DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/301-316

التيارات التجريبية المعاصرة وأثرها على بنية النص المسرحي العراقي المعاصر"المسرح الملحمي أنموذجاً"

هيثم حمزة سلمان الحمداني[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/5 , تاريخ قبول النشر 2021/8/22 , تاريخ النشر 2021/9/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

حاولت في هذه الدراسة البحثية تتبع الأثر الملحمي للتعرف على الكيفية التي فهم بها ذلك الأثر وكيفية توظيفه. متبعاً المنهج الوصفي التحليلي في البحث، فقد كان الفصل الأول يتناول عرضاً للإطار المنهجي من مشكلة وهدف وحدود البحث وأهمية والحاجة إليه وتعريف المصطلحات، فضلاً عن الإطار النظري والذي تألف من مبحثين، تضمنا أثر المسرح الملحمي في المسرح العالمي والثاني أثر المسرح الملحمي على المسرح العربي، جاء ذلك من خلال تتبع الأثر الملحمي في المسرح العالمي من الإغريق والعصور الوسطى وعصر النهضة والمسرح العربي في القرن العشرين.

اما المبحث الثاني الذي تناول أثر المسرح الملحمي على بنية النص المسرحي العربي بشكل عام والعراقي بشكل خاص من خلال أستعراض بعض الكتاب الذين تأثروا في هذا المنهج.

أما الفصل الثالث فقد جاء بالأجراءت وتحليل العينة القصدية التي وجدت فيها معظم العناصر الملحمي، مما سهل المهمة المراد تحقيقا وأهداف البحث المرجوة. أما الفصل الرابع فقد تناول النتائج والاستنتاجات فضلاً عن قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: بنية، مسرح ملحمي، أثر

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يحاول البحث دراسة أثر المسرح الملحمي ومدى تأثيره على بنية النص المسرحي العراقي بشكل خاص من خلال فهم الأثر الفكري والجمالي حيث. أكّد لنا بريخت عجز المسرح الأرسطي

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة . drhaithamh250@gmail.com

(الكلاسيكي). في توصيل رسالة تستفز المتلقي وتحثهُ، علماً أن بريخت قد صاغ مصطلح الملحمية نظرياً وحققه عملياً في كثير من مسرحياته.

أمّا على صعيد النص المسرحي العراقي وخاصةً لدى (عادل كاظم)، فقد كان يبرز الجدل الفكري في عصره ذلك من خلال توظيفه الرمز والقناع والأسطورة في أعماله المسرحية فضلاً عن عرض المادة التاريخية على وفق مبادئ المسرح الملحمي البريختي. مما وَلّد الرغبة في دراسة هذا الأثر والتعُرف على كيفية فهمه وتوظيفه.

أهمية البحث والحاجة إليه:

يحاول البحث معرفة مدى تأثير المسرح الملحمي على بنية النص المسرحي العراقي وذلك من خلال فهم الأثر من قبل الكُتّاب المسرحيين العراقيين والكيفية التي وظّفه بها.

أما الحاجة إليه فهو يفيد العاملين في مجال الأدب والنقد المسرحي، بشكل خاص والمشتغلين في الحقل المسرحي بشكل عام.

هدف البحث:

يسعى البحث الى تحقيق الأهداف الآتية: معرفة الأثر الملحمي وكيفية توظيفه في النص المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث:

*عينة البحث نص مسرحية المتنبي **(الزمن المقتول في دير العاقول)** للكاتب (عادل كاظم)

*الحدود الزمانية: 1977

* الحدود المكانية: جمهورية العراق، بغداد.

تحديد المصطلحات:

المسرحية الملحمية: (نوع أدبي يعتمد السرد لأحداث معاصرة أو تاريخية بنُيت على هيئة مشاهد كل له حبكته الخاصة به لا ترتبط وفق الحتمية السببية والتوالد الأرسطي بقدر ما تكمن وحدتها العضوية في الوحدة الفكرية) (1). (Al-Araji, 1989, p. 8)

*المسرح الملحمي: (رواية لأحداث تاريخية أو معاصرة يكشف من خلالها عن الوسط الاجتماعي لتلك الأحداث في دقة متناهية بواسطة الممثل المتقمّص للشخصية وعناصر الفضاء المسرحي المعلّقة على حدث بوجهات نظر منسجمة أو متناقضة لمواقف الشخصيات وأقوالها) (2). (Al-Araji, 1989)

أما التعريف الإجرائي: فالمسرحية الملحمية: هي عبارة عن مسرحية مبنية من عدة مشاهد مستقلة الواحد عن الآخر تختلف في بنائها عن المسرحية التقليدية التي بنيت على وفق العناصر الأرسطية.

الأثر: (الأثر، محركةً: بقية الشيء. أثار وأثورُ، الأخير بالضم وقال بعضهم: ما بقي من رسم الشيء. والأثر: الخبر وجمعهُ الآثار. وفلان من حملة الآثار. وقد فرق بينهما أئمة الحديث، فقالوا: الخبرُ: ما كان عن النبي (ص) والأثر ما يروى عن الصحابة) (3). (Al-Hussein, 1994, p. 6)

وقال صاحب الراعي: الأثر – مُحرّك – هو ما يؤثر الرجال بقدمه على الأرض، وكذا كل شيء مؤثرُ أثر، يقال: جئتك على أثر فلانٍ كأنك جئت تطأ أثره) (4). (Al-Hussein, 1994, p. 6) وكذلك الأثر، (ساكن الثاني مكسور الهمزة فأن فتحت الثاء، تقول: جئتك على أثرهُ وإثره، الجمع أثارُ) (5). (Al-Hussein, 1994, p. 6) (وأستثر وتأثرهُ تبع أثره) (6). (Al-Hussein, 1994, p. 7)

وعن الفارسي: (وأثر فيه تأثيراً: ترك فيه أثراً) (7). (Al-Hussein, 1994, p. 7) والتأثير: (أبقاء الأثر في الشيء) (8). (Al-Hussein, 1994, p. 8) والأثر، (بفتح فسكونٍ فرند السيف ورونقه، ويكُسر، وبضمتين على فعل، وهو واحد ليس تجمعٍ كالأثير) (9). (Al-Hussein, 1994, p. 8) والأثر: (نقل الحديث عن القوم وروايته، كالأثارة. بالفتح، والأثر، بالضم، وهذا عن اللحياني) (10). (Al-Hussein, 1994, p. 8)

تعريف الأثر اصطلاحياً

يقول جاك دريدا الأثـر (هو ما يقابل الأيحاء، والأثر هو ما يتنافى والحضور وهو تسمية جديده لمفهوم الكتابة الكلاسيكية وزعزعة المضامين) (11). (Al-Bazai, 2002, p. 112) والصوت والكلمة هما أيضاً عباره عن نسيج من الآثار المحكية ومقادير ضئيلة من الأنزياحات. والأثر الأصل (هو أدنى أو أصغر مستويات البنية الضرورية لأيجاد أي إختلاف او تضاد بين المصطلحات أو المفردات) (12) (Abdul Aziz Bin Arafa, p. 19)

والتعريـف الإجرائي للأثـر: هـو أشـبه ببصـمة الأصـبع، وهـو كـل مـا يتـرك وقعـاً في الشـيء. فـالكلام المحكي أثر.

*البنيـة :(ما بنى. وهيئأة البناء، ومنه،بنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية) (13). (Omar, 2003, p. 242) البنية :(ما بني. بنى) (14). (Omar, 2003, p. 242) البنية: (تصغير البنت. والبنية الطريق: طريق يتشعب من الجادة) (15). (Omar, 2003, p. 242) (بنى الشيء بنيناً: أقام جداره ونحوه يقال بنى السفينة. وبنى الخباء واستُعمل مجازاً في معانٍ كثيرة يدور حول التأسيس والتنمية). (16) (Omar, 2003, p. 243) ويقال (بنى مجده. وبنى الطعام جسمهُ وبنى على كلامه: إحتذاه،واعتمده عليه) (17). (Omar, 2003, p. 243)

التعريـف الإجرائـي للبنيـة: هـي النسـيج المكّـون لأجـزاء العمـل الأدبـي. وهـي ناتجـة عـن صـياغة مدروسة أو خطة لعمل ما.

المبحث الأول

المسرح الملحمي وأثره في المسرح العالمي

إقترن هذا الاصطلاح في المسرح بالمنظر والمؤلف الألماني (برتولد بريخت) في القرن العشرين علماً إنهُ (لم تكن ظاهرة الملحمية في المسرح شيئاً جديداً في أيام بريخت لأنها كانت وثيقة الصلة بأقدم الأشكال المسرحية عند الإغريق وعند الرومان، ومسرح العصور الوسطى، كما حوت الدراما الإلزابيثية ومسرح عصر النهضة العديد من العناصر الملحمية) (18). (Abdul Ghafoor Nehme, 1976, p. 24)

ويميل البحث الى القول بأن المسرح الملحمي الذي ارتبط ببريخت المؤلف والمخرج الألماني ذا الأصول الكلاسيكية القديمة. لكن بريخت (أصر أن يُسمّي فنهُ في الدراما فن لا أرسطي لأن عمله الدرامي كان عبارة عن مجرد استغلال وإعادة صياغة لتراث المحاكاة، الذي أفسدته الطبقة المتوسطة بطول ممارستها وتنظيرها

الجمالي له. حيث لخّص فلسفتهُ في المسرح على ضوء الفلسفة الماركسية. فقال إن المهم في المسرح هو ليس تفسير العالم بهذه الطريقة أو تلك، إنما المهم هو تغيير هذا العالم) (19). (Abdul Ghafoor Nehme, 1976, p. 27) فقد تناول في بعض مسرحياته نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير، ففي العروض المسرحية الملحمية حيث كان (يلجأ الى الكثير من الوسائل لأحداث التغريب وأهمها: شخصية الراوي الذي يُفسّر ما هو كائن وما يجب أن يكون) (20). (Saad Ardash, 1979, p. 151) 1. ظهر المسرح الملحمي في فترة كانت تشهد حالة من عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي لما يحمل الشارع الالماني من ثورة فكرية على كل ما هو سائد، وشيوع بعض الافكار الجديدة حيث "نهض في فترة كانت المانيا تغلي بالأفكار السياسية والاجتماعية فضلا عن هيمنة المذهب التعبيري والطبيعي والواقعي والمسرح السياس ي وبعض التيارات الحديثة (كالدادائية) و(الباوهاوس)". (Juma'a Najim AL - Zubidy, 2020)

ثار المسرح الملحمي عند بريخت على القوانين المسرحية التقليدية ومبادئ الدراما الأرسطية فأصبحت المسرحية مشاهد غير متنامية بنائياً كما أهمل فكرة أن الدراما يجب أن تبحث عن خلق وهم للحقيقة وكذلك ألحق التجديد بدور الممثل على خشبة المسرح فغيرّ وظيفتهُ من مؤدٍ الى عنصر إيجابي في المسرحية فكان بريخت يدعو ممثليه الى ترك مسافة بينهم وبين النصوص المسرحية واتخاذ مواقف نقدية منها أثناء أدائها. كما اختلفت وتعددت الأساليب في المعالجة، مثل استخدام الجوقة والراوي الذي يروي الأحداث والأقنعة وغيرها من الوسائل الأخرى من بناء النص وحبكه وشخصيات وأفكار. علماً أن التطبيقات العملية لنظرية بريخت الملحمية هي التي أقرت الملحمية. لكن بريخت هو الذي أشار الى معيار الأتساع وليس معيار التضييق، هو أكثر ما يناسب هذا المفهوم. كان أرستوفانيس آنذاك (يطلب من جمهوره الا ينسى نفسه أو يفقد وعيه فيذكرهُ دائماً بأنه يجلس في المسرح. وهذا بالضبط الأساس الذي تقوم عليه نظرية بريخت في المسرح الملحمي والتغريب في القرن العشرين) (21) (Awad Ali, 2007) ومن هنا نلمس بأن هناك جذور للملحمية عند الإغريق في كثير من الوسائل مثل استخدام الجوقة والراوي الذي يروي الأحداث والأقنعة وغيرها علماً أن التطبيقات العملية لنظرية بريخت هي التي أقرت الملحمية.

وتقول (سوزان بينيت) الباحثة المتخصصة بالتلقي المسرحي (لقد كان بريخت يهدف أساساً من مسرحه الملحمي الى تغيير الأنماط التقليدية للأنتاج والتلقي، لذا كانت كل الأضافات التقنية التي أدخلها تسعى الى أيجاد ما أسماه بمسرح عصر العلم) (22) (Saad Ardash, 1979, p. 126)

أما التعبيرية فقد استفاد منها بريخت الشيء الكثير ذلك لأنها قد تزامنت في الفترة التي ظهرت فيها الملحمية وأستطاع بريخت (أن يستفد ويختار من العناصر في المذهب التعبيري منها ما يصلح لمسرح إيجابي وبناء المسرح الملحمي الذي بدأ ببنائه بعد المرحلة التعبيرية) (23). (Al-Jubouri., 2007) ومن هذا يتضح أن المسرح الملحمي قد استفاد الكثير من المذهب التعبيري وكان ذلك واضحاً من المسرحيات الباكرة أنها تنتمي الى المذهب التعبيري.

أما أنكَلترا وخاصةً في عصر النهضة وشكسبير فقد كانت الملحمية واضحة من خلال النصوص في تلك الفترة فيرى بريخت ((إن شكسبير كان ملحمياً ويتضح ذلك من خلال تطبيقات التغريب على مسرحية (الملك لير) حيث يرى أن غضب لير أمام نكران بناته، أنما كان باستخدام

تقنية التماهي ستجعل الممثلين ينصرفون بشكل يدفع المتفرج لليقظة. لأنه يرى غضب ليير أكبر أمور العالم طبيعية، وهو نفس مشاعره بمعنى سيشعر هو نفسه بالغضب، مقابل هذا، ستجعل مواقف أخرى ممكنة)) (24). (Leach, 1979, p. 96)

ومن هنا يتضح بأن " ما قام به بريخت في المسرح والتحول الذي أدخله عليه يعد جذرياً وعميقاً وذلك لأنه ليس بالشيء الهيّن أن يحول ظاهرة ثقافية مركبه كالمسرح عن المسار الذي أختطهُ الإغريق لها منذ ما يقرب من خمسة وعشرين قرناً. فقد بحث بريخت عن صياغة فكرية وفنية للمسرح التعليمي في عدد من المسرحيات يقدم فيها أصول الفكر الجديد في البناء حيث تأخذ الصيغة الجديدة شكل مناقشات تربطها بعض الأغاني الشعبية وأنضج هذه المسرحيات مسرحية (مسرحية الاستثناء والقاعدة).

أما بالنسبة للتطبيقات العملية لنظريته في المسرح الملحمي فأنها ((تعتبر المسرحية سلسلة من المشاهد ترتبط ببعضها البعض ارتباطا ضعيفاً، متخلية بذلك عن الأثارة الدرامية التقليدية ومستخدمه الأغنيات كعامل مكمل في المسرحية وهذا ما نجدهُ في مسرحيات مثل (حياة جاليليو)، (الأم شجاعة)، (دائرة الطباشير القوقازية)) (25). (Saad Ardash, 1979, p. 230)

في إيطاليا نجد (جورجو ستريللر) صاحب تيار يميزهُ عنصران هما الإهتمام بالتراث الشعبي الإيطالي وكوميديا الفن بشكل خاص. وأهم ما يميّز أسلوب ستريللر (احتفاءه ملحمية بريخت ومسرحهُ الملحمي شكلاً ومضموناً) (26) (Haif, 2002, p. 157) حيث أستضاف بريخت في مسرحه في ميلانو في أوائل الخمسينيات ليساهم في تأسيس هذا الاتجاه بالمسرح.

وفي أسبانيا نجد أثر بريخت كان واضحاً على (بابيخو) في تقديم مسرحياته فقد (أضفى الطابع الملحمي على معالجته المسرحية بمخاطبة النظارة أو المتلقي مباشرةً)(27) (Saad Ardash, 1979, p. 156)ومن هذا نجد إن أثر بريخت الملحمي كان واضحاً في القارة الأوربية ، وأن منهج بريخت (أخذ رواجاً كبيراً في العالم حيث أنتقل شأنه شأن مدارس الرواد الكبار مثل ستانسلافسكي وجاك كوبو واكتسب في كل بلد وفي كل مناخ ، عناصر جديدة واجتهادات محلّية ، وهذا شأن الأسس التعليمية والملحمية وخاصةً خلال الستينيات ، سواء على جانب الكُتّاب أو المخرجين أو الممثلين)(28) (Ahmad Atman, 1998, p. 296)

أما الأدب في أمريكا اللاتينية وخاصةً بعد الحرب العالمية يتبين أنه قد تأثر بعدة تيارات ومنها تيار بريخت الملحمي والسياسي حيث كانت مسرحياته تجد رواجاً واضحاً خصوصاً الأساليب التي كانت في مسرحه الملحمي. حيث امتاز المسرح الأمريكي اللاتيني (بوظيفته الواقعية الاجتماعية. فقد تأثّر بموجه من التجديد بعد الحرب. وتأثير مسرح العبث والأشكال المسرحية التي تميل الى أعادة طابع المسرح الوجودي الفرنسي وبريخت والمسرح السياسي الأوربي) (29). (Hamdy, 2005)

المبحث الثاني

المسرح الملحمي وأثره في المسرح العربي

في القرن العشرين انتقل مسرح بريخت الملحمي الى خشبة المسرح العربي وذلك في كل من مصر ولبنان والمغرب والعراق وغيرها من الدول العربية لتتجلى تأثيرات هذا المسرح في كافة

عناصر المسرح من كتابة وأخرى وتقنيات جمالية. فأولى المسرحيات التي عرضت في الوطن العربي لبريخت هي (مسرحية الاستثناء والقاعدة) عام 1963 في مسرح الجيب في القاهرة و(الأنسان الطيب) عام 1966 و(دائرة الطباشير القوقازية) سنة 1968 والأم شجاعة التي أخرجتها ليلى أبو سيف في السبعينيات. (30) (Muhammad, 1983)

إن الاهتمام الكبير بمسرح بريخت أحدث لهذا المسرح صدى كبير في المسرح العربي ففي معظم الأقطار العربية كان لبريخت الأثر الوضح في الأعمال المسرحية في تلك الفترة وحتى وقتنا هذا.

فالدراما الملحمية في مصر أخذت (أتجاه آخر من الاتجاهات التجريبية في الستينيات، فقد نالت أعجاب الكثير من جيل ما بعد عام 1952 ذلك لمواقفها الملتزمة أزاء القضايا السياسية والاجتماعية) (31). (Muhammad, 1983, pp. 72-73) بذلك يتضح إن المسرح الملحمي قد حظي بتقدير كبير في الوطن العربي ذلك لأنه يعالج مشكلاتٍ سياسية واجتماعية ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد.

ففي ستينيات القرن العشرين كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة، والمسرحيات هي (لومومبا أو القناع) لرؤوف مسعد عام 1965، (تفرج يا سلام) لرشاد رشدي عام 1965، (النفق) لرؤوف مسعد عام 1966، (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور 1967، (الزير سالم) لألفريد فرج عام 1967، (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي 1968 و(مصرع جيفارا العظيم) لميخائيل رومان عام 1969. وقد اختلفت لغة المسرحيات بين الفصحى والعامية أوكلهما، ونجد (لومومبا) و(الزير سالم) بالفصحى، في حين كتبت (إتفرج يا سلام) و(النفق) بالعامية المصرية وتستعمل مقدمة (آه يا ليل يا قمر) شعراً حراً في الفصحى، أما بقية المسرحية فتستعمل الشعر الحرّ بالعامية. وتجمع يا بلدي وليلة مصرع جيفارا بين الفصحى والعامية. أن المسرحيات المذكورة آنفاً ملحمية لأنها تقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها. فمسرحية يا بلدي وأتفرج يا سلام تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الطغاة الفاسدين في العصر المملوكي. ومسرحية (آه يا ليل يا قمر) التي تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني في عام 1950 وتصف مسرحية (النفق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي. وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار والإمبريالية. وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا قائد الكونغو الوطني، في الحصول على تأييد شعبه في معركة الاستقلال. أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة. الحقيقية لمقتل كليب الذي أدّى الى نشوب حرب البسوس بين بكر وتغلب وقد صُوِّرت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ألهمت (ألفريد فرج) في كتابة هذه المسرحية. (32) (Muhammad, 1983, pp. 72-73)

كان عنصر التاريخية هو العنصر المشترك بين المسرحيات المذكورة فجميعها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم والحديث وتستخدم بعض تلك المسرحيات عنصر الرواي، كما ظهر في مسرحية لومومبا حيث كانت شخصية، الرجل الأبيض تمثل نوعاً من الرواية يهيئ الجمهور لمقتل (لومومبا) عن طريق شرح أسباب الجريمة وتفاصيلها.

وفي ((مسرحية(النفق) يؤدي مهمة (الرواي) الشاعر الذي يظهر في مقدمة المسرحية فقط ليزود الجمهور بخلفيةٍ مختصرة للمسرحية. وفي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) يقوم كوستا صاحب الحانة، بدور الرواي فيظهر في المسرحية كلها ليقدّم للمُشاهِد بعض المعلومات أو ليعلّق على الأحداث وفي (بلدي يا بلدي) هناك راويان يخبران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث وكان للكورس وظائف عدّه في تلك المسرحيات. ففي (لومومبا) يشارك كورسا الشباب والشيوخ في تطوير الحدث، وفي مسرحية (آه يا ليل يا قمر) يظهر أن دور الكورس هو دور سلبي فهو يعلق أو يصور لامبالاة الشعب. وفي مسرحية (مصرع جيفارا العظيم) كان للكورس دورٌ مهمٌ إذ هو يُستخدَم للتعليق على الأحداث وأحياناً للحكم علينا، كون مهمته الإيقاظ والتنبيه والتحريض)) (33). (Saad Ardash, 1979, pp. 267-268)

أما في الجزائر فنجد أن (عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي) كان أقرب الى بريخت ويبدو النص عنده كأنه تقريري الا أن هذا ظاهري فقط. فهوكان يتطلع الى مسرح سياسي ولهذا فهو يستوحي بعض نظريات بريخت. (Al-Rai, DC, p. 209) (34)

أما في لبنان نجد جلال خوري فهو مقيم على العهد، وقد ألف مسرحية جحا في الخطوط الأمامية عام 1970، فخوري يعد من التلاميذ المخلصين لمسرح بريخت وفكر(35). ومن الكُتّاب الذين انتهجوا الملحمية (محمد أمين صالح) فقد كتب ثلاث مسرحيات تتجه بأبعادها السياسية بالدرجة الأولى وهي (التاريخ لا يشمل الجميع أو أكثر من رجل شريف) و(الصياد) ومسرحية (أسمي عز الدين) عام 1994، كان (الصالح) يلجأ للملحمية فأخذ عن الملحمية كسر الإيهام والنظرة المثالية والتاريخية والميل الوثائقي(35). (Haif, 2002, p. 371)

أما في سوريا فأن أثر بريخت الملحمي في أعمال سعد الله ونوس مثل (الملك هو الملك) ومسرحية (سهره مع أبي خليل القباني) عام 1972 على التناص بين وقائع حياة الفنان وبعض مسرحياته في أطار مسعى (ونوس) الى ملحمية المسرح، كما صاغها بريخت مثل الروائية وكسر الإيهام وتدعيم الإتصال بين الفنون أو الأستفادة من تقنيات المسرح الشامل فقد كتب (الملك هو الملك) تناصاً مع رجل برجل لبريخت. (36) (Haif, 2002, p. 157)

ومن خلال تتبعنا للأثر الملحمي البريختي نجد إن ((هناك مجموعة من الكُتّاب العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، قد ساروا على نهج متناقض لنهج كُتّاب النصف الأول منه، فقد أعلنوا بصريح التأليف إنهم يرغبون في تحطيم أصول الدراما التقليدية ولو رجعنا الى ما كتبه وقاله الكُتّاب العرب في أوساط ستينيات وسبعينيات القرن العشرين وأوساط ثمانينياتهُ لوجدناهم يسيرون في هذا النهج من المغرب وحتى العراق.

فقد وجد الكُتّاب في البريختية والعبثية والسريالية وغيرها من الإتجاهات مساعداً لهم في إعلان تمردهم على تقليدية البناء المسرحي، فمنهم من استخدم الراوي والجوقة والغناء في قطع التسلسل في الحدث المسرحي. ونتج عن هذه المحاولات ما سمي بالمسرح الاحتفالي والطليعي والتجريبي والملحمي. وكلها متفرعة عن نهج واحد هو (ترتيب أركان الدراما). وكلها كانت شديدة التمسك بهذه العناصر ومنها نصوص (سعد الله ونوس) و(رياض عصمت) و(على عقله عرسان)

و(ممدوح عدوان) و(وليد أخلاصي) و(عبد الفتاح قلعجي) وغيرهم من سوريا ونصوص (محمود دياب) و(ميخائيل رومان) و(ألفريد فرج) وغيرهم من مصر. و(عزالدين المدني) في تونس و(عبد الكريم برشيد) في المغرب.

وفي العراق نجد يوسف العاني في مسرحية (الخرابة) يمكن أن نلمس فيها مؤثرات بريختية مباشرة وكذلك مؤثرات من المسرح التسجيلي، برز هذا واضحاً في أُسلوب طرح ومعالجة الأحداث وبناء المشاهد والشخصيات، أضافةً الى أن المؤلف كتبها على طريقة المسرح المفتوح في الحبكة المسرحية والأحداث والفكرة حيث تقدم مشاهد الصراع السياسي في العراق والعالم.

أما قاسم محمد فإنه ركّز جهوده منذ البداية التأليفية للأغتراف من التراث والملاحم والأساطير العراقية القديمة وحكايات ألف ليلة وليلة، وربطها بمفهوم بريخت الملحمي وكذلك المسرح المفتوح وعلى هذا الأساس فأنه كتب وأخرج الكثير من المسرحيات أهمها (بغداد الأزل بين الجد والهزل)، شخوص وأحداث من مجالس التراث و(كان يا ما كان)، و(زاد حزني وسروري في مقامات الحريري). ففي مسرحية (كان يا ما كان) حاول استغلال التراث من أجل خلق تأصيل للمسرح العربي وتأكيد العلاقة بين التراث والمشكلة المعاصرة. وقد أستخدم المؤلف جو المقهى البغدادي القديم شكلاً للعرض وفي هذا الجو يتحرك (الحكواتي) الذي يقصُّ علينا حكاية غنائية يصاحبه الممثلون كوس للأغنية والحكاية بمجملها تدخل فيها الحدث. والفعل الذي يمثل أو يعرض. أن (الحكواتي) يلعب دوراً مهماً وأساسياً في مسرحيات (قاسم محمد) ولهذا فإن الممثل لديه هو حكواتي يسرد ويعلق على الأحداث والبطل يحمل سمات البطل الشعبي المعروف في الذاكرة الاجتماعية، وعادة ما كان يستخدم في تجاربه الفنية عدداً من العناصر البريختية منها استفادته من عنصر الراوي.

إن (قاسم محمد) مخرج ومؤلف يحاول دائماً استخدام جوٍ درامي وشعبي خاص حتى يصبح المسرح ظاهرة شعبية.

لم يتعامل (قاسم محمد) مع الجمهور مشاهدين وإنما مشاركون في اللعبة المسرحية التي يمكن أن يساهموا في مناقشتها والتفكير بها لحظة العرض.

ما أسفر عنه الإطار النظري

استخدام الكُتّاب العرب بعض الوسائل التغريبية الأخرى واستلهام التاريخ والموروث الشعبي وتوظيف الملاحم والأساطير القديمة والحكايات وربطها بمفهوم بريخت الملحمي كما نجد ذلك لدى (قاسم محمد) في حكايات (ألف ليلة وليله) و (زاد حزني وسروري في مقامات الحريري) و(كان يا ما كان) فضلاً عن أسلوب الرواية أو الحدوتة.

لعب الحكواتي دوراً أساسياً اذ كان يقوم بالرواية وسرد الأحداث والتعليق عليها. فضلاً عن استخدام الأغنية والكورس.

استخدم الراوي في البناء الدرامي وتعد مرحلة تطور في أسلوب الكتابة شكلاً ومضموناً باستخدام الحكواتي والأغنية.

كانت الجوقة والكورس تستخدم في معظم المسرحيات العربية إذ كانت ساهم في تطوير الأحداث. كان للكورس مهمة الحكم لأنه يقوم بمهمة الإيقاظ والتنبيه والتحريض.

كسر الإيهام واستخدام الأغنية وعنصر الرواي عند (سعد الله ونوس) في بعض أعماله. يوضح ذلك مسعى ونوس لملحمية المسرح. والنظرة المثالية والتاريخية والميل الوثائقي الذي أنتهجه (محمد أمين صالح) والمسرح والسياسي لدى يوسف العاني في مسرحية (الخرابة). والذي كان واضحاً في أُسلوب طرح ومعالجة الأحداث وبناء المشاهد والشخصيات.

الأجراءآت

منهج البحث وطرائقه:

اعتمد الباحث المنهج التحليلي والمنهج الوصفي في بناء الإطار النظري، واستعمل الطريقة الوصفية التحليلية في تحليل العّينات.

أدوات البحث:

الوثائق وهي (الكتب، المجلات، الصحف، الرسائل والاطاريح الجامعية).

عّينة البحث:

اختار الباحث عّينة بحثه قصديًا للأسباب الآتية:

1. إن العّينات تُمثّل ما هو متوفر ورائج في المكتبة العراقية
2. إن في تلك العّينة ما يتفق وهدف الدراسة نظراً لما تحتويه من عناصر تتناسق ومؤشرات البحث في التحليل.

تحليل العّينة:

من الوهلة الأولى نجد البناء المسرحي على شكل أزمنه قصد بها الكاتب تصوير أهم المنعطفات التي عاشها الشاعر منذ صباه المتمّرد في أزقة الكوفة. نجد أن (عادل كاظم) قد قصد هذه الأحداث بطريقة الإسترجاع (الفلاش باك) وهنا نلمس أن التواريخ حقيقية تُمثّل سيرة الشاعر (أبو الطيب المتنبي) من صباه وحتى مقتله على شكل مرويات تاريخية كانت تحمل اسم المتنبي والمحطات التي مر بها إنساناً وشاعراً، فأراد (عادل كاظم) أن يبرز من خلال هذه المرويات غربة المثقف العربي من خلال شخصية الشاعر، وغربة عن مجتمعة وعصره وقلقه وحلمة بمدينة فاضلة تجمع كل دويلات الأعراب.

فنجد من المؤثرات التغريبية التي استطاع الكاتب أن يجسدها بمقصدية ٍواضحة وهي تحديث التاريخ وربط الماضي بالحاضر. من خلال شخصية المعري والممثل المعاصر، الذي كان يأخذ دور المترافع والمدافع وراوياً للأحداث. نجد المؤلف أراد القول إن مواقف وأفكار الشاعر كانت عبارة عن شهادة على عصره فأراد إبلاغ المشاهد وأبناء هذا العصر أن يحكموا. أ كان مقتل الشاعر ظلماً أم عدلاً. فرسالة المتنبي كانت واضحةً على لسان (الممثل) الراوية المعاصرة: (أنني أبدو لكم الآن، وفي هذا الجسد المقتول القانط الخارج عن الزمن. وأرجو منكم ألاّ تتجاهلوا كثيراً بالنتائج كما يفعل هذا العالم، كما أن الحياة تخلط وتمزج دائماً بين أفعال كثيره فأن الخير والأثم كذلك يخلطان عن الموت في نهاية الأمر) (37). (Kazem, 1977)

وجدت من خلال المشاهد التي جسّدت حياة المتنبي عبر المراحل المتعددة والحاسمة وقد توهم بذلك. لكن (عادل كاظم) لم يكن يريد من ذلك سيرة حياته بل كان يريد عرض ثلاثة محاور أساسية استندت عليها مسرحيته وهي غربة الشاعر، وقلقة الكبير، وحلمة بمدينة فاضلة. لكن بخبرته الدرامية استطاع توظيف هذه الشخصية التاريخية ومنحها بعداً شمولياً فضلاً عن توسيع رقعة الأحداث. وتفعيل الحركة الدرامية للمسرحية نحو بناء مسرحي ناضج من خلال استيعابه للتقلبات النفسية والاجتماعية والسياسية التي أحاطه بها. مستفيداً في الغالب من شعر المتنبي الذي حفل بكثير من المواقف (التراجيدية).

إن الغربة التي عانى منها المتنبي قد وجدت لها صدى عند الآخرين حيث هماً مشترك لكل المثقفين في الحلم والمأساة، فالمتنبي في هذه المرحلة ينشد الى مدينة فاضلة يحكمها العقل والعدل. ويحارب من أجل الأرض التي أصبح فيها العربي غريب الوجه واليد واللسان. بعد أن توزع الوطن بين الإخشيديين والبويهيين والروم والسُّراق والسماسرة. مما أدت الى جعل الأمة أمة صعاليك وفقراء. وكان المتنبي واعياً بهذا الواقع وأشدهم أحساساً بوطأته ويبدي أبو العلاء، إنطلاقاً من تماثل المواقف والوعي استعداده للقتال من أجل وحدة الأمة، ووحدة كادحيها وفقرائها من أجل بناء مدينة فاضلة. واجهت هذه الدعوة الكثير من التهم منها إدعّائها دين جديد ونعتها بالكفر.

لقد وردت هذه الأفكار التي تحمل طاقة درامية على لسان الراوية المعاصر والمعري في حوارات متبادلة. أما في أعمال (عادل كاظم) المبكرة نجد رغبته الواضحة في جعل شخصياته متفلسفة، تتحدث عن موضوعات عدّة منها الموت والحياة والحرية والسلطة. أما في مسرحية (المتنبي) نجد ذلك يتبرر في فلسفة الممثل والمعري، من خلال الوجود والعدم. فقد أقحم ذلك ولا تكاد علاقة قوية بالأحداث ورسم الشخصية لأنها لم تصدر أساساً بفعل موضوعية تطورها بل جاءت مضافة من الخارج، علماً إن عصر المتنبي كان عصر أزدهار فكري وفلسفي حيث ترك ذلك أثراً في شخصية المتنبي الأدبية.

ومن أهم المنعطفات التي مر بها المتنبي هو لقاؤه بسيف الدولة الحمداني. وصداقته وملازمته الطويلة له والخروج معه لحرب الروم من الأحداث الواقعية الكبيرة في حياة الشاعر. حيث صَوّر (عادل كاظم) خلافه معه بسبب الغيرة والحسد وإن كان قد أسف وحزن لخسارة صديق ومحارب وشاعر.

وامتدت خيبة المتنبي مع الحمداني الى كافور الإخشيدي حاكم مصر الذي وعده بدولة ظن المتنبي أن يحقق حلمة وتكون قاعدة لدولة العقل والفضيلة. ومن خلال ما تقدم نستنتج الآتي:

من أهم العناصر التغريبية هي استعمال المرويات التاريخية، وتحديث التاريخ، من خلال ربط الحدث الماضي الممتد من زمن الشاعر الى زماننا مستعين بالرواية لإيصال صوت الماضي، وهذا أحد الآثار البريختية.تقسيم المسرحية على شكل أزمنة وفصول تكاد تكون الواحد منفصلة عن الأخرى.

استخدام الجوقة في معظم أجزاء المسرحية (جوقة الأمراء والملوك، جوقة أعراب بادية السماوة، جوقة الشعراء والأدباء) فضلاً عن مجاميع من الجنود وحرس وجمهور التي كانت ضمن البناء الدرامي.توسيع رقعة الأحداث بين الكوفة وحلب ومصر وهذه أحد الخصائص التي تمتاز بها الملاحم.

أن مسرحية المتنبي تكاد تكون أشبه بالسيرة حياة الشاعر من صباه حتى مقتله. على الرغم مما أرادت أن تفصح عنه، لكنها لم تكن تخلو من بعض السقطات لاسيما المعالجة الدرامية ورسم الشخصيات وحركتها في نطاق النص. مثل شخصية (المعري) الثائر والرافض حينما جعل المعري يلتمس العذر والتبرير للمتنبي في إتخاذه الشعر وسيلة للتقرُّب والتكسُّب. وهذا يتنافى مع ما عرف عن المعري. وبالنسبة للجانب الفني ولاسيما البناء الدرامي فقد عانت المسرحية من افتقارها الى الفعل الدرامي فموضوعتها الرئيسة غربة الشاعر وقلقه وحلمه بمدينة فاضلة لم تعبر عن نفسها في قالب درامي إنما ذكرت بكثير من الإسهاب والتكرار وكان ذلك واضحاً على لسان كل من الرواية والمعري.

إن المسرحية يمكن أن تنتمي بحسب طريقة معالجتها وبنائها الى ما يُسمّى بمسرحية المواقف حيث تلعب الحكاية دوراً ثانوياً غير ملحوظ كما أنها كقصص المواقف بل حرص (عادل كاظم) على ربط الشخصيات في أبعادها ليكتسب الموقف حيوية وعمقاً في آن واحد. فقد كانت ومضة أضاءت حاضر يعج بالتخلف والضياع الفكري. فقد نجح (عادل كاظم) بخبرته الطويلة أن يستلهم ذلك الأثر وتوظيفه في مسرحة ولجوءه الى التاريخ للإستقاء مادة أولية، إلا أن مسرحياته
حملت طابعاً عصرياً في الرؤيا والمضمون، لينهج أسلوباً متفرداً في الكتابة المسرحية لاسيما فيما يتعلق بالبنية الفنية للمسرحية العراقية والتي يقسمها على فصول ومشاهد واستبدالها بحوادث وأزمنة ومقامات ولوحات ليمنحها دلالة تاريخية. فقد استطاع (عادل كاظم) بناء دعائم أساسية لمسرح ملحمي عراقي خالص من خلال معظم أعماله الدرامية واستفادته من الملاحم والأساطير العراقية القديمة والتراث والتاريخ مادة أولية وعرضها بثوب عصري جديد. فأدخل جوقة الملوك والأمراء والولاة، كاسرين سيل الإيهام ومحوّلين الحكاية عن طريق التقطيع المشهدي الى ملحمية بريختية منسجمة مع طبيعة الخطاب الذي قدّمه بطريقة ألغت الفواصل بينه وبين ملحمية بريخت وهذا يشير الى قدرته على تطويع المنهج الملحمي لخدمة النص المسرحي العراقي، بوقت مبكر، فمنحه هذا ريادية لا سابقة لها في المسرح العراقي، من حيث السلامة في هذا المجال. ولعل هذا كله يشير أيضا الى أن المسرح العراقي لم يتخلف عن مواكبة التطورات والنظريات في المسرح العالمي لا إخراجا ولا تأليفا .

فالمتنبي نص مكتوب على وفق المحددات الملحمية. و(عادل كاظم) يكاد يكون أول من تبنىّ الكتابة على وفق هذا النهج الجديد آنذاك. ولهذا نجد كاتباً كبيرا مثل (عادل كاظم) يميل إلى كتابة مسرحيات ملحمية لتوافق ميوله المنهجية. وأهدافه التي ترمي الى بلورة وعي المشاهد

وإسقاط النقاب عن وجوه الظلم المتسترة وراء شتى الأقنعة. وكما جعل بريخت التعليمية جزءاً من منهجه.

النتائج والاستنتاجات

المسرحية عموما قدمت أفكاراً واضحة وتطرح شخصيات متواضعة، وفي الوقت نفسه قدمت لنا أسلوبا جديدا لم يألفه المسرح العراقي بشكل واضح قبل (عادل كاظم) هو أسلوب المسرح الملحمي الذي يتضح في النص من خلال الآتي:

أولا: قسمت المسرحية على ثماني لوحات وضع (عادل كاظم) عنواناً مستقلاً لكل لوحة منها يدل على جوهر اللوحة وظاهرتها الاجتماعية. فجاءت اللوحة الأولى تحت عنوان (الشعر والثورة في أزقة الكوفة) والثانية (جمهورية القلق والرفض تتحدى العصر) والثالثة (خيانة الأيام ... ومضايقة الزمن). الخ. وبهذا الخصوص يقول بريخت: (إن أحسن ما يمكن أن نفعل من اجل ذلك هو أن نلجأ إلى العناوين) وإشارته هنا إلى انسجام هذه الأجزاء أو اللوحات أو الأزمنة المختلفة ضمن حبكة المسرحية. والعنونة سواء وردت على لسان أحد الممثلين أو جاءت مكتوبة على لافته فأنها تؤدي غرضين:

1. الإخبار المسبق عن فحوى اللوحة لكي يعرف المشُاهد أو القارئ في حالة النص أن ما يُقدّم له مجرد تمثيل للحالة وليس الحالة الواقعية نفسها.

2. كسر الإيهام الذي تحدثه عملية التمثيل والأندماج لكي يتمكن القارئ أو المشاهد من استرجاع قدراته العقلية التي استلبها اندماجه مع الممثل والحكم على الحدث حكماً عقلانياً .

ثانيا: خلق شخصية الراوي أو المقدِّم أو المعلق على الأحداث كجزء من حالة الإخبار المسبق أن ما سيقومون به على خشبة المسرح ما هو إلا تمثيل.

ثالثا: استلهام التراث استلهاما مشرقا عن طريق اختبار الحوادث والشخصيات ذات الطاقات الكامنة والمنفتحة على تجارب البشرية وعصرنتها بما يكفل رواجها مرحليا ومد الجسور المعرفية بينها كالماضي والحاضر. ذلك لان المتعة التي نحصل عليها من تلك الأحداث التاريخية الموروثة أكبر بكثير من مثيلاتها في الحاضر. ولهذا، يقول بريخت، من الضروري أن نثير عند الآخرين شهية التاريخ التي تعتبر ضرورية حتى بالنسبة للمسرحيات الحديثة – مطورين هذه الشهية للحد الذي يجعل منها شهوة حقيقية.

لقد اشتغل (عادل كاظم) ليس في هذه المسرحية حسب بل في اغلب مسرحياته على المادة التاريخية. وعلى موروثنا التاريخي الذي انتقى منه مواده المسرحية بذكاء ودراية باحتياجات المشاهد ومتطلبات مرحلته الزمنية .

رابعا: قيام نصوص (عادل كاظم) المسرحية على المهمة التعليمية التي تحقق هدف المسرح الملحمي عن طريق المتعة لا عن طريق الإرشادات الأخلاقية أو الخطب الوعظية و سوف لن يتحقق هذا الهدف إلا على أيدي قلة من المبدعين نرى أن (عادل كاظم) واحد منهم . يقول بريخت:(يمكن أن تستحيل التعليمية الى متعة ، والمتعة الى تعليمية فقط في حالة فسح المجال

الكـــافي بصـــورة كاملـــة لكـــل مـــن يملـــك قابليـــات علـــى الخلـــق و الإبـــداع)

خامسـا: أن غايـة (عـادل كـاظم) في مسـرحية (المتنبي) هي الوصـول الى فهـم سـليم لمفهـوم القضـية وفـرز ملابسـاتها لـدى الجيـل الـذي عايشـه عـادل والـذي كـان يعـاني أشـد المعانـاة مـن ضـياعه وفقـدان هُويتـه ...الـخ.. وهـذا يتفـق تمامـا مـع غايـة المسـرح الملحمي الكبرى التي على أساسـها حـدد بريخـت طريقـة الملحميـة. يقـول بريخـت في الارغـانون الصـغير: (إننـا بحاجـة إلى مسـرح قـادر لـيس فقـط على إثـارة أحاسـيس وأفكـار مسـموح بهـا مثـل هـذه العلاقـات البشـرية، وفي مثـل هـذه الظـروف التاريخيـة، والذي يستخدم ويولد أفكاراً وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيـير الظروف التاريخية).

مـن هـذا نسـتنتج أن (عـادل كـاظم) إن لـم يكـن أول مـن أدخـل طريقـة بريخـت الملحميـة الى مسـرحنا العراقـي لكنـه أول مـن قـدم الطريقـة الملحميـة لفهـم كبيـر لحيثياتهـا ومعرفـة دقيقـة لمبادئهـا واسـتيعاب كامـل أو شـبه كامـل إن أردنـا التواضـع، لنظريتهـا، واسـتلهم روح النظريـة ووطّنهـا في جسـد المسرح العراقي المعاصر بريادية حسبت تاريخه الإبداعي باستحقاق كبير.

References:

Abdul Aziz Bin Arafa, A.-D. a.-B.-H. (n.d.). *Al-Dal and Al-Badal* (Vol. First Edition). Lattakia: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

Abdul Ghafoor Nehme, C. T. (1976). *Contemporary Trends in Theater.* Basra: Haddad Press.

Ahmad Atman, L. i. (1998). *Literature in Latin America (Section Two).* (A. H. Abd, Trans.) Kuwait: The Supreme Council for Culture, Arts and Literature.

Al-Araji, S. M. (1989). *How Brecht was understood by the Iraqi author and director.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

Al-Bazai, D. M.-R. (2002). *Literary Critics Handbook: Illumination of More than Seventy Contemporary Critical Current and Terminologies,* (Vol. الثالثة). Casablanca: The Arab Cultural Cente.

Al-Hussein, M. M. (1994). *Taj Al-Arous.* Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution.

Al-Jubouri., D. M. (2007). , under the title The Epic Theater Experimental Theater. Basra.

Al-Rai, D. A. (DC). *Theater in the Arab World.* Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Literature,.

Awad Ali, (. a.-Z. (2007, 4 22). (Brecht and the strategy of receiving. *Al-Zaman Newspaper.*

Haif, D. A. (2002). *Contemporary Arab Theater Issues, Visions and Experiences.* Damascus: Arab Writers Union Publications.

Hamdy, S. M. (2005, 9 5). "The Courageous Mother at Al-Hanager Theate". *Al-Mada Newspaper.*

Juma'a Najim AL - Zubidy, H. (2020, 9 15). The ideological effect in the in Interior space structure. *Al-Academy Journal*.

Kazem, A. (1977). *Al-Zamil Al-Murad in Deir Al-Aqoul - Al-Mutanabi Play.* Baghdad: Ministry of Culture and Arts, Al-Shaab Press.

Leach, M. M. (1979). *Comedy and Tragedy.* (D. A. Mahmoud, Trans.) Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Letters.

Muhammad, D. T. (1983). *Experimental Drama in Egypt and the Western Influence on It* (Vol. First Edition). Beirut: Dar Al-Adab Publications.

Omar, S. A.-D. (2003). *Al-Qamoos Al-Waf* (Vol. First Edition). Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution.

Saad Ardash, D. i. (1979). *Director in Contemporary Theate.* Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Literature.

Juma'a Najim AL - Zubidy, H. (2017). The ideological effect in the in Interior space structure. *Al-Academy Journal*, (86), 217-240. https://doi.org/10.35560/jcofarts86/217-240

Ahmed Atman. Literature in Latin America (Section II). Translated by Ahmed Ihsan Abd. .Kuwait: The Supreme National Council for Culture, Arts and Literature, 1998

Mr. Mortada Al-Husseini. Crown of the bride. Beirut: Dar Al-Fikr for Printing, Publishing and .Distribution, 1994

The life of Jassim Muhammad. Experimental drama in Egypt and the Western influence on it. .First volume. Beirut: House of Adab, 1983

Dr.. Abdullah Abu Haif. Contemporary Arab theater issues, visions and experiences. .Damascus: Arab Writers Union, 2002

Dr.. Ali Shepherd. Theater in the Arab world. Kuwait: The Supreme National Council for .Culture, Arts and Literature, d

.Dr.. Majeed Hamid Jassim Al-Jubouri. The epic theater is an experimental theater. 2007

Dr.. Megan Al-Ruwaili and Dr. Saad Albazei. The Literary Critic's Handbook: An illumination of more than seventy contemporary critical currents and terminology. Third volume. Casablanca: .Arab Cultural Center, 2002

Saad Ardash. The Director in Contemporary Theater. Kuwait: The Supreme National Council .for Culture, Arts and Literature, 1979

Peace Mahdi Al-Araji. How Brecht was understood by the Iraqi author and director. Baghdad: .University of Baghdad College of Fine Arts, 1989

Shehab Al-Din Abu Omar. Adequate dictionary. First volume. Beirut: Dar Al-Fikr for Printing .and Distribution, 2003

Adel Kazem. Time killed in Deir Al-Aqoul. Baghdad: Ministry of Culture and Arts, Al-Shaab .Press, 1977

.Abdul Ghafoor is a blessing. Contemporary trends in theater. Basra: Haddad Press, 1976

Abdulaziz bin Arafa. The signifier and the substitution. First volume. Lattakia: Dar Al-Hiwar for .Publishing and Distribution, d

.Awwad Ali. "Brecht and its reception strategy." Al-Zaman Newspaper, 4 2007

Maha Hamdy. "The brave mother at the hangar stage." Al Mada Newspaper (Dar Al Mada), 9 .2005

Jabbar Khalaf, B. (2019). Dramatic Structure Transformations in the Iraqi Feature Film. *Al-Academy Journal*, (94), 255-270. https://doi.org/10.35560/jcofarts94/255-270

Imran Mousa, F., & Lateef Muhsen, M. (2020). The Directorship Vision in Epic Drama Shows " AWNI KROMI AS AN EXAMPLE". Al-Academy Journal, (97), 5-16. https://doi.org/10.35560/jcofarts97/5-16

Karim Salem, A. (2016). The Application of Experimentation in the Iraqi theatre shows "Othello in the Kitchen" As a model. *Al-Academy Journal*, (79), 239-250. https://doi.org/10.35560/jcofarts79/239-250

hashim Abbas, yousif. (2016). Features experimentation in theater Iraqi academic. *Al-Academy Journal*, (78), 75-90. https://doi.org/10.35560/jcofarts78/75-90

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/301-316

Contemporary experimental currents and its impact on the structure of the contemporary Iraqi theatrical text "The epic theater as a model"

Haitham Hamza Salman Al-Hamdani[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 101 - year 2021

Date of receipt: 5/5/2021…....Date of acceptance: 22/8/2021….....Date of publication: 15/9/2021

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

In this research study, I tried to trace the epic effect to learn how it was understood and how it was used. Following the descriptive and analytical approach in the research, the first chapter dealt with a presentation of the methodological framework of the problem, the goal, the limits of the research, the importance and the need for it and the definition of terms, as well as the theoretical framework which consisted of two topics, including the impact of the epic theater on the world theater and the second the effect of the epic theater on the Arab theater, This came by tracing the epic impact on the world stage of the Greeks, the Middle Ages, the Renaissance, and the Arab theater of the twentieth century.

As for the second topic, which deals with the impact of epic theater on the structure of the Arab theatrical text in general and the Iraqi theater in particular, by reviewing some writers who have been affected by this approach.

As for the third chapter, it came with the procedures and analysis of the intentional sample in which most of the epic elements were found, which facilitated the task to be achieved and the desired research objectives.

The fourth chapter deals with the findings and conclusions as well as the list of sources and references.

Key words: Structure, epic play, impact

[1] College of Fine Arts/ University of Basra drhaithamh250@gmail.com .