تطور الأساليب الشعرية في لغة الدراما العالمية

(الكلاسيكية الشمودية)

م.د. محمد عبد فيحان

مقدمة: الشعر والدراما

عبر قرنين، خلت تطور الفن بتنوعه وشمول دوامات ومعالجات حتى أقتربت بالمعنى الواضح للدراما أو الروح الدرامي احتواء أو عمل فني، رويا وشعر التعليم، الطبيعة وغيرها على حدود وصوت ووجود وهدف دون نباتية

تقف، معنا ووظيفته. واستقلت الدراما، بالمنحى القصصي، أو الأدوار المسرحي، ينمو وتفعل وتمسك وتتفرد

ومعاكاة الفعل، وعرفت ابداً متكفصل باحث عن قدرات فردية، فالدراما، "اصطفاءً قلبًا على شكل

من العمل الإبداع مدعى، المثلى، المثالي، تشارك في طبعتها، وهم الملحجي، أو القصصي، أو

القصيدة، ماضيت الكشف عن حداثة، أو الشعر الغنائي، إذا كان يوحى عاطفية، أو "الأداة، مدركة من

الفنون الأدبية، قائم على تبادل الأفكار في الحوار، والتمثيل، وتطور الدعيم، واتخاذ فيه حالي

الصراع، ورصد المناضلات، يستطع، إذا ما اتبعت النواة التعبيرية، ان يقدم لنا انتاجاً درامياً من الطرزا

الأول. وان ينمو ببطء، فسر لنا في الحيا، نفيز، نصائح عن مسيرة مباشرة للحياة، وتميل لها".

ولقد تطور الشعر قبل سنوات عن لاجئاته على التراث، وهي أروع ماينتقلة من قنوات الشعر

الشعرية العالية، "وتحت الشعر، درامي، مكانة، مضيزة، بين الأقسا، الشعر، الآداب، يجمع بين

العالم، الظاهر، والباطن، ينفي، التاريخ، والطبيعة، والنفس، ولا يظهر إلا في

أرقى شعوب حضارة". (1) والسر، "أقوى الوسائل تعزز الامل الشعبي والموت الأمام بسرها". (2) هو

طبياً لؤي (نورود)؛ عملية الفكر، ومفهوم للضمر، وفهمن للسلوك الاجتماعي، وتسائلان ضد الياس

والبلادة، ومعبد لفني الإنسان (3) وبدا الدراها، التي "ولدت من وعي شامل، مشترك". (4) و"expiration

1. "نظم"، "بالajaran، الاصول الدراها في الشعر العربي"، (بغداد: دار الحكمة للطباعة، 1982)، ص. 112.

2. "عذات، آسر، الشعر العربي المعاصر، فضاء، وظواهره الفنية والمعنوية، (القاهرة)"، ص 284.

3. "حياة شرارة، بين، والإجازات الأدبية، جملة الثقافة، العدد 11 و 12 (بغداد)، 1979، ص. 89.

4. "艾ريك بنيس، نظرية المسرح الحداث، ترجمة، يوسف عبد المسيح، ندوة، (بغداد)، ص. 452.

5. "المصدر نفسه، ص 176.

6. "أسلي دوكس، الدراها، ترجمة، محمد خيري، (القاهرة: ب. ت)، ص. 5.

218

http://abu.edu.iq
العمليات الصغيرة في اللغة العربية

السامي، الواحد، غير المتجزأ، الذي خلق الذهن الإنساني (1) تبدأ نصاً و نقداً و تفسيراً عند الأطراف (2) ولا تعد جهوداً و اتصالاً في معرفة إبناء وادي الرافدين للملاحم والقصص (3) ومحاولات تحليلية جرت في وادي النيل و في أماكن أخرى من العالم (4).

لقد كان من الشعر لاستمرارا مطلقاً حقيقياً لل النقد و لدراسات متابعة حتى الوقت الحاضر "لا السائل الذي يثير في موضوع التراجيديا و الكوميديا و شعر الملاحم ما تزال بالنسبة البنية قائمة تدب فيها الحياة وذات صلة بما تعرض لنا من مشاكل في هذا المجال، فلا غرابة – إذن – أن تأتي طائفة كبيرة من ابرع النقاد تنطلقو و تختلف في تأويل و شرح التراجيديا عند سطر حبكة و شخصية و فكرة و إن عناصرها هي اللظف و الإيقاع و النغم و ما يقدمه المشهد من تقسيم امام المفترضين: " وهكذا نلاحظ أن المشهد يعتمد على الرؤية البصرية، الروية بدورها تنصب على مكان، في حين أن السطر قد نص على الشعر كله، بما فيه التراجيديا مصدراً في تقابل زمني، لا في الروية المكانية (5).

وهكذا احترام الرواية السردية، أو محاكاة بالتمثيل المسرحي، أو اساس هذا التقسيم له معاناة تفهم و السريعة، إذ المسرحية، أدب الملحمة، محاكاة الفعل نفسه، و أما المصطلحات فمحاكاة الفعل بالرواية عند " (6).

والفعل الذي جاءت لتمثيل التراجيديا يشترط أن يكون فعلاً كاملاً و أعظم إجزاء التراجيديا نظم الأعمال)، فهي ليست محاكاة لأنصوصات بل للأعمال والحياة، الأدبية هي فعل ليس كيفية، و 방انا طيقاً للإنسان، ليس تقلب او نقلاً في وجوب الشرفاء، فالشاعر و الرسام و كل صنع صورة فحماكي الدلالات الموجودة و قد محاكاة الأشياء التي يقال أنها موجودة أو الأشياء التي ينبغي أن يوجد أو الأشياء التي يجاهدها و يتبث عنها في عمله الفني (7) و لم يبق (الاستمرار) للمثير بين الشكل و المضمون، فالسجودية ببناء قائم بناء واحد، ذو عدود، كان هذا أول ارتباط من نظرية الدرامات على أنه بناء عرضي (8) و أدرك أن الفعل الذي خلقه يفعل لواقعه و يبحث بصورة معهذة له قائم لها موقف للسجود و اضمن، و هدف في يials بسحاباً بيانياً و ليس تعبيراً عملياً.

وقد مهد الشعراء الأراغي للمدرسة الأراغية في النقد، بما جاء في مسرحياتهم في آراء نقدية ومناقشة أعمال الشعراء الآخرين كما فعل "أرسطو فانيس" الشاعر في مسرحيته "الضفدع") و هو يوجه تلقى البلاغ.

http://abu.edu.iq
لا يمكنني قراءة النص العربي من الصورة.
العصر الاعريفي

1- استخيلوس (545 ق م- 590 ق م).

يُفتح جميع الباحثين والنقاد والمختصين على انتشار اللغة الموجودة في العصر الاعريفي بالعربية. وربما أسرع ما تمثلة في اللغة العربية الاعريفي (استخيلوس) الذي يعد مصناً للعبة الدرامية وأول كتاب لمسرحية "الله".

فمنذ باكورة عطلة الدرامري الأولى في الاعريفي (الفرس) حتى ماسة الشعرية كمالية: (المسارعات) و (رومانسية في الأعلى). و (الصدفة ضر طيبة) فقد هذا الشعر الذي استمر لأكثر من مئات من العالم الاستعريفي، والفنون البدنية، والفنان، وتخلق معجاته في قلعة ذلك الجمل الذي تميزت بعاصمة الاعريفي الصين.

يدرك أهمية أن ينجم اسلوب اللغة مع طبيعة مواضعهم السامية، وهي تؤكد على فكرة الوصول إلى الحكمة عن طريق اللعاب والذوق "(11) وتلام مقدرات اسلوبه هذا مع أبعاد شخصياته الاستعريفي ذات الاعريفي (العئبة والحضيرة) وهي تتفق وترتكب اللغة الاعريفي الرفيعة. لقد تبنت لغة استخيلوس "بفخامة علوية (12)

"(12) سيم فون كل ما هو مأزق وغيزت أعماله الفنية الضخمة وهو من العظمة والثابت، فكان كل شئ فيهما من الحركة إلى الشخصيات، ومن اللغة إلى الأرواح قد يتم نظرة للكاتب والوقار "(13).

1- لغة استخيلوس رصيدة متناضبة مع عالم الطولية التراجيدية التي تدور فيه حداد أحد ماسة الزعيم الذي توزع عن مستوى اللغة العادية ارتقاء مستوى (إجاستاتا) و (روماتشيس) عن مستوى الإنسان العادي. ولذا كتبت لغة استخيلوس بعد مؤسس الأسلوب الرمزي في الاعريفي، فهو أول شاعر ارتقى بلغته وشيد لها صراحة كمساء عبارات سامية "(14) على حد تعبير إرست فاسك في (ضغافته) و لذلك فهذا العصر الاحتيالي الاستجابة والاستحسان والاعجاب عند جمهور الماضي الإغريفي الذي تربت.

المصادر:
1- المبتدء، ص 18.
2- بنظرة الأديب تيك، المسرحية العالمية، ج 1، تتر: عثمان نوبي (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص 7).
3- إبراهيم سكرا، الدرب الأدريفي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للنشر، المكتبة الثقافية، 1980)، ص 12.
4- أحمد عثمان، الشعر الأدريفي (العربية) (العربية)، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ص 192-121).
5- المصدر السابق، ص 1.16.
6- أرسطو، الإفادات، المصدر السابق، ص 118.
7- رؤية، ص 721.
ذاتته الأبدية على اشعار هوميروس واليقع البلاغة القوية، "ذلك الجهد، المثير عن الحقيقة، الذي يتصرف فيه الفاعل النطفة واليومية الفقيرة على الواقع الحسي (33) والقارئ على أوراك الحبَّس العميقة التي تميز بها المأساة، وضعت بأصابع شديد الالتباس الرنانة التي تسجّدها الفجوة وكان على رؤوسها الطير (34) انفاً في النذر والاسترجاع والتشبيه، وما تبقى من صور شعرية في مسرحيات أخيلوس. فهي تدقق في بسير وسلاسة، ولا يبدو في رواها عن الموقف، بل كانها تلقائي (35) (36). 

وهو الديكاليو ان استعار اسم نفسي للحمر (هوميروس) لأكثر من الأوصاف المركبة، وإن فشيره الراجحي يليها ثوباً جديداً تبكر بعض العبادات بجهد الطرح والوضوح والتعقيد وذا ناجح أو مولود من تأثيرات المروى الطيفي (37). وتنقرآً في ثلاثة أورست على لسان (الكورس): "كل نفس تعاب كالبروج الشائعات، ولسان يتباهى بشرى الكلمات، استقرت روحه خمر كاتشان القليات، و على وجهه رمز من دما قلبات خضيت منك الجنين، و لا فيه الجنون. مثل من لم يشف.

ولا في الوجه، فضي برجو القضاء في مزيد من دما فاعمل ان لا فارق من قصاص ودمار، وخذي كيل البلاك مثلاً كالمكان: مثل ملود قلما وجفاء اصداً...

(32-30). شهدت الترجمة الأملوسية في المسح الشعري الكلاسيكي تطوراً كبيراً بظهور أدب هذا الشاعر الذي يعد "صانع عبد المعرق الأرغي (38) "، الذي يجمع في خصائصه الأملوسية شياً من المعجم والسلاسة، جرياً إلى جنب برفق القول والوقوف.

(38). (سوفوكليس) الذي انزل الترجميا من علماء الألوية والبطولة إلى المستوى البشري، يمثل قدرة قافلة على ثغ عبارات قوية رصينة، وهيم بعثى مفرادات هيئة ملموسة، مستخرجاً منها أقصى ما يمكن من المعاني والوان، ليكون سيد أدواته التعبيرية اللغوية وهو يحصل بها إلى مراميه الدرامية يمكن وبراعة (39). ان حوار (سوفوكليس) لا يعدم نصفة المغيرة والنصر الشعري القوة، ولكنه لا يستخدمها إلا في وقتها المناسب، وهو ما يعطيه أهمية خاصة ويضفي عليها صفة الفردية والتميز، فهو يكلف عدة عيان و أفكار في كلمة واحدة أسماً كانت أو فعل، لا يفضل تراكم التشبيهات التي إحدها سلفه (أخيلوس) وآخرين، فيأتي بروز التشبيه، يواصل الحديث بلزمة نصفها ماجاً ينسجم مع التشبيه، وصفيها الآخر واقعي بهذ القيادة الحديث، وهو بهذا يخلط الصورة الشعرية بالواقع في سلسلة من الأفكار المتبالية، بيد ان النقاد الدقيق قد يرعت على بعض تأثيرات التيار الخطابي (البلاغي) المستحدث في مسرحيات سوفوكليس المتأخرة (40) و إذا كنا قدماً قد وصفنا هذا الشعر ب (التحلة) فقد قال عنه:

http://abu.edu.iq
3 - بوريس: (448، م. 300 - 420 م).

إذا كان (استخبارات) و (سويفوكس) صوراً الشخصيات تصويرًا مثاليًا و سامًةً، يعترف الناشطون بأن الواقع فان
(بوريس) هو الشاعر الذي اتبع على يديه "فجر المثقف" في تاريخ المسرح. فهو أول من كتب
بلغة العربية الشعرية في عصره. وهو أول شاعر مسرحي صور الحياة وما يجري فيها تصويرًا واقعًا.
استطاع أن يضع جلالًا في المشارك في المقالة من أبطال الأفلام. و ما سجل له هذا الشاعر في ميدان الأسلوب،
هو تجديدها على صعيد "استخدام عدد كبير نسبًا من الكلمات والتعابير الحديثة التي لم يستخدمها
كتاب أخر قبله، تلك الكلمات والتعابير التي استعارها من الحدث المعاصر"، و على الرغم
من أن (بوريس) كان إسراً صمباً بالصبر، إلا أن هناك طبيعة تعبيرية و ذلك من خلال قدرته
على التعبير الشعري البليغ عن الجمال الطبيعي تصويرًا و آفاط و مواقف العناصر و هو ما ينفرد به
على كل الشعراء المسرحيون "لما وصفه النقاد ب "السهل المتعاطف". ونقطاع هذا النص على
لسان الكاتب:

الكلمات: بِها المنصر المجد، بالين من حقن النصر تحت أسوار الطراء، تقبل هذا الأكيل دون
حت جداول شعرك. لم يكن عائداً مضباً في سيلك حتى غابت و دخل من جديد، بل لقد قاتلت
عذرك، اجحست قاتل ابيك. وانت كذلك يا بلالديس، يا ابيه المصلي اختلاس، يا من تثبت تريبك اصالة
ابيك الحرة، تقبل من يدي نهراء، قاتل أتقل عنه نسبياً في هذا التكريم، وهكذا، فنان أصلي، أن يخلقك
حسن الحظ إلى الأبد !

4 - استيفانس: (448، م. 380 - 420 م).

إذن من ابرع شعراء الكويت في التندو والاقتصاد الساخر اذ إكس أسلوبه المفرد في مجال المهنة.

طبيعة الموضوعات التي يعالجها في كوميدياه اذا استطاع أن يستخدم لغة متعددة

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

141. أحمد غسان، المصدر السابق نفسه، ص. 268.
142. جميل نجيب النجاري، قراءة تأملات في المسرح الإسطوري، (بغداد: دار الحكمة للطباعة، 1985).
143. نظرية، أحمد غسان، المصدر السابق نفسه، ص. 289.
144. الادريس، نيكول، الريحية العالية، ج 1، المصدر السابق، ص 79.
145. علي نور، مالح الفن، المسرح الإسطوري، القاهرة: الدار القومية للطباعة، د 1، ص 444.
146. ابراهيم سكر، دراما الإسطوري، مصدر سابق، ص 33.
147. علي نور، المصدر السابق نفسه، ص 55.
148. عبد العزيز شهريار، مقالة: "السرية: "التعليم بأخوس" تأليف: بوريس"، ترجمة: مràت: شهريار
(الكويت: سلسلة البريد العالمي، عدد 186 وزارة الإعلام، 1984).
149. اسماعيل الزهري، مقالة: "مسرحيات", "لقب"، "أوبوس"، ترجمة: شهريار (الكويت: سلسلة (المسرح العربي العدد 56 وزارة الإعلام، 1984).
150. ابراهيم سكر، دراما الإسطوري، المصدر السابق، ص 102.

http://abu.edu.iq
العصر الروماني:

يُمثل الشاعر (لوسيوس أنا يوس سينكا)؛ (46 م - 65 م)، بأسلوبه الشعري في مجال التراجيديا الرومانية "المآذن" التي عكست كل سمات الكتابة الأدبية في عصره، وهو الأسلاوب الذي ينتمي إلى الأدب الغربي في العصر اليوناني الذي غلب على النزعة الحضارية والمختلفة والعصبية. 

وقد كلت قدرات (سينكا) في ميدانه الحكاري، ميدان التعبير السياسي وتعتبر في هذا المصب باكثر من جانب من جوانب المهرة (68) فأحفاظ السياسي المصطلح، حول الشعر، وحل الصراع على النسيج الحي، وقد وصف حوار (سينكا) بالحوار المثالي الأخير وذلك لتعتبره في نزعة الحضارية على الجمل القصيرة التي تتمتع بإيقاع معين يعتمد على التناسق بينهما ومن تشبعها بالاسلاوب الخطيية (68) الموجهة إلى عواطف الجمهور، بعبارات مباشرة تتجلى إلى أهدافها في خط مستقيم "(71) وعمل كمية ضخمة من الوعظ المجاني في الخيام والنشوات "(72) وما كان ذلك ليتم لو لم يتمتع (سينكا) بعجم نجوي وافر الثراء، ووسائل تعبير كلاسيكية بارعة "(73) ويدفع إسول سينكا خلاصة لأهواه جمهور المسرح الروماني، الذي كان لا يحتفظ إلا قليلاً بالجمال الشعري "(74) والذي كان مغرماً بالتأثيرات الميلو درامية والطائفة.

http://abu.edu.iq
العصر الالزابيتي:

بعد سقوط الأموي الأموي الرومانية ونشأة المسرح الديني في القرن الولبي - منذ القرن العشرين الميلادي - ومن ثم ازدهار، بدأت جريمة المسرح الالزابيتي التي يمثل الشاعر الدرامي (كريستوفر مارلو) اعلا قمة بلاغة خطية في إسلامها الدرامي، حيث ستجد الأخطاء الصغرى لنصوص المسرح الديني ونصوص ديوان (مارلو) واضحة في اجتهاده على حقجية (وليم شكسبير) الأعالي. (184)

وليم شكسبير (1564 - 1616 م)

تعد عصر المسرح الالزابيتي لبادل الشعر الديني انطلاقة هامة وغنية في تاريخ اللغة الدرامية في المسرح العالمي كونها أولما: تجربة ثورة ثورية ومتجددة ب-Qaeda بالدراسة والتفاعل، وثانيا: تقوم على الجمع بين الأصناف للفنون، من شعر وثورة، فخصص وجمالي في نسب درامي واحد يندفع بالكثير من السمات والملاحظات، والخصائص الأسلوبية على المعاني الأدبية الجمالية.

لقد استطاع (شكسبير) بحجم تجربته العرقية الطويلة في المسرح مؤلفًا ومثلًا وخبرًا من صياغة حوار دراماتيكي بالشعر السيمي الكامل يوافق الاحتياجات المسرحية حيث يناسب الأسلوب تبعًا لنوع المواقع والأشكال التي طرفاها في دراماته التاريخية وعوبته وسرحياته الرومانسية المتعهدة، والتي اعتمدت على كل نوعية في مجالات التأليف الدرامي المسرح، لقد كتب (شكسبير) سرحياته منوعة وتفا لوظائف الشعر الفصيلي الذي وردته اساسية، امثال (كريستوفر مارلو) ذات الشعر الذي صفحته المهجة الالزابية وكسبته بها الدرامي العريق "الملونة في المادرة والروح" (185) واكتسب إبداعاته "بالتاكد على المهام الداخلية الأدبية التي تنتج البناء العقلي، ويفقد الشعر من نبرة الكلام المشروع بطلاقة سحرية" (186) فالشعر في المسرح الالزابيتي يتعين على الضرورة الدرامية الخاصة "فروعة الشعر وما ينطوي من طيات تعبيرية جمالية لابد من بنجاحها مع أمكنة الشخصية "(187) لقد استند الشعر الدرامي في مسرح شكسبير إلى المنهاجية، فمرة على اللغة الرومانسية التي يطلاقها قبل أو لاحقًا التأليفية، أساطيره هالة من التاريخ والرومانسية (188) كما اقترب الشعر في مسرحه صفحات الرفعة والقوة والجمال والكتابة، التي تسمى على الواقعي، وفي هذا الصدد، يقول أسلوب "أن شكسبير يحقق اروع الشعراء جمالًا في أكثر مناظر درامية "(189)

- http://abu.edu.iq
أما الشعر فكان له نصيب وافر من الفعلية والحضور، فقد تزداد النثر واغله من العامي والأدبي مع الشعر في تجربة شكسبير الإسلوبية وتطاراً في وحدة جمالية متلائمة، حيث يبقى شكسبير في حصر النثر بالموقع النثر، والشخصيات المعاصرة التي تتحول إلى العامية في حواره، رغم مبطانتها بأسلوب شكسبير من إضاءة كلاسيكي أو إيطالي او جماح في استخدام شكسبير لهذه الأساليب، الشعر والفرد في التصويرة الواحد كان كأنه مبدع وكان عن ثقافة، إنه لم يدرك فيما لاي قاعدة صريحة، بل حسب ما بمستنبه الشهداء الخاص، "أي ان أبرز ما يأتي التركز عليه في تجربة شكسبير الإسلوبية، هو قاعدته العامة في استاد الكلام النثر إلى الأشخاص من ذوي الحالة العقلية الشاذة، وستقرأ ما قاله:

(1) س. برالي في كتابه (التجزاء شكسبيرية) الجزء الثاني:

"وقاعده شكسبير العامة في استاد الكلام المتود إلى الأشخاص من ذوي الحالة العقلية الشاذة - وعلي هذا القياض - فهد (أبو) عندما يمثل دور الرجل المجنون يستعمل النثر، ولهكذا في المواجهة، ونذروه في حديثه، وعندما يتحدث بالشعر (بواكيريا) في توصية إله مراه حذرته في النثر، وظاهرية امتلكت في نظرته بناءه من الأغاني أو تتحدث بالشعر والقول الحديث، بعد أن اصبح منحنياً مطياً تكاد تكون جميعها بالثامر، ولكن حين يصبح من نومه عادي، وقد استورد عليه بعد أن اشيره إلى الشعر (بوعطيل) في الفصل الرابع، المطر، الأول، يحذه الشعر للحظة التي ينفرد بها (الإباض) متكفك، هناك ما عصر شطر من النثر، عبارات تتجه وتحت رحب حائر، ثم يضع على الأرض مغمي عليه، من الجليل لكن الفكره التي تكمن فيه، وراءه شعرية هذه، هي إن الإيقاع المنظم لشعر يكون غير مألوم حين يفضل أن العقل قد فقد وزننا واصبح طرحاً شبيه الرئة، من الخارج، كما هي الحال بالملك البير، أو ناشئة عن أفكاك منعوطة عن أعماق الوعي - الواحد اثر الآخر - عبر النظر الخارجي الجامد، كما حدث له (البير) في سيرته أثناء النوم، إذ ليس هناك ارتباط معقول بين تابع الاضطرابات والأفكار من خلال مسال الدم على يدها وصوت دقائق الساعه تعلن موعد اغتيال (النون) وهكذا.

(2) لقد تعرف تجربة الأسلاو شبكسيرتي تنويعاتها اللغوية المختلفة تتوعها ثرا في ابتكار مواضيعه التي طرقها في أعماله المسرحية، فسرحيّة (البوسندورفيكوس) الذي كتبه عام (1956) وقعت تحت تأثير سلطة سمحة (كريسستر ماريل) البلاغية، ولذا قد بدا شكسبير فيها "فسطراً على موجة الشعر النبل والبلاغة القوية" (3) كذلك ملأه الأول هي الأخرى وقعت تحت تأثير البلاغي (ماريل) (كما nên النتيجة كثيراً من الشعر الفياظ المزدحم بالصور والنغم والقوافي (4) في سريعة (كوموديا الإخطاء 1545) اعتمد شكسبير على لغة مسرحية صعبة، يدور البزل فيها كثيرا على التلاعب بالألفية (5) ويملؤها (حلم ليلة صيف 1595) قد شكسبير، نقطة من

155.

(73) جبرن إبراهيم جبر، حول مشكلة الحوار في المسرح العربي، الصدر السابق، ص. 129.
(74) جبرن إبراهيم جبر، الصدر السابق، ص. 129.
(75) الجبر، تجريدات، المسرح السابق، ص. 129.
(76) الأندريو كوك، عمل المسرح، المسرح السابق، ص. 129.
(77) ينفي: جبرن إبراهيم جبر، تجريدات، النثر، بحث، الناشر، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1982).
(78) محمد بندران، مقدمة، بوستادورفيكوس، تأليف وليم شيكسبير: تجربة، صفحة ربع، المجال الثاني، (المجلة: دار العارف العربي، 1982).
(79) د. فاطمة موسى، وليم شيكسبير شاعر المسرح، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1982).
الخال الخال في موضوعها والشعر الخال في روحها. (88) وفي (رومي جبين) (1965) ازادت شكسبير
حرية في الحجم بين المناظرة وقد جمع الشعر الواقعي إلى جانب النثر الواعي،... (89) اما في مسرحيات
البلاغي والخطابي، فقد جده فيما "المستويات والتفاوتات" بجملة اعترافية طويلة واللقاء بالafia،
مع برز مشكلة خاصة من طرائج وهي الحوار الذي يدور في موضوع عديد من اللهجات الفرنسية، أو
فترة للتى الاكليالية إلى غير ذلك من التساعات اللغوية. (90) وتتى خريطة (بوليوس فيص) (1959)
الكما، كما يمكن أن يكون أسلوب شكسبير في أي مكان آخر مثل هذا الحاول من العيو " (91) من خلال التركيز
على الموضوع والاقتصاد في المناظرة (92) وهي "أصدام ماسكي شكسبير صنفية،
واكملها شاكلا وأكابرها نتوء وما إذا " (93) فقد تضمن إسلمات كتابها تنوء غير عرادي " (94) بحيث
الدائنين الأديان " الشعر والنشر " على درجة واحدة من الاقف " (95) من خلال إنجاز " البين " الذي
يستبدل الشعر، والنشر لأغراض درامية مختلفة (96) والكما، كما يمكن أن شكسبير للصحة السدى، ولها
مكملة. لقد جمعت لغة الدراما الشكسبيرية الشعر، الذي يستطيع التعبير عن أساط الأفكار مع
الناطق، في إدراج خلاص من العادي والملوث، وتبكي في جريحة من أجهر الجدgosية براث الbridal
شراما وأكثرها تضها، ونشيرنا إلى انطويو في سريحة بوليوس قيصر:
انطويو: لوي كابيركم مع فتستعودوا لذرة اله، جمعكم عرف "هذه العبادة، التي ذكرت الأمة
الأولى من بنيها قصر فيها، كان ذلك في الخيم في بديه اسمات الصيف، بعوم أن قهر بيوس
التي انطورا على الاحترام المتسامى كاسوس، وانطورا إلى السهول، الذي احتله هنا كاسكا الحلف، وهذا الرحم أو
بروس الكبير لدى قصر، وذ انسع بروتس سيفه اللعين بعد طنعه، فبديه قصر كما ترون، وكأنا خرج
ليكاج ما إذا كان هو بروتسpla صاحب هذه الطاعة الفاسدة فينرس - كما نعمون - كان حبيب
قيرص، والاناشد على مدى الإعاز قصر إيه. كانت تطعنه هذه اقتسي الطعنات طروا. ذلك أنه لما تخبه
قيرص الكريم وهو يطعنه. حتى صرعة العقوقة وتركان المجل براجع ما صرعته إدي الخونة. حيثذا انقفر

---

80. بدر الدحي، مقدمة: كوميديا الاختيو، تائف ولهم شكسبير، تجارة وتقديم: بدر الصربي، الجلد 3 (القاهرة: دار
المعارف مصر، 1988) ص. 72.
81. جنح حمود، مقدمة: حلما ليلة صيف، تائف: ولم شكسبير، تجارة وتقديم: حسن محمود، الجلد 25 (القاهرة: دار
المعارف مصر، د: ت، 272).
82. مسعود حسن، مقدمة: روميو وجوليت، تائف: ولم شكسبير، تجارة وتقديم: د: مسعود حسن (القاهرة: دار
المعارف مصر، د: ت، 201).
83. محمد عوض، مقدمة: هنري الخامس، ولم شكسبير، تجارة وتقديم: د: محمد عوض، الجلد 9 (القاهرة: دار
المعارف مصر، 1968) ص. 3.
84. أ. س. برنلي، النوايا الشكسبيرية، ج: 1. فيرنا بابا، (القاهرة: دار الفكر العربي، د: ت).
85. عبد الحق فاضل، مقدمة: بوليوس قيصر، تائف: ولم شكسبير، تجارة وتقديم: عبد الحق فاضل، الجلد 10 (القاهرة: دار
المعارف مصر، 1973) ص.7.
86. جبرى إبراهيم جبرى، مقدمة: هاملت، تائف: ولم شكسبير، تجارة وتقديم: جبرى إبراهيم جبرى، (بيروت: دار
الكتب للطباعة والنشر).
87. أ. س. برنلي، النوايا الشكسبيرية، ج: 1. الصدر السابق، ص. 112.
88. جون وابن طبقية، مسرحيات شكسبير، المصدر السابق، ص. 155.
89. الإفريقي نيكول، علم السرية، المصدر السابق، ص. 121.
90. 227
http://abu.edu.iq
تلبية وصفها أحد النقاد بأنها: "عليا الطبقية في معناها ومينها، تتوارث فيها الوحدة بعد الأخرى جوامع
الكلم الذي اجاد (كورنيه) طريقة سيـكها حتى أصبحت عـلما عليه (1).

2- جان راسين: (1639-1999):
امتدت فترة إنجاز راسين (الأسلوبية) بسمات العمق والبساطة والرقاقة واللغة والدفعة والنداق، وهي بذلك
على النقيض من لغة (كورنيه) الخطابية الحكشية، وقد وصف النقاد المؤرخ (كليمال بورغال) بأنه "من المـ
صاغة الكلمة، وواحد من أروع مؤلفي الشعر الفرنسي" (2) "أبرع كاتب صور الشعر الكلاسيكيكية
الفرنسية التي تبرز عمر لويس الرابع عشر "كما ذهب إلى ذلك الناقد (الأبرهيم أدوك) (1).
لقد كان (راسين) حاكما في تنفيذه للظروف الدراسية الخاصة، حين اعتمد في نسج ماسه على "لغة
فصيحة، حميدة، دقيقة (3)، بعيدة عن الحشو والاستطدام وتناثر عباراتها" (التركيز في متم العمق،
(4) ليصل بذلك ما يقوله الناقد (كليمال بورغال) عن شعر راسين بأنه:
(غير قابل للفصل عن الدراسة) (2) تقدم التجربة الأسلوبية في مسرح (راسين) الشعرى على تناول
عمليات التوضيح والصقل والاقتراب الماء من الكلمات، من تعديل مسمار يجري على البينة لحنها قوة
أكبر وتشكيلة أكثر وتناغم أوفر وصولا إلى الشعرية (1).
قد استخدم في ضوء النقاد، كثيرا، المعجم، مصمم، بوسم، التعبير، ينجم بين
ساطة اللغة وغلاصة الشعر، ومتوافق فيه في البهجة الصادقة إلى جانب الحركة الدرامية، ووضع في مخط
لغة موسيقية مثالية، تطبيـة، تستند عليها دقة على أحسـس (راسين) الأبداء والrzęسرية نقطة
الفرنسي، وتستخدم أتياسا تاما مع ابعاد شخصيات النساية - الأنيـميات الرقيقات - كما يتأثر شعر (راسين)
الفرنسي عن الحشو والضطدام والحنكة، والذروية والكروسة، وسة سهل، يمنع سبط قريب
من الطبيعة بحيث يصلى في الكثير من الأحيان إلى مستوى النثر الغليظ، كما تستخدم عباراته أضعاما تاما مع
طواب الشعر، وتناغم مع اباع سحراتها التي تحبه الإحاثات في الحالة الأتومبية، إذ ليس كثرة ما يخاف
المالوف فيها، وبراع كل ذلك في صور شعرية بسيطة وليست عمقه كل العمق، وتعود اسمه موحدا في
للشعر الفرنسي الكلاسيكيكية (5).
وتصدر الحوار التالي:
الطوفأ: ولهذا ما نفعته، إينأ هي التي مكده الأذخ في ذكره مات الامك، ألا تقدير أن
تتقلة خطواتها، وتتهي بالموت مستدرك الباسد؟ أنتين أن تسبك نفسك لزوارج جديدة؟ اخوك
ملحمان، لا شيء يمكن أن ينقدهما من إسحجهما الفاتحة.
الام ممثلة تفرك لان توفي خاصتي ما اتون وحلها من يسحب الدمع ما النهير فيشمون الدمع.
ما النهيلة المبتلة في الأمهي؟ يمادا ينفعه أن يستجي عذابي؟ أعلمي أن أعيش؟ أعلمي أن أموت؟ حبيبي

(2) كليمال بورغال، الأصداء الساكن، ص 99.
(3) الأديسهبيك، المسرحية الفانية، ج 2، المسرح الساكن، ص 105.
(4) الأديسهبيك، المسرحية الفانية، ج 2، المسرح الساكن، ص 105.
(5) الأديسهبيك، المسرحية الفانية، ج 2، المسرح الساكن، ص 105.
(6) كليمال بورغال، جان راسين، المصادر، ص 101.
(7) كليمال بورغال، المسرح، ص 101.
(8) كليمال بورغال، المسرح، ص 101.
(9) كليمال بورغال، المسرح، ص 101.
(10) نظر الأديسهبيك، المسرحية الفانية، ج 2، المسرح، ص 105- ميليت ويتيني، في المسرح، ص 136- كليمال
بورغال، جان راسين، ص 136- رياض عصمت البطل التاجدي في المسرح، ص 14 -عبد النعم الدوغل - مقدمة
لمسرح راسين الجبار الأول، ص 142- عبد الحكيم الدوغل - مقدمة، ص 141- عبد الحكيم
الدوغل، مقدمة: الثاني، المجلد الرابع، ص 141.
بسبب ما، ومما تعاني من بضعة أمراض تجهر. في هذه الفترة، يجد نفسه في مواجهة العديد من التحديات، بما في ذلك العيش في ظروف غير رidente.

106- عرضت البخلي في 9 سبتمبر 1909، وقد قوبلت بقبول من الجمهور لأنها كنت بالفعل، فخرت بذلك،...

107- في دروز، الصدر السابق نفسه، ص 30.


إلى فلسطين وسط القصير يستمرون في اللغة تفبيع وقارئ وحضوة...
(111) ولقد أثبت (موليبس) قدرته الفائقة في رسم شخصيات رائعة الذكر، ليس بالألابام الملتزمة بلطورة، ولكن بالكلمات والرائكة الدقيقة الصامتة الموجة، وقد كان هذا الرسم يعتمد اعتماداً قويًا على الدقة الملاحظة وعمق التأمل حتى قال النقاد عليه: "إن جهل مسرح المعي الكامن"، وهو لا يعتمد من وراء ذلك سري، إنه الكاتب الفناني الذي يستطيع أن يبرز شخصياته في أداء صورة من حيث الملحم والفضائات ولون الحقيقة.
ولقد كشف موليبس عن فضائات قصيدة وواصيلة، وثورة لغوية طائفة، ومرونة في الأساليب اللغوية والتعبير الأدبي، فلما فاستطاع بذلك أن ينسج حواراً دراماكياً صفحه النقاد بأنه "حوار حياة وليس حواراً ديباً".
ومن مسرحيات عبد البشير نظم هذا الحوار:
السесс: أقول له: هذا أمر انتهت فيه إلى الرأي الحقيقي.
فيانت: لكن مهما كان هذا الخصومة، هل تستلزم أن تنتهي...?
السسس: عني ما تناول مع، وعند ما ترشدي، فلا شريء يمكن أن يقيد بي عملاً قلث، فهي عصورة الذي ينفي يستفرج في من فساد، فأريد أن أعلن الناس بقطع صانعيهم لحبي، أجها! أقد رأي الناس خصمي في الدفاع يخالف مبادئ الشرف والاستقامة والحياة والقوانين. وفي كل مكان يتحدث الناس في عدال تقنين، وأما أن تعمد نسيها على إماني الحق.
وبالرغم هذا ارائه خذعت في النتيجة: في باني العدالة، ثم اسهر الدعوى! أو حين يخرج تظاماً من الهبات المربع خذاع يعرف الناس سيرته الفاضحة، وتدفع خيائه كل أركان العدالة، ويجد وهو يبذلني وسيلة لوضع نفاق يضيف بهزوج التصميم. ولكنه لم من الرأي ما يطعن بالخطأ ويجد بالعدالة! وربما تقدم النقاد في قضايا، ولم يكتف بعد ذلك مما نسبه من خطايا يبلغ بين الناس كتاب نشب جريراً بان غزير قراءته نفسها، كتاب يستحق أن يعاينه عليه ألقاكم ثم تبلغ الوقاحة بهذا المخلوقه إن يزعم إني مؤلفه وعلى مشهد من القوم يشعر بذلك "أرونوت" محامى في خبر أن يدعم هذا البهتان له مكانة الرجل السري في القصير، ولم يصنع به أي ذيو نني كنت معه صريحاً صادقاً، فقد أقدم الى بالرغم مني في حماسة مشبعة يطلبى مني رابياً في أشعار نظمه فسلكت في حكمي مسلك الاستفادة ولم إذا أن أقدعه لاهو ولا الحقية، أو هاهو ذا يساعد على عزاءي مزيكاً وهمية وهاهو ذا أصبح لي أكبر عدو، ولكن الأطراف أبداً من قبله يعفو لاني لم اجد قصيدته طيبة والناس لم يعرى على تلك الشاهدة مما تمهم البهتان الكاذبة على تلك الأفعال والهواه هو كل ما يهدد المرء لديهم من الصراحة والغيرة على القلابة والعدالة والشرف فيها فقد تجاوز العبت الطائفة مما يلتفقون لنا من احزان فهنا تترك هذه اللغة هذه المفازة فلا دمت تعيش هنا كن هنا في الحقيقة لن تروني ما عشت في صحنكم ايها الحنونة.

*المصدر السابق نفسه، ص 14*
*د. حسن عون، "مقدمة" في "مدرسية الأزواج وساجاين"، المصدر السابق نفسه، ص 14*
*المصدر نفسه، ص 111*
*د. محمد عبد الحليم وفاطمة يكيل، "مقدمة" في "مدرسية الأزواج وساجاين"، المصدر السابق نفسه، ص 14*
*المصدر السابق نفسه، ص 19*
*القاهرة: مكتبة مصر العربية عام 1966، ص 231*
المصادر والراجع

1. إبراهيم محمد حمدي، دراسة عن نظرة الدراما الأوروبية، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1977.
2. أرسطو فانيس، الضفادع، ترجمة محمد صفر خفاجة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
3. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، بيروت دار العودة، ط 3، 1981.
5. كرياني، جميل، نصف، قراءة وتمايلات في المسرح الأغريقي، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1985.
11. بورغالي، كليمانس، قسان باباس، ترجمة من النص، بيروت المؤسسة العربية للدراسات، 1980.
14. جاسكين، بامر، الدراما في القرن العشرين، ترجمة: محمد فتحي، القاهرة: (د. ت).
16. حادي، إسحؤس، بيرغت دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، 1981.
18. هريش، علي، دراسات في الأدب الفرنسي، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1983.
19. دوكي، إتشي، ترجمة محمد خيري، القاهرة: مطبعة مصر، (د. ت).

234
24. صدقي، عبد الرحمن، المسرح العربي في العصور الوسطى، القاهرة: دار الكتاب العربي، 1965.
27. عبد الصبور، صالح، تدريس المسرح، دراسات تقدیم، بيروت: دار الجهد، 1980.
34. موسى، فاطمة، تأليف: وليم شكيب، شاعر المسرح، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1969.
35. نور، علي، ملامح مصرية في المسرح الأدبي، القاهرة، الدار القومية للطباعة، 1969.
36. نيكول، الأديس، المسرحية العالمية، ج1، ترجمة عثمان نويس، القاهرة، وزارة الأرشاد والثقافة القومي (د: ت).
38. نيكول، الأديس، علم المسرحية، ترجمة: دروي خديبة، القاهرة: المطبعة الملونة (د: ت).
40. هنجرف، ب.، اللامعقول، دار الحركة للطباعة، 1979.
42. جبري إبراهيم جبر، حول مشكلة الحوار في المسرحية العربية، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 34، السنة 3، 1964.

http://abu.edu.iq
43. حمدي، كمال محمود، اتجاهات الدراما اليونانية، سوفوكلس، الحلقة 2، مجلة الثقافة، (القاهرة)، العدد 17، السنة الثانية 1975.

44. شراوي، عبد العطلي، سوفوكلس و لغة التراجيديا، مجلة العربي، الكويت: العدد 288، السنة 1977.

45. وآين، جون، طبيعة مسرحيات شكسبير، ترجمة: كمال قاسم نادر، مجلة الثقافة الإنجليزية، بغداد: العدد 1، 1982.