

المضامين التربوية والتعليمية في مسرحيات خالد الشواف الشعرية

م. قيس إبراهيم محمد*

الفصل الأول : أولاً/ مشكلة البحث :

يحتل المضمون حيزاً واسعاً ومهماً من العمل الفني، فمن خلال تفاعله مع الشكل يقدم للمجتمع خبرة وثقافة وتربية عن طريق مايطرحه من مضامين مختلفة ومتنوعة تسهم في ترسيخ منظومة القيم التربوية والتعليمية ، وتعمل على إدامة الوجود الاجتماعي والحضاري للمجتمع ، فالفن يرتبط بالذات الفردية التي ابدعته وبالذات الجمعية التي الهتمته .

إن المسرح من أقدم الفنون الانسانية والاجتماعية التي تناولت تناقضات الواقع وصاغت بأسلوب فني وجمالي مؤثر، نظراً لما يمتلكه هذا الفن من خصوصية وقدرة على التأثير وايصال الثقافة وتنمية المدارك لدى الأفراد من خلال المضامين التعليمية والتربوية التي تحتويها النصوص المسرحية ، وفيها تتجسد ثقافات الأمم والشعوب ورؤى وافكار كتابها، من اجل بناء انسان واع يتعايش مع متطلبات العصر ، والمسرح الشعري أحدث الأشكال الأدبية التي أدت دوراً مهماً في هذا المجال ،لما للشعر من أهمية في تاريخنا الأدبي والفني ، بصفته يدخل في نسيج هذا التاريخ الذي استقت منه الحضارة الإنسانية معظم المعلومات ، لذا كان لابد من محاولة جادة لدراسة هذا المسرح من خلال اعمال احد رواده وهو خالد الشواف ♦ الذي يعد رائد المسرح الشعري في العراق ، والذي اصبحت اعماله تراثاً شعرياً ومسرحياً لهذا النوع من الكتابة ، لذا وجب ان ندرس هذا التراث بما فيه من مفاهيم تربوية وتعليمية وظفها الكاتب ضمن البناء الدرامي في أعماله لفهمه أولاً، والاستضاءة بمضامينه ثانياً ، ولتقديم صورة

* كلية التربية المختلطة – جامعة الكوفة

♦ خالد عبد العزيز الشواف (١٩٢٤ – ٢٠١٢) ولد في بغداد ،وتخرج من كلية الحقوق، وهو محامي وشاعر واديب عمل في عدة وزارات وبعد راند المسرحية الشعرية في العراق ،ومن مسرحياته (شمسو والاسوار وورقاء) وغيرها ،كتب كثيراً من الدواوين الشعرية مثل :زمن لهيب الكفاح ١٩٥٨ ،و حداد وغناء ١٩٦٣ ،ولديه كثير من الدواوين التي لم تنشر لحد الآن وهو من الشعراء الذين تأثروا كثيراً بشاعر العرب الكبير المتنبي، اما من الشعراء المحدثين فقد تأثر بـ (أحمد شوقي)، وكان الشواف يدعو الى النضال والثورة من اجل الحرية والاستقرار(حسين)،٢٠١٠: (٢١٩)



المضامين التربوية والتعليمية في مسرحيات خالد الشواف

عن شكله ومضمونه ، وتأسيساً على ذلك وجدت الباحثة مسوغاً منطقياً لمشكلة بحثها تطرحه في السؤال الآتي:

ما المضامين التربوية والتعليمية التي احتوتها مسرحيات خالد الشواف الشعرية ؟

ثانياً/ أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث فيما يأتي :

١ يهتم بدراسة احد الموضوعات التي تتعلق بمضمون النقد المسرحي من خلال احد كتابه البارزين ، فهو يشكل اضافة جادة على طريق دراسة النص المسرحي العراقي .

٢ يخدم الباحثين والدارسين في اختصاص المسرح ، كونه مصدراً مهماً في مكتبة معاهد وكليات الفنون الجميلة ، نظراً لقلّة المصادر حول ذلك الموضوع .

٣ يفيد هذا البحث العاملين في مجال التأليف والنقد المسرحي .

ثالثاً / هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن المضامين التربوية والتعليمية في مسرحيات خالد الشواف الشعرية .

رابعاً/ حدود البحث:

الحدود الزمانية: الفترة (١٩٥٢ – ٢٠٠١ م)

الحدود المكانية : (العراق)

الحدود الموضوعية : تتمثل هذه الحدود

في دراسة المضامين التربوية والتعليمية في نصوص مسرحيات خالد الشواف الشعرية .

خامساً : تحديد المصطلحات :

المضمون

أولاً / في اللغة

" ضمن الشيء والشيء أودعه اياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر وتضمنه هو" (ابن منظور ، ب ت : ٢٥٧)

ثانياً : اصطلاحاً

المضمون كما يراه عبد النور هو " محتوى او معنى يؤديه المبنى او الشكل ، والمعبر عنه ادبياً بالفاظ وعبارات نثراً او شعراً ، والفصل بين المضمون والمبنى والأسلوب والشكل هو في حيز المحال " (عبد النور ، ١٩٧٩ : ٢٥٢)

ثالثاً: وتُعرف الباحثة المضمون اجرائياً بأنه :المحتوى الموجود ضمن النص المسرحي ايّاً كانت قصديته ، وقد يكون واضحاً مباشراً او خفياً غير مباشر.

التربية

أولا / في اللغة

" لفظ التربية مشتق من الفعل (ربا) اي زاد، ومنه ربوة وهو المكان الذي يعلو عما حوله وفيه ايضا الربا وهي الزيادة والنمو المطرد " (جابر ، ١٩٧٣ : ١٩٩)

ثانياً / اصطلاحاً :

يعرفها عمر بأنها " تنمية الوظائف الجسمية والعقلية والخلقية ، كي تبلغ شكلها عن طريق التدريب والتثقيف ، وانها علم يبحث في اصول هذه التنمية ومنهجها وعواملها الاساسية وأهدافها الكبرى " (عمر ، ٢٠٠٠ : ٢٨)

ثالثاً: التعريف الإجرائي – التربوية هي مجموعة من المعايير الاخلاقية الاجتماعية المطلقة التي تحدد المرغوب في الأشياء ، الواجب اتباعها من الذات الانسانية ، وبشكل يتفق مع مايقره المجتمع.

التعليم: أولاً/ في اللغة

"وعلمه كسمعه بالكر عَرفه وعلم هو نفسه ، ورجل عالم وعليم ، جمعه علماء وعلام كجاهل ، وعلمه العلم تعليماً ، وعلام ككذاب ،

واعلمه اياه فتعلمه " (الفيروزي ، ١٩٥٢ : ١٥٥)

ثانياً / اصطلاحاً

ويعرف التعليم بأنه " فرع من التربية يتعلق بطرق التدريس والتعلم " (التورجي ، ١٩٩٠ : ٩٠)

ثالثاً / التعريف الإجرائي

هي معرفة منظمة تصاغ بشكل افكار او مفاهيم او مواقف ضمن النص المسرحي بهدف احداث التغيير في المتلقي ، عن طريق اكتساب المعرفة او المهارة او ايجاد الحلول لمشاكله.

الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات

السابقة)

المبحث الاول : نبذة تاريخية عن المسرح الشعري عالميا وعربيا ومحليا

إن العلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا ، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر . وقد صنف أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الاصول الغنائية والطقسية لهذا الفن . (الياس، ٢٠٠٦ : ٢٨١)

ارتبط الشعر بالمسرح منذ التراجيديا اليونانية حتى ظهور الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر، إذ بدأت الدعوة الى ابدال الشعر بلغة نثرية قريبة من لغة الحياة اليومية .

لقد كان الشعر هو لغة الاداء في التراجيديا اليونانية والكلاسيكية بسبب طبيعة الموضوعات المتناولة وطبيعة البطل والشخصيات في هذه التراجيديا، فقد كانت تتناول "سيرة احداث تقع لشخص بطولية او شبه مقدسة في مجابهة المحن". (القط، ١٩٧٨: ٣١)

بمعنى تطلبت الشخصية والاحداث غير العادية لغة غير عادية ايضاً، فالشخصية في بطولتها واحداثها ذات مستوى خاص تتميز به عن المستوى الواقعي ، ولغة الاداء كذلك لغة ذات مستوى خاص هي الاخرى ، وهو ما عبر عنه ارسطو المنظر الاول للتراجيديا عندما قال ان " التراجيديا محاكاة لحدث يتميز بالجدية ،وبأنه مكتمل في ذاته نظراً لما اتسم به من عظم الشأن في لغة لها من المحسنات ما يمتع". (المصدر السابق، ٨٥).

فالمسرحية لدى الاغريق تكونت وكان هاجسها الاساس ذلك الشعور الديني والوجداني

في عبادة الاله ديونسيوس اله الخمره التي تبعث النشوة في النفس ،وتبعث على قرض الشعر وعلى الرقص والفن " ومن هذا التكوين الشعري للاغنية الديونسيوية خرجت أولى أشكال المسرحية الاغريقية بل أولى أشكال المسرح الشعري أساساً". (الجهني، ٢٠٠٢: ١٣)

لم يقتصر الامر على الاغريق فحسب بل يتخطاهم الى كل الحضارات القديمة إذ كان المسرح "يكتب شعراً ، وهذا مانجده في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح الروماني". (الياس ، مصدر سابق : ٣).

لقد بدأ المسرح شعراً ولم يكن يدور بخلد أحد من الناس أنه سيأتي زمن يكتب فيه المسرح نثراً ،وقد "كان كبار المسرحيين شعراء كباراً". (البرادعي ، ٢٠٠٣: ١٥٩)

ولكن اختلف الامر بظهور الدراما الواقعية حيث ابدل البطل الاسطوري ببطل من واقع الحياة اليومية، وسعت الدراما الى تجميع كل مايمكن ان يعطي أيهما بالواقع بما في ذلك اللغة.

وهكذا تم ابدال الشعر بلغة نثرية قريبة في مستواها الادائي وفي ايقاعها من ايقاع اللغة



كتابة دراما تراجيدية تطور النظم الشعري وتطوعه في اتجاه لغة الحديث اليومي .

لقد بدأ شعراء المسرح يفهمون انه قبل ان تتمكن من بعث اية دراما شعرية فيما بيننا ينبغي ان توجد وسيلة للتعبير ترتبط بحديثنا الجاري بالعلاقة نفسها التي كان يرتبط بها الشعر غير المقفى في القرن السادس عشر بالحديث الجاري ، كما ان السبب في فشل كل الجهود لاعادة بناء الدراما الشعرية في القرن التاسع عشر هو ان الاوزان الاليزابيثية عُدت نموذجاً ينبغي ان يسعى نحوه الكتاب اللاحقون وبسبب ذلك اصبحت الاوزان التي كانت في يوم ما حيوية لانها مرتبطة بالحقيقة ارتباطاً جوهرياً ، مصطنعة او ذات نغمة خطابية في احسن حالاتها . (نيكول ، ١٩٦٦ : ٢٢٢ — ٢٢٣) لذلك بات من الضروري ان تتخذ لغة التراجيديا وشخصياتها الرئيسية اسلوباً اخر اقرب للحياة الواقعية .

وهذا ما أكدته اليوت إذ رأى ان يترك الشعر وقعه في المتفرج من دون ان يدرك هذا الواقع ادراكاً واعياً ، وذلك اولاً ان يسوغ وجود الشعر تسويغاً درامياً فلا يقتصر فحسب على ان يكون شعراً جيداً صيغ في شكل

اليومية ومستوى الاداء فيها على نحو مانرى في مسرح أبسن واوجست ستريندبرج وبرنارد شو وغيرهم . (وليمز، ١٩٦٣ : ٢٥) ومع استمرار الدراما في الاعتماد على اللغة الواقعية بوصفها لغة أداء في النص المسرحي الا ان دعوى العودة الى الشعر لم تتوقف ، فقد ادرك عدد كبير من الكتاب المسرحيين قدرة الدراما الشعرية على ان تقدم للمتفرج ما لا تستطيعه الدراما النثرية . (اليوت، ب ت : ٨٩)

إذ اكتشفوا أن لغة الحياة اليومية لم تعد الشكل المناسب لطرح القضايا الكبرى التي تقلق ضمير العصر ، فقد اسرفت الدراما البشرية في الاقتراب من الواقع وجزئياته الى الحد الذي باتت معه غير قادرة على أن تنظر الى الانسان والوجود تلك النظرة الفلسفية الشمولية التي نجدها في المسرح الاغريقي اوفي مسرحيات من طراز فاوست والملك لير كما ان المسرحية الشعرية أرحب افقاً واشمل تعبيراً من المسرحية النثرية.

وبناء على ماسبق ترى الباحثة ان هذا هو السبب الرئيس في عودة كتاب الدراما الى

درامي، وثانياً ان يطور هذا الشعر في اتجاه لغة الحديث اليوم.(اليوت، مصدر سابق: ٨٩)
ومن هنا فإن "المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج فيه".(سخسوخ، ٢٠٠٥: ٢٦)
وقد شهدت الدراما الانكليزية والفرنسية حتى الاربعينيات نماذج عديدة لمحاولات قدمت الدراما الشعرية ، ولكن الميلاد الحقيقي للدراما الشعرية الحديثة كان على يد اليوت الذي اعاد الى الشعر الفاظاً وعبارات عادية.
(جاسكوين، ب ت: ٦٧)

وترى الباحثة التعبير المباشر غير المزخرف كان له اثر كبير في الشعر الدرامي الحديث ، وهكذا كانت مسرحية اليوت (جريمة قتل في الكاتدرائية) ١٩٣٥ شهادة تأسيس مسرح شعري حديث ، إذ جعل اليوت الشعر فيها واسطة ننظر من خلالها لا ديكوراً جميلاً ننظر إليه .

وبعد جريمة قتل في الكاتدرائية ، جاءت مسرحية (جمع شمل العائلة) ١٩٣٩، وتبعتها مسرحية (حفلة الكوكيتيل) ١٩٤٩، كما قدم اليوت في أعماله المسرحية دراما جريئة وناضجة لبناء مسرح شعري من الحياة المألوفة

وتابع عدد من المسرحيين كتابة الدراما الشعرية مثل لوركا الذي تمكن من الوصول الى تحقيق شاعرية خاصة ، وقد سار على هذا المنهج من الدراما الشعرية كل من تنيس ويليمز وارثر ميللر ، فقد اصبحت المسرحية الشعرية المعاصرة ملحوظات قصيرة متوازنة على نحو ما نشاهده في مسرح جان كوكتو ولاسيما في مسرحية (عروس برج ايفل) ١٩٢١ ، وصموئيل بيكيت في مسرحية (في انتظار جودو) ١٩٥٢، وبذلك انتهت لغة الاداء في الدراما الشعرية المعاصرة الى ايقاعات نظمية تناسب الالقاء المسرحي وتخطب الوجدان المعاصر في الوقت نفسه.

أما في الوطن العربي فقد تعد البداية الحقيقية للشعر في المسرح العربي الحديث على يد احمد شوقي ومسرحياته السبع"التي احدثت ضجة كبرى في حينها واعتبرت فتحاً كبيراً في المسرح"

(الراعي، ١٩٨٠: ١٦١) ثم تابع عزيز اباطة الخط الذي ابتدأه شوقي في الادب العربي الحديث، وترى الباحثة انه لم يصل الى موهبة شوقي وعبقريته لانه لم يصف شيئاً مهماً الى الانجاز الذي حققه شوقي ، بل ان هذا الانجاز



١- مرحلة الشعر داخل المسرح ، وتشمل اعمال شوقي وعزيز اباطة

٢- مرحلة المسرح من خلال الشعر ويمثلها مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ومسرح صلاح عبد الصبور .

٣- مرحلة المسرح الشعري الدرامي ويمثلها مسرح نجيب سرور ومسرح مهدي بندق .

تاتي مسرحيات شوقي وعزيز اباطة في مسرحهما الذي اعتمد على شخصيات تاريخية او اسطورية إذ استعمل الشعر داخل المسرح ، ثم حاول فاروق جويدة بعد ذلك سنوات ان يستعمل الاسلوب نفسه مع تكييف القصة التاريخية للموقف المعاصر إذ كتب احمد شوقي ست مسرحيات شعرية وهي (علي بك الكبير - مصرع كليو باترا - قمبيز - مجنون ليلي - عنتره والست هدى) وخمس من هذه المسرحيات يعتمد مضمونها على مصادر تاريخية او اسطورية "وكان طبيعياً حينئذ ان يجد الشاعر في المسرحية التاريخية انسب الاشكال للحفاظ على مقتضيات الشعر والمسرح على السواء"(المصدر السابق، ١٦٦) وترى الباحثة المسرحية التاريخية بطبيعة موضوعها وشخصياتها لاتفرض على

قد فقد جزءاً كبيراً من قيمته واثره ، كما ان الانتقال من الشعر الغنائي المعطل للمواقف الدرامية الى شعر عمق الموقف الدرامي، قد بدأ بتجارب باكثر في مسرحيته المترجمة (روميو وجوليت) ومسرحيته المؤلفة (اخناتون ونفرتيتي) " وذلك باستعماله للشعر المرسل المنطلق الذي لا يتقيد بروي ولا بوحدة البيت." (الورقي، ١٩٦: ١٩٨٩)

ورسوخ عبد الرحمن الشرقاوي هذا الشكل الجديد في سلسلة مسرحياته ، ثم تحققت درجة اعلى في سبيل الوصول الى الدراما الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور الذي استطاع في حدود الشكل الجديد ان يرتفع بالمسرح الشعري الى مستوى ما يصبو اليه الشعراء الاوربيين من بحث للدراما الشعرية الحديثة ، ثم اتجهت الاعمال المسرحية الى الدرامية كما في مسرح نجيب سرور ومسرح مهدي بندق .

ويمكننا من خلال استعراض علاقة المسرح العربي بالشعر ان نرى ثلاث مراحل متميزة ومتتالية هي: (الراعي، مصدر سابق: ١٦٦)

الشاعر ان يقترب من الحياة اليومية اكثر مما تسمح به تقاليده الشعرية ، وهذا ما يبدو واضحاً في مسرحيات شوقي ، ولكنه بعد فترة تخلص من اطار التاريخ ووفق في تقديم كوميديا شعرية من نوع كوميديا السلوك ، وذلك في مسرحيته (الست هدى) ، فقد تمكن من الاقتراب من وظيفة الشعر في المسرح ، فقلت المقطوعات الغنائية الطويلة . كما تنوعت البحور والاوزان التي اظهرت مرونة في الحوار والتي لم تألفها مسرحياته السابقة .

ولم يستطيع عزيز اباطة بمسرحياته ان يطور مسرح شوقي بل لم يستطيع ان يبلغ مبلغ شوقي ، وذلك بسبب اختلاف حجم الموهبة وكيفية الوصول الى تحقيق شكل ناضج .

قدم عبد الرحمن الشرقاوي وصالح عبد الصبور عدداً لابأس به من المسرحيات الشعرية تمكنا من خلالها اضعاف حتمية درامية على الاداء الشعري ، كما تمكنا من تطوير النظم الشعري في اتجاه لغة الحديث اليومي ، فقد كتب عبد الرحمن الشرقاوي عدداً من المسرحيات الشعرية منها مأساة جميلة ١٩٦٢ - الفتى مهران ١٩٦٦ - وطني عكا ١٩٦٩ - الحسين ثائراً ١٩٧١ ، وافلح الشرقاوي في كل

منها بدرجات متفاوتة ، فكانت الاساس لقيام المسرح الشعري (الشعر الدرامي) ، وهو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها ذلك الحوار ، من رسم الشخصيات و تطويرها الى خلق المواقف ودفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة او غير محددة.

ويتقدم صلاح عبد الصبور نحو بلورة اكثر لمفهوم الدراما الشعرية في مسرحه الشعري من خلال مسرحياته الشعرية : مأساة الحلاج - مسافر ليل - ليلي والمجنون - الاميرة تنتظر وبعد ان يموت الملك " إذ تتكاتف عناصر فنية كثيرة ما بين مسرحية وشعرية على اخراج مسرحية شعرية ممتازة ترتفع فيها الدراما الى مقام الشعر ، ويعبر الشعر بالفعل عن احداث درامية متعددة المعاني والظلال." (الراعي، مصدر سابق: ١٧٦)

استعمل صلاح عبد الصبور بعض تقنيات مسرح ما بعد الدراما فاستغل المسرح داخل المسرح في ليلي والمجنون ، ونقل بعض حرفيات المسرح التجريبي في (مسافر ليل) و (الاميرة تنتظر)، فضلاً عن مسرحيته الاخيرة (بعد ان يموت الملك)، لذلك كان من



الكاملة لمسرحيات شوقي الشعرية التي كان لها الاثر في مسيرته الأدبية، إذ عكف خلال العطلة المدرسية الصيفية على قراءة المجموعة بالكامل، وحين بدأ دراسته لمرحلة المتوسطة كان يكتب الشعر ، وقد اطلع فضلاً عن مؤلفات شوقي على كل ما وقع بيديه من مسرحيات شعرية عالمية وعربية ، وشاهد فاطمة رشدي في زيارتها للعراق في مسرحيات (مجنون ليلى) (ومصرع كليوبترا)، وتعلق بهذا النوع من المسرح الذي انتشر انذاك، ولم يكن قد تجاوز العشرين عندما انهى كتابة أول مسرحية شعرية له (شمسو) وذلك في صيف عام ١٩٤٤، التي يعدها النقاد أول مسرحية شعرية عراقية، والتي قام بنشرها عام ١٩٥٢، وكتب مسرحية (الاسوار) التي استمد موضوعها ايضاً من تأريخ العراق القديم، إذ اندمج التاريخ بالاساطير في سير و أخبار الملوك و الابطال الاوائل .

كتب ايضاً مسرحيات لاتتناول التأريخ مثل مسرحية (الزيتونه) في ١٩٦٨، ومسرحية كوميدية شعبية هي (قرة العين) في عام ١٩٩١، وبعدها مسرحية (مهر سعدى)، إن المدقق في حياة المسرح العراقي وفي البلدان

الطبيعي ان نرى تأثير هذه الاتجاهات المسرحية المتعددة واضحة في مسرح صلاح عبد الصبور، الأمر الذي أعطى الفرصة للباحثين والنقاد لعقد المقارنات وتأكيد خاصية التأثير. (دوارة، ٧٥: ١٩٨٢)

ويتقدم المسرح الشعري نحو الدرامية اكثر في مسرحيات الجيل التالي لصلاح عبد الصبور عند مهدي بندق ونجيب سرور وامثالهم، فقد تمكنوا من تحويل الشعر في المسرح الى حوار مركز وسريع وقريب من لغة الحديث اليومي ، مؤكدين بهذا ان الشعر الدرامي يعمق الموقف ولا يعطله .

وفي العراق ظهر الشاعر والاديب العراقي الملقب برائد المسرحية الشعرية في العراق الكاتب خالد الشواف، فقد كتبت عنه دراسات كثيرة في الصحف والمجلات العربية والعراقية، ومن اهم المسرحيات الشعرية التي كتبها شمسو ١٩٥٢ - الاسوار ١٩٥٦ - الزيتونه ١٩٦٨ الصوت الجهير ١٩٦٩ - قرة العين ١٩٩١ - الردم ١٩٩٤ - مثل خالد الشواف في صغره العديد من الادوار المسرحية وولع بها، وكانت هدية نجاحه في البكلوريا التي قدمها له والده هي المجموعة

العربية يجد تراجعها في أثناء الحرب العالمية الثانية، فوضعت حداً فأوزار الحرب كانت ثقيلة على من اشترك فيها ومن لم يشترك وما عاد الخطاب الشعري في المسرح مقتنعاً، امام مرارة الواقع الذي خلفته الحرب فجاءت الواقعية مع الافكار الديمقراطية والاشتراكية التي ظهرت في الادب والمسرح والفنون الاخرى، واخذ المبدع يتجه نحو البساطة والصدق في تناول الجوانب الانسانية وهموم الناس اليومية وازاحت هذه التوجيهات المسرح الشعري الرومانسي من عرشه ولم يعد هو السيد الاوحد.

ان المسرحية الشعرية التاريخية التي كانت منتعشة في الثلاثينيات في العراق ظهرت وانتشرت نسختها العراقية على يد خالد الشواف وفي نهاية الحرب العالمية الثانية أي في فترة أفول المسرحية الشعرية في العالم العربي عموماً، جاءت الى العراق متأخرة وماتت في وقت مبكر دون ان تترك ورائها أثراً على الحركة المسرحية الحديثة.(السامرائي، ١٩٨٥: ١٠٨-١٠٩)

المبحث الثاني : البناء الدرامي في نصوص مسرحيات خالد الشواف

لم يكن خالد الشواف مقلداً لكتاب المسرح الشعري بل كان قريباً من روحهم في ايقاعاته واندفاعه العاطفي، وعليه كون لنفسه اسلوباً اصيلاً عبّر عن روح الكاتب وعصره وهو اسلوب يقوم على الاصاله والرصانة وتمكن من الصنعة وقد اعترف بذلك اشد ناقديه واستطاع الشواف ان يجدد في الشعر، الا ان تجديده الحقيقي - كما تراه الباحثة - يكمن في اقتحامه عالم المسرح الشعري وتحليق هذا الجنس الادبي المستحدث في الادب العربي الحديث وهذا مايدل على انه لم يقف عند حدود القديم بل كان شاعراً مجدداً، وحاول ان يبدع ولكن في الاسلوب العربي الاصيل وفي حدود امكاناته الشخصية والثقافية.

أذ "ولى الشواف الموضوعات التاريخية اهتماماً كبيراً وقد تفاعل مع هذه الاحداث تفاعلاً ايجابياً حيث اعاد للمسرح رونقه وبهائه من حيث الشكل والمضمون." (حسن، ١٩٨٩: ٥٥) كتب خالد الشواف عدداً من القصص القصيرة والروايات كما ساهم مع كتاب اخرين في ارساء اسس النهضة المسرحية الحديثة من خلال نظم المسرحيات الشعرية مثل شمسو والاسوار وورقاء ونبوخذ



نصر وغيرها والتي شكلت المهيمنات الفكرية والبنائية وكونت ملامح خطابة الادبي في خارطة الابداع داخل العراق وخارجه وقد "تضمنت اعماله معالجات لمواقف اجتماعيه وفكرية ومواضيع تاريخية وانسانية متعددة اسهمت في اغناء تجربة الحداثة في المسرحية الشعرية العراقية". (السامرائي، مصدر سابق: ١٠٨-١٠٩)

ولعل ذلك يرجع لقدراته في صياغة النص المسرحي ضمن سياق درامي دقيق وذلك من خلال اعتماده على البيئة ومرجعياته الفكرية والثقافية فضلاً عن مراقبته الدقيقة وانتباهه الى ما يدور حوله من احداث ومواقف مما ساهم في اغناء تجربته الابداعية التي لاتقل اهمية عن تجارب الكثير من الكتاب العرب والغربيين نظراً لما يمتلك من طاقات فنية ورؤى فكرية وجمالية.

وبناء على ما سبق فإن الشواف نجح في خلق التوازن و التوافق بين الاسلوب الشعري والبناء الدرامي ، من خلال مسرحياته الشعرية التي بث فيها كثيراً، من الافكار والقيم الاجتماعية والاخلاقية والسياسية مستعيناً بالاحداث التاريخية وقد صاغ مسرحياته على

وفق بنى فكرية تكشف عن قضايا مصير الانسان والوجود ومتناقضاته، مبتعداً عن اسلوب المؤرخ إذ عالج المادة التاريخية باسلوب فني وديناميكي مبدع لذا جاءت مسرحياته " جميعها تتصف بصفة واحدة هي انها مسرحيات هادفة تشترك في تقديم صورة للصراع الدائم بين الحق والباطل ، بين كل ما هو شريف ووضع. " (أطيمش، ١٩٧٧: ١٦٥)

بمعنى استطاع الشواف " ان يطلق لموهبته العنان في التصور فيخلق لنا صورة فنية تمتزج فيها الحقيقة بالخيال بشكل فني جميل لايمكن الفصل بينهما ، حتى لاننسى ونحن داخل هذه اللوحة تساؤلانا عن ماخلقه المؤلف وعن ماقدمه التاريخ من مادة مسرحية ، وذلك لأننا مشغولون بمتابعة هذه الاحداث المتماسكة. " (النصير، ١٩٨٩: ٢٥)

ولعل مايميز الشواف انه يتميز بشاعريته واسلوبه الذي دفعه الى التأمل بالاحداث التاريخية الماضية واستغلالها لتصوير الحاضر بما فيه من متناقضات ومفردات جديدة لإحداث التغيير، وما في هذه الاحداث من تراث فكري ورائي ضخم ،بمعنى استغلال التاريخ لتحقيق غرض معين بعد

وتأسيساً على ذلك أولى الشواف العناصر البنائية اهتماماً بالغاً ، وسنحاول عرض هذه العناصر :

١- الفكرة :

وهي إحدى عناصر البناء الدرامي المهمة التي اولاهها الشواف اهتماماً بالغاً في مسرحياته ، فمن خلالها كان يعكس واقع مجتمعه برؤية تاريخية ، مع ايجاد الحلول المناسبة بعد الاستعانة بالقيم الجمالية والاخلاقية والسياسية بشكل ينير المتلقي العربي . اذ يعد مسرح الشواف مسرح فكرة ، لان الشخصيات مرسومة بحيث تصدر الافعال عن علاقاتها بعضها ببعض الاخر طبيعية ان لم تكن حتمية ، وهذا ما اكده سلوم بقوله " ان مسرحيات خالد الشواف فيها العمق والتنوع في صياغة الافكار بشكل خاص مما اسهم في انضاج النص المسرحي العراقي والعربي ايضاً . "(سلوم، ١٩٦٢ : ٤١) ، وهذا ما بدى واضحاً وجلياً في مسرحياته (قرة العين) و (ورقاء) و (مهر سعدى) ، فجميعها تحتوي على عادات اجتماعية معينة ، وقد أطرها الشواف باطار تاريخي اجتماعي كوميدي ليضيف جمالاً وتشويقاً وانجذاباً للمتلقي .

صياغته في قالب جديد يواكب متطلبات العصر الحاضر ، وهو ما أكده لافرينيوف اذ يقول : " لن يستطيع الكاتب المسرحي ان يضع عملاً حياً يثير مشاهد اليوم ، من دون ان يضيء الوقائع التاريخية بوعيه كفنان ، وان ينظر الى الاحداث التاريخية بعين كاتب معاصر . "(لافرينيوف، ب ت : ١١٤)

إن المسرحية في مدلولها العام نموذج ادبي وشكل فني يتطلب اشتراك عدد من العناصر الادبية من اهمها الحوار والشخصية والحبكة وغيرها ، والتي من خلالها يتصاعد الحدث الدرامي حتى يصل الى القمة (الذروة) ثم يأخذ بالانحدار ، وهناك امر في غاية الاهمية وهو ان الاحداث ينبغي ان تسير بتفاصيلها المختلفة ، بحيث تجعل الوصول الى النتيجة امراً حتمياً لا افتعال فيه .

لأن البناء الجيد للمسرحية يقوم على اساس محكم من الاسباب والنتائج ، ويكون كل حدث فيها سبباً للحدث الذي يليه ، من دون مصادفات او مفاجئات مفتعلة في نمو الاحداث وتطورها . (نجيب، ١٩٨٣ : ٤٣)



٢- الشخصية :

إن الشخصية في الدراما أداة التعبير عن الافكار المراد طرحها وأبرزها الى الوجود كما أن لها مدى مؤثراً في ظاهرة معينة ولا تعزل الشخصية عن الحكمة أو بقية عناصر البناء الدرامي ،لأنها تمثل الوعاء الذي يقوم بنقل التفاعل العام وتحمل الصراع وتطوره عبر أفعالها وحواراتها .

كانت الشخصيات في مسرح الشواف الرئيسية منها والثانوية تصدر عنها أفعال درامية بسبب علاقاتها مع بعضها البعض ،وجميع هذه الشخصيات تسهم في توحيد الحركة الدرامية في المسرحية بشكل ايجابي، وبالرغم من ان شخصيات الشواف كانت مستمدة من تاريخ العراق القديم ،فبعضها شخصيات حقيقية تمتلك حضوراً على المستوى التاريخي ،كما هو الحال في مسرحية الاسوار وفيها شخصية بيلشاصر وهو الحاكم الفعلي لبابل ،فضلاً عن

كورش ملك الفرس وفاتح بابل وقيرياز قائد جيوش الفرس الذي دخل بابل وقتل الملك بيلشاصر وغيرها من الشخصيات ،ولكن يبقى الشواف " رغم محاولته التركيز على ما هو

فردى .. الا انه لا يهمل عناصر النموذج الانساني الشامل فيها . "(عثمان، ١٩٩١ : ٣٥)

٣- الحوار

وهو من العناصر المهمة في البناء المسرحي كونه "اداة التعبير عما تتطوي عليه المسرحية من صور وافكار وتتجلى اهميته في انه يحقق توضيحاً للمواقف وابرار للشخصيات وسرداً لقصة المسرحية كما انه يسير بالعقدة نحو التدرج فضلاً عن خلقه المزاج النفسي والجو العام للمسرحية. "(بابل، ٢٠٠٣ : ٩٦)

ومن الملاحظ ان الحوار عند الشواف يمتاز بالبساطة وخلوه من التعقيد فكان مرناً مالوفاً ، إذ ابتعد فيه عن الاستعارات البعيدة ،لتساعد لغته في رسم الشخصيات والكشف عن مكنونها ومن ثم فقد عبّر عن لغة الحوار المستعملة عن صفات الشخصية وابعادها.

" ان طبيعة الحوار لدى الشواف كان قصيراً ، مركزاً نحو الحدث خالياً من السرد والاطالة حيث تسير الاحداث بسرعة وينمو الفعل المسرحي بشكل متطور نحو تصعيد الازمة وتعقيدها" (حسين، مصدر سابق: ٢٠٣)

٤- الحكمة :

وقد عرفها حمادة " بأنها التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد . انها عملية هندسة الاجزاء المسرحية وربطها ببعضها. "(حمادة، ١٩٧١: ١٢٧)

ترى الباحثة الشواف في مسرحياته قد قدم حدثاً واحداً وهو ما يسمى بحدث او حبكة اكتشاف ثم عمل بعد ذلك على تقديم الاحداث بشكل متسلسل وصولاً الى الحدث الكبير الذي يؤدي الى التحول و التعرف ، الامر الذي يؤثر نفسياً في المتلقي فالتحول هو " تغيير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه ، على ان يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال او الحتمية. "(العشماوي، ١٨٠: ١٩٨٠)

اما التعرف فهو "التغيير او الانتقال من الجهل الى المعرفة مما يؤدي الى الكراهية بين الاشخاص الذين قدرت عليهم السعادة او الشقاوة. "(أرسطو، ١٩٧٧: ٩٥)

٥- الصراع :

يرى ابراهيم حمادة الصراع بأنه: " مفاضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي. "(حمادة، مصدر سابق: ١٩٠)

فالصراع الدرامي بمعناه الحقيقي إنما ينشأ من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الاخر على الرغم من اشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة .. إنه في الواقع تطور للمفارقة الكامنة في الموقف وهي ليست مفارقة آلية أو شكلية .. وهي ليست مفارقة خارجية ، أنها مفارقة داخلية دفيئة كامنة في العلاقات .. لانها مفارقة الضد في الشبه فهي تحتّم الصراع .. وبدونها لا يمكن للصراع أن يتحقق بمعناه الدرامي. "(رشدي، ١٩٦٧: ٣٢-٣٣)

يستعرض خالد الشواف في مسرحياته قضايا اجتماعية وسياسية وتاريخية ومن ثم فهو يجعل شخصياته تخوض صراعاتها الداخلية والخارجية ليعكس الصراع الازلي بين الخير والشر او بين الظلم والعدالة ،حتى تنتهي مسرحياته بانتصار الجانب الايجابي على السلبي من اجل تحقيق المبادئ الانسانية والاخلاقية . المبحث الثالث: أهمية المضامين التربوية والتعليمية في المسرح .

تعد المضامين التربوية والتعليمية مصدراً مهماً من مصادر تحديد السلوك الأنساني والدوافع التي تقف وراء ذلك السلوك فهي التي تشكل النظام القيمي لكل مجتمع



تحقق المفاهيم الأخلاقية "فقد احتدم الجدل بين دارسي الفنون والنقاد المسرحيين بشأن مادة الكتابة التي يأخذ الكاتب منها افكاره، فمنهم من ردها الى دور التجربة الحياتية التي عاشها، ومنهم من ردها الى قوة الفكر والابداع الخيالي له" (مرعي، ٢٠٠٠ : ١٥)

وترى الباحثة كثيراً من الكتاب قد وظف المضامين التربوية والتعليمية في نصوصهم المسرحية لغرض احداث التغيير في المجتمع، فضلاً عن التوجيه والتوعية، إذ أصبح المسرح لديهم اداة للتعليم والتربية وليس وسيلة ترفيهيه فحسب، ويتحقق ذلك من خلال عرض انماط ونماذج سلوكية متنوعة وأراء وفرضيات ووجهات نظر مختلفة قابلة للنقاش لغرض خلق جيل واعى يتحمل المسؤولية ويتعلم الكثير من القيم التي يؤكد بها المجتمع ويسعى اليها "كون المسرح تجربة واقعية في الوعي الجمعي وموقفاً نابعاً منه بالضرورة ورؤيه لما حدث من تغيرات في البنى الاجتماعية والسياسية فالمسرح لا ينشأ من تلقاء نفسه او ضمن عوامل خارجة عن الزمن والمكان الاجتماعي وانما يتشكل من ديناميات

وتجعله ينفرد في خصوصية معينة وهوية ثابتة تختلف من مجتمع الى اخر ومن ثقافة الى اخرى إذ تتغلغل في حياة الناس افرادا وجماعات وترتبط عندهم بمعنى الحياة ذاتها لا نها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بدوافع السلوك والأمال والأهداف (زياب ، ١٩٦٦ : ١٧) بمعنى ان هذه الجوانب تعتبر "دوافع محركة لسلوك الأفراد ومحدده لهم " (مغاريوس ، ١٩٧٤ : ٤٤ - ٤٥)

فقد تسهم في بناء شخصيات الأفراد بشكل متكامل ومتوازن وان اي خلل يصيب هذه المنظومة القيمية التربوية منها والتعليمية يؤثر في تكوين الفرد وسلوكه ،ومن ثم يؤثر في البناء القيمي للمجتمع كله لذا اكتسبت العناية بالجوانب التربوية والتعليمية اهمية كبيرة توازي الجوانب الاخرى ان لم تتفوق عليها ،لكونها احد الاسس الرئيسة التي تقوم عليها المجتمعات الساعية للارتقاء.(سلطان، ٢٠٠٥ : ٤٨).

سعى كثير من الكتاب والمؤلفين القدامى منهم والمحدثين الى زرع هذه المنظومة (التربوية والتعليمية) في أعمالهم من اجل بث الدروس والعبر التي من شأنها أن

التغيير وفعلها الدرامي المتبلور في الواقع الاجتماعي " (غلوم، ١٩٩٨ : ٨)

ان توظيف المضامين التربوية والتعليمية ضمن النصوص المسرحية هو ماسعى اليه الكاتب خالد الشواف في اعماله المسرحية من اجل توعية المتلقي وتنمية الحس النقدي لديه من خلال مايشاهد ،فأذا حسبنا مضمون العمل المسرحي هو المادة التعليمية والتربوية فأن الشكل التراجيدي او الكوميدي الساخر هو الذي ينشط ذهنية المتلقي ،من خلال تسليط الضوء على ظواهر معينة لغرض علاجها وايجاد الحلول لها ،بوصف المسرح يمثل حاجة اجتماعية ملحه ولأن هذا الفن يعد من المقومات الاساسية لخدمة المجتمع " فأن الكاتب العراقي سعى بهذا الفن الى ان يكون ذا هدف متصل بمكونات تستمد خصوصيتها من المجتمع نفسه ،لقد ارتبط الكاتب المسرحي العراقي من خلال هذه العلاقة الجدلية بواقعه الاجتماعي الذي اصبح يكون النواة الاساس في الاعمال المسرحية التي سعت الى تغيير الافكار القديمة عن طريق تغيير الفرد الذي يكون نموذجا لشريحة او شرائح اجتماعية كاملة " .(سالم ، ٢٠٠٣ : ١٩٧)

وهذا ما حصل في اغلب أعمال خالد الشواف الذي كان يستوحي اعماله ذات المضامين التعليمية والتربوية من التاريخ ويتخذها قاعدة انطلاق له في الارتفاع الى افاق الفن اللامحدودة إذ وظفها درامياً وفنياً ومسرحياً من اجل ابداع صورة حقيقية امينة عكست صورة المجتمع بكل مضامينه وقيمه ، مثل مسرحية شمسو والاسوار ومسرحية ورقاء وقرة العين وغيرها بالرغم من أختلاف المضامين فيها الا ان كل عمل كان يؤكد على جانب قيمى او تربوي معين سواء كان الغرض او الهدف من العمل سياسى او اخلاقى او اجتماعى " طالما ان العمل الفنى يمثل لدى المبدع ولدى الملتقى تخليصا من الطاقة العليلة التى كانت قد تراكمت الى اقصى الحدود لديهما على اتجاهات معينة " .(برتليمي، ١٩٧٠ : ١٠١)

فلم يكتفِ الشواف "بفضح الجذور الاجتماعية للمجتمع القديم وعلى اسسه الاخلاقية والفكرية ،بل الإيهام بطرح البديل مباشرة او بصورة غير مباشرة " .(عباس، ١٩٧٨ : ٣٥)



وترى الباحثة الشواف قد لجأ في مسرحية شمسو الى اظهار كثير من الافكار والمعالجات السياسية، فقد ركز على حب الوطن والأخلاص له من خلال شخصية (شوكال وايار)، في حين أظهر الجبروت والتسلط والقوة من خلال شخصية (بيلشاصر)، كما سلط الضوء على خبث اليهود ودورهم في رسم وحياسة الدسائس والمؤامرات من خلال شخصية (حزقيال)، إذ قدم معالجة درامية مبتكرة لتحقيق هدف اخلاقي قومي، وهو يُذكر عبر هذه الصورة بالكارثة التي اصابته الامة العربية بضياح فلسطين على يد اليهود، كما اراد ان يوضح انتصار ارادة الشعوب الحرة في استنهاض الهمم والنهوض لمواجهة المحتل عبر شخصية (شوكال وايار) مذكراً بالشرفاء من ابناء الامة وقيادتهم للثورات التي ادت فيما بعد للتخلص من الاحتلال.

وقد استعان الشواف في هذه المسرحية وغيرها بالرموز التي تعد من اهم خصائص المسرحية الشعرية، إذ تمنح الشخصيات المسرحية ثراءً دلاليًا يساهم في تفتح ذهن المتفرج على قراءات متعددة، ويصبح النص

ومن المسرحيات التعليمية لخالد الشواف والتي اعطاها بعداً تاريخياً هي مسرحية ((مواقع النجوم))، فقد استعرض الشواف في هذا النص المسرحي جغرافيا الكون وعلاقة الكواكب بعضها مع البعض الآخر بوصف الشمس هي الكوكب الاساس (الام)، وبقية الكواكب تربطها علاقات معينة بحسب قربها وبعدها عن الشمس، ومن ثم فقد ضمن هذا النص الكثير من النواحي التربوية والتعليمية، وقدمها بلغة شعرية ذات اسلوب بنائي جميل، في حين قدم لنا الشواف صور ومضامين مختلفة في نص ((شمسو))، إذ استعرض " اهتمام الفرد وميله للحصول على القوة فهو شخص يهدف الى السيطرة والتحكم في الاشياء او الاشخاص ". (ذياب، مصدر سابق: ٧٩)

بمعنى اتخذ النص هنا بعداً سياسياً اعتمد في محتوياته وبنائه على " تقديم قضية او اشعار او هدف معين... وتصبح هذه القضية عبر توظيفها الدرامي مؤثرة ومشاركة في تشكيل حبكة المسرحية ". (العزاوي، ١٩٦٧ : ٤-٣)

غنياً بتأويلاته، فضلاً عن توظيفه اللغة الشعرية، فقد كان اختيار الشعر العمودي شكلاً و لغة للدراما عاملاً مساعداً على اطلاق العنان لعقله وخياله الخصب من اجل تصوير الأحداث بشكل جمع فيه أبتكار الموضوع وقوة الاسلوب الشعري وجودة التأليف الدرامي .

وبعد ذلك ينتقل خالد الشواف في مسرحيته (قرّة العين) و (ورقاء) و (مهر سعدى) ليضمّنهما مضامين تربوية وتعليمية ذات بعد اجتماعي، فالمسرح لديه ليس مكاناً للمتعة المجردة بل مكان للتفكير والتساؤل وتحديد الموقف، من خلال تقديم مظاهر حياتية مختلفة تعكس القيم والعادات الاجتماعية كي تجعل المتلقي يتحرك من اجل التغيير، اذ يرى الشواف المسرح مهمة اجتماعية لأن " كل ظاهرة اجتماعية عبارة عن لحظة في تاريخ جماعة من الناس وهذه الظواهر هي مادة التراث التاريخي والاجتماعي وما ينطوي عليه هذا التراث من عرف وعادات وتقاليد و اوضاع يتناقلها الخلف عن السلف". (تولر، ب ت : ٩) و عليه فإن كل " سلوك متكرر يكتسب اجتماعياً ويمارس اجتماعياً " (ذياب، مصر سابق: ٣٤٠)

لقد لجأ الشواف الى معالجة القضايا الاجتماعية بسبب " انتشار الثقافة العصرية واصطدام القيم الجديدة بالعادات والتقاليد القديمة مما خلق عدداً كبيراً من المشاكل الخلقية والاجتماعية في داخل العائلة العراقية وخارجها". (الطالب، ١٩٧١ : ١٤٥)

كما يرى الزبيدي المشاكل الاجتماعية كانت تقدم مادة جاهزة للتأليف المسرحي، وان الجمهور كان يستحسن ويرغب في رؤية المشاهد المنتزعة من حياته الاجتماعية ممثلة امام عينه. (الزبيدي، ١٩٦٧ : ١٢٥ - ١٢٦) فمن خلال تلك الاعمال تم استعراض العادات والتقاليد لتوضيح الاسلوب الاجتماعي في التصرف مثل: عادات التحية، وطرق اجراء المحادثة، وطرق الخطبة، وعقد القران والزواج وغيرها فقد اراد الشواف ان يوثق هذه العادات ويؤكد جوانب الالتزام بها، بوصفها موروثاً اجتماعياً يجب الحفاظ عليها، وقام بوضعها ضمن اطار تأريخي اجتماعي كوميدي ليضيف جمالاً وتشويقاً للمتلقي .

لقد كان الشواف كغيره من كتاب المسرح الشعري يستعين بالتاريخ والواقع التراثي، ثم يصنع عملية التوافق بين الواقعيين



أخرى تسند فكرة المسرحية الام ،وتكون رافداً يصب فيها لتعميق الفكرة والضمون والهدف وهذا ما نجده في مسرحية (ورقاء) لخالد الشواف ،وسيتم توضيح ذلك في الفصل الثالث ضمن إجراءات البحث .

الدراسات السابقة :

لا توجد دراسات سابقة على - حد علم الباحثة - تناولت هذا الموضوع باستثناء دراسة كانت قريبة من موضوعها وهي :

١. دراسة حسين (توظيف التاريخ في مسرحيات خالد الشواف) - ٢٠١٠

هدفت هذه الدراسة الى التعرف على الكيفية التي وظف فيها خالد الشواف التاريخ في نصوصه المسرحية . أما عينة الدراسة فتألفت من نص مسرحي واحد (شمسو) ، وقد تم اختياره بطريقة قصدية تتلاءم مع مجتمع البحث ،أما أداة البحث فقد اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري واستعمال المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينات .

أما أهم النتائج التي تم التوصل إليها فهي :

١. أظهر الشواف ضرورة الرجوع الى البناء الحقيقي الذي بنى عليه مسرحياته من حيث الواقعة التاريخية.

الفني والحياتي، اي بين الماضي والحاضر فقد استعمل الحادثة التاريخية أساساً عبّر من خلالها عن مشكلة الانسان المعاصر، فكان الموضوع التاريخي خلفية لما يجري في عصره من موضوعات، وشخصيات التاريخ خلفية لشخصيات اليوم ،اما الأبعاد الزمانية والمكانية فهي وسيلة درامية عالج من خلالها الأفكار التي أراد طرحها ،ثم ترك المجال مفتوحاً للمتلقي في ازاء التأويلات ،كذلك أستعمل الشواف أسلوباً آخر ساعده في توظيف المضامين التربوية والتعليمية في أعماله المسرحية وهو التغريب وكسر الايهام المسرحي، وهي تقنية جاءت من المسرح البريختي، والهدف منها أبعاد عاطفة المتفرج والابقاء على ذهنه صاحباً ليفكر في الحل ،على نقیض المسرح الأرسطي الذي يقوم على أيهام المتفرج بأن مايجري امامه حقيقة، ويتحقق التغريب من المسرح الملحمي عندما لاتجسد الاحداث بل تروى، فالراوي يُعرف الشخصيات او يُلخص المشاهد او يعلق على الاحداث كما استعمل الشواف تقنية المسرح داخل المسرحية وهي تقنية معاصرة أفرد بها المسرح المعاصر اذ تقوم الشخصيات بأدوار

٢. تمكن الشواف من المزج بين الحوادث التاريخية والحوادث الموضوعية (خيال الكاتب) .

مناقشة الدراسة السابقة :

بعد استعراض الدراسة السابقة حاولت تحديد مدى اقتراب او افتراق تلك الدراسة وعلاقتها بالدراسة الحالية من خلال الجوانب الاتية :

١- اختلفت الدراسة السابقة في اهدافها عن الدراسة الحالية .

٢- اتفقت الدراسة السابقة مع الدراسة الحالية في اجراءات البحث من حيث طريقة اختيار العينة ، إذ كلاهما اعتمد الطريقة القصدية والمنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينات ، وكلاهما اعتمد على نص واحد بوصفه عينة ، وعليه فقد أفادت الباحثة من الدراسة السابقة في اجراءات بحثها .

مؤشرات الإطار النظري :

١. سعى خالد الشواف الى استعمال المادة التاريخية من وجهة نظر الفنان لا المؤرخ ، وبما ينسجم مع الواقع الاجتماعي ومجريات العصر ، لان سيد الفعل لديه يعتمد على

سياقات جدلية عكست لنا المشاكل المعاصرة حتى لو كان التاريخ يشكل غطاءً لها.

٢. الدراما لدى خالد الشواف تعبيرية قائمة على أساس خلق المتعة الفكرية من خلال ماتقدمه من مضامين تعليمية وتربوية تسهم بمدد ذهن المتلقي بالمتناقضات العصرية ، محاولة منه لتنوير وعي المتلقي كي يسهم وبشكل ارادي في تغيير مصيره.

٣. إن الشكل الادبي الذي تتميز به الدراما الشعرية يمكن أن يعطينا مجالات أوسع في التعبير وأفقا أكثر رحابة في أستيعاب المضامين التعليمية والتربوية ، لأن الشعر ينقل مايمكن أن يقع بخلاف النثرالذي يروي ما وقع فعلا.

٤. سعى الشواف الى تعميق المنظومة القيمية لدى المتلقي من خلال المعالجات الدرامية التي أستعملها في نصوصه .

٥. وظّف الشعر بوصفه شكلاً أو وعاءً لأبصال المضامين التعليمية والتربوية .

٦. أستعمل الشواف الرموز التي تعد من أهم خصائص المسرحية الشعرية، الامر الذي أسهم في إغناء النص المسرحي وشخصياته بطريقة تشحذ ذهن المتلقي



إنسجام لغة النص مع أبعاد الشخصية الاجتماعية .

١٤ . بآنت التعددية في التعبير وتصور الصراع في أعمال خالد الشواف (تعبير داخلي - تعبير خارجي - تصور فردي - اسري - طبقي - مجتمعي)

١٥ . ظهر التباين في واقع شخصيات الاعمال المسرحية لخالد الشواف وتاريخها بين التضاد مع الشخصية المقابلة وبين التضاد الفكري والسلوكي .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولاً : مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على اثني عشر نصاً مسرحياً للمدة من (١٩٥٢-٢٠٠١)، والتي تشكل مجمل أعمال خالد الشواف المسرحية التراجيدية منها والكوميديّة ، وكما موضح في الجدول رقم (١) الآتي :

ثانياً : عينة البحث

اخترت مسرحية (ورقاء) الكوميديّة للشاعر خالد الشواف ،وقد لجأت الى الطريقة القصديّة في اختيار عينة البحث وذلك لأسباب الآتية :

١- لأنها تخدم هدف البحث

٧ . وظف الابعاد الزمانية والمكانية لخلق واقع فني بديل عن الواقع الحقيقي،يبتعد عنه زمانيا ومكانيا ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالة ،وذلك لخلق التواصل بين الماضي والحاضر .

٨ . تميزت مسرحياته بإحكام بناء النص المسرحي في علاقات متعددة فرضتها القوانين والقواعد الملزمة لتكوين النص المتكامل .

٩ . كانت العلاقات الاجتماعية والايوضاع المتصلة بسلوك الناس واحوالهم وعلاقة بعض

بالبعض الآخر هي المعيار المعتمد في معالجة شؤون المجتمع ومشاكله

١٠ . اعتمد على الخيال الواسع والحس المرهف في تصوير التجارب الانسانية .

١١ . عبّر عن التجارب الانسانية بروى اسلوبية محددة .

١٢ . كان الشعر الحر احد المرتكزات المعتمدة في صياغة حوارات النصوص لدى خالد الشواف .

١٣ . ظهر الترابط الوثيق بين لغة النص المسرحي والواقع عند خالد الشواف ،فضلاً

عن

٢- لأنها أثارت ردود افعال نقدية عند نشرها لما تحمله من معالجات درامية متعددة .

٣- وردت هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث .

٤- إن النصوص المسرحية غير متجانسة ،لذا لجأت الى الطريقة القصصية .

ثالثاً : (منهجية البحث)

اتبعت المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث لكونه يتلاءم مع البحث باعتبار ان هذا المنهج " لايعتمد فقط على ما هو ظاهر للعيان ، بل انه يتضمن كثيراً من التقصي ومعرفة الاسباب الكامنة وراء الظواهر". (فان دالين، ١٩٥٨ : ٢٩٧)

رابعاً : (أداة البحث)

اعتمدت على مؤشرات الإطار النظري، فضلاً عن اطلاعي على الدراسات والأدبيات التي تناولت هذا الموضوع بصورة عامة، واتخذت من عناصر البناء الدرامي آلية لموضوعية التحليل وصدق بنائه .

تحليل عينة البحث:

تتألف مسرحية ورقاء التي ألفها الشاعر في عام ١٩٩٢ من ثلاثة فصول ،كل فصل يحتوي على منظرين، تدور معظم احداثها

داخل بيت اندلسي الطراز لتبدأ المسرحية بدخول مواهب وهي احدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية ،ويبدو عليها مظهر التوتر والغضب لكونها سمعت زوجها (حسين) يردد بيت من الشعر في منامه من قصيدة ابن سينا وهو يتغزل باحدى الفتيات التي تدعى ورقاء فتعتقد أنه يحب امرأة أخرى، فتثور ثائرتها وتستدعي خادمتها قرنفة لتخبرها بالامر ،وتطلب منها العثور على عشيقة زوجها مقابل عتقها وأعفائها من الخدمة، وتستمر الاحداث بالتصاعد والنمو حتى تكشف قرنفة سر ورقاء ،كونها تتوصل الى انه بيت شعر لأبن سينا وليس لزوج مواهب (حسين) الذي كان مولعاً بالشعر والفلسفة وقراءة الكتب ،الامر الذي اثار حفيظة زوجته لتنتهي المسرحية الى اكتشاف الحقيقة واعتذار الاثنين من بعضهما ،اذ يعتذر حسين لزوجته لنسيانه لها وقضاء معظم وقته في عمله ومع كتبه ،وكذلك أعذرت مواهب لانها لم تهئ لزوجها الحياة الطيبة ،بل كانت معجبة بنفسها مغترة بها، لتنتهي المسرحية ايضاً بعق قرنفة من الخدمة وتزوج من حمدون صديق حسين المقرب، مقابل كتاب الاشارات لأبن سينا الذي كان مهرها ، وتأكيد



جاءت الاحداث موزعة على ثلاثة فصول
بواقع منظرين لكل فصل، و تبدأ المسرحية في
بهو البيت حيث يوجد باب على يمينه وباب
آخر على يساره وباب كبير في الوسط يطل
على حديقة، وعلى جدران البهو رفوف أثقلتها
الكتب المخطوطة، ويستمر هذا المنظر خلال
الفصلين الاول والثاني حتى الفصل الثالث
ليظهر لنا المنظر الاول في حي اخر وبيت
قديم عبارة عن ردهة متواضعة في احد
زواياها بضعة كتب مخطوطة.

ان الفكرة الاساس التي قام عليها النص
هي ان سوء الفهم والتسرع في بعض الاحيان
يؤديان الى مغالطات كثيرة، كما ان الشك يولد
الخوف وهي حالة نفسية سلبية تسهم بعدم
معرفة الحقيقة او الواقع بشكل صحيح الامر
الذي ينعكس على شخصية الفرد، فالخطاب
المسرحي الذي أكدده النص قد احتوى على
مضامين تربوية وتعليمية منها: تأكيد عدم
الاندفاع والتسرع في إطلاق الاحكام وأخذ
القرارات، فضلاً عن عدم المبالغة وتهويل
الاشياء حتى لو كان ذلك بدافع الحب، فالعلاقة
الاسرية بين الزوجين اذا بنيت على الشك
وهيمن عليها الخوف فإنه يُسهم في تهديد

اهمية التواصل والالفة والمحبة بين الزوجين،
بأن يحب كل منهما ما يحب الآخر.

تقوم مسرحيات الشواف على خلق واقع
فني بديل عن الواقع يبتعد عنه زمانياً ومكانياً
، ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالة، ويتم
ذلك من خلال استعمال واقع تراثي، وتقوم هذه
الابعاد على المشابهة بين الواقعين الفني
والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، وتكون
الحادثة التاريخية هيكلًا عظمياً يبني عليه
المؤلف ما يريد ان يقوله.

ان تقنية الابعاد تتكرر في المسرحيات
الشعرية المعاصرة، فخالد الشواف يلجأ الى
التاريخ لأسقاطه على تجارب معاصرة، فيكون
الموضوع التاريخي خلفية لما يجري في عصر
الكاتب والشخصيات التاريخية خلفية
لشخصيات اليوم، أما الابعاد فهي وسيلة درامية
يعالج المؤلف من خلالها الافكار الاجتماعية
والمضامين التعليمية والتربوية التي يريد ان
يطرحها، لذلك يترك المجال مفتوحاً للتلقي في
ازاء التأويلات، ويصبح النص مفتوحاً على
ابعاد مختلفة لغناه وتعدد دلالاته، وفي مسرحية
(ورقاء) نجد زمنها حوالي سنة ٤٥٠ هجرية
ومكانها في احد بيوت غرناطة في الاندلس، إذ

أركانها وتدمير نسيجها ، فما هي (مواهب) قد
ثارت وانتفضت لمجرد سماعها لبيت من
الشعر يردده زوجها حسين وهو نائم ليزرع
ذلك الامر الشك في قلبها فتستكر الامر أمام
خادمتها قرنفة

مواهب : فما تقولين له وهو بها الليل هذى
...!؟

قرنفة : أقول في عين التي هذى بها الليل قذى
أأنت في جانبه .. سحرٌ .. وحسنٌ .. وشذى
وهو..مواهب : يقول الشعر فيها

قرنفة : قال شعراً ؟... (المسرحية ، ١٦٦)

استعار الشواف فكرة المسرحية من قصيدة
لأبن سينا كان يغلب عليها أسلوب التفكير
والتأمل الفلسفي، وهي تناقش فكرة توضح أن
النفس كانت تتواجد في العالم العلوي عالم
الراحة والاستقرار ، ولكنها نزلت الى الارض
عالم المشاكل والاختاء ، بعدما كانت محجوبة
لاتراها العين ، ويمكن ملاحظتها من خلال
العقل وأطلق عليها أسم (ورقاء) وهي الحمامة
الرمادية اللون التي يضرب لونها الى الخضرة
والمطوقة بالبياض ،وقد استغل الشواف مطلع
القصيدة ليكون الانطلاقة الاولى لأحداث
المسرحية وتآزم المواقف والاحداث فيها .

هبطت اليك من المحل الأرفع ورقاء ذاتُ
تدلّ وتمنع وكان (حمدون) و(قرنفة) يقدمان
التوجيه والنصيحة لـ (حسين) و(مواهب) بأن
يهتم كل منهما بالأخر فما هي قرنفة تقول:
قرنفة: ياسيدي ..

هما اثنتان

امراة...وفلسفة

كل لها حق عليك أن تعرفه (
المسرحية، ٢٠٠)

وكذلك حمدون ينصح حسين بأن يهتم بزوجه
مثل إهتمامه بالفلسفة :

حمدون : أسمع فأنت قد جُرتَ على زوجك
دون أن تعي وملت للأخرى(يرفع حسين يده
كمن يعترض...فيتمم حمدون)

التي من المحل الأرفع (تبكي مواهب..وتبتسم
قرنفة..ويواصل حمدون)

تبرقعت هذي ... (ويشير الى مواهب)

ولكن...تلك لم تبرقع

فحلتَ عن بيتك للبيت بذات الاجرع

وعيتَ يا حسين ماأقوله ؟ .. أم لم تع
(المسرحية، ٢٠١)



وتأسيساً على ماسبق ترى الباحثة ان الشواف قد ضمن عمله قيماً تربوية وتعليمية تؤكد أهمية التوافق الفكري والثقافي بين الزوجين لما له من أهمية في تقوية العلاقة فيما بينهما وتمتين أواصر الأسرة، وخلق الانسجام الروحي والنفسي، وكذلك فهو يصور الشخصية غير المتعلمة والمتمثلة بشخصية (مواهب) كونها شخصية ضعيفة ومهزوزة ومندفعة وتتخذ القرارات السريعة غير المتأنية .

أما الشخصية المسرحية فلها دور مهم ولاسيما اذا كانت مهياً للصراع، وقد أستطاع خالد الشواف ان يرسمها من داخلها ويظهر تناقضاتها وتوترها كما فعل في مسرحية (ورقاء)، إذ صور شخصية (مواهب) المتنامية الغنية وكذلك شخصيات (قرنفلة) و(حسين) و(حمدون) أن جميع هذه الشخصيات لاتمثل نفسها بقدر ما تمثل خلفيات اجتماعية، وقد خلق التضاد في طبيعة الشخصيات ثنائيات ضدية ومواقف مختلفة، ومصالح متغايرة، ففي الوقت الذي تعاني فيه (مواهب) من صراع داخلي مع نفسها في محاولة لأيجاد الحلول للخروج من مأزقها، نرى قرنفلة تبادر لمساعدة سيدتها، ولكن يزداد حماسها وتعاني الصراع

ثم يوجه حمدون حديثه الى مواهب ليخبرها بأنها أيضاً كانت مخطئة بحق زوجها حسين، ولكنها قاطعته لتقول : مواهب: لا..لاتقل شيئاً .. فأني أنا أيضاً مذنبه (المسرحية، ٢٠١)

وبالرغم من هذه التوجيهات والنصائح نرى (حمدون وقرنفلة) يقعان بالخطأ نفسه، إذ إن الشواف لم يحسم الصراع بصورة نهائية، وترك احتمالاً لتجدده بين كل من (قرنفلة وحمدون) اللذين يمثلان وجهاً آخر لـ (حسين ومواهب) ولاسيما ان قرنفلة كانت جارية غير متعلمة ولاتمتلك الثقافة شأنها شأن مواهب، أما حمدون فكان رجلاً متعلماً، وقد ترك الشواف الباب مفتوحاً لأمكانية تجدد الصراع، ويتضح ذلك عندما تطلب قرنفلة كتاب الفلسفة (الاشارات) لأبن سينا مهرأ لها .

حمدون: مهرتها، كما أرادت هي، أعسر الكُتُب...

(يتبادل حسين ومواهب نظرة متسائلة...ويواصل حمدون)

سفر الاشارات..

حسين: الاشارات؟...

مزاح أم كذب؟ (المسرحية، ٢٠٤)

مادمتِ ياسيديتي جعلتِ عتقي ثمننا
(المسرحية، ١٦٨-١٦٩)

اما على صعيد الحوار فهو يتصل باللغة
والشخصيات كونه يعبر عن فكرة الكاتب
ويكشف عن شخصياته، ويمضي بالصراع الى
غاياته، ولا يكون الحوار موفقاً الا اذا كان
صادراً عن الشخصية التي تستعمله ويختلف
الحوار باختلاف المواقف، ففي موقف
التعصب والغضب تكون العبارات قوية متدفقة
سريعة، ولا سيما اذا كان الحوار صادراً عن
إمرأة تشعر بخيانة زوجها لها، كما فعلت
(مواهب)، وهي تخاطب خادمتها قرنفلة في
المقطع الاتي :

مواهب : أفي عيب ؟

قرنفلة : فيك ؟ لا ياسيديتي .. ما المسألة ؟

مواهب : ياليتها مسألة بل مشكلة .

قرنفلة : تحل يا سيدتي .

مواهب : تحل ؟ تلك معضلة .

قرنفلة : تحل ايضاً .. فأهدني .. وخبريني .

مواهب : (مقاطعة) : الويل له .

قرنفلة : الويل لـ .. من هو ؟!

مواهب : زوجي ...

(تفتح قرنفلة عينها دهشة . تواصل مواهب)

نفسه عندما تخبرها سيدتها (مواهب) بانها
ستعتقها اذا ما ساعدتها ووجدت لها ورقاء كما
في الحوار الاتي :

قرنفلة : سيدتي هذا الذي قلتِ مُهم ... مُقلق فما
الذي مني تريدني ؟

مواهب : اصدقيني .

قرنفلة : أَصْدُقْ

وكل امرٍ تأمريني به يُتحقق .

مواهب : أريد منك ان اراها .

قرنفلة : أه ..

مواهب : أُمِّرْ مُرهق ؟

((تصمت قرنفلة وتواصل مواهب))

أعطيك ماشئت اذا رايتها بل .. اعتقك .

(ترمي قرنفلة المنفضة وتستند الى إحدى

الأرائك .. وتواصل مواهب)

مابك يا قرنفلة ؟

قرنفلة : دختُ .

مواهب : كما دخت أنا .. (ثم الى قرنفلة)

والآن ... ماذا قلتِ ؟

قرنفلة : ما أقول الا حسنا

سوف ترينها وان كانت بآخر الدنيا

وأن بحثتُ العمرَ عنها وطويتُ الزمنا



تسمعين ؟

ويستمر الحوار بين الاثنين حتى تستطلع قرنفلة

سبب غضب سيدتها .

مواهب : انها هناك .

قرنفلة : ومن تكون ؟!

مواهب : لست ادري .

قرنفلة : وما اسمها ؟

مواهب : ورقاء .

قرنفلة : ورقاء ؟ وماذا تصنع ؟

(تهز مواهب كتفيها وتمط شفتيها وكأنها تقول

لا ادري وتستمر قرنفلة)

وسيدي ؟

مواهب : يعشقها . (المسرحية، ١٦٤- ١٦٦)

واذا كانت الشخصية تتطلب الجدلية

والتفكير، فإن الجمل تكون رزينة متزنة منطقية

، كالحوار الذي دار بين (حسين) و(حمدون).

حسين (لحمدون) :

والآن ما الذي وصلت اليه ؟

حمدون : لم اجده ...

حسين : سأدفع في سفر الاشارات درهماً .

- اذا طلبوا - عن كل صفحة كا غد

حمدون : غداً لمزاد الكُتب أمضي مبكراً

فان عرضوا فيه الكتاب

حسين (مؤكداً) : فزايد

(لحظات .. تدخل قرنفلة)

قرنفلة : غداؤكما ياسيدي .. تفضلاً

حسين (لحمدون) : امامي .

حمدون (متأخراً) : عفواً .. انتَ في

البيت قاندي . (المسرحية، ١٧٠- ١٧١)

وهكذا يكشف الحوار في المسرحية

الشعرية عن طبيعة الشخصيات ومكوناتها

ونوازعها وصفاتها وخصائصها .

إن حبكة المسرحية من النوع المتوسع

الذي يقوم على مجموعة أحداث تصب جميعها

في خدمة الحدث الرئيس ، ويتضح اتساع حبكة

المسرحية من خلال اتحاد مصائر الشخصيات

في هذه المسرحية ، الامر الذي يكشف عن حالة

عامة للنفس الانسانية ، إذ يبدأ الشواف مسرحيته

من حيث الحدث الرئيسي وتآزم الاحداث ، فقد

استطاع ان يصوغ حبكة المسرحية او عقدها

بأسلوب فني متميز ، ليشد المتلقي للعمل منذ

الوهلة الاولى ، ثم تتنامى الاحداث بشكل

متسارع وصولاً للمشهد الاخير الذي تتكشف

فيه الاسرار ، وتظهر الحقائق ، فقد قدم لنا

الشواف معالجة درامية مبتكرة وخلاقة ، لتحقيق

هدف اخلاقي واجتماعي أكد أهمية العلاقات

الأسرية والاجتماعية، وأهمية بنائها على أسس
سليمة وصحيحة، كونها الأساس في بناء

الفصل الرابع : النتائج

انسجاماً مع هدف البحث فإن تحليل العينة سمح بالتوصل الى جملة من النتائج يمكن إيجازها بما يأتي :

١- أولى الشواف العناصر البنائية اهتماماً بالغاً، لمعرفة بدورها في صياغة وتشكل النص المسرحي، واثراها في إظهار الخطاب الابداعي ونقل احداث المسرحية بشكل متسلسل الى النهاية.

٢- عالج الشواف فكرة تتضمن موضوعاً اجتماعياً ذا بعد تربوي وتعليمي يتمثل بخطر التسرع والشك في الطرف الآخر ضمن العلاقات الزوجية، لما يجلبه للفرد من تعاسة وحزن فضلاً عن تمزيق الاسرة التي تُعد الأساس في بناء المجتمع.

٣- اختار شخصيات من نسيج خياله لكنها موجودة في الواقع الحياتي، وقد أطرها بفترات زمنية قديمة ليؤكد أهمية الموضوع الذي تطرقت له مسرحيته، فهي احداث لكل العصور وكل الاوقات، لذا كانت الشخصيات قريبة من المتلقي ليعكس من خلالها المضامين التربوية والتعليمية.

٤- اعتمدت الحكمة في مسرحية (ورقاء) على المصادفة او المفارقة عوضاً عن، مبدأ السبب والنتيجة أي ابتعد الشواف عن الاسلوب التقليدي في صياغة حبكة، واقترب من اسلوب مسرح اللامعقول .

٥- جاءت لغة المسرحية شعرية، إذ اعتمد الشواف الشعر الحر لغةً للدراما، ليطلق العنان لعقله من اجل صياغة المنظومة القيمية التربوية والتعليمية، ولكي يضمنها الأحداث و المواقف بأسلوب فني جميل .

٦- نقل الشواف وظيفة التطهير الى الملهاة، وترك الباب مفتوحاً لإمكانية تجدد الصراع .

• الاستنتاجات

١- نجح الشواف في ايجاد حالة من التوازن بين الحقائق الانسانية و القيمية التي استعرضها من خلال نصوصه مع الحقائق التاريخية .

٢- استطاع أن يوفق بين الاهتمام بالجانب الفكري ضمن النص، وجانب البناء الدرامي لمسرحياته .

٣- استطاع ان يطور موهبته الشعرية والمسرحية، حتى تمكن من تقديم نتاج فني مثمر على صعيد المسرح الشعري .



• التوصيات

يوصي البحث بما يأتي :

- ١- تدريس مادة المسرح الشعري عبر مراحل التاريخ بوصفها مادةً منهجيةً في كليات ومعاهد الفنون الجميلة .
- ٢-التوسع في الدراسات الأدبية والنقدية التي تعني بالمسرح الشعري .
- ٣-إقامة مؤتمرات علمية وحلقات نقدية تعنى بالمسرح الشعري .

• المقترحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية :

- ١- دراسة المضامين التربوية والتعليمية في نصوص خالد الشواف القصصية .
- ٣- دراسة المضامين التربوية والتعليمية في نصوص المسرح الشعري لكتاب عراقيين آخرين

المصادر والمراجع:

- ١- ابن منظور ،ابو الفضل جمال الدين محمد جدام .لسان العرب ،مج٢،بيروت :دار صادر،١٩٦٥.
- ٢- أطيّمش ، محسن . الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧.
- ٣- البرادعي،خالد محيي الدين،تجليات في المسرح الشعري العربي،مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب العدد ٢١ ، ٢٠٠٣.
- ٤- برتليمي،جان.بحث في علم الجمال،،ترجمة:انور عبد العزيز،القاهرة:مطبعة نهضة مصر،١٩٧٠.
- ٥- بلبل،فرحان.مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم،سوريا :منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠١.
- ٦- التورجي (احمد خورشيد). مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.
- ٧- تولر،فيليب لايورنت.انثولوجيا انتروبولوجيا،ترجمة:مصباح الحمد،بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ب ت.
- ٨- جابر،عبد الحميد جابر.سيكولوجية التعلم،ط٣،القاهرة:دار النهضة العربية،١٩٧٣.

- ٩- جاسكوين ، بامبر. الدراما في القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحي ، ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ب . ت .
- ١٠- الجهني،محمد سالم .علاقة المسرح بالشعر ،الرياض:مطبعة الجامعة،٢٠٠٢.
- ١١- حسن ، لطيف . المسرح الشعري في العراق ، دمشق : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٨٩ .
- ١٢- حسين ، عامر محمد . "توظيف التاريخ في مسرحيات خالد الشواف "، في مجلة دراسات في التاريخ والآثار . العدد ٢٤ - بغداد ، ٢٠١٠.
- ١٣-حمادة ، ابراهيم ذمعمج المصطلحات الدرامية والمسرحية ،القاهرة : مطبعة دار الشعب ، ١٩٧١ .
- ١٤-دوارة ، فؤاد . صلاح عبد الصبور والمسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٢ .
- ١٥-ذياب،فوزية . القيم والعادات الاجتماعية،القاهرة: دار الكتاب العربي،١٩٦٦.
- ١٦-الراعي ، علي . المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٨٠ .
- ١٧-رشدي،رشاد .ظرية الدراما من ارسطو الى الان ، القاهرة:دار الكتاب العربي،١٩٦٧.
- ١٨-الزبيدي،علي. المسرحية العربية، بغداد : معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧ .
- ١٩-سالم ،شذى طه.المسرحية العراقية والواقع دراسة نقدية في ضوء المنهج النقدي الاجتماعي ،رسالة ماجستير ،جامعة بغداد:كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٣.
- ٢٠-السامرائي ، يونس . مجلس بغداد ، ط١، بغداد : المطبعة الوطنية ، ١٩٨٥ .
- ٢١-سخسوخ ،أحمد.الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي ، مصر:الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥.
- ٢٢-سلطان،كاظم جبارة.الابعاد التربوية لشخصية الام في نصوص مسرح الاطفال،رسالة ماجستير،جامعة بغداد:كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٥.
- ٢٣- الورقي،السعيد . تطور البناء الدرامي في ادب المسرح العربي المعاصر ، الاسكندرية : دار المعرفة ، ١٩٨٩.
- ٢٤-سلوم ، داود . الادب المعاصر في العراق ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٦٢.



- ٢٥- الطالب، عمر. المسرحية العربية في العراق ، ج٢، النجف: مطبعة النعمان ، ١٩٧١ .
- ٢٦- طاليس ، ارسطو . فن الشعر ، ترجمة د. ابراهيم حمادة ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ .
- ٢٧- عباس ، علي مزاحم . القضايا الاجتماعية في المسرح العرقي، الاقلام، العدد ١٠ ، ١٩٧٨ .
- ٢٨- عبد النور ، جبور . المعجم الادبي، ط١، بيروت: دار الملايين ، ١٩٧٩ .
- ٢٩- عثمان ، علي محمود . المسرح والنقد ، دمشق : المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩١ .
- ٣٠- العزاوي، عبد الستار . الاشقياء ، ط٢، بغداد: جمعية حماية الفنون والادب، ١٩٦٧ .
- ٣١- العشماوي ، محمد زكي . دراسات في النقد المسرحي ، بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ .
- ٣٢- غلوم، ابراهيم عبد الله. دراسة سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون: ١٩٩٨ .
- ٣٣- عمر، أحمد. فلسفة التربية في القرآن الكريم ، ط١، دمشق: دار المكتبي، ٢٠٠٠ .
- ٣٤- فان دالين ، ديوبولدب . مناهج البحث في التربية وعلم النفس ، ط٣ ، ترجمة محمد نبيل نوفل واخرون ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٥٨ .
- ٣٥- الفيروزي ، أياد. القاموس المحيط، ج٣، ط٢، مصر : الحلبي ، ١٩٥٢ .
- ٣٦- القط ، عبد القادر . من فنون الادب (المسرحية) ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ .
- ٣٧- لافرينيوف ، بوريس . تجربة العمل في كتابة مسرحية تاريخية ، ترجمة ، ترجمة : ابراهيم حمادة ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ب - ت .
- ٣٨- مرعي، حسن. المسرح التعليمي ، ط١، بيروت: دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ٢٠٠٠ .
- ٣٩- مغاريوس، صموئيل. الصحة النفسية والعمل المدرسي، ط٢، القاهرة : مكتبة النهضة، ١٩٧٤ .
- ٤٠- نجيب ، أحمد. فن الكتابة للاطفال ، بيروت : دار اقرأ ، ١٩٨٣ .
- ٤١- النصير ، ياسين . بقعة ضوء بقعة ظل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .

- ٤٢- نيكول ، الاردائيس . المسرحية العالمية ، الجزء الخامس ، ترجمة د. انور شريف ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٦ .
- ٤٣- وليمز ، ريموند . المسرحية من ابسن اليوت ، ترجمة د. فايز اسكندر ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ١٩٦٣ .
- ٤٤- الياس،ماري وحنان قصاب حسن.المعجم المسرحي ،ط٢،لبنان:مكتبة لبنان،٢٠٠٦ .
- ٤٥-اليوت ،ت . س . مقالات في النقد الادبي ، ترجمة . د. لطيفة الزيات ، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ب . ت ، ص ١٠٠ .

جدول رقم (١) مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	نوع المسرحية	جهة الاصدار وتاريخه
١.	شمسو	تراجيديا	بيروت - ١٩٥٢
٢.	الاسوار	تراجيديا	بيروت - ١٩٥٦
٣.	الزيتونة	تراجيديا	بغداد - ١٩٦٨
٤.	الغريم	تراجيديا	ب - ت
٥.	ارجمند	تراجيديا	ب - ت
٦.	الصوت الجهير	كوميديا غنائية	بغداد - ١٩٦٩
٧.	قرة العين	كوميديا	بغداد - ١٩٩١
٨.	ورقاء	كوميديا	بغداد - ١٩٩٢
٩.	مهر سعدى	كوميديا	ب - ت
١٠.	مواقع النجوم	حوارية شعرية	بغداد - ١٩٩٣
١١.	الردم	تراجيديا	بغداد - ١٩٩٤
١٢.	الخيزران	تراجيديا	بغداد - ٢٠٠١

