الثقافة الشعبية وتشكلاتها في النص المسرحي العراقي

م.د.فقدان طاهر عباس

مديرية تربية بابل وزارة التربية العراق

البريد الإلكتروني Email : Fokdan.audh@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الثقافة الشعبية، النسق، الايديولوجيا، الهيمنة.

كيفية اقتباس البحث

عباس ، فقدان طاهر، الثقافة الشعبية وتشكلاتها في النص المسرحي العراقي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، نيسان ٢٠٢٤،المجلد:١٤ ،العدد:٢ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Popular culture and its formations in the Iraqi theatrical text

Dr.Teacher:Fukdan Tahir Abbas
Ministry of education iraq Babylon education directorate

Keywords : popular culture, style, ideology, hegemony.

How To Cite This Article
Abbas, Fukdan Tahir, The Popular culture and its formations in the Iraqi theatrical text, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, April 2024,Volume:14,Issue 2.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

Popular culture represents an important tributary of human knowledge. It is undoubtedly an element present in all the discourses produced by society in its various forms and diversities, but it is more and more present within the corridors of critical spaces and circles as an area of critical and intellectual tensions, overlaps, and conflicts, especially when it comes to talking about it. By observing its relationships with various fields such as: culture, politics, hegemony, ideology, the elite, the public, and high official literature (elite literature). This research came to study the systematic formations of this broad, extended, and ancient type of culture in the Iraqi theatrical text, by describing popular culture as a rich and rich material that had its pivotal and remarkable presence in the texts of our Iraqi playwrights. The research included four chapters, the first chapter included the methodological framework, beginning with a problem The research revolved around the question of the nature of the systematic formations of (popular culture in the Iraqi theatrical text. Pointing to the importance of the research that shed light on the concept

of popular culture) and the controversy over its concept. It also becomes clear - in this chapter - the goal of the research, which is summarized in an attempt to reveal the systematic formations of popular culture in the Iraqi theatrical text. The temporal limit, the spatial limit, and the thematic limit were all identified during this chapter a well. The researcher was introduced to the chapter The first also gave the term "popular culture" and the term "formation" an operational definitioafter reviewing a set of definitions for each of them. The second chapter, which is the theoretical framework, included two sections in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. The first section was devoted to talking about popular culture (in terms of the concept) and the existing and ongoing debate around it. As for the second section, the researcher dealt with the culture of the popular theatrical text in general, and the third section was devoted to the research procedures, as the research sample that It was represented by the text of the play (The Bird's Message) by Qasim (Muhammad). It was chosen intentionally, and the researcher took it as a model in the analysis. The researcher adopted the (descriptive) approach in analyzing the sample according to what was dictated by the nature of the research.

Present . The research concluded during the fourth chapter with a list of the results of the sample analysis, including that there was a diversity that had been observed in the patterns of (popular culture, its formations, and its meanings in the Iraqi theatrical text, ranging between the apparent pattern and the implicit pattern. It also appeared through the analysis that the characters of the play had been colored There are two types of culture that seem to be in conflict, namely: the culture of belonging and the culture of feeling alienated. This chapter also contained conclusions, the most important of which were: that despite the pure contradiction that accompanied the introduction of stylistic dualities in the Iraqi theatrical text, popular culture was able to destroy The gap and differentiation between these opposing dualities, in the context of its attempt to achieve rapprochement, equality and decentralization .At the end of his current research, the researcher did not neglect the issue of providing a list of research sources and references.

ملخص البحث

تمثل (الثقافة الشعبية) رافداً مهماً من روافد المعرفة الإنسانية ، فهي بلا شك عنصر حاضر في جميع الخطابات التي ينتجها المجتمع على مختلف أشكالها وتنوعاتها ، ولكنها حضرت بشكل أكبر وأوسع داخل أروقة الفضاءات والأوساط النقدية بوصفها منطقة تجاذبات و تداخلات وصراعات نقدية وفكرية ، خصوصا عندما يدور الحديث عنها بملاحظة علاقاتها بحقول مختلفة من مثل : الثقافة ، والسياسة ، والهيمنة ، والايديولوجيا ، والنخبة ، والعامة ، والأدب الرسمي الرفيع (أدب النخبة) . لقد جاء هذا البحث ليدرس التشكلات النسقية لهذا النوع الواسع والممتد والعريق من الثقافة في النص المسرحي العراقي ، بوصف الثقافة الشعبية مادة ثرة وغنية كان لها حضورها المحوري واللافت في نصوص كتابنا المسرحيين العراقيين ، وقد ضم البحث أربعة فصول ، شمل الفصل الأول (الإطار المنهجي) مبتدءاً بمشكلة البحث التي تمحورت حول التساؤل عن ماهية التشكلات النسقية لـ(الثقافة الشعبية) في النص المسرحي العراقي . ومعرّجاً على أهمية البحث التي سلطت الضوء على مفهوم (الثقافة الشعبية) والجدل حول مفهومها . كما يتضح – في هذا الفصل – هدف البحث الذي تلخص في محاولة الكشف عن تشكلات (الثقافة الشعبية) النسقية في النص المسرحي العراقي ، وتم تحديد كل من : الحد الزماني والحد المكاني والحد الموضوعي خلال هذا الفصل أيضا . وقد عرف الباحث في الفصل الأول كذلك مصطلح (الثقافة الشعبية) ومصطلح (التشكل) تعريفاً إجرائيا بعد ان استعرض جملة من التعريفات لكل واحد منهما .أما الفصل الثاني وهو (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين ، بالإضافة إلى ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . كان المبحث الأول مخصصاً للحديث عن .(الثقافة الشعبية) من جهة (المفهوم) منها و (الجدل) القائم والمستمر حولها ، أما المبحث الثاني فقد تناول الباحث خلاله ثقافة النص المسرحي الشعبية بشكل عام ، وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث، التي تمثلت بنص مسرحية (رسالة الطير) لـ(قاسم محمد) وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية، واتخذها الباحث أنموذجاً في التحليل، واعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل العينة تبعا لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي. وخلص البحث خلال الفصل الرابع الى درج نتائج تحليل العينة والتي كان منها ان هناك ثمة تنوع قد تمت ملاحظته في انساق (الثقافة الشعبية) وتشكلاتها ومعانيها في النص المسرحي العراقي تراوح ما بين النسق الظاهر والنسق المضمر ، وكذلك ظهر من خلال التحليل أن شخوص المسرحية كانت قد تلوّنت بنوعين من الثقافة يبدو أنهما متضادّين ، هما: ثقافة الانتماء وثقافة الإحساس بالاغتراب.كما حوى هذا الفصل أيضا على الاستنتاجات التي كان من أهمها :

أنه على الرغم من التضاد المحض الذي رافق طرح الثنائيات النسقية في النص المسرحي العراقي ، إلا أن (الثقافة الشعبية) استطاعت أن تهدم الهوة والتمايز ما بين الثنائيات المتضادة تلك ، في إطار محاولتها لتحقيق التقارب والتساوي واللامركزية. ولم يغفل الباحث في نهاية بحثه الحالي مسألة تقديم قائمة بمصادر البحث وهوامشه.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولاً:مشكلة البحث :

مما لا شك فيه أن كلا من مصطلحي (الثقافة) و (الشعب) من المصطلحات المراوغة التي يصعب تحديد مفهومها على وجه ثابت ومحدد الأمر الذي آل بهذين المصطلحين إلى أن وقع كل منهما هدفا بحثيا تعاقبت عليه مطرقات الأيديولوجيات المختلفة التي تؤدي إرتكازاتها وزوايا النظر المختلفة التي تنطلق منها هذه الايديولوجيات بالضرورة الى المغايرة والاختلاف . ونفس الامر يمكننا قوله بالضبط فيما يخص المصطلح المشهور جدا والمُؤلف من هذين المصطلحين، ونعني به مصطلح (الثقافة الشعبية) .

ولعل هذا الأمر هو الذي حدا بالمصطلح الأخير (الثقافة الشعبية) إلى أن يكون المفهوم منه حين يُطلق في الأبحاث والدراسات والاستعمالات النقدية متنوعا ومتعددا وشموليا ليشير بالتالي إلى جميع مكونات الحياة اليومية من رموز وعلامات وأنماط وممارسات وسلوكيات ومعتقدات وعلاقات اجتماعية . ولم تعد دلالته – المشار الى سعتها وشموليتها وكليتها – تقتصر على الأدب والفنون والخصائص الجمالية الراكزة بل أصبحت دلالته تتسع لتشمل كل ما موجود في حياة المجتمع وقيمه المتداخلة، سواء أكان على مستوى الفرد العام أم على مستوى الفرد الخاص.

إن الشق الأول من هذا المصطلح (الثقافة) غالباً ما يوصف بأوصاف عدة كـ(الدونية، الطبقة العاملة، الصغرى، الوحشية، العادية، الغير عالمة ، الهامشية) الأمر الذي جعل الأوصاف هذه تبدو كما لو كانت تختزن المعنى الأكيد المعادل لشقه الأخير (الشعبية) . ولا شك أن استعمالات هذا المصطلح معروفة منذ فترة ليست قريبة ، سواء أكان ذلك في التراث النقدي الأوربي أم الجهد النقدي العربي على حدٍ سواء ، إلا أن استعماله في الدراسات النقدية لم يكن الا حديثا ، حيث تم استعماله فيها – ولأول مرة – بشكل (منظم) ، حينما بدء بتناوله النقاد الثقافيون ودارسو الثقافة بكثرة وتركيز لم يمنعا من ان يظل هذا المصطلح يبدو كما لو أنه لا يزال غريبا نوعا ما عن كل ما هو أدبي وإن كان معروفاً في بعض وجوهه . وعلى أي حال لقد أصبح المصطلح هذا في النهاية يطلق على كل شيء يتداول شعبيا بين أوساط المجتمع الواحد .

والواقع أن (الثقافة الشعبية) كنتاج مجموعي تحتاج الى وضعها على طاولات البحوث والدراسات والتعامل معها بطريقة اركيولوجية لغرض الكشف عن أسسها ومقوماتها وأنساقها المتعددة وكذا لمعرفة تشكلاتها العديدة والمتنوعة . لما تحمله من خزين فكري وأدائي إنساني ثر يكون على تماس مباشر مع (الشعب) .

لقد تعددت الدلالات التي يختزنها مصطلح (الثقافة الشعبية) لنجده تارةً يعني كل ما هو رائِق من جانب الشعب، وتارةً أخرى نجده دالاً على معنى النقيض لكل شيء نخبوي وراكز، وتارةً ثالثة نستطيع أن نعبر به عن كل ما ينتجه الشعب بأنفسهم من خلال ممارساتهم الحياتية لا سيما (النكتة، الموضة، الأغاني، الطقوس، المعتقدات، الأعراف، التقاليد، الأمثال ، ايقونة الحياة اليومية ،وغيرها) ، ومن ثم يقومون هم أنفسهم باستهلاكها فيكونوا بذلك هم المنتج والمستهلك له في آن واحد[١]، ولذا ليس هناك من عجب حين نجد ان دلالة (الشعبية) ترتبط ارتباطاً وثيقاً وعضوياً بالواقع الموضوعي للشعب من حيث انها تعبر عن همومه وآلامه وطموحاته . وفي الحقيقة لقد طرح هذا المصطلح بشكل غزير عندما نشطت (الدراسات الثقافية) التي احتفت بكل ما هو شعبي ومقصي ومهمش .

وبوصف المصطلح هذا صيرورة تواصيلة كان من البديهي جدا أن نجد أن العديد من أشكال التواصل تتنازع عليه وأن تحاول كل واحدة منها أن تجره الى حقلها وتوظفه توظيفاً اجرائياً. وبملاحظة أن (النص المسرحي) هو أحد هذه القنوات التواصلية وربما لا نكون ممن يجانب الصواب اذا قلنا أنه – كقناة تواصلية أصيلة – خير وسيلة لاستيعاب (الثقافة الشعبية) بما توفره الأخيرة له من مادة ثرة وإمكانات خصبة لأداء رسالته الجمالية والإنسانية والفكرية على حد سواء. وبما أن (النص المسرحي) المستند على هذه الثقافة واحد من جهة التركيبة الكرنفالية التي تعج بالكثير من الجوانب الشعبية ، وكذلك بسبب أن النوع هذا من (النص المسرحي) هو في الحقيقة معادل موضوعي وفلسفي وفكري وشعبي للواقع الاجتماعي المعبأ بالأنساق الثقافية المتنوعة ، كان لزاماً على الباحث ان يتمحور تساؤلُهُ في ما يخص مشكلة بحثه هذا حول السؤال الآتي:(ما التشكلات النسقية للثقافة الشعبية في النص المسرحي العراقي) .

أهمية البحث والحاجة اليه :

تنطلق أهمية البحث الحالي من كونه :

١.يسلط الضوء على (الثقافة الشعبية) ويدرس تشكلاتها في النص المسرحي العراقي ويحاول التعرف على أنساقها فيه .

٢.يفيد الدارسين والباحثين في مجال الفنون المسرحية وفي مجال الادب والنقد.

هدف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن (الثقافة الشعبية) وتشكلاتها النسقية في النص المسرحي العراقي.

حدود البحث :

- الحد الزماني : ١٩٨٤.
- الحد المكاني : العراق.
- الحد الموضوعي: دراسة مفهوم (الثقافة الشعبية) وتشكلاتها النسقية في النص المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات :

اولاً : الثقافة الشعبية (Popular-Culture)

اصطلاحاً : قدَّمَ لنا الباحثون والدارسون والمختصون المعنيون بدراسة وتناول (الثقافة الشعبية) كمصطلح تعريفات عدة متنوعة ومختلفة ، فقد :

عُرِّفت على أنها "مجموعة من المعاني والممارسات المُنتَجَة من قبل الجماهير الشعبية في لحظة الاستهلاك [٢].

- في حين عرفها (هول)*** بأنها "الموقع الذي تنخلق عنده أفهام اجتماعية جمعية وهي ذات صلة بـ(سياسة التدليل) أي محاولة استمالة القراء الى طريقة معينة لرؤية العالم"[٣] .
- وكما عرفت على أنها المكان الذي "يمكن عنده معاينة بناء الحياة اليومية وليس الغرض من ذلك أكاديمياً فحسب – أي محاولة لفهم سيرورة الممارسة – بل سياسياً، ايضاً، لمعاينة علاقات السلطة التي تبني هذا الشكل من الحياة اليومية. وبذا يمكن الكشف عن أشكال المصالح التي يخدمها هذا البناء ".[٤]

التعريف الاجرائي: الثقافة الشعبية :

هي أنساق من المعاني والممارسات الدالة التي يمارسها الشعب في حياته اليومية كل لحظة ، تتصارع درامياً باستمرار ، لخلق علاقات ثقافية متعلقة بالهيمنة والايديولوجيا والسلطة .

ثانياً : التشكلات (Configuration) :

- اصطلاحاً :

التشكل يعني ببساطة : التكوين . وقد عرَّفه السوسيولوجي (نوربير الياس)* على أنه مصطلح " يفيد سياق التماسك والتلازم والمجال الزمكاني الذي يندرج فيه عمل ما أو شيء ما [...] تحدده قواعد الوضع الذي يكونانه "[٥].

–كما عرفه (سمير حجازي) بأنه "مفهوم يستخدم للإشارة الى جميع المقومات والعناصر اللغوية والفكرية والمؤثرات الداخلية والخارجية التي تم من خلالها تشكيل النص "[٦] .

–في حين يوكد آخر في صدد تعريفه لهذا المصطلح على أننا نحصل على (التشكل) عندما نتمكن من " تحديد قاعدة ، في مجموعة تعاريف ، تحديد نظام ، روابط ، مواقع، وظائف ، تحولات ، داخل موضوعات وأنماط التعبير والمفاهيم" [٧] .

–التعريف الاجرائي :التشكل:

–مجموعة الروابط والمعاني النسقية التي تعقدها الثقافة الشعبية وتظهرها في النص المسرحي .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

–المبحث الأول : الثقافة الشعبية (المفهوم – الجدل)

–الثقافة الشعبية مفهوم متشعب الدلالة كما أسلفنا، وإذا أردنا أن نقاربها تأملاً فلسفياً أو نقرأها تدبراً نصياً فإننا في نهاية المطاف سيؤول بنا ذلك إلى أن نضع أيدينا – في الواقع – على ما يمكن أن نصفه بأنه دراسة سبرت غور جوانب الحياة الاجتماعية والإنسانية، إن البحث في مجال الثقافة الشعبية " يفرض إعادة التفكير في الحقل الثقافي برمته بدءاً من ممارسات الحياة اليومية إلى الإنتاج الفني [...] وباعتبارها – أي الثقافة الشعبية– فعلاً متعدد المعرفة في نهاية المطاف، فهذا يتطلب اعتبار المجال الثقافي مجالاً ليس مشتقاً من الوضع الاجتماعي–الاقتصادي كظاهرة إيديولوجية وليس سابقاً عليه بمعنى غيبي ما وفقط ، ولكن هو منطقة مهمة وحاسمة تختبر فيها الصراعات الاجتماعية و تُقيّم"[٨] . إن ما يعزز الانطباع الداعم لمقولة (الثقافة الشعبية) في السياق الثقافي هو أن دراسة الحياة اليومية ينبغي أن تركز على " ملاحظة الناس وهم يفعلون شيئاً أو يدركون شيئاً ما أو يشعرون به ويفكرون به [وكذلك] تركز على المعاني التي يجد فيها الناس حياتهم وفي تجاربهم الداخلية"[٩] ومعظم الأنشطة الإنسانية في الحياة اليومية هي (ثقافة شعبية) بحد ذاتها ولتحديد ماهية (الثقافة الشعبية) بمفهومها المعاصر لا بأس أن نحاول أن نقرأ – ولو بإيجاز – احد المفاهيم التي سببت جدلا واسعا خلال ستينيات القرن المنصرم ، ألا وهو مفهوم (الراب)،حيث نجد أن المفهوم هذا مثلاً وهو من موسيقى الجاز كان يعني أكثر ما يعني : الشيء الجديد – الغير مألوف– وان كان في الحقيقة ظاهرة شعبية مبنية على المادة المحلية والحياتية ، التي أهم سماتها أنها كانت ترفض أدب النخبة وتتوجه إلى ثقافة الإنسان العادي والبسيط والواقعي ضمن إيديولوجية معينة لم تنتجها النخبة [١٠] . لكنها في النهاية كان حضورها وصيرورتها منبنٍ على إيديولوجية يجد الباحث أنه لا بد من أخذها بنظر الاعتبار حين مقاربة الثقافة الشعبية في ضوء الدراسات الثقافية . والتي يمكن أن تتضح من

رؤية (التوسير) * لها ، وتعامله معها على أنها ليست فقط " مجموعة من الأفكار ولكن ممارسة مادية ، وما يعنيه بذلك هو أن الايديولوجيا تواجه في ممارسات الحياة اليومية وليس ببساطة في أفكار معينة حول الحياة اليومية . وما يعنيه التوسير أساساً هو الطريقة التي تكون فيها لبعض الطقوس والعادات الأثر في ربطنا بالنظام الاجتماعي المتسم بقدر هائل من عدم المساواة في الثروة، والمكانة، والقوة"[١١]، الذي يعني – بطريقة أو بأخرى – ربطنا بايديولوجيا (الثقافة الشعبية) ، فـ " ثمة شيء يتجاهله المرء حينما يقول (ايديولوجيا، وثمة شيء لا يكون حاضراً حينما يقول ثقافة. ومما لا شك فيه أن السياسة هي الفضاء المفهومي الذي يشير إليه (هول) وأن ما يجعل الايديولوجيا مصطلحاً مهماً في أي فهم لطبيعة الثقافة الشعبية هو حقيقة أن الايديولوجيا كانت تستعمل للإشارة إلى المجال نفسه الذي تشير له الثقافة والثقافة الشعبية "[١٢] ، وبما أن الايديولوجيا نسق من المعاني لتوضيح الواقع وإدراكه ، بل وعكسه ، سيصبح من الممكن جدا أن نقول أن (الثقافة الشعبية) حينما تتحدث عن ايديولوجيتها – من خلال منظومة الممارسات والتبنيات الفكرية – تشير في الغالب إلى نسقها الفكري الذي يعبر عن رؤية هذه الثقافة . وما يجب أن لا يغيب عن الذهن هنا هو أن "الثقافة والايديولوجيا تشملان إلى حد كبير المشهد المفهومي نفسه ، والفرق الرئيسي بينهما هو أن الايديولوجيا تضيف بعداً سياسياً إلى الأرض المشتركة . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن تقديم مفهوم الايديولوجيا يوحي بأن العلاقات بين القوة والسياسة تميز لا محالة المشهد الثقافي الايديولوجي وهي توحي بأن دراسة الثقافة الشعبية ترقى إلى شيء أكثر من مجرد مناقشة الترفيه والراحة"[١٣] .

-وترتبط ايديولوجيا (الثقافة الشعبية) بالسلطة وممارسة السلطة، ارتباطاً وثيقاً ، فالسلطة هي الهدف من جهة وهي أيضا – من جهة أخرى – الدافع والمحرك الأساس للفعل الايديولوجي الثقافي المرتبط بوحدة أجهزة الدولة الايديولوجية التي " تنبع من ولائها للأيديولوجية المسيطرة ، وتكمن أهميتها في أن سلطة الدولة لا يمكنها إعادة إنتاج نفسها إذا فقدت السيطرة على الأجهزة الايديولوجية وتتضاعف أهميتها الاستراتيجية بنظر التوسير حين يشير إلى أن الصراع الطبقي يمكنه الانتقال إليها ، فهي أي الأجهزة الايديولوجية ليست مكاناً للسيطرة الطبقية بقدر ما هي ميدان رهان لسيطرة طبقة من الطبقات"[١٤]. ومع ذلك ، فالأيديولوجيا على الرغم من كونها أحد عناصر (الثقافة الشعبية) ، إلا أن ما يميزها عن العناصر الأخرى هو كونها عنصرا مركزيا وفعالا . لقد حاول (التوسير) أن يسد " الثغرات التي تشطر وحدة الواقع الاجتماعي بين بنية فوقية وبنية تحتية، وذلك من خلال التمييز بين الأيديولوجيا الكلية والأيديولوجيات الجزئية. فالأولى اقرب ما تكون إلى الثقافة، أي الإطار الاعتقادي والفكري العام المؤطر للمجتمع. أما

الثانية فتعني الأيديولوجيا الطبقية أو الجزئية العاملة في المجال السياسي والثقافي"[١٥] ، وبطبيعة الحال فقد اكتسبت (الثقافة الشعبية) وضوحاً في صورتها الايديولوجية وتحليلها في سياقها السياسي الذي تشكلت فيه . حين يتم تركيز النظر إلى (الثقافة الشعبية) من خلال بوابة (الهيمنة) ، ذلك المصطلح الذي استخدمه (غرامشي)* ليصف به – بعد أن طوره – "حالة من السلطة الاجتماعية والقيادية التي تمارسها الكتلة التاريخية المرتبطة بفصائل الطبقة الحاكمة على الطبقات التابعة من خلال مزيج من القوة ، والأهم من ذلك الرضا والقبول"[١٦]، وبهذا المعنى تكون (الهيمنة) قائمة على الانتماء الثقافي للطبقة المتسيدة . التي تمارس فعل (الهيمنة) ذلك ، والذي يعني بوجه من الوجوه : القيادة ، أي خلق البوتقة التي تجمع فيها جميع فئات وطبقات المجتمع ذات الوعي الثقافي المشترك .

–لقد استعمل نقاد الثقافة هذا المصطلح (الهيمنة) – بعد أن أثاره غرامشي – وقدموه ضمن ما اصطلحوا على تسميته ب(نظرية الهيمنة الغرامشية الجديدة) . ومن خلاله وضحوا تفسير العلاقة القائمة ما بين (الهيمنة) و(الثقافة الشعبية) بوصفها "موقع الصراع بين قوى المقاومة من الجماعات الخاضعة في المجتمع وقوى الدمج من الجماعات المتسيدة في المجتمع. وما عادت الثقافة الشعبية – ضمن هذا الاستعمال– الثقافة المعروفة لمنظري الثقافة الجماهيرية ،ولا هي بثقافة الشعب المعارضة بتلقائية والنابعة من الأدنى ، بل هي مجال التبادل بين الاثنين مجال يتميز بالمقاومة والدمج. وتتحرك نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن ما اسماه غرامشي التوازن التوفيقي"[١٧]، إن هذا الربط العضوي الذي نستطيع أن نعبر عنه بأنه ربط بين النظرية والتطبيق ، وبين الوعي والإرادة ، هو ما قصده (غرامشي) في مفهومه لـ(الهيمنة) . ذلك الربط القائم – بحسب غرامشي – على عملية تأريخية "يطلق عليها اسم الثقافة الشعبية تارة ، ونوع آخر من الثقافة تارة أخرى ولكنها أيضاً متزامنة ، تنتقل بين المقاومة والاندماج في أي لحظة تأريخية معينة"[١٨]، بناءاً على ذلك نجد أن (غرامشي) قد مهد الطريق في الحقيقة أمام الإرتكاز على الثقافة بوصفها قيمة مركزية في تحليل اللحظة التأريخية من جهة ، ومن جهة أخرى أعطى أهمية لـ(الثقافة الشعبية)، التي تجاهلها الكثير من النقاد وقتا ما.

–ولو رحلنا إلى تناول آخر لـ(الثقافة الشعبية) سنجد أن الثقافة هذه قد وُصفت بأنها منتجة ، فالعديد من المختصين بهذا الشأن يؤكدون على أن الشعب " يصنع معناها الخاص بها من النصوص التي تنتمي إلى الثقافة السلعية، بمعنى أن هؤلاء القراء أو المتلقين يستحضرون كفاءاتهم الثقافية ومصادرهم الخطابية في عملية استهلاك السلع"[١٩] . فعلى أساس من هذه النظرة إلى (الثقافة الشعبية) يتحصل لدينا أن إعطاء صفة الاستهلاك لـ(الثقافة الشعبية) جاء من

خلال استخدام الناس للسلع التي تؤدي بدورها صنع علاقات وروابط وصلات وامتيازات اجتماعية كما عبر عنها (الماركسيون الجدد)* ولأجل ذلك سنجد أن (ميشال دوسرتو) – مثلا – ينظر إلى الثقافة الشعبية – وهو يعيد اعتبار الاستهلاك لها – على أنها " ثقافة استهلاك . هذه الثقافة من الصعب رصدها إذ تتميز بالحيلة والسرية. وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا (الاستهلاك–الإنتاج الثقافي) بالغ التشتت يتسرب إلى كل مكان، ولكن بطريقة ضامرة ، بتعبير آخر لا يمكن التعرف على المستهلك أو توصيفه وفق المنتوجات التي يستوعبها"[٢٠] ، ولذلك تصبح (الثقافة الشعبية) في هذا المضمار – بحسبه – ثقافة حرة ، تقبل جميع الروابط الثقافية . وهنا ينبغي أن نستحضر (ادرنو)* الذي أكد كثيرا في كتاباته على "منطق السلعة نفسها وظهور العقلانية الأداتية في مجال الإنتاج هو ما يمكن ملاحظته في مجال الاستهلاك وتصبح حرف أو هويات وقت الفراغ والفنون والثقافة بشكل عام مقطرة خلال صناعة الثقافة ، ويصبح التلقي والتلقين بتغير القيم كأهداف رفيعة وتخضع قيم الثقافة لمنطق عملية الإنتاج والسوق"[٢١] ، ومما ترتب على ذلك في مجال تحليل (الثقافة الشعبية) استعارة (دوسرتو) لمصطلح (الترميق)** لتحليل الثقافة هذه . إذ أنه قد أقام تماثلا " بين نشاط الاستهلاك غير المكترث هذا ونشاط القطف في المجتمعات التقليدية. [إذ] ينتج المستهلكون والقاطفون القليل، مادياً ولكنهم بالغو الحذق في الاستفادة من محيطهم، هذا الحذق مساوٍ، في إبداعيته ثقافياً"[٢٢]. ولنأخذ مثلاً على ذلك (الأغنية أو النكتة) اللتين يعتبرهما بعضهم تنتميان إلى ثقافة هابطة ، إلا أننا لو تفحصنا هاتين جيدا لوجدنا بوضوح أن (النكتة أو الأغنية) – كل واحدة منهما ما هي في الحقيقة إلا إيقونة أو رمزاً – بل إن لهما مرجعية سياسية واجتماعية ، فكل منهما ليست مجرد (نكته أو أغنية) ، بل كل منهما أصبحت سلعة ثقافية . ومعنى كون الواحدة منهما سلعة ، أي يمكن تداولها وإعادة إنتاج بعض عناصرها، إن هذه المعالجة أو هذا التحليل لـ(الثقافة الشعبية) لها / له القدرة على إظهار أن (الثقافة الشعبية) " وان كانت مكرهة على الاشتغال ، جزئياً على الأقل ، بوصفها ثقافة مهيمناً عليها في معنى ما يجب على الأفراد المهيمن عليهم دوماً من (التلاؤم مع) ما يفرضه عليهم المهيمنون أو يمنعونه عنهم ، فإن ذلك لا يمنع كونها ثقافة مكتملة، مؤسسة على قيم وعلى ممارسات أصيلة تكسب الوجود معنى"[٢٣] . هذا من جهة، ومن جهة أخرى ، تمارس الثقافة هذه سلطتها من خلال حرمان الدولة من آليات لا تستطيع السيطرة عليها واحتكارها كاللغة والإيقونة . فالدولة يمكن أن تحتكر المال والاقتصاد ولكن لا يمكن لها أن تحتكر اللغة والرموز مهما بلغت قوة أجهزة إعلامها ، ولعل هذه الحقيقة هي التي تفسر لنا وجود لغات ورموز عديدة تنتشر في ثنايا (الثقافة الشعبية) التي لها القدرة على التحوير لصالح (الثقافة الرسمية) بما يطلق عليه اليوم

بـ(الترميق) الذي توصف به (الثقافة الشعبية) في تفاعلها مع (الثقافة الرسمية) وفعلها الدائب والمستمر لتحويرها[٢٤] إلى الحد الذي ستكون معه النتيجة الحتمية – لهذا الفعل الدائب والمستمر – هي مزج وخلط مفردات (الثقافة الشعبية) مع (الثقافة الرسمية) لتصبح جزءاً منها ، بالإضافة إلى أن (الترميق) يعيد " إدراج فضاء الاستقلال داخل عالم من الإكراهات. إن الترميق في الواقع(مثله مثل البستنة والحياكة وسرد الصوف عند الأجيرات) يمكن أن يكون وليد الملل والسخرة ومتعة المبادرة والإكراه والحرية ، في آن واحد "[٢٥] . وعلى وفق ذلك يجد الباحث أن الثقافة متداخلة ومرمقة تنعكس في فهم الإنسان للحياة وللزمن وللهوية وتتمظهر في علاقات وسلوكيات مجتمعية تتولد منها قيم لها تأويلاتها ورمزيتها ودلالاتها على ما هو موجود في ذات الإنسان وفي المحيط الذي لا يستطيع أن ينفك عنه بوصفه جزءاً منه وبوصفه أيضا أحد مفردات الواقع الذي يعم الأشياء . حيث يمتزج فيه كل مكون من مكونات الواقع في علاقات مجتمعية مع المكونات الأخرى ينتج لنا مفاهيم منسجمة يكون لها أهمية ومغزى – وفي الوقت ذاته – تزودنا بنوع من التعبير الظاهري المبرز لمعتقدات (الثقافة الشعبية) التي تكون ملأى بالشفرات بقدر ما هي متخمة بالفوارق الاجتماعية . إن هذا التعبير في الحقيقة هو تعبير عن وجودنا نحن ، تعبير يكشف بالضبط عما نمارسه وعما نقوم به من أفعال في الحياة اليومية ويقربنا إلى إدراك ما تنم عنه هذه الأفعال من معاني أنتجتها الأفكار التي نتبناها . وهذا ما يوضح بالتالي طريقتنا في التعامل مع الآخرين ، ويمكن له أن يزودنا بالأسباب الكامنة وراء تعاملنا في ما يخص المأكل والمشرب بل كل أمورنا الحياتية ، إن هذه العلاقات تشكل الواقع المعاش التي قد يصعب في بعض الأحيان تفسيرها وفهمها باعتبار أن ذلك يتوقف على اللحظة الآنية التي تجعلنا نتباطيء مع منتجها[٢٦].

إن للثقافة الشعبية خصائص ومحددات من الممكن أن نوجزها بالنقاط الآتية ، هي [٢٧]:

١.الإلزام: الذي أشار (دوركايم)* إليه – كخاصية – في ما اسماه بالعقل أو الضمير الجمعي الذي جعل منه فكرة قاهرة متحققة في ذاتها خارجة عن إرادة الأفراد المكونين للجماعة من ناحية ومرتبطة بفكرة القداسة من ناحية أخرى .

٢.التلقائية: والتي تعني أن (الثقافة الشعبية) تلقائية غير واعية ، لأن أساسها المحاولة العشوائية في سد الحاجات الطبيعية الضرورية وإشباعها.

٣.الجاذبية: التي تجعل من (الثقافة الشعبية) شيئا مقبولا ومرغوبا فيه – على الرغم مما فيها من إلزام وقهر – باعتبارها منطوية على ما تواضع عليه أفراد الجماعة من أفعال سلوكية.

٤.الاستمرارية :أي إن (الثقافة الشعبية) تنتقل من جيل إلى آخر دون تحريف أو تغيير في الأسلوب العام مع تعديل نسبي تبعاً لظروف جديدة قائمة على فعل قصدي .

إن الجدل القائم بين (الثقافة الشعبية) و(الثقافة الرسمية) جاء نتيجة لصيرورة الثقافة الخاضعة لقواعد الإنتاج الكبير شأنها شأن سيارات (فورد) ومواد التنظيف [٢٨] أصبحت للكتل الشعبية ثقافة وللثقافة كتلة باتت موجودة في كل مكان وتحولت إلى ملكية عامة يمتلكها العام والخاص فاختيار " العلامة أو الايديولوجيا أو الخطاب أو الاتصال أو الاستهلاك أو الحياة اليومية أو مقومات الهوية باعتبارها الاسم الذي يطلقه المرء على المنطقة التي يدعوها الآخرون الثقافة هو بذاته جزء من الجدل الذي هو قوام الانقلاب الثقافي"[٢٩] ففي الماضي كانت (الثقافة الشعبية) – كما تسمى اليوم– ثقافة توسم بالدونية ، ثقافة غير جديرة بالدراسة وكان ينظر إلى نصوصها على أنها شيء تافه إلى درجة – من وجهة نظر أدبية آنذاك – لم يكن معها ممكنا بأي حال من الأحوال إجراء مقارنة بين أي كتاب كوميدي ورواية لدستوفسكي مثلاً –وهذه النظرة مجحفة جدا بحق (الثقافة الشعبية) – ربما تكون هي السبب الرئيس الذي قد يوضح لنا حقيقة أن النقاد الذين درسوا هذه الثقافة لم يكونوا يعيرون أهمية للمقومات الجمالية التي تختزنها هذه الثقافة في الوقت الذي كان فيه جل اهتمامهم منصبا على الكشف عن الدور الذي تلعبه (الثقافة الشعبية)[٣٠] في المجتمع ، من نقل الرسائل الأيديولوجية المتضمنة لتلك الثقافة والأسلوب الذي نشأت به والتأثير النفسي لها على الأفراد وتصويرها لجميع الجماعات ، ونظرتها إلى المرأة والعرقية والعنصرية وغيرها من المفردات التي تبرزها نصوص (الثقافة الشعبية) ومنتجاتها الأخرى[٣١] .

إن هذا الجدل ما بين الثقافتين (الشعبية والرسمية) كان له – من وجهة نظر البعض –نتيجته الايجابية ، حيث يؤدي استمراره وازدياد وتيرته باضطراد إلى ردم الهوة ما بين الثقافتين هاتين ، الأمر الذي يدفع بالتالي إلى تقارب المسافات ما بين ثنائيات جدلية عدة كـ(مركز/هامش– ذات/آخر– فوقية/دونية) . وفي هذه الحالة تكون " ثقافة الهامش نتاج الجدل بين الذات والآخر حيث تتحول الذات إلى موضوع، باعتبارها الآخر وتحرم من الاعتراف المتبادل"[٣٢] . لكن ، ينبغي أن ندرك أن الدعوة إلى مزاولة (الثقافة الشعبية) بما هي مركزيات لم تكن بغية (الدراسات الثقافية) بمسوغ النخبوية أو الثقافة العليا بل بمسوغ إفساح المجال لحقائق (الثقافة الشعبية) بما هي واقعيات من الحياة اليومية تعذر نبذها وبالتالي فان لها مدخلية إلى الفلسفة والعلم وأغلب العلوم المعرفية[٣٣]. فضلا عن انها استطاعت أن تسجل حضورها المعرفي في ساحات الدرس

الثقافي . كما أنها استطاعت أيضاً أن تجدد موضوعها وتؤسس لنفسها حقلاً معرفياً منهجياً دأب على الاحتفاء والاعتناء بها ، ألا وهو (الدراسات الثقافية) .

المبحث الثاني: ثقافة النص المسرحي الشعبية :

خضعت ثقافة النص المسرحي الشعبية لتطورات معرفية عدة على اختلاف العصور ، وقد تعددت وتباينت الظلال التي ألقتها تلك التطورات على النص المسرحي بحسب المرحلة الزمنية ، التي لها – بطبيعة الحال – متطلباتها الخاصة والتي تختلف عن متطلبات المراحل الزمنية الأخرى . ومع هذا التعدد والتباين فإننا لا نعدم ملاحظة أن تأليف النص وتركيبته النسقية ظلت خلال المراحل الزمنية جميعها تنطلق من الثقافة العامة للشعب ، بغض النظر عن كون تلك الثقافة مادية أم غير مادية ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الثقافة الشعبية كانت الرافد الأساس والمنهل الثر الذي تنهل منه النصوص المسرحية .

إن النص المسرحي – وكما هو دائما – يبحث عن مساراته من خلال سؤال الثقافة التي يتحرك ضمن أجوائها ويسافر داخل حدود أطرها المعرفية . وهذا ما تبرزه لنا بجلاء تشكلات النص المسرحي الشعبي وتكشف لنا عنه ، إلى درجة يمكن لنا معها أن نشخص العلاقات التي تربط النص المسرحي بأنماط الثقافة وتساعدنا على إستجلاء أنساقها المضمرة والظاهرة المندسة في النصوص تلك ،إن حضور (الثقافة الشعبية) في النص المسرحي لم يكن وليد اليوم ، ولسنا في حاجة إلى مؤنة زائدة لإثبات ذلك . فيكفي أن نقوم بجولة – ولو سريعة – نعرج من خلالها على المفاهيم الرئيسة ، لنجد أن هذا الحضور ممتد على طول التاريخ المسرحي برمته . وليس هذا بشيء مبالغ فيه ، خصوصا إذا ما إلتفتنا إلى أن (الثقافة الشعبية) في واقعها ما هي إلا تجليات لحياة الشعب ، تجليات في استطاعتها تأسيس الظروف ، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية أم نفسية ، من خلال عمليات حثيثة ومستمرة لتوليد المعتقدات والطقوس والأساطير والقناعات ، بل جميع فعاليات الحياة اليومية التي يمارسها الشعب كل لحظة والتي ما هي إلا المرتكزات الشعبية التي يرتكز عليها النص المسرحي في تناول موضوعاته فنيا وجماليا . فلو نظرنا – مثلا – إلى المسرح الإغريقي لوجدناه مسرحا مؤسسا بالكامل على تلك المرتكزات ، بحيث نجد أن " تنظيم المهرجانات والمباريات المسرحية خلال أعياد ديونيزوس الإله الشعبي بامتياز يدل على الارتباط الوثيق بين المسرح والحياة المدنية"[٣٤] . إن المحور الأساس في كل هذه المرتكزات هي (الشعبية) تلك التي تكسب المرتكزات هذه القدرة على ممارسة تحولاتها الكبيرة في النص . فمثلا ، لو أخذنا (الديثرامب)* لوجدنا أنه كان في "بداية عهده مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضربا من ضروب الأدب الرسمي وبتطويره وتهذيبه وتشذيبه على أيدي

شعراء ماهرين ومغنين راقصين محترفين، دخل في الشعر الرسمي ذي القيمة الأدبية العالية وهذا ما يحدث عادة في سائر فنون الأدب الشعبي"[٣٥] .

وفي الحقيقة إن أدنى تقصٍ وتتبعٍ لنصوص المسرح الإغريقي سيساعدنا بقوة على الكشف عن الأنساق الشعبية الإغريقية المتجذرة في النص المسرحي الإغريقي والتي تخلّقت بسبب استثمار الكاتب المسرحي الإغريقي لمواضيع مستمدة من الحكايات الشعبية والأساطير والملاحم المتداولة آنذاك تمت صياغتها وتقديمها كأفكار أساس في نصوصهم المسرحية ، فلو اطلعنا على منجز (أسخيلوس) المسرحي فإننا سنجد أن مسرحياته في أغلبها كانت مستمدة من الأساطير اليونانية التي أصبحت موضوعة تنتظم فضاء الكتابة التراجيدية عنده[٣٦] . لقد إستل (أسخيلوس) من الثقافة الشعبية الأسطورية في اليونان آنذاك موضوعات عدة ، منها موضوعة (حرب القادة السبعة) ، التي تتحدث عن الحرب الأسطورية التي دارت بين الأخوة (اتيوكلوبولينيس) ووظفها في مسرحيته : (السبعة ضد طيبة) . وكذا فعل مع مسرحياته الأخرى كـ(الفرس) و (ثلاثية أوريستيا) و (المتضرعات) و (حاملات القرابين) . وما كان اهتمام (أسخيلوس) بالموضوعات الأسطورية التي وظفها في مسرحياته المشار إليها آنفا ومسرحياته الأخرى التي لم نُشر إليها إلا دليل على أهمية تلك الثقافة في تناول هموم الإنسان والبحث عن العدالة التي تقف ضد الظلم والجور[٣٧] . وهذا ما يكشف لنا عن كون مسرح (أسخيلوس) هو في الواقع خليط من التشكّلات والمعتقدات الثقافية ، ذلك الخليط الذي نجده أيضا عند غيره من كتاب المسرح الإغريقي وغيرهم الكثير . ونلاحظ هنا أن (أسخيلوس) باستثماره لتلك الموضوعات الأسطورية وبإنتهاله من معين ثقافته الشعبية ذي السمة الأسطورية البارزة بشدة كان في الحقيقة مستثمرا للتناقضات التي حملتها النصوص الأسطورية الإغريقية والتي بلا شك كانت المسبب الرئيس لخلق صراعات بين قوى وأطراف متباينة ، الأمر الذي يعني جدوى نقلها إلى فضاء العمل المسرحي القائم على وجود تناقضات تؤسس للصراعات بين الشخصيات المسرحية . فكانت الصراعات الدرامية في مسرح (أسخيلوس) تمثل الصراعات التي أُودعت من قبل في الأساطير الإغريقية ، ومن هنا جاء مسرحه جامعا "في نفس الآن بين اللعنة وفكرة الانتقام والأهواء الإلهية الجامحة وبين الرحمة والعناية الإلهية ، ويمزج بين القدرة الإلهية التي تفرض مشاركة الإنسان في صيرورتها وبين عدالة زيوس التي تعاقب الظلم والتعسف . وإن كانت هي نفسها التي تدفع الإنسان نحو الخير أو الشر وتجعله بريئا أو مذنبا . ولا يعتبر هذا التمثل للآلهة والإنسان والكون جديدا في مضمونه وإنما تتمثل الجدة والأصالة في الصياغة الشعرية والفنية التراجيدية لتلك التناقضات والمفارقات التي يعج بها عالم الآلهة "[٣٨] .

إن الأفكار التي يولدها النسق الثقافي الشعبي هي التي يستند عليها الكاتب في تجربته المسرحية الشخصية محاولا إيجاد ما يماثلها في النص ، ولعل أهم ما يميز ذلك النسق الدرامي لنصوص (أسخيلوس) هي "أفكار ومبادئ متناقضة أوجدت الصراع الدرامي ، فكل شخصية من شخصياته تمثل نظاما أخلاقيا أو فكريا معينا يصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى وهذا يؤدي إلى الحدث الدرامي"[٣٩] . وبإمكاننا أن نخلص إلى حقيقة أن الثقافة الشعبية للنص الأسخيلوسي بهذا الاعتبار هو الذي يترجم الأنساق الفكرية التي تفصح عن معاني الأنساق الثقافية الكامنة في النص المسرحي ، على أنه قد كان للتشكل الحقيقي في نصوص (أسخيلوس) من وراء تلك الأنساق المضمرة طابعه السياسي الذي يظهر واضحا لنا من خلال مباشرة (أسخيلوس) في نصوصه المسرحية "للنقد السياسي للأوضاع المعاصرة له ، بعد أن غلفها بموضوعات أسطورية تقليدية"[٤٠] . وفي هذا السياق يمكن لنا أن نتعامل مع نصوص (أسخيلوس) على أنها محاولة للكشف عن منظومة من المعاني النسقية التي تسيّر النسق الثقافي والاجتماعي الإغريقي الشعبي ، وبصورة عامة فإن مسرحياته كانت "تدور حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الإنسان ، ونظام الكون . ويبدو انه كان يهدف إلى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة والفكر الفيثاغورسي الفلسفي المتطور"[٤١] ، ولذلك يوجد هناك تعالق وثيق ما بين الثقافة الشعبية الإغريقية وما بين النص المسرحي الإغريقي لإحتواء الثقافة تلك على مادة غنية باستطاعة (الكاتب) أن ينهل من ينبوعها ، بالإضافة إلى أن الثقافة تلك تمتلك أيضا شعبية واسعة تماما بين الجمهور الإغريقي ، وهذا هو السبب الرئيس الكامن وراء تشكل أصالة مسرح (أسخيلوس) ، وكذا أصالة باقي كتاب الإغريق .

أما في العصر الروماني ، فقد كانت ثقافة النص المسرحي الشعبية لا تختلف عن ثقافة العصر الإغريقي من حيث أن كتاب ذلك العصر قد قاموا في الحقيقة بتقليد كتاب مسرح الإغريق من ناحية معالجة المواضيع الشعبية والأسطورية ، بل وحتى من ناحية البنية الدرامية التي ظلت تتخللها مقاطع جوقية كما كانت عليه من قبل لدى كتاب مسرح الإغريق[٤٢] ، بالإضافة إلى اعتماد كتاب المسرح الروماني – وبالخصوص (بلاوتس) – على ما ينتجه الشعب من ممارسات يومية وعلاقات اجتماعية وحياة مدنية بما ساهم في انعكاس تلك الثقافة في نصوصهم المسرحية الذين استندوا فيها " إلى مواضيع الهزليات الشعبية المرتجلة القديمة ووضعوها في صيغة أدبية منظمة . العالم الذي يصورونه هو عالم الريف (الذي نشأ فيه بلاوتس) واللغة هي اللغة الإقليمية الشعبية الفجة والملونة بالاستعارات"[٤٣] . وهكذا طفق النص المسرحي الروماني يستمد تجلياته من خزين ذاكرته الشعبية والممارسات الشعبية اليومية .

أما مع العصور الوسطى ، فنجد أن ثقافتها قد إتسمت – بالنسبة للنص المسرحي الشعبي – بالقدسية ، بسبب أن كتّابها قد دأبوا على تناول مواضيع مقدسة تكاد تكون على تماس مباشر مع الشعب ، كالقصائد والأسرار الدينية وحياة السيد المسيح والأمثال التي كان يضربها السيد المسيح أو حياة القديسين ، فعالجوا تلك المواضيع بالخيال والتمحيص ، محاولين الغوص في أعماق النفس البشرية وهادفين إلى كشف أسرارها المبهمة[٤٤] ، لقد أفاد كتّاب مسرح تلك العصور من هذه المواضيع المقدسة وصاغوا كتابتها باللغة الشعبية ، اللغة القريبة من الشعب . كما نلاحظه في مسرحية (الأسرار) و(الأخلاقيات) و (العذارى الراشدات) . وقد كان الحوار في المسرحيات تلك ذات الصيغة الشعبية يجري على لسان الشخصيات المختلفة طبقيا فيما بينها على حد سواء ، فليس هناك ثمة فرق في أن يكون الحوار مقدما على لسان الشخصية التي تنتمي للطبقة البرجوازية ، أم على لسان شخصية أخرى تنتمي للطبقة الفقيرة[٤٥] ، وهذا ما يؤكد على أن (الثقافة الشعبية) هنا هي تدريم أو تسوية ما بين الطبقتين – أعني البرجوازية والفقيرة – في ثقافة واحدة. إن الكاتب في العصور الوسطى وبالخصوص عندما سيطر الشعب بكافة طبقاته على ثقافة النص كان خائفا من "أن يكون جادا كل الجد فينصرف الشعب عنه ولم تكن هذه الحال شأن الكاتب المسرحي في العصر الوسيط وحده بل شأن الكاتبين للمسرح العالمي في جميع العصور"[٤٦] . وعلى أي حال لقد كانت الثقافة المسرحية الشعبية في نصوص العصور الوسطى تسمو بصورة الشعب خارج حدود الطبقية لتجترح عالما فوق القيود المسرحية الرسمية .

وحين نصل إلى عصر النهضة نجد أن المنجز النصي المسرحي الشعبي في العصر هذا لا يمكن تجريده عن وثائق الذاكرة الشعبية التي يبدو أنها كانت منصهرة مع التجربة الذاتية للكاتب الذي كان محكوما بتراكم معرفي وبنسق ثقافي مميز بإمكانه أن يدلنا على المناخ المعرفي الذي عاش فيه كتّاب عصر النهضة ، فـ "بروز الفلسفة الإنسية والإنسانية والروح الفردية مقابل الفلسفة اللاهوتية وسيادة الفكر الديني ، تصور وتصوير الإنسان مركزاً للكون ورفض الإيمان بأية قوة خارقة للطبيعة . من المؤكد أن المثقفين والفنانين رأوا أنفسهم وإنتاجهم (الثقافي والفني) على أسس تفكير جديد انقلابي مبني على قطع الصلة مع القرون الوسطى وإعادة الروابط مع الآداب القديمة (اليونانية والرومانية) من جهة ، وعلى اكتشاف قدرات الإنسان في اختراق أسرار الطبيعة والسيطرة على الدنيا بالروح النقدية والتجربة العلمية من جهة أخرى"[٤٧] . ولم يكن هذا الشيء الجديد من باب المنجزات فقط ، بل هو أيضا – وبصورة أكثر قوة – لحظة ارتقاء واعٍ للنص الشعبي كاشتغال وكانجاز للإشارة إلى الحقيقة بمطلقها الإنساني والشعبي . لقد شرع الكتّاب الانكليز بكتابة نصوصهم المسرحية منطلقين من هذه النظرة الثقافية ، وواقعين تحت سطوة

التأثير الكلاسيكي . وكان من بين هؤلاء كتّاب من مثل : (توماس كيد ١٥٥٨-١٥٤٩) و (كريستوفر مارلو ١٥١٤-١٥٩٣) و (وليم شكسبير ١٥٦٤-١٦١٦) [٤٨] . لقد كان الكاتب المسرحي خلال عصر النهضة يقف أمام ظاهرة شعبية عامة مألوفة ، مليئة بالإيحاءات والخيال يقتفي آثارها ، ويسعى إلى تفجير معانيها وأنساقها الإيقونية ، ولذلك تنوعت المواضيع والأفكار التي عالجها كتّاب هذا العصر في نصوصهم المسرحية ، والتي كان منها مثلا[٤٩] :

١.مواضيع تناولت دوافع الانتقام والحب والوفاء والصراع الطبقي والصراع على السلطة والطمع .

٢.مواضيع تناولت الأحداث التاريخية المغلفة بالطابع الشعبي .

٣.مواضيع كوميدية مستمدة من الحكايات الشعبية والخرافية .

٤.مواضيع ومعالجات وأفكار ركزت على شخصيات شعبية قُدّمت على وفق دراسة وثيقة وعميقة ، كما في مسرحيات (كريستوفر مارلو) ، كمسرحية (تامبرلين) ومسرحية (يهودي مالطا) .

٥.مواضيع ومعالجات وأفكار حملت نواة البطل الشعبي الرومانسي ، كما نجده في مسرحيات (شكسبير) .

إن حيوية النص المسرحي الشعبية في هذه المرحلة وثراءَها كان يعتمد بالدرجة الأساس على القدرة التخيلية للكاتب ومزجها بالواقع الثقافي الحقيقي ، الأمر الذي أدى بالكاتب آنذاك إلى اعتماد " الحبكة الطويلة [وبنائها] واستعمال السجع ، وربط الحدث المعين بما يعتقد أنه حقيقي"[٥٠] . ومن الجدير بالذكر أن المسرح في هذا العصر كان المتنفس شبه الوحيد عن هموم وآلام وأشواق الشعب ، على الرغم من أن الشعب بجميع طبقاته كان يعتمد على نوع من الثقافة المتوارثة عبر التراث والأمثال والحكم والأقاصيص ، ولذا كتبت النصوص المسرحية لجميع الطبقات ولم تكن مخصوصة لطبقة النخبة فقط[٥١] ، إذ أن الثقافة سلوك قبل أن تكون وعيا ، وان الانتماء إلى هذه الثقافة هو بحد ذاته انتماء للبيئة التي يعيش فيها الفرد ، لذلك حدد الكاتب (النهضوي) اتجاهه وفقا لمقتضيات هذه الثقافة .

وأما ثقافة النص المسرحي الشعبية في القرن السابع عشر فكانت تميل إلى التفريق بين التراجيديا والكوميديا ، الأمر الذي ترك بصمته الواضحة على النصوص المسرحية لكتاب مسرح ذلك القرن الميلادي ، الذين كتبوا نصوصهم المسرحية – في خضم تعاملهم مع هذا التفريق – بوصف الدراما "حصن المجتمع المستقر ، ووضعوا الفرد في المنزلة الثانية ، ما حتم على الكاتب طاعة التقاليد ، لان بوجودها يحافظ على تراتبية رجال المجتمع القديم"[٥٢] ، فباتت الثقافة المسرحية الشعبية في هذا القرن مركزة على محاكاة الشخصيات من الطبقة الوسطى والطبقة الأدنى من الشعب ، وعالجت الشؤون البيتية والخاصة ، وكانت لغتها قريبة من لغة الحياة اليومية ، كما

نراه في مسرحيات (موليير) ، كمسرحية (طرطوف) ومسرحية (البخيل) . أضف إلى أن النص الشعبي امتاز آنذاك بمحاكاة القديم والوضوح وسلاسة التعبير[٥٣] ، وتماشيا مع هذه الثقافة التي سادت خلال تلك الفترة ، كان النص المسرحي – عادة – يشير إلى تحولات الوعي بتلك الثقافة الذي يخضع بطبيعة الحال إلى النسق الذي يجترحه القرن السابع عشر.

وإذا ما وصلنا إلى القرن الثامن عشر سنجد أن النص الشعبي قد تأثر بالتغير الذي أصاب المناخ الثقافي بصورة عامة ، من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية ، وكذلك تأثر بالنتائج المتولدة عن سيطرة الطبقة البرجوازية على المسرح . وكان من شأن هذا التأثر أن أدى إلى ردة فعل شعبية ، فبرز كتاب اعتنوا بإثارة العاطفة وتصوير النتائج الطيبة لمقاومة الشر . وصار هدف الكاتب في هذه المرحلة من تاريخ المسرح عندما يكتب نصه المسرحي – بغض النظر عن كونه كوميدياً أم تراجيدياً – أن يستدر دمعة ، أو يرسم ابتسامة ، وأصبحت شخصياته جميعها تقريبا شخصيات راقية ومهذبة ، تتميز بان لها عواطف نبيلة ، وتعاني غالبا من ظروف قاسية . ومن الأمثلة على ذلك مسرحية (العاشقون الواعون) للكاتب المسرحي الانجليزي (ريتشارد استيل)[٥٤] . إن النص المسرحي في هذا القرن لم يكن ليكتفي بالفكر – الذي هو بحد ذاته ارتكز على اللحظة الشعبية التي أنتجته – بل كان على صلة وثيقة بالعالم الخارجي الذي يحيط به ، وعلى الرغم من أن الكتّاب المسرحيين – قد تجنبوا ما وسعهم ذلك – التعامل مع طبقة الملوك والنبلاء ، إلا أنهم فضلوا اختيار "شخصياتهم من بين نماذج الشارع والحياة اليومية، وعادة ما كانوا يتخذون من التاجر نموذجا دائما . وهي عادة ما تصور النتائج السيئة لارتكاب الخطايا[...] كان أفضل كتابها هو (جورج ليلو١٦٩٣–١٧٣٩) الذي كتب مأساة عائلية باسم (تاجر لندن عام ١٧٣١) وهي تدور حول صبي قادته امرأة فاسدة إلى طريق الخطيئة فانحرف ، وسرق صاحب العمل ، وقتل عمه ، معتقدا انه بذلك يستطيع الزواج من ابنة التاجر ، ويصبح هو أيضا بدوره تاجرا"[٥٥] . لقد ظل النص الشعبي دائما – آنذاك – في علاقة مع الواقع وانعكاسه في نسيج يظهر تشكلاته ، وربما يؤسس لأنساق لا تكون بالضرورة متماثلة معه أو مألوفة . وإذا رمنا اكتشاف القوة الكامنة في النص الشعبي في هذا القرن ، فإننا سنجد أن تواجدها ظل دوما مرهونا بالصراع الطبقي ، كما يمكن أن تطلعنا عليه الأوبرا الشعبية المسماة بـ(أوبرا الشحاذين) للكاتب الانجليزي (جون جاي١٦٨٥–١٧٣٢) ، إذ عمد الكاتب هذا فيها إلى مهاجمة الأوضاع السياسية في انجلترا آنذاك والسخرية منها ، حتى إننا لنجد في نهاية المسرحية أن احد أبطالها يُصرّح بأنه من الصعب الحكم إذا كان اللصوص يقلدون الطبقة الحاكمة ، وكذا الأمر نفسه إذا كانت الطبقة الحاكمة هي التي تقلد اللصوص ... فالطبقة الدنيا مثل الطبقة

العليا . فكل منهما لها رذائلها – لا فرق– خلا فرق واحد ، هو أن الطبقة الدنيا تُعاقب على ما تفعل ، عكس الطبقة العليا التي لا تُعاقب على ما تفعل[٥٦] . ونجد أيضا في هذه المسرحية أن ثمة "أجزاء من الحوار تتخلل أغاني لحنت على أنغام الأغاني الشعبية الشاسعة"[٥٧] . ويمكن لما تقدم أن يجعلنا ندرك حقيقة أن كلا من الصراع الطبقي وممارسات الحياة اليومية ما هو إلا دليل في الواقع على انحياز النص لـ(الشعبية) التي تفتح أفقا من العلاقات المتشكلة في النص المسرحي .

وحين ندخل عالم القرن التاسع عشر المسرحي فإننا بلا شك سنلاحظ أول ما نلاحظ أن نوعا جديدا قد بدأ بالظهور، ونعني النص المسرحي الشعبي ، أو ما يسمى بـ(النص الميلودرامي)، ذلك النص ذو التراكيب البسيطة ، القائم على المبالغة ، والذي يعمل على إظهار الصراع بين الخير والشر، ودائما ينتصر للضعيف ، وتكون أحداثه مكررة ، وشخوصه معروفة . ونتيجة للتغير في بنية النظام الاجتماعي والسياسي وحقوق الطبقات الاجتماعية ومقومات الأنظمة السياسية[٥٨]، سار النص المسرحي في هذا القرن مسار تمرد واستبدال وتعمق ، يتلمس الواقع الشعبي لإحساس الإنسان بمشكلاته ، فقد دخلت الحياة اليومية للناس والأساليب الشعبية في نسيج النص . واستبدل الكتاب الأساطير الإغريقية " بقصص القرون الوسطى والحكايات التاريخية أو بالأساطير الشعبية التي تصور أبطالا تمردوا على النظم والقوانين الاجتماعية والأخلاقية . وهذه الحكايات والأساطير أضحت ثيمات معينة للوصول إلى تحقيق حرية الفكر والعمل أو اكتشاف سر الوجود"[٥٩] ، بل إن الكاتب تفاعل مع تلك الأساليب تفاعلا حقيقيا ، بحيث يضمن احتواء النص على المعنى النسقي للثقافة الشعبية في هذا القرن . ولا يمكن أن نغفل عن أن النص المسرحي قد تأثر في هذه المرحلة بوجهات نظر فلسفية عدة ، كفلسفة (جان جاك روسو) ، وفلسفة (ايمانويل كانت) . حيث قدّم الأول منهما "مجموعة من الأفكار تتعلق بالهمجي النبيل والطبيعة الخيرة للإنسان والموازنة بين الشيطان وشروره والاعتدال ، أما (كانت) فقد أكد على الحقوق الفردية للحرية ، سرعان ما انتقلت هذه الأفكار الفلسفية إلى المسرح و تضمنت مسرحيات حلاق اشبيلية ، وزواج فيجاروا (لبومارشيه) ، أفكار وآراء (روسو) . حيث جعل الخادم يتفوق على سيده في كل شيء عدا الحالة الاجتماعية الممتازة للسيد ، وبواسطة الشاب يستحث ويحرض الجماهير في مسرحياته الأولى للهرب من الالتزامات المقيدة للاستبداد والحكم المطلق وضيق التفكير والمواثيق الاجتماعية الخانقة"[٦٠] . ويمكن لنا أن نخلص إلى أن هدف التجربة الجديدة للنص المسرحي الشعبي خلال ذلك العصر كان متلخصا في تحول أنساق

النص القديمة الخاصة بالكاتب ونواياه إلى أنساق ترتبط بموقف إنساني أو معرفي أو سياسي أو إيديولوجي أو إجتماعي .

وأما النص في القرن العشرين فقد تأثر تأثرا كبيرا وملحوظا بحداثة التحولات المعرفية والثقافية التي شهدها مسرح هذا القرن والتي بدورها أعطت للكتّاب القدرة على تأليف نصوص مسرحية شعبية تحاكي ثقافات متشعبة ومتداخلة مع الحياة اليومية وما يرافقها من ممارسات ، فكان من الضروري مخاطبة حياة الناس اليومية ، باعتبار أن المسرح الشعبي يمثل في جوهره "مسرح الإنسان العادي البسيط بكل آماله وصراعاته ، وهو كذلك مسرح الوجدان الجماعي بكل رموزه وأساطيره . ومهما اختلف هذا المسرح في شكله الخارجي من مجتمع إلى آخر فانه يمثل روحا واحدة ورؤية واحدة بل وأيضا بناءا واحدا وان تنوعت خاماته"[٦١] ، ولذا تكمن أهمية النص في هذا المسرح في كونه يشكل إطارا معرفيا حقيقيا لممارسات وأفعال المجتمع ، إطارا يلعب أدوارا متنوعة ومتعددة تتمثل في تحديد نوعية الثقافة ونوعية تشكلاتها ، ومن ثم تحدد هذه الثقافة للنص ظلاله الاجتماعية والسياسية . لقد تميز النص الشعبي "بالنظرة الشاملة الكلية للوجود لا بالنظرة التحليلية ، فهو يعرض للأشياء لا في انفصالها وتفردها بل في تواصلها وترابطها ، في رؤية كلية تعبر عن نفسها بالضرورة عن طريق الرمز والاستعارة"[٦٢] . وقد ارتبط النص الشعبي في هذا القرن بالخروج من ربقة النخبة أولا ، وبالتوجه إلى حياة الناس العامة التي لها صفة الشعبية الواسعة ثانيا ، وهذا ما حدث بالضبط في (موسكو) بعد أن خلق الشعب ما سُمّي بـ(المجتمع الاشتراكي) ، ذلك المجتمع الذي "أعلن حقوقه الشرعية وفرض وجوده في جميع أنواع الفن وأشكاله وهكذا اختفى مفهوم المشهد الجماعي في فن التأليف الدرامي والمسرح ، ليحل محله مفهوم المشهد الشعبي حيث ظهر الشعب بوصفه المحرك الرئيسي للتاريخ"[٦٣] . ولذا نجد أن البلدان الاشتراكية قد ركزت على الصراع الطبقي في المجتمع ، فحتَّمت على الكاتب الاشتراكي أن يصور الواقع تصويرا صادقا "في تطوره الثوري ، وعليه أن يسهم في التغير الإيديولوجي وتربية العمال تربية اشتراكية تتطلب من الكاتب انخراطا كليا في المثال الاشتراكي الذي أحبه وسعى إلى تقدمه ورفعته"[٦٤] . ومن المسرحيات التي تدل على ذلك مسرحية (ملحمة عن الفأس) للكاتب الروسي (يوغودين) الذي عالج فيها مواضيع تهتم بالعامل والمصنع والنقابة والحياة اليومية . إن (الثقافة الشعبية) حينما تتشكل في النص المسرحي كأنساق ، تظهر بكل مقوماتها : المادية والمعنوية ، والتاريخية والاجتماعية ، وتتبنى مهمة المعبر الأمين عن جميع الأفكار وعن كل الممارسات التي تنسب إلى الطبقات الاجتماعية المختلفة ، ومن هنا سيكون بيان صراع الطبقات تلك فيما بينها ملقى على عاتقها . هكذا ظل النص الشعبي "بحاجة الجماعة لتأكيد

كيانها في مواجهة خطر داهم أو محنة تتهددها في الصميم ، نجد انه يتعرض دائما للتراث التاريخي من واقع معاناة حاضرة ، بحيث يرتبط التاريخ . بمعناه المتأصل في الوجدان الجماعي . بواقع الحياة اليومية والمشاكل الراهنة . لذلك نجد الرقعة التاريخية التي يغطيها المسرح الشعبي تتسم عادة بالاتساع والانفساح ، مما يجعل المسرحية تتخذ إطارا بانوراميا متنوعا يربطه خيط سردي رقيق، ونسيج استعاري رمزي ممتد"[٦٥] . فتجليات الوقائع والأشياء والأساليب الشعبية ومعالجتها في النص المسرحي نستطيع أن ندركها ونتلمسها في التنوع في النسيج الاستعاري والرمزي ، المؤثث في الحقيقة لفضاء النص الشعبي الذي "يؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها ، بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة من نظم سياسية وموروثات اجتماعية وثقافية وأخلاقية وتقاليد وعقائد وعادات وشعائر وكل ما يترسب من التجربة الحياتية في اللاوعي الجماعي في تشكل أساطير وحواديت ورموز"[٦٦] . ويمكننا أن نضع اليد – ونحن نحاول استجلاء ثقافة النص المسرحي الشعبية خلال ذلك القرن الميلادي – على مؤشرين مهمين ، لا نبالغ إذا ما قلنا أنهما كانا يمثلان تطورا مهما عما كان في السابق ، هما :

المؤشر الأول : ويتلخص في عملية استحضار وإعادة الثقافة الشعبية القديمة المختزنة في التراث والأساطير والحكايات والمعتقدات إلى الواجهة الأدبية والثقافية ، والنظر إليها بوصفها تعبيرا عن هوية الشعب . بمعنى أن تأصيل الهوية أصبح يتطلب نصوصا ذات تاريخ . وقد رافق استحضار نصوص الثقافة الشعبية أغراض سياسية ، كما نلاحظه بوضوح لدى كتاب اليابان المسرحيين الذين استحضروا ثقافتهم الشعبية القديمة من فنون (النو) و (الكابوكي) ، ووظفوها في نصوصهم المسرحية تحديا للاحتلال الأمريكي آنذاك[٦٧] .

وعلى ضوء من هذا المؤشر يمكننا أن نعي أكثر كيف صاغ (برتولد برشت) نظريته الملحمية التي كانت تعتمد على استحضار ما يمكن لنا أن نسميه : (خزين الثقافة الشعبية) "ولكن بتحويل جديد– ليس كما وظفه سابقيه– وإنما بنظرة تنضوي على توظيفه لإحداث فعل التغريب ليقدمها بمداخلة جدلية بين الماضي والحاضر وحتمية المستقبل"[٦٨] . ويشير (برشت) نفسه إلى ذلك الاستحضار بقوله : "المهم هنا هو أن تمثيل الأعمال القديمة بطريقة تاريخية ، أي أن توضع في موقف يجعلها تناقض عصرنا تناقضا عنيفا ذلك أن شكلها يبدو قديما في حالة واحدة فقط عندما يكون عصرنا هو خلفيتنا ، وفي حالة غياب هذه الخلفية اشك في أن يتمكن هذا الشكل من الكشف عن نفسه بأي طريقة كانت"[٦٩] . وهذا يعني أن على الكاتب – بحسب (برشت) – عندما يستحضر الثقافة الشعبية من التاريخ ، أو عندما يتناول أحداثا من الحياة اليومية العادية في مسرحه ، عليه أن يجعلها غريبة ومثيرة للدهشة ، وفي نفس الوقت باعثة للتفكر والتأمل ،

وهذا هو ما اصطلح عليه في تنظيراته الملحمية بـ(التغريب) الذي يرمي إلى " تحويل الشيء الذي يجب أن يدرك والذي يجب أن يلتفت إليه ، من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص، يلفت الانتباه ، ويصبح الشيء البديهي في حدود معينة، غامضا غير أن هذا يحدث بهذه الصورة من اجل أن يكون مفهوما أكثر"[٧٠] ، ولهذا كان التاريخ سبيل من سبل (التغريب) الوثيق "الصلة بتعزيز الوعي بان الحدث يجري وكأنه في الماضي وجعل الحاضر يبدو غريبا"[٧١]، ومن هنا أصبح النص المسرحي الشعبي عبارة عن "حكاية تعرض من وجهة نظر شخصية الحكواتي ، أي تمثل أفكار الكاتب وعقيدته . تتألف عناصرها من أجزاء حوارية وسردية وتعتمد الأغاني"[٧٢] . ونجد ذلك متجسدا في اغلب مسرحيات (برشت)، لا سيما مسرحية (الأم شجاعة) ومسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) .

المؤشر الثاني : ويمكن أن نوجزه في أن تأليف النصوص المسرحية صار معتمدا ومؤسسا على قاعدة (التلائم وإيقاع الذات) ، ولا نعني بـ(الذات) هنا الفرد ، وإنما الإنسان المتوحد المشغول بأسئلة الثقافة والوجود والفكر والحياة السياسية . لقد أصبحت النصوص المسرحية تنبثق من ممارسات حياتية يومية وحاجات إنسانية ومشكلات سياسية ترتبط بالحكومات والسياسات الدولية والاستعمار وغيرها من مشكلات التجربة الإنسانية ، وباتت اغلب النصوص تلك منفتحة على التجديد والتجريب[٧٣] . وخير من بوسعه إعطاءنا صورة عن المؤشر هذا هو الكاتب المسرحي الشعبي الايطالي (دار يوفو١٩٢٦ – ٢٠١٦) الذي كان له أسلوب خاص في التعبير المسرحي تميز بالتهكم والهزل والنقد اللاذع لممارسات السلطة الشاذة ، بالإضافة إلى أن لغته التي استعملها كانت تتراوح ما بين اللغة الأدبية واللغة العامية ليخرج لنا في نصوصه المسرحية بلغة بسيطة مفهومة ، اغلب مفرداتها متداولة من قبل الشعب ، وكانت مواضيع نصوصه المسرحية منتقاة من الحياة اليومية العامة والأحداث السياسية الجارية . ففي مسرحيته: (رؤساء الملائكة لا يلعبون بالتيار الكهربائي) مثلا، هاجم فيها التكنوقراطية العصرية وكشف كل مساوئها وعرى الواقع الإداري الإيطالي، وفي مسرحيته : (اطرق ، اطرق، من هناك؟ الشرطة) ابرز فيها الصراع ضد كل أشكال الكبت ، وايضا وضح من خلالها كيفية قمع الشرطة للحركة الطلابية[٧٤] . ومن خلال ما تقدم يجد الباحث أن (دار يوفو) كان بحق من الكتّاب الذين اهتموا بالثقافة الشعبية للطبقة العاملة من الشعب ، واستطاع من خلال اهتمامه وتوظيفه لتلك الثقافة أن ينفذ إلى ممارسات السلطة القمعية منتقدا لها ، ومبينا لمدى الهيمنة الثقافية التي تمارسها الطبقات العليا في المجتمع الايطالي . الأمر الذي أنتج في نتاجه النصي المسرحي تداخلا وامتزاجا بين الرؤية الشعبية والرؤية المسرحية المعاصرة .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١.تدرك (الثقافة الشعبية) من خلال :النقيض للنخبوي، والشعبية الواسعة، وما ينتجه الشعب من ثقافة سواء أكانت مادية أم غير مادية.

٢.تنتقل (الثقافة الشعبية) عبر الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة .

٣.تشتق إيديولوجية المجال الثقافي في (الثقافة الشعبية) من الصراعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، بالإضافة إلى أنها تكون منطقة اختبار وتقييم لتلك الصراعات .

٤.تركز (الثقافة الشعبية) على ظاهرة الحياة اليومية (ممارسات الناس الدالة) من خلال : الفعل ، والإدراك ، والشعور ، والتفكير ، والمعاني .

٥.تربط الايدولوجيا ببعدها – السياسي والسلطوي – أثر الممارسات الشعبية والثقافية بالنظام الاجتماعي المتسم بعدم المساواة في : الثروة ، والمكانة ، والقوة . ويوحي هذا الربط إلى العلاقة بينهما .

٦.تميز الايديولوجيا في وحدة الواقع الاجتماعي بين بنية فوقية وبنية تحتية من خلال :

أ.الايديولوجيا الكلية المتعلقة بالإطار الفكري.

ب.الايديولوجيا الجزئية المتعلقة بفئة طبقية معينة .

٧.ارتكزت (الثقافة الشعبية) على مفهوم (الهيمنة) بوصفها تمثل موقع الصراع التبادلي ما بين المقاومة (الهامشية) وقوى الدمج (المتسيدة) في المجتمع ، أعني مجال التبادل بين المقاومة والدمج ، وهو ما يطلق عليه بـ(التوازن التوفيقي) .

٨..تؤدي نصوص (الثقافة الشعبية) وظيفتها من خلال :نقل الرسائل الايديولوجية والأسلوب الذي نشأت به والتأثير النفسي على الأفراد .

٩.سلطت (الثقافة الشعبية) الضوء على ثنائيات ضدية كـ : مركز/ هامش ، ذات/ آخر ، فوقية/ دونية ، أدبي/ غير أدبي ، ثقافي / جمالي.

١٠.ارتكزت ثقافة النص المسرحي الشعبية قديما على المعتقدات والأساطير والطقوس والحياة اليومية والمدنية التي تحمل في طياتها – والى حد ما – أنساقا مضمرة نتيجة لتغليف تلك الثقافة بالطابع السياسي ، ولعل أهم ما يميز كل نسق من هذه الأنساق ما يحمله من أفكار ومبادئ متناقضة أوجدت الصراع الدرامي الذي يؤدي بالضرورة إلى الحدث الدرامي .

١١.ركز الكاتب المسرحي في معالجته لـ(الثقافة الشعبية) على محاكاة شخصيات من الطبقة الوسطى والعادية ونماذج من الشارع والحياة اليومية ، وكذلك ركز على معالجة الشؤون البيئية بلغة قريبة من لغة الحياة اليومية ، وامتازت هذه المعالجة بالوضوح وسلاسة التعبير والخيال

والتمحيص ، بالإضافة إلى أن قوة النص المسرحي كانت تكمن دائما في معالجة الكاتب المسرحي للصراع الطبقي فيه .

١٢.امتاز النص المسرحي الشعبي بتقديمه نظرة شاملة كلية للوجود بحيث تبدوا عناصره متواصلة ومترابطة مع بعضها البعض على أن هذه النظرة تعالج او تطرح في النص المسرحي الشعبي عن طريق الرمز والاستعارة .

١٣.اعتمد الكاتب المسرحي في تأليف النص الشعبي على قاعدة التلاؤم وإيقاع الذات المشغولة بأسئلة الثقافة والحياة اليومية والسياسية وعلاقتها بالسلطة والهيمنة والذي يرافقه النقد اللاذع للسياسات الشاذة بأسلوب تهكمي هزلي وبلغة تتراوح ما بين اللغة الأدبية واللغة العامية ، أي بلغة بسيطة ومفهومة ، تكون اغلب مفرداتها متداولة من قبل الشعب .

الفصل الثالث (الإطار الإجرائي)

أولاً: عينة البحث :

اشتملت عينة البحث على نص مسرحي عراقي واحد، تم اختياره بالطريقة القصدية، وذلك للمسوغات الآتية :-

١-تميز هذا النص بالنزعة الشعبية الواسعة ، سواء أكانت على مستوى الإنتاج ، أم على مستوى الاستهلاك .

٢-تضمن هذا النص أنساقا ومعانٍ ثقافية متعددة ومتنوعة ، مما جعله مؤهلاً لاختياره كعينة للتحليل من قبل الباحث .

٣-مثل هذا النص الصراع الدرامي الناتج من خلال التعالق ما بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية .

ثانيا: منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعا لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي.

ثالثا: أداة البحث :

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات كأداة لينطلق منها في تحليل العينة على أساس علمي ومنهجي.

رابعا: تحليل العينة: تحليل نص مسرحية (رسالة الطير) لـ(قاسم محمد)

المتن الحكائي :

استقى الكاتب موضوع مسرحيته (رسالة الطير) من الرسالتين الأدبيتين الفلسفيتين اللتين تحملان أسم المسرحية نفسه لكل من الفيلسوف (ابن سينا) وعالم الدين (الغزالي) . وتحكي هذه المسرحية

حكاية عن مجموعة من الطيور تتصارع فيما بينها حول مكان أعشاشها ، ولمن ينبغي أن تعود ملكيتها ، في إيحاء كنائي من قبل (قاسم محمد) عن تصارع الإنسان مع أخيه الإنسان حول مسائل عدة ، كالقوة ، والضعف ، والبقاء ، والاستغلال ، وعدم التكاتف ، وغيرها من الأمور الحياتية الشعبية التي تحيط بالصراعات الدائرة بين أفراد الشعب عادة . وخلال هذا الصراع يدخل عليهم (الغريب) الذي يسيطر عليهم جميعا بالقوة والتسلط ويفرض هيمنته عليهم وجبروته ويقيدهم بشباكه وشراكه الطويلة والعريضة التي تمكنهم من الحركة وعدم السكون ، الأمر الذي دفع بالطيور إلى أن تستغيث وتستنجد علَّهم يظفروا بناصر لهم يخلصهم مما هم فيه من الحيف والظلم والاضطهاد ، وهنا ، يخرج من بينهم طائر (الهدهد) الذي عرف بحكمته ليلفت أنظارهم إلى طريق الخلاص من سطوة وهيمنة (الغريب) ، مؤكدا لهم أنهم إذا كانوا فعلا راغبين بالخلاص فما عليهم سوى أن يرحلوا لملاقاة (الملك العلام) ، وهناك فقط يمكنهم أن يطلبوا منه المساعدة التي تتكفل بتخليصهم من (الغريب) ، فهو وحده القادر على فعل ذلك ، وهنا تنقسم الطيور فيما بينها إلى فريقين ، فريق يقرر العمل على وفق نصيحة (الهدهد) الحكيم ، وفريق آخر يرفض ذلك أو يتردد بقبوله ، وبعد نصائح يقدمها (الهدهد) إلى الفريق الرافض يقتنع هؤلاء باللحاق بالقسم الأول (الباحث عن الخلاص) ، من ثم تجتمع الطيور جميعها لتقوم برحلة صوب (الملك العلام) .

تحليل النص :

انطلق النص من نسق مضمر ، من الممكن أن نسميه بنسق (النظام / السلطة) التي تشكلت من خلاله معاني (الثقافة الشعبية) وأنساقها الحياتية المتنوعة التي اتكأ عليها الكاتب واستطاع أن يعالج من خلالها مواضيع وقضايا تهم واقع الناس الملموس ، ومحاولا – في الوقت نفسه – رسم أحداث النص وشخوصه بشكل تصويري رمزي استمده من رسائل أدبية فلسفية أشرنا إليها سابقا ، معتمدا في ذلك على استعارته لـ(الطير) الذي استخدمه ككناية عن الإنسان ، وربما جاء اهتمام (الكاتب) بـ(الطير) نتيجة لبعض من المعتقدات الشعبية التي تدور حول هذا (الحيوان) ، من جهة أن سلوكياته تكاد تكون قريبة من سلوكيات الإنسان المقهور ، حيث أن الأخير منهما يشابه الأول من ناحية عدم القدرة على النطق والبوح ، وان كليهما وان كانا يتمتعان بشيء من الحرية النسبية ، إلا أنهما مع ذلك من الممكن جدا أن يعيشا ضمن سجن يحدُّ من حريتهما بغض النظر عن كونه سجنا واسعا أو ضيقا . وفيما يخص (الهدهد) نحن نعلم أنه يمثل الحكمة في المعتقد الشعبي السائد ، ومن هنا جاء استثمار دلالته في هذه المسرحية لتكون العتبة الأولى التي ينبغي على المقهورين أن يسلكوا من خلالها لغرض الوصول إلى خلاصهم من المستبدين .

ومن هنا يمكننا القول بان حكاية المسرحية قد ركزت على مسألة الكشف عن العلاقة العميقة التي ترتبط ما بين (الإنسان الشعبي المقهور) و (الطير المحبوس) الذي اتخذه (الكاتب) رمزا خفيا ليعبر عن قدرات الإنسان المحدودة في ظل هيمنة وسطوة المستبدين . لقد جاء تنظيم حكاية المسرحية على شكل انساق ثقافية درامية متعددة تقوم أساسا على تجسيد الواقع الشعبي الدرامي ، انساق مؤسسة على وفق ثنائيات عدة تصور لنا جوانب الصراع الحياتي داخل المجتمع ، مثل ثنائيات : (الأنا / الآخر) ، (الهدم / البناء) ، (القوة / الضعف) ، (دونية / فوقية)، (الحرية / السجن)، وان الصراع القائم ما بين هذه الثنائيات هو الطاغي في المشهد الحياتي الواقعي الشعبي ، بحيث تبدو الشخصيات وكأنما تعيش في دوامة مستمرة ومتجددة إلى درجة تصبح معها عاجزة تماما عن إيجاد أي حل لمشاكلها اليومية ، أو تبدو أزمة الدوامة هذه لديها نتيجة حتمية لما يحدث لها ومعها بسبب سطوة الهيمنة الاستبدادية . ومما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن نسق (النظام / السلطة) هو الذي ينتج لنا ثقافة الدوامة تلك ، ولذا نجد إن اغلب الشخصيات في المسرحية تبدو غريبة – حتى وهي في وطنها – ومنهارة ومتهاوية باتجاه الحضيض الذي يغطي مساحة واقعها الآني والمستقبلي . ومن خلال تتبع الأحداث وتفاعلات الشخصيات فيما بينها ينكشف لنا الجانب السلبي – دائما أو غالبا – من النسق المهيمن هذا والذي يتمرأى بصور عدة ، كـ(التغييب، الاتكال ، التنافر ، العوز ، التسلط ، الانهزام ، الانتقام ، الجدل ، القتال) . لقد أفرز الصراع ما بين هذه الثنائيات ثقافتين مختلفتين تكاد تكون متنافرتين ومتضادتين في المجتمع ، ثقافة الانتماء إلى المكان ، وثقافة الإحساس بالاغتراب ، على الرغم من وجود قاسم مشترك ما بين هاتين الثقافتين ، هو رؤية كل منهما للشيء ذاته ، ونستطيع أن نتلمس ما قلناه في حوارات كثيرة ، كان من بينها الحوار الآتي:

" **(طائران آخران في دوامة الجدل)**

الأول : أنا صاحب الرأي الأصوب ..

الثاني : لكنك الأضعف فينا نحن الاثنين ..

الأول : أنا قوي بحجتي والصواب قوتي .."[٧٥].

هذا وقد عوَّل الكاتب على مسألة البحث عن انساق (الثقافة الشعبية) الكامنة في الشيء الذي يمكن أن نسميه بـ(الرمزي الواقعي) ، ورمز لها بشفراته الخاصة ، المؤثرة والفاعلة ، والحاملة لدلالة النسق في كل من أبعاده النصية على الايديولوجيا الجزئية للطبقات المجتمعية ، بحيث يقودنا ذلك إلى قناعة مفادها : انه أينما ومتى ما يبرز الصراع ما بين الايدولوجيات في المجال الثقافي فإن الأزمة ستنشأ لا محالة ، كما ظهر في (النص) من خلال تمسك شخصية

(الطائر الجميل) بثقافتها الشعبية ومحاولتها للإبقاء عليها بعيدة عن متناول ايديولوجية شخصية (الطامع) التي تكشف عنها ممارساته التفردية التسلطية تجاه (الطائر الجميل) ، ومن هنا يمرر النسق المضمر (النظام / السلطة) ألاعيبه حتى يعزز الصراع القائم ما بين الشخصيتين ومن ثم يحافظ على دوامه واستمراريته وبقائه بالإضافة إلى تبريره وتبرير وجوده ، وان هذا النسق الذي أحاله الكاتب – عبر الرمز والإيحاء – إلى قيمة ثقافية تحمل في داخلها هيمنة سلطوية يكشف عن علاقة السلطة بالايديولوجيا ، تلك العلاقة العميقة التي يمكن استشفاف إحدى صورها في الحوار الآتي :

" **الطامع : كفي عن المقاومة**

الجميل : ابتعد عني .. سأخبر أخاك بكل شيء .

الطامع : لا أخاف أخي ، لقد قررت أن تكوني أنت وهذا الحقل كله لي وحدي .

الجميل : لكني ارفض أن أكون لك ." ص٤ .

إن الكاتب لا يتوقف عن بث نسق الصراع في نصه ، بل يعمل على أن يحركه في الحدث الدرامي ، ليحمل النص عناصر نسقية جديدة تضاف إلى تشكلات (الثقافة الشعبية) ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يحاول إبراز رؤيته الفنية والفكرية للمتلقي ، خذ مثلا على ذلك : إن شخصية (الأخ) في حبه لـ(الطائر الجميل) تضفي نسقا آخرا بدأ بشكل صراع وعراك نشب في ما بينه وبين (الأخ الطامع) الذي بقى متمسكا بتفرديته وتسلطيته ، ومعولا – في صراعه مع كل من (الأخ) و (الطائر الجميل) – على قوته وقسوته ، ليتحول نسق الصراع الثنائي هذا لاحقاً إلى صراع جماعي . حيث يصل الأمر في نهاية المطاف إلى الاقتتال ما بين أفراد المجتمع الواحد ، ونستطيع أن نلتمس ذلك في الحوار الآتي :

" **(يهمان بالالتحام .. لكن الطائر الجميل تصيح)**

الجميل : لا . . توقفوا . ثوبوا إلى عقولكم حكموا الأخوة . . والحق . . والصواب . . والعقل . . والحب بينكم

الأخ : ابتعدي عن ساحة عراكنا .

الجميل : لا . . أتوسل إليكم . . .

الطامع : اسكتي . . " . ص ٦ .

إن النص يكشف عن وجود علاقة جدلية بين طرفين ، هما كل من : (الثقافة الشعبية) و (ممارسي الهيمنة) ، وان الطرف الثاني منهما يسعى إلى أن يفرض هيمنته على من يتعامل معه أو ينتمي إليه بأي نحو من الانتماء حتى لو كان انتماء قهريا ، ومن ثم قيادته بصورة تامة

، وفي نفس الوقت يكشف النص عن كون (الثقافة الشعبية) موقعا للصراع ما بين قوى المقاومة (المهمشة) التي تمثلها مجموعة (الطيور) في النص ، وقوى الدمج (المتسيدة) التي يمثلها كل من (الغريب) ومجموعته ، الأمر الذي يكشف في الحقيقة عن وجود نسق ثقافي مضمر ذات بعد ثنائي هو : (التحكم / الوعي والإرادة) ، حيث أن الشق الثاني من هذه الثنائية يمثل الرفض والاستكانة والخنوع لـ(الغريب) ولرغباته الأنانية المستبدة ، ليصبح (الوعي والإرادة) كما لو أنه أداة تهشيم وحاجز صد لـ(التحكم) الذي رفضه جميع (الطيور) في نهاية المطاف ، إن تنامي فكرة الرفض الشعبي لـ(الغريب) جاء نتيجة لسلب الحرية وللإقصاء والتهميش الذي مارسه (الغريب) على مجتمع الطيور كافة من غير استثناء لأي احد منهم ، وهذا ما ساهم بتفعيل إحساس جميع الطيور – كما يرى الباحث – بهويتهم الوطنية وانتماءهم الذي لا يمكن نفيه أبدا ، حتى إننا لنجد أن الكاتب قد جعل من شخصية (الطامع) على سبيل المثال – وهي الشخصية التفردية التسلطية – شخصية مشاركة في نسق (الوعي والإرادة) ، إن كل ذلك كان يجري بصورة معادلة لما كان يضمره (الكاتب) في نصه والحامل لصفات تعمل على تحريك المجتمع نحو التغيير وإيجاد الحلول :

" **الغريب : أنا الأقوى والأقدر من أي قوي وقادر بينكم ، أنصحكم أن تنضموا إلى خدمتي .. كهؤلاء .. استسلموا لمشيئتي .**

الجميع : نستسلم . . ؟؟

الغريب : نعم . . استسلموا استسلموا .

الجميل : لكنك غريب ، دخيل وعدو لنا

الغريب : أيها الطائر الجميل .. لست أكثر عداوة منكم لبعضكم البعض .

الجميع : ماذا تريد منا .. ؟

الغريب : أريد أن تكونوا جميعكم تحت إمرتي ، في ظل جناحي . . " ص٨ .

إن سيطرة (الغريب) على (الطيور) وفرض سيطرته وسطوته عليهم كان نتيجة لتناحرهم فيما بينهم ، وهذا يكشف بدوره عن نسق آخر يمكن أن نسميه : نسق (التحكم /الغريب) الذي يظهر لنا في هذه المسرحية بصفات الهيمنة والتسلط والإقصاء والتهميش والجبروت .

وحتى يتمكن هؤلاء (الطيور) – الذين هم صورة رمزية عاكسة لصورة المجتمع الإنساني الشعبي المقهور – من التخلص من سطوة (الغريب) ولإثبات وجودهم وجب عليهم أن يكونوا قادرين على التعبير عن أنفسهم ، من خلال اختيار ممثل (سياسي/محرر) عنهم ، ليمثلهم ، ولينوب عنهم ويعمل من اجلهم ، وبالحقيقة لم يحصل ذلك إلا من خلال قدرة (المجتمع /

الطيور) على إختيار ممثل حقيقي عنهم وعن طموحاتهم يتمتع بالحكمة والكياسة والرأي السديد ، مهمته إرشادهم إلى طريق الخلاص وقودهم إلى الوصول إلى الطريق الذي من شأنه أن يقدم لهم الخلاص ، كما أن من مهامه – كقائد جماهيري شعبي وناصح حكيم وواع – أن يعتني بكل شؤون الطبقات الشعبية المهمشة والمقهورة وهي تناضل من اجل أهدافها ونيل حريتها . ومع البداية الأولى لإيمان (الطيور / المجتمع) بنفسها وقوتها الداخلية وضرورة تصحيح مسارها الحياتي وتأكيد وجودها وحقها بالعيش حرة وسعيدة ورفضها لـ(الغريب) انكسر حاجز (الخوف) لديها – بفضل حكمة ونصح القائد المحرر – فاستطاعت التعبير عن نفسها مستخدمة في ذلك أدوات ووسائل جديدة لم تكن قد استخدمتها – بل لم تكن قد التفت إليها – من قبل ، كان من بينها الحث على إيقاظ (الضمائر) و (المكاشفة) ما بين أفراد المجتمع ، والدعوة إلى الإخاء ، والتصالح ، والتقارب ، والتفكر في تدهور أحوالهم ، كل هذه الأدوات الثقافية تؤكد على ضرورة وجود قائد شعبي جماهيري حكيم وواع في أي مجتمع مقهور يصبو أفراده إلى العيش في كرامة وحرية واستقلالية وسعادة ورخاء ، كما إنها أيضا تؤكد على ضرورة وأهمية إنتاج المجتمع – أي مجتمع كان – لهكذا قائد ، وربما يكون الحوار التالي الذي يدور ما بين (الهدهد – القائد) و (الطيور – المجتمع) عما قلناه :

" **الجميع : تتكلم مختلفا عنا . . من أنت . . ؟**

الهدهد : أنا الهدهد ..

الجميل : الهدهد .. ؟ اجل سمعت عن حكمتك وهوايتك التي جاءتك من سليمان الحكيم .

تندفع إليه منفعلة . أيها الهدهد الهادي ... أعنا على ...

الجميع : أعنا .. إهدنا سواء السبيل ، جد لنا من شططنا مخرجا" . **ص١٣** .

ويظهر لنا جليا أن محاولة (الطيور) لاختيار ممثل لهم صدر عن رغبة حقيقية منهم في إحداث تغيير ايجابي في واقعهم المزري من شأنه تحقيق إعلاء صوت ضميرهم الشعبي والاجتماعي الرافض للظلم والاستبداد والتسلط .

ثمة نسق آخر في هذا (النص) وهو نسق (الحِكمة) الذي وظفه (الكاتب) بصورة معرفية وفكرية وروحية ورمزية تتفاعل مع قضايا المجتمع ، وبرؤية إبداعية حديثة ربما تلبي حاجة الشعب الثقافية ، مستخدما في ذلك آلية التوليد ، التي ولدت المعنى المراد إيصاله من خلال النسق هذا ، والذي يختزن دلالة أن على جميع (الطيور) أن تتحمل وتتجرع غصص المجاهدة والتعب والمصاعب والأهوال والعراقيل والمشقات والشدائد التي من الممكن أو من المفترض جدا أن تواجهها وهي سائرة في طريق الخلاص ، والذي يشير إلى ضرورة أن يعيش الجميع متآلفين

متحابين فيما بينهم من غير أن يظلم احد منهم أحدا آخر . ونجد ذلك في الحوار الذي دار ما بين شخصيات المسرحية : (القسم الباقي) و (الهدهد):

" **القسم الباقي : كلنا إن طرنا سنتجرع المصاعب . . .**

الهدهد : الحكمة تقول . . تجرعوا المصاعب . . تعيشوا ." ص١٨ .

لقد استطاع الكاتب أن يخلق في نفوس شخصيات مسرحيته نسق (الحراك الواعي) وهو يتعامل مع بقية الأنساق التي تنتمي بشكل أو بآخر إلى معاني فكرية انتمت إلى هذا الحراك ، ولذا نجده يجر البناء الدرامي للأحداث إلى نسق (الحكاية) ، إذ جعل الكاتب من (الحكاية) بابا لدخول (الطيور – المجتمع المقهور) إلى طريق الخلاص ، ومن هنا نجده قد استثمر هذا النسق الشعبي حين قدم حكاية على لسان شخصية (الهدهد) ، حملت في طياتها دلالات ومعاني كثيرة من العبر ومارست الإرشاد الهادف والموقظ للوعي المجتمعي المطلوب، ويبدوا هذا واضحاً من خلال التأثير النفسي الواضح لحكاية (الهدهد) على بقية الشخصيات (الطيور) إذ تبدأ الأفكار المضمرة في اللاوعي الجمعي لأفراد المجتمع بالتفاعل الايجابي مع (الحكاية) من جهة ، ومن جهة أخرى تلعب الحكاية دور المساعد الذي دفع بأفراد (الشعب) إلى ممارسة حقهم في التعبير عن رفضهم واحتجاجهم على القهر والظلم الذي يعيشوه، بالإضافة إلى إنها أدت وظيفة ثقافية شعبية تمحورت حول غرس مفهوم البحث عن الخلاص في نفوس (الطيور) أو (المجتمع):

" **الهدهد : اذكروا إن كلمة الأولين كانت تروى عن مدينة بعيدة يتبوأها ملك قوي يمنح العون لكل محتاج يقصده .**

الجميع : أين تقع هذه المدينة ؟

الهدهد : تقع هذه المدينة بعد اجتياز الجبال الشواهق الثمانية .

الجميع : وكيف سنجتاز هذه الشواهق الثمانية ؟؟

الهدهد : أن نطير عبرها وفوقها ..

الجميع : سنطير .. سنتحمل .." ص٢١ .

لقد كان لتمركز الأحداث في النص حول (الخلاص) دلالته النسقية التي لا نخطئ إذا ما قلنا إنها دلالة على تمركز (الثقافة الشعبية) فيه ، كما أن فكرة (الخلاص) التي شكلت العمود الفقري للبناء الدرامي قد أسست انساقا عدة في النص وتفاعلت معها ، فإحساس (الطيور/ المجتمع) العميق بالظلم والاضطهاد دفعها إلى القيام بالبحث عن (الخلاص) ، الذي كان نتيجته المنطقية قيام (الطيور) برحلتها نحو ذلك الهدف ، الأمر الذي ولد ما يمكن تسميته بالنسق (الإرادي) حيث تلمسنا إرادة مجتمع الطيور المضطهد وتوقها إلى (الخلاص) طيلة المسرحية ،

كذلك يمكننا قول الشيء نفسه فيما يخص ما يمكن تسميته بنسق (المقاومة) الذي كان نسقا مضادا لنسق الظلم والاضطهاد والتناحر وردة فعل شعبية طبيعية عليه . كذا نسق (الرحيل) ونسق (البحث عن الحل) و نسق (التمرد) ونسق (المعاناة) ، كلها انساق تولدت عن نسق (الخلاص) وتفاعلت معه على امتداد أحداث النص ، لتكون نتيجة التفاعل هذا النهائية توليد نسق (الإدراك – المعرفة) ، العلاج الذي يجد الباحث أن الكاتب قد ركز عليه كرسالة أراد إيصالها إلينا من خلال نصه . وهذا ما نتلمسه في الحوارية التالية :

" **الجميع : هات ما يبعد اليأس ويقرب .. الخلاص .**

صوت الملك : هيهات لليأس أن يجد طريقا لمن ينشد .. المخلص .

الجميع : أين المخلص ؟

صوت الملك : في الإدراك ..

الجميع : في الإدراك .. ؟

صوت الملك : في الداء والدواء ..

الهدهد : أدركت .. الآن أدركت .. السر في الإدراك ، السر في الإدراك .." ص ٣٤ .

ومن خلال كل ما قدمناه في التحليل نلاحظ أمرين يلفتان النظر لأهميتهما كما يرى الباحث، هما: الأول : إن الكاتب قد نجح في طرحه لـ(الثقافة الشعبية) المكونة لثقافة المجتمع في هذا النص ، كما أنه قد أبدع وهو يستعملها في معالجة القضايا السياسية والاجتماعية ، لقد استطاع بحق إعطاءنا لمحة عن قدرته واستطاعته ترميق (الثقافة الشعبية) وتسويتها مع الثقافة الرسمية المتمثلة بالشكل العام للنص . والثاني : إن الكاتب قد بث انساقا درامية كثيرة في نصه ، إذ كان دائبا على رفد (النص) بهذه الأنساق ليولد الصراع في المسرحية وينميه باستمرار ، لقد حافظ الكاتب على هذه الفاعلية الدرامية منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات :

أولاً: النتائج:

١.ارتكزت (الثقافة الشعبية) بالدرجة الأساس في هذا النص على استثمار نوع من أنواع (الحكاية الشعبية) والذي يسمى بـ(حكاية الحيوان) ، التي التزم الكاتب بنقل رسالتها من خلال النص عن طريق معالجتها بطريقة فنية معاصرة .

٢.تنوعت مظاهر (الثقافة الشعبية) في هذه المسرحية ما بين أغانٍ وحكاية شعبية وأمثال وحكم وحياة يومية .

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٤ المجلد ١٤/ العدد ٢

٣.تنوعت أنساق (الثقافة الشعبية) ومعانيها في هذه المسرحية ما بين النسق الظاهر كنسق (الصراع – سواء أكان فرديا أم جماعيا – ، المحفز ، المقاومة ، التناحر ، الرحيل ، البحث ، التمرد ، المعاناة) ، والنسق المضمر كنسق (النظام ، السلطة ، الرمزي ، الدوامة ، التحكم ، الإرادة ، الحراك الواعي ، الصفاء ، البصيرة ، اليقين) .

٤.اتجه الكاتب إلى تسوية (الثقافة الشعبية) بـ(الثقافة الرسمية) وجعلها ضمن المؤسسة الأدبية الرسمية ليعالج من خلالها قضايا سياسية واجتماعية ، بالإضافة إلى انه استخدم لغة مألوفة ومتداولة من قبل عامة الناس ، يشوبها– إلى حد ما – شيء من الإيحاء والرمز والاستعارة.

٥.هيمنت في النص ثنائيات ضدية ذات بعد نسقي ، قائمة على هيمنة الجانب السلبي فيها دائماً من كلا الشقين كـ(الأنا / الآخر) و (الهدم / البناء) و (القوة /الضعف) و (فوقية / دونية) ، حيث أن معاني الثنائيات النسقية هذهِ قد ظهرت في النص بشكل (التغيب ، الإتكال ، التنافر ، العوز ، التسلط ، الالتزام ، الانتقام ، الجدل ، القتال) .

٦.حافظ الكاتب في هذهِ المسرحية على الفاعلية الدرامية منذُ بداية المسرحية وحتى نهايتها من خلال بثهِ للأنساق الثقافية الدرامية بطريقة يجعل منها في صراع مستمر ودائب مع بعضها البعض .

٧.أدت (الثقافة الشعبية) في هذا النص وظيفتها الثقافية من خلال :–

أ–إيجاد الترابط الروحي والعقلي والفكري والبيئي .

ب–تحقيق سياسة الهدف والمضمون والنقد اللاذع لممارسي السلطة القمعية .

٨.أفرزت (الثقافة الشعبية) في النص المسرحي هذا نوعين مهيمنين من الايديولوجيا ، الأولى : يمكن أن نسميها بـ(الايديولوجيا الجزئية) ، وهذه ظهرت متصفة بكونها (جزئية ، تفردية ، تسلطية)، والثانية يمكن تسميتها بـ(ايديولوجيا الغريب) التي ظهرت في النص هذا متصفة بصفات عدة، فقد كانت ايديولوجيا: (مهيمنة ، تسلطية، إقصائية، تهميشية، جبروتية، كلية وشمولية) .

٩.أسبغت (الثقافة الشعبية) على شخوص المسرحية هذه نوعين من الثقافة، هما: ثقافة الانتماء وثقافة الإحساس بالاغتراب .

ثانيا: الاستنتاجات:

١.قام النص المسرحي العراقي بالدرجة الأساس على استثمار مادة (الثقافة الشعبية) المنوعة – من حكاية وسيرة وأمثال وحكم وأغانٍ وأعراف وتقاليد ومعتقدات وحياة يومية – استثماراً محورياً ، والذي على وفقه تشكلت أنساقها ومعانيها .

٢.تراوحت انساق (الثقافة الشعبية) في النص المسرحي العراقي ما بين النسق الظاهر والنسق المضمر ، إلا أن النسق المضمر كان المهيمن والمساهم الرئيس في تشكل (الثقافة الشعبية) سواء أكان ذلك على مستوى العلاقات السياسية أم العلاقات الاجتماعية أم الايديولوجيا أم السلطة .

٣.إن ظاهرة (الترميق) قد حضرت بكثافة في النص المسرحي العراقي ذي البناء الأدبي وإن كانت طرق معالجة (الثقافة الشعبية) فيهِ متنوعة ومختلفة مستخدمة : التكثيف ، والتوليد ، ونقل المضمون ، واللغة الما بينية ، بالإضافة إلى الرمز والإيحاء والمجاز.

٤.رغم التضاد المحض في طرح الثنائيات النسقية في النص المسرحي العراقي ، إلا أن (الثقافة الشعبية) استطاعت أن تهدم الهوة والتمايز ما بين الثنائيات المتضادة تلك ، في إطار محاولتها لتحقيق التقارب والتساوي واللامركزية .

٥.تنوع طرح (الثقافة الشعبية) في النص المسرحي العراقي تبعاً لتنوع الأنساق والمعاني فيها ، فتارة نجدها ثقافة معاشة ، وتارة ثانية نجدها ثقافة مرحلة ، وتارة ثالثة نجدها (مادية / غير مادية) ، وتارة رابعة نجدها (ثقافة انتماء / ثقافة اغتراب) .

٦.تباينت وظيفة (الثقافة الشعبية) في النص المسرحي العراقي بين الترابط المعنوي والبيئي والمعرفي من جهة، و من جهة أخرى عالجت قضايا متعلقة بالسياسة والسلطة والأيديولوجيا.

الهوامش

(١)ينظر:سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي،(بيروت: دار الكتب العلمية،٢٠١٤ م)، ص ص ١١٦-١١٧.

(٢) كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر:جمال بالقاسم (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع ٢٠١٨م)، ص١٥٠.

*** ستيوارت هول (١٩٣٢- ٢٠١٤) وهو مفكر الماني كان في عام ١٩٦٨ مديراً لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة ببرمنغهام وقد انتقد الاتجاه الاختزالي للماركسية ، ينظر : كريس باركر ، المصدر السابق نفسه ، ص ٣٧٥.

(٣) جون ستوري وآخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبية، تر: خالدة حامد (بغداد : منشورات المتوسط ،٢٠١٧م)، ص٢١.

(٤) جون ستوري وآخرون، المصدر السابق نفسه،ص٣٦.

*نوربير الياس(١٨٩٧-١٩٩٠) سوسيولوجي الماني من اشهر مؤلفاته في مسار الحضارة بجزئين هما: حضارة العادات وحيوية الغرب، ينظر: ناتالي اينيك، سوسولوجيا الفن ،(بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١م)، ص٣٦.

(٥) ناتالي اينيك ،المصدر السابق نفسه ، ص ٣٧.

(٦) سمير حجازي ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديث ، (بيروت : دار الراتب الجامعية ، بلا : ت ، ص ٩١.

(٧) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٥م)،ص١٣٠.

(٨) ويليام رو وفيفيان شلنج، الذاكرة والحداثة للثقافة الشعبية في أمريكا اللاتينية ، تر: منى برنس (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة ،٢٠٠٥م)، ٢٤ص، ص٢٥.

(٩) ارثرايزابرجر، النقد الثقافي- تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء ابراهيم و رمضان بسطاويسي ، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٣م)،ص ٢٢٣.

(١٠) ينظر: جوناثان كالر، النظرية الادبية، تر: رشاد عبد القادر (دمشق :منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠٤م)، ص٥٩.

* لوي التوسير (١٩٢١-١٩٩٠) فيلسوف فرنسي ماركسي وهو احد اهم المنظرين في القرن العشرين ومن اهم كتبه لينين والفلسفة وعناصر النقد الادبي واهم دراسة له هي (قراءة الرأسمال) الذي اعاد فيه قراءة الماركسية بأسلوب تجديدي وتأويلي، ينظر: رحيم ابو رغيف، الدليل الفلسفي ،ج١ ، (بيروت: دار روافد للطباعة والنشر، ٢٠١٥م، ص١٢٠).

(١١) جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل أبو اصبع وفاروق منصور،(ابو حلبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة ،٢٠١٤م)، ص٢٠،ص٢١.

(١٢) جون ستوري واخرون ، الكرنفال في الثقافة الشعبية ،مصدر سابق ذكره ، ص ١٨.

(١٣) جون ستوري ، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، مصدر سابق ذكره ، ص٢١.

(١٤) عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والاشكاليات من الحداثة الى العولمة، ط٣، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٦م)، ص٥٦_ص٥٧

(١٥) المصدر السابق نفسه ، ص٥٥.

* انطونيو غرامشي (١٩٣٧-١٩٨١) منظر ماركسي ايطالي وناشط سياسي كانت مساهمته الرئيسية داخل الدراسات الثقافية من خلال تطبيقه للماركسية على المجتمعات الغربية وطور مفهومي الايديولوجيا والهيمنة، ينظر: كريس باركر، مصدر سابق ذكره، ص ٢٦٣.

(١٦) كريس باركر ،المصدر السابق نفسه ، ص٣٨٨.

(١٧) جون ستوري واخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبية ، مصدر سابق ذكره ، ص٣٣.

(١٨) جون ستوري ، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية ، مصدر سابق ذكره ، ص ٣٠.

(١٩) كريس باركر ، مصدر سابق ذكره ، ص١٥٠.

* الماركسية الجديدة: اتجاه متطور للماركسية والنظرية الماركسية في القرن العشرين وتأتي الماركسية الجديدة ضمن الاطار الاشمل المسمى باليسار الجديد وتشمل كل من النظرية النقدية والماركسية التحليلية والبنيوية الفرنسية. ينظر: سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، مصدر سابق ذكره، ص٢٦٤.

(٢٠) دنيس كوش ،مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، تر: منير العيداني ،(بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ،٢٠٠٩م)،ص١٢٥.

* ثيودور ادرنو (١٩٠٣-١٩٦٩) فيلسوف وعالم وموسيقي الماني ارتبطت مدرسة فرانكفورت بأسمه وتضمنت كتاباته مقاربات فلسفية وفنية شتى . التزم التأليف والتدريس الفلسفي وعلم الاجتماع . وله مؤلفات منها المجتمع ونقد الثقافة ، واراد عبر مؤلفاته تحليل الاستهلاك الثقافي داخل المجتمع الصناعي، ينظر: رحيم أبو رغيف ، مصدر سابق ذكره ،ص٥٤.

(٢١) مايك فيزرشون، ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة، تر: فريال حسن خليفة، (القاهرة : مكتبة الاسرة، ٢٠١٠م)، ص ٥٩.

** يقول (دوسرتو) إننا ندين لليفي شتراوس بتطبيق مفهوم الترميق على ظواهر ثقافية ، لقد استعمل استعارة الترميق في نطاق حول الفكر الاسطوري ، ينتمي الابداع الاسطوري، بحسب رأيه الى فن الترميق الذي يقابل بينه وبين الاختراع التقني المبني على المعرفة العلمية. ينظر: دنيس كوش ، مصدر سابق ذكره ، ص١٢٨.

(٢٢) المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٦.

(٢٣)المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٦.

(٢٤) ينظر: مايك فيزرستون ، مصدر سبق ذكره ، ص ص ٢٦٦-٢٦٧.

(٢٥) دنيس كوش ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٧.

(٢٦) ينظر: مايك فيزرستون ، المصدر السابق نفسه ، ص١٤٧.

(٢٧) ينظر: عبد الغني عماد ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٥٢،١٥٣،١٥٤.

* اميل دوركايم (١٨٥٨-١٩١٧) فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي مؤسس مدرسة علم الاجتماع في فرنسا، اعتقد أن العقل الجماعي هو المرتكز لانطلاق الاخلاق والقيم فجميع النظم السائدة في المجتمع نظم اجتماعية ، مصدرها العقل الجمعي ، ومن مؤلفاته قواعد المنهج الاجتماعي والتربية الخلقية، ينظر: رحيم ابو رغيف، ج١، مصدر سبق ذكره ، ص ٥١٧.

(٢٨) ينظر : جوناثان كالر ، مصدر سبق ذكره ، ص٥٦.

(٢٩) مايكل دينينغ، الثقافة في عصر العوالم الثلاثة ، تر: أسامه الغزولي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والادب ، ٢٠١٣م)،ص١٧.

(٣٠) ينظر: سمير الخليل ، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، مصدر سبق ذكره ،ص١١٤.

(٣١) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص١١٤.

(٣٢) مايكل دينينغ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٢١.

(٣٣) ينظر :جوناثان كالر ،مصدر سبق ذكره ،ص ٥٩.

(٣٤) عبد الواحد ابن ياس، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١١م، ص٥٣).

*الديثرامب: أغنية جماعية تؤديها جوقة تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح معاني الكلمات علما إن عدد الجوقة خمسون رجلا، ينظر: فايز ترحيني ، الدراما ومذاهب الأدب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م)، ص٦٨ .

(٣٥) فايز ترحيني، المصدر السابق نفسه، ص٦٩.

([٣٦]) ينظر: عبد الواحد ابن ياسر، مصدر سبق ذكره، ص٨٩.

([٣٧]) أسخيلوس، تراجيديات أسخيلوس، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م)، ص١١.

([٣٨]) عبد الواحد ابن ياسر، المصدر السابق نفسه، ص٨٩.

([٣٩]) فايز ترحيني ، مصدر سبق ذكره ص٧٢.

([٤٠]) المصدر السابق نفسه، ص٧٢.

([٤١]) المصدر السابق نفسه، ص٧٥.

([٤٢]) ينظر: روجيه عساف، سيرة المسرح والعصور القديمة، ج١، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ص٢٧٩.

([٤٣]) المصدر السابق نفسه، ص٢٢٥.

([٤٤]) ينظر: روجيه عساف، سيرة المسرح أعلام وأعمال القرون الوسطى، ج٢، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع،٢٠٠٩م)، ص٢٤٥.

([٤٥]) ينظر: عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب ١٩٦٣م)، ص٥٩.

([٤٦])المصدر السابق نفسه، ص٧٠.

([٤٧]) روجيه عساف، سيرة المسرح، أعلام وأعمال عصر النهضة، ج٣، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص١٣.

([٤٨]) ينظر: شكيب خوري، الكتابة والية التحليل مسرح سينما تلفزيون، (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، ٢٠٠٨م)، ص٥٦.

([٤٩]) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٥٦.

([٥٠]) فايز ترحيني، مصدر سبق ذكره، ص١٠٨.

([٥١]) ينظر: شكيب خوري، مصدر سبق ذكره، ص٥٧.

([٥٢]) المصدر السابق نفسه، ص٥٨.

([٥٣]) ينظر: قاسم محمد كوفحي و محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية . نظرة جديدة، (عمان: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨م)، ص١٧٧.

([٥٤]) ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (الجيزة : هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠م)، ص٨٤.

([٥٥]) شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص٤٤٧.

([٥٦]) ينظر: رشاد رشدي، المصدر السابق نفسه، ص٨٦.

([٥٧]) المصدر السابق نفسه، ص٨٥.

([٥٨]) ينظر: فايز ترحيني، مصدر سبق ذكره، ص١٢٦.

([٥٩]) المصدر السابق نفسه، ص١٢٧.

(٦٠) شكري عبد الوهاب، مصدر سبق ذكره، ص٥٠٢.

(٦١) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع،٢٠١٠م)، ص٢٤٤.

(٦٢) المصدر السابق نفسه، ص٢٤٥.

(٦٣) ألكسي بوبون، التكامل الفني في العرض المسرحي، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٤٧٦م)، ص١٨٨.

(٦٤) فايز ترحيني، مصدر سبق ذكره، ص٢٠٣.

(٦٥) نهاد صليحة، مصدر سبق ذكره،ص٢٤٧.

(٦٦) المصدر السابق نفسه، ص٢٤٧.

(٦٧) ينظر: فهمي جدعان، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين . الأدب والنقد . الفنون ، م٢،(الأردن: مؤسسة عبد الحميد سومان، ٢٠٠٨م)، ص٤٧٤.

(٦٨) فائز طه سالم، تحولات أداء الممثل في المسرح وتطبيقاتها في المسرح العراقي، (بغداد: دار ومكتبة عدنان، ٢٠١٤م)، ص٤٦.

(٦٩) المصدر السابق نفسه، ص٤٦.

(٧٠) برتولد برشت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، (بغداد: دار الحرية للطباعة ١٩٧٣م) ص٨١٨.

(٧١) فائز طه سالم، المصدر السابق نفسه، ص٤٧.

(٧٢) شكيب خوري، مصدر سبق ذكره، ص٢١٩.

(٧٣) ينظر: فهمي جدعان، مصدر سبق ذكره، ص٤٧٥.

(٧٤) ينظر: شكري عبد الوهاب، مصدر سبق ذكره، ص٧١٣، ص٧١٤،ص٧١٥.

(٧٥) قاسم محمد ، رسالة الطير، (بغداد : المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٤م) ، ص٢-٣ . وسيشير الباحث لاحقا إلى أرقام الصفحات في متن التحليل بعد الاقتباس مباشرة .

المصادر:

١.دنيس كوش ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر : منير الصيداني (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية،٢٠٠٧ م)،

٢.سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي،(بيروت: دار الكتب العلمية،٢٠١٤ م).

٣.كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر:جمال بالقاسم (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع ٢٠١٨م) .

٤.جون ستوري وآخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبية، تر: خالدة حامد (بغداد : منشورات المتوسط ،٢٠١٧م.

٥.ناتالي اينيك، سوسولوجيا الفن ،(بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١م)

٦.جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج١، (قسم : سليما نزاده ، ١٣٨٥هـ) .

٧.سمير حجازي ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديث ، (بيروت : دار الراتب الجامعية ، بلا:ت).

٨.سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٥م).

٩.ويليام رو وفيفيان شلنج، الذاكرة والحداثة للثقافة الشعبية في أمريكا اللاتينية ، تر: منى برنس (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة ،٢٠٠٥م).

١٠.ارثرايزابرجر، النقد الثقافي– تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء ابراهيم و رمضان بسطاويسي ، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٣م).
١١.جوناثان كالر، النظرية الادبية، تر: رشاد عبد القادر (دمشق :منشورات وزارة الثقافة ،٢٠٠٤م).
١٢.رحيم ابو رغيف، الدليل الفلسفي ،ج١ ، (بيروت: دار روافد للطباعة والنشر، ٢٠١٥م).
١٣.جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل أبو اصبع وفاروق منصور،(ابو حلبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة ،٢٠١٤م).
١٤.عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والاشكاليات ... من الحداثة الى العولمة ،(بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ،٢٠٠٨م).
١٥.مايك فيزرشون، ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة، تر: فريال حسن خليفة، (القاهرة : مكتبة الاسرة، ٢٠١٠م).
١٦.مايكل دينينغ، الثقافة في عصر العوالم الثلاثة ، تر: أسامه الغزولي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والادب ، ٢٠١٣م).
١٧.عبد الواحد ابن ياس، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١١م).
١٨.فايز ترحيني ، الدراما ومذاهب الأدب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م).
١٩.أسخيلوس، تراجيديات أسخيلوس، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م).
٢٠.روجيه عساف، سيرة المسرح والعصور القديمة، ج١، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م).
٢١.روجيه عساف، سيرة المسرح أعلام وأعمال القرون الوسطى، ج٢، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع،٢٠٠٩م)
٢٢.عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب ١٩٦٣م).
٢٣.روجيه عساف، سيرة المسرح، أعلام وأعمال عصر النهضة، ج٣، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م).
٢٤.شكيب خوري، الكتابة والية التحليل مسرح سينما تلفزيون، (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، ٢٠٠٨م).
٢٥.قاسم محمد كوفحي و محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية . نظرة جديدة، (عمان: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨م).
٢٦.رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (الجيزة : هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠م).
٢٧.شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)
٢٨.نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع،٢٠١٠م).
٢٩.ألكسي بوبون، التكامل الفني في العرض المسرحي، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٤٧٦م).

٣٠.فهمي جدعان، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين . الأدب والنقد . الفنون ، م٢،(الأردن: مؤسسة عبد الحميد سومان، ٢٠٠٨م).
٣١.فائز طه سالم، تحولات أداء الممثل في المسرح وتطبيقاتها في المسرح العراقي، (بغداد: دار ومكتبة عدنان، ٢٠١٤م).
٣٢.برتولد برشت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، (بغداد: دار الحرية للطباعة ١٩٧٣م).
٣٣.قاسم محمد ، رسالة الطير، (بغداد : المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ١٩٨٤م).

Sources:

1- Dennis Koch, The Concept of Culture in the Social Sciences, Trans.: Munir Al-Sidani (Beirut, Center for Arab Unity Studies, 2007 AD،
2- Samir Al-Khalil, Guide to Terminology of Cultural Studies and Cultural Criticism, (Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 2014 AD.
3- Chris Parker, Dictionary of Cultural Studies, Trans.: Gamal Balqasim (Cairo: Roya Publishing and Distribution 2018.
4- John Storey and others, Carnival in Popular Culture, Trans. Khalida Hamid (Baghdad: Mediterranean Publications, 2017 AD.
5-Nathalie Enick, Sociology of Art, (Beirut: Center for Arab Unity Studies, 2011(
6- Jamil Salbia, The Philosophical Dictionary, Part 1, (Section: Salima Nizadeh, 1385 AH.
7-Samir Hijazi, Modern Dictionary of Linguistic and Literary Terms, (Beirut: Dar Al-Rateb University, Bla: T.
8-Saeed Alloush, Dictionary of Contemporary Literary Terms, (Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubani, 1985 AD.
9- William Rowe and Vivian Shilling, Memory and Modernity of Popular Culture in Latin America, Trans.: Mona Prince (Cairo: Supreme Council of Culture, 2005 AD.(
10-Arthur Zeisberger, Cultural Criticism - An Initial Introduction to the Main Concepts, Trans.: Wafaa Ibrahim and Ramadan Bastawisi, (Cairo: Supreme Council of Culture, 2003 AD.
11-Jonathan Kaler, Literary Theory, Trans.: Rashad Abdel Qader (Damascus: Ministry of Culture Publications, 2004 AD.
12-Rahim Abu Ragheef, The Philosophical Guide, Part 1, (Beirut: Dar Rawafed for Printing and Publishing, 2015 AD.
13-John Storey, Cultural Theory and Popular Culture, Trans. Saleh Khalil Abu Isbaa and Farouk Mansour, (Abu Halabi: Abu Dhabi Tourism and Culture Authority, 2014 AD.

14-Abdel-Ghani Imad, Sociology of Culture - Concepts and Problems... from Modernity to Globalization, (Beirut: Center for Arab Unity Studies, 2008.
15-Mike Fesershon, Consumer Culture and Postmodernism, Trans.: Ferial Hassan Khalifa, (Cairo: Family Library, 2010 AD.
16-Michael Denning, Culture in the Age of the Three Worlds, Trans.: Osama Al-Ghazouli (Kuwait: World of Knowledge Series for Culture, Arts, and Literature, 2013 AD.
17-Abdul Wahid Ibn Yas, The Life of Tragedy in the Philosophy of Tragic Genre and Its Poetics, (Algeria: Difference Publications, 2011 AD.
18- Fayez Tarhini, Drama and Doctrines of Literature, (Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1988 AD.
19-Aeschylus, The Tragedies of Aeschylus, Trans.: Abdul Rahman Badawi, (Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing, 1996 AD.
20-Roger Assaf, The Biography of Theater and Antiquity, Part 1, (Beirut: Dar Al-Adab for Publishing and Distribution, 2009 AD.
21-Roger Assaf, The Biography of Theater, Medieval Figures and Works, Part 2, (Beirut: Dar Al-Adab for Publishing and Distribution, 2009 AD
22- Abdel Rahman Sidqi, Theater in the Middle Ages, (Cairo: General Book Authority 1963 AD.
23- Roger Assaf, Biography of the Theater, Icons and Works of the Renaissance, Part 3, (Beirut: Dar Al-Adab for Publishing and Distribution, 2010 AD.
24-Shakib Khoury, Writing and the Analysis Mechanism, Theater, Cinema, Television, (Beirut: Bisan Publishing, Distribution and Media, 2008 AD.
25-Qasim Muhammad Kufahi and Muhammad Yusuf Nassar, Artistic Theories in Art and the Musical and Dramatic Arts - A New Look, (Amman: Modern World of Books, 2008 AD.
26- Rashad Rushdie, Drama Theory from Aristotle to the Present, (Giza: Hala Publishing and Distribution, 2000 AD.
27-Shukri Abdel Wahab, The History and Development of Theatrical Architecture, (Alexandria: Horus International Publishing and Distribution Foundation, 2007 AD(
28-Nihad Saliha, Theater between Art and Thought, (Giza: Hala Publishing and Distribution, 2010 AD.
29-Alexis Bobon, Artistic Integration in Theatrical Performance, (Damascus: Ministry of Culture and National Guidance, 1476 AD.

30-Fahmi Jadaan, Harvest of the Century: Scientific and Human Achievements in the Twentieth Century - Literature and Criticism - Arts, Part 2, (Jordan: Abdul Hameed Suman Foundation, 2008 AD.
31- Fayez Taha Salem, Transformations of the Actor's Performance in Theater and Their Applications in Iraqi Theater, (Baghdad: Adnan House and Library, 2014 AD.(
32- Bertolt Brecht, The Theory of Epic Theater, Trans.: Jamil Nassif, (Baghdad: Freedom Printing House, 1973 AD.
33-Qasim Muhammad, The Bird's Message, (Baghdad: General Organization for Cinema and Theater, 1984 AD.