكائي او علي صعيد الافكار .**

**9- اللغة في الحوارات عدت مجالا رحبا للتواصل مع المتلقي من خلال ابراز السخرية من الوضع القائم، بل اقتربت احيانا بالوصول الى مرحلة الاحباط التي يشعر بها المواطن، نتيجة للأحلام التي سقطت في لجة الفساد و التخبط .**

**10 - كانت اللغة ناقلة لحالات الوهم والخيال والأسترجاعات الذاتية والجدل والتجريد الذهني .**

الاستنتاجات:

1. **الاهتمام بالبنية الفكرية جاء اعمق من اهتمامه بالبنية الدرامية.**
2. **التوقف عند حالات اليأس والتشاؤم والاغتراب والانتظار الوهمي وحالات الحلم والخيال التي هيمنت على مجمل البنى الفكرية**
3. **اختيار المواضيع التي تتحدث عن الموروث الشعبي أو الحكاية الشعبية.**
4. **الانزياح نحو التقنيات السائدة في كتابة نصه المسرحي التجريبي كالسردية والوصفية وتيار الوعي والمونولوج.**
5. **الانزياح نحو اللغة الادبية (الشاعرية والتعبيرية) وفي أحيان اخرى تنهض اللغة بوصفها جدلية مضببه وأخرى ساخرة متهكمة لخلق فضاءات نصية جمالية معبرة.**

**الهوامش**

مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ،بيروت : مكتبة لبنان ،1979، ص51.

كولين كونسل ، علامات الاداء المسرحي مقدمة في القرن العشرين ، تر: امين حسين ،القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1998 ، ص مقدمة الكتاب.

كمال عيد : بحث في مصطلح التجريب، المجلة القطرية للفنون ، فنية ثقافية محكمة ،تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العدد الاول، كانون الاول (2001) ،ص23.

ريتشارد شاخت ، رواد الفلسفة الحديثة ،تر: احمد حمدي محمود ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1997، ص125.

ينظر : المصدر نفسه، ص139.

1. برتراند رسل. تاريخ الفلسفة الغربية. تر: محمد فتحي الشنيطي. الكتاب الثالث. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 2012، ص 157.
2. المصدر نفسه والصفحة نفسها.

8-وليم كلي رايت. تاريخ الفلسفة الحديثة. تر: محمود سيد احمد، بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2010

، ص 186

ينظر : المصدر نفسه ، ص420.

المصدر نفسه ، ص ص185 - 186.

المصدر نفسه ، ص189.

1. مجموعة من المؤلفين. الفلسفة الالمانية والفتوحات النقدية. إشراف وتحرير: سمير بلكيف، بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، 2014، ص74

ينظر : المصدر نفسه ، ص 75.

ـ مجموعة من المؤلفين ، الفلسفة الالمانية والفتوحات النقدية ، مصدر سابق ، ص 77.

المصدر نفسه ، ص82 ، ص83.

ينظر : مجدي فرج . محاورات في التجريب المسرحي. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة ، 1998،ص5.

ليلى بن عائشة، المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب، الخشبة، العدد (الأول)، السنة الأولى، ربيع 2013.

ينظر : سعد ادرش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ع 179، الكويت، المجلس الاعلى للفنون 1998، ص24.

كمال فهمي ،الفلسفة والمسرح ، المغرب : افريقيا الشرق 2014،، ص74.

ينظر : عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الاعلامي ، القاهرة : دار الفكر العربي ، 2011، ص59.

ينظر : فردريك اوين، برتولد بريخت، حياته وفنه وعصره، ترجمة ابراهيم العريس، بيروت : دار ابن خلدون ، 1981، ص161.

ـ سعيد الناجي ، المسرح الملحمي والشرق ، الشارقة :الهيئة العامة للمسرح ،2012، ص89.

عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، دمشق : اتحاد الكتاب العرب، 2012، ص72.

رونالد غراي ، برخت، تر: نسيم محلي ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ،1972، ص87.

1. عبد الرحمن بن ابراهيم ، الحداثة والتجريب. ط1. الدار البيضاء: دار افريقيا، 2014، ص 154

مجدي فرج ، مصدر سابق ، ص32.

1. جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض. ترجمة: عبد المنعم اسماعيل. بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت ، ص 91

عزة عبد العال، بوجين يونسكو، المسرح التجريبي، مهرجان القاهرة الدولي الثاني، العدد(2)، 2سبتمر 1989، ص17.

محمد الخضري عبد الحميد، يوجين يونسكو ومسرحه الفريد، مجلة المسرح المصرية، العدد (11)، السنة الأولى، 1964، ص124.

عزة عبد العال، يوجين يونسكو، مصدر سابق، ص17.

جورج ولورث ، مصدر سابق ، ص89.

**المصادر**

مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ،بيروت : مكتبة لبنان ،1979 .

كولين كونسل ، علامات الاداء المسرحي مقدمة في القرن العشرين ، تر: امين حسين ،القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1998 .

كمال عيد : بحث في مصطلح التجريب، المجلة القطرية للفنون ، فنية ثقافية محكمة ،تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العدد الاول، كانون الاول 2001 .

ريتشارد شاخت ، رواد الفلسفة الحديثة ،تر: احمد حمدي محمود ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1997 .

1. برتراند رسل. تاريخ الفلسفة الغربية. ترجمة: محمد فتحي الشنيطي. الكتاب الثالث. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 2012 .
2. وليم كلي رايت. تاريخ الفلسفة الحديثة. ترجمة: محمود سيد احمد. ط1. بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2010.

مجموعة من المؤلفين. الفلسفة الالمانية والفتوحات النقدية. إشراف وتحرير: سمير بلكيف، بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، 2014 .

مجدي فرج . محاورات في التجريب المسرحي. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة ، 1998 .

ليلى بن عائشة، المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب، الخشبة، العدد (الأول)، السنة الأولى، ربيع 2013.

ينظر : سعد ادرش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، ع 179، الكويت، المجلس الاعلى للفنون 1998 .

ـ كمال فهمي ،الفلسفة والمسرح ، المغرب : افريقيا الشرق ،2014 .

ينظر : عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الاعلامي ، القاهرة : دار الفكر العربي ، 2011 .

ينظر : فردريك اوين، برتولد بريخت، حياته وفنه وعصره، ترجمة ابراهيم العريس، بيروت : دار ابن خلدون ، 1981.

ـ سعيد الناجي ، المسرح الملحمي والشرق ، الشارقة :الهيئة العامة للمسرح ،2012 .

عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، دمشق : اتحاد الكتاب العرب، 2012 .

رونالد غراي ، برخت، تر: نسيم محلي ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ،1972 .

1. عبد الرحمن بن ابراهيم ، الحداثة والتجريب، الدار البيضاء: دار افريقيا، 2014 .
2. جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض. ترجمة: عبد المنعم اسماعيل. بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت .

عزة عبد العال، بوجين يونسكو، المسرح التجريبي، مهرجان القاهرة الدولي الثاني، العدد(2)، 2سبتمر 1989.

محمد الخضري عبد الحميد، يوجين يونسكو ومسرحه الفريد، مجلة المسرح المصرية، العدد (11)، السنة الأولى، 1964.

1. () المسرحية ، ص182. [↑](#footnote-ref-1)
2. () المسرحية ، ص182ــ183. [↑](#footnote-ref-2)
3. () ـ المسرحية ، ص183. [↑](#footnote-ref-3)
4. () ـ المسرحية ، ص186. [↑](#footnote-ref-4)
5. () المسرحية ، ص183. [↑](#footnote-ref-5)
6. () المسرحية، ص183. [↑](#footnote-ref-6)
7. () المسرحية ، ص 184. [↑](#footnote-ref-7)
8. () المسرحية ، ص185. [↑](#footnote-ref-8)
9. () المسرحية ، ص186. [↑](#footnote-ref-9)
10. () المسرحية ، ص187. [↑](#footnote-ref-10)
11. () المسرحية ، ص 185. [↑](#footnote-ref-11)
12. () المسرحية ، ص 186. [↑](#footnote-ref-12)