المونودراما في المسرح العراقي دراسة في الاداء لاول مسرحية مونودرامية عراقية

أ.م.د. ميمون عبد الحمزة الخالدي
ليلى محمد
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تستعرض الباحثة في بحثها الموسوم (المونودراما في المسرح العراقي) ظاهرة مسرحية تنامت متجاورة مع انتشار رقعة الفن المسرحي في العراق وتساوقت مع تأسيسه ، لتغدوا منتشرة وبتزايد ملحوظ منذ ستينيات القرن الماضي ، لأسباب متعددة قد يكون أهمها قلة التكلفة الانتاجية ، اضافة الى الاسباب الاجتماعية والسياسية والفكرية . وقد وجدت الباحثة بأن اول مسرحية مونودرامية تحمل صفة الريادة في المسرح العراقي هي مسرحية (مجنون يتحدى القدر) تأليف واخراج وتمثيل(يوسف العاني) عام (١٩٥٠) ، كما ان المسرحية ذاتها تعتبر اول مسرحية عربية للمونودراما في تاريخ المسرح العربي ايضاً . لقد حاولت تسليط الضوء على بعض النشاطات الفردية في التراث العربي (المحاكي) ، ذلك الشخص الذي يقص النوادر ويحاكي الشخصيات معتمداً على خزينه المعرفي ، كما تصدت الباحثة الى نموذجين فرديين شكلا حضوراً في التاريخ العراقي الشعبي (قارئ القصة / القصخون) (الروزخون) ويعتمدا على الارتجال الشفاهي والحركي في سرد القصة او الحادثة ، اضافة الى ان النماذج الثلاثة (المحاكي ، القصخون ، الروزخون) يؤدون امام جمهرة من المشاهدين وفي مكان مخصص .

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

يعد فن المسرح من الظواهر الثقافية المستقدمة من الاغريق الى العديد من دول العالم ومنها العراق، وقد أكدت العديد من الدراسات بأن التاريخ العراقي يضم في جنباته الكثير من المظاهر المسرحية والتي تمثل نواة لفن التمثيل المسرحي جماعياً وفردياً ، ولعل طقوس الاحتفال برأس السنة وموت الاله (تموز) والزواج المقدس ، تلك الاحتفالات التي كانت تقام في (سومر ، أكد ، بابل) بهدف وفرة المحصول ومضاعفة الاخصاب خير دليل . لقد ((لقد كان الحاكم والكاهنة هما اللذان يؤديان دور الاله أثناء اقامة

شعائر طقس الزواج المقدي))(١). ان فن المسرح في العراق والذي اخذ في تحديد سماته خلال الربع الثاني من القرن الماضي ، كان قد اعلن نفسه بمحاولات متنوعة ومنها (المونودراما)، والتي غالباً ما تؤدى بممثل واحد يقوم بتجسيد شخصيات متعددة ، متنقلا ما بين العوالم في البوح والسرد عن الازمة (النفسية ، الاجتماعية ، الفكرية) . لقد وجدت الباحثة بأن هناك تجربة مونودامية عراقية في تاريخ المسرح العراقي (٢) ، والتي تمثل باكورة التجربة المونودرامية على صعيد العالم العربي ايضاً((ان هذه المسرحية التي انتجت واخرجت (١٩٥٠)هي أول محاولة في المونودراما العالم العربي ، وهي محاولة تجريبية امتدت بعد ذلك الى محاولات عديدة في التجريب المتنوع في الوطن العربي))(٣). ان التجربة العراقية كانت قد فتحت افاقاً للمونودراما في التوسع منذ الستينيات من القرن الماضي ، وذلك ما نراه جديراً بالتوقف والمناقشة والتحليل .

أهمية البحث

تتحدد اهمية البحث بكونه يسلط الضوء على ظاهرة ادائية مسرحية ، كما يفيد منه جميع العاملين في المؤسسات الفنية والكليات والمعاهد المختصة بالفن المسرحي.

هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على جذور الاداء في تحليله في المونودراما من خلال التجربة العراقية الاولى .

حدود البحث

الحد الزماني : (١٩٥٠).

الحد المكاني : مدينة بغداد

الحد الموضوعي : تحليل الاداء في المسرحية العراقية الرائدة .

تعريف المصطلحات

المونودراما

المونودراما من المصطلحات التي اختلف الباحثون والمنظرون حول تعريفها، فمنهم من حددها بـ (المسرحية ذات الشخصية الواحدة)، ومنهم من رأى أن المونودراما هي (دراما الممثل الواحد)، ومنهم من خلط بين الرأيين. أما المسرحيون والنقاد في أقطار المغرب العربي فقد أسموه بـ (المسرح الفردي).

يعرفها (الجلبي) بأنها ((**دراما الممثل الواحد، المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر التي يؤديها ممثل واحد أو ممثلة واحدة ويقدم فيها دورا واحدا أو يتقمص أدوارا مختلفة**))(٤).

اما في (المورد) فيرد تعريف المونودراما بأنها ((**مسرحية يمثلها شخص واحد**)) (٥) **وفي هذا التعريف تقترن المونودراما بالممثل الواحد وليس بالشخصية الواحد.**

ويعرفها أبراهيم حمادة ((**هي المسرحية المتكاملة العناصر والتي تتطلب ممـثلا واحد –ممثلة– لكي يؤديها كلها فوق الخشبة**))(٦).

اما مجدي وهبة فيذكر في متن التعريف بأن المونودراما ((**هي المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد او يتقمص وحده ادوارا مختلفة: ويعتبر هذا النوع من المسرحيات بمثابة أختبار لدرجة الممثل من البراعة**))(٧).

ومما تقدم من تعريفات ظهر للباحثة اتجاهان في تحديد اصطلاح (المسرحية المونودرامية). وعلى وفق المسح والبحث والعينات المنتخبة في الاجراءات وتحليلها ولتاكيدها على براعة الممثل ومهارته وكفاءته وهذا مما لا شك فيه من خصوصية المونودراما لأعتمادها على ممثل واحد ولأهمية معرفيته الثقافية والمهارية. لكن التعاريف السابقة أهملت الخصوصية التي تعتمد عليها المونودراما كونها تطرح شخصية تمتلك جوهرا سايكولوجيا فلسفيا يجعلها تبدو وحيدة او مغتربة، معزولة عن المجتمع بأتخاذها لهذه العزلة اسلوبا لرفض واقعها والثورة عليه من خلال انسحابها وتخليها عنه وتتوصل الباحثة الى تعريفها الاجرائي الاتي.

التعريف الاجرائي:-

المونودراما هي المسرحية المتكاملة العناصر، والتي تطرح صوتا دراميا واحدا يمثل جيلا أو شريحة او زمنا أو عصرا، وتعتمد في بنائها شخصية درامية مغتربة تعاني أزمة نفسية او اجتماعية او فكرية، وتنفرد تلك الشخصية بمساحة الفعل الدرامي لتبوح او تسرد تجربتها الدرامية بشكل يعكس احادية الصوت الدرامي، سواء كانت شخصية واحدة او شخصيات عدة، تسهم في تعميق الصوت الدرامي للشخصية المونودرامية، والموائم لمادة الجسد المنتج وفق الخبرات التدريبية التي تستند الى نظريات التدريب ومفهوم اللعب مما يؤدي الى توظيف الخبرات كافة للاداء المطلوب في العرض المونودرامي.

الأداء

جاء على لسان (ابن منظور) بخصوص ألاداء ((**قيل: أخذ للدهر أداءه (من العدة)وقد تأدى القوم تأديا اذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. ولكل ذي حرفة.أداة: وهي آلته التي تقيم حرفته. وأداة الحرب: سلاحها. ورجل مؤد: ذو أداة، ومؤد: شاك في السلاح، وقيل: كامل أداة السلاح. وأدى الشيء: أوصله، والاسم الأداء**))(٨)

يعرفه (شاكر عبد الحميد) عن القاموس الفلسفي بأنه((**يعادل الإنجاز، بمعنى أن أي أداء لابد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء**))(٩)

التعريف الاجرائي

هو قدرة المثل في اداء اكثر من شخصية في المسرحية المونودرامية مستخدماً في ادائه مجموعة مهارات جسدية وصوتية تمكنه من التنوع في الاداء للشخصية الاساس والشخصيات الاخرى ، وذلك عن طريق التدريب للوصول الى الكفاءة في العرض .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : (الحاكي / المحاكي)

صور لنا المؤرخون العرب الحركة الادبية في تراثنا العربي والنشاطات الاخرى، والتي تمثل وتحدد العلاقات والتقاليد والفعاليات الشعبية، والتي شكلت جانبا مهما من حياة الانسان العربي، ومن هذة الاشكال (الحاكي او المحاكي)، (الزفانون والمخنثون)، (السماجة واصحاب السماجات)، (المستعرضون)(١٠)، نوع من الأنشطة الذاتية لكسب العيش، تقدم امام جمهرة من الناس، سواء في مجالس الخلفاء والأشراف او في الساحات العامة والأزقة ولكن،

> **هذا لايعني ان التمثيل كنمط للأداء الفردي (مثل الغناء والرقص والحكي...). قد غاب عن الحياة الفنية العربية، ولكن يبدو انه قد وجد بصفته نوعا من المحاكاة النسبية، اقرب الى معنى التقليد ، تعنى بتصوير حياة واخلاق الناس من الخارج، من خلال افكارهم واقوالهم، وهي محاكاة تجعل الشخصيات معروفة بالنسبة للجمهور بمجرد الحديث عنها من ناحيته ، مثلما تسمح للممثل بعرض اكثر من شخصية في الوقت نفسه دون ان**

يكون مضطر لمعاناة مشاعرها جميعا، وهو النوع الأقرب الى التشخيص الكوميدي منه الى التجسيد الدرامي (١١).

لقد اتخذت هذة الأنشطة، التقليد اسلوبا لها، سواء اكان هذا التقليد بالصوت ام بالحركة، ومحاولة المبالغة في هذة المميزات او الصفات او العيوب للشخصيات المقلدة، لكن هذا التقليد اوالمحاكاة للاشخاص اعتمد على دقة الملاحظة والمبالغة بشكل مضحك، من اجل نيل الاستحسان من المشاهدين، ومطابقة الشخصية المقلدة مع الصورة المرتسمة في اذهانهم، سواء اكان من خاصة القوم ام من عامتهم، لكن ليس من اجل تحديد طبيعة، فنية بل من اجل الحصول على الكسب المادي.

لقد اختارت الباحثة (الحاكي او المحاكي) على اعتباره اقرب الى موضوع بحثها، فهو

((**شخص واحد يقوم باداء ادوار متعددة مقلدا الاخرين بشكل ساخر**)) (١٢). سواء اكانت حادثة حقيقية ام قصة طريفة يحتفظ بها في خزينة السمعي، ام ارتجالاً يعتمد على الطرافة التي يتمتع بها هذا (المحاكي) اوذاك، ولقد ذكرت كتب التراث والتاريخ العديد من هؤلاء المحاكين ومنهم (خالويه المكدي) و (عبادة المخنث) و (ابو الورد) ،فقد ذكر الجاحظ في كتابة (**البيان والتبين**)من المحاكين (**ابادبدوبة الزنجي**) .اما (**المسعودي**)، فذكر منهم (**ابن المغازلي**)حيث وصفه((**بانه كان في غاية الحذق لايستطيع من يراه ويسمع كلامه ان لايضحك**))(١٣) ويروي (**المسعودي**) حكاية (**ابن المغازلي**) مع الخليفة (المعتضد) حين طلب منة ان يضحكه، ويستمر فى الحكاية حتى يصل الى قول (ابن المغازلي) ((**ثم اخذت في النوادر والنفاسة والعبارة، فلم ادع حكاية اعرابي ولا نحوي ولا مخنث ولا قاضي ولا زطي ولا نبطي ولاسندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عيارة ولا نادرة ولا حكاية الا احضرتها وأتيت بها حتى نفذ جميع ما عندي**))(١٤).

وترى الباحثة من خلال وصف (المسعودي) (للمحاكي)، بأنة شخص يعتمد على خزينه المعرفي مما سمع من حكايات وقصص ونوادر، وسمع عن (الف ليلة وليلة) او (كليلة ودمنة) وأغنته عبر هذه الحكايات، وحاكى نوادر شخصية معينة معروفة لدى الجميع مثل (جحا) او (ابو القاسم الطنبوري) وحاكى سير وملاحم الشخصيات مثل (ابو زيد الهلالي) او (عنتر بن شداد)، كما ان (المسعودي) قد ذكر في حديثه عن (ابن المغازلي) ثلاثة عشر شخصية كل اثنتين منهما تمثلان نقيضين ،كما نستشف من حديثه بان (المحاكي) كان يعتمد المراقبة والمعايشة ليتوصل الى

محاكاة طبق الاصل، مع تاكيد الجانب المميز لهذه الشخصية او تلك، اضافة الى المبالغة في المحاكاة من اجل الضحك، لكن (المحاكي) لم يقتصر على هذا النمط من التشخيص، بل **ان ((وظيفة المحاكي استخدمت لاغراض سياسية الهدف منها الانقاص من الخصوم حيث يقوم المحاكي بذلك خدمة لاسيادهم))(١٥).**

ان محاولة المحاكي تقليد مثل تلك الشخصيات التي منها من يعاصره تقوم ايضا على المشاهدة والسماع ،ليقوم هو بمحاكاة ما سمع أو شاهد مع التركيز على الصفة المميزة للشخص المقلد، (طريقة ،مشي ،حركة جلوس ،حركة باليد او الرأس او الوجه) بمعنى ان (المحاكي)كان يعتمد الإيماءة والاشارة وتأكيد المبالغة فيهما وصولا الى الضحك لدى الخصم الاخر فهولاء المحاكون((**لا أحد يكتب لهم وانما تلتقط عيونهم اعادة خصائص البشر ومعايب الافراد فيجمعون هذه الخصائص والمعايب في شخصية كلية او مركبة... ويجعلون منهما مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصتهم**))(١٦).فربما يكون (المحاكي) قد قام بحركة تعثر أثناء المشي، أو حركة وقوع على الأرض، او شقلبة مع رفع ملابسه، او تاتاة في الكلام،" او النبر على كلمة او حرف مغلوط في جملة ما، فيتغير المعنى، من اجل مزيد من الضحك ((**وقد لفت تأثير الحكائين انتباه الخليفة وما قد يشكلونه من خطورة فامرهم –اسوة بالمنجمين والمشعوذين – بترك الطرق العامة بغية الحد من نشاطهم وخشية استثمارهم لمأرب سياسية معادية**)) (١٧).وبالرغم من ذلك فقد كان هناك العديد من المحاكين الذين اتخذوهم الخلفاء في قصورهم وقربوهم ، ويذكر منهم الجاحظ (مزيد ابي اسحاق) (وصالح بن حنين) مضحك (صالح بن الرشيد) و (ابا حبيب) مضحك (المهدي) ، فهؤلاء (المحاكين) كانوا يقدمون نشاطاتهم بشكل دائم امام الخليفة ومجالس الاشراف، وذلك يعني انه لزاما عليهم ان يقدموا الجديد باستمرار، لينالوا الرضى من الخليفة وحاشيته.

مما سبق يتبين، بأن (المحاكي)، كان دائم البحث والتفتيش عن اشكال جديدة بغية محاكاتها، فيكون ذلك دافعا يدعوه الى ابتكار شخصيات من خياله، ملصقا بها اسماء مضحكة. وبهذا تؤكد الباحثة، ان (المحاكي) كان شخصا مبتكرا لنوع من النشاط التمثيلي ومطورا له _ ربما سمع عن هذا النشاط _ لكن السماع ليس طريقا للابتكار ((**اذ لايمكن لفن من الفنون ان يزدهر في مجتمع من المجتمعات بمجرد النقل والاقتباس، وانما ينبغي ان تكون الظروف الحضارية مهياة لأستقبال هذا الفن ومده باسباب الحياة**))(١٨) ، كما لم يكن ذلك (المحاكي) شاعرا اوخطيبا كي

لايهاب الجمع المتجمهر من حوله ، اضافة الى تمتعه بالجراءة، فقد كان ذا حضور مؤثر قادر على جذب الانتباه، فهو شخص يتمتع بالجراءة والتاثير بمن يشاهدونه واثارة المتعة

والترفيه والتنفيس والتحليق بهم في سماء دنيا اخرى غير دنياهم . وصارت للحكواتي مهنة مادام قادرا على السير وادائها والتاثير في السامعين . ومادام يمتلك سرعة البديهه حين تتطلب ردود الافعال ذلك. وقد يتحول عن عمد اوغيره الى وسيلة اعلامية وارشادية. وعندما تضيق الكلمة المنطوقة على الرغم من التلاعب والتلوين، في الالقاء عن الوفاء بالغرض ،فان الحكواتي يلجاء الى الاشارات المعبرة بقصد ايصال المعنى .اوتجسيد الشخصية بسهولة ويسر . لذلك يستعمل السيف او العصا ويعتلي الكرسي ويبدل غطاء رأسه ويستعين بمساعدين حسب مقتضى الحال (١٩).

وفي ضوء ما سبق ، تتوصل الباحثة الى ان (المحاكي) كان شخصا موهوبا يمتلك القدرة والطاقة التي تؤهله للتوافق والتوازن بين اداء الحركات البهلوانية وبعض المهارات وانطلاقا من الإيماءة والاشارة، والتي كان يستعين بها من اجل خلق التوافق بين النسق اللفظي والنسق الصوتي، او اللاتوافق بين اللفظ والحركة بهدف الاثارة والضحك. بمعنى ان (المحاكي) كان قد امتلك بذرة التمثيل التي ركزها على التقليد بشكل واسع من اجل الإضحاك ، معتمدا على صوته وحركته – كالممثل– لكنه لم يجد المناخ المناسب لتطوير هذا الابتكار، الذي لم يلق الدعم والإسناد الملائم.

المبحث الثاني : (القصخون) و(الروزخون)

يعد (القصخون) و(الروزخون) نموذجين امتداديين (للحاكي او المحاكي)، استمرا في التواجد في أماكن يجتمع بها الجمهور في العراق والوطن العربي حتى منتصف القرن العشرين، فقد كان آهل بغداد يجتمعون عند المساء في المقاهي بغية الاستماع الى (القصخون) او (قارئ القصة)، وهو يقص عليهم حكايات الشخصيات التي يستلهمها من الملاحم والسير والحكايات الشعبية وهذه الحكايات وان كانت معروفة أو مسموعة لدى رواد المقاهي، لكنهم كانوا يعاودون الاستماع أليها، بحسب الليالي التي يحضر فيها (القصخون) الى المقهى، واحيانا يتابعونه من مقهى الى اخر– ان اختلف مع صاحب المقهى حول الآجر– وذلك بسبب إلقاءه للحكاية وادائه للقصة وللحماسة التي يروي بها، اضافة الى الطقس الذي يتوفر في المقهى من خلال المشاركة الوجدانية للمستمعين، وبالتأكيد فان ذلك يتوقف على قدرة (القصخون) في سرد الحكاية بأسلوب تمثيلي مقنع((**فهو**

يشفع الحكاية دوما بمحاكاة الصفات والأصوات التي يريد التعبير عنها. يحاكيها بحركات وجهه ويديه. كان بادئ الأمر يؤدي دورة بمفرده ..... فهو يؤدي حوار بين امرأتين أو طفلين وقد يقلد أصوات غيرهم)) (٢٠) تأخذه الحماسة فيقف مقلدا إحدى الشخصيات، ثم يجلس على الكرسي المخصص له في صدر المقهى، ويعود الى شخصية (القصخون) معلقا على ما رواه من فعل او قول، ويستخدم الشعر أو النثر في حكايته، وبطبيعة الحال فان كل ذلك يعتمد على ما يحفظه من أشعار وقصائد وأهازيج، وقد يلجا الى تنغيم (الأهزوجة) او غناء أحد القصائد بأنغام (المقام او المربع او الابوذية[*])، وبما يتلائم مع جو القصيدة او الحكاية ذاتها، بغية التلوين في الأداء وزيادة في التشويق، وغالبا ما ينبري أحد الجالسين في المقهى ليعلق او يعترض على ما سمع من (القصخون)، او يصحح له، فيكون لزاما والحالة هذه ان يرد عليه (القصخون)،او يوضح له او يبرر ما اعترض عليه، وبذلك يكون (القصخون) قد ارتجل تعليقا أو جملة ما، وحسب ما تسعفه به بديهته، وبهذه المقاطعة او التداخل يكون (الطقس) قد كسر ما بين (المشاهدين) و(القصخون)، ثم يعاود استرجاع ذلك الجو العام شيئا فشيئا. أما عن الملابس والمفردات التي يستخدمها (القصخون)، فهو يرتدي ملابسه الشخصية إضافة الى النظارة التي يضعها على انفه، والى سيف خشبي يبتداء به حكايته لتلك الليلة **((ولا يكتفي بالسيف، بل يجلب معه بعضا من أغطية الرأس ليستخدمها في التعبير))**(٢١).

وفي ضوء ما جاء، تتوصل الباحثة، الى ان (القصخون) هو ذلك الشخص الذي يروي حكاية او قصة، تتناول عدة شخصيات، ويسعى الى محاكاتها سواء أكانت (امرأة ،رجلا ،طفلا ،ملكا ،فقيرا) بأسلوب كوميدي وتراجيدي، وهو يحفظ الشعر والنثر، قادر على الغناء الدرامي، مستعينا بالمفردة الاكسسوارية بهدف تأكيد هوية الشخصيات، وهو يمتلك الصوت الموصل القادر على أسماع الشيخ والشاب، له القدرة على الارتجال الآني، إضافة الى تمكنه من إبقاء التواصل بينه وبين مشاهديه، ومحافظته على (الطقس) بالرغم من كسره من قبل المشاهد.

وتود الباحثة، ان تؤكد بان (القصخون) يمثل مرجعية للممثل في المونودراما، يعتمد على (الصوت، التعبير، الخيال، المحاكاة، والأدوات) يضطر أحيانا الى القيام بالحركة الموضوعية – بسبب ضيق المكان المتحدد بالكرسي الذي يجلس عليه– يشكل الارتجال عاملا مهما وأساسيا في اداءه، يعمل جاهدا من اجل المحافظة على طقس الحكاية واقناع مشاهديه.

[*]من الاطوار الغنائية الرئيسة التي تتميز بها بعض مناطق العراق، (الباحثة).

اما (الروزخون) او (الملاء) او (القارئ) فهو ذلك المحاكي الذي يحاكي قصة (الحسين) (عليه السلام) في أيام عاشوراء، كما كان شائعا حتى السبعينيات في القرن الماضي في اغلب محافظات العراق كبغداد، الحلة، البصرة، الناصرية، النجف، وكربلاء، وغيرها. ((**وفي تلك الأيام ينتشر المتحدثون، والممثلون، على المنابر والأماكن العامة، وبعض المنازل الخاصة، يروون أحداث بطولة الحسين، ويضمنونه حوادث تفسيرية مصحوبة بالغناء الرثائي، والتوقيع المحزن، وكذلك كانت تقوم المسيرات الدينية**))(٢٢). لقد كان هناك نوعان من المجالس لمحاكاة المأساة العاشورية، فالمجلس الأول كبير يضم الرجال والنساء والأطفال، من أهل المدينة وخارجها، يقام في الشوارع والساحات الرئيسة، اما المجلس الثاني فهو صغير – بالقياس الى الأول – يقتصر على النساء والأطفال من سكان المنطقة او المحلة، يقام في البيوت. وفي كلا المجلسين يكون (الروزخون) او (القارىء) رجلا يؤدي هذه القراءة وبحسب المناسبة العاشورية، وقد يبتدئ من بداية القصة لحياة (الحسين) علية السلام الى ان يصل الى حادثة اليوم ذاته، كعشرة عاشوراء او الأربعين أو غيرها، وقد يبدأ في محاكاة حادثة ذلك اليوم بالتحديد. وبالرغم من تشابه المجلسين، ألا ان (الباحثة) تود ان تستعرض المجلس الثاني، وذلك بسبب احتوائه على طقس المناسبة العاشورية اكثر من الأول، إضافة الى المشاهدة العيانية.

كان (الروزخون)، بعد ان يعلن عن وصوله –بوساطة طفل يصحبه– تذهب صاحبة الدار او من ينوب عنها من النساء، لتصحبه الى المكان المخصص (للقراية)، وعادة يكون أوسع مكان في البيت مثل (الباحة) او (السرداب) او أحد الغرف الكبيرة، بحيث يتسع المكان للنسوة والأطفال الذين سبقوا (الروزخون)، فيدخل ليجلس في المكان المخصص له في صدر (الغرفة) او (الباحة)، وهو عبارة عن (دكة) مرتفعة عن الأرض بشكل بسيط، حيث يكون في جلسته اكثر ارتفاعا من النساء والأطفال الذين افترشوا الأرض، وبعد ان يسلم ويجلس، ينتظر ليعم الصمت في المكان، ثم يفتتح قراءته بالبسملة والصلاة على النبي وعلى آل البيت، بعدها يبداء في سرد الحكاية او الموقعة، وخلال سرده، يصف الأشخاص (نساءا ورجالا واطفالا)، كذلك يصف المكان والزمان وشكل الملابس والسيوف وصليلها، وكل ما يتواجد في ارض المعركة، بهدف توضيح الصورة ومساعدة مستمعاته على تخيل المكان والزمان والشخوص. ان مأساوية الحكاية تفرض على (الروزخون) نوعا من الالقاء الصوتي الملائم، إضافة الى استخدامه تنغيما خاصا يقترب من (الولولة) مضفيا على صوته وتعبيره نوعا من البكائية والحزن، بحيث يبدو صوته حزينا متلائما مع الحكاية، وقد يرتفع او ينخفض صوته مستخدما (القرار) او (الجواب) وما بينهما من طبقات

صوتية، وحسب طبيعة وإمكانات صوته،فتارة هو يسرد (الموقعة) ويصف الأحداث، وأخرى يحاكي الشخصيات محاكاة صوتية حسية، دون استخدام طبقة صوتية محددة لكل شخصية – حيث ان الموقعة تضم الكثير من الشخوص (نساء، رجال، فتيان اطفال)– وعادة ما يبتدأ محاكاته للشخصية بعبارة (فقال لها)، (فقالت له)، (فقال له)، مع ذكر اسم الشخصية،ثم يعلق على ما قيل او حدث باستخدامه لجمل قصيرة باللهجة (العامية) مثل (عمت عيني)، (بعد أيدي أيدك)، وقد يلجأ الى (الصمت) إذا ما تصاعدت مأساوية المشهد الموصوف، ليتيح لمستمعاته التعبير عن حزنهن بالبكاء والعويل أو ترديد بعض كلمات التأسي أو التعجب، كذلك ليمنح نفسه بعض الراحة، من اجل معاودة (القراية) مستخدما في كل ذلك وجهه ويديه للتعبير، غير انه لا يتحرك من مكانه كما (القصخون) او (المحاكي)، وذلك لهول المأساة وجلال الحالة، وتماشيا مع الحزن المخيم على مستمعاته، كما ان (الروزخون) لا يستخدم آية مفردة اكسسوارية عدا منديله ليمسح به دموعه إذا وافق وانسجم مع الحالة التي يرويها، ففي اغلب الأحيان يكون محايدا في مشاعره، بسبب تكراره لتلك (القراية) –فقد تتكرر اكثر من مرة في اليوم الواحد– إضافة الى ان مشاركته الوجدانية وانفعاله العاطفي تفقده القدرة على السيطرة على صوته، لذا فهو يعمل جاهدا على ان يؤثر في الأخريين من خلال روايته للمأساة، والبقاء بعيدا عن الانزلاق العاطفي سعيا الى المحاكاة المؤثرة للمأساة، وأحيانا يرافق صمته ضرب على الصدر أو الساقين، بهدف زيادة حماس المشاركات، وقد يضرب على رأسه للتعبير عن شدة حزنه وغالبا ما يقلده الحضور بهذه الحركات، وفي نهاية المجلس الذي يستمر لساعة او اقل، يختتم (الروزخون) قراءته بالصلاة على النبي (ص) وعلى (آل البيت) ثم يقرأ سورة (الفاتحة) ويختتم بالدعاء معلنا عن انتهاء المجلس

وفي ضوء ذلك تتوصل الباحثة الى ان (الروزخون) هو أيضا امتدادا (للمحاكي)، ولكنه يحاكي المأساة الحسينية بصوته، إضافة الى وجه ويديه، فالصوت هو الهوية المميزة له، فيجب ان يكون رخيما، يحمل سمة من الحزن، قويا له القدرة على التوصيل بالرغم من البكاء والعويل المرافق لقراءته، ذات مخارج حروف واضحة، له القدرة على التلوين، إضافة الى مقدرته على حفظ الشعر والنثر الملائم لتلك المأساة التي يتخصص بها، وقادرا على تنغيم تلك الأبيات الشعرية وضمن المقامات الحزينة مثل (الرست، والحجاز، والصبا[*])، أضافة الى معرفته بالأطوار الغنائية الشعبية العراقية مثل (الابوذية والنايل)، وبحسب تراث منطقته الموسيقي. كما يتميز (الروزخون) بحضوره

[*]من المقامات الموسيقية الشرقية، التي تتصف بالشجن والحزن، (الباحثة).

المؤثر، فهو الذي يقرر متى يسكت فيدع مستمعاته يعبرن عن حزنهن، إضافة الى استخدامه لبعض من الجمل والتعليقات (باللهجة العامية) وبما يتناسب وحالة المأساة.

أن الباحثة، وبناء على ما جاء، تؤكد ان (الروزخون) أو (القارئ)، هو مرجع ميلودرامي للممثل، يعتمد التلوين والتنوع الصوتي في الأداء أكثر من الجسد، وقد يكون السبب في الاعتماد على الصوت بسبب هول المأساة ذاتها، وجلال الرمز الحسيني في البيئة التي تمارس فيها (القراءة). لذلك ترى (الباحثة)، بأن (القصخون) و (الروزخون) يشكلان مظهرا من مظاهر المونودراما التي انتقلت الى العراق –بعد ان سبقتها إيران– وانتشرت متزامنة في العديد من أقطار العالم العربي، فهذه الأشكال الشعبية قد توطنت في الوطن العربي وأصبحت جزءا من موروثه الديني والطقسي والشعبي، وهي سابقة تسجلها الباحثة في اكتشاف اللبنة الأولى للمونودراما العربية.

ما اسفر عنه الاطار النظري

١- يعتبر (المحاكي ، القصخون ، الروزخون) من الاشكال المونودرامية الشعبية وهم يشكلون اللبنة الاولى او المشروع الاول للممثل المونودرامي في العراق .

٢- يتمتع (المحاكي ، القصخون ، الروزخون) بحضور مؤثر على مشاهديه من مشاهديه من الخاصة والعامة .

٣- ان خاصية الارتجال الحركي والصوتي الانية، ميزة مشتركة ما بين النماذج الثلاثة .

٤- يستخدم النماذج الثلاثة السرد والروي .

٥- يعمد (المحاكي ، القصخون) الى المحاكاة الصوتية والحركية (التقليد) بهدف النقد الاجتماعي والسياسي للوصول الى الاضحاك .

٦- يعمد (المحاكي ، القصخون) الى استخدام الاشارات والايماءات الجسدية .

٧- يلجأ (المحاكي ، القصخون ، الروزخون) الى استخدام القصائد الشعرية والنثرية وكذلك الاطوار الغنائية المحلية .

٨- يحاكي (القصخون ، الروزخون ، المحاكي) أكثر من شخصية وأكثر من نوع واحد، (رجل ، أمرأة ، طفل ، شيخ) .

٩- يستعمل(المحاكي ، القصخون) الادوات الاكسسوارية(العصا،السيف) وربما الملابس والملحقات الشخصية .

الدراسات السابقة

بعد تقصي الباحثة، وإطلاعها على العديد من البحوث والدراسات السابقة، لم تعثر على دراسة سابقة في هذا المجال، لكن الباحثة وجدت أطروحة دكتوراه للباحث (حسين علي هارف)، بغداد ١٩٩٧، بعنوان (الخصائص الفنية للمونودراما)، والتي اختصت بالجانب الأدبي للمونودراما، حيث بحث فيها الباحث عن الجذور الأولى للنص المونودرامي، وكيفية تطوره، كما تناول الآراء المؤيدة والمضادة له، وأسباب ظهور المونودراما، وتوصل فيها (الباحث) الى أن النص المونودرامي يمتلك كافة الشروط اللازمة له كنص أدبي، كما المسرحية التقليدية أو المسرحية ذات الفصل الواحد.

الفصل الثالث : الاطار الاجرائي

١- مجتمع البحث

يتحدد مجتمع البحث في محيط الاداء للمسرحية المونودرامية الرائدة .

٢- عينة البحث

مسرحية (مجنون يتحدى القدر) اداء (يوسف العاني).

٣- منهج البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي في تحليلها للأداء.

٤- ادوات البحث

المقابلة الشخصية

النص المكتوب

الخبرة الذاتية للباحثة

مصادر اخرى (كتب ، دوريات ، صور).

٥- طريقة اختيار العينة

اختارت الباحثة العينة القصدية وذلك لموافقتها مع مسار البحث.

٦- تحليل العينة

مسرحية (مجنون يتحدى القدر).

تأليف وأداء واخراج : (يوسف العاني).

مكان العرض : مدينة بغداد

زمان العرض : ١٩٥٠

تحليل الاداء

لقد شهد الربع الأول من القرن الماضي عروضا فردية شعرية او هزلية أو تقليدا، وهي عبارة عن استراحة وفواصل غنائية ترويحية في النوادي أو المسارح أو الحفلات وخصوصا في مصر، ومن هولاء (زكي طليمات) و (يوسف وهبي) و (نجيب الريحاني) و (علي الكسار) وغيرهم. وفي العراق كان (جعفر لقلق زادة) وعروضه الفردية في (الملاهي)، (والنوادي الليلية)، لكن هذه العروض البسيطة لا تمتلك ، ولعل هذه العروض تذكرنا بـ (المحاكي) الذي تناولته الباحثة سابقا، فالتراث العربي يحفل بالكثير من النشاطات الفردية سواء أكانوا دمى[*] أم أشخاصا مثل (الحاكي)، و(الراوي)، و(القصخون)، و(الروزخون)، فجميع هذه النشاطات الشعبية تعتمد المهارة الفردية، والتي تعد صورة متفاعلة متجسدة في ذاكرة المجتمع العربي، بل هي متأصلة في وجدان الفرد العربي من خلال المهرجانات الشعرية، لو عدنا بذاكرتنا الى العصر الجاهلي كسوق عكاظ، وقد يكون هذا أحد الأسباب التي دفعت بالمسرحيين العرب للإقبال على هذا الشكل المسرحي (المونودراما) في عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، فضلا عن الأسباب السياسية والفكرية والاقتصادية.

لقد وجدت (الباحثة)، بأن هناك تجربة على المستوى الأدبي والادائي للفنان الرائد (يوسف العاني) وهي مسرحيته المونودرامية (مجنون يتحدى القدر)(**)، وهي اول مسرحية (عربية) ايضاً ، وان صفة الريادة هذه تمنحها أهمية خاصة على صعيد التمثيل والإخراج ، كذلك لنسجل من خلالها ما حدث من تطور في المسرح العراقي والعربي ، حيث أن تكرار التجربة وأستمرارها قد يؤدي الى نضجها ، وذلك ما يؤكد اهميتها وخصوصيتها .

لقد وضع (العاني) انطباعه الفكري عن عصره بما أمتاز به من حس فني، حيث اختار ذلك الإنسان الذي جن بسبب موت زوجته، وولده وصديقه، مجنون نحيف القوام.. رث الثياب ..أشعث الشعر.. جلس في قاعة من قاعات مستشفى المجانين المظلمة. المجنون يقول في حرارة قدر...

---

[*](القرقوز) او (الاراجوز)، وهو مسرح صغير متنقل للدمى، تؤدى فيه الاصوات من قبل شخص واحد، (الباحثة).

**) المسرحية منشورة في مجلة الاقلام ، بغداد : العدد /٩ ، ايلول ، ١٩٨٨.

قدر... قدر... كل ما حصل بي من القدر! ما هذا القدر؟ ليته يكون أنسانا لانتقمت منه شر انتقام*.

أن المجنون، وبهذه الكلمات التي يبتدئ بها المسرحية، يريد أن يستحضر (القدر) من لاوعيه الى وعيه، ليحاكمه على ما اقترفه بحقه وحق الأخريين، فتجسيد شخصية (القدر) – من خلال الصوت – على هيئة إنسان من اجل ان يحاكمها عبر منطقه الإنساني من خلال الانفعالات الداخلية والتي تجسدت عبر الحركات والأصوات والتي بلورت لنا أزماته الشخصية على اعتبار ان لكل انفعال دلالته الحركية، حيث تنوعت وتعددت الأفعال الحركية، بما يتوافق مع ذلك الحلم الذي حقق لنا التوازن فيما تقرره الشخصية (المجنون) ذاتيا، وعبر أد لجتها للأفكار التي يريد ان يطرحها (العاني).

لقد تناول العديد من كتاب المسرح العالمي والعربي شخصية (المجنون) في مسرحياتهم – كما فعل (العاني) – لما لهذه الشخصية من طاقة درامية تعبيرية عالية فالشخصية الجنونية منفصلة عن الواقع إراديا أو إجباريا، تعيش حالة من الاغتراب تتجسد في انسحابها عن العالم الخارجي لتتمركز حول ذاتها، كما أن خاصية (المجنون) وظفت مسرحيا من خلال قوله للحقيقة وكانه حكيم.

وترى الباحثة، أن مسرحية (مجنون يتحدى القدر) بهذه البداية، هي تبداء من ذروة الانفعال الدرامي للشخصية في منطق تصوري لم يستطع (المجنون) التحكم به، فجاءت المشاهد متنوعة الانفعالات، أوصلتنا بالنتيجة بأن (العاني) كان يتنوع في منطقة الى أخرى عبر النسق اللفظي والحركي، ليؤسس ذروات متعددة على الرغم من تكرارها مسجلا موقفا دراميا منفصلا او مترابطا.

ان الحالات الدرامية في مسرحية (مجنون يتحدى القدر) تتنوع كما يلي:-

١- حالة درامية انفعالية عالية، عندما يستحضر (المجنون) القدر ليحاكمه.
٢- حالة درامية انفعالية متوسطة، عندما يقاضي (القدر) (المجنون) او حينما يعرض عليه الشراكة مثلا.
٣- حالة درامية بسيطة بين (المجنون) ونفسه.

وترى الباحثة في ضوء ما سبق من مؤشرات للحالات الدرامية، كان للحركة والإيماءة والإشارة أشكال حركية متوافقة لكل حالة من حالات الانفعال، وهي على النحو التالي:-

١- حالة درامية انفعالية عالية = حركة قوية سريعة متجه (غير مستقرة) ← (حسية).

٢- حالة درامية أنفعالية متوسطة = حركة مركبة متوسطة متجه مدركة ⟵ (شبه مستقرة).

٣- حالة درامية انفعالية بسيطة = حركة بسيطة واضحة (مستقرة) ⟵ (واعية).

ان الشخص المضطرب عقلياً يتميز بأيقاع حركي وصوتي مختلف تماماً عن غيره من الشخصيات السوية ، بمعنى أن ايقاع الشخصية (الغير سوية) يعكس ايقاعاً غير متحدد (لا ايقاع) ، فأذا كان الايقاع بحسب (الكسندر دين) هو تكرار لوحدات زمنية محددة تفصلها فواصل محددة ، فأن ايقاع (المضطرب ، المجنون) هو ايقاع غير متكرر الوحدات ، لكون الشخص متعرض للضغوطات نفسية لا واعية (هلوسات ، افكار ، أوهام ، وساوس) والذي ينعكس بداية على عملية التنفس (ايقاعها) ويتمظهر بشكل حركي / جسدي ، عن طريق حركات (سريعة ، لا متناسقة ، متباينة) وان ذلك ما يجعل الايقاع لدى الاشخاص (الغير اسوياء) ايقاعاً متخلخلاً تفشي به الحركة أكثر مما يعبر عنه الحوار .

لقد أستعان (العاني)* بحركات عديدة لتساعده في دفع الأفعال الى أعلى مستوى، كي يتحسس (المتلقي) بأن لهذه الحركات موقفا، وأزمة، وتساؤل، واستفسارا، حتى وأن كان هناك تداخل بين الحركة والصمت.

ويرى (العاني)، بأن للصمت مدلولا فلسفيا يتقابل وسلطة الظلم الذي تمظهر بمهارة محدودة وعفوية، انطلاقا من قدرته الجسدية البسيطة التي عدت ومفهومه الادائي مهارات مقنعة آنذاك. فهو يؤكد لنا ان هذه المهارات كانت متلائمة وطبيعة الموضوع لتكون بتقديره وسيلة اتصال معرفية بينه وبين الجمهور ووفق تصورات عصره، ليحقق الفعل الادائي الفني المطلوب.من خلال توقف واستمرار الحركة والانفعال ولاعتماد المسرحية المونودرامية على عدة ذروات عبرت عنها الحركة والفعل، فقد كان للصمت حضورا ادائيا انتقاليا بين ذروة

*) لقاء الباحثة مع الرائد(يوسف العاني) في دائرة السينما والمسرح بتاريخ ٢٠٠٢/١٠/١٦، الساعة (١١) صباحا.

وأخرى، على. فالانفعال العالي ترافقه حركة قوية ثم صمت، او سكون حركي، ويترجم هذا السكون الحركي من خلال (انحناءة الرأس)، او (تقوس الجذع) أو حركة ركوع (استناد على الركبة).

في ضوء تفسير الباحثة لكل تلك الحركات التي شكلت لغة مفاهيمية بسيطة، ولاعتماد الممثل (العاني) على الحس العفوي فانه لم يتخلى عن الخصيصة المونودرامية التي يتمتع بها الممثل

المونودرامي العالمي، ألا وهي خصيصة (الارتجال)، وقد تبلورت في المشهد الأخير من المسرحية، عندما يحاول (المجنون) القبض على القدر، عبر حركات (قوية، سريعة، متدفقة، مركبة، مرتجلة) محاولا مطابقتها مع المصدر الصوتي (غير المحدد) مكانيا، لغرض إيهام المتلقي بالصدق الادائي المتمثل بذلك الانتقال الحركي المتصادم، الذي يعبر عن حالة (اللاوعي) عند المجنون.

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج

١- ان مسرحية (مجنون يتحدى القدر) ، تمثل التجربة المونودرامية الرائدة في العراق ليس على صعيد كتابة النص المسرحي فقط ، بل على صعيد العرض (الاداء والاخراج) .

٢- تعتبر المسرحية من المسرحيات المونودرامية متعددة الشخصيات ، اضافة الى الشخصية الرئيسة (المجنون) والتي جسدت بممثل واحد يؤدي الشخصية الاساس اضافة الى اداءه للشخصيات الاخرى (الأم ، القدر ، الصديق) بواسطة الحركة او الصوت .

٣- ان شخصية (المجنون) الذي انطلق منها (المؤلف/ العاني) في النص المسرحي ، تمثل انتماءاً اصيلاً للشخصية المونودرامية ، تلك الشخصية اتي غالباً ما تعيش ازمة نفسية والذي تنعكس عليها اغتراباً أو أنكفاءاً ، وربما رفضاً للتصالح مع الواقع الاجتماعي أو الفكري ، واذا ما أخذنا زمن كتابتها (١٩٥٠)بعين الاعتبار ، فشخصية المجنون تمثل للمؤلف متنفساً نقدياً (سياسياً ، أجتماعياً) . أما بالنسبة للممثل فالشخصية تعتبر سبيلاً للكشف عن مناطق انفعالية حيوية ، وربما جديدة الى حد ما ، وذلك ما يسمح للمؤدي بالكشف عن تنويعات أدائية ابتكارية على المستويين الحركي والصوتي .

٤- أن الأداء لشخصية (المجنون) ، كان قد سمح للممثل في التنقل غير المألوف (آنذاك) بين الحالات الانفعالية المتعددة، وحيث أن الفعل الادائي الذي ابتدأ به العرض هو نقطة الذروة للفعل الدرامي ومعتمداً على (الحركة ، الايماءة ، الاشارة) في توصيل وتوصيف الحالة أو المشهد ، مما شكل تنوعاً أدائياً وربما مثل خروجاً عن المألوف في زمن العرض .

٥- لقد سعى (الممثل) الى توظيف حالات الصمت الصوتي والسكون الحركي ، لتكون محطات انتقالية ما بين مشهد وأخر وحالة وأخرى ، وبالتالي فقد اصبح (الصمت

والسكون) بمثابة لحظات استراحة للممثل وتوفيراً للجهد الانفعالي والحركي للقادم من الافعال والاحداث .

٦- لقد اعتمد (الممثل) على خصيصة الارتجال الحركي وبالتحديد في المشهد الاخير من العرض ، تلك الصفة (الارتجال) التي كانت ملازمة للنماذج الفردية الثلاث (المحاكي ، القصخون ، الروزخون) ، والتي اشرنا اليها في الفصل الثاني – الاطار النظري . ان الارتجال قد كان مرتكزاً أساسياً في فن التمثيل المسرحي منذ الاغريق.

الاستنتاجات

١- تمثل مسرحية (العاني) (مجنون يتحدى القدر) ، نقطة الشروع الاولى في الوطن العربي والعراق للمسرحية المونودرامية نصاً وعرضاً .

٢- ان الممثل العراقي (العاني) هو الرائد الاول على الصعيد الادائي في المونودراما محلياً وعربياً .

٣- لقد استند الممثل العراقي في ادائه للمونودراما على الخصائص الادائية لبعض المظاهر الفردية في التاريخ العربي والتاريخ العراقي الشعبي.

٤- يمثل الارتجال وخصوصاً الحركي ، ملمحاً مشتركاً ما بين المظاهر الادائية الفردية في الموروث العربي والممثل العراقي في المونودراما .

المصادر والمراجع

١. م. ف. البيديل ، سحر الاساطير – دراسة في الاسطورة . التاريخ . الحياة ، تر، حسان ميخائيل اسحاق ، دمشق : دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، ط١، ٢٠٠٥ ،٣٢٣.

٢. ينظر : حسين علي هارف ، الخصائص الفنية للموندراما ، اطروحة دكتوراه مقدمة الى جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧، ص ٦٥.

3-Al- Ahran weekly,5-11-1999 – August,issue No .441,srages of development by youssef kakak By internet.

٤.سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر: مطابع دار الشؤون الثقافية ١٩٩٣، ص ١٥٥، ١٥٦.

٥.منير البعلبكي، المورد، بيروت: دار الصلح للملايين، ١٩٨٢، ص ٥٨٩.

٦. أبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب د. ن، ص ١٥٦.

٧.مجدي وهبة، معجم مصطلحات اللادب، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ٣٢٩.

٨.ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت : دار لسان العرب ، م١ ، (د.ت) ، ص٤٦.

٩.جيلين ويلسون ، سيكولوجية ، فنون الاداء، تر، شاكر عبد الحميد ،الكويت: المجلس

الوطني للثقافة والفنون والادا ،٢٠٠٠،ص٨.

١٠..ينظر : زهير كاظم علوان ، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي ، رسالة ماجستير مقدمة الى جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧،ص٣٦.

١١.صالح سعد ، الانا – الاخر (ازدواجية الفن التمثيلي (الكويت) : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،٢٠٠١،ص٢٠٤.

١٢.زهير كاظم علوان ، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي ، مصدر سابق ،ص٣٨ .

١٣. ينظر : حسين علي هارف ، مصدر سابق ، ص٣٠.

١٤.المسعودي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، (بيروت) : دار الاندلس ، ص١٦٣.

١٥.المصدر السابق والصفحة .

١٦.زهير كاظم علوان ، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي ، مصدر سابق ،ص٤١.

١٧.سليم اكتشنر ، المسرح العربي بين حجري رحا ، مجلة المسرح ، العدد(٧٣)، ١٩٩٤،ص٥٦.

١٨.شوكت عبد الكريم البياتي ، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره على المسرح العربي المعاصر ، (بغداد): دار الشؤون الثقافية ،١٩٨٩،ص٥٧.

١٩.ينظر : زهير كاظم علوان، التراث العباسي وأثره في المسرح العربي ، مصدر سابق ،ص٤٣.

٢٠.ضياء خضير ، طلائع الاثر الاوربي في المسرح العراقي ، مجلة الاديب المعاصر (العدد /٤٣)كانون الثاني ، ١٩٩٢،ص٤٤.

٢١.شوكت عبد الكريم البياتي ، مصدر سابق ،ص٦٤.

٢٢.المصدر السابق ، ص، (٨١-٨٥).

٢٣.المصدر السابق نفسه ، ص٧٢-٧٣.

٢٤.ينظر : المصدر السابق نفسه ،ص٨٦.

٢٥.شوكت عبد الكريم البياتي ، مصدر سابق ،ص٨٧.

٢٦.محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، دار الهلال ،١٩٧٥،ص١٤٣.