

النزعة الإنسانية وتمثليتها في النص المسرحي العالمي

وسن عبد الأمير حسين

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

Fine.wsn.abed@uobabylon.edu.iq

معلومات البحث
تاريخ الاستلام: 2020 / 7 / 24
تاريخ قبول النشر: 2020 / 8 / 10
تاريخ النشر: 2020 / 10 / 20

الخلاصة:

تناولت الباحثة في هذا البحث النزعة الإنسانية في النصوص المسرحية التي ظهرت في منعطفات مهمة من مسيرة النص المسرحي العالمي بدءاً بعصر النهضة الذي ظهر مصطلح الإنسانية فيه والذي بلغ أوجه في القرن السادس عشر، مروراً بالقرن السابع عشر، والقرن الثامن عشر (عصر التنوير)، وصولاً إلى القرن التاسع عشر، وانتهاءً بالقرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين جلبتا الخراب للإنسانية.

نتائج البحث:

1. الإنسانية تحترم تعدد الثقافات والديانات، واختلاف اللغات واللون والجنسيات.
2. النص المسرحي خطاب إنساني يتكلم باسم كل إنسان في العالم.
3. المؤلفون المسرحيون مؤمنون بالقضايا الاجتماعية وبحرية الإنسان، وهدفهم موجه نحو الإنسان أينما كان.
4. النص المسرحي بات معبراً عن مأساة الإنسان المعاصر في القرن العشرين، إنسان الخوف والجوع والقلق والاستسلام، إنسان الفراغ والألم والضيق.
5. الإنسان أهم شيء في الوجود، ويشكل الانفتاح على الآخر جوهر الإنسانية.

الكلمات الدالة: النزعة الإنسانية، النص المسرحي العالمي، الثقافة الإنسانية.

Humanitarian Propensity and its Representations in the Global Theatrical Text

Wsn Abed Al Ameer Hussein

College of Fine Arts/University of Babylon

Abstract

This study examines Humanitarian Propensity and its Representations in the Global Theatrical Text that appeared in important temporal junctures beginning with the Renaissance in which the period of humanity appeared and which reached its peak in the sixteenth century, through the seventeenth century, and the eighteenth century (The Age of Enlightenment) And, up to the nineteenth century, and elegant of the twentieth century, which witnessed two world wars brought ruin to humanity.

research results:

1. Humanity respects the multiplicity of cultures and religions, the difference of languages, color and nationalities.
2. The theatrical text is a human speech that speaks in the name of every person in the world.
3. Dramatic writers believe in social issues and human freedom, and their goal is directed towards man wherever he is.
4. The theatrical text became an expression of the tragedy of modern man in the twentieth century, a person of fear, hunger, anxiety and surrender, a man of emptiness, pain and loss.
5. Man is the most important thing in existence, and openness to the other is the essence of humanity.

Kea words: Humanitarian Propensity, Global Theatrical Text, humanitarian culture

مقدمة:

ظهرت الحركة الإنسانية في عصر النهضة، والنزعة الإنسانية تمثل التيار الفكري والثقافي العام والشامل، الذي شمل ميادين الفنون والآداب والفلسفة، وهي بمثابة أول نسق إيديولوجي محوره الإنسان، واضح المعالم نسبياً، وتضمنت أفكار الاهتمام بالإنسان كفرد، والاهتمام بكل ما يثبت ذاته، ويعيد إليه الثقة في قدراته، ويغني حياته وشخصيته وفكره.

عندما ظهرت النزعة الإنسانية في عصر النهضة في القرن السادس عشر، "انجلت الحجب عن أبصار الفنانين في عصر النهضة، واستطاعوا بأعينهم المتحررة ونزعاتهم الإنسانية أن يدخلوا الطبيعة من أوسع أبوابها... وأصبح الوجود كله وليس الجانب الديني منه فقط هو الميدان الرحب الذي يجول فيه فنان عصر النهضة." (1)

مع بداية عصر النهضة "بدأت عملية إخضاع فلسفة الفن والجماليات لأهداف لاهوتية في التهاوي. وقامت النظريات النقدية والفنية المتتالية بدور كبير في هذا الشأن. كما أدت الاكتشافات الجغرافية والعلمية والفنية إلى تأكيد قيم الفردية والحرية والخصوصية." (2)

ليس من الغريب إذن أن يكون القرن السادس عشر فترة "حياة وازدهار في كل مجالات الفكر والعمل، وفي نفس الوقت فترة نهضة للأدب والفنون وفترة إصلاح في مجال الدين." (3) فنال الإنسان حريته في التعبير الفني والأدبي، في الرسم* والنحت والنص المسرحي.

شهد القرن السادس عشر في إنجلترا ثورة كبرى في ميدان تحرير الفرد وإنعاش قدراته، الأمر الذي انعكس أثره في مجالات الفكر والفن والعلم والفلسفة والتجارة والسيطرة على البحار، علاوة على التحرر من السيطرة الدينية والدينيوية لبابا روما والهيمنة الاجتماعية الإقطاعية للنبلاء (4) فضلاً عن "الابتكار العلمي الذي ظهر في اختراع البارود بهدف تحطيم سطوة النبلاء، واختراع آلة الطباعة بغرض كسر احتكار الكنيسة للعلم." (5)

فالأديب "لا يكتب بمعزل عن التيار الفكري والحضاري السائد في عصره." (6) أضفى المفكرون في "عهد اليصابات وظيفية مزدوجة على التناظر بين الكون الكبير والهيئة الاجتماعية والإنسان." (7)

- القرن السادس عشر:

إن (شكسبير) (1564-1616) الكاتب في المسرح الإليزابيثي، سواء أكان "يتحدث عن يوليوس قيصر أم دنكان أم هنري الخامس أم السادس أم غير هؤلاء من الولاة والحكام، فهو لم يكن يهتم بتاريخهم إلا من حيث ما تجره الاضطرابات السياسية والاجتماعية في عهدهم من الوبال على شعوبهم، بل وعلى العالم بأسره. لقد كان شكسبير يعالج هذه العهود الماضية بفكر إنسان يحيا في القرن السادس عشر، تخيفه ذكريات الحروب الأهلية في بلاده، ويحفزه الحرص على الوحدة." (8)

ففي مسرحية (هاملت) ل(شكسبير) تبدأ المسرحية بكارثة إنسانية تصيب البطل (هاملت) "بصدمة أخلاقية يهتز لها كيانه بعد أن يعرف من شبح أبيه بجريمة الاغتال التي وقعت له قبل الحدث المسرحي، أي منذ ما يقرب من شهرين، وهنا يحاول (هاملت) على مدى فصول المسرحية القيام بواجبه في تحقيق العدالة، ولكن يقعه التأمل الفلسفي وحساسيته الأخلاقية عن القيام بالفعل، ويتشتت جهده بين محاولة الفعل واللافعال إلى أن يتم الفعل في نهاية المسرحية، إذ يقتل الملك المغتصب، ولكن يكون قد سبقه إلى ذلك بثوان قليلة

الملكة ثم لايرتس، ويموت ((هاملت)) بعد أن يكون قد قتل في أثناء الأحداث السابقة ((بولونيوس))... وتسبب في انتحار ((أوفيليا)).⁽⁹⁾

وتكاد تكون مسرحية (هاملت) و(الملك لير) و(تاجر البندقية) و(عطيل) و(مكبث) من أشهر مسرحياته ذات الطابع الإنساني.

أيا كان محتوى المسرحية هناك جانب هو الذي يساعد بالتأكيد في تحديد الآثار التي تحدث لنا - سواء كانت هذه الآثار جيدة أم سيئة- ويتعلق هذا الجانب بدور الرسالة الإنسانية أو المغزى الذي يحاول العمل الفني أن ينقله. إن العديد من الأعمال الدرامية تحاول أن توصل فكرة ما أو اتجاها ما، تحاول أن تعلمنا درسا ما أو تقنعنا به بطريقة ما، فقد نعتقد أن مسرحية (ماكبث)، مثلا، تتضمن تحذيرا من الآثار الخطيرة للطموح الجامح، ذلك الطموح الذي لا تحده حدود وأن مسرحية (عطيل) قد كانت تتعلق بمخاطر الغيرة.⁽¹⁰⁾

أما مسرحية (دكتور فاستوس) للكاتب المسرحي الإنجليزي (كريستوفر مارلو) (1564-1593) في عصر النهضة، فإنها تطرح موضوع الإنسان الذي باع نفسه للشيطان.

والمسرحية تقدم لنا فاست " - للمرة الأولى - شخصية مقنعة في بنائها النفسي. اما في افتتاحية (مارلو) فنرى كيف تنتقد المعرفة ذاتها لما يعتورها من نقص. فمحور أزمة فاست قدرة الإنسان على التطلع إلى أكثر مما هو بشري، مرتبط بوضوح الرؤية التي تمكنه من إدراك انه تطلع غير ذي جدوى.⁽¹¹⁾

إن فاست عند (مارلو) " قد انتقل إلى المستوى الإنساني... وهكذا كان فاست عند (مارلو) معبرا عن روح عصر النهضة ونزعه التي تجدد الإنسان والقوة والإقدام.⁽¹²⁾

ترى الباحثة أن شخصية فاست في مسرحية (دكتور فاستوس) ل (مارلو) تحقق الإنسان السوبرمان الذي حدثنا عنه الفيلسوف (نيتشه).

فاوست (مارلو) لم يغر " عبر حب استطلاع العقل وحده، بل أغري -أساساً- من طريق شهواته ورغباته وممارسته السحر؛ فهو حين يستدعي مفيستوفيلس يبلغه رسالته إلى إبليس أنه ((يسلم روحه إذا منحه أربعة وعشرين عاما يستمتع فيها بجميع شهوات الجسد، ويوقفك على خدمتي دائما، تمنحني كل ما أبتغيه فتهلك أعدائي وتعين أصدقائي وتكون طوع إرادتي دائما)). فكأنه لم يلق به في الجحيم بسبب حب استطلاع العقل وحده، بل بسبب شهواته الجسدية أيضا.⁽¹³⁾

وفي المشهد السادس من مسرحية (دكتور فاستوس) ل (مارلو) نجد (فاوست) ينادي (المسيح) ليخلصه، وذلك في الحوار الآتي:

" فاست: أيها المسيح، يا مخلصي. حاول أن تنقذ روح فاست المعذب!"⁽¹⁴⁾

وتم إعادة تقييم عصر النهضة، ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية، والاضطرابات الاجتماعية والسياسية في ستينيات القرن العشرين، خاصة تسييس العلوم الإنسانية وظهور الحركة النسائية والمساواة بين الجنسين، "خضع عصر النهضة لعملية إعادة تقييم جوهرية. وكانت هناك استجابة مؤثرة بوجه خاص من الولايات المتحدة الأمريكية. ففي عام (١٩٨٠)، نشر الباحث الأدبي ستيفن جرينبلات كتاب (تشكيل الذات في عصر النهضة: من مور إلى شكسبير). وقد بنى الكتاب على وجهة نظر بوركهارت عن عصر النهضة بأنه نقطة ميلاد الإنسان الحديث.⁽¹⁵⁾ ويقول جرينبلات - الذي أسس عمله على التحليل النفسي وعلم الإنسان والتاريخ الاجتماعي- " بأن القرن السادس عشر ((قد شهد وعيا متزايدا بتشكيل الهوية الإنسانية)) إذ إن الرجل (وأحيانا المرأة) تعلم كيف يعالج أو يشكل ذاته وفقاً للظروف المحيطة... رأى جرينبلات ذلك بداية ظاهرة عصرية على نحو مميز. وبالنسبة لجرينبلات، فإن أعمال كبار كتاب القرن السادس عشر بإنجلترا -مثل

(كريستوفر مارلو)، و(ويليام شكسبير) - قدمت شخصيات خيالية مثل فاوستس وهاملت اللذين - بإدراك كامل للذات - تاملًا هوياتهما وبدأ معالجتها؛ أي إنهما - على هذا المستوى - كانا أشبه برجلين عصريين. (16) فقد استعرض الكاتب لاحقاً إعجابه بإنجازات عصر النهضة.

ولم يلتفت العالم إلى موضوع الشخصية من جديد إلا في عصر النهضة الأوروبية. إذ قد " حصل إذ ذاك رد فعل شديد ضد التفكير القديم وضد مصطلحات القرون الوسطى جميعاً. فبعدما كان القدماء مثلاً يرون بأن الإنسان حر في صنع شخصيته، أصبح مفكرو النهضة يرون الشخصية كآلة الميكانيكية التي لا إرادة فيها ولا حرية لها. إذ هي في نظرهم أداة طيعة بيد أخلاط البدن الأربعة: أي الدم والبلغم والصفراء والسوداء." (17)

وإن (بن جونسون): (1573-1637) يقول: إن هدف الكوميديا هو " مداعبة الحماقات الإنسانية لا الجرائم." (18) ويقدم (بن جونسون) في مقدمة *Every man out of his humour* دراسة تفصيلية لنوع الحماقات الإنسانية التي يجب أن تكون مجال الملهة، فيلاحظ " أن الشخصية العادية تتجم عن اتزان أربعة سوائل جسدية، توازي العناصر الأربعة الأولى: الأرض، والهواء، والنار، والماء، يطور (جونسون) هذه الفكرة مجازياً إلى أن الطبع هو حالة يمتلك فيها شخص ما سمة معينة، حتى أنها تسيطر على كل مشاعره، وروحه، وقواه فيلنقى كل هذا في مجرى واحد. وعلى هذا يجب أن يكون موضوع الملهة سمة مشوهة وحاكمة من سمات الشخصية، وليس نزوة أو عاطفة، ويظل هدف الملهة هدفاً أخلاقياً وهو انتقاد هذه التشوهات وبقسوة عبر السخرية منها." (19) كما يقول الإهداء الذي يتصدر *Volpone* [مسرحية (الثعلب) ل (بن جونسون)] (1607): لا بد أن يهدف النص المسرحي إلى تعليم الناس أفضل طريق للحياة الإنسانية.

أما عن رجل الأدب نفسه ولاسيما في فرنسا فقد زاد شأنه في عصر النهضة، " لأن الأدب أصبح، في هذه الفترة، شيئاً مهماً وليس مجرد أغان أو قصائد كتبت ليتغنى بها أو لتنتلى في الأسواق والمحافل والاجتماعات، فقد أصبح الأدب موجهاً للملوك والبلاط الملكي، وأصبح الأديب تواقفاً للشهرة والمجد اللذين لم يكونا حتى ذلك الوقت إلا من نصيب من يكتب في الدين واللاهوت وباللغة اللاتينية فقط. أما وقد بدأ الأديباء يكتبون بالفرنسية، ويحاولون جهدهم في تنقيف وتسليق قرائهم في نفس الوقت، أصبح الأدب منذ القرن السادس عشر نعم المرأة للمجتمع وصدى حقيقياً لكل ما يجري فيه من أحداث وتطورات." (20)

القرن السابع عشر:

في أوائل القرن السابع عشر تأثر المؤلف المسرحي الفرنسي (كورني) بأفكار (مونتيني) - التي تدعو إلى أن يرتفع الإنسان إلى مصاف الملائكة التي تسمى عن كل آلام الإنسانية وعذابها - تلك الأفكار التي أعطت طابع العظمة والكبرياء والكرامة الذي اشتهر به (كورني) في مسرحياته الخالدة والتي يظهر فيها البطل والبطلة في موقفهم الإنساني كمثل للشجاعة والإصرار. (21) مثال على ذلك مسرحية (السيد).

وفي القرن السابع عشر أيضاً كتب المؤلف الفرنسي (موليير) في عام (1664) إحدى مسرحياته الشهيرة بعنوان: المنافق، أو مدعي النقي والورع، أو الدجال، وفيها أدان ازدواجية بعض رجال الدين الذين يظهرهم الورع ويخفون عكسه. وقال إنهم يستعملون الورع الظاهري لاستجلاب عطف الناس عليهم واحترامهم لهم، وكذلك لنيل الزكوات والأموال. فرجال الدين أكثر مكرراً ودهاءاً مما نظن. وهم يخفون مآربهم تحت ستار من النقي الظاهري. ولكن هذه المسرحية أحدثت فضيحة في الأوساط الدينية الفرنسية. وقامت الدنيا ولم تقعد بسببها. وقد اضطر الملك إلى تعليقها أو إيقاف تمثيلها لكي يخفف من سخط الكهنة الذي كان قد بلغ أوجه. فالملك نفسه كان يخشى من رجال الدين. طرطوف الذي يصور الرذيلة تم افتضاحه ثم خيبتة

فجزاؤه. (22)

وترى الباحثة أنه من المحتمل أن يكون (موليير) قد اطلع على أعمال (رابليه) المتمثلة بأدبه القصصي وتأثر بها، مما جعله يعترض على رجال الكنيسة المفسدين ويقوم بتعرية زيفهم بوصفه فعلاً إنسانياً.

يقول طرطوف في مسرحية (طرطوف):

" ترتوف: أنا قادر على تبديد مخاوفك الواهية، يا سيدتي. وكذلك أنا بارع في إسكات تبيكت ضميرك، رغم بعض المحرمات التي تشيرين إليها. فهناك دوماً تمهيدات تسهل الأمور ولا تعسرّها، وحسب الحاجات توجد وسائل علمية لتوسيع نطاق الضمانر وتقليل شرّ القبائح، بفضل حسن النية وصلاح القصد." (23)

القرن الثامن عشر: (عصر التنوير):

ظهرت الدراما العاطفية في هذا القرن، ومن أنواعها الأوبرا الشعبية. فمثلاً (أوبرا الشحاذين) للانجليزي (جون جاي) التي تنتمي إلى الدراما العاطفية/ الأوبرا الشعبية. وقد تميزت (أوبرا الشحاذين) بأنها لا تقتصر على محاكاة الأغاني الشعبية، بل إنها كانت تسعى إلى أن تسخر من الموقف السياسي في إنجلترا في هذه الفترة، إذ إن أبناء الطبقة العليا يرتكبون الخطأ، لذا فهم لصوص مثل أبناء الطبقة الدنيا، إلا أن أبناء الطبقة الدنيا هم الذين يعاقبون على أفعالهم في حين لا يعاقب أبناء الطبقة العليا. وقد اقتبس منها (بريخت) مسرحيته (أوبرا القروش الثلاثة).

تنوه الباحثة هنا إلى أن المجتمع ينظر إلى الإنسان إذا كان غنياً فلا يهم كونه لصاً ولكن الويل له إن كان فقيراً ولصاً. أي إن التعامل الإنساني يختلف عند البشر وفق غناهم أو فقرهم.

في القرن الثامن عشر "اتهمت (أوبرا الشحاذين) The Beggars Opera (التي ألفها جون جاي John Gay) بأنها مسؤولة عن زيادة السرقات في الطرق العامة، وذلك لأن قاطع الطريق ماكهيث MacHeath تم تصويره في هذه الأوبرا بوصفه بطلاً من الصناديد." (24)

القرن التاسع عشر:

ظهر (برنارد شو) الأيرلندي: ومسرحيته (بجماليون). وقيل إن (برنارد شو) أخذ مسرحيته هذه من مسرحية (أجاكس) لـ(سوفوكليس). وإن قصة (بجماليون) هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة. (25) التي "هي أسطورة النحات بجماليون عندما صنع تمثالاً جميلاً لفتاة سماها جالاتيه وراقه جمال التمثال حتى حرك في نفسه غرائز الحياة، فتضرع إلى الآلهة أن تنفث فيه الحياة حتى يتزوج من فتاته، واستجابت الآلهة لضرعته." (26)

إذ استلهم (برنارد شو) مسرحيته (بجماليون) من أسطورة بجماليون "إنه من الأفضل أن نترك المبدع الأصلي لأسطورة بجماليون شعراً يقص علينا حكايته، ونعني به أوفيدوس (43 ق.م - 18م) ينبوع الحب والأساطير، الذي ارتشف منه كل شعراء أوروبا وفنانوها الموسيقيون والتشكيليون؛ لأنه كان أفضل من روى الأساطير شعراً في العالم القديم." (27)

وتتحدث قصيدته عن نحات يُدعى بجماليون اعتزل النساء وصنع تمثالاً جميلاً جداً على شكل فتاة، وبمرور الأيام أصبح يحب هذا التمثال ويقبله، وفي العيد الذي تحضره آلهة الجمال فينوس دعا بجماليون أن يتحول التمثال إلى فتاة حقيقية، وبالفعل جاءت الإشارة بموافقة آلهة الجمال على أن تحول التمثال إلى فتاة

حقيقية، فعندما عاد إلى المنزل لم يجد التمثال الا وقد تحول إلى فتاة تنتظره على فراش الزوجية، وظن أنه حلم فأخذ يتلمسها فوجدها من لحمٍ ودمٍ وتزوجها وأنجب منها طفلاً سُمي بافوس.⁽²⁸⁾

فمسرحة (بجماليون) ل(برنارد شو): فيها دلالات عن حالة إنسانية في تناوله للموقف الإنساني بين العالم وتجربته العلمية على فتاة من عامة الشعب وبالتالي تعلقها به ولكنه لا يهتم لهذا، فهو عالم وهي فتاة غير متعلمة.

وترى الباحثة أن الحالات الإنسانية ولاسيما المشاعر الإنسانية النبيلة لا تعرف حدوداً ولا جنسية ولا دين ولا لون.

وإذا تناولنا مسرحيات (ميتزلنك) التي كتبها عن الإنسان والموت، فقد "حاول (ميتزلنك) في مسرحياته في تلك الفترة - مثل (الدخيل)... و(العميان)... - أن يخلق هذا النوع الجديد من الدراما، ففي هذه المسرحيات تتعطل الحركة الخارجية، وينتقل الحدث إلى داخل الوجدان. وتصور هذه المسرحيات في مجموعها رؤية خاصة، تقترب من الصوفية، لوحدة الإنسان وانعزاله، وخوفه الدائم من المجهول والقوى الغيبية التي تتحكم في مصيره. ففي مسرحية (الدخيل) مثلاً، نجد أسرة تجلس حول مائدة وتنتظر موت الأم التي تحتضر في غرفة مجاورة. وتكمن الدراما كلها - كما يقول فايز إسكندر - في لحظات الاستغراق والتأمل التي تتخللها الاختلاجات النفسية التي تهز أفراد العائلة الجالسين حول المائدة إذ يتبين كل منهم حقيقة وجوده وحقيقة من حوله عبر فكرة الموت أو الرحيل.. وهي الفكرة التي تشرف على المسرحية."⁽²⁹⁾

ويخبرنا (إيسن) النرويجي في مسرحيته (بيت الدمية) (1879) عن ضرورة معرفة الإنسان نفسه، إذ لم تستطع نورا استيعاب هذا التناقض، التي كانت تتوقع ووقوف زوجها إلى جانبها وتقديره لتضحيتها من أجله. وما كان منها إلا أن قالت له: سأغادر البيت الآن. وحين توسل إليها، أجابته: أريد أن أعرف من أنا.. وصدقت الباب خلفها، بعد خروجها. منذ صدور هذه المسرحية، وحتى يومنا هذا، لا يزال النقاد يقدمون دراسات وتحليلات حول حبكةها ومضمونها وطبيعتها شخصياتها، وكل اجتهاد جديد يقدم يركز على اكتشاف رصيد هذا العمل والتعمق في عوالمه الغنية. وعلى الرغم من أن معظم النقاد عدّوا الشخصية الرئيسية في العمل نورا، وبنوا حولها نظريات عن تعاطف إيسن مع المرأة ومناصرتها لها، إلا أن توجه إيسن في عمله بعيداً كل البعد عما افترضوه، إذ قال لدى تكريمه من قبل (نادي سيدات كريستيانا) الذي عدته عضواتها، صديقاً منحازاً للدفاع عن حقوق المرأة: لم يكن كل ما كتبتّه بوعي قصدي. كنت كاتباً أكثر مني فيلسوفاً اجتماعياً كما يعتقد البعض. ما كتبتّه كان بدافع إنساني. كان هدفي وصف جانب إنساني يضيف إليه القارئ أو المشاهد، مشاعره ومزاجه الخاص، تبعاً لشخصيته.⁽³⁰⁾

القرن العشرين:

-الحرب العالمية الأولى:

بعد الحرب العالمية الأولى ظهرت المدرسة الدادية بوصفها ردة فعل على ويلات الحرب العالمية الأولى التي دمرت الإنسان الأوروبي، وردة فعل أيضاً على العقل الغربي الذي استلب الإنسان الأوروبي وجعله من دون إرادة وحرية، ولم يجد له حلاً شفاة لمشاكله الروحية، لذا التجأت هذه المدرسة إلى التغني باللاعقلانية والثورة على الواقع الموبوء بالحروب والدمار والخراب. ويعد الأديب الروماني (تسارا) أحد المبلورين لهذا المذهب سنة (1917) بعد أن اجتمع بمجموعة من الفنانين والأدباء بزيوريخ بسويسرا ناقمين على العقل الواعي والحروب الطائشة التي أرجعت العالم إلى عهد الطفولة (كلمة دادا كلمة طفولية تقولها

الأمهات للأطفال عند تعليمهن المشي لهم) قصد إظهار موقفهم بكل صراحة من هذه الحرب الطاحنة. وشكل هؤلاء المنعزلون عن الحرب الغاشمة حركة الدادية.⁽³¹⁾

وبرزت المدرسة السريالية التي تبلورت بوصفها ردة فعل على التيار الواقعي والطبيعي، وأخذت تصورهما من سيكولوجية (فرويد) ومن اللاشعور والعقل الباطن واستلهم الذاكرة والأحلام. وظهرت هذه الحركة في سنة (1919) ونضجت في العشرينيات. ومن مبادئها التسلح باللاوعي واللاعقلانية وأن الحقيقة هي التي يعبر عنها العقل الباطن والأحلام بالتححرر من سيطرة العقل والوعي والمنطق. وقد أعطيت الأهمية الكبرى للنفس الإنسانية واستنطاق اللاوعي، لذا تعد الفن نابعا من الفوضى والهذيان على غرار التحليل السيكلوجي القائم على تداعي المعاني تداعيا حرا من دون رقابة أو محاسبة عقلية واعية من الأنا الأعلى. ومن المنظرين لهذا المذهب الأدبي (أندريه بريتون) الكاتب الفرنسي الكبير، ومن رواده أيضا (لويس أراغون) و(فيليب صوبولت) وفي مجال الدراما نجد كيوم أبولينير (أنداء تيريزيا)، ونجد كذلك (جان كوكتو) يكتب مسرحية بعنوان (الآباء المفزعون) تسيير في الاتجاه السريالي الثائر على الواقع الموجود.⁽³²⁾

لاحظت الباحثة أنه بعد الحرب العالمية الأولى والخراب الذي خلفته، كتب (اليوت) قصيدة (الأرض البياب) عام (1922) فهو شاعر وكاتب مسرحي. وبعد الحرب العالمية الثانية جدد المسرحية الشعرية. فمسرحة الشعرية (جريمة قتل في الكانترائية) عام (1935) تتناول موضوع الإنسان القديس الذي تحدى الملك الطاعى واستشهد في سبيل الإنسانية. يقول (اليوت): ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه. أما مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ل(بريخت) فإنها تطرح مضمونا يحمل الجوانب الأيديولوجية لمسرح (بريخت) في دائرة الطباشير في مسألة أساسية تتعلق بالأحقية في الملكية التي طرحها (بريخت) على مستويين في مضمون النص الأول: في امتلاك الأرض على وفق المبدأ القائل (الأرض لمن يزرعها) والثاني: الأمومة لمن ترعاها وتؤدي واجبها من غير رابطة الدم التي وظفها (بريخت) عبر حكاية صينية قديمة تشبه احد أحكام الإمام (علي بن أبي طالب) (عليه الصلاة والسلام) وتشابه حكاية حكم سليمان التي تروي أن الملك سليمان يقترح شطر طفل إلى شطرين على أثر ادعاء كل من امرأتين متنازعتين بأنه ابنها، فأبت الأم الحقيقية أن يشطر الطفل وآثرت التنازل عنه، وتبين لسليمان إنها الأم الحقيقية وحكم لها.⁽³³⁾ أما الحكاية الصينية ففيها اقترح القاضي رسم دائرة طباشير يوضع الطفل فيها، وطلب من السيدتين أن تسحب الطفل إليها، فمن استطاعت أن تخرجه من دائرة الطباشير تكون الأم الحقيقية له، لكن توظيف (بريخت) لهذه الحكاية حكم القاضي (ازداك) للمربية (جروشا) التي تبنت الطفل وعينت بتربيته، لأنها هي التي اهتمت به ورعته بينما هربت أمه وتركت طفلها حين اندلعت الثورة وقتل زوجها الحاكم في أحد مدن القوقاز.⁽³⁴⁾

اما مسرحية (الإنسان الطيب من سنشوان) ل(بريخت): والمعروفة أيضا باسم (امرأة سنشوان الطيبة) التي انطلق (بريخت) في كتابتها من سؤال يبدو أنه كان يلح عليه منذ زمن طويل: كيف يمكن المرء أن يكون طيباً دمث الأخلاق رقيقاً، وهو يتعرض في كل يوم ولحظة إلى ضغوطات عالم مملوء بالفساد والمفسدين؟ حين كتب (بريخت) تلك المسرحية، كان السؤال هو الأساس، لا الجواب. إنها واحدة من أعمق المسرحيات الاجتماعية التي كتبها برتولد (بريخت) في مساره الإبداعي الذي كان من أقوى ما عرفه القرن العشرون في مجال المسرح على الأقل.

تتمحور حكاية المسرحية حول ثلاثة آلهة -على الطريقة الصينية القديمة- يزورون كوكب الأرض بحثاً عن إنسان طيب بين سكانه. في الأصل كان ثمة رهان بينهم حول وجود أو عدم وجود مثل هذا الإنسان.

إن شن-تي هنا إذ تدرك أن طبيعتها لا تجدي نفعاً في هذا العالم، تنتفض متحولة إلى كائن أقل طيبة. ما يعني أنها، قبل أن تخون الآخرين، إنما تخون ذاتها، وما تمارسه عبر هذه الخيانة، إنما هو التحول من امرأة متألمة إلى كائن عملي يقدم على الفعل الذي ما كان ليريد أبداً أن يقدم عليه. وعمليتها تقوم، كما رأينا، في استغلال الآخرين، بقناع، من دون أن يكون هؤلاء الآخرين، هم الذين يستغلونها أنفسهم. طبعاً، لا يدعو (بريخت) إلى هذا على أنه حل، لكنه يخبرنا أن العالم يسير هكذا. ويرى الناقد الأميركي جون غانستر أن ما يمكن استخلاصه من هذه المسرحية هو أن (بريخت) خفف فيها من صرامة تحليلاته الماركسية لمصلحة نوع من البروتستانتية الكالفينية. وهي عناصر من المؤكد أنها تضيء نوعاً من الزهد الكئيب على أخلاق الشخصيات ومن ثم على جد المسرحية ككل. كتب برتولد (بريخت) (1908-1956)، هذه المسرحية بين العامين 1938 و1940، أي في المدة نفسها التي اندلعت فيها الحرب العالمية الثانية، وأراد منها أن تكون من ناحية، أمثلة أخلاقية، ومن ناحية ثانية عملاً سياسياً فيه دعوة مبطنة إلى الفعل والتحرك.⁽³⁵⁾

وعندما يتعرض (برتولد بريخت) في مسرحيته (ارتورو اوي) " للدكتاتور (هتلر) فإنما قصد التنديد بجميع السلطات الغاشمة المتعصبة." ⁽³⁶⁾

-المسرحية الحديثة بعد الحرب العالمية الثانية:

بعد الحرب العالمية الثانية وما أدت إليه من دمار على مجتمعات الدول المشاركة في الحرب، ظهرت حركة العبث التي ولدت أدب اللامعقول، للتعبير عن لا معقولة تصرف الدول بالمصير الإنساني لشعوبها سواء في دول التحالف (بريطانيا وأمريكا وفرنسا والصين والإتحاد السوفيتي) أم دول المحور (ألمانيا وإيطاليا واليابان).

لقد اشتق الناقد (مارتن اسلن) مصطلح (دراما العبث) من أسطورة سيزيف ل(كامو).

وتؤكد دراما اللامعقول على "أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها، مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها، ما هي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية، لا طائل من ورائها، ولا تغيير من شيء، وفائدتها الوحيدة، هي قطع الوقت، وقتل الملل في انتظار خلاص لا يجيء." ⁽³⁷⁾

لذا حاول هؤلاء الكتاب إظهار هذه العبثية، عبر كتاباتهم، وهذا ما عبّر عنه (صموئيل بيكيت) في مسرحية (في انتظار غودو)، التي طرحت الانتظار اللامجدي، وأحداث الزمن المكررة، التي لا معنى لها.

" فلاديمير: أحرص! منذ متى؟

بوزو: (فجأة غاضباً) ألم تنتهيا من تسميمي بأسنلتكما عن الوقت

الملعون هذا؟ أمر بغيض! متى؟ متى؟ ذات يوم، ألا

يكفيكما أنه ذات يوم كباقي الأيام صار فيه أحرص، وذات

يوم صرت فيه أعمى، وذات يوم سنصبح طرشاً، ذات يوم

ولدتنا، وذات يوم سنموت، اليوم ذاته، اللحظة ذاتها، ألا

يكفيكما؟" ⁽³⁸⁾

من أبرز الكتاب المسرحيين في هذا الأدب (صموئيل بيكيت) و(يوجين يونسكو)، يرى (بيكيت) " أن المعرفة الإنسانية شيء ضئيل للغاية. وينتهي إلى القول بأنها معرفة لا تعني شيئاً حين تقاس بما لا يستطيع الإنسان أن يتوصل إلى إدراكه... إن القوة أو القوى التي تسيطر على الكون لا يمكن فهمها أو إدراكها. ويبدو أنها لا تهتم بالإنسانية ولا تلقي إليها بالا (غودو لا يأتي أبداً، واللاعبان يظلان وحدهما في نهاية اللعبة). ومن ثم

إن اهتمامات بني الإنسان وأفعالهم لا معنى لها، فهم لا يقدرّون على أن يتخذوا لأنفسهم هدفاً أساسياً يجدّون في سبيل تحقيقه. " (39)

وهذا ما يمكن ملاحظته في مسرحية (في انتظار جودو)، إذ يلاحظ فيها، ما تتسم به الحياة من تكرار، ورتابة، وانتظار، فالشخصيات الرئيسية (استرجون)، و(فلاديمير)، يحاولان العيش لأن عليهم أن يعيشوا على الرغم من رفضهم الحياة، ورغبتهم بالموت لكنهم غير قادرين أن يقتلوا أنفسهم فيظلوا يعيشون ضجراً وسأماً.

" استرجون: تعالَ انظر (يجر فلاديمير نحو الشجرة. يجمدان أمامها.

صمت) ماذا لو نشنق أنفسنا؟

فلاديمير: بماذا؟

استرجون: أليس معك قطعة حبل؟

فلاديمير: كلا.

استرجون: إذن لا نستطيع. " (40)

ويسعى مسرح العبث لعرض العلاقات المفككة، إذ صور (يونسكو) مأساة الإنسانية، وقد برزت لهذا الأدب عدة سمات عبر كتابات رواده، إذ سيطر فقدان الثقة في الإنسان بعد الحربين العالميتين، وبتجلى العالم للإنسان على حقيقة مرعبة فلا يرى فيه نظاماً ولا معنى، وأن هذا الأدب يعري الأساليب الزائفة في الحياة، ويحاول أن يكشف وحشية الإنسان المخيفة والمختفية وراء ظاهره المزيف، وكأن الناس فقدوا إنسانيتهم، الأمر الذي يجعل الإنسان يشعر بأنه يعيش في وحدة مذهلة واضطراب وحيرة، وأن مسرح العبث لا يؤمن إلا بما يأتيه من عالم اللاوعي، كذلك اعتمد كُتّاب هذا المسرح على أسلوب التهكم، ولاسيما عندما يحاولون تفريغ الواقع من إطاره المألوف والتعبير عما يدور في هذا الواقع من روابط وعلاقات غير عادية وغير متوقعة. وقد برزت السخرية في هذا المسرح بوصفها سلاحاً قوياً في توجيه الإزدراء إلى النفاق في المجتمع، كذلك حاول كُتّاب هذا الأدب التعبير عبر اللحم عن أفكارهم، لأنهم يعتقدون أن النزول إلى أعماق النفس يفسح المجال لعالم اللحم أن يجد طريقه مفتوحاً إذ يستقون منه الصور والذكريات التي تبتعد عن كل ما يتصل بالمنطق، فالأحلام هي الطريق الصحيح للوصول إلى الحقيقة. (41)

فالقصد من مسرحيات (يونسكو) " بصفة خاصة، هو الاحتجاج على النظام الاجتماعي وعلى وضع

الإنسان في هذا الكون. " (42)

وهذا ما يبدو واضحاً في مسرحياته ك(المغنية الصلعاء)، و(الكراسي) وغيرها.

فمسرحية (الكراسي) ل(يونسكو) توضح مدى ما وصلت إليه الإنسانية من دمار معنوي ومادي، وترمز إلى العزلة وانعدام التواصل بين الناس، في العصر الحديث، وما يشعر به الفرد من وحشة وقلق إنساني، فبعد انتحار الزوجين يظهر الخطيب في نهاية المسرحية، الذي يتضح أنه أخرس. (43)

وتتحدث مسرحية (المغنية الصلعاء) ل(يونسكو)، عن لا معقول ذهاب الصلعاء لعمل تسريحة لها في الصالون وينتظرها الآخرون لكي تأتي من الصالون وهي الصلعاء! ولا تظهر سوى مرتين. مسرح (يونسكو) اتخذ موضوعاً له: " تصوير لا معقولية العالم، وسقوط الإنسان أمام مصيره، وأمام الموت، وأمام الاستبداد السياسي، لكن أيضاً، وعلى نحو محدود قابل للفهم: الجهد الجبار الذي يقوم به الإنسان من أجل إنقاذ شيتين عزيزين: الإنسانية والحنان. " (44)

ويعد مسرح اللامعقول من أهم الحركات المسرحية الطليعية في القرن العشرين.

وظهر مسرح الغضب الذي يتجسد في مسرحية (انظر خلفك في غضب) عام (1956) التي ألفها الكاتب المسرحي الإنجليزي (جون أوزبورن) (1939-1994)، وكانت تمثل احتجاجاً وتمرداً ورفضاً للواقع المزري الذي يعيشه الإنسان نتيجة الحرب العالمية الثانية وما خلفته من تخريب ودمار للإنسان والإنسانية. تأثر مسرح الغضب بحركة الشباب الغاضب "التي ظهرت في انكلترا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وقد صارت تياراً يحاول التجديد على مستوى الشكل، لكنه يقترب من التيار الواقعي في المضمون. فهو يعالج مواضيع من صلب الواقع الاجتماعي، ويقدم شخصيات هامشية تعد مثلاً على مفهوم اللابطل. وقد استند مسرح (اوزبورن) على تقنيات التخریب بشكل كبير مثل استعمال الأغاني واللجوء إلى المحاكاة التهكمية. تعد هذه الحركة منعطفاً مهماً في المسرح البريطاني لأنها كانت فاتحة للتجديد والتخریب بعد فترة طويلة من الركود دامت من القرن السابع عشر وحتى القرن العشرين." (45)

تنتقد مسرحية (انظر إلى الخلف بغضب) لـ(جون أوزبورن) المؤسستين السياسية والاجتماعية في مدة ما بعد الحرب العالمية الثانية والإمبريالية البريطانية نقداً جارحاً، وتحتج خاصة على الحكومة العمالية التي أعطت عام (1945) وعوداً برفقة للطبقة العاملة إلا أنها أخفقت في تحقيق نقلة نوعية في حياة هذه الطبقة الكادحة. ينتمي بطل المسرحية (جيمي بورتز) إلى الطبقة العاملة، وهو شاب جامعي يعيش حالة اغتراب مؤلمة كونه عاجزاً مع ثقافته عن اختراق الحواجز الطبقيّة المتغلّغة في نسيج المجتمع البريطاني. ويضمّر (جيمي) عداً شديداً للنظام الطبقي الذي يلغي مبدأ تكافؤ الفرص ويصب غضبه وإحباطاته على زوجته (أليسون) التي تنتمي إلى الطبقة الوسطى. توجهت المسرحية إلى المثلي آنذاك مباشرة وبالبحر شديد وركزت على مشكلات معاصرة خاصة وأن الزمن المسرحي فيها يطابق زمن عرضها الواقعي على المنصة. ويعد (جيمي) أول نموذج للشباب الغاضب. وهو مصطلح أطلقه النقاد والصحفيون واستعملوه لوصف المواقف المناهضة للمؤسسة الحاكمة. وتستمد مسرحية (انظر إلى الخلف بغضب) لـ(جون أوزبورن) أهميتها في سياق المسرح البريطاني الحديث من كونها أسهمت إسهاماً فعالاً في خلق ما يدعى بالموجة الجديدة التي نهضت بالمسرح من ركوده في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، ومن رومانسيته بالتوجه إلى شريحة اجتماعية لم يسبق للمسرح البريطاني أن توجه إليها، هي الطبقة العاملة، لتعبر عن معاناة كل الطبقات العاملة في المجتمع الإنساني. (46)

إن الإحساس بالعزلة والوحدة يوضح غضب جيمي ويظهر نفسية الإنسان المحبط في العصر الحديث. فيصرخ جيمي بيأس في مسرحية (انظر إلى الخلف بغضب) فيقول: "(أيتها السماء، كم أنا متلهف لقليل من الحماس الإنساني الطبيعي.. أريد أن أسمع صوتاً مرتعداً دافئاً يصيح هلولياً.. هلولياً، إني حي، لدي فكرة. لماذا لا نلعب لعبة صغيرة؟ دعونا ننظّاه بأننا بشر، وأنا فعلاً أحياء. فقط لو هله من الوقت)". (47)

فجيل الشباب الغاضب في بريطانيا هو امتداد لذلك الجيل في كل أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، إذ كان الشعب البريطاني يأمل في العيش ضمن ظروف اجتماعية واقتصادية أفضل خاصة "بعد أن رفع شعار ((دولة الرفاهة)) وأصبح الجمهور عبره يحلم فعلاً بمجتمع الرفاهة والأمن والسلام. إلا أن الإخفاق في تطبيق هذا الشعار في واقع الحياة اليومية كان له نتائج سلبية، وخلق حالة من الإحباط واليأس عبرت عنها في تلك الفترة أعمال بعض المسرحيين الشباب. ومن هؤلاء الكاتب المسرحيين (جون آردن)... فقد اتسمت أعماله المسرحية بمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية، كالفساد الحكومي ودسائس الأجهزة الإدارية وتصارع القوى السياسية وجرائم الحروب الاستعمارية والصراع الاجتماعي بين الطبقات الفقيرة والطبقات الغنية." (48)

أما (هارولد بنتز) فيعد مفهوم الغضب والاحتجاج عنصراً أساسياً في أعماله، إذ يعالج " قضايا إنسانية عامة بشخصيات مسرحياته التي تمثل خوف الإنسان ويأسه في عالمنا المعاصر. فشكّلت مسرحياته

صوتا للرفض ضد عصر الخوف والرعب الذي يجد فيه الإنسان نفسه غير متيقن من أي شيء بل يغلب عليه طابع الخوف والريبة. انه احساس جيل عانى الحروب، وإحساس بالخوف مما سيحدث مستقبلا. (49)

وعن المسرح الأمريكي يقول الفنان الأكاديمي (سامي عبد الحميد): "إن أغلب النصوص المسرحية والعروض تاريخيا تنطلق من الخاص إلى العام ومن الذاتي إلى الشمولي. فعندما يتعرض (يوجين أونيل) في مسرحيته (القرد الكثيف الشعر) إلى معاناة بطلها (يانغ) فإنما قصد الإنسانية جميعاً عندما تتعرض إلى الظلم والقهر". (50)

وبعد الحرب العالمية الثانية وظهر التطورات الكثيرة في المجتمع الأمريكي. فإن أعمال الكتاب يوجين أونيل وأرثر ميللر وتنسي وليامز وأوارد البي حصلت على الاحترام الكبير الذي وضعهم في مصاف المبدعين المتميزين. وقبل الحرب لم يكن أونيل "كاتباً مسرحياً عالمياً لكنه كان كاتباً للمسرح من الطراز الأول في الولايات المتحدة الأمريكية، ووجدت شهرته قبولاً في الخارج، فظفر ثلاث مرات بجائزة بولنيزر عن أحسن مسرحية أمريكية، وتلقى في سنة (1936) جائزة نوبل للآداب. أما آرثر ميللر فقد بدأت حياته المسرحية بميلودراما واقعية هي (كلهم أبناء)، وبعد عامين قدم للمسرح مسرحية بهرت النظارة هي (موت بائع جوال) ومسرحية (الاختيار القاسي) وأخرى بعنوان (مشهد من الجسر). أما تنسي وليامز فهو نجم ذو بريق خاص يبرز في أفق المسرح الأمريكي ولعل مسرحيته (بيت الحيوانات الزجاجية) أهم مسرحية كتبت في العصر الحديث. (51)

ولعل التضاد القوي الذي يوجد الصراع في المسرحية " يأتي من صعوبة التغلب على فكرة الحلم الجميل لدى أبطال المسرحية وصعوبة تغيير الواقع المر. وعندما ظهرت مسرحية (عربة اسمها الرغبة) توقع النقاد أن تكون نسخة مكررة من مسرحية (بيت الحيوانات الزجاجية) إلا أن وليامز أذهلهم في حقيقة الأمر، إذ إن مسرحية (عربة اسمها الرغبة) حملت موضوعاً أكثر جرأة. وقد وصفها الناقد (والكوت جنيز) بعد العرض الأول بأنها مسرحية لا نظير لها تعالج تحلل امرأة هي في الحقيقة تتحدث عن تحلل المجتمع بأسره. (52)

أما الجهود التي برزت بحق لدى (تنسي وليامز) فهي في توضيح أوجه التطابق بين مشكلات القرن العشرين ومشكلات الإنسانية عبر العصور. إن مسرحيتي (بيت الحيوانات الزجاجية) و(عربة اسمها الرغبة) هما بانوراما غنائية عنيفة لنساء حساسات يعشن حياة قنوط مكبوت أو حياة أحلام عصامية، لأن حواسهن أرق من أن تعامل العالم الخشن الذي يحيط بهن. ففي المسرحية الأولى تكفل رقتهن الحسية وفشلهن المستمر في جو اجتماعي يتاجر بالرقعة لقاء القسوة، وبهذا الصدد نتذكر قول وليامز عن مسرحية (عربة اسمها الرغبة): أرادت المسرحية أن تقول للمشاهد إن الفرد سيطرت على الأرض، ويؤكد هذا التنوع تعبير إندرسون عن المصير الإنساني، الحيوانية والانغماس المقيت في المتع الحسية للذات يخفقان العقل والرحمة والأخلاق: إن أبطال (تنسي وليامز) ذوي الحساسية لا يستطيعون التكيف تكيفاً ناجحاً مع هذا النمط من مشكلات الحياة دون أن يصبحوا أنفسهم حيوانات وحين يفوتهم هذا الأمر يدمرون. وإذا وجد (تنسي وليامز) أن معظم الرجال قساة، فإنه يتعاطف مع الشخص ناعم البنية الذي تشمئز روحه من صعوبة الحياة الشديدة، وأن عديمي الحساسية يزدهرون لأنهم دون إحساس، ويبقون أحياء ويتكاثرون وبذلك يدمرون الإنسانية. (53)

أما (آرثر ميلر) فتصلح مسرحية (موت بائع متجول) لمختلف الأزمنة والعصور. إذ تنتقد الرأسمالية ومعايير النجاح التي تعتمد على العنصر المادي وحده. عدت أعمال (آرثر ميلر) (1915-2005)، عين المجتمع الأمريكي. وذلك من منطلق الجانب الإنساني الناضج فيها، خاصة في ما بين (1940 و(1950). وأيضاً في بداية الستينيات من القرن العشرين.

شهد المسرح العالمي في الستينيات ازدهار المسرح الوثائقي في ألمانيا وظهور حركات مسرحية مهمة أحدثت نهوضاً واضحاً على مستوى الحركات والتيارات المسرحية المستندة على فلسفات القرن العشرين لاسيما فلسفة العبث، إذ صرخ أحد المخرجين المسرحيين عند قراءته لنص مسرحية (في انتظار غودو) بأنها مسرحية القرن العشرين لما تحمله من دلالات إنسانية تعبر عن مصير الإنسانية التائه والقلق والمجهول.

نتائج البحث:

1. الإنسانية تحترم تعدد الثقافات والديانات، واختلاف اللغات واللون والجنسيات.
2. تعد الحركة الإنسانية أهم حركة فكرية في عصر النهضة.
3. النص المسرحي خطاب إنساني يتكلم باسم كل إنسان في العالم.
4. المؤلفون المسرحيون مؤمنون بالقضايا الاجتماعية وبحرية الإنسان، وهدفهم موجه للإنسان أينما كان.
5. بات النص المسرحي معبراً عن مأساة الإنسان المعاصر في القرن العشرين، إنسان الخوف والجوع والقلق والاستسلام، إنسان الفراغ والألم والضياح.
6. للثقافة الإنسانية وما قدمته من رموز إنسانية دلالات ومعانٍ سامية في مواقفها في حركة الوعي الإنساني.
7. الإنسان أهم شيء في الوجود، وبشكل الانفتاح على الآخر جوهر الإنسانية.

الهوامش:

1. (1) ياسمين نزيه أبو شيخة، عدلي محمد عبد الهادي، دراسات في علم الجمال، ط1، (عمّان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2009)، ص69، ص70.
2. (2) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة (267)، (الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001)، ص80.
3. (3) رجاء ياقوت، الأدب الفرنسي في عصر النهضة، (القاهرة: دار المعارف، 1978)، ص9.
4. (*) في الرسم اكتسب الرسام الحرية في الرسم فمثلاً شكل المرأة رُسم دون الرادع الديني في العصور الوسطى.
5. (4) أ.م.و. تيليارد، الأدب في عصر شكسبير، ترجمة نبيل حلمي، (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1971)، ص8.
6. (5) المصدر نفسه، ص9.
7. (6) المصدر نفسه، ص16.
8. (7) المصدر نفسه، ص167.
9. (8) أ.م.و. تيليارد، الأدب في عصر شكسبير، المصدر السابق، ص14.
10. (9) أحمد سخسوخ، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر، ط2، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، ص20.
11. (10) ينظر: جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكر عبد الحميد، (258) عالم المعرفة/ سلسلة كتب ثقافية شهرية، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000)، ص29.

12. (11) عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، ص 283.
13. (12) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1980)، ص 154، 160.
14. (13) عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، المصدر نفسه، ص 285.
15. (14) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، المصدر نفسه، ص 151.
16. (15) جيري بروتون، عصر النهضة مقدمة قصيرة جداً، ترجمة إبراهيم النبيلي محروس، ط1، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2014)، ص 20.
17. (16) جيري بروتون، عصر النهضة مقدمة قصيرة جداً، المصدر نفسه، ص 20.
18. (17) علي الوردي، شخصية الفرد العراقي، ط2، (لندن: دار ليلي، 2001)، ص 17.
19. (18) مارفن كارلسون، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي، ترجمة وجدي زيد، ج1، (القاهرة: كتب عربية، 1997)، ص 184.
20. (19) مارفن كارلسون، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي، المصدر نفسه، ص 185.
21. (20) رجاء الياقوت، الأدب الفرنسي في عصر النهضة، (القاهرة: دار المعارف، 1978)، ص 17.
22. (21) ينظر: رجاء الياقوت، الأدب الفرنسي في عصر النهضة، المصدر نفسه، ص 53.
23. (22) ينظر: الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة محمود حامد شوكت، ط1، الجزء الثاني، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 2000)، ص 132، 133.
24. (23) موليير، أعمال موليير الكاملة، المجلد الثاني، تعريب أنطوان مشاطي، (بيروت: دار نظير عبود، 1994)، ص 242.
25. (24) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكر عبد الحميد، (258) عالم المعرفة/ سلسلة كتب ثقافية شهرية، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000)، ص 32، 33.
26. (25) توفيق الحكيم، بجماليون، (القاهرة: دار مصر للطباعة- مكتبة مصر، 1942)، ص 16.
27. (26) محمد مندور، معارك أدبية، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب ت)، ص 66.
28. (27) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ط1، (الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 1993)، ص 25.pdf.
29. (28) ينظر: المصدر نفسه، ص 25-30.
30. (29) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997)، ص 33.
31. (30) ينظر: <http://www.albayan.ae/books/eternal-books/2013-02-22-1.1828166>
32. (31) ينظر: تاريخ المسرح العالمي بقلم جميل حمداوي الجمعة 14 تموز 2006:
33. http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=5153
34. (32) ينظر: تاريخ المسرح العالمي بقلم جميل حمداوي الجمعة 14 تموز 2006:
35. http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=5153
36. المصدر السابق.

37. (33) عبد الصمد السويلم، دائرة الطباشير الانتخابية، صحيفة كتابات، 2013.pdf.
38. (34) ينظر: برتولد (بريخت)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، (بيروت: عالم المعرفة، ب ت)، ص 292، 310.
39. (35) ينظر: (الإنسان-الطبيب-من-ستشوان)-لبريخت-----لا-تدر-له-الأيسر-أبداً!
40. <http://www.alhayat.com/Opinion/Ibrahim-Al-Arees/288193/>
41. (36) جريدة المدى العدد (3616) 2016/4/4
[/http://www.almadapaper.net/ar/news/507733](http://www.almadapaper.net/ar/news/507733)
42. (37) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص 128.
43. (38) صمويل بيكيت، في انتظار جودو، ترجمة بول شاوول، ط1، (بغداد- بيروت: منشورات الجمل، 2009)، ص 164، 165.
44. (39) جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة عبد المنعم إسماعيل، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)، ص 75، 76.
45. (40) صمويل بيكيت، في انتظار جودو، المصدر نفسه، ص 171.
46. (41) ينظر: محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ب.ت)، ص 138-144.
47. (42) جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، المصدر السابق، ص 90.
48. (43) ينظر: أوجين يونسكو، الأعمال الكاملة ليونسكو، ترجمة وتقديم حماده إبراهيم، الجزء الأول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006)، ص 11، 115-146.
49. (44) البروفيسير تريشيه، الأدب الفرنسي في القرن العشرين (بانوراما)، مصدر سابق، ص 77، 78.
50. (45) ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006)، ص 442، 443.
51. (46) ينظر: البحوث/أوزبورن- جون <http://www.arab-ency.com/ar/>
52. (47) عبد الله عبد الرحمن بكير، مفهوم جون آردن للغضب والاحتجاج، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1985)، ص 20.
53. (48) عبد الله عبد الرحمن بكير، مفهوم جون آردن للغضب والاحتجاج، المصدر نفسه، ص 3، 4.
54. (49) المصدر نفسه، ص 22.
55. (50) جريدة المدى العدد (3616) 2016/4/4
[/http://www.almadapaper.net/ar/news/507733](http://www.almadapaper.net/ar/news/507733)، مصدر سابق.
56. (51) شاكر الحاج مخلف، تنسي وليامز والاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997)، ص 8، 9.
57. (52) شاكر الحاج مخلف، تنسي وليامز والاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي، المصدر السابق، ص 15، 16.
58. (53) ينظر: شاكر الحاج مخلف، تنسي وليامز والاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي، المصدر السابق، ص 20، 21.

59. CONFLICT OF INTERESTS

60. There are no conflicts of interest

المصادر والمراجع

61. أبو شيخة، ياسمين نزيه، عدلي محمد عبد الهادي، دراسات في علم الجمال، ط1، (عمّان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، 2009).
62. إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1980).
63. إلياس، ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006).
64. بروتون، جيري، عصر النهضة مقدمة قصيرة جداً، ترجمة إبراهيم البيلي محروس، ط1، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2014).
65. بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، (بيروت: عالم المعرفة، ب.ت).
66. بكير، عبد الله عبد الرحمن، مفهوم جون آردن للغضب والاحتجاج، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1985).
67. بهي، عصام، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).
68. بيكيت، صمويل، في انتظار جودو، ترجمة بول شاوول، ط1، (بغداد- بيروت: منشورات الجمل، 2009).
69. تريشييه، الأدب الفرنسي في القرن العشرين (بانوراما)، ترجمة حامد طاهر، (القاهرة: مطبعة العمرانية للأوفست، 1992).
70. تيليارد، أم.و.، الأدب في عصر شكسبير، ترجمة نبيل حلمي، (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1971).
71. الحكيم، توفيق، بجماليون، (القاهرة: دار مصر للطباعة- مكتبة مصر، 1942).
72. سخسوخ، أحمد، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر، ط2، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).
73. صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997).
74. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة (267)، (الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001).
75. عثمان، أحمد، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ط1، (الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 1993).
76. العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ب.ت).
77. كارلسون، مارفن، نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي، ترجمة وجدي زيد، ج1، (القاهرة: كتب عربية، 1997).

78. مخلف، شاكِر الحاج، تنسي وليامز والاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997).
79. مندور، محمد، معارك أدبية، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب ت).
80. موليير، أعمال موليير الكاملة، المجلد الثاني، تعريب أنطوان مشاطي، (بيروت: دار نظير عبود، 1994).
81. نيكول، الأردايس، المسرحية العالمية، ترجمة محمود حامد شوكت، ط1، الجزء الثاني، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 2000).
82. الوردي، علي، شخصية الفرد العراقي، ط2، (لندن: دار ليلي، 2001).
83. ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة عبد المنعم إسماعيل، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979).
84. ويلسون، جلين، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكِر عبد الحميد، (258) عالم المعرفة/ سلسلة كتب ثقافية شهرية، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000).
85. ياقوت، رجا، الأدب الفرنسي في عصر النهضة، (القاهرة: دار المعارف، 1978).
86. يونسكو، أوجين، الأعمال الكاملة ليونسكو، ترجمة وتقديم حماده إبراهيم، الجزء الأول، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006).
87. جريدة المدى العدد (3616) 2016/4/4: <http://www.almadapaper.net/ar/news/507733>
88. البحوث/أوزبورن - جون <http://www.arab-ency.com/ar/>
89. (الإنسان-الطيب-من-ستشوان)-لبريخت-لا-تدر-له-الأيسر-أبدأ!
<http://www.alhayat.com/Opinion/Ibrahim-Al-Arees/288193/>
90. جريدة المدى العدد (3616) 2016/4/4: <http://www.almadapaper.net/ar/news/507733>
91. <http://www.albayan.ae/books/eternal-books/2013-02-22-1.1828166>
92. تاريخ المسرح العالمي بقلم جميل حمداوي الجمعة 14 تموز 2006:
93. http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=5153
94. السويلم، عبد الصمد، دائرة الطباشير الانتخابية، صحيفة كتابات، 2013.pdf.