

جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية

منصور نعمان نجم الدليمي، قسم المسرح، كلية الفنون الجميلة، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق

تاريخ القبول: 2019/4/11

تاريخ الاستلام: 2018/8/26

Expressi onist Roots in Shakespearean Texts

Mansor Numan Nagim AL- Dulaaimi, Department of Theater, College of Fine Arts, University of Salahaddin, Arbil, Iraq

Abstract

The research compares expressionist texts with Shakespearean texts, The first section presents the research issue In the question:

What are the expressionist roots in Shakespearean texts ?

This research is important for History of Drama Theory students. Its goal is to uncover the expressionist dramatic roots and its diversity in Shakespearean.

Section II included three topics: Effects of Renaissance and its variantsmm and Romanticism, and The Shakespearean hero.

In section III (research procedures), Shakespeare's, Macbeth, Hamlet, King Lear, Tempest were identified as a sample texts for the study. From expressionist texts, the sample was Emperor Jones, Gorilla, Calculator, Dream Girl.

The texts were analyzed within frames of Time, Hero perspective, Mask, and Ghost.

Section IV includes Conclusions. The Shakespearean hero has a perspective that is formed in the context of perspectives of the characters around the hero. This is confirmed by confusion and disintegration status in the perspective of expressionist hero.

The researcher suggests one recommendation, and concludes with a list of sources and references.

Keywords: Hero. Time. Ghosts. Writing technique. Mask

المخلص

يتطرق البحث إلى المقارنة والمقارنة بين النصوص التعبيرية والنصوص الشكسبيرية، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي ذيلت بالسؤال التالي: ما الجذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية؟ وحددت أهميته باعتباره يفيد دراسي تاريخ نظرية الدراما. أما هدف البحث فقد كان الكشف عن الجذور الدرامية التعبيرية وتنوعها في النصوص الشكسبيرية.

واحتوى الفصل الثاني على ثلاثة مباحث: الأول: مؤثرات عصر النهضة ومتغيراته، والثاني: الرومانسية، والثالث: البطل الشكسبير، فضلا عن الدراسات السابقة.

وفي الفصل الثالث حددت عينة من نصوص شكسبير وهي: مكبث، وهاملت، والملك لير، والعاصفة. ومن نصوص التعبيرية: الإمبراطور جونز، والغوريلا (ليوجين أونيل)، والآلة الحاسبة، والحالمة (للمر رايس).

وتم تحليل النصوص ضمن محاور منها: الزمن، ومنظور البطل، والقناع، والأشباح.

وتضمن الفصل الرابع الاستنتاجات ومنها: للبطل الشكسبير منظور يتكون من خلال مناظير الشخصيات البطلية المحيطة. وتؤكد ذلك عبر حالة التشوش والتفكك في منظور البطل التعبيري.

ثم وضع الباحث توصياته، واختتم بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: البطل. الزمن. الأشباح. تقنية الكتابة. القناع.

الفصل الأول: إطار البحث

مشكلة البحث:

في ضوء المتغيرات المتعددة ضمن الحقب التاريخية والإبداعية، ظهرت العديد من الاتجاهات المختلفة فيما يخص النوع الدرامي وأصنافه (Gorginian, 1980, p. 826)، وهذا الأمر يعد تعبيراً دقيقاً عن استجابة الدراما لروح العصر وتشربها للمتغيرات التي تمر في الحلقات الاجتماعية، وما يؤطرها من ظروف تاريخية ونفسية، فالشكل الفني للدراما يقتزن بعملية الاستجابة للمتغيرات، بوصف الدراما أنها حركة حياة. ولذلك جرت عمليات التداخل بين الدراما والفنون المجاورة، وشكلت مراحل إبداعية متطورة، فتشكلت نزعات واتجاهات ومذاهب تنعقد لحقبة زمنية، وتنتشي ثم تنحسر إلا أنها لا تموت، فالإبداع تراكمي بطبيعته.

ونتيجة لشعور الإنسان بقدوم الحرب الكونية الأولى، انبثقت حركات فنية ومنها التعبيرية وهي "نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تُصورها انفعالات الفنان أو الأديب، لا كما هي في الحقيقة والواقع. وهذه النزعة ظهرت في الأدب والفن، وقد ظهرت أولاً في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى 1914 وازدهرت حتى 1924" (Wahba, 1979; p. 62-63). إلا أن التعبيرية نشطت في ضروب الفنون المختلفة أيضاً و"لا تقتصر على الأدب وحده، بل تشمل الموسيقى والرسم والرقص والمسرح" (Maccowi, 1984, p. 5).

ومن غير شك، إن التعبيرية حركة ضد النزعة الواقعية والتأثيرية، بوصفها "دراما أوتوبيوغرافية، أو بالأصح دراما اعترافية" (Aslan, 1970, p. 336). لقد انتشرت التعبيرية في الدراما والفنون المختلفة، وامتصت طبيعة المشاعر التي سادت تلك الحقبة التاريخية ما قبل الحرب الكونية الأولى، وفي مرحلتها الأولى، شددت على الاحتجاج في وجه السلطة والمجتمع والعائلة، ومواجهة الكبت والحرية مقابل السلطة وضد مكنة الإنسان، معتمدين على ذات البطل، وسيادة اللاشعور، مما يبيلور عالماً متقطعاً، معتمدين على الرؤية الوحيدة للبطل الحالم بجو كابوسي، والحبكة تميل إلى التفكك والتجزؤ إلى أحداث مترابطة، وإلى أحداث عرضية، ولوحات. لذا فقد أصبحت الشخصية تعرف بالصفات دون الأسماء. أما بعد الحرب وما رافقها من مجازر، اتخذت التعبيرية صبغة راديكالية ونزعة ماركسية (Styan, J. L., 1995; pp. 416-418). لقد حافظت الدراما التعبيرية على الحدث المتقطع، والبطل الذي يبحث عن نفسه، بوصفه مجهولاً عن نفسه، وتكمن مأساته بإثم ربما اقترفه، ولم يستطع فهمه، أو الوقوف عنده فيقع فريسة للاضطهاد. (Aslan, 1970, p. 337).

اعتمدت التعبيرية تقنية خاصة في تكثيف الحوار، وأحياناً بحوار داخلي (مونولوج) يتسم بالغنائية والبوح، وخلق منافذ جديدة في التعبير الفني للبطل، والصور الشبحية التي تشكل عامل ضغط نفسي، وبالتالي ينكفي داخل أعماق ذاته، التي تتسيد رؤيته المنسكبة على ما يقع خارجها -الموضوع-، بمعنى أن البطل يرى الواقع الخارجي وفق رؤيته المشوهة للواقع، لهذا تكون الأشباح والأقنعة ضمن تقنية كتابة النص التعبيري. فالمؤلف التعبيري "يحاول خلق سراب من الواقعية على أساس تشويه الواقع عمداً، فهو يقدم قصة داخلية لا تكاد تعتمد على القصة الخارجية. فتفقد الشبه بالحياة الواقعية" (Marx, 1965, p. 281-282). والنصوص التعبيرية تشترك: بالتفكير المشوش للبطل، وبالقيم غير الواضحة، ومحاولة أن يكيف الإنسان نفسه في عالم يتسم بالإرباك. فضلاً عن اعتماد التعبيرية على سلسلة المشاهد التي تبدو مفككة، وكل مشهد يكون صورة تلتئم لتكوين الصورة الكلية للنص. وتدخل المؤثرات الصوتية والبصرية طرفاً في نسيج النص ذاته، ليلبغ تأثيرها مداه كاملاً (Marx, 1965, p. 282).

لقد أسهم الطرف التاريخي بخلق منافذ للتعبير الفني والأدبي، نتيجة ما مر به من تجربة سبقت الحرب وما تلاها، فالمتغيرات عدت عاصفة في الوجود الإنساني من تشويه وألم ومرارة وتوق لحياة سوية.

وهناك تجربة إنسانية مرت بها البشرية قبل قرون، حملت في رحمها العديد من المتغيرات، وعصفت بالقيم التي عدت بالية، ومحجمة لتطلعات الإنسان في حقبة تاريخية بدأت في منتصف القرن الثاني، وامتدت حتى القرن السادس عشر- عصر النهضة - وفيها حدثت ثورة في مجمل الحياة وعلى المستويات كافة: من أشكال الإبداع الفني، والجمالي، والعلمي، والثقافي. وبرزت إمكانات الإنسان وهو يبحث عن وجوده ليؤكد تطلعاته وتوجهاته الجديدة في عصر النهضة، والتطلع بروح مختلفة إلى الحياة والطبيعة، وأسهم إنسانها ببناء التحولات الكبرى في الحياة، والدراما واحدة منها -وتحديدا في تقنية الكتابة الدرامية- فقد أثرت الإبداع الدرامي، وصاغت شكلا وخصائص في كيفية التعبير، وامتد تأثيرها في حقب إبداعية لاحقة، ونتيجة لعوامل تم تبني بعض الصيغ التقنية في كتابة النصوص التعبيرية والشكسبيرية. على الرغم من اختلاف العوامل التي أدت إلى ظهور التعبيرية، ظهرت عوامل جديدة في عصر النهضة التي شكلت تيارا جارفا للمتغيرات التي اكتسحت الحياة ولوتتها بإطارها؛ وبالذات في النصوص الشكسبيرية التي شكلت روافد لبناء شكل النص الدرامي عند شكسبير. فالمتغيرات التي عصفت بالحياة الإقطاعية وقوضت سلطة الكنيسة، وظهور قوى جديدة مناوئة لكل ما هو قديم وبالمدت النصوص الشكسبيرية بروح جديدة، ومتغيرات في هيكل النص والصور المنبثقة منه. وفي المقابل فإن المتغيرات التي مرت بها الحياة أسهمت بظهور التعبيرية، بوصفها تتميز بالاحتجاج والرفض، غير أن الشكل الفني للدراما التعبيرية يقترن بمتغيرات حدثت في تقنية كتابة النصوص الشكسبيرية.

من هنا يبدو الموضوع غامضا، ومن أجل جلاء الغموض وتحديد موضوع البحث، كانت صياغة سؤال البحث على النحو التالي: ما هي جذور الدراما التعبيرية في النصوص الشكسبيرية؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تجلى أهمية البحث بوصفه يعيد قراءة التأثير والتأثر داخل النصوص الدرامية لحقتين تاريخيتين مختلفتين؛ مما يزيد من الوعي المعرفي والجمالي في ميدان الدراما. ويفيد البحث المهتمين بتاريخ نظرية الدراما، ومؤلفي النصوص الدرامية، وطلبة الدراسات العليا من تخصص النقد والتأليف الدرامي في العراق وخارجه.

هدف البحث:

يسعى البحث للكشف عن الجذور الدرامية التعبيرية وتنوعها في النصوص الشكسبيرية.

حدود البحث:

الزمني: النصوص الشكسبيرية 1623⁽¹⁾. والنصوص التعبيرية: 1920 - 1945.
الموضوعي: اقتران النصوص التعبيرية بتقنية كتابة النصوص الشكسبيرية.

الفصل الثاني: (الإطار النظري).

عصر النهضة والبطل الشكسبيرى.

المبحث الأول: مؤثرات عصر النهضة ومنتغيرات

شهد عصر النهضة العديد من المتغيرات التي أسهمت بتغيير منظور إنسان تلك الحقبة التاريخية، بوصفها تطورا كاسحا أدبا وفنا وفلسفة. فقد تطورت الدراسات الإنسانية والفلسفية مثلما تطورت العقلية التأملية، وبهذا المعنى فقد تغلغل عصر النهضة في كل ضروب الحياة حاملا لواء التغيير من جهة ورافضا للحياة القديمة المدرسية من جهة، والتعاليم البابوية من جهة ثانية (Awath, 1994, pp. 221-222).
لقد أغنى المفهوم الفلسفي لمنظور إنسان عصر النهضة بوصفه كان يحاول "تجاوز التفسيرات الأسطورية والخرافية للظواهر الطبيعية إلى تفسير يستند إلى الحدس العقلي والفرس العلمي والملاحظة

والاستقراء (Fattah, 1986, p. 34). بمعنى كان التضاؤل التدريجي للفكر اللاهوتي الذي كان متسلطا ومقاومته بفكر علمي نقدي، يسعى إلى اكتشاف الطبيعة والحياة من خلال "تأكيد النزعة النقدية التي تمر عبر الحواس والعقل، أما الناحية الأخرى فقد هدفت إلى تشكيل منهج جديد يرسم أبعاد نظرية معرفية جديدة للعالم، مما يساعد على قراءة التراث وتقييمه من زاوية نقدية عقلية" (Farhan, 1987, p. 14). إن ذلك شكل تطورا جوهريا بمنظور الرؤية التي ما عادت تنكئ على المفاهيم القديمة، بل أخذت تتعارض معها " فالقيم القديمة تؤكد على أن قيمة الفرد مرهونة بمقدار اندماجه بالكنيسة، ودرجة التحامه بالمجتمع. أما القيم الجديدة فإنها تنظر، بمنظار مخالف إلى مكانة الفرد، وترى قيمته مرهونة بمقدار ما ينجزه من عمل، وما يقدمه من إمكانات (Farhan, 1987, p. 23). فقد حدث انقلاب في طريقة التفكير إثر الاكتشافات العلمية الباهرة، وتجدد الحياة بتغيير النظرة بعد انهيار السلطة الكنسية ونشأة الدول القومية المستقلة، وانشقاق الكنيسة البروتستانتية، والنزعة العقلية وبروز الفكر التجريبي والاختراعات العلمية، فقد أسهمت بتجاوز الدراسات النظرية المحضة وشكلت دعوة مفتوحة لدراسة الواقع وإيجاد التفسير العلمي المعتمد على الاستقراء والملاحظة والانتباه لمجمل المتغيرات التي يمر بها المجتمع (Fattah, 1986, pp. 102-199).

لقد هز عصر النهضة مجمل الأفكار التي هيمنت على الحياة في العصور الوسيطة، ومنها الإقطاعية التي سلبت حقوق الإنسان، وأخضعت جسده للقنانة، وبدأت المتغيرات تزحف باتجاه التغيير بعد أهم المكتسبات المتعلقة بالطباعة التي أحدثت انقلابا بانتشار الثقافة وشيوعها، وتلبية لحاجة ماسة للقراء الذين اندفعوا في حركة النهضة، بالتالي استحوذها الفكري ضمن الطروحات الجديدة التي تبناها عصر النهضة، عبر التأكيد على اللغات القومية والكتابة باللغة التي يفهما الناس، جاعلين من الثروة الفنية الكامنة في الأدب الشعبي صيغة في التعبير عن الأفكار والمضامين، وقد تعمق الشعور القومي ورفع درجة الوعي، بعد أن كانت اللاتينية بثقافتها الكنسية مستحوذة على الثقافة الدينية وتعد مصدرا لها. إن إشاعة الثقافة زاد من فضح الإقطاع، وعمق مظاهر الصراع في المجتمعات الأوروبية، بوصفها تتميز بطابع تمرد صرخ ضد عملية الإجهاد على طاقة الإنسان. فضلا عن ظهور الحاجة للأيدي العاملة بفعل وجود المصانع، وهذا الأمر شدد على المرأة العاملة فنالت التقدير، باحترام الفرد ضمن المنظومة الاجتماعية، فانتشرت المفاهيم الجديدة التي تعلي من شأن الإنسان وتمجده وتزيد من ترسيخه في العلوم والآداب والفنون (Ahmad, 1979, pp. 55-61). وفي المجالات المختلفة، مما أسهم بتعميق الثنائيات بطبيعة التفكير، ففي القرنين الثاني عشر والثالث عشر اللذين شكلا حقبة انتقالية إلى عصر النهضة، تجسد التوازن غير المستقر بين النوازع الدينية وما تحمله من عقائد كنيسية من جانب والتطلع إلى الحياة ومتغيراتها من جانب آخر، فظهرت المتقابلات بين: الاجتماعية والدينية والفنية، معبرة عن التناقض الداخلي والاستقطاب الروحي (Al-Tikriti, 1990, p. 17).

وقد شكل هذا الأمر أساس الصراع بين المتناقضات وانعكس بوضوح في مجمل النشاط الأدبي والفني لعصر النهضة، فتحول منظور الرؤية إلى الطبيعة، فبينما كانت الطبيعة توصف بأنها تفتقر إلى الروح، أصبحت في عصر النهضة توصف بشفافيتها الروحية. فلم يعد الإنسان يبحث نظائر لحقيقة خارقة للطبيعة، وإنما يبحث عن آثار لشخصيته وانعكاس لمشاعره، باعتبار الطبيعة لم تعد خرساء، وإنما تعج بالحركة والتعبير عن مكنونات الإنسان وتقلبات مشاعره (Al-Tikriti, 1990, pp. 18-19).

لقد اكتسحت التحولات المستمدة من العقل فتجاوزت كل النزعات التوكيدية والقطعية التي كان العقل يأبى مناقشتها، بل يتم قبولها باعتبارها مسلمات غير قابلة للمناقشة أو الملاحظة أو طرح التساؤلات في حقيقتها. فقد تحولت فلسفة الإنسان الذي جرجر الحقائق ووضعها في مجهر نقدي مهما كانت جلييلة أو خطيرة، في ميزان العقل والاختبار الصارم الذي سيحدد نوع الحقيقة ودرجة صدقها من عدمه (Fattah, 1986, pp. 107-108).

ذلك يؤكد القطيعة مع الماضي والبحث في مجهولية المستقبل، فلم يعد هناك مصدر للإيمان بعد أن قطعت عرى العلاقة بين الإنسان وإرثه الديني الكنسي الماضي. من هنا صار التطلع إلى الطبيعة بوصفها مصدرا للإلهام والتطلعات ومنطقة الانطلاق للأفاق البعيدة المعبرة عن درجة تقلبات الأحاسيس والمشاعر، باعتبار العلم في عصر النهضة "نتيجة اجتماع عاملين: أحدهما صوري، يرجع إلى طبيعة العقل ذاته، والآخر مادي، يتكون من الإحساسات التي تنقلها الحواس" (Fattah, 1986. p 106).

المبحث الثاني: الرومانسية

كانت الرومانسية عتبة عصر النهضة، وأثرت الحياة الأدبية في العصر الأليزابيثي، وامتدت في عصور أخرى، إذ ساهم عدد من الكتاب والفلاسفة بإضفاء معان جديدة إليها، إلا أن أدب شكسبير "جسد جوهر عصر النهضة في مرحلة نضجه، أكثر مما فعل أي أدب أوربي آخر، وتمكن أدب شكسبير أن يحجب خلفه آداب أوربا الغربية لتلك الحقبة" (Tikriti, 1990. P. 28). فعكس شكسبير الطابع الرومانسي الذي اخترق مفاصل الحياة، والشخصية الرومانسية وما تعانیه من تمزق داخلي، وتغنى بالآلام الفردية التي هي من ميزات الرومانسية. فالعلاقات المتناحرة والاشتباك المتواصل في الحياة الاجتماعية والسياسية، دفعت الرومانسي إلى رؤية العالم متصارعا ومضطربا (Othman, 2017. P. 51)، ففي نصوص شكسبير لم تكن "هناك آلهة، بل هناك ملوك فقط، كل منهم جلال وضحية، وهناك ناس خائفون إلا أن يحدقوا في سلم التاريخ الكبير، وليس ثمة قدر يقرر مصير البطل" (Yasser, 2008, p. 42)، لهذا تولد شعور عارم بالتبرم من الحياة، فلازمت الرومانسي الكآبة، والحزن، والشعور بالحيف، والعواطف المتهيجة، وجعلته يرى أن العالم خرب، قد لوثته الطموحات والأنانية وسفك الدماء، لهذا انزوى الرومانسي مبتعدا عن العالم، تاركا لعواطفه المتفردة والمتدفقة ولخياله الهائم في الطبيعة أن ينسج صورة العالم الذي يريده، وكان الإيمان بالخيال جانبا جوهريا من إيمان العصر بالذات الفردية. لقد أصبح الشعراء واعين بهذه القدرة المذهلة على خلق عوالم خيالية، بمثابة الانعتاق من العالم الدنيوي إلى عوالم أخرى وصفها (بليك): "إن عالم الخيال هو عالم الأبدية" (Bora, 2009, p. 74).

إن خيال الرومانسي الجامح يخترق السطح؛ وينفذ إلى الأعماق ليصل إلى القلب، ولا يقف عند التفاصيل الخارجية والصور المتخيلة التي يتم ابتكارها تفوق الواقع لأنه يقف ضده؛ لذا شحنت الصور بالحركة المتوثبة (Abdul Hamid, 2009. P. 17). لتندفق العاطفة وتتألق فيها، وقد تم تغليبها على العقل، مما عزز الشعور بطغيان ذات الرومانسي وفرديته المميزة. وقد عني الرومانسيون بالأحلام بوصف "الروح تتكلم في الحلم بلغة مغايرة كل المغايرة للغتنا العادية، إذ تتمثل فيها الأفكار والأشياء بصور مختلفة" (Othman, 2017, p 69)، ومن هنا وجدت الرومانسية حظوة لدى الأدباء والمفكرين وامتدت تأثيراتها لأكثر من عصر.

المبحث الثالث: البطل الشكسبييري

في ضوء المتغيرات في المفاهيم الإنسانية في العصر الأليزابيثي، الذي عكس وعيا متجددا في الحياة، وفتح أفقا في التفكير غير المسبوق، نتيجة التحولات الفكرية الشاملة في مختلف ضروب الحياة، وانعكس الأمر ذاته في تقنية كتابة النصوص الشكسبييرية التي أسهم فيها شكسبير بامتصاص البعد الفكري وخلق وشائج يعبر من خلالها عن طبيعة التفرد لأبطاله، ونسج الحدث الدرامي، والاستعانة بكل ما يجعل الحياة تدب في نصوصه الدرامية. والجدير بالتنويه أن عصر النهضة قد التفت إلى البطل الذي يعاني الانزعال الداخلي، لهذا توسعت دائرة الاهتمام بذات الأبطال، بتنوع مفاهيمهم ورؤاهم وتطلعاتهم. فالبطل الشكسبييري قد يقع عليه الحدث، لكنه بالمقابل يقاوم ويدفع عن نفسه الكارثة بخطة ويقوم بتنفيذها، فالبطل ليس عاجزا، إنه يحاول أن يستعيد استقراره بوسائل شتى، وإن كلفه ذلك حياته وحياة المناوئين له. فالبطل لا يستجدي

عظفا بل احتراماً، ويسعى إلى استعادة هيئته وقوته التي افتقدتها على الرغم منه فهو "يعني أن الفرد مسجون ضمن حدود منظوره الخاص... ويميز بين العالم كما هو، والعالم كما يراه" (Dillon, 1986, p. 164).
لقد جرى التأكيد على أحاسيس البطل وكيف يرى العالم من حوله؟ بل وكيف يستقبله؟؛ إن هذه المسألة شكلت عمقا في النصوص الشكسبيرية، التي وجدت منفذا لها في النفس البشرية وما يمور فيها من أحاسيس، والطبيعة شكلت بكل تضاريسها نافذة للتورية والمجاز في التعبير عما يدور بخلد الأبطال، فتتزاخم الصور داخل البطل فتعكس طبيعة العصر الإلزابيثي الذي عاشه المؤلف وانعكس برؤية الأبطال، وما يدور في دواخلهم من مشاعر وأفكار وصور لمستقبل مجهول، يجعل من الصراعات الداخلية ثورة في ذات البطل، وكل فعل يشكل زاوية في تكوينه ويسحب البطل إلى أقبية ودهاليز نفسه، وهذا يعني وجود خلل في المنظومة الأخلاقية للبطل، وميزته. إن هذا الشرح يستطرد حدا يخرج فيه عن سيطرة البطل ويدفعه إلى تدميره (Dillon, 1986, p. 193).

إن اتساع ذات البطل، يفتح أفقا للبعد الميتافيزيقي، عن طريق استدعاء الأموات للحياة من جديد، وكأنهم أحياء، بالتالي يعطي بعدا إنثروبولوجيا لكل الأشباح التي تدخل طرفا أساسيا في الحدث. إن توظيف ذلك بعقل شكسبير، يختلف عن توظيفه عند سنيكا فقد "رفض الشبح السينيكي، لأنه ببساطة لا ينتمي إلى المعتقد الإلزابيثي، وذلك بإظهار أثر الطيف في أفسس أشخاص لكل رأيهِ المغاير في عالم الأرواح" (Wilson, 1981, p. 65). وهذا يعني أن الشخصية البطلة نسجت وفق معطيات عصر النهضة، وتكون مليئة ومشحونة وقادرة على الجري وراء تحقيق أهدافها وذلك "بسبب الشخصية الجديدة التي لم تعد تستوعبها منظومة العلاقات القديمة" (Gorginian, 1980, p. 635). مما يبرر شدة التصادم بين الأبطال على الرغم من انكفاء قسم منهم في زحمة الصراع؛ مما يدفعهم للدخول داخل الذات، يجرون خيبة شعورهم وأحاسيسهم المتضاربة بعالم مسكون بالوحشية؛ مما يولد لديهم إحساسا بالعزلة غير معلن. وعليه فإن صورة العالم المحيط تكون انعكاسا جوهريا لرؤية البطل، بمعنى التأكيد على تفرد الرؤية الخاصة بالأبطال إذ "صار يعني الثورة على السلطوية والدعوة إلى الفردية، وتقرير الحرية الشخصية" (Fattah, 1986, p. 108).

من هنا يمكن فهم ولع الأبطال بأحاسيسهم، ورؤية العالم الخارجي -الموضوع- بصورة مختلفة عما يحيطهم من أبطال "إن الوعي المفرط في الذات يقلص العالم إلى مجرد علاقة نسبية تعتمد على الذات" (Dillon, 1986, p. 165). فعزلة البطل الداخلية وانسحابه غير المعلن، وشحن أفكاره وتوهج أحاسيسه المفرطة إنما توحى بأن العالم الخارجي يشكل ترسانة صلبة يصعب خرقها، إلا بخطة قوية قادرة على زلزلة الكيان الضاغظ على الأبطال الذي يحسون بثقله وضغطه المستمر، فيلجأ الأبطال للتعبير عن القوة الراضحة والكامنة لأنفاسهم عبر الحوار الجانبي الذي يشكل متنفسا للذات بكشف حقيقة ما يحسونه في اللحظة، ويعبر بهذه الدرجة أو تلك عن المعاناة مما يحيطهم من أبطال مناوئين لهم. إن الحوار الجانبي يكشف رأي البطل بالبطل المناوئ، وكأنه يجد سببا للتنفيس عن دخيلة نفسه التي يعاني بسببها من ثقل ما يزرع تحت وطأته. كما هو حال لقاء الأبطال بالأشباح الذين يشير إلى عزلتهم الداخلية، ويمكننا القول للتعبير عما يحسونه وما يدركونه في الذهن، من آراء وأفكار تعاد عن طريق تقنية أوجدها المؤلف بشخصيات الأشباح التي تعبر عن صور في ذهن البطل. أسوة بجعل الطبيعة تعكس آثار الإنسان في عصر النهضة. ذلك عزز وجود نظامين في داخل أبطال شكسبير "والتناغم بين النظام الداخلي في الفرد والنظام الأعظم في الكون، ينقلب ليكون الاضطراب المتبادل حقيقة عقيمة. والحياة تققطع بعنف وبشدوز وعري الحب، والملكية، والولاء، تنتهك وتعصم بالخيانة" (Dillon, 1986, p. 19).

لقد تعاطمت وظيفة ذات البطل، وهي بالتأكيد على العزلة الداخلية، وإن كان للبطل علائق اجتماعية مع الآخرين إلا أنه يستطيع التملص منهم في أي لحظة يشاء، وبذلك يكون أكثر قربا إلى دواخله. ويأتي دور

الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يقود إلى وقف الحدث الدرامي وخلخلة اتصاله، "من الضروري التأكيد على أن كل حدث في المآسي الشكسبيرية قد بني في الحقيقة على مثل هذا الخروج المستمر للأبطال عن خطهم القصصي، هذا الخط المرتبط بالأهداف الخاصة لكفاحهم ومساعدتهم، الأمر الذي يوضحه تنامي دور المونولوج وتنامي وظيفته الجديدة" (Gorginian,1980,P. 646). وبذلك يكون بوح البطل أكثر تدفقا واتساعا وأعمق شمولا وأرهف حسا في التعبير عن الأفكار والأحاسيس المتضاربة والتناقضات الحادة والمزدحمة في نفسه.

إن إيقاف الحدث الدرامي والخروج عنه، يعد من هذه الزاوية قيمة تقنية؛ لأنه يسلب الضوء على حقائق مغيبة تشكل رؤى متعلقة بأذيال المجهول، وصورا مضربة للحالات التي يصعب كشفها علنا، إنها لحظة حلمية يعزل فيها البطل نفسه عن العالم ويكشف عن الطابع الكوني الذي ينتمي إليه بوصفه حاملا للبعد الميتافيزيقي؛ وبذلك يخرق الزمن عبر تألق الحوار الداخلي والعودة من جديد للحدث الدرامي، هذا التقطيع البارح لجسد النص الدرامي يعبر عن تقنية بالكتابة الدرامية، وفيها تحديد لمسارات الحدث وخرقه، وجعل التناقض الدرامي تناوبا بين الحوار والحوار الجانبي والحوار الداخلي، مما يزيد التشويق ويخلق هرمية متميزة لجسد النص الدرامي.

وفي ضوء ما تقدم، يمكن تلمس اضطراب البطل غير المعلن، وتشوش رؤيته للعالم المحيط به، وجعل عزلته وأفكاره محط ذات البطل التي لا يعلن عنها للموثقين ممن هم بمعيته.

الدراسات السابقة:

لم تظهر دراسات تناولت جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية كما تم التطرق إليها في البحث، إلا أن هناك بعض الدراسات التي تناولت نصوص شكسبير وعروضها في المسرح العراقي. والمسألة ذاتها تنطبق على التعبيرية، وفي ضوءه سيتم استعراض الدراسات وهي:

أولا:

(Ibrahim, Kamal Khalil, 1989): Master Thesis entitled (Iraqi Director's dealing with Shakespearean Theater)

وتحدت المشكلة بطبيعة رؤى المخرجين العراقيين. وكان الهدف: التعرف على مدى أمانة المخرج في نقل أفكار شكسبير. أما الحد المكاني فهو بغداد، والزمني 1950-1987. وقد تناول في الإطار النظري معطيات العهد الاليزابيثي، وقدم تحليلا وصفيا لواقع الحياة في انكلترا. وفي الفصل الثالث قدم تحليلا وصفيا لبعض العروض المسرحية الشكسبيرية المقدمة في العراق، أما الفصل الرابع فقد ناقش النتائج التي توصل إليها. وفي الفصل الخامس أورد عددا من الاستنتاجات أهمها: عدم اتباع المخرجين العراقيين للدقة التاريخية في العروض الشكسبيرية. وتنوع الاساليب الاخراجية. ولجوء معظم المخرجين العراقيين إلى حذف مشاهد ومقاطع من النصوص الشكسبيرية

ثانيا:

(Athari, Tariq Kazim, 1992): Master Thesis entitled (Expressionism and its Impact on Iraqi Theater)

وتضمنت ستة فصول وحدت مشكلة البحث بسؤال: ما أثر التعبيرية في المسرح العراقي؟ وصمم خمسة أهداف أهمها: تحديد الخصائص الاساسية للمذهب التعبيري نصاً وعرضاً، وتطرق الإطار النظري إلى الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في ألمانيا. والموقف الجمالي. أما الفصل الثالث فتناول فيه رواد المسرح التعبيري. بينما ضم الفصل الرابع ثلاثة مباحث هي: التعبيرية في النص المسرحي العالمي، والتعبيرية في النص المسرحي العراقي، وعناصر النص التعبيري. أما الفصل الخامس الذي جاء بمثابة اجراءات البحث فكان بثلاثة مباحث هي: التعبيرية في العرض المسرحي العالمي، والتعبيرية في العرض

المسرحي العراقي، وعناصر العرض التعبيري. والفصل السادس فقد احتوى على الاستنتاجات، وأهمها: أثر التعبيرية في المسرح العراقي على صعيدي النص المسرحي والعرض من الناحية التقنية. وتحول المخرج العراقي في التعامل مع خشبة المسرح إلى فضاء العرض.

ثالثاً:

(Abdul Hamid, Sami. 2004): PhD thesis entitled (Arabs in Shakespearean Theater Comparative Study of the Textual and Directorial Approaches)

الفصل الأول تناول مشكلة البحث التي تتلخص بالبحث عن مواقع المصادر والمرجعيات العربية الواردة في مسرحيات شكسبير، ومدى توظيف المخرج العراقي. وتجلت أهميته البحث، بوصفه يسلط الضوء على تغلغل الثقافة في النصوص الشكسبيرية وحدد هدفين هما: تحليل الشخصيات العربية والعلامات والإشارات المختلفة وصولاً إلى تأثيراتها، وتبسيط الضوء على مقاربات المخرجين العراقيين لمسرحيات شكسبير. وفي الفصل الثاني تم التطرق إلى تأثيرات الثقافة العربية في الثقافة الأوروبية، وإلى استعراض علاقات الإنكليز في العهد الإليزابيثي من الناحيتين التجارية والثقافية. أما الفصل الثالث فعرض إجراءات البحث، الأول هو تحليل ثلاثة شخصيات عربية هي: عطيل، وأمير مراكش، وهارون، وحلل استخدام شكسبير للزهور والنباتات والطيور والمدن العربية والألعاب التي اقتبس شكسبير منها رقصة الفرس، والثاني هو تحليل العروض الشكسبيرية التي قدمت في بغداد وهي: تاجر البندقية، وعطيل، وهاملت، وماكبث، والعاصفة، وحلم ليلة صيف، وروميو وجوليت، وانطوني وكليوباترا، ويوليوس قيصر، والملك لير.

وحدد الفصل الرابع عدداً من النتائج، وأهمها: امتلاء ذاكرة شكسبير بالشخصيات والعلامات والإشارات العربية المختلفة للبلدان والأشجار والطيور والحيوانات الأسطورية وبعض المعتقدات. هذا وتجدر الإشارة إلى أغلب المخرجين لجأوا إلى حذف الكثير من نصوص شكسبير، بشكل منطقي أحياناً وأخرى عشوائياً.

رابعاً:

(Al-Qaisi, Berlin, Kazem Muftin, 2005): Master Thesis entitled (Expressionism and its Applications in the Iraqi Theater Scene).

طرحت مشكلة البحث سؤالاً هو: هل نجح مصممو المناظر المسرحية في تجسيد الحركة التعبيرية في المنظر المسرحي العراقي؟ وكانت أهمية البحث تدور حول التعبيرية بوصفها حركة ضمت الفنون والأدب والشعر والمسرح. وكان هدف البحث: ما مدى تجسيد المصمم للسمات التعبيرية في المنظر المسرحي العراقي. وكان الحد الزمني: العروض من عام 1980-1990، والحد المكاني: مسارح بغداد.

وتطرق في الفصل الثاني إلى التعبيرية في المنظر من حيث وظيفة الإشارة إلى معانٍ متعددة. وفي الفصل الثالث تطرق إلى إجراءات البحث، وتم اختيار عينة مكونة من ثلاثة عروض وهي: لعبة حلم، والغوريلا، وحفل تهرجي السود، وجرى مناقشة تلك العروض. وفي الفصل الرابع تم مناقشة النتائج. أما الفصل الخامس، فقد ظهرت فيه استنتاجات أهمها: إن المنظر في التعبيرية كان تعبيراً عن رؤية المخرجين ومدى برهمهم من التسلسل والاضطهاد. وانعكس تأثير التعبيرية من حيث تقنياتها بعروض لاحقة غير تعبيرية.

خامساً:

(Hamid, Majeed Moutamad, 2006): Ph. D. thesis entitled (The Concept of Existence and Non-Existence in Shakespeare Plays).

الدراسة مكونة من أربعة فصول، ضم الفصل الأول مشكلة البحث المتعلقة باستكشاف مفهوم الوجود والعدم لدى كتاب الدراما وشكسبير نفسه. وكان هدف البحث هو الكشف عن ماهية الوجود والعدم في أدب شكسبير المسرحي. وكان الحد المكاني هو الموطن الذي ترعرع فيه شكسبير، والزمني شمل عصر شكسبير والنهضة. وتناول الفصل الثاني المباحث التالية: مفهوم الوجود والعدم- نظرة فلسفية. والدراما في عصر النهضة، وشكسبير والأدب المسرحي.

أما الفصل الثالث، (إجراءات البحث)، فقد تم تحليل المسرحيات التالية: مكبث، وهاملت، وكريولانس. أما الفصل الرابع فنناقش خمس نتائج، ومنها صاغ الاستنتاجات وأهمها ثلاثة استنتاجات هي: أ. نجاة الإنسان من الوجود الذي يلي الموت، وهذا الخوف متولد من جهل الإنسان بكينونته، إذ يبقى الإنسان ضائعا بين حقيقة الوجود والعدم مستمدا ضياعه من حالة الشك الطاغية. ب. عند انتقاء وجود العالم يتحول العبث إلى حالة من السلطة الطاغية على الإنسان، وهي المرحلة التي تسبق العدم، إذ إن العبث في مسرحيات شكسبير يؤسس حضور العالم. ج. يستحيل الإنسان إلى العدم عندما يموت ويفقد التواصل مع الأحياء بوجودهم، إذ يبقى الإنسان حاضرا في وجود الآخرين إذا بقي على تواصل بعقولهم.

وفي ضوء الدراسات التي تم استعراضها، فإن الصلة بينها وبين بحث (جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية) بعيدة؛ فقد انصبت دراسة إبراهيم على مدى أمانة المخرجين للنصوص الشكسبيرية ودرجة دقتها التاريخية. أما دراسة عبد الحميد فقد انصبت على تأثير الثقافة العربية في النصوص الشكسبيرية، هذا من جانب، وعلى عملية المعالجة الإخراجية لتلك النصوص في المسرحية العراقية من جانب آخر. أي أن المقارنة انحصرت في الدلالات العربية في النصوص والعروض المسرحية المقدمة. أما دراسة حميد، فقد كانت تبحث في قضية الوجود والعدم في النصوص الشكسبيرية وعبر المواقف وما يحدث في الشخصية البطلية من انهيار.

أما ما يخص الدراستين حول التعبيرية فقد تناول العذاري، نشأتها الفلسفية والتاريخية وأهم أعلامها ونصوصها وتأثيرها وتطرق إلى عروض تعبيرية قدمت في العراق وخلص إلى عناصر العرض التعبيري. أما دراسة القيسي فقد تم فيها تناول التعبيرية من زاوية تقنية المنظر المسرحي في العرض. وفي ضوء ما تقدم، لم تكن هناك صلة بين ما تقدم من دراسات حول شكسبير والتعبيرية إلا في المنهج المتبع وهو التحليلي والوصفي وهناك اختلاف في المشكلة، والأهداف، والنتائج والاستنتاجات.

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: يتكون من النصوص الشكسبيرية والنصوص التعبيرية.

عينة البحث: تم اختيار عدد من النصوص الشكسبيرية وهي:

The Tempest, Macbeth, Hamlet, King Lear

أما النصوص التعبيرية فكانت:

While the expressive texts were: Emperor Jones and Gorilla by O'Neill, and The Calculator, and Dream Girl by Elmer Rice

أداة البحث: ما أسفر عنه الإطار النظري، والملاحظة.

طريقة البحث: اعتمد على منهج الوصفي والتحليلي.

تحليل العينة: سيتم التحليل وفق المحاور الآتية:

1. الزمن:

تقول الساحرة 3 في نص (مكبث): "سلاما يا مكبث، يا ملكا فيما بعد". (Shakespeare, No Date, p. 69).

ومن خلاله يفهم طبيعة خرق الزمن واستقدام زمن لاحق سيكون فيه مكبث ملكا. هذه المسألة تدفع بانكوو لاستطلاع رأيهن قائلا: "إن يكن بمقدوركن التمعن ببذور الزمن. فتعرفن أيها سينمو، وأيها لا". (ص 70). لقد تداخلت الرؤية الذاتية للزمن واتضح ذلك عبر إجابات الساحرات الثلاث:

"الساحرة 1: أقل شأنًا من مكبث، وأعظم.

الساحرة 2: أقل منه سعادة ولكن أسعد منه بكثير.

الساحرة 3: ستلد الملوك وإن يقتك الملك". (ص70).

إذن هناك رؤية تكهنية صاغت خطاب الساحرات الموجه للبطلين اللذين دهشا للنبوءة، التي ستشكل المحور الأساس للأحداث اللاحقة. فقد التمعت أفكار الساحرات بكليهما، فالرؤية الذاتية التي تذهب العقل وتتسبده، ستشكل برنامج عمل لكلا البطلين وما ستؤول إليه الأحداث. رؤية تحيل العالم الخارجي مضببا غير واضح الملامح، تشدد على اصطدام الذات بما يقع خارجها. وفي نص (الملك لير) الذي ازدحم عقله وكاد أن يفقده، بعد أن التقى غلوستر الذي سملت كلتا عينيه، وإذا بلير يتخيل محكمة قاتلا: "ماذا؟ أمجنون أنت؟ للمرء أن يرى كيف تسير هذه الدنيا من غير عينين. انظر بأذنيك: انظر إلى هذا القاضي وهو يعنف ذلك اللص التافه. أصغ إلي بأذنيك: ليتبادلا المكان، واحزر يا شاطر، أيهما القاضي، وأيهما اللص". (ص128). والجدير بالانتباه أن حوار لير، بوصفه تداخلا للأزمنة عبر تداخل المواقف وقلبيها، فالأمكنة تعد أزمنة وكما في الحوار بين لير وابنته كورديليا، بعد أن أفاق مما ألم به:

"كورديليا: كيف حال أبي المليك؟

لير: تظلمونني إذ تخرجونني من القبر

أنت روح من الجنة. أما أنا فموثوق على عجلة نار، حتى دموعي" (ص137). هنا برزت أمكنة تحمل أزمنة فالجنة، زمن سرمدي، كما عجلة النار.

والأزمنة ترد ضمن سياق الحدث، لكنها تشكل حزمة متداخلة مشتبكة مع زمن الأبطال، إنه استقدام لزمن لاحق. وفي موضع آخر تصف كورديليا أباهما بعد أن وجدته، واصفة إياه "في أب، أحيل طفلا كأبي" (ص137). بعد مشهد العاصفة، يجلس لير ويطلب من إدغار الذي اعتبره عالما وفيلسوبا، أن يعد لمحاكمة ابنتيه: غونزيل وريغن، وينصب محكمة من: إدغار والبهلول وكنت، داخل الكوخ (ص98-100). هذه اللحظة شكلت عمقا في النص لأنها جمعت بين منظور البطل الذي يكتسح ما يقع خارجه ويفرض اشتراطاته عليه. والتداخل الزمني بين ما وقع فعلا وشكل صفحة من صفحات الماضي، يعاد ليكون حاضرا. إنه استدعاء للماضي يقترن بعملية استرداد الزمن الحافل بالأحداث. أما في نص (هاملت) فحوار هاملت وأوفيليا يظهر مفهوميين للزمن:

"هاملت: انظري كيف ينضح وجه أمي بالبشر والفرح، ولما يمر على موت أبي ساعتان.

أوفيليا: بل أشهر أربعة يا مولاي" (ص103).

يلاحظ التناقض بالمفهوم الزمني لكليهما، إذ يجيب هاملت "أيموت منذ شهرين، ولا ينسى؟". (ص103). فيظهر التناقض في توقيت موت هاملت الأب، إشارة إلى الرؤية الذاتية للبطل، فالعالم يرى من زاوية هاملت، فقد أسهمت مشاعر البطل بإلغاء التوقيت الكرونولوجي (Chronology) للزمن، معتمدا على التوقيت النفسي، ليعبر هاملت عن درجة الألم والحزن التي تملأ صدره، بالتالي صار للزمن مفهومين مختلفان. وفي نص (الإمبراطور جونز) يقول البطل جونز: "لقد مضت ساعتان وكأنها الأبدية". (ص56). إنهما كالساعتين اللتين أشار هاملت لهما، فالزمن درجة شعور البطل بالمحنة التي يعيشها. وتجلت سطوة الزمن الماضي حين يطارد الماضي جونز، مثلما يطارد الماضي هاملت. والتداعي الحر للتداخل الزمني للمستمر صفر، في نص (الآلة الحاسبة) وحالة الهذيان اختلطت فيها اللحظة الراهنة: القتل، والوظيفة، والزوجة، والأرقام... الخ، هذه الصورة المترابطة من أزمنة متداخلة، وأمكنة مختلفة تعيد الانتباه لطبيعة المفهوم الزمني النفسي الذي سبق الإشارة إليه في حوار هاملت مع أوفيليا، عن طريق نبش الماضي وصوره. فالمستمر صفر يختزل خمسة وعشرين عاما في لحظات، ليتم من خلالها محاصرته، كما حاصرت ابنتا لير أباهما. أما في نص (الحالمة)، فإن البطلة وعن طريق أحلام اليقظة يتم من خلالها بلورة أزمنة ماضوية ومستقبلية، وبذلك

يتضح أن مفهوم الزمن في النص يختلف، فالبطلة تستدعي الماضي بأحلام يقظتها "صوت المذياع، وفتاة يلتقيها بيرسيفال داخل الإذاعة، وإذا بجورجينا، تتحول إلى تلك الفتاة، وتبدأ بطرح الأسئلة، وتكتشف أنها تحب زوج أختها وهو لا يعلم بذلك". (ص 32-35) هذه القدرة الفائقة باستعادة الأزمنة حدثت مع هاملت وهو يستعيد بحواره مع شبح هاملت الأب، والملاحظات التي يوردها وما كتبه من حوار إلى الممثلين. وكذلك في نص (العاصفة) إذ يتحكم البطل باللعب بالشخصيات الأخرى ويغرقها في البحر من غير أن يميز أجسادها.

2. منظور البطل:

يتضح منظور مكبث حالما يسمع خبر تكريمه بأن يكون (أمير كودور) مما جعله يستغرق طويلاً محاوراً نفسه متغلغلاً في أعماقه في حوار داخلي "مكبث: هذا الخطاب الخارق للطبيعة. لا هو بالشر، ولا هو بالخير: فإن يكن شراً، لماذا يمنحني عربونا بالنجاح" (ص73). لقد تسيدت رؤية الساحرات اللاتي جعلن من الأحلام البعيدة قريبة، فتماوج الزمن في منظور البطل مكبث، جعل من الماضي والمستقبل معاً، والحاضر ليس أكثر من لحظة مقسومة بين الماضي والمستقبل. إن تدافع مكبث من أجل أن ينال ما يصبو إليه دفعه للإقدام على قتل الملك، لكنه لحظتها يحس بالوهن. إلا أن الدعم الذي تلقاه من الليدي ماكبث، من شد أزر الطموح في نفسه، يحوله إلى سفاك للدماء. "ليزلزل كياني الموحد إنساناً. حتى ليختنق الفعل في التكهّن، وما من حقيقي الذي ليس بالحقيقي" (ص74). لقد صار مكبث لا يعرف نفسه. فقد تحول العالم إلى وهم بعينيه. وما إن استقبلته الليدي ماكبث وعلمت بالنبوءة، حتى انتشت بفكرة أن يكون مكبث ملكاً: "رسائلك حملتني نشوة إلى ما وراء، هذا الحاضر الذي لا يعلم، فجعلت الآن أحس بالمستقبل في اللحظة الراهنة". (ص82). لقد رددت الليدي ماكبث كلمة "النشوة" وحملتها إلى المستقبل، ذلك المجهول غير المحدد، والحاضر الذي أضحى كريهاً، وتلك خاصية عصر النهضة، عصر المعارف بعد أن قطع الإنسان علاقته مع الكنيسة، وتطلع إلى المستقبل الذي يعد مجهولاً، واهتم بنبش الطبيعة والتفرس فيها. كما هو حال الليدي ماكبث التي استولت عليها فكرة أن يكون مكبث ملكاً، فهي تتوق إلى هناك، الذي يشكل مجهولاً. فراحت الليدي ماكبث تتكهّن وتشد من أزر زوجها وترسم صورة مقتل (دنكن) قبل قتله بعد أن تجعل حارسي الملك يثملان تماماً.

"عندما تكون الطبيعة منهما

غريقة في نومه كنومة الخنزير، أشبه بالموت،

هل ثمة ما لا نستطيع فعله، أنا وأنت

في دنكن وهو بلا حراسة؟" (ص 90).

صورة متكهّن بها لحدث قبل وقوعه، وهو جزء من تقنية الكتابة الشكسبيرية في تركيب المشاهد بين ما يحدث وما سيحدث داخل الحدث. فالليدي مكبث تشد من وتيرة مكبث بعد أن تخاذل، فتقسو عليه وتقرعه وفي الوقت ذاته تستدرج الكيفية التي سيكون عليها مقتل الملك (دنكن). فهي تقارع كل شيء، إلا من أحلامها وطموحاتها المعبرة عن شهوة جامحة بالشهرة والحكم والقيادة، وكل تداعياتها وأحلام يقظتها وإرادتها الحديدية التي لا تعرف الضعف أو الهوان، شكلت جذراً من جذور البطل التعبيري وكما هو حال تداعيات مكبث وبانكوو. إن أحلام اليقظة التي تأخذ البطل بعيداً عن الواقع الموضوعي، وتتيح المجال للتداعيات بالظهور والكشف عما يجول بأعماقه، وما إن يذهب مكبث إلى الساحرات في الفصل الرابع ويطلب منهن العون لمعرفة ما سيؤول إليه مصيره، وإذا بهن يقدمن له عرضاً يرى فيه مكبث "ثمانية ملوك، آخرهم يحمل مرآة في يده، يتبعهم بانكوو" (ص149). فالساحرات قدمن عرضاً للملوك وتتويجهم، وبانكوو الذي اغتاله مكبث. إنها تقنية في الكتابة الدرامية توسم فيها شكسبير إبراز منظور البطل ووعيه لما يحيطه،

وبالتالي كشف النممة الداخلية التي تمور في أعماق البطل. فالمنظور الذاتي للبطل الشكسييري كان يظهر بين الحين والآخر، إلا أن في التعبيرية يكون المنظور واضحا كما في الإمبراطور جونز، باستراتيجية ويصوغ شكل النص ذاته. وتجلي منظور مكبث حين يخبره الرسول بحركة الغابة، لحظتها يحس مكبث بالانهيار (ص185).

لقد تجسد منظور البطل برؤيته لحركة الغابة المقترنة بسقوطه، تأكيدا لما ألمحت به الساحرات. فوفق ما تقدم، تكون حركة الغابة مقترنة بالنبوءة، تشكل انعكاسا لرؤيته الذاتية التي تجسدت واقعا متحركا. كما حدث الأمر نفسه مع لير، فحين يستفيق إلى وضعه، لا يتعرف على نفسه، وبذلك تحول منظوره الذاتي عبر المتغيرات التي ألمت به ويسأل مفجوعا:

"هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير!
أيمشي لير هكذا؟ أينطق هكذا؟ أين عيناه؟
عقله يضعف، وإدراكاته
يصيبها الشلل. ها ! أواع أنا؟ كلا.
من له أن يخبرني من أنا" (ص42).

يواجه لير نفسه، بعد أن عرّي تماما وفقد زمام المبادرة، تحول إلى شخص ضعيف واهن بالمقارنة بما كان عليه من سلطة وجبروت، فقد أضى لير وجهها لوجه أمام لير الجديد. لير بأعماقه القوي، ولير الضعيف، الذي صنعته كلتا ابنتيه. إن حالة التشتت التي بلغها جعلت من منظوره متغيرا، والتساؤل حول كينونته خير استدلال على فقدانه المنظور، وكأنه في لحظة تيه، فقد فيها ملامحه تدريجيا وتشظى، فصارت رؤيته للعالم رجراجة، ومنظوره متهشما، وما صرخة لير إلا احتجاج على الوضع الذي آل إليه.

"أنني سأسترد الشكل الذي تحسبين
إنني ألقيت به عني إلى الأبد" (ص46).
بينما البهلول له منظور آخر للملك لير يقول فيه:
"وذرفت أنا دموع الفرح
على ملك الأطفال يلهو
ويندس بين المجانين" (ص40).

ويبرز في حوار البهلول بعدان هما: الطفولة والجنون، وذلك ما كان خافيا في شخصية لير، وعليه فإن البهلول يلتقطها ويكشف عن شخصيات لير التي يخفيها عنا، كما في الحوار الآتي:

"لير: أتدعوني بهلولا يا ولد
بهلول: ألقابك الأخرى كلها تخليت عنها، أما ذاك اللقب فقد ولد معك" (ص39).

والجدير بالانتباه، أن منظور البطل يشترك مع منظور أبطال آخرين، وهذه المسألة تضع القارئ في حزمة مناظير داخل المشهد الواحد. وفي نص (العاصفة) يتخذ المنظور طابعا آخر، ليس الوصف كما في لير، بل محاولة التوصل إلى الماضي كما في (العاصفة) فهذه ميرندا ابنة بروسبيرو تسأله قائلة:

"كثيرا ما
بدأت تخبرني من أنا، ثم أمسكت
وتركتني أسال عبثا" (ص82-83).

وحين يسألها أبوها: "حدثيني عن صورة أي شيء عالق في ذاكرتك" (ص83). فتذكر ميراندا صور أشياء بعيدة متفرقة وكأنها تستجمع تلك الصور لتكون منظور رؤيتها الخاص بوجودها الذي لا تعرف شيئا عنه. ذلك يبيلور صورة الشخصية في حالة تيه وعدم معرفة. كما يحدث ذلك للبطل التعبيري، مثل جونز، ويانك، وجورجيا، والمستتر صفر. وفي نص (العاصفة) وتؤكد ذلك حينما تدخل أشكال غريبة في (العاصفة)،

فتستفز الجالسين وهم يقدمون الوليمة للجالسين ولها وتقوم بحركات راقصة وتدعو الملك ورفاقه إلى الأكل. إن ذلك استفز الملك وبقي دهشا. (ص 143-144). وتتحول تلك الأشكال الغريبة التي ظهرت مرتين، مرة سعيدة فرحة بقناع الود والانطلاق، أما الثانية فقد كشرت مومئة بعدم الارتياح. وفي المرة الثالثة تدخل عدد من الأرواح في أشكال كلاب سلوقية، وتبدأ مطاردتهم (ص158). هنا يبرز التحول من الرؤية الموضوعية إلى انعكاس آخر لرؤية الأبطال الذاتية. وبذلك ينبجس منظور الأبطال لهذا العالم المتسم بالغرابة.

أما منظور البطل جونز فيتغير حالما يطارد فيقول: "إنني خاطئ مسكين، خاطئ! إنني أعرف أنني خاطئ" (ص65). وحالة التخبط برؤية العالم تدفعه للاعتراف بجرائمه نادما على قتله الحارس ونهبه الزوج. إنه ندم على ما فعله، أسوة بندم لير على ما قام به من فعل تقسيم مملكته.

إن الرؤية المضربة للبطل جونز، جعلته يرى تاريخه مع مجموعة من العبيد، ودلال، وعدد من المزارعين. والمفاجأة أن يكون هو من يباع. لقد استعاد منظورا بعيدا عنه لكنه ملتصق به، فيصرخ قائلا: "أنت تبيعني؟ أنت تشتريني؟ سأثبت لكم أنني زنجي حر" (ص68). إن حالة الانهيار للبطل جونز تقترب بذات المواصفات التي أطلقها البهلول على لير وما آل إليه وضعه وكيف تحطم الملك وصار كالبهلول. إن فكرة الشخصية تكون حاملة في أعماقها شخصيات أخرى كما حدث مع لير، الذي صار يحمل مناظير شخصيات أخرى معادية له، شنت قدرته، فأضحى واهنا، لا يملك القدرة على استعادة هيئته ومجده. وهذا الأمر هو تأكيد لتغلغل شخصيات أخرى في أعماق نفسه، فابنتاه أرادت له فقدان السلطة والقوة، عبر تهشيم منظوره القوي الذي عرف به واستبداله بمنظور آخر يتشكل من رؤيته الذاتية لكيفية مغايرة لشخصية لير وجعله منهارا ضعيفا، وتحقق ذلك بتمزيق تماسك ذاته، فشوشت رؤيته للعالم الخارجي؛ تجلى ذلك بوضوح في نص (الحالمة) إذ يظهر حلم يقظة وبداخله حلم آخر، بمعنى خلق حالة من التواتر المستمر الذي لا يتوقف في منظور البطلة جورجينا. وذلك يقترب من حالة لير وكذلك هاملت الذي دأب على البحث والتأمل، لاكتشاف الحقيقة التي عدها متسمة بالغموض، فتصرفاته مع أوفيليا وتقريعها ولومها واستفزازه لبولونيوس، ومشاكساته الكلامية مدعيا فيها الجنون، جعل الآخرين ينظرون إليه بوصفه شخصا آخر مختلفا. وعليه فإن هاملت طمس شخصيته واستعان بشخصية أخرى مختلفة، ضمن حسابات البحث عن الحقيقة. وفي (الغوريلا) يدخل يانك حديقة الحيوان (ص146)، ومنظور يانك لذاته يعكس وجهة نظر الآخرين عنه بوصفهم يرونه حيوانا لهذا يخاطب السجناء معه قائلا: "إنه لا يفهمني إلا نفسي" (ص147). أما في نص (الآلة الحاسبة) وحين يخرج المحلفون ويبقى المستر صفر يلقي خطابه وكأنهم موجودون، ويخاطب المائدة خالية؛ هذا نمط من تشتت رؤية الشخصية وفقدانها لمجساتها مع العالم، وكذلك فقد كل من: مكبث، ولير، وهاملت طمأنينتهم مع العالم وفقدوا استقرارهم. إن تخبط منظور الأبطال الشكسبيريين وجد صده في التعبيرية من حيث تشويش الرؤية وضبابيتها وميلها إلى الكشف عن المؤثرات النفسية والاجتماعية التي دفعت الأبطال إلى حالة من السوداوية. ففي (هاملت) حالما يظهر الشبح فيقول هاملت: "فإنك أت في شكل يثير السؤال" (ص57). ومنذ ذلك اللقاء، اقترنت المادة بالروح وصارت ملازمة لهاملت على الرغم من كونهما نقيضين، وبالتالي وسعت من منظور هاملت حول ما يحيطه. إن اختلال وضع البطل النفسي، يدفع المنظور الذاتي إلى الظهور بقوة كما حدث مع هاملت الذي وصف الدنمارك: "هاملت: الدنمارك سجن" (ص78). فقد تخطى منظور هاملت الشخصي وحزنه على أبيه، فاتبعت رؤيته وصارت أكثر اتساعا وشمولا. فالمنظور الذاتي للبطل شكل تمرزا للعالم والحياة المحيطة واصبغت ما يقع خارج ذاته برؤيته الذاتية. وفي التعبيرية تنسل الذكريات وتجسد ما يمر به البطل وما يجتاحه من هواجس كما هو حال البطل جونز، وتداخلها وانفلاتها، التي تعد تعبيراً عن أزمة البطل الروحية وحاجته للبوح بعد أن تهشم، وتمت تعريته ومطاردته، فتحول العالم

إلى صورة مشوهة. وفي (العاصفة) فإن رؤية أربيل تفوق الآخرين، فهو يرى ما لا يرى، والإتيان بأفعال تفوق القدرات البشرية. ذلك يميز البطل ويمنحه القدرة بإشاعة ذاته ومنظور رؤيته، أسوة بالبطل هاملت، الذي يرى شبح الأب هاملت، وأمّه في المخدع لا تراه. إن رؤية البطل الشكسبيرى المتسعة، تعني خرق العالم الموضوعي، وهيمنة الذات عليه.

3. القناع:

في نص (مكبث) وبعد أن قتل الملك دنكان، وتعود لليدي مكبث وتلطخ الحارسين بالدم، يسمع قرع البوابة ومكبث قلق يقول: "عندما أعرف ما فعلت، أتمنى لو أنني لا أعرف نفسي" (ص110). والسؤال: أيعرف مكبث نفسه؟ ألم يعد غريبا عن نفسه؟! أليست هذه غربة الإنسان في وسط لا يعرف له وجهة حقيقية معروفة؟! ألم يرتدي قناعا بعد انسلاخه عن إنسانيته بفعل القتل الشنيع؟

إن فكرة القناع البشري التي طالما ترددت في النصوص الشكسبيرية، تبدو وكأنها توأمة القناع التعبيري، كما في نص (الغوريلا). وقد أشارت لليدي مكبث للقناع مخاطبة مكبث: "هيا يا مولاي الكريم، لتبسب أسارير وجهك المكفهرة، وكن مشرقا ضحوكا بين ضيوفك الليلية" (ص124). بينما يعبر مكبث عن جوهر فكرة القناع بوصفه ملاذا إذ يقول: "وجعل وجوهنا أقنعة لقلوبنا، لتخفي حقيقتها" (ص124). أما في مشهد انهيار الليدي مكبث بعد تفاقم الأحداث، تمشي نائمة وبيدها شمعة، تتبلور صورتها بأعين المحيطين بها:

"طيبب: أترين عينيها مفتوحتين

سيدة: نعم، ولكن حسهما مغلق" (ص172).

أما في نص (الملك لير) وبعد أن تخلى عن مملكته، أظهرت كلتا الابنتين، عدم ارتياح من أبيهما، لهذا توصي غونزيل رئيس خدمها أزوالم بكيفية اظهار القناع الجديد للير:

"تظاهروا بما شئتم من الإهمال والإعياء

أنت ورفاقك، لأنني أريد للموضوع أن يثار.

وإذا لم يرقه ذلك، فليذهب إلى أختي،

فإننا أعلم أنها متفقة معي" (ص33).

لقد جرى التأكيد على فكرة القناع الطبيعي في أكثر من موضع داخل النص. كما جرى استخدام القناع الصناعي، فقد حضر كنت متنكرا أمام لير (ص64). والتنكر قناع آخر، وتأكد ذلك مع إدغار، بعد أن خدعه أخوه غير الشرعي، وصار مطاردا من قبل أبيه، يفكر بالتنكر حتى لا يتم التعرف عليه "إدغار: سأدافع عن نفسي. ولقد فكرت باتخاذ أخط هيئة" (ص64). واصفا ما سيفعله، بأنه سيلطخ وجهه بالأقدار، ويقلد طابع المتسولين المعتوهين بشتائمهم حتى لا يتعرف عليه أحد.

ينوع شكسبير بالأقنعة، فهناك قناع الوجه والقناع الطبيعي، وقناع آخر تنكري بالأزياء. الملاحظ أن التنوع بالأقنعة المتعددة في النصوص الشكسبيرية يسهم ببلورة الحدث وتطويره ويكشف عن الشخصية. وبهذا الصدد يقول البطل كينت عن الأقنعة: "فما من امرأة حسناء إلا وتجرب لها ألف وجه في المرأة" (ص84). أما في نص (هاملت) فإن لريتس يحاور أوفيليا منبها للقناع الذي عليها بصنعه في العلاقات العاطفية.

"وأبقي في المؤخرة من عواطفك

بعيدة عن مرمى الشهوة والخطر

مهما ضنت البكر، أسرفت

إن هي رفعت القناع عن جمالها للقمر" (ص47).

وعليه فالقناع البشري يعد حماية ذاتية، وتنوعه وإظهاره يكون ضمن دوافع مختلفة.

إن التنكر ليس بالقناع حسب، بل بالأزياء أيضاً. وفي نص (العاصفة) ظهرت حالة التلبس عن طريق عباءة سحرية لإيقاع الأذى بالأبطال الآخرين (ص82). ويلاحظ أن التلبس أكبر من القناع، وبالمعنى نفسه وظفت التعبيرية فكرة القناع. ففي نص (الإمبراطور جونز) وبعد أن طورد جونز في الغابة تبدأ عملية تعرية البطل الجسدية، فما عاد القناع الإمبراطوري الذي وسم به نفسه نافعا أمام نفسه والآخرين. إن نزع أزياء جونز، نزع للقناع الإمبراطوري التنكري الذي اصطفاه لنفسه لباسا وقناعا يؤثر من خلاله على الآخرين. وفي زاوية أخرى من النص نفسه يستخدم المؤلف القناع اللفظي إذ يصف المؤلف "ليم، رجل بدين عجوز له وجه قرد" (ص75)، كما في نص (الغوريلا) إذ يتم التراسق اللفظي بتوصيف البطلتين: العمة وميليدرر بأقنعة لفظية إذ تصفها بالغولة (ص ص 106-107)، وحين ترى ميليدرر يانك، تصرخ "احملوني بعيدا عن هذا الحيوان القدر" (ص 120). وهذا توصيف آخر حين يفرض القناع اللفظي على الشخصية المناوئة.

أما نص (الآلة الحاسبة) فيظهر الرجال بشعور مستعارة مختلفة الألوان، وبأزياء مماثلة باللون الأصفر متشابهة وإن اختلفت ألوانها (ص47). لقد استفدت التعبيرية القناع وصار جزءا لا يتجزأ من مواصفات النص التعبيري، بوصف الأقنعة شخوصا تتكاثر من خلال البطل، مما يكشف عن شخصيات متعددة داخل البطل، وكلما تواتت الضربات المتلاحقة، ازداد البطل عريا وتكشفا ونزعا لأقنعتة التي يختفي خلفها. كما حدث مع جونز.

4. الأشباح:

تظهر حركة الأشباح في توالي الظهور والاختفاء، بتشكيل الصورة الدرامية وتنويعها، عبر التداخل بين، البطل والشبح؛ لتعميق المعنى، وتطوير الحدث، وكشف الشخصية. وظهرت الأشباح في النصوص الشكسبيرية ومنها (مكبث) في الحفل، وهو يأتي على ذكر بانكوكو الذي خطط مكبث مع قاتل لقتله لكنه يقول: "لو أن شخص بانكوكو الكريم بيننا" (ص133). ومكبث يعرف أن عنق بانكوكو قد قطعه القاتل، لكن المفاجأة أن شبح بانكوكو يظهر ويجلس في مكان وجود مكبث، فيصاب بالهلع، ويتكرر ظهور الشبح واختفاؤه (ص ص 130-133). وفي النصوص التعبيرية يكون ظهور الأشباح واختفاؤها بذات التقنية، فتبرز تفكك البطل وحالة القلق، كما في نص (الآلة الحاسبة) إذ يصف المؤلف: يظهر شبحان بعيدان في المقبرة سرعان ما يكونان شخصين معروفين هما جودي والشاب. (ص66). ويلاحظ قدرة التحول في الأشباح واتخاذ صور اشخاص معروفين للبطل. كما حدث بظهور شبح هاملت الأب وشبح بانكوكو. أما في نص (الإمبراطور جونز) فصورة الأشباح رجراجة لتأكيد حالة التمزق والانهييار، تماما كما حدث في مكبث حال ظهور بانكوكو.

وفي نص (هاملت) يتكرر ظهور شبح هاملت الأب أكثر من مرة، وفي كل ظهور يؤدي فعلا مؤثرا لتعميق الحدث، فقد ظهر مرتين لمرسيلس، وبذلك يؤكد الشبح أن أمرا ما ينبغي التنويه به. وفي لقائه مع هاملت وكشفه أسرار الجريمة التي أودت بحياته، وتكرر ظهور الشبح في مخدع الأم، لإيقاف اندفاع هاملت عن قصاصه منها. وبهذا الصدد يطلق هوراشيو مواصفات لشبح هاملت الأب، تجعل منه صورة مؤثرة، فالشبح قوة تفوق قوة الملك كلوديوس. إن أباه لأمثيل له (ص45). ويذكر هوراشيو الأشباح قائلا:

"في أوج مجد روما وحنفوانها

قبيل سقوط ذلك الجبار يوليوس قيصر.

فرغت القبور بمن فيها، الأموات المكفنون

يصوصون ويثرثرون في شوارع روما" (ص33).

وهذا يعطي تصورا بأن الأشباح تحيا مع البشر في تلك الحقبة التاريخية، وبذلك فإن النزعة الميتافيزيقية تقترن بالبشري، وتتداخل معه. أما في نص (العاصفة) فنكون الأشباح أكثر حرية فهي تتحول من أشكال غريبة وتؤدي حركات وتومئ بأشياء وتقوم بمطاردات وتتحول إلى كلاب، فأربيل الذي تحول إلى طائر كبير

جارج وهو يخفي مائدة الطعام عن الحضور ويختفي مع أصوات الرعد (ص ص 144-145) فالأشباح تؤدي فعلا حركيا، مما يزيد وينشط الحدث الدرامي، وفي نص (الإمبراطور جونز) تكون الأشباح المحرك الأساس في المطاردة حتى بلغ الأمر بالبطل جونز أنه يرى في مطارديه كونهم أشباحا تدفعه للخوار (ص52). ويصف المؤلف وضع جونز بملاحظة، حين يرى البطل جيف ويطلق شهقة فزع (ص56) وجيف الذي سبق أن قتله جونز الذي خاطبه قائلا: "انظر إلي. . ألا تكلمني؟ هل أنت.. شبح" (ص57)، وفي حوار آخر يقول: "أيها الزنجي لقد قتلتك مرة.. هل لي أن أقتلك مرة ثانية" (ص57).

وفي ضوءه، فإن الأشباح تكون المحرك في نسيج الجو العام والحدث الدرامي في التعبيرية، وقد أكد شكسبير عليها كثيرا كما هو حال ظهور الساحرات، وتقديرهن لما سيؤول إليه الأبطال وكما في نص العاصفة حيث يظهر الشبح يقدم الطعام مرة وفي الثانية يتحول إلى طائر.

إن الأشباح تطاردهم أو ترسم وتحدد الأهداف، وقد تقصدهم عن أوضاعهم كما في (الإمبراطور جونز) بجو عاصف يحيل العالم الموضوعي إلى عالم البطل الذاتي، فإن لير لم يطارده شبح، بل الماضي والندم الذي صار شبحا هزه هذا من الأعماق ودفعه للانهيبار. الشبح له وظيفة في بنية النص، وتشكيل نسيجه، كما كان يفعل شكسبير بتحريك الأشباح لوظيفة درامية وجمالية وإنثروبولوجية، والأشباح أكثر قوة وصرامة ففي (هاملت) يحدد الشبح مسارات هاملت، وفي مكبث يتحدى الشبح بانكوو البطل مكبث ويجلس على كرسيه، وفي (العاصفة) يلعب الشبح بالأبطال الآخرين حد إرعايهم.

إن جذر الشبح الشكسبييري كان متسما بالتحدي وله كيانه المؤثر على سير الحدث وتعجيله، بينما في التعبيرية التي أخذت موضوع الأشباح مشكلة تقنية الشكل الأدبي للنص، بما يجعل النص منفتحا على عوالم متعددة لذات البطل الذي صار مفككا محطما باحثا عن السلام الذي افتقده إلى الأبد. ففي نص (الغوريلا) يصف المؤلف (أونيل) البطلة ميليدرد القريبة من فوة الفرن، فيبصرها يانك والنور الساطع من فوهات الفرن مفتوحة، فتبدو ميليدرد شبحا (ص120). وعليه فإن التعبيرية سعت إلى تشكيل الأشباح داخل بناء النص، لتعميق صور وأفكار يتم بلورتها من خلال التلاعب بظهور الأشباح وبصور مختلفة.

5. المؤثرات الصوتية:

أورد المؤلف في نص (مكبث) العديد من المؤثرات الصوتية، لتأكيد الجو وخلق حالة التوتر، فهناك المزامير التي تهز مكبث وهو يحاور الساحرات، أو تظهر الرعود مع حضور كل طيف أو قرع على الباب كما في مشهد البوابة (ص149 - 193). أما في نص (الملك لير) فقد ارتبطت المؤثرات في نص الملك لير بالشخصيات البطلة، إذ يصف المرافق إلى لير، بعد خروجه من قصر ابنته ريغن والعاصفة بدأت يتخللها رعد وبرق: "المرافق: رجل نفسه كالطقس، مزعزة (ص80). وفي نص (العاصفة) يشير المؤلف إلى الموسيقى والأنغام، وصوت رشقات الموج، وإلى أصوات الكلاب. لقد عج النص بالعديد من المؤثرات الصوتية التي تسهم بتفعيل الحدث وتدفع الأبطال للمضي بتحقيق ما يصبون إليه، لقد وظفت النصوص الشكسبييرية المؤثرات؛ لإبراز الجو العام والحالة النفسية للأبطال ولتأكيد الصورة الفنية لشكل النص، فقد وظفت زمجرات العواصف والبحر في (لير والعاصفة) إذ كانت تناط بها وظيفية استقدام الشخصية المغيبة المتحكمة في الوجود كما في (العاصفة) فالمؤثرات تسهم بتوسيع الصورة المجازية. وقد قرنت الشخصية بالمؤثر الصوتي كما وصف البهلول لير. وينتبه إلى الجذور التي أوردتها النصوص التعبيرية من خلال توظيفها للمؤثرات الصوتية، بجعل حلقات الحدث متكاملة أكثر، ولتحقيق الجو العام وللملاء الفجوات بين المشاهد، ولزيادة الإحساس بالإيقاع، وتعميق الجو العام. ففي نص (الإمبراطور جونز)، استخدمت المؤثرات وفي كثير من الأحيان، منها قرع الطبل الذي يأتي بمعدل نبضات القلب، وتستمر في ازدياد تدريجي دون انقطاع حتى النهاية (ص48). أما في (الألة الحاسبة) فقد استخدم مؤثر جرس الباب بتكة حادة كالتي تصدر عن مفاتيح أزرار الآلة الحاسبة، وفي النص ذاته استخدم: قصف رعد، برق، صراخ (ص116) في أمكنه متعددة من

النص. أما في مشهد المقبرة فقد حدد نعيب بوم، نقنقة ضفادع، مواء قطط، صوت طائر من بعيد (ص 63-65). أما في نص (الغوريلا) فما إن يضرب يانك يده على قفص الغوريلا حتى يرح الغوريلا القضبنا بقبضته وبمهمة عالية، ويرد سائر القردة بمهمة غاضبة، وتتكرر زمجرة القردة (ص169). أي تدخل المؤثرات طرفا ببناء الشخصية والحدث كما تجلى ذلك في النصوص الشكسبيرية.

6. تقنية الكتابة:

اعتمد شكسبير في تصميم نصوصه الدرامية على تقسيم النص إلى خمسة فصول، وهو تقسيم متطور بالمقارنة مع النصوص الكلاسيكية ففي نص (مكبث) بلغ عدد الفصول 5، وعدد المشاهد الكلية 29 مشهدا. والجدير بالانتباه أن مشاهد الفصل الأخير بلغت من السرعة في التغيير وحركة الانتقال بين الطرفين المتحاربين 9 مشاهد وهذا الرقم يعد كبيرا بالمقارنة مع عدد المشاهد في الفصول الأربعة السابقة. أما في نص (الملك لير) فقد تم اختزال مشاهد الحرب بملاحظات دونها المؤلف. ففي الفصل الخامس- المشهد الثاني "ميدان بين المعسكرين. نفر من الداخل، يدخل مع الطبل والبيارق، ولير، وكورديليا وجنودهما ثم يخرجون" (ص144). ويلاحظ أن استخدام مشهد حركي للتعبير عن الحرب -في نص (هاملت)، وتحديدًا في مشهد مسرحية داخل مسرحية التي تعد جزءًا من تقنية الكتابة الدرامية- يقدم مشهدًا حركيًا للحدث. كما ظهر الحوار الجانبي والحوار الداخلي بوصفه تقنية بالكتابة الدرامية الشكسبيرية، ضمن وظيفة الكشف عن الشخصيات الأخرى، وإبراز وجهة نظر البطل كما في (هاملت) عندما يحاور هاملت كلوديوس. وفي جوانب من الحوار يكون بريقيا، كما في نص (هاملت):

"هاملت:أعفيفة أنت؟"

أوفيليا: سيدي!

هاملت:أجميلة أنت؟

أوفيليا: ماذا تعني يا سيدي؟" (ص 95-96).

ويلاحظ درجة الاختزال في الحوار الذي يشكل جذرا في تقنية الكتابة التعبيرية خاصة في لحظات المطاردة، ولهات البطل، والتأكيد على قلق البطل وخوفه وهروبه من المواجهة. ففي (الإمبراطور جونز) المكون من 8 مشاهد ظهر في البدء النص واقعيًا عبر الجدل الحوارية في المشهد الأول التوضيحي لما سيؤول إليه جونز، والحوار لا يختلف في بنائه عن النص الواقعي، إلا أنه يتطور ويتسارع بوتيرة عالية. وظهرت المزوجة بين الواقعية والتعبيرية، كما في نص (الغوريلا). إن اعتماد مرحلة التمهيد في كلا النصين، يقترب من العملية ذاتها في نصي (مكبث والملك لير) على سبيل المثال. ففي (الإمبراطور جونز) يبدأ التركيز على خلفية جونز وماضيه والإشارة إلى مستقبله، كما في نصي (الملك لير وهاملت). فضلا عن عمليات الخرق المتعددة لتطور الحدث عبر الحوار الداخلي للبطل كما في مشهد الكينونة في (هاملت) أو حوار لير في اللحظة العاصفة. إن الحوار الداخلي، بوح هائل لكل تعرجات النفس وطياتها وما تحمل من إشكالات وجودها، و تقترب من لحظات التداوي للبطل التعبيري الذي يزرع تحت الضغط والخوف والضربات المتلاحقة التي كادت أن تنهيه. ففي نص(الحالمة) اعتمد المؤلف على تغيير المشاهد داخل الفصل من غير الإعلان عن ذلك، إذ تعبر البطلة جورجينا المسرح بسرعة، يخفت ضوء الحمام ثم يضيء من جهة اليمين (ص 39). وهي تقنية تقترب من صياغة المشاهد في النصوص الشكسبيرية. وفي (هاملت) اعتمد شكسبير على المسرحية داخل المسرحية، لبناء الحدث وانطلاقه، والمسألة ذاتها تم استخدامها في نص (الحالمة) إذ يعتمد مؤلفها على الحلم داخل حلم في أكثر من مشهد في نصه (ص 78-104) ولم يكنف المؤلف بذلك بل وظف نص (تاجر البندقية) لمؤلفها شكسبير، إذ تنهض فيه البطلة جورجينا بتمثيل دور بوريشيا داخل نص (الحالمة). هنا يكون التأثير كبيرا وواضحا باستخدام التقنية الكتابية ذاتها التي اعتمدها شكسبير للكشف

عن عوالم أبطاله وما يضمرونه ولبناء الحدث الدرامي. والجدير بالملاحظة، أن التقنية الكتابية المعتمدة على تجزئة الحدث إلى مجموعة مشاهد تشكل صورا للبطل في حالاته المتعددة وانهيائه، وهو يحاول التصدي لحالة التصدع والتهشم، وهذه البنية هي ذاتها التي اعتمدها شكسبير، حالما يباغت البطل بأمر جديد عليه، كما هو حال مكبث بلقائه بالساحرات، وهاملت بلقائه بشيخ هاملت الأب. فينطلق الحدث من زاوية غير متوقعة؛ تتطلب دفاعا مستميتا ينهض به البطل، كما حدث مع جونز، الذي طورد في الغابة، أو مع جورجينا المطاردة من ماضيها وأحلامها التي لا تتوقف.

وهناك تقنية اعتمدها شكسبير المتعلقة بإطلاق الصفات بدلا من الأسماء كما في نص (مكبث): فالساحرات اللاتي أنيطت بهن مهمة حددت بالنبوءة التي يحملنها إلى مكبث وبانكوو، ويلاحظ أن استخدام الصفات ورد بكثرة مثل: الساحر 1 و 2 و 3، وصبي، وبواب، ورائد. أما في نص (هاملت) فظهر عدد من الشخصيات يحملون صفات مثل: كاهن، وممثلون، ومهرجان، وحفار قبور، وسفراء وبحارة، وسيدات، ورسول، وخدم. وفي نص (الملك لير) خادم 1 و 2، والبهلول، ومرافق، ومنادي، وضابط، وطبيب، وجنود، وشيخ، وفرسان، وخدم. وفي نص (العاصفة) ظهر: مرافق، ومنادي، وطبيب، وفرسان، وجنود، وخدم. وتنوعت الشخصيات في نص (العاصفة) فكانت: ملاح، وحوريات.

إن تحديد الصفة للشخصية، يقترب بما يناط بها من وظيفة درامية ذات طابع موحد. فصفة الساحرات ولتأكيد الخاصية المشتركة يرددن معا: الجميل هو الدميم، والدميم هو الجميل على الدوام. (ص 62) وتكرار الحوار للساحرات الثلاث تأكيد للصفة المشتركة بينهما. ويتكرر دخول الساحرات في الفصل الأول للمرة الثانية. وهو تكرار للصفة وتحديد للوظيفة. إن إشاعة الصفة لبعض الشخصيات شكل جذرا للتعبيرية في مرحلتها الأولى التي كانت تطلق الصفات مثل: الأب، والابن، والجندي. والشاب، وقد عمقت التعبيرية ذلك كما هو حال المستر صفر، الذي لا يشكل قيمة. وهذه التقنية مهدت لجعل الصورة أساسية لما تثيره من قيمة جمالية، وتطوير للبطل المحوري الذي يدور حوله العالم كما في نص (الإمبراطور جونز) أو نص (الحالمة)، مما يجعل التركيز على الرؤية الداخلية للبطل وانسكابها على العالم الخارجي. إن خاصية الصفة في التعبيرية لتأكيد التعميم، بكلمة أخرى. يكون استلال الجذر الشكسبييري للصفة وناطة وظيفة مضافة اليه، بحيث يكون النص قادرا على امتصاص حالة التهشم والارتباك والتشويش؛ في عالم يسوده الخراب ويقرع طبول الحرب، وفي الوقت ذاته، يفقد الانسان خاصيته كما يفقد اسمه كما هو حال المستر صفر في (الآلة الحاسبة).

7. الشخصية:

إن أبطالا مثل: ماكبث، ولير، وهاملت، وبروسبيرو وغيرهم، يقع عليهم الحدث، إلا أنهم يخططون ويحددون مسارات الحدث من جديد، بمعنى أن نسيج النص شكسبييري لا يقتصر على بطل واحد، بل إن البطل الرئيس يستعين بأبطال آخرين، يتقاسم معهم رؤيته ومنظوره، بالتالي فإن البطل سيفقد جانبا من تكوينه النفسي والروحي ويتبنى رؤية وموقف الأبطال المجاورين له. وتكون عملية الامتصاص تدريجية. فوجود مكبث يستدعي حضور الليدي مكبث، لهذا فإنه يفقد جزءا من تكوينه ويتبنى موقف الليدي مكبث. ولير يفقد مملكته ووضعه بفعل اختطه بنفسه، فأوقعه فريسه للقلق واحساس بالضيق، وشكلت كلتا ابنتيه: غونزيل وريغن، حضورا لا فكاك منه في عقل وسلوك لير. وفي هاملت شكل الشبح وأوفيليا والملك كلوديوس حضورا فاعلا في كل سكنات هاملت وأفعاله.

وفي ضوءه، يمكن تتبع ديباب إرهابات الأبطال التي تتخذ سياقات ببناء صورة البطل المتشكلة من الأبطال المجاورين له، ويكون لهم حضور فاعل في البطل الرئيس، بل ويتزاحمون داخله؛ من أجل إزاحة قناعاته، ومواقفه، وتطلعاته، والإتيان بما يفكك عالمه ليحلوا عوالمهم. وعليه فإن عالم البطل عرضة للتغيير والإزاحة والتحول، فعالم البطل يقوض تدريجيا بفعل عملية عسكرة الأبطال الآخرين في أعماقه. إن ذلك يعد

تشظية وتفكيكا لعالم البطل، وفي الوقت ذاته يحيله إلى عوالم أبطال آخرين، سواء أكانوا من معيته أم من المناوئين له. فإن خطة الحدث تواجه بخطة البطل التي تشكل استراتيجية خطواته، غير أنها مقترنه بغيره، كما هو حال هاملت، فخبطه للإطاحة بكلوديوس جاءت عبر رسائل شبح هاملت الأب التي نوهت وأشارت بوضوح إلى القتال، وكل خطوة يقوم بها تكون صدى للشبح. إن تزامم الأبطال الآخرين في شخصية البطل تفقده الصواب وتشكل ضغطا مستمرا، كما حدث مع لير الذي شكلت خصومته مع كلتا ابنتيه ألما وحزنا ونفورا، بالتالي صار لير يفقد لجادة الصواب، كما هو حال البطل التعبيري الذي يقبع بزواوية معزولا ومطاردا مثل جونز، أو متوقعا في أحلامه كما في نص المستر صفر أو مثل البطلة جورجينا التي كادت أحلامها المتعاقبة أن تقضي عليها.

وفي نص (الإمبراطور جونز) كان هلع البطل، جونز يتوسع تدريجيا من خلال حزمة الصور المؤلمة التي عاشها في الماضي، وتضغط عليه في اللحظة الحاضرة. ومن هنا يمكن فهم طبيعة تركيب الشخصية التعبيرية، إنها ممتلئة بالألم والحزن بفعل تأثيرات وقعت عليها سابقا، إلا أن حضورها يبقى طاغيا ومؤثرا، مما يجعل البطل جونز تحت سطوة الانهيار والتفتت، يحيا رعبا في زاوية ضاقت وحوصر فيها. لهذا فإن حوار الشخصية يكون متقطعا مليئا بالفجوات وإن عاش البطلان معا كما في نص (الآلة الحاسبة):

"ديزي: لم نفترق ذلك اليوم. . جلسنا في ظل شجرة

صفر: ترى أيتذكر المدير أن خمسة وعشرين عاما قد مرت

ديزي: وأثناء عودتنا تلك الليلة. . كنت تجلس بجانبني في عربة الشحن الكبيرة

صفر: عندي إحساس، بأنني سأحصل على علاوة كبيرة" (ص 37).

إن هذا الحوار يشير إلى صلات مقطوعة بين البطلين، وهما يعيشان في عالمين مختلفين، وإن كانا يتحاوران في مكان وزمان واحد. ويتنبه إلى صيغة بناء الشخصية الدرامية البطلة الشكسبيرية التي يدخل الأبطال الآخرون طرفا بتبوء تصوراتهم التي تشكل لاحقا استراتيجية البطل. والتعبيرية استفادت من عملية تركيب بناء الشخصية الشكسبيرية، وطورتها عبر التوسع في تفتيت البطل التعبيري وتجزئة الشخصية التي تبدو أحيانا هلامية.

الفصل الرابع:

النتائج ومناقشتها:

من خلال تحليل العينة سيتم مناقشة النتائج وعلى النحو الآتي:

1. برز التداخل الزمني في نصوص شكسبير، وتداخل الماضي باللحظة الحاضرة بالمستقبل، كما برز التداخل الزمني في نصوص التعبيرية بوصف الزمن نفسيا وليس كرونولوجيا (Chronology).
2. الحوار: وظف شكسبير الحوار الجانبي للكشف عن الشخصية وطبيعة النممة الداخلية التي تشكل حضورا حيا في أعماق البطل، وما يضمه من آراء في الآخرين، فضلا عن الحوار الداخلي الذي يشكل تموجات النفس الفكرية وطبيعة الوضع النفسي الذي يصوغ طبيعة الألم والحزن. وبذلك يرتقي الحوار الداخلي بإيجاد المتعارضات في اللحظة ذاتها. من هنا يمكن تفهم درجة اقتران التداوي للبطل التعبيري وتشظي مشاعره وأفكاره، بوصفه يستقدم البعيد والنائي، صورا، وأفكارا، وتاريخا. كما في: لير، وهاملت، ومكبث، والليدي مكبث، وأربيل. ففي هاملت كانت المسرحية داخل مسرحية، والملاحظات التي حددها هاملت للممثلين بمثابة أفكار اتخذت صورة حسية في الأداء التمثيلي لفرقة الممثلين، أو في الحوار الداخلي في مشهد الكينونة.
3. شكلت الأشباح حضورا فاعلا في نصوص شكسبير، وكانت تتحكم بمصائر الأبطال وتحدد مسارهم، وفي التعبيرية وجدت الأشباح تتحرك فتصيب البطل بالحوار كما حدث للبطل جونز، الغوريلا. وإذا كان لظهور

الأشباح في نصوص شكسبير يقترن بالبعد الإنثروبولوجي، فإن النصوص التعبيرية استفادت هذا من هذا الجانب من حيث بنية الصورة الأدبية في النص، لتحريك الحدث وكشف الشخصية في حالة نكوصها. إن حرية حركة الشبح وسرعته امتداد لطبيعة الفكر الذي عاشه شكسبير في عصره، بينما الأشباح في التعبيرية استعانت بحركة مضافة، حينما أعادت الأموات إلى الحياة من جديد، فالأموات يستيقظون، ويعاودون الحياة كما في نص: الإمبراطور جونز والمستر صفر. إن ذلك يشكل جذرا شكسبيريا في التعبيرية.

4. انعكست تداعيات البطل التعبيري مثل: جونز، ويانك، ومستر صفر، وجورجينا. التي ارتقت التداعيات واستدعت المخاوف وصارت أشد وقعا وأكثر إيغالا من ماضي البطل كما عند جونز. إن تيار التداعي يرتبط بجذره الشكسبيريا من حيث الوظيفة والاستخدام فتداعيات مكبث ولير وهاملت في حوارهم الجانبي والداخلي شكلت انفصام الشخصية عما يحيطها ليصطبغ العالم الخارجي بلون مشاعرها وأحاسيسها.

5. ظهرت شخصية البطل الشكسبيريا مكونة من مجموعة من الشخصيات، وكأنها حالة من حالات التداعي وتشظي الشخصية، أسوة بالشخصية التعبيرية، وتجلّى ذلك بشخصية: جونز، والغوريلا، والمستر صفر، وجورجينا. فالتداعي الذي مرّ به لير وهو يواجه العاصفة، يعد تداعيا، والانهيال الذي مرّ به هاملت في غرفة مخدع الأم، وقتله لبولونيوس، صيغة من صيغ التداعي التي مرّ بها البطل، وحالة الانهيال ومكبث يرى بانكوو، الذي دق عنقه حيا جالسا على كرسي العرش. إن التداعي يعني فقدان شاقولية البطل لتوازنه النفسي، كما هو حال جونز، ويانك، وجورجينا، والمستر صفر. وبذلك فإن التداعي في التعبيرية، يقترن بالأبطال الشكسبيريين.

6. تجلت الرؤية الذاتية: عند أبطال شكسبير وطغيانها على الموضوع، من خلال عدد من الصيغ في رؤية ما لا يرى، كما في نص (العاصفة) وتجلّى ذلك بوضوح في النصوص التعبيرية، فجونز صار يرى غير المرئي، والمستر صفر يحيا بعوالم غريبة وجورجينا ترى ما لا يرى وهو موجود في عقلها فحسب. يقع خارجها (العالم الموضوعي).

7. الأفتنة: ظهر عدد من الأفتنة في نصوص شكسبير وظفت حسب الموقف والشخصية، وكانت الأفتنة متغيرة من بطل إلى آخر وهي على أنواع:

لفظية: حينما يغير البطل من قناعاته عامدا، كما في هاملت مدعيا الجنون لحماية نفسه.

داخلية: وهو ما يعرفه البطل عن نفسه من غير أن يدرك الآخرون ذلك كما فعلت كورديليا في (الملك لير).
طبيعية: حينما يغير البطل ملامح وجهه الطبيعي، بقصد إيصال معلومات وأفكار يريد تبليغها للبطل المقابل، كما في (الملك لير) حينما سعت كلتا ابنتيه لإظهار قناعيهما بعدما صار لير مفلسا، لا قيمة لوجوده.

تنكيرية: حينما يغير البطل ملامح وجهه والأزياء التي يرتديها، بقصد التمويه. وهو بمثابة القناع الصناعي. كما فعل كنت في نص (الملك لير) الذي حضر متنكرا. أو في نص (العاصفة) إذ تتنكر شخصيات وتخفي عن الوجود وهي موجوده، مثال (أربيل) والتعبيرية استفادت من حركة الأفتنة الشكسبيرية، باستخدام القناع اللفظي كما في (الغوريلا) حيث تتراشق البطلتان وتصفها بالغولة. أو حين يوصف يانك بهذا النعت أيضا. التعبيرية جبرت ذلك لصالحها، وتم توظيف الأفتنة بهذا الاتجاه لإضفاء صفة الحلمية من جهة ولتأكيد البعد الإنثروبولوجي من جهة أخرى.

8. برزت العديد من الصفات التي تطلق على الشخصيات مثل: الساحرات، الجنود، الضباط وغيرها من الصفات العامة، بالإضافة إلى أسماء خاصة بالأبطال. وهذه الخاصة شكسبيرية. وقد عمدت النصوص التعبيرية إلى إطلاق الصفات على الأبطال بقصد التعميم. والاقتران بالمتغير في الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية

الاستنتاجات:

- بعد مناقشة النتائج تم التوصل للاستنتاجات الآتية:
1. ظهر اعتماد النصوص التعبيرية على الزمن النفسي لا الزمن الكرونولوجي، وتؤكد ذلك في النصوص الشكسبيرية.
 2. برزت حالة التشوش والتفكك في منظور البطل التعبيري، وكذلك في منظور البطل الشكسبيرية. فاعتمدت التعبيرية على الألقنة بوصفها أساسية لبناء النصوص. وظهر تفنن شكسبير بتنوع الألقنة في نصوصه.
 4. وظفت الأشباح وشكلت جزءاً من تقنية الكتابة في النصوص التعبيرية. ووظف شكسبير الأشباح في نصوصه لمطاردة أبطاله.
 5. اعتمد النص التعبيري على الحوار الداخلي لأبطاله في عملية البوح والكشف والاصطدام مع العالم الخارجي. بينما صاغت النصوص الشكسبيرية، الحدث والشخصية البطلة وشكل الحوار الجانبي والحوار الداخلي جزءاً أساسياً من تقنية الكتابة الدرامية، لإجبار البطل على البوح وكشف اختلافه واصطدامه بما يقع خارج ذاته.
 6. اعتمدت التعبيرية على المؤثرات الصوتية لتجسيد القلق الذاتي للبطل والتعبير عنه، ولشحن الموقف. وظفت النصوص شكسبيرية المؤثرات الصوتية لتدعيم الحدث وتجسيد الجو العام والتعبير عن الحالة النفسية للبطل.
 7. شكلت الحركة في النصوص التعبيرية أساساً جوهرياً في هيكلتها من خلال تعددية لمشاهد وتسارعها الإيقاعي. وتجلت ذلك في النصوص الشكسبيرية في الفصول الأخيرة من النصوص، بالاعتماد على المشاهد الحركية القصيرة.
 8. تعددية الصور في النصوص التعبيرية وسرعة تواليها واستمرارها تبعاً للجانب النفسي للبطل، مما شكل خرقاً للسببية لبناء الحدث الدرامي. واعتمدت النصوص الشكسبيرية على تعددية الصور الأدبية وتزاحمها واقترانها بالطبيعة وما يحسه البطل من وجع وألم.
 9. دأبت النصوص التعبيرية على استخدام الصفات لبعض الشخصيات لتعميق البعد الاجتماعي والفكري. واتضح في النصوص الشكسبيرية توظيف الصفات لمهمة جريان الحدث.

التوصيات:

ضرورة عقد حلقات دراسية نقدية موسعة تقارن الاختلاف والتشابه بين حركة اللامعقول في المسرح وأبطال مآسي شكسبير.

الهوامش:

1. ورد اختلاف في تواريخ كتابة النصوص الشكسبيرية موضوع عينة البحث، لهذا تم الأخذ بالفوليو (folio) الذي صدرت فيه النصوص الشكسبيرية الستة عشر للمرة الأولى والموتقة تاريخياً.
2. نتيجة لتكرار الإشارة لهذا النص والنصوص الأخرى في باب تحليل العينة، سيتم وضع رقم الصفحة بين هلالين داخل المتن.

Sources & References

المراجع:

1. Abdul Hamid, Dr. Shakir. (2009), *Imagination from the Cave to Virtual Reality*, Kuwait: National Council for Culture and Arts.
2. Ahmed, Dr. Kamal Mathhar. (1979), *Al-Nahtha*, Baghdad: Ministry of Culture and Arts.
3. Aslan, Odette. (1970), *The Art of Theater*, Vol. 1, Translated by Samia Ahmed Said, Cairo: Anglo-Egyptian Library
4. Abu Hassan, Ahmed bin Faris bin Zakaria al-Qazwini Al-Razi (1979), *Dictionary of Language Standards*, vol. 1, Investigated by: Abdul Salam Mohammed Haroun, Dar Alfikr
5. Awath, Dr. Ryath, (1994), *Introductions to the Philosophy of Art*, Tripoli: Gross Pierce.
6. Bin Yasir, Dr. Abdulwahid and others, (2011), *Theater and History - Stories of the 6th Shariqah Forum for Arab Theater*, Shariqah: Department of Culture and Information.
7. Bora, S. Morris, & others. (2009), *Imagination, Style, Modernity, Selected, translated and Presented by Jaber Asfour*, 2nd Edition, Cairo: National Center for Translation.
8. Dillon, Janet. (1986), *Shakespeare and the Unitarian Man*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra: Baghdad, Ministry of Culture and Information.
9. Elias, Dr. Mary. Hanan Kassab Hassan (2006), *Theater Dictionary*, Beirut: Library of Lebanon Publishers
10. Gorginian, M.S, and others, (1980), *Literature Theory -Section IV*, Translated by Jamil Nsaif al-Tikriti, Baghdad: Dar al-Rasheed
11. Marx, Milton (1965), *The Play How to Study and Taste*, Translated by Farid Medawar, Beirut: Dar al-Kateb al-Arabi
12. Makkawi, Abdul Ghaffar (1984), *Signs on the Way of Expressive Theater*, Cairo: General Book Authority.
13. Othman, Nagham Asim. (2017), *Romance- A Study of Term*, its history and intellectual doctrines, Dar Almadina: Islamic Center for Strategic Studies. Pdf
14. Styan, J. L. (1995), *Modern Drama between Theory and Practice*, Translated by Mohamed Hamoul, Damascus: Ministry of Culture
15. Salibia, Hamil, (1982), *The Philosophical Encyclopedia*, Beirut: Lebanese Book House. Pdf.
16. Al-Tikriti, Dr. Jamil Nsaif ,(1990), *Literary Doctrines*, Baghdad: General Cultural Affairs House.
17. Wahba, Majdi, (1979), *Dictionary of Arabic Idioms in Language and Literature*, Beirut: Library of Lebanon.
18. Wilson, John Dover, (1981), *What Happens in Hamlet*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Dar al-Rasheed
19. Abdul Hamid, Sami, (2004) *Arabs in Shakespearean Theater -A Comparative Study of Textual and Directional Approaches*, Unpublished PhD Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
20. Alathari, Tariq Kadhim, (1992), *Expressionism in Iraqi Theater*, Unpublished Master Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
21. Hameed, Moutamad Majeed (2006), *The Concept of Existence and Nonentity in Shakespeare's Plays*, Unpublished PhD Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

22. Ibrahim, Kamal Khalil, (1989), *The Iraqi director Dealing with Shakespearean Theater*, unpublished master thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
23. Al-Qaisi, Berlin, Kathem Muftin. (2005), *Expressionism and its Applications in the Iraqi Theater Scene*, unpublished Master Thesis, Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
24. O'Neill, Eugene, (1981), *Emperor Jones and Gorilla*, translated by Dr. Abdullah Hafeth and Dr. Mohammed Ismail Al-Muwafi, Revised by. Taha Mahmoud Taha, from World Theater 137, Kuwait: Ministry of Information.
25. Rice, Elmer,(N0 Date), *Dream Girl, Masterpieces of the World Theater 57th*, Translated by Asma Halim,Revised by Kamel Youssef, Cairo: The Egyptian General Establishment.
26. Rice, Elmer, ,(N0 Date), *The Adding Machine, translated by Adel Suliman*, Reviewed by. Louis Marcos, presented by Dr. Fatima Mousa, *Masterpieces of the World Theater 77th*, Cairo: The Egyptian House for Translation and Publishing.
27. Shakespeare, William. (1986), *Hamlet*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Freedom House for Printing and Publishing.
28. Shakespeare, William ,(N0 Date), *Macbeth*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
29. Shakespeare, William (1986), *King Lear*, translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Dar al-Ma'mun.
30. Shakespeare, William. (1986), *The Tempest*, Translated by Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad: Dar al-Ma'mun.