إستلهام النص التراثي في المسرح

بلقيس علي شرين الدوسكي
جامعة صلاح الدين /كلية الفنون الجميلة
d.heideralamedy@yahoo.com

الخلاصة

ان عملية التراكم الحضاري متواصلة من الماضي مروراً بالحاضر نحو المستقبل ، ويعدُ تراث أي أمة من الأمم أحد العوامل الأساسية في إنضاج وتطوير تجربة تلك الأمة، لذا عمد العديد من الأدباء والشعراء وكتاب المسرح إلى استلهام التراث وتفعيله بما يخدم رؤاهم وتوجهاتهم الفكرية والجمالية مع حرصهم على الانتقاء بموضوعية علمية لطبيعة المضامين التي يتمثلها ذلك التراث واستلهامه واعادة صياغته عبر رؤى جمالية وفنية وفكرية متقدمة وتحويله إلى نصوص أدبية تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح في شكل جديد حي عبر عروض مسرحية هي عملية فنية وثقافية تتواصل وتستمر ، فالتراث الدرامي الذي هو جزء من التراث الإنساني هو حصيلة لتراكم الحضارات مجتمعة وتفاعلها مع بعضها ، لذا كانت عملية استلهام التراث واعادة قراءته وتقديمه هي تجربة ثقافية وفنية ضرورية ومهمة لخلق حالة التواصل والتجديد إذ إن النظر إلى التراث يصبح رؤية معاصرة يمكننا من إعادة امتلاك التراث على أساس جديد فتتكوّن عناصره المعرفية والفكرية من مجموع العناصر المحركة لعملية بناء الحاضر.

وقسم البحث على اربعة فصول ضم الأول منها مشكلة البحث التي تمحورت حول مدى استطاعة المخرج العراقي أن يعدد رؤيته للتراث الدرامي في عروضه المسرحية ؟ وكانت الحاجة إلى هذا البحث قائمة لغرض الكشف عن تعددية الرؤية الأدبية للتراث الدرامي لدى المخرج والكاتب المسرحي العراقي. وأهميته ثم هدف البحث الذي كان التعرف على تعدد الرؤى الإدبية للتراث الدرامي واعادة قراءته في عروض مسرحية حداثوية ثم حدود البحث وتحديد مصطلحاته. اما الفصل الثاني فقد تكون من ثلاثة مباحث هي:

- المبحث الأول : مفهوم الإستلهام .
- المبحث الثاني : مصادر التراث الدرامي .
- المبحث الثالث : التيارات المسرحية والتراث الدرامي.

ثم خلص المبحث الى مؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري.

اما الفصل الثالث فضم بين دفتيه :

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- منهج البحث
- إداة البحث

كذلك ضم الفصل الثالث تحليلا تفصيليا لعينة البحث التي اختارتها الباحثة وذلك باختيار نموذج نوعي ذي تأثير واضح في حركة المشهد المسرحي العراقي والكردي الحديث وتأثير استلهام التراث ووضوحه فيها، وعليه تم اختيار نموذج العينة الذي تمثل بالعرض:

كاوه الحداد للكاتب الشاعر شيركو بيكهسي.

اما الفصل الرابع فقد تكون من النتائج التي ظهرت من خلال تحليل نموذج العينة والتي كان من اهمها:

١. الشخصية التاريخية ليس بالضرورة ان تكون مثبتة او مرتبطة بزمن معين.

٢. مع غياب المسميات فان كاوه الحداد هو نفسه كلكامش في بحثه عن الخلود، وهو نفسه روبن هود الباحث عن تحقيق العدالة في المجتمع، وهو نفسه عروة الصعاليك الثائر من اجل توزيع الثروة على الجميع، وهو نفسه وليام والاس الثائر الاسكتلندي الباحث عن الحرية والخلاص لشعب اسكتلندا من هيمنة انكلترا واستعباد شعبها لشعبه.

٣. حققت الاسطورة للإنسان المعاصر امكانية حقيقية لفهم التاريخ الإنساني منذ مراحله البدائية الأولى.

٤. الوظيفة التعليمية للأسطورة تقوم على استخدامها من قبل الفلاسفة والحكماء بوصفها وسيلة لتعليم المعرفة للآخرين، وفي إثارة المشاعر الوطنية بتذكير الناس بتاريخهم كي يتخذوا العبر من هذا التاريخ.

ثم خلص البحث الى بعض التوصيات والمقترحات وثبت بالمصادر التي اعتمدها في متنه.

الكلمات المفتاحية:الاستلهام ، مسرح العراقي ، التراث.

Abstract

The process of cultural accumulation continues from the past through the present to the future, and the heritage of any nation is one of the main factors in the maturation and development of the experience of that nation, so many writers, poets and theater writers inspired and activated the heritage to serve their visions and intellectual and aesthetic trends with their keenness to pick With a scientific objectivity to the nature of the contents represented by that heritage and inspired and rephrased through the visions of aesthetic and artistic and intellectual advanced and converted to literary texts take their way to the stage in a new form live through theatrical performances is an artistic and cultural process continues and maintain the drama heritage which e And part of the human heritage is the result of the accumulation of civilizations combined and interaction with each other, so the process of inspiration heritage and re-read and submit is a cultural and artistic experience is necessary and important to create a state of communication and renewal as the consideration of the heritage becomes a contemporary vision enables us to re-possess the heritage on a new basis, Cognitive and intellectual of the total motivating elements of the process of building the present.

And divided the research into four chapters, including the first of the problem of research, which focused on the extent to which the Iraqi director can enumerate his vision of the dramatic heritage in his theatrical performances? The need for this research list for the purpose of detecting the multiplicity of literary vision of the dramatic heritage of the Iraqi director and playwright. And its importance and then the goal of the research was to identify the multiplicity of literary visions of the dramatic heritage and re-read in theatrical performances of modern and then the limits of research and define its terms. The second chapter may be of three things:

• The first topic: the concept of inspiration.
• The second topic: sources of drama heritage.
• The third topic: theatrical currents and drama heritage.

The study concluded with the indicators that emerged from the theoretical framework.

As for the third chapter, he added:

• research community
• The research sample
• Research Methodology
• Search tool

The third chapter also included a detailed analysis of the research sample chosen by the researcher by selecting a qualitative model with a clear effect on the movement of the modern Iraqi and Kurdish theater scene and the impact of inspiration and clarity on the heritage.
Kawa Haddad by the writer Shirko Pechese.

The fourth chapter may be from the results that emerged through the analysis of the sample sample, which was the most important:
1. Historical personality does not necessarily have to be fixed or linked to a particular time.
2. With the absence of titles, Kawa Haddad is the same as Gilgamesh in his quest for immortality. He himself is Robin Hood, the seeker of justice in society, himself a thief of revolutionaries who revolutionized the distribution of wealth to all, the same William Wallace, the Scottish revolutionary seeking freedom and salvation for the people. Scotland of the domination of England and the enslavement of its people to its people.
3. The myth of contemporary man has achieved a real possibility of understanding human history since its earliest primitive stages.
5. The educational function of the legend is based on its use by philosophers and wise men as a means of teaching knowledge to others and in stirring up national feelings by reminding people of their history to take lessons from this history.
The research concluded with some recommendations and suggestions and confirmed the sources adopted by the board.
Keywords: Inspiration, Iraqi Theater, Heritage.

الفصل الأول

- **مشكلة البحث والحاجة له**
- **أهمية البحث**
- **هدف البحث**
- **حدود البحث**
- **تحديد المصطلحات**

مشكلة البحث والحاجة أليه:- يمثل التراث في أي أمة من الأمم الجذور التاريخية لنشأة الوعي الإنساني وتطوره ، إذ هو عملية تراكم حضاري متواصل عبر الماضي مروراً بالحاضر توجهاً نحو المستقبل ، وتراث أي أمة من الأمم هو أحد العوامل الأساسية في إنضاج وتطوير تجربة تلك الأمة (فالإنسان في كل زمان ومكان هو وارث لما قدّمه أسلافه من معارف وخبرة وافرة يعمل على الاستفادة منها في حاضره)[1]. إذ يضيف الإنسان ويطوّر تلك التجارب خالقاً منها تجاربه المعرفية والعلمية من اجل النهوض بحاضره والتهيؤ للمستقبل. لذا عمد العديد من الأدباء والشعراء وكتاب المسرح إلى استلهام التراث وتفعيله بما يخدم رؤاهم وتوجهاتهم الفكرية والجمالية مع حرصهم على الانتقاء بموضوعية علمية لطبيعة المضامين التي يتمثلها ذلك التراث، فنراهم يستوعبون ويهضمون تلك المضامين من خلال ربطها بالمعاصرة وهذه العملية بدورها تتطلب استيعاب الحاضر المعاش بكل ما فيه من خصوصيات وتناقضات لخلق علائق الربط بالتراث الإنساني بكل ما في هو الأخر من خصوصيات ومفاهيم فكرية واجتماعية ، والتراث بوصفه خزيناً معرفياً يعد بمثابة الوعاء الذي يحفظ ذاكرة الاجيال ويمثل كل ما تعلمه الإنسان وابتكره خلال مسيرته ، واستلهام هذا التراث

[1] وطفاء حمادي : التراث وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٩٦ ،ص٣.

واعادة صياغته عبر رؤى جمالية وفنية وفكرية متقدمة وتحويلها إلى نصوص أدبية تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح في شكل جديد حي عبر عروض مسرحية هي عملية فنية وثقافية تتواصل وتستمر لكن الاستلهام هنا لابد وان ينطلق من واقع معاصر في حياة الفنان صاحب المنجز الفني ، إذ إن المنجز الفني يصبح كبيراً إذا كان صالحاً لعصره (ولكل عصر ينفع الناس و يعرض لشؤونهم ويوجه حياتهم ثم يمضي بعد ذلك ينفع الناس في كل الاجيال وهو الذي ينظر بعينه إلى الوطن الصغير ممثلاً في بيئته وزمنه)[١] ، التراث الدرامي الذي هو جزء من التراث الإنساني هو حصيلة لتراكم الحضارات مجتمعة وتفاعلها مع بعضها ، لذا كانت عملية استلهام التراث واعادة قراءته وتقديمه هي تجربة ثقافية وفنية ضرورية ومهمة لخلق حالة التواصل والتجديد إذ إن النظر إلى التراث يصبح رؤية معاصرة يمكننا من إعادة امتلاك التراث على أساس جديد فتتكوّن عناصره المعرفية والفكرية من مجموع العناصر المحركة لعملية بناء الحاضر[٢].

ما تقدم كان دافعاً للباحثة لصياغة السؤال التالي موضوعا للبحث :-

كيف يستطيع الكاتب والمخرج العراقي أن يعدد رؤيته في مبدأ استلهامه للتراث الدرامي في عروضه المسرحية ؟

وما الحاجة إلى هذا البحث وما الدافع لغرض الكشف عن استلهام الكاتب والمخرج المسرحي للتراث الدرامي وتقديمه بصورة جديدة في المسرح العراقي .

أهمية البحث :- تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد الدارسين والعاملين في المسرح من نقاد ومخرجين وممثلين وطلبة في طريقة التعامل مع التراث الدرامي وتفعليه حين توظيفه دراماً في عروض مسرحية .

هدف البحث:يهدف البحث التعرف على استلهام النص التراثي في المسرح واعادة قراءته في عروض مسرحية حداثوية .

حدود البحث :

١-الحد الموضوعي :- العروض المسرحية التي اعتمدت التراث الدرامي باسلوب حداثوي .

٢- الحدود المكانية :- العروض المسرحية في العراق .

٣- الحدود الزمانية :- ١٩٥٠-٢٠٠٠ لكونها تشتمل على عروض مسرحية تقترب من هدف البحث

٤- الحدود البشرية :- مخرجون عراقيون .

تحديد المصطلحات :

التأويل:التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية متمثلة بابن رشد:

يعرف ابن رشد التأويل بانه " هو اخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية الى الدلالة المجازية، من غير ان يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز، من تسمية الشيء بشبيهه، او لاحقه او مقارنه، ونحن نقطع ان كل ما أدى اليه البرهان وخالفه ظاهر الشرع، ان ذلك الظاهر يقبل التأويل على قانون التأويل العربي"[٣].

وكذلك يعرف سعيد بنكراد التأويل بأنه "زحزحة للعلاقات وتغيير للواقع واعادة ترتيب عناصر العلامات"[٤].

---

[١] توفيق الحكيم : فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٣٢٦ .

[٢] حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ط٢ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٦ ، ص ٣٢٤

[٣] ابن رشد، فصل المقال في ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عمارة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٢، ص ٣٣.

[٤] سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، مجلة علامات، مكناس: عدد (٩)، ١٩٩٨، ص ١٠.

اما المفكرين العرب فقد تناولوا التأويل في تعاريف متعددة، فقد عرف نصر حامد ابو زيد، التأويل بأنه "المصطلح الامثل للتعبير عن عمليات ذهنية على درجة عالية من العمق في مواجهة النصوص والظواهر، وفي مقابل ذلك تستخدم كلمة تفسير للدلالة على الوضوح"[٥].

في حين يعرف علي حرب التأويل بكونه " ليس ايجاد معنى لشيء لم يكن له معنى ولا هو نصب دلالة لموضوع يبحث عن دلالته، انما هو حالة من دلالة الى اخرى، واعادة تأول معنى سابق، وتأول المعنى مجدداً لا معنى له سوى انه تجديد الفهم نفسه، لذا ليس التأويل هو مجرد تقنية للبحث او اداة للمعرفة، او طريق الى الحقيقة، انما هو مجال للفهم يتح القول في الوجود من جديد، ويسمح باعادة تعريف الاشياء"[٦].

الفلسفة الغربية:وعند الانتقال الى (غادمير) نجد ان التأويل عنده هو" اعادة انشاء دلالة الاثر بحسب ظروف خلقه عند مبدعيه"[٧]. ولم يقف غادمير عند حدود هذا التعريف على اساس البعد الزماني المكاني للمبدع وانما اختط تعريف اخر، فالتأويل هو "فن فهم شيء ما يبدو غريباً وغير مفهوم بالنسبة لنا"[٨].

والتأويل عند امبرتو ايكو، هو "تفاعل مع نص العالم، او تفاعل مع عالم النص، عبر انتاج نصوص اخرى، فشرح الطريقة التي يشتغل من خلالها النظام الشمسي، استنادا الى قوانين نيوتن، يعد شكلا من اشكال التأويل، تماماً كما هو الادلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نصا ما"[٩]. وتأويل النص لديه معناه هو "شرح كيف ان هذه الكلمات تحيل – في ذاتها – على اشياء مختلفة(وليس على اشياء اخرى)"[١٠].

في حين نرى ان التأويل لدى بول ريكور هو "الرمز معبراً عنه بقوله (أي بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والاولي والمباشر على معنى ثانوي مجازي غير مباشر لا يمكن الوصول اليه الا من خلال المعنى الاول"[١١].

ومن خلال التعاريف السابقة يخرج الباحث بتعريف اجرائي يخدم سير بحثه، فالتأويل هو: سلسلة من عمليات ذهنية خلاقة تعيد انتاج النص على وفق ظروف قراءته، تحاول البحث عن فهم يسمح بتكوين معان تُستقَرأ من النص قادرة على فهم الملتبس وقبول المحتمل وانتظار المؤجل.

فكر Thought:

لغويا: فكر : والجمع أفكار أعمال العقل في المعلوم للوصول الى المجهول.

وقولنا نشاط فكري – بمعنى أي نشاط يتعلق بالفكر وخاص بالفكر، أو حركة فكرية.والفكرة ما يتكون في الذهن من مفهوم لشيء أو أمر ما[١٢]. والتفكير من اجل الحصول على معرفة الشيء، او تردد الخاطر بالتأمل والتدبر بطلب المعاني، ويقال في الأمر فكر أي نظر بروية، والجمع أفكار[١٣].

فلسفيا :

---

[٥] نصر حامد ابو زيد، اشكالية القراءة واليات التأويل، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص ١٩٢.

[٦] على حرب، التأويل والحقيقة، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٠.

[٧] غادمير، نقلا عن مطاع الصفدي، استيراتيجية التسمية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦، ص٢١.

[٨] غادمير، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ٢٨٥.

[٩] امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص ١١٧.

[١٠] المصدر نفسه، ص ٢٢.

[١١] بول ريكور، نقلا عن نصر حامد ابو زيد، المصدر السابق، ص ٤٥.

[١٢] المنجد في اللغة العربية المعاصرة ط٢، دار المشرق، بيروت، لبنان٢٠٠١، ص١١٠٤

[١٣] الحسيني، جعفر ، معجم مصطلحات المنطق ، دار الإعتصام للنشر، بغداد، العراق ب ت ،ص٢٠٨

عرفه **جميل صليبا:** الفكر هو اعمال العقل في الاشياء للوصول الى معرفتها، ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية، وهو مرادف للنظر العقلي والتأمل، ومقابل للحدس.

وللفكر عند الفلاسفة ثلاثة معانٍ:

- الأول:حركة النفس في المعقولات سواء أكانت بطلب (بقصد)، أم بغير طلب (بغير قصد، أي مبدئي)، أو كانت من المطالب الى المبادئ،أو بالعكس، وهذا المعنى الذي يتضمن معنى الحركة يخرج الحدس، لأن الحدس إنما هو انتقال من المباديء الى المطالب دفعة لا تدريجيا، أما الفكر فهو حركة وانتقال، والأولى لا يشترط في المعنى الفكر والقصد، لأن حركة النفس في المعقولات غير اختيارية، كما في المنام، فهنا لا تسمى فكرا.
- الثاني:حركة النفس في المعقولات مبتدئة من المطلوب المتصور الى مبادئه الموصولة اليه الى ان تجدها وترتبها فترجع منها الى المطلوب.
- الثالث:هو الحركة الأولى من هاتين الحركتين، أي الحركة من المطالب الى المبادئ من غير أن توجد الحركة الثانية معها،وهذا هو الفكر الذي يقابل الحدس تقابلا يشبه الصعود والهبوط، لأن الإنتقال من المبادئ الى المطالب دفعة يقابله عكسه الذي هو الإنتقال من المطالب الى المبادئ وإن كان تدريجيا[١٤].

وعرفه **ابن سينا** : بانه ما يكون عند اجماع الإنسان ان ينتقل من امور حاضرة في ذهنه متصور او مصدق بها تصديقا علميا او ظنياً أو وضعاً وتسليماً الى امور غير حاضرة فيه، وهذا الإنتقال لا يخلو من نسق الترتيب. وجميع هذه المعاني تخرج الإنفعالات والعواطف، والغرائز والإرادات من مفهوم الفكر، الا أن بعض الفلاسفة يوسعون مفهوم الفكر ويطلقونه على جميع ظواهر النفس، اذ يعرف **ديكارت** الفكر: بانه الشيء الذي يشك ويفهم ويدرك ويثبت ويريد او لا يريد ويتخيل ويحس[١٥]، وفي هذا القول دليل على ان معنى الفكر عند ديكارت يشمل الإحساس والإدراك والتخيل اما الفلاسفة المتأخرون فقد اقتصر اطلاقهم لفظ الفكر على الأفعال العقلية دون غيرها.

والفكر عند **كانت** هو القوة الإنتقادية، والفكر المتعالي عنده هو الفعل الذي يربط الظواهر بقوتي الفهم والحدس[١٦].

اصطلاحاً:عملية عقلية تنتج من التفكير القائم على الإدراك والتحليل والتعميم والتنسيق، ويتميز الفكر عن العاطفة التي بدورها تصدر عن ميل انفعالي لا تستند الى التجربة وتدور حول فكرة أو موضوع، كما يتميز الفكر عن الإرادة التي ترمي الى ترجيح كفة الميول القائمة على أحكام تقويمية، ويقال قراءة الأفكار أي فهم أفكار شخص آخر[١٧].

إجرائيا:مصطلح الفكر يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات، أو يطلق على المعقولات نفسها وهي ما يقصد بها في هذا البحث المعقولات نفسها، فاذا دلَّ على فعل النفس دلّ على حركتها الذاتية، وهي النظر والتامل، واذا دلّ على المعقولات دلّ على الموضوع الذي تفكر فيه النفس، والفكر بشكل عام هو جملة النشاط الذهني من تفكير وارادة ووجدان وعاطفة، وهذا هو المعنى الذي قصده **ديكارت** بمقولته

---

[١٤] جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢، ص١٥٤-١٥٥

[١٥] رينيه ديكارت، تأملات ميتافيزيقية، ت كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت-باريس ١٩٨٨، ص٨٢

[١٦] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مصدر سبق ذكره ص١٥٦

[١٧] الحسيني، جعفر، معجم المصطلحات المنطق، مصدر سابق، ص ٢٠٨

الشهيرة **(انا أفكر إذن أنا موجود)**. وبشكل خاص يعني ما يتم به التفكير من اعمال ذهنية، وهو أسمى صور العمل الذهني بما فيه من تحليل وتركيب وتنسيق.

الفصل الثاني

- **المبحث الأول : التأويل في النص المسرحي.**
- **المبحث الثاني :** مصادر التراث الدرامي .
- **المبحث الثالث :** التيارات المسرحية والتراث الدرامي.

التأويل في النص المسرحي

النص يعد المادة الاولية او العنصر المادي الاول الذي يكون المنطلق لقراءة جديدة هي قراءة العرض، ويتضمن النص "عدة خطابات تمارس أستقلالها الفردي ضمن لغة عامة شاملة"[١٨]، تدفع الى تعدد القراءات ، "فلم يعد المعروض نصاً فقط بل هو الى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة"[١٩]، ونادراً ما يمر النص بالخشبة دون تعديل المسرح، ففي تجسيد النص، يشدد الكاتب والمخرج على اهمية مراحل معينة في النص ويقللان من اهمية مراحل اخرى، فالنص عبارة عن علامات لها معاني توليدية تحيل الى موضوعات جديدة من خلال تثوير بناها الداخلية واضاءتها مما يجعله غنياً بدلالات لا نهائية نتيجة الانفتاح بالتأويل، فيعطيه حضورا وتواصلاً من خلال تعددية القراءة حيث انه "ليس في النص شيء نهائي وألا اكتفينا بقراءة واحدة، وأودعناها ملحقاً للنص، نعود اليه في كل قراءة لاحقة"[٢٠]. فلم يعد العرض تجربة عاكسة او اعادة انتاج للنص بقدر ما صار عملاً جماعياً، تتعدد لغاته وتتعدد مستويات قراءاته، والمبدع عندما يباشر النص فأنه لا يبحث عن المعنى المحدد للنص، من خلال تفسيره لهذا المعنى وانما يبحث عن مناطق للتأويل تدفعه للاشتغال على مساحات واسعة من المعاني، فالتفسير يشتغل على البنية السطحية للنص بينما يشتغل التأويل داخل البنية العميقة للنص، والتأويل لا يكتفي بتفسير الخطاب، بل يتطلع الى فهمه، ثم اعادة تكوين المعاني، والنص المسرحي عادة ما يلجأ الى الاستعارات والرموز في التعبير عن مفاهيم النص، مرتكزا على مفردات لغوية تتشابك مع مفردات العرض البصرية والسمعية، فاستبدال او استعارة المعنى هو محور الابداع المسرحي لترجمة النص الى العرض، لان "لغة العرض المسرحي ليست بالضرورة لفظية تماماً، اذ يمكن لانظمة اخرى من الدلالات ان توجد لتقدم عدد من القراءات المحتملة"[٢١]. والفكرة المفترضة الواحدة للنص يمكن ان يكون لها صور وافكار متعددة للتعبير عنها، تعتمد على القدرة التأويلية للمخرج والممثل وبقية عناصر العرض، مرهونة بأسس النص وانفتاحه للتأويل عبر تجاوز اللغة النصية بلغة عرض قد تكثف او تختزل او تحول، فالنص هو معطى سيميائي يحتوي العلامة والشفرة والرمز، وعلامات النص تترجم بالاعتماد على المعطيات الذهنية الواعية واللاواعية للمخرج والممثل، وتعتمد بشكل اكبر على المرجعية

---

[١٨] عقيل مهدي، في بنية العرض المسرحي، بغداد: مطبعة احمد، ب ت، ص ٧٤.

[١٩] محمد الماكري، الشكل والخطاب، (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٢)، ص ٦.

[٢٠] محمد الحسن علي، الكناية، (مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية، ١٩٨٥)، ص ٦٩.

[٢١] ادريان بيج، موت المؤلف المسرحي، ص ٢٤.

المعرفية لعلاقات المبدع مع العالم الاشاري الخارجي، "فالعلاقات السياقية هي علاقات حاضرة في سلسلة حقيقية فعالة اما العلاقات الايحائية فهي علاقات غيابية تربط مجموعة من العناصر اعتماداً على الذاكرة"[٢٢]، فتحرر الدال من المدلول هو ما يزيد من تعدد القراءات ومن اتساع مساحة التأويل "فالتوليد الدائمي للدال داخل مجال النص لا يتم على وفق النمو العضوي او بطريق تأويل فحسب، وانما على وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير"[٢٣]، وبهذا فأن مفهوم المعنى الاحادي للنص هو فكرة خيالية "ومن المحال ان يكون للنص معنى واحد بعينه، بحيث يصدق عليه القول بانه انتقل من الضفة اليمنى الى الضفة اليسرى بدون تغير او تبديل وبقي محافظا على كينونته وجوهره الثابت غير المتغير"[٢٤]. فالتأويلات هي الابنية الاساس لتوليد المعاني وان المعاني تكمن داخل اطار النص وليس خارجه، والمعنى يتركب عبر عدة مراحل مبتدئا بأساسه الاول المتولد في مخيلة مؤلف النص مروراً بالمعنى الموجود ضمناً داخل النص، وصولاً الى المعنى التأويلي المبني بحسب رؤية المخرج او الممثل، وتعددية المعنى هي من السمات الجيدة التي تحسب للنص، الذي يتضمن مفردات يتم الاشتغال عليها بانفتاح أكبر لكونها تحمل علامات مكثفة تؤدي الى تأويلات متعددة "وتعددية النص لا تعود لالتباس مستوياته، وانما لما يمكن ان نطلق عليه التعدد المتناغم للدلالات التي يتكون منها"[٢٥]. وهذا هو سر خلود النصوص العظيمة لكتاب مثل (شكسبير) الذي بقيت نصوصه منجماً للقراءات المتعددة والمتغيرة في كل زمان ومكان .

فالعلامة فوق الخشبة تتجاوز المستوى الوظيفي لها لتدخل الى المستوى الايحائي، والمخرج او الممثل المبدع، هو الذي يتجاوز العلامات المستهلكة ويخلق علامات جديدة تغادر المعتاد والسائد على ان هذا التأسيس الجديد يتم على وفق رؤية منطقية ذات منطلقات جمالية فلسفية تحاول استحداث مساحة جديدة في انتاج المعنى "فكل ما يقدم الى المتفرج في اطار المسرح هو علامة.... وعملية الدلالة موجهة وتخضع للتحكم، وحتى لو تسرب شيء بشكل اعتباطي الى الاطار فأنه يقرأ بوصفه دالا"[٢٦]. فالعرض المسرحي يصدر الينا المعاني من خلال العلامات، والفنان المبدع سواء كان مخرج او ممثلا هو الذي يحدد كيف يثيرنا ويقود بصرنا، ويجعل النص ذا معنى تعبيري عال معتمداً نظم دالة او شفرات لقراءات النص،

وترى الباحثة ان الشفرة التأويلية والايحائية والرمزية، جميعها تصب في القراءة التأويلية للنص، من حيث إنتاج المعنى، فالرمز يؤدي الى الإيحاء الذي يؤدي بدوره الى التأويل ثم إنتاج المعنى، كما ان شفرة الفراسة والشفرة الثقافية، هي المعطيات التي تتوافر للمخرج او الممثل عند قراءته للنص، فتكون هي الادوات التي يستخدمها في اقتراح التأويلات، أي أننا نستطيع ان نوسع شفرة بارت التأويلية كي تضم الشفرات الثلاث، مبرزة من خلال الشفرتين الاخريين (الفراسة والثقافة)، فالفنان حين يتصدى لنص معين يعتمد فراسته وثقافته الخاصة التي تميزه عن غيره للوصول الى معان للنص عن طريق الشفرة التأويلية الجامعة (الثلاثية).

ويمتاز التأويل الابداعي في العرض المسرحي بالتصعيد للمعنى اي تشكيل صور ذهنية ومن ثم المروراً بمرشح ضرورات ومتطلبات العرض لتشكيل معنى اكثر ثراء ينتمي الى بنية عرض مسرحي تختلف عن النص، لذا فأن التأويل يمر عبر سلسلة من العمليات، تبدأ "بالادارك وهو المستوى الاول الذي يعتمد على

---

[٢٢] فرديناند سوسير، دروس في علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف، الموصل: دار الكتب والطباعة، ١٩٨٨، ص ١٤٣.

[٢٣] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبيد، المغرب: دار توبقال، ١٩٨٦، ص ١٣.

[٢٤] عقيل مهدي، متعة المسرح، اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ص ٨٨.

[٢٥] رولان بارت، درس السيميولوجيا، مصدر سابق، ص ٦٢.

[٢٦] الين ستون، المسرح والعلامات، ترجمة سباهي السيد، مهرجان الطلبة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص ١٤١.

حواس المتلقي، ثم التعرف بوصفه عملية ذهنية، وهو استكناء الطبيعة السيميائية للشيء المعروض، ثم يلي ذلك مستوى الفهم الذي يساعد على فك شفرات العلامات والتوصل الى دلالة"[٢٧]، ويشترك التأويل في العرض المسرحي مع ضرورات التأويل في كل نواحي الحياة، فأصل التأويل ونشأته راجعة الى تفرد البعد التأويلي .

فالنص هنا اكبر من متوالية متعاقبة من الجمل انه سيرورة تراكمية وكلية، لذا كان تعدد المعاني الملازم للنصوص شيئا اخر غير تعدد دلالات الكلمات المفردة وغموض الجمل المفردة في الكلام الاعتيادي، وتعدد المعاني هذا يفتتح تعدد القراءات والتأويل، ويرى (ديماس)، انه يجب البحث عن الطريقة التي تنتظم فيها الدلالات وتتراكم بعض المعاني والثيمات، وذلك لان بناء العمل المسرحي ذاته يحمل في طياته بعض الثيمات، وهذه هي التي تخفى بعناية ولا ترى، أي ان منهج (ديماس) يبدأ من النص وينتهي الى التنظيم البنائي للعمل المسرحي، ماراً بمختلف الدلالات وتتم القراءة للعمل المسرحي بعمليات ثلاث وعلى النحو الآتي:

- التعرف على العناصر الدالة.
- قراءة هذه العناصر، أي استخلاص معانيها بالرجوع إلى الواقع الثقافي والاجتماعي.
- تثبيت المدلول الحقيقي بالتعرض الى السمات المتشابهه او المتكاملة لمختلف الوحدات الدالة[٢٨].

ويبقى بعد القراءة عدد من التساؤلات، مرجعها الى ان الواقع الثقافي والاجتماعي يدخل في الدلالة عديداً من المعاني، لذا يجد القارئ نفسه امام سلسلة غامضة من المدلولات، ومن ثم تثبيت المعنى الحقيقي المفترض، ووضع حد لهذه التساؤلات،ودلالات النص العميقة هي ليست ما اراد الكاتب قوله بل ما يقوم عليه النص بما فيه احالاته غير المعلنة، وإحالة النص غير المعلنة هي دلالات العالم الخارجي، لذا ما يجب علينا فهمه، ليس شيئا متخفيا وراء النص، بل شيء معروض امامه، يتطلب فهماً، وفهم نص يعني اتباع حركته من المعنى الى الاحالة مما يعلنه (النص) الى ما يثمر عنه.

فالمهم في النص المسرحي هو ان يتفوق على ظروف انتاجه وان ينفتح على سلسلة لا محدودة من القراءات تمر عبر التأويل "واللغة في المسرح ما هي الا وسيط وليس انتاجاً تاماً في ذاته، مثل الرواية، بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعيات، ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها الى الحركة مرة ثانية"[٢٩].

والنص في حقيقة الامر لا يمثل سوى افتتاحية لانتاج المعنى في المسرح، وعمليات التأويل هي التي تؤدي الى تجهيز العرض المسرحي الذي بدوره يرغم العناصر عن التخلي عن بعض اشاراتها التابعة لفنونها الاصلية، واكتساب اشارات جديدة فرضتها بنية العرض وغايته، وهذا ما يحدث في بعض النصوص, والتي تحذف عند العرض مما يولد فجوة في بنية النص، يجب ملؤها بإشارات عند العرض، وحتى لو سلمنا بضرورة الاخذ بهذه التوجيهات، فذلك سيؤدي احياناً الى التعارض ما بين هذه التوجيهات وزمن ومكان العرض، فليس من الضروري اتباع هذه التوجيهات التي كانت قد تقررت على وفق اعراف مسرحية للزمن او الظرف الذي كتب فيه النص، اذ ان امام المخرج والممثل الكثير من المقترحات والحلول لتوسيع او توصيل المعنى، غير تلك التي وضعها المؤلف في التوجيهات، كذلك ان العرض المسرحي يتضمن مستويين

---

[٢٧] حسين الانصاري، اشكاليات التلقي في العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧، ص ١٥١.

[٢٨] ينظر: سامية احمد اسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، ص ٨.

[٢٩] صلاح فضل، شفرات النص، بيروت: دار الاداب، ١٩٩٩، ص ٢٤٩.

من العلامات، اولهما: معطى كشكل لغة من خلال الحوار،والثاني: يقدم كشكل مرئي في فضاء العرض المسرحي، حيث ان المستوى الثاني يعزز الاول، ويدل عليه، كما ان المستوى الاول يظهر من خلال الثاني، وعليه فأن العرض المسرحي هو بناء وتركيب العلامات المرئية والمسموعة ضمن نظم وسياقات دالة، بحيث اننا ندرك العرض لان علاماته تتعالق بعضها مع بعض، والعرض لا يقفز فوق تعبيرية عناصره المشاركة فيه، ولكنه يفرض النظام الكلي المكون لها فتشتغل بإشتغاله على وفق تخطيط مرسوم من قبل المخرج وتنفيذ لا يقل اهمية من قبل الممثل، فتركيب العرض يتم بقصدية على مستوى كلي، بنائي، فصحيح انه يتركب من عناصر مفردة الا انه يدرك كلياً ولا يمكن الفصل بين هذه العناصر الا لغرض التحليل، والعناصر التي يتألف منها العرض وتؤلف منظومته، تغادر هيئتها في المعنى الحسي لترحل الى داخل منظومة اكبر وذات فاعليه عالية لتعطي طاقة تعبيرية مضافة، مما يعني اضفاء طبقات كثيفة من المعنى لما هو كامن اصلاً فيها.

والمعنى عند قراءة النص يتراوح بين المعنى التقليدي والمعنى الجديد، والمعاني الاكثر حضوراً تتوافر في المستويات ذات طاقة الاشتغال العالية التي تكون اكثر ايحائية واثرى تعبيرية، حيث تنتقل من المستوى التأويلي الافقر الى مستوى اخر اكثر غنى، ويستطيع المخرج او الممثل، ايصال المعنى من خلال استخدامه لمستوى تأويلي معين، يخدم ما يريد عرضه او ايصاله الى المشاهد، وبالمقاربة مع التقسيمات التي وضعها (امبرتو ايكو)، بمستويات التأويل، فقد يتحدد بالمستوى القصدي الصريح (البسيط)، الذي وضعه النص او المؤلف، ويشتغل على البنية السطحية للنص والتي تمثل قراءة المعاني الواضحة والعائمة على سطح النص، او قد ينزاح الى مستوى تأويلي اخر وهو (التأويل المعتدل) الذي ينطلق من النص الى فضاءات جديدة، لمعانى مكتسبة لكنها تتحدد بالاعراف والتقاليد السائدة، فالمعنى ينطلق من النص، ويمكن ان يتشظى الى عدة معاني يكون لها ارتباط او علاقة بما يمكن للنص ان يتكلم عنه، وهو بهذا لا يخرج عن اطر الفهم الموضوعية للنص، او انه يغالي في التأويل ويدخل ضمن مستوى (التأويل المفرط)، وفيه يحاول صانع العرض تهميش النص بأيجاد معاني قد لا تكون موجودة اصلاً في النص الرئيس، وهنا وعلى الرغم من ان الانطلاقة تكون من النص الا انها تدخل في مناطق لم يتصدى لها هذا النص، وانما هي نابعة من التعارضات القائمة بين القراءة للنص وبين المعنى الذي تخيله، أي الذي تخيله المخرج او الممثل، وبالتالي اسقطه على النص، فيأتي نص اخر مغاير تماماً لما هو عليه النص الاصلي، فالنص كعمل ادبي هو دال، اما المدلول، فهو الموضوع الجمالي الذي يستقر في ذهن قارئ النص، والكامن في الوعي الجمعي، وتبقى العلاقة المجازية (غير المباشرة)، بين العمل الفني والسياق الاجتماعي هي الوسيط بين الفنان والنص او الفنان والمشاهدين، وعلى وفق هذه العلاقة يتحرر العمل الفني من احادية التأويل[٣٠].

المبحث الثاني/مصادر التراث الدرامي في الادب

التراث الدرامي هو النصوص المسرحية القديمة المتراكمة عبر الاجيال والقابلة للقراءة التأويلية المتجددة التي تحاكي أفعالاً لشخصيات غير عادية، ويشكل جانباً من التراث العالمي فهو يضم بين طياته رؤى وتخيلات وهواجس وتأملات وممارسات على شكل نصوص ادبية جمعت ما بين الملاحم والاساطير والاغاني، واهم مصادر التراث الدرامي هي

[٣٠] ينظر: اومبر كوريه، سيمياء براغ، مصدر سابق، ص ١٥.

•**فالاسطورة** هي علاقة الإنسان منذ الأزل بما يحيط به من عوالم غريبة وهي ايضاً (**المادة الحقيقية التي يجب الرجوع إليها لمعرفة وفهم الجانب الخفي من حياة المجتمع**)[٣١]. وهي في بنيتها العامة قد تحتوي احداثاً وشخصياتها تُبنى على مستويات تتوزع بين الخير والشر في (**خطاب يروي قصة قديمة تحتوي حوادثا جرت ربما قبل خلق العالم او مع بدايات الخلق**)[٣٢]. وهي خزين من الاحداث القديمة التي يتناقلها الناس جيل اثر جيل (**فالاسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي**)[٣٣]. وكانت الاسطورة هي ذلك المجهول الذي صوّره وصاغه العقل البشري . الاسطورة امتلكت خلودها حين تم تناولها في ازمنة مختلفة وتم اعادة قراءتها وصياغتها بطريقة جديدة . كثير من كتاب الدراما في عصور مختلفة لجؤا إلى الأساطير في التعبير عن أفكارهم التي ألبسوها ثياب عصرهم ومنحوها قيماً جديدة أو أكدوا قيمها الأصلية في زمن طغت فيه لغة الحرب وتكنولوجيا الصناعة على كل ما هو إنساني وجميل فالشخصيات الاسطورية كانت تميل إلى ان تكون ذات قدرات خارقة لأبطالها ، فالخلود والجمال و القوة من مميزات الشخصيات الاسطورية ، وهي بذلك انما تعبر عن رغبة الإنسان الداخلية في تصور الحياة التي يتوق إليها ، **وليس مستغرباً ان تكون الاساطير على اختلاف نشأتها متعددة التسميات ، تجمع اكثر من إله وألهة . وتصور اكثر من واقعة وبطل وتزخر بأحداث ووقائع لأزمنة وامكنة بعينها او قد تغفل تلك العناصر**[٣٤] بعيداً عن واقعة اليومي الذي يبدو رتيباً ،وما يفتقده في هذا الواقع المكرر لحياة لابد ان تنتهي بالموت . ولانه تعبير عن رغبة العقل البشري في تحقيق اللاواقعي والتقرب إلى معالم اللامرئي ، جاءت الأسطورة غنية بروح المغامرة والمواجهة الجريئة وفتح كنوز المعرفة، حيث عكست طبيعة المجتمعات التي ظهرت فيها وأشرت لنوعية الحياة التي سادتها عبر مراحل متعددة ومدد زمنية متغيرة . ورولان بارت في حديثه عن الاسطورة يؤكد ان في الاسطورة وجود للدال والمدلول والعلامة ، فللأسطورة نوعان من العلامات احدهما لغوي وهو الكلام الذي تبني عليه الاسطورة نظامها الخاص ، اما المستوى الثاني فهو الذي يكمن ما وراء الكلام وهو الاسطورة ذاتها[٣٥]. لذا بقي التراث الدرامي غنياً عبر بعث الاسطورة واستلهامها واعادة قراءتها وتقديمها لجمهور المتلقين، تبقى الاسطورة في بنائها الحكائي لكنها تتحلى بقيم فكرية وفلسفية جديدة تتمثل في ما هو سائد في العصر الذي تبعث فيه ، فقد **سحرت (أنتيجونا) لسوفكليس ، جان آنوي ، فأعاد تقديمها مسرحياً محملاً إياها رموز الثورة والتمرد**[٣٦] ، الاسطورة هي شكل ومعنى قابل للقراءة المتجددة والاكتشاف يحتاج في أحيان كثيرة الى استنطاق ما وراء السطور وصولاً للمعنى الحقيقي أو المعنى المراد .

• **الملحمة** فهي عبارة عن قصائد طويلة تسجل فيها الأعمال الخارقة لابطال حقيقيين او اسطوريين وفيها مزج ما بين أفعال البشر وافعال لكائنات ذات قدرات إعجازية تمثل الآلهة والجنيات والوحوش المخيفة التي تعتمد على قوى الكون وظواهر الطبيعة لمساعدتها في إنجاز أعمالها الخارقة وهي **أعظم ما يمكن لروح**

---

[٣١] حمد يوسف الرومي : الرمز والاسطورة و البناء الاجتماعي ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، عدد ٣ ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص ١٩ .

[٣٢] ديورانت، ول : قصة الحضارة ، ت زكي نجيب محمود ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٨ ، مج ١ ، ج ٥ ، ص ٣٦٠ .

[٣٣] حسن احمد خليفة محمد : الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم ، دراسة في ملحمة كلكامش،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٢٣ .

[٣٤] توشاز، بييرآجيه : المسرح وقلق البشر ، ت سامية احمد اسعد ، القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٠ .

[٣٥] سامية أسعد : الاسطورة في الادب الفرنسي المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الاعلام ، الكويت ، م١٦ ، ع ٣ ، ١٩٨٥ ، ص ١١١ .

[٣٦] سامية أسعد : الاسطورة في الادب الفرنسي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس عشر ، العدد ٣ ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص ١١٢ .

الإنسان ان تبدعه [٣٧]. وهي عبارة عن قصيدة تروي قصة طويلة **تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيس واحد . والتي كثيراً ما يكون لها مغزى واضح ، وتستخدم كلمة ملحمي إشارة إلى كل ما هو بطولي ويتجاوز قدرات البشر ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال** [٣٨]. وفي الملاحم ما يتضمن كل ما يعبر عن مخيلة الشعوب المختلفة وتعكس ما يخالجها من تطلعات ، البطولة هي الصفة الأساسية التي تميز الملاحم مما يدعونا للتفكير في أن الإنسان يُعنى ليس فقط في امور تتعلق بالثراء والرفاهية ، بل ان هناك أشياء أهم يستعد للتضحية لاجلها،وهي تحقيق المجد وتوفير السعادة المادية والروحية للمجموعة التي ينتمي إليها ، ومن ميزات الملاحم أياً كان منشؤها التنوع والتشعب في الموضوعات التي تعرض لها ، فالوقائع والأحداث الحقيقة تتجاور وتتماشى مع الاسطورة والحكاية الخرافية والحكايا المتعلقة بالأعمال البطولية ، فضلاً عن وجود جوانب دينية وخطرات فلسفية وأخلاقية ، و الملاحم لا تفتقر إلى وحدة الموضوع ففي اغلبها يوجد حدث ملحمي رئيس وهناك خطوط أخرى مجاورة لأحداث ثانية ، مما يضفي على الملحمة غنى وعمقا، ففي ملحمة كلكامش الحدث الأساس هو حلم كلكامش الذي مهد لمجيء أنكيدو ، ثم الأحداث التي مرت على البطل كلكامش، وما تعرض له من مخاطر و أهوال في بحثه عن الخلود، والحدث الملحمي في الأوديسة لكاتبها هوميروس هو أوديسيوس وغضب الاله (سيدون) منه ، ورحلة التيه التي عاشها لعشرين سنة، وما يميز الملاحم ايضاً هو المزج بين القوى البشرية والقوى الخارقة ، فأبطال الملاحم كثيراً ما ولدوا من تزاوج أحد الآلهة أو الأرباب مع كائنات بشرية ، ففي ملحمة كلكامش ، تذكر لنا الرقم الطينية ان كلكامش كان ثلثاه أله والباقي بشر،وكان يتمتع بالكثير من القدرات الخارقة والقوى العجيبة التي جعلت شعب أوروك يهابه ويخشاه،والملاحم تؤكد العديد من القيم والمثل العليا التي تسمو عن اليومي الذي يحدد الإنسان في زمن ما ومكان ما .

والملحمة تعبر عن أراء وأحاسيس اكثر تجريداً او شمولاً من المواقف الحياتية المألوفة ومن هنا تأتي عظمة الملحمة ، في ملحمة كلكامش السومرية والتي يرجع تاريخها إلى حوالي ٢٠٠٠ ق.م ، تتجاوز الأحداث فيها واقعية الحياة ، فكلكامش الذي جمع في تكوينه بين عنصرين هما الالهي والآدمي ، يبحث عن الخلود ويصادف من اجل ذلك الكثير من العقبات ، أما في ملحمة الأوديسة ، فأن أوديسيوس لا يبحث عن حياة الخلود ، على الرغم من ان إحدى الربات تحاول منحه إياه ،إنه يبحث عن وضع إنساني على الرغم مما فيه من فناء ، انه يفضل ان يكبر ويشيخ إلى جانب (بنيلوب) زوجته التي تحيا وتفنى كما يحدث لبقية البشر . الملاحم يمكن عدها شعراً غير شخصي ، وهذا ما أكده ايضاً أرسطو في كتابه فن الشعر حين صنّف الملحمة ووصفها **محاكاة لموضوعات جادة ، في نوع من الشعر الرصين ، ولا تستخدم الملحمة غير وزن واحد ، وتصاغ في شكل سردي،ولا تحدد بزمن** [٣٩]، **والملحمة تعطينا صورة عن الماضي المثالي الذي لم يتحقق ابداً والذي يعبر عنه الشاعر بطريقة رومانسية بحيث ان أشخاص الملحمة يتحدثون بلغة لم يكن الناس العاديون يتكلمون بها في حياتهم اليومية ويتصرفون بطريقة لا تمت الى السلوك العادي المألوف**[٤٠]، والملاحم سجل أمين للماضي الذي أشارت اليه وان العديد من الكتاب والباحثين يستشهدون ويستدلون على تاريخ المجتمع الذي تمثله تلك الملاحم **ان بعض المؤرخين القدامى كانوا يستشهدون بتلك القصائد والأشعار**

---

[٣٧] سامية أسعد : الاسطورة في الادب الفرنسي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس عشر ، العدد ٣ ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص ١١٢ .

[٣٨] Epic in cassell`s Encyclopedia of Literature , Vo I, Cassell & co. London , 1953 , 193 ت نوار عزيز

[٣٩] أرسطو : فن الشعر ، ت ابراهيم حمادة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، ٢٠٠٢ ، ص ١٠٤ .

[٤٠] متعددون ، الملاحم كتاريخ وثقافة ، مجلة الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الاول ،وزارة الاعلام ، الكويت ١٩٨٥ ، ص ١٢ .

ويرجعون إليها لمعرفة وفهم ما كان يدور في واقع الحياة في تلك الفترة القديمة من التاريخ ، وفي تلك المجتمعات والثقافات التي أنتجت تلك الأشعار والقصائد الملحمية [٤١]، الملاحم تمثل ضمير المجتمع الذي أنتجها سواء أكانت تلك الأحداث واقعية حدثت لابطال حقيقيين وجرّت عليها العديد من الإضافات والمبالغات والتهويلات بمرور المراحل الزمنية التي تم تداول تلك الملاحم من خلالها ، او كانت مثالية صوّرت ما يدور في دواخل الناس من رغبات لكل ما هو بطولي و خارق و بعيد عن منال البشر أبدعته المخيلة الجمعية و تناقلته الأجيال وأضافت اليه، وهي تمزج مابين الواقع والخيال لذلك تولد الشك على عدها وسيلة اكيدة لقراءة وتبيان تاريخ المجتمعات الانسانية لاسيما مع وجود عنصر التخيل مما دفع الى عد الملاحم انعكاسا لرغبات المجتمع الكامنة والتي ستظهر وتبرز من خلال تلك الملاحم. من هذه الملاحم ملحمة كلكامش السومرية وكذلك الالياذة والاوديسة الاغريقيتين وغيرها من الملاحم المختلفة والتي تتوارثها اجيال متتالية من من مختلف انحاء العالم هذه الملاحم تناقلتها الاجيال لكنها بالتأكيد أضافت وغيّرت في بعض جوانبها بالشكل الذي تستجيب فيه حوادثها إلى متطلبات الذات البشرية والتي وجدت في تلك الملاحم بعضاً من هواجسها وتمثلت فيها أحلامها ورغباتها ، هذه الملاحم والاساطير والتي شكلت حضورها في الضمير الجمعي لدى المجتمعات البشرية لابد وإنها تداخلت مع واقعهم اليومي لتشكل فيما بعد جزءاً كبيراً من حكاياهم الشعبية وقصصهم وسير الشخصيات التي حملت بعضاً من توقهم للمغامرة والخوارق والخرافات .

- **القصص والحكايات الشعبية والأغاني التراثية** فانها كونت النسيج الاجتماعيداخل بنية المجتمع الواحد وما هي في الغالب الا ناتج متعمد عن مزج الاساطير والملاحم في بوتقة واحدة لتخرج منها الحكايات الشعبية قد تتطور الاسطورة تحت تأثير صنعة القاص وعند ذلك ينسى اصلها الديني وتتخذ شكل حكاية خرافية او شعبية[٤٢]، والحكاية الشعبية ربما تكون **بقايا طقوس قديمة اندثر اصلها وتغيرت اسماؤها بالتداول الشفاهي**[٤٣]، لقد نسجت المخيلة الشعبية أبطالها واستمدت وجودهم من معاناتها اليومية وواقعها الحياتي ورغباتها الانسانية لذا جاء هذا البطل الإنساني عاكساً لمرحلة حياتية ومعبراً عن طبيعة اجتماعية تحت ضغط واقع محدود بزمن ومكان وعلاقات وإذا كانت الأسطورة تحتفظ بقدسية كونها ترتبط بطقوس وشعائر دينية تجعلها مصانة في اغلب الأحيان عن الإضافات او التغييرات فإنها في الحكايات الشعبية تكون خاضعة للتغيير والتبديل بما يتناسب مع متغيرات الحال وتبدلات الواقع ، والحكاية الشعبية اكتسبت رموزها واحداثها من تلك الرموز والاحداث التي تضمنتها الاسطورة او الملحمة **فالأساطير مجرد تعبيرات رمزية**[٤٤] واحداث وهمية تنتقل تمجيدا لشخصية البطل حيث يتغنى المجتمع بامجاده وافعاله ويحور كل ذلك الى حكايات يسردها الرواة او اغاني يتداولها ابناء ذلك المجتمع وبديمومتها فانها تخترق حاجز الزمن وحدود المكان حيث ينتقل اللحن بسلاسة ويسر ليعبر الحدود المصطنعة وكذلك حتى حدود المجتمع الواحد وبنيته، لذا فأن الاستفادة من الحكايات الشعبية بما تحتويه من احداث وصراع وشخصيات منحها غنى وقدرة على التواصل الزمني وجعلها قادرة على استيعاب المعاصر عبر أعمال أدبية ونصوص مسرحية تستوحي جو الحكايات الشعبية والقصص الخرافية **إن إمكانيات توظيف الحكاية الخرافية في أعمال معاصرة هي إمكانيات كبيرة**

---

[٤١] C. M. Bowra ; Heroi Epoe try , Macmillan , London , 1966 , pp. 845. ترجمة نوار عزيز

[٤٢] نبيلة ابراهيم : اشكال التعبير في الادب الشعبي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٤ ، ص ١٢ .

[٤٣] ديرلاين، فون: الحكاية الخرافية ، ت : نبيلة ابراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥، ص ٦٠ .

[٤٤] احمد ابو زيد : تايلور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ١٠٥ .

نظراً للرصيد الرمزي الكبير الذي ورثته الحكاية الخرافية عن الأسطورة وارتباطها بأحداث حية رافقت مسيرة الإنسان وشكلت إنجازات أو انكسارات في هذه المسيرة[٤٥].

وفي القصص الشعبي نجد العديد من عناصر الدراما فهي تحوي حبكة والحبكة كما يقول أرسطو هي (روح التراجيديا). والقصص الشعبي تحوي حَبكة متينة ، صراع الشخصيات يصل ذروته وهو صراع ينتهي في اغلبه بتحقيق انتصار الخير على الشر،(علي الزيبق) و(جحا) (الملا نصر الدين أو رصين بن ثابت و(كفر احمد) بطل الطرائف الكردية)،شخصيات صنعتها مخيلة الناس وهناك من يؤكد وجودها كحقيقة وهناك من يشكك في ذلك ، وكثيرة هي الشخصيات التي ضمتها أُطر الحكايات الشعبية (أبو زيد الهلالي) و (عنتر بن شداد) وشخصية البهلول وشهريار وشهرزاد وحكاياتها العديدة المليئة بالمواعظ الأخلاقية والمغامرات وخرافات الجن والسحرة . والسندباد البحري ورحلاته السبع المليئة بالغرائب والعجائب .. وقد تكون الحكايات على اختلاف تسمياتها واحدة في المغزى او الحدث او طبيعة الصراع سواء تلك التي نشأت في الصين أو التي ظهرت في الهند او التي تحدث عنها باحثون في الانثربولوجيا في أي مجتمع، وقد أولت المجتمعات المختلفة هذه الحكايات اهتماماً كبيراً ، وولدت هذه بدورها نوعاً من اللعب المسرحي تطور فيما بعد ليكون شكلاً من اشكال العروض المسرحية ، مثل (فن الراوي) و (فن الحكواتي) و (فن الحلقة) وكل هذه الأنواع من الفنون اعتمدت على رواية القصص والمغامرات المعروفة التي تبهر الناس لما تحويه من التشويق والغرابة،وللكيفية التي تقدم بها تلك الحكايات والتي تستقي مادتها من التاريخ وسير الأبطال والأساطير والخرافات، لقد تحولت تلك الحكايات الشعبية و طريقة تقديمها إلى نوع من أنواع الفرجة **يتوفر التراث العربي القديم والثقافات الشعبية في كل المجتمعات العربية على الكثير من أشكال الفرجة التقليدية والإرهاصات المسرحية المبكرة التي تتضمن العديد من الخصائص والعناصر الدرامية** [٤٦]، وتلك الحكايات لا بد ان تكون محملة برموز ودلالات تتمثل فكر ومفاهيم المجتمعات التي تتداولها ، وهي لا تخلو من وقائع وعلاقات تلعب المخيلة الانسانية دوراً كبيراً في تزيينها وتغيريها والإضافة إليها بما يخدم الأهداف التي تقدم فيها،**تستمر الأسطورة دائماً حية في الخيال الشعبي بعد زوال تأثيرها الديني والروحي من خلال الحكايا الفلكلورية وحكايات الأطفال** [٤٧].

المبحث الثالث/التيارات المسرحية والتراث الدرامي

كان كاتب النص المسرحي يعنى بترتيب وتنظيم ظهور المشاهد المسرحية على خشبة المسرح قبل المخرج، لكن تطور الحياة الذي يشمل كل جوانبها يؤدي الى حدوث متغيرات تجعل الأمور البسيطة اكثر نضجاً ، وهذا ينطبق على فني الكتابة والإخراج المسرحي الذي وجد تفرّده وتبلوره على ايدي عدد من الفنانين الباحثين والمجتهدين في فن المسرح . وإذا كانت بدايات الكتابة المسرحية موغلة بالقدم فان فن الإخراج المسرحي قد بزغ مع نهاية القرن التاسع عشر ،عبر ظهور العديد من الافكار الفلسفية والاكتشافات العلمية وحدوث الثورة الصناعية التي جردت الأشياء من قدسيتها والزمتها بالواقع الإنساني اليومي ادى الى ظهور تيارات فنية كان لها دورها في تقييم التجربة الانسانية على وفق مفاهيم جديدة ، تيارات مسرحية قدمت رؤاها وفلسفت تصوراتها ضمن أساليب عرض جديدة تتقاطع مع المألوف والسائد وتنحو بأتجاه المبتكر المدهش،لقد تميز القرن العشرين بظهور العديد من الحركات الفنية التي اعتمدت التجريب والبحث في عملها

---

[٤٥] حسين رامز محمد رضا : الدراما ما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٥٨ .

[٤٦] محمد علي فرج، الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا ، اصدارات دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ،٢٠٠٢ ، ص ٥٨ .

[٤٧] فراس السواح : لغز عشتار ، الالوهية المؤنثة واصل الدين والاسطورة ، دار الكندي للترجمة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٨٨ ، ص ٩٧ .

على اوجه النشاط الفني المختلف،عملت تلك الحركات والتيارات في البحث عن اسلوب جديد قادر على ان يستوعب الرؤية المعاصرة القادرة على التعبير عن التجربة الانسانية ولم يكن وجود هذه الحركات والتيارات قد جاء بطريق الصدفة بل **تضافرت فيه عوامل كثيرة اقتصادية وسياسية واجتماعية،وظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها اثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والإنسان**[٤٨] ، وفي محاولة لاستنطاق النصوص المسرحية الكلاسيكية ومحاولة عصرنتها يبدو من الجلي دور المخرج في الكشف عن الخفايا وما يختفي بين السطور لابرازه في رأي عصري جديد ربما يتغاير كليا او بعض الشيء مع النصوص المسرحية وآراء كتابها **حين نقدم الكلاسيكيات نحن نعرف ان حقيقتها العميقة لن تفصح ابداً عن نفسها وحدها ، ومن ثم تتوجه جهودنا وطرائقنا نحو ان نجعلها تفصح عن نفسها من خلالنا**[٤٩]، ولابد ان يستنطق النص المسرحي للوصول الى مالم يعلن عنه او ينشره، والكشف عن ما تحويه السطور من اسرار كامنة، ومع التغير السريع الذي طرأ على المسرح ومدارسه فقد استقبل الناس تلك الموجة الرومانسية الهائلة التي اجتاحت الادب الفرنسي على يد فكتور هيجو وانقلابه عليها لتظهر موقف المذهب الواقعي، ثم الادب الطبيعي ومن ثم الرمزية التي اثرت في العديد من الكتاب والمخرجين والرمزية تبلورت من خلال الفلسفة المثالية لكانط . وقد تأثر عدد من الأدباء والمثقفين بفلسفة كانط ونظرياته **العقل البشري ، قوة خلاقة تعاد صياغة الظواهر الخارجية من خلالها،وما المعرفة الا حصيلة نشاط العقل واعماله في الظواهر الخارجية**[٥٠].

أثر تيار الرمزية على المسرح فظهرت لغة مسرحية جديدة متحررة من قواعد وتراكيب الجمل المعتادة في المسرحيات التقليدية . اللغة في المسرح الرمزي تعكس الصور وتهتم بها وهي تخاطب الخيال وتجسد الاحلام والخيالات وتخلق هالة من الغموض والاسرار ، جاءت الرمزية كرد فعل ضد كل ما هو واقعي او طبيعي ورفض الاعتماد على السرد او الدلالة المباشرة في العرض المسرحي **فان العمل الفني لا يستطيع ان يؤثر الا عبر الخيال.لهذا يجب عليه ان يحفز هذا الخيال دائماً**[٥١]، اما المستقبلية فهي ايضاً تيار فني جديد جاء ليشجع التجريب ويدعو للثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة . جاءت المستقبلية لتقف هي الاخرى على الضد من الواقعية والطبيعية وتركز هذا التيار في الفن التشكيلي ومنه تغلغل في الفن المسرحي وكان له تأثيره في التهيئة لظهور الدادية والسيريالية ومسرح العبث، لقد عمل مسرحيو المستقبلية على تكسير قواعد المسرح التقليدية في محاولة منهم لإيجاد تقاليد مسرحية جديدة ومالوا الى إرساء تجربة مسرحية تركيبية تتميز بالديناميكية وتؤكد عنصر التلازم الزمني واستغلال جميع الإمكانيات الحسية للمسرح تيار المستقبلية في المسرح جعل النفس البشرية مادته المفضلة بحالاتهاالشعورية المختلفة بعيداً عن التفكير المنطقي المعتاد،وكما ان المستقبلية لم تقترب من التراث الدرامي العالمي الذي عدوه جزءاً من القديم المرفوض . فأن كتاب المستقبلية ومخرجوها اكتفوا بتقديم عروضهم القصيرة في القاعات التشكيلية وفي الفضاء المفتوح . وتحت تأثير هذا التيار تبلوّر تيار فني جديد هو الدادية ، فانطلقت عروض مسرحية تهدف الى تحطيم قواعد الفن المعروفة، وكذلك القواعد العقلية والفكرية ، انطلقت الحركة الدادية التي قامت على هدم وإنكار كل القيم والمفاهيم والأنظمة المتوارث منها والمعاصر مع تأكيد على العدمية ، عمدت هذه الحركة الى تحطيم النظم الموجودة دون المحاولة لإيجاد بدائل، لقد ظهرت هذه التيارات المسرحية تحت تأثير الحربين العالميتين

---

[٤٨] سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٤٢ .

[٤٩] دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، الادارة العامة للثقافة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٢٤ .

[٥٠] نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٩ .

[٥١] فسيفولد مايرهولد : في الفن المسرحي ، ت : شريف شاكر ، ج١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥١ .

الأولى والثانية،وبتأثير المفاهيم الفلسفية الجديدة التي غيرت الخارطة الفكرية للثقافة الاوربية ، لاسيما الماركسية والوجودية والعبث ، فالنزعة العدمية التي ميّزت بيانات الدادية كان لها أثرها الكبير على المثقفين الذين عانوا من نيران الحرب الأولى، ولأن الدادية لم تسفر الا عن جنون ومحاولات عقيمة لاستفزاز المجتمع دون ان تعرض بدائل إيجابية فكرية كانت او مسرحية فقد اضمحلت ثم اندثرت لتحل محلهاالسيريالية التي **كانت عالمياً ثورة على الكلاسيكية وسجن الواقعية الكئيب لذا شاركت بدورها في تغيير هذا الواقع ، وشكلت سلماً ضخماً صعدت عليه الثقافة الأوربية في تطورها الحالي**[٥٢]، وللحركة السيريالية الفضل في انها هيأت لظهور مسرح العبث ومسرح الغضب ومسرح الواقعة والمسرح الحي ، فقد قدمت السيريالية الحلم واللاوعي وقدمت الاسطورة كوسائل رئيسة في فهم وتعريف حقيقة النفس الانسانية،وكانت تؤكد على ان النفس الإنسانية مكمن الثروة الفنية.

ظهرت التعبيريه كتيار مسرحي كان لها الفضل في بلورة المسرح المعاصر في الشكل والأسلوب (لقد تطور الأسلوب التعبيري في برلين من ألمانيا انتقلت التعبيرية الى أوربا واثرت في كتاب المسرح ليبدأ بزوغ تيار جديد بطرق وأشكال فنية وجمالية مبتكرة ليس على مستوى الكتابة المسرحية حسب بل على مستوى الإخراج المسرحي ومعالجة النصوص على خشبة المسرح ، والمتتبع للحركة المسرحية العالمية بتياراتها المسرحية يجد تشابهاً ما بين التعبيرية في ألمانيا والواقعية الخيالية اذ تؤكد على تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الابداع وتعدُ الواقعية الخيالية التعبير عن مشاعر الفنان انما هو بديل عن محاكاة الطبيعة لقد كان جلّ اهتمام التعبيريين في المسرح هو الاهتمام بالذات والبحث عن الخلاص المتمثل بعالم من الامان ، عالم فاضل يحكمه الحب ، فقد كانت الحروب وانعكاساتها على الفرد وطموحاته الدافع المهم في نشوء تيار التعبيرية فهو احد الوسائل للتعبير عن رفض العنف ودمار الحروب .والحركة التكعيبية كان لها هي الاخرى اثرها الفاعل على كتاب المسرح ومن ثم على مخرجي المسرح **فالتكعيبية هي النتاج الفني الطبيعي لنظرية النسبية التي تمثل التفسير العلمي للوحة التجربة الإنسانية في القرن العشرين**[٥٣]، والكاتب المسرحي وكذلك المخرج التكعيبي يعمد الى تفتييت الواقع المقدم الى مستويات عديدة تتصارع وتتلاحم ويربط تلك المستويات المتعددة مع المتلقي حتى يصبح المتلقي مستوى آخر يضاف الى المستويات المتواجدة على خشبة المسرح . ومن تيار التكعيبية في المسرح الى تيار العبث حيث تكون اللغة في مسرح العبث متقطعة ومبهمة تتخللها لحظات صمت بليغة مليئة بالدلالة بعيدة عن الملفوظ ، حيث يهدف المؤلف او المخرج الى تحرير المسرح من استبداد الكلمة وهو يدعو الى وجود مسرح المخرج فيه هو الذي يصنع التشكيل ويربط كل عناصر المسرح . لقد تميز القرن العشرين بوجود المخرج وبرزت أسماء فنية لمخرجين أصبحت أساليبهم مناهج للعمل **المسرحي جاء القرن العشرين وفي جعبته تعددية الأسلوب المسرحي ، فبعد ان كانت الأساليب المسرحية الأساسية لا تتجاوز الأربعة أساليب، الكلاسيكية ، الرومانسية ، الواقعية ، الطبيعية ، برزت في الأفق التعبيرية والسيريالية والانطباعية وغيرها،ثم شهدت فترة خمسينيات هذا القرن ظهور مسرح العبث واعقبتها الستينيات بظهور عمالقة الإخراج المسرحي على مستويات اوربا كافة والأمريكتين والشرق الأقصى والشرق العربي ، وانتشرت فرق التجريب في كل مكان حتى اصبح العصر عصر المخرجين لما حوته إبداعاتهم التفسيرية للنصوص القديمة والحديثة** [٥٤]، لقد خطا المسرح الحديث خطوات متقدمة على مستوى

---

[٥٢] سمير غريب : السيريالية ، وزارة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٢ .

[٥٣] نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، دائرة الثقافة بحكومة الشارقة ، مركز الابداع الفكري ، ٢٠٠٢ ، ص ٨٢ .

[٥٤] احمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٨٦ .

فن الإخراج في قراءة التراث الدرامي وإسقاطه على قضايا معاصرة ، ساعد في ذلك ان الإخراج المسرحي اصبح فناً يتطلب ثقافة و سعة اطلاع وقدرة على التحليل والتفاعل مع متغيرات العصر ، فضلاً عن خبرة ودراية في توظيف واستخدام التقنيات الحديثة والتكنولوجيا المتطورة لفضاء الخشبة **ان المسرح في القرن العشرين يختلف تماماً عن الفكرة التي ما زالت موجودة في ذهن المثقفين والتي يظنون وفقا لها ان المسرح موقف ادبي،ان المفهوم الجديد للفن المسرحي سببه أشخاص أمثال جوردن كريج وادولف آبيا . وهذا المفهوم يقر بان الفن المسرحي هو مزيج من الكلمات والأصوات والرؤى والحركات والأحداث ، ان المسرح مزيج من كل العناصر التي تشكله** [٥٥] ،

وإذا كان الإنسان في الزمن الماضي قد ابتكر لدوافع شتى آلهة وابطالاً ونسج حولها الاساطير ، فإن الزمن الحديث جعل من الفرد العادي بطلاً يصنع أسطورته ، وهي بالتأكيد اسطورة تنبع من روح جديدة تكتشف الحياة اليومية بكل ما فيها من علاقات متناقضة او مفاهيم متقاطعة مع ما يصبو اليه او يحلم به، ولذلك فقد عمدوا الى إجراء تغيير داخل بنية النص وهم يحيونه ولم تعد هناك آلهة سلطوية تقرر مصير البشر المدفوعين بقوى غيبية تحيكها هي (أي الآلهة) للوقوع في اخطاء تراجيدية، تحكمهم بعدها وحسب ارادتها بعقاب او عفو، لذلك لجأ الكتاب الى معالجة درامية اكثر تفاعلاً واقتراباً مع الروح الاجتماعية التي يمثلانها ، لقد تأثر المسرح الغربي في الميثولوجيا الإغريقية أشد التأثر لكنه عمل من خلال المعالجة النصية على منحها روحاً من جديد **فمعاصرة المسرح الغربي في تعامله مع الميثولوجيا الإغريقية يعرض علينا شخصيات وحيدة تعيش في مكان وزمان بعيدين عنا ولكن أجسادها واصواتها ممكن ان تصبح أجسادنا وأصواتنا،وبذلك يصبح وجود تلك الشخصيات قادراً على ان يضم وجودنا جميعاً ومن خلال تلك الشخصيات يستطيع الواحد منا ان يبحث لنفسه عن مزاج غريب وان يسكن روحاً اخرى وان يعيش قدراً اخر**[٥٦].

ما أسفر عنه الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عما يلي :-

١-فكرة التناص والتاويل او ما يسمى بالحوارية تعتمد على ان النصوص الادبية مهيأة مسبقا ببنيتها الخاصة لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والاسلوبية والثقافية المختلفة

٢-التراث يتصف بالتراكم، لذلك فهو المصدر الأهم للتاويل لكنه في الوقت نفسه قابلاً للانتشار افقيا، وهي الخاصية نفسها التي تملكها الثقافة، ومن الصعوبة بمكان تحديد ما هو اصيل ومحلي وما هو مستورد في اي ثقافة وفي اي تراث لكنه تراكم يعكس السياق التاريخي الذي تراكم في التراث.

٣-مبدأ الشك والارتياب المبني على استتار المعنى بين وجهين متناقضين من وجوه المعاني يشير ويؤكد مفهوم التاويل ويعزز من امكانية استخدامه كاسلوب في التراكيب المعاصرة.

٤-عملية التاويل تعتمد على انظمة وعلاقات متينة ومتبادلة بين الشكل والمعنى، وبين المعنى والشكل، الا انها قد تضعف احيانا بسبب انها لا تمتلك علامات واضحة تعبر من خلالها عن مضامين تشملها العاطفة مثل السعادة والحزن او الجيد والسيء.

---

[٥٥] هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي ، ت : نهاد صليحة ، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٥ .

[٥٦] يونس لوليدي : الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي ، فاس ، مطبعة أنفوبرانت ، ١٩٩٨ ، ص ٥٥ .

٥-المعاني لا تكمن في الجزء وانما تتكون من علاقة ذلك الجزء ببقية الاجزاء الاخرى، أي ان المعنى يكون في السياق العام وليس ذلك المعنى الذي تحدده المفردة لوحدها، اي ان التركيب اللفظي ربما يعطي من خلال البلاغة اللغوية معنى بعيداً كل البعد عما تعنيه الكلمة المفردة.

٦-شكلت الاسطورة المصدر الرئيس للبدايات الدرامية لا سيما لدى المجتمع الإغريقي الذي استمد اغلب ثيمات نصوصه المسرحية من الاساطير القديمة التي تداولتها الاجيال السابقة .

٧-للملحمة هي الأخرى وضعها المؤثر في تكوين الفكر الدرامي ، وكانت بمثابة سرد مفتوح لعوالم من الشخصيات والأحداث والصراع التي تجاوزت في زمنها ما جعلها تمتد لتقدم عدة أجيال وتنتقل في اكثر من موقع مكاني .

٨-لم تكن الحكايات والقصص الشعبي ألا تناصاً مفتوحاً للتأويل والتوليد للأساطير والملاحم ، تداولتها الاجيال وتناقلتها مضيفة إليها الكثير من التصورات والأحداث التي نحت نحو المبالغة حيناً والخوارق حيناً اخر . وكانت بمثابة الذاكرة التي حفظت أحاسيس البشر ومشاعرهم سواء تلك التي أطلقها وعيهم أم التي اختزنها لاوعيهم الجمعي .

٩- تناوبت الأجيال المتتالية على إحياء تلك الأساطير والملاحم والحكايات والقصص الشعبي بمقاربات وتشكلات تتناسب مع المتغيرات التي تمثلها كل جيل عن الجيل الذي سبقه في مستوى التجربة .

١٠- تطور فن الإخراج وظهور مخرجين مجربين جعلوا من التراث الدرامي الإنساني منطلقاً وركيزة لهم للعمل على استنطاق أسرار النص واعادة إحيائه بروح معاصرة ، عبر منح فضاء العرض المسرحي عالماً غنياً بالتشكيل والتكوين الدلالي الذي ينتمي للمرئي الشعري اكثر من انتمائه للملفوظ المسموع .

١١- ما زال عالم الاسطورة والملحمة والحكايات والقصص الشعبي ، عوالم قابلة للبحث والاكتشاف والتجريب ، لان الظاهرة المسرحية ظاهرة إنسانية متجددة تعتمد الخلق الإبداعي والعقل البحثي يفتح الآفاق واسعة أمام تعددية الرؤى وتنوع الأساليب لا سيما في حقل الإخراج المسرحي في زمن اصبح فيه المخرج سيد الفضاء المسرحي .

الفصل الثالث/إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- منهج البحث
- إداة البحث

الفصل الثالث/إجراءات البحث

- **مجتمع البحث:**يشمل مجتمع البحث مجموع عروض المسرح العراقي التي قدمها المخرجون العراقيون على مسارح العراق للمدة ١٩٩٥- ٢٠٠٥.
- **عينة البحث:**تم اختيار العينة بصورة قصدية لتحقيق هدف البحث، وذلك باختيار نموذج نوعي ذي تأثير واضح في حركة المشهد المسرحي العراقي الحديث وتأثير استلهام التراث ووضوحه فيها، وعليه تم اختيار نموذج العينة الذي تمثل بالعرض:
  - كاوه الحداد للكاتب الشاعر شيركو بيكهسي.
- **منهج البحث:**يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي.

▪ **إداة البحث:**يتم تحليل عينة البحث اعتمادا على:

١. ما أسفر عنه الإطار النظري.

٢. مشاهدات العروض.

٣. المنشور في المجلات والجرائد حول نماذج العينة.

مسرحية كاوه الحداد للكاتب الشاعر شيركو بيكه س، سنة١٩٧١[٥٧]

قراءة جديدة لملحمة كاوه الحداد

مسرحية كاوه الحداد

تعدُ شخصية كاوه الحداد من اكثر الشخصيات الملحمية في الادب الكردي، وقد تناولها العديد من الكتاب وكتاب المسرح والادباء والشعراء فيما يكتبون، وليس من المهم البحث عن كينونة هذا الشخص من عدمه فالمهم هو ان الاجيال تتوارث قصته وتتناقلها شفاها وتحريريا، والاهم من كل ذلك الاحتفال الكبير الذي يتكرر سنويا مع الانقلاب الربيعي، وهذه الشخصية تاريخيا غير مثبتة او مرتبطة بزمن معين، حاله في ذلك حال السندباد البحري او جحا او ملا نصر الدين او اشعب، وفي التاريخ هناك الملاحم البطولية كملحمة كلكامش في وادي الرافدين او الالياذة عند الاغريق، وفي الادب الكردي تم تناول شخصية كاوه الحداد كثيرا شعرا او نثرا، قصة او مسرحية، خضع بعضها منها الى الدراسة والتحليل وبعضها الاخر اخرج للمسرح حيث قدم المسرح الكردي مسرحية كاوه الحداد اكثر من مرة وباكثر من رؤية اخراجية مختلفة ما بين المسرح التقليدي والمسرح الحديث.

سنتوقف عند مسرحية كتبها الشاعر شيركو بيكهسي الذي قسم مؤلفته الى تسعة لوحات مسرحية، مستلهما الكثير من المشاهد واحداثها من نصوص عالمية وعربية بعملية تداولية الحدث وعالميته وعدم خضوعه لقوانين ثابتة تربطه ايا كان واينما كان بمنطقة معينة او زمن معين أي عالميته والابتعاد عن محلية العرض، فالنص ربما يكون لحدث في بقعة من بقاع الارض الجبلية الوعرة، وانما جاء تخصصها فقط بالشعب الكردي حيث يكون كاوه الحداد بطلا قوميا للكرد يحتفى به وبثورته كل سنة من قبلهم، ومع غياب المسميات فان كاوه الحداد هو نفسه كلكامش في بحثه عن الخلود، وهو نفسه روبن هود الباحث عن تحقيق العدالة في المجتمع، وهو نفسه عروة الصعاليك الثائر من اجل توزيع الثروة على الجميع، وهو نفسه وليام والاس الثائر الاسكتلندي الباحث عن الحرية والخلاص لشعب اسكتلندا من هيمنة انكلترا واستعباد شعبها لشعبه، وقد انصب الاهتمام بهذه الأسطورة بشكل خاص، حيث شكلت وسيلة للتأمل من شأنها أن تحقق فهم الطبيعة وسبر اغوارها وكشف اسرارها، "**والأسطورة تكمن في انها تقوم على الكشف عما هو نموذجي لكل الطقوس والأنشطة البشرية**"[٥٨]، فقد حققت الاسطورة للإنسان المعاصر، امكانية حقيقية لفهم التاريخ الإنساني منذ مراحله البدائية الأولى، وفسرت موقف الإنسان البدائي من قوى الطبيعة تفسيراً دينياً ونفسياً ووظيفياً، وفسرت المغزى من بعض الملامح الاجتماعية والطقوس التي يقوم بها في مناسبات معينة وبتاريخ محدد يتكرر كل سنة.

---

[٥٧] الشاعر شيركو بيكه س (١٩٤٠-٢٠١٣) شاعر كوردي معروف، له العديد من المؤلفات من اهمها ديوان الكرسي

[٥٨] رايتر، وليم، الأسطورة والأدب، ترجمة. صبار سعدون، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢م، ص٤٠.

ولقد اتخذت الأسطورة من تصوير الأحداث السياسية والاجتماعية وظيفة رئيسة لها، فانه لا يمكن تجاوز الوظيفة الاساس التي تقوم عليها، فان الوظيفة التعليمية للأسطورة تقوم على استخدام الاسطورة من قبل الفلاسفة والحكماء بوصفها وسيلة لتعليم المعرفة للآخرين، وفي إثارة المشاعر الوطنية بتذكير الناس بتاريخهم كي يتخذوا العبر من هذا التاريخ، وبذلك "فقد قامت الأسطورة بإضفاء الحيوية والديناميكية في استحضارها لسيرة الأسلاف، "وترسخ التفكير الميثولوجي في الوعي الاجتماعي للشعوب- وإن كان بدرجات متفاوتة- وتوارثته الاجيال حيث أصبح الماضي مشاركاً في الحاضر، وأصبح الأسلاف هم الذي يتحكمون ويسيطرون ويديرون دفة الزمن الحاضر كنماذج يتوجب احتذاؤها"[٥٩]. وكانت وسائل الاتصال لنقل الاساطير والحكايات الشعبية تعتمد اللغة الشفاهية والتواصل الكلامي المباشر، ولم تظهر الحاجة الى اللجوء الى التدوين الذي ظهر لاحقا بعد ان تنبه الكتاب الى احتمالية ضياع الكثير من القصص او تفاصيلها.

وفي مسرحية كاوه الحداد يحاول الكاتب ان يجعل من كاوه رجلا صلبا لا يلين لصروف الدهر والعذابات التي يتلقاها بمقتل اولاده الثلاثة وتصميمه على الثار من الملك لمقتلهم، بالرغم من بساطته وقلة حيلته واستحالة وصوله الى قصر الملك باي وسيلة كانت ولاي سبب. وبما ان الفن المسرحي هو ككل الفنون له عالم خاص مصطنع له أشكاله وأبعاده المتعددة، وبالرغم من ان تشكيل عالم جديد مصطنع لا يتأتى بسهولة مهما كان قريباً من المنطق لأن المقاييس والقواعد الجمالية لها حدود ومقاييس ثابتة، كذلك فإنّ جميع الأعمال الفنية تنتفع بتقنيات عصرها. ولأن المسرحية ليست مرتبطة بالمكان وحده، فان لها علاقة بالزمن أيضاً، ولذلك فان لعنصري الزمن والمكان حضوراً واضحاً وجلياً على خشبة المسرح ، رغم أن الزمن قد يكون مفقوداً في بعض المسرحيات التراجيدية "المأساة". وكأن الزمان بطبيعته متصل بعضه ببعض الآخر متعاقبا بسردية الحدث الذي تدور عليه الاحداث، كاوه الحداد الثائر الكردي الاول على الظلم والطغيان المتمثل بالملك الضحاك دون ان يكون هناك مجال للتردد او التراجع عن هذا القرار، فما بين البطولة الحقيقية وما بين الاسطورة خيط رفيع لم يستطع احد ان يعبره او يجتازه لبيان مدى صدق الشخصية من عدمها. وتبقى بالرغم من كل ذلك شخصية كاوه الحداد يشار لها ويحتفى بها سنويا ويكتب عنها ما يمكن ان يستلهم منه الكثير العبر والدروس.

ان لظهور حفاري القبور في مسرحية كاوه الحداد ومحاورتهما لهو دليل على استلهام الحدث رغم مفارقاته من المسرحية العالمية هاملت للكاتب شكسبير، اذ تتوافق الرؤى وبين الشخصيات من خلال حواراتهما العامة والدايلوجات الداخلية، فالحفارين وهما يحفران القبر لاولاد كاوه الثلاثة يتساءلان عن الظلم وديمومته، وعن الحياة الابدية بعد الموت وعن الانتقام الذي يجب ان يقوم به من اصيب في فقدان اولاده دون معرفتهما بان هذا الشخص الذي يتكلمان ويفكران نيابة عنه هو كاوه الحداد. وها هي رحلة البحث عن الخلود لارواح اولاد كاوه الحداد تبدأ فنراهم يخاطبون الجبل الشامخ المطل على مدينة السليمانية (جبل بيره مكرون):-

ايها الجبل الشامخ ذو الهامة العالية الخالد رغم عوادي الزمن، كيف السبيل الى الخلود مثلك ايها الثابت الجليل؟ كيف السبيل الى نيل الابدية؟

---

[٥٩] أبو السعود، عطيات، الوعي التاريخي بين الماضي والمستقبل، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٩، العدد ٤، ابريل- يونيو ٢٠٠١م، ص٩٢

وهم في تساؤلهم هذا ورحلتهم هذه انما يبحثون عن الخلود العضوي كما اراده كلكامش لصديقه انكيدو ومن ثم لنفسه.

– ان الملك الضحاك قتلنا لكي يعيش ويعيش شيطانه.

– وهل عنده شيطان؟

– نعم.

– تكلم بالمعقول ولا تخرف يا اخي.

– هذه هي الحقيقة، ونحن اليوم في عالم الخلود الابدي.

– اسمعوا ! اسمعوا ! صوت الموسيقا الجميلة وهي تردد الحان الفرح لكي تسعد الناس.

– تعالوا لننظر الى الناس وهم يرقصون فرحين ومسرورين.

يظهر المنادي وهو يعلن وينادي على الناس:

– ارقصوا، ارقصوا، وغنوا بسرور فاليوم هو يوم الفرح الاكبر بزواج ولي نعمتنا وسيدنا وجالب الحظ لنا الملك الجليل الضحاك.

– لنرقص، هيا نرقص، والا سيعاقبنا الملك بقطع رؤوسنا كما قطع رؤوس اولاد كاوه وغيرهم قبلهم كثيرون، ارقص، ارقص بقوة.

وهناك من يدعو الآلهة لكي تخلصهم من الطاغوت الجبار، لكن كاوه لا يؤمن بالغيبيات ولكنه يؤمن انه يمتلك القوة والعزيمة والإرادة، انه يحتاج من الآلهة ان تسانده وان يلتف حوله الناس وان يثوروا معه ضد الإستبداد والظلم، وهذا ما يتحقق في نهاية الامر، فتبدأ انطلاقة الرفض وبداية الثورة التي يكون كاوه في طليعتها، فتسير الجموع الهادرة المسلحة بعقيدتها وايمانها بالحرية واسقاط عرش الطاغية وقتله، وما ان يقترب الزحف من القصر حتى يصيح الملك بحاجبه وحرسه:

–ماهذه الضجة في الخارج؟ اريد ان استمتع بهذا اليوم ولا ارضى بان يزعجني احد، اخرجو فاسكتوا هذه الضجة، والا...

–مولاي الملك انهم جموع غفيرة وهم يقتربون من القصر.

–تبا لك ايها الحاجب وكذلك انت ايها الوزير، ايها الحرس اقتلوهما.

الصوت يقترب من غرفة العرش وفجاة يفتح الباب ويبدأ الناس بالدخول فيهرب الحرس ويقترب كاوه بسرعة من الملك ويعاجله بضربة قوية من مطرقته التي يحملها كسلاح ويحطم راسه ليكون عبرة لكل ظالم مستبد، ويصرخ كاوه:

– انها نهاية الطغيان وبداية الحرية للشعب المظلوم.

– ولترتفع السنة النيران لتنير رؤوس الجبال دائما لتجعل من ثورة الشعب الكردي ذكرى يستعيدها ابناؤهم كل عام.

وفي هذا يكون هو الايهام الذي تستخدمه الافكار من اجل مطابقة نشاط الحياة الطبيعي مع العلاقات الاجتماعية السائدة، ولنجعل الطابع الاخلاقي هو المسيطر على عمل الانسان، وحين تصبح القيم الروحية ذات طابع اجتماعي،فانها تنفصل عن الطبيعة، ليصبح الروحي طابعا طبقيا تناحريا، ولتتحول الاسطورة الى ملحمة تروى للاجيال القادمة لتبرر ذلك الاحتفال الكبير الذي تقوم به سنويا مع بداية الانقلاب الربيعي، والاحتفال

بتلك الشخصية الاسطورية وتكرار مآثرها الوطنية، ودراسة تاريخها المجيد الذي يعبر بـــدوره عـــن تـــراث الشعب الكردي الكبير.

الفصل الرابع

- **النتائج**
- **التوصيات**
- **المقترحات**
- **المصادر**

النتائج

بعد اجراء التحليل لنموذج العينة ظهرت النتائج التالية:

١. شخصية كاوه الحداد من اكثر الشخصيات الملحمية في الادب الكردي.

٢. الشخصية التاريخية ليس بالضرورة ان تكون مثبتة او مرتبطة بزمن معين.

٣. مع غياب المسميات فان كاوه الحداد هو نفسه كلكامش في بحثه عن الخلود، وهو نفسه روبن هود الباحث عن تحقيق العدالة في المجتمع، وهو نفسه عروة الصعاليك الثائر من اجل توزيع الثروة على الجميع، وهو نفسه وليام والاس الثائر الاسكتلندي الباحث عن الحرية والخلاص لشعب اسكتلندا من هيمنة انكلترا واستعباد شعبها لشعبه.

٤. حققت الاسطورة للإنسان المعاصر امكانية حقيقية لفهم التاريخ الإنساني منذ مراحله البدائية الأولى.

٥. الوظيفة التعليمية للأسطورة تقوم على استخدامها من قبل الفلاسفة والحكماء بوصفها وسيلة لتعليم المعرفة للآخرين، وفي إثارة المشاعر الوطنية بتذكير الناس بتاريخهم كي يتخذوا العبر من هذا التاريخ.

٦. ان لعنصري الزمن والمكان حضوراً واضحاً وجلياً على خشبة المسرح في تحييد النص المسرحي لحقبة معينة دون سواها.

٧. وحشية السلطان وهلعه من مصيره المحتوم تجعل منه جزارا حتى لأخلص اتباعه فالكرسي لا يعرف صاحبا.

التوصيات

- وضع منهج ثقافي يؤرخ للعروض المسرحية التي تناولت مسالة التاويل ضمنا.
- الإعتناء بالتراث العراقي العربي والكردي لما يضمه من امكانات كبيرة وقصص ملحمية تؤرخ للمنطقة.

المقترحات

- دراسة مرجعيات التاويل في النص المسرحي.

- دراسة جماليات التاويل والترميز في العرض المسرحي.

المصادر

ابن رشد، فصل المقال في ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق محمد عمارة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٢

احمد ابو زيد : تايلور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

احمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

أرسطو:فن الشعر،ت ابراهيم حمادة،مركز الشارقة للابداع الفكري ، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، ٢٠٠٢.

امبرتو ايكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

الانصاري، حسين، اشكاليات التلقي في العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧،

بارت، رولان ، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبيد،المغرب: دار توبقال، ١٩٨٦،

توشاز، بيير آجيه:المسرح وقلق البشر،ت سامية احمد اسعد،القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١.

توفيق الحكيم : فن الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٣ .

جبران مسعود، الرائد(معجم لغوي عصري)،ط٢، دار العلم للملايين، مطبعة العلوم، بيروت١٩٦٧.

جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢.

حسن احمد خليفة محمد:الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم ، دراسة في ملحمة كلكامش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ .

حسين رامز محمد رضا:الدراما ما بين النظرية والتطبيق،المؤسسة العامة للدراسات والنشر،بيروت، ١٩٧٢.

الحسيني، جعفر ، معجم مصطلحات المنطق ، دار الإعتصام للنشر، بغداد، ب ت.

حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ط٢ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٦ .

الحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، منشورات المركز الثقافي العربي،ط١، المغرب ٢٠٠٣.

دريني خشبة:أشهر المذاهب المسرحية ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، الادارة العامة للثقافة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٦١.

ديرلاين، فون:الحكاية الخرافية ، ت : نبيلة ابراهيم ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥.

ديكارت، رينيه ، تأملات ميتافيزيقية، ت كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت–باريس ١٩٨٨.

ديورانت، ول:قصة الحضارة ، مج ١، ج٥ ، ت زكي نجيب محمود ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨.

الرومي، حمد يوسف:الرمز والاسطورة و البناء الاجتماعي ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، عدد ٣ ، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٨٥.

سامية احمد اسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع،

سامية أسعد:الاسطورة في الادب الفرنسي المعاصر ، مجلة عالم الفكر،وزارة الاعلام،الكويت ، م١٦ ، ع ٣ ، ١٩٨٥ .

سامي عبد الحميد : تجربتي في المسرح ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٠.

ستون، لين، المسرح والعلامات، ترجمة سباهي السيد، مهرجان الطلبة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦،

سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨.
سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، مجلة علامات، مكناس: عدد (٩)، ١٩٩٨.
السواح، فراس: لغز عشتار،الالوهية المؤنثة واصل الدين والاسطورة، دار الكندي للترجمة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٨٨ .
سمير غريب : السيريالية ، وزارة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٢.
سوسير، فرديناند ، دروس في علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف، الموصل: دار الكتب والطباعة، ١٩٨٨.
صلاح فضل، شفرات النص، بيروت: دار الاداب، ١٩٩٩،
عقيل مهدي، في بنية العرض المسرحي، بغداد: مطبعة احمد، ب ت.
– – – – –، متعة المسرح، اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١،
على حرب، التأويل والحقيقة، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥،
غادمير، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧،
غادمير، نقلا عن مطاع الصفدي، استيراتيجية التسمية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦.
الغذامي، عبد الله محمد، الكتابة ضد الكتابة ط١، دار الأدب ، بيروت١٩٩١.
الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت١٩٥٢.
قاموس أوكسفورد الحديث، طبعة موسعة،ب ت.
الماكري، محمد ، الشكل والخطاب، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٢.
مايرهولد، فسيفولد: في الفن المسرحي، ت شريف شاكر، ج١، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩.
محمد الحسن علي، الكناية، (مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية، ١٩٨٥).
محمد علي فرج، الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا ، اصدارات دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ٢٠٠٢.
معجم المعاني الجامع موقع الكتروني للبحث عن معاني الكلمات.
المنجد في اللغة العربية المعاصرة ط٢، دار المشرق، بيروت، لبنان٢٠٠١.
نبيلة ابراهيم : اشكال التعبير في الادب الشعبي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٤.
نصر حامد ، اشكالية القراءة واليات التأويل، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦.
نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٢.
هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي ، ت : نهاد صليحة ، دائرة الثقافة والاعلام ، مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠٢.
وطفاء حمادي : التراث وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٩٦.
يونس لوليدي : المثيولوجيا الاغريقية في المسرح العربي، فاس، مطبعة أنفوبرانت ، ١٩٩٨.
Kurtich .Johan & Eakin.Garret. Interior Architecture. Van Nostr & Reinhold. N.Y.1993.
Taki, Koji, " Fragmenta and Noise " Architectural Design; Japanese Architecture, Vol. 58, No. 5-6, London 1988.
Thompson. Della. The Pocket Oxford Dictionary of Current English. Oxford University Press. N.Y.2000. p180.