مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٣ المجلد ١٣/ العدد ٣

التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي
(مسرحية وداعا أيها الجنرال أنموذجا)

أ.م.جمال غازي حسين السلطاني
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

أ.د.معتمد مجيد حميد العبيدي
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

البريد الإلكتروني Email : jmailj111@gmail.com
fine.moatmed.majeed@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية: سوسيو، ثقافة، تحول، مسرح ، نص.

كيفية اقتباس البحث

السلطاني ، جمال غازي حسين، معتمد مجيد حميد العبيدي، التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي (مسرحية وداعا أيها الجنرال أنموذجا)، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠٢٣،المجلد:١٣ ،العدد:٣ .

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

Sociocultural transformations in the Iraqi theatrical text (Good bye, General, as an example)

Assist Prof .Jamal Ghazi Hussein Al Sultani
University of Babylon/collge of fine arts/department of dramatic arts

Prof. Dr. Moatmed Majeed Hameed
University of Babylon/collge of fine arts/department of dramatic arts

Keywords : Socio, culture, transformation, theater, text.

How To Cite This Article
Al Sultani, Jamal Ghazi Hussein, Moatmed Majeed Hameed, Sociocultural transformations in the Iraqi theatrical text (Good bye, General, as an example), Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2023,Volume:13,Issue 3.

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

Sociocultural transformations constitute an important part of the lives of Iraqi playwrights, as they have a clear significance that was evident in most of their writings, as they constitute the largest part of their knowledge stock of political, social, cultural and economic changes and variables that remained engraved in their memory and affected them and what they created from their theatrical texts. The life of the playwright remains with him as a self-recovery that he recalls every moment in order to finally be reflected in what he writes. Thus, most of their writings include those variables, changes and developments that took place in their mother society and in their lived reality. They remain repeated in front of them, like the theatrical scenes that they write, so their pens remain rich in their creative giving under the weight of the occupation and the oppression of the ruling authorities. Injustice, oppression, hunger, deprivation, and expulsion from their homelands, so their memory kept

bringing them back always to those successive events on their homeland and their environment through the succession of generations, irritating their feelings, reminding them of every abhorrent event and every difficult moment, so these writers broadcast these transformations through their theatrical texts that they wrote in every historical era, archived Therefore, the event that took place in that time period in several ways, hiding behind their lines and phrases symbols by which they tried to change their reality for the better, hiding behind those symbols. From here, the role of the playwright appears, who tries to breathe new life into these texts, charging them with human, intellectual and emotional values and contents in a dramatic form covered by the template of contemporary intellectually, that is, conveying his ideas and the values they bear on the lived reality. From this standpoint, the researcher sought to study his tagged subject (Sociocultural transformations in the Iraqi theatrical text(
The research was divided into four chapters, the first of which concerned the methodological framework, the research problem centered on the following question:

What are the sociocultural transformations in the Iraqi theatrical text?
While its importance and need for it was evident as it studies the socio-cultural transformations of the Iraqi theatrical text since the year (1968-2020 AD), each period of time shaped its living time at the time and the dramatic treatment of it at the present time, especially in the texts of the Iraqi writer, given that he remained preserving those social, political, economic and religious transformations. In his mind, smashing every barrier of past and present time. As for the goal of the research, it was limited to (knowing the socio-cultural transformations in the Iraqi theatrical text). As for its limits, it included the texts authored (1968-2020 AD) in line with the purposefully selected research sample and the justifications mentioned in the third chapter, while the chapter concluded by defining the main terms mentioned in the title.

As for the second chapter, it included the theoretical framework and previous studies, as it was divided into three sections. The theoretical framework reached by the researcher and previous studies.
As for the third chapter, it included the research procedures, the research community according to the spatial boundaries specified in the first chapter. As for its samples, it was limited, according to the title, to one play, which is a play (Farewell, General to Qasim Fanjan) as it is the model taken in this research and according to what is indicated in the main title of the research as well as Research tool and methodology.

In the fourth chapter, the researcher reached a set of results, conclusions, recommendations, and proposals. Among the most important findings of the researcher are:

1 .Inspiration of the folklore and the historical legacy through the presence of characters (One Thousand and One Nights) such as (Shaherazade) in more than one theatrical text as a sociocultural transformation in the Iraqi theatrical text.

2 .The Iraqi theatrical text expresses the loss of the cultural identity of the Iraqi and Arab individual. This is represented by the existence of a sense of (social alienation) represented by a group of dialogues in these texts, i.e. the issue of belonging to the homeland and its Iraqi society, i.e. the loss of its human self, which is one of the important transformations in the Iraqi theatrical text.

ملخص البحث

تشكل التحولات السوسيوثقافية جزءا مهما من حياة الكتاب المسرحيين العراقيين كونها ذات دلالة واضحة تجلت في اغلب كتاباتهم ، كونها تشكل الجزء الأكبر من مخزونهم المعرفي من تغيرات ومتغيرات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية ظلت محفورة في ذاكرتهم اثرت بهم وبما ابدعوا به من نصوصهم المسرحية فكل ما حصل ويحصل في حياة الكاتب المسرحي يظل معه كمكنون ذاتي يسترجعه كل لحظة لكي ينعكس اخيرا فيما يكتبه وبذلك اصبحت اكثر كتاباتهم تتضمن تلك المتغيرات والتغيرات والتطورات الحاصلة في مجتمعهم الأم وفي واقعهم المعاش باقية تتكرر امامهم مثل المشاهد المسرحية التي يكتبونها فتبقى اقلامهم غنية بعطائهم الخلاق تحت وطأة الأحتلال وبطش السلطات الحاكمة وظلم وقهر وجوع وحرمان وابعاد عن الأوطان، فبقيت ذاكرتهم تعيدهم دائماً الى تلك الأحداث المتعاقبة على وطنهم وبيئتهم عبر تعاقب الأجيال مهيجة لمشاعرهم تذكرهم بكل حدث مقيت وكل لحظة عصيبة ،لذلك قام هؤلاء الكتاب ببث تلكم التحولات عن طريق نصوصهم المسرحية التي كتبوها في كل حقبة تأريخية مؤرشفين لذلك الحدث الذي حصل بتلك الحقبة الزمنية بعدة طرق خافين خلف اسطرهم وعباراتهم رموزا حاولوا بها تغيير واقعهم نحو الأفضل متخفين خلف تلك الرموز . من هنا يظهر دور الكاتب المسرحي الذي يحاول بث الحياة من جديد في تلك النصوص ، محملاً إياها بالقيم والمضامين الإنسانية والفكرية والوجدانية بصيغة درامية يكسوها قالب المعاصرة فكرياً ، أي نقل أفكاره وما تحمله من قيم على الواقع المعيش ، ومن هذا المنطلق سعى الباحث إلى دراسة موضوعته الموسومة (التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي)

قسم البحث على أربعة فصول ، عني الأول منها بالإطار المنهجي ، مشكلة البحث المتمحورة في التساؤل الآتي :

(ما التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي ؟)

فيما تجلت أهميته والحاجة إليه بوصفه يدرس التحولات السوسيوثقافية للنص المسرحي العراقي منذ عام (١٩٦٨-٢٠٢٠م) فكل حقبة من الزمن شكلت زمنها المعيش آنذاك والمعالجة الدرامية لها في الوقت الحاضر لاسيما في نصوص الكاتب العراقي على اعتبار انه بقي محتفظا بتلك التحولات الأجتماعية والسياسية والأقتصادية والدينية عالقة في ذهنه محطما بها كل حاجز للزمن الماضي والحاضر ، إما هدف البحث فقد أقتصر على(تعرف التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي). أما حدوده فتضمنت النصوص المؤلفة (١٩٦٨-٢٠٢٠م) تماشياً مع عينة البحث المنتخبة قصدياً وللمسوغات الوارد ذكرها في الفصل الثالث ، فيما ختم الفصل بتحديد المصطلحات الرئيسة الوارد ذكرها في العنوان .

أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري والدراسات السابقة ، إذ قسم الى ثلاثة مباحث عني الأول منها بدراسة السوسيوثقافي : المرجعيات و المفهوم ، وعني الثاني بدراسة التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العالمي ، أما الثالث فقد تناول التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العربي ، واختتم هذا الفصل بمؤشرات الإطار النظري التي توصل إليها الباحث والدراسات السابقة .

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث ، مجتمع البحث وفق الحدود الزمكانية المحددة في الفصل الأول أما عيناته فقد اقتصرت حسب العنوان على مسرحية واحدة وهي مسرحية(وداعا ايها الجنرال لقاسم فنجان) كونها النموذج الماخوذ في هذا البحث وبحسب ما مبين في العنوان الرئيسي للبحث فضلاً عن أداة البحث ومنهجه .

وفي الفصل الرابع توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن اهم النتائج التي توصل إليها الباحث :

١.استلهام التراث الشعبي والموروث التأريخي عن طريق وجود شخصيات (الف ليلة وليلة) مثل(شهرزاد) في اكثر من نص مسرحي كتحول سوسيوثقافي في النص المسرحي العراقي.

٢.عبر النص المسرحي العراقي عن فقدان الهوية الثقافية للفرد العراقي والعربي تمثل ذلك بوجود احساس (الأستلاب الأجتماعي) متمثلا بمجموعة من حوارات تلك النصوص اي قضية الأنتماء الى الوطن ومجتمعه العراقي اي فقدانه لذاته الأنسانية وهو من التحولات المهمة في النص المسرحي العراقي.

الفصل الأول

اولا: مشكلة البحث

لقد حاول الفنانون والأدباء ايجاد سبل فنية لأحتواء أزماتهم الروحية المستعرة والتغلغل في خفايا النفس البشرية وأسرارها ومنْ اهم ما يميز النصوص المسرحيةِ انها تكون حاملةَ لحضارة الشعوب والامم وثقافتها اضافة لما تحمله من ما يجول في دواخل كتابها من افكار ومواضيع جديدة يسعى الكتاب من خلالها الى تطوير وتقدم مجتمعهم نحو الافضل من خلال السابق واللاحق من نتاجاتهم الادبية . اذ لم يخل تأريخ الأنسان من الأهتمامات المختلفة بدراسة الأنسان وثقافته وفي الماضي كان الأهتمام بثقافة الأنسان من اساطير وحكايات وعلاقتها بالدين والتي قدمت في المسرح كنصوص تحمل تراثا شعبيا مهما على اعتبار ان الثقافة هي كل العلوم والمعتقدات والفنون والطبائع والتقاليد وتظهر نتيجة نقلها من الماضي الى الحاضر من جيل الى جيل وما لها من تأثير بارز ومؤثر على المجتمع الأنساني والذي يدرس بواسطة علم الأجتماع والذي يرتبط بالأنساق المعرفية العديدة الأخرى والثقافة من اهمها لان الثقافة دائمة الأرتباط بالمجتمع ولذلك يقوم الباحثون والدارسون لتلك النصوص المسرحية الادبية على اظهار تلك الثيمات والافكار والموضوعات عن طريق الدراسات الاكاديمية التي يقومون بها باستخدام المناهج البحثية العلمية وبإشراف اساتذتهم لذلك نجد كثيراً من الحقائق العلمية والادبيةِ واللغويةِ تتكشف بعد اجراء تلك الدراسات والبحوث عليها فتظهر ما هو خفي ومستتر خلف تلك الكلمات التي يتشكل منها النص المسرحي الادبي وعلى الرغم من كثرة الدراسات والبحوث العلمية الا ان ما زالت هناك ثيماتٍ وموضوعاتٍ لم يتناولها الباحثون والدارسون للنصوص المسرحيةِ لذا صار جلياً على الباحث ومن خلال قراءاته المتواليةِ والمتعددةِ للنصوص المسرحية والدراسات عنها ان يجد ثيمة او موضوع يسلط الضوء عليه وقد وجد موضوعة (السوسيو ثقافة) حاضرةً في العديد من النتاجات الادبية المسرحية والتي اثارت الباحث ليجعلها الموضوعة الرئيسية في بحثهِ معتبراً اياها ظاهرة مهمة في مجال كتابة النص المسرحي متلافياً التكرار في المواضيع وهذه الظاهرة تستحق الدراسة .

حيث شكلت السوسيوثقافة هما معرفيا طاغيا خلال القرن الماضي وقد جعلت حقلها هذا مساحة كبيرة قابلة للبحث والتحليل . وهي هم قد اخذ بالتضخم ومساحة اصبحت اكثر اتساعا في عصر العولمة المعلوماتية الثقافية والتي كانت محملة بالكثير من المعتقدات والقيم والمعايير والرموز والأيديولوجيات والتي داعبت العقل البشري . لذا قام الباحث بوضع الأستفهام الأتي: **(ما هي التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي؟)**

ثانيا– اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية البحث في تقصي ودراسة النصوص العراقية المسرحية التي توجد فيها تحولات سوسيوثقافية بارزة ساهمت وبشكل فعال في تغييرات كانت مرافقة للمسرح العراقي لسنوات عديدة باعتباره يتناول دراسة تسلط الضوء على منطقة مهمة في كتابة النص المسرحي من خلال وجود التحول السوسيوثقافي في النصوص المسرحية العراقية وكيف اعتمد الكاتب المسرحي العراقي في كتابة هذه النصوص على عناصر مختلفة ساهمت وبشكل واضح في ظهور هذا التحول.اما الحاجة الية في كونه يفيد الدارسين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة المختصين في مجال الدراما ولا سيما النقد والتأليف المسرحي كذلك التحفيز على حث الدارسين للمسرح في اختيار مواضيع جديدة غير مدروسة مسبقا.

ثالثا – هدف البحث :

(تعرف التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي)

رابعا – حدود البحث :

١–الزمانية : ١٩٦٨–٢٠٢٠م.

٢–المكانية : العراق.

٣–الموضوعية: **دراسة التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي العراقي**

خامسا– تحديد المصطلحات

١. **التحول لغة:** التحول في مختار الصحاح هو "حال الى مكان اخر ،يحول، حولا ،وحولا، اي تحول، والتحول تنقل من موضع الى موضع" (١)

وفي المعجم الوسيط" تحول :تنقل من موضع الى موضع، او من حال الى حال ،وعن الشيء: انصرف الى غيره" (٢)

٢– التحول اصطلاحا:

عرف هيغل التحول على انه"عملية الانتقال من المحسوس الى المجرد بواسطة الحدس" (٣)

ويعرف التحول ايضا على انه "احد القوانين الرئيسية للجدل، يشير كيف وفي اي ظروف تحدث الحركة والتطور، وهذا القانون الموضوعي الكلي يقرر، ان تراكم التغيرات الكمية التدريجية تؤدي بالضرورة الى تغيرات جذرية في الكيف التي تتحول على شكل فقرات من كيف قديم الى كيف جديد" (٤)

ويعرف اديث كيروزيل التحول الى انه "انتقال يدل على شيء اخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها او يتلقاها" (٥)

السوسيو ثقافة

أ – السوسيو (علم الاجتماع Sociology)

١ – لغة

ويعرف الاجتماع لغة على انه هو "تجمع القوم أي اجتمعوا من هنا وهنا ، وجماع الناس بالضم أخلاطهم وهم الاشابة من قبائل شتى ، ويقال أجمعت الأمر على الأمر إذا عزمت عليه "(٦).

وعرفه ابن سينا لغة على انه"وجود أشياء كثيرة يعمها معنى واحد ، أما ابن خلدون فيقول إن الاجتماع هو الاجتماع الإنساني بتعبير العلماء عن هذا بقولهم إن الإنسان مدني الطبع "(٧)

٢ –اصطلاحا :

علم الاجتماع هو " تلك الطبائع الخاصة بالجماعات الإنسانية والتي تنحل إلى الطبائع التي يبحث فيها علم النفس أو علم الحياة ، والمذهب الاجتماعي(Socoologisme) هو المذهب الذي يفسر المسائل الفلسفية الأساسية وحوادث تأريخ الأديان بعلم الاجتماع "(٨) .

وسوسيو، من: ((SOCIUS))، "لفظ لاتيني استعمله عدة كتاب ، خصوصا كتاب اللسان الانكليزي، وبالأخص ج. م بالدوين، للدل على فرد ، من الزاوية الذهنية بوصفه عضوا في مجتمع ،

أي من حيث انه واع لعلاقته بأنوات أخرى مشابهة لأناه ، كذلك يقول بهذا المعنى (أنا اجتماعي) ويذهب إلى انه هو الأنا الحقيقي العيني ، بينما الأنا المنظور إليه بمعزل عن علاقاته الاجتماعية ، ليس سوى تجريد" (٩) .

ب– الثقافة

١ – لغة :

تعرف أنها : "ثقف الرجل ثقفا صار حاذقا فطنا فهو ثقف، وثقافة من مثاقفة وثقافا ، أي ثقف الشيء أقام المعوج منه وسواه ، والإنسان أدبه وعلمه وهذبه وتثاقفوا تثاقف بعضهم بعضا . ثقافة العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها "(١٠).

٢ –اصطلاحا : وهي" تنمية بعض الملكات العقلية أو تسوية بعض الوظائف البدنية ومنها تثقيف العقل وتثقيف البدن ، وكذلك الثقافة الرياضية والأدبية أو الفلسفية ، والثقافة بالمعنى العام هي مايتصف به الرجل الحاذق المتعلم من ذوق ، وحس انتقادي ، وحكم صحيح ، أو هي التربية التي أدت إلى إكسابه هذه الصفات " (١١) .

التعريف الإجرائي للتحولات السوسيوثقافة :

هي (التغيرات التي تطرأ على النتاجات الأدبية تبعا للأختلافات الثقافية التي تحدث في البنية المجتمعية في كل زمان ومكان والذي يظهر جلياعلى تلك النتاجات)

الفصل الثاني

المبحـــــث الأول

(السوسيو ثقافي: المرجعيات والمفهوم)

ان الثقافة جزء لا يتجزأ من المجتمع الانساني لما لها من اثر بالغ في حياة الانسان منذ ظهور البشرية ليومنا هذا .

فعند دراسة الثقافة فنحن نبحث عن موقعها في الحياة الاجتماعية وبذلك فقد التقت الثقافة بالمجتمع هنا ليكونان مفهوما بحث الكثير من الباحثين والدارسين في علم الاجتماع عنه لينتج عن ذلك (علم الاجتماع الثقافة) او(سوسيولوجيا الثقافة) الذي عد كمفهوم من المفاهيم التي لاقت رواجا في كافة العلوم الاجتماعية والانسانية لكونه يدخل في امور مهمة تخص الانسان ومحيطه وكينونته و استمراريته فهو يقوم بقراءة طلاسم وشفرات ورموز الانسان في المجتمعات البشرية والتي تظهر من خلال سلوكياته المختلفة والمتنوعة فهو يرتبط بأنماط عيشه وكيفيه تواصله مع الاخرين .

فالثقافة هي العنصر الرئيسي المسيطر على تصرفات الفرد وسلوكياته داخل المجتمع سواء كانت مكتسبة من خلال مجتمعه الخاص او متوارثة عبر الاجيال المتعاقبة.

وان وجود (سوسيولوجيا الثقافة) للإجابة على اسئلة واستفسارات كثيرة تخص الوجود الأنساني في المجتمع البشري فهناك تفاعل واضح بين الثقافة والمجتمع من من خلال تعدد الانساق الثقافية داخل المجتمع الواحد او من خلال تعدد المجتمعات ذات ثقافات مختلفة.

واضافة لذلك فان للثقافة الدور الكبير في الحفاظ على ارث المجتمع بكل ما يحمله من ايجابيات السلوك الحضاري بكل ما يطرأ عليه من تغييرات سواء كانت سياسية او عقائدية او اجتماعية بمضمونها السلوكي الاخلاقي والتي ساهمت في ولادة هذا العالم وهو(سوسولوجيا الثقافية) كعلم مهم دارس لها . وكبداية منا للوقوف على اهم المرجعيات ل(سوسولوجيا الثقافة) يتطلب منا ايجازا تأريخيا له منذ نشاته الاولى على يد الالماني (الفريد فيبر)[١٢] والذي بدوره ساهم كثيرا في دراسة الحضارة للشعوب مما جعلة يبتدع هذا الصيغة وهي (سوسولوجيا الثقافة)[١٣] والذي ميزبين الحضارة والثقافة حيث قال واصفا الحضارة على انها تشمل كل من المعرفة

الوضعية و العلمية التكنلوجية والتي تتكون من المعلومات التي يمكن تمريرها عبر الاجيال المتعاقبة من جيل لأخر اما الثقافة فأنها تتعلق بدراسة جميع الاشكال الروحية للإنسان وما تتضمنه من كل قيم ومقاييس وكل عادات وافكار صحيحه او غير صحيحه بحسب اختلافها من مجتمع لأخر ومن فرد لأخر وتختلف بحسب اختلاف الفترات الزمنية عبر التاريخ [١٤] وبالنظر للصلة الوثيقة بين الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع وكذلك لوجود العلاقة الوظيفية بين الثقافة والمجتمع فقد شكل مفهوم (الثقافة) مفهوما اساسيا في علم الاجتماع ونظرا لاتساع ميدان علم الاجتماع في وقتنا الحاضر وكثافة البحوث الميدانية النظرية في مختلف فروعه التخصصية لذلك قد بدأت بعض مفاهمية تتخذ لنفسها قنوات مستقلة او فروعا تخصصية في نطاق علم الاجتماع العام وفي مقدمتها مفهوم (الثقافة) بعد تبنية من قبل عالم الاجتماع الالماني (الفريد فيبر) والذي ذكره الباحث كما سبق جاعلا(سوسولوجيا الثقافة) فرعا تخصصيا من فروع علم الاجتماع العام.

وان علم سوسيولوجيا الثقافة بالدرجة الاساس يعتمد على التحليل السوسيوثقافي عن طريق " تفكيك الموقف واعادته الى جذوره من جهة وتبيان الية اشتغال العناصر الثقافية المتعددة وتفاعلها والمفضية الى كشف العناصر المضمرة او المستورة وعلى اهمية اثبات العلاقة بين الانتاج الفكري والواقع الاجتماعي، الا ان الاهم هو تحليل اشكال هذه العلاقة واليات اشغالها، فضلا عن ابراز الوظيفة الاجتماعية لهذا الانتاج وخصوصا ان المنتجين ((والفاعلين)) يؤدون ادوار قد يعونها وقد لا يعونها لصالح فئات او طبقات او سياسات معينة" [١٥] .

ولضرورة الايضاح بشكل اكثر لما سبق لما تشكله الثقافة من اهمية في السوسيوثقافة فهي " قبل كل هي نتاج اجتماعي وانساني، وهي مكتسبة ونامية ومتغيرة، بل هي كل ونسيج متداخل. وهي افكار واعمال متباينة في المضمون ومتشابهة في الشكل، نسبية ومثالية، انتقائية وتراكمية، واليات التفاعل تقوم على التبادل والتعاون، والتماثل والالزام والصراع، وفي ضوء ذلك ينبغي اذا التمييز بين انساق الترابط الثقافي واليات التفاعل من جهة وبين منطق الفاعلين ومشاريعهم وتماثلاتهم، ولكل منهما في التحليل السوسيوثقافي منطقه ومفاعليه ومساره" [١٦] .

وحيث اكتسبت كلمة" (ثقافة) او (Culture) معناها فكريا في اوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر" [١٧]اما الكلمة في اللغة الفرنسية فلقد كانت تعني في القرون الوسطى (الطقوس الدينية Cultures) ولم تعبر عن فلاحة الارض الا في القرن السابع عشر[١٨].

وبحسب التسلسل التاريخي فقد عبرت تلك الكلمة في القرن الثامن عشر عن التكوين الفكري عموما وعن التقدم الفكري للشخص الواحد خاصة وعما يتطلبه ذلك من عمل وما ينتجه

من تطبيقات اما عند انتقال تلك الكلمة الى المانيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر اكسبها لأول مرة وقبل رجوعها الى فرنسا مضمونا جماعيا فقامت تدل وبخاصة التقدم الفكري الذي يحصل عليه الشخص او المجموعات الانسانية بصفة عامة اكتسبت كلمة (ثقافة) في المانيا هذا المضمون في موازاة لتصور عام لتاريخ البشرية اعتبرت فيه درجات التقدم الفكري معيارا اساسيا للتمييز بين مراحل تطوره. اما الجانب المادي في حياة هؤلاء الاشخاص وتلك المجتمعات فقد خصصت لهم اللغة الالمانية كلمة (حضارة) [١٩] .

وبذلك فقد كانت دراسة (الفريد فيبر) من اهم الدراسات في الاجتماع في اللغات غير الانكليزية ومؤلفه الاساسي في علم اجتماع التاريخ كان يحمل عنوان (تأريخ الثقافة كعلم اجتماع ثقافي) عام ١٩٣٥م وبحسب رأيه ان الكيان الكلي المركب للتأريخ ينقسم الى ثلاثة عمليات اساسية هي (الاجتماعية والحضارية والثقافية) والتي بدورها تخضع كل واحدة فيها لقوانين نمو وقوانين حركة متباينة خاصة بها ولكنها مرتبطة مع ذلك ارتباطا وثيقا . [٢٠] فالعملية الاجتماعية تتضح معالمها عن طريق ظهور حوادث ملموسة تقع في المجتمعات. وتنبعث تلك الحوادث عن القوى الرافعة الارادية البشرية وعلى الرغم من انها تتحدد وتتأثر جزئيا بفعل الظروف الطبيعية وبذلك تتضح تلك العملية الاجتماعية في قيام الاسر والقبائل والامم في تنظيمها الاجتماعي وما يدور فيها من صراعات [٢١].

اما الحضارة وبحسب رأي (الفريد فيبر) فهي محصلة الانسان من الاسلحة التي يستخدمها في صراعه من اجل الوجود العقلي والمادي فالعملية الحضارية هي معادلة لإخضاع واستغلال الطبيعة كما تتضح بصورة خاصة في نمو التكنولوجيا والعلوم الطبيعية والتي يغلب عليها النفعية والعقلية وكل الاعتبارات العملية وحيث ان منتجات الحضارة قابلة للنقل والتراكم ونجد ان العملية الحضارية واحدية الخط وتقدميتة في ان واحد ويرى فيبر علاوة على ذلك انها عملية غير قابلة للانتكاس وهي ستؤدي في النهاية الى حضارة موحدة اما (الثقافة) فهو يعتبرها شيء اخر اذ تختلف عن الحضارة في كثير من النواح فهي تتميز بعملية ابداعية وان منتجاتها اشياء متميزة فريدة وثم انها ليست قابلة للانتقال بسهولة من فترة تاريخية الى اخرى، فالثقافة في جوهرها تتألف من العالم والشخصية الفردية وهي تتضح بشكل بارز في الفن والدين والفلسفة وهي من مجالات الابداع الحقيقي وهي لا تعرف انماطا محددة سلفا ولا معايير لازمة وصادقة بالنسبة للجمع و لا قوانين قابلة للتطبيق دائما. وكذلك فقد قام الفريد فيبر في مؤلف اخر وهو (اسس علم الاجتماع التاريخي والثقافي) عام ١٩٥١م والتي اصبحت آرائه في هذا الكتاب اكثر دقة واحكاما حيث طرح فكرة في ان الثقافة تنمو وتزدهر عن طريق الموجات المتكررة كذلك ان العملية الثقافية لا

تتأثر بالعمليتين الاساسيتين الأخريين وهما الاجتماعية والحضارية الا بشكل غير مباشر فقط وكذلك من شأن منتجات العمليتين الاجتماعية والثقافية ان تمد الانسان كخالق للثقافة بالاستمرار وبمواد جديدة يستطيع ويجب عليه ان يسيطر عليها روحيا. وبذلك فقد اجمع التاريخيون الاجتماعيون على ان الجوانب الاكثر ابداعية من النشاط الانساني كالدين والفلسفة والانسانيات والفنون الجميلة هو ما يكون مفهوم (الثقافة) عند الفريد فيبر. [٢٢]كان ذلك من اهم ما استخلصه الباحث عن (الفريد فيبر) وآرائه في (سوسيولوجيا الثقافة).

ويعتبر العالم الانكليزي (ادوارد تايلور) وهو من رواد الانثروبولوجيا اول من قدم تعريف شامل لـ (الثقافة)عام ١٨٧١م في كتابه والذي كان بعنوان (الثقافة البدائية) [٢٣]وقد كان هذا التعريف "الاكثر شيوعا وانتشارا فقد اعطى تعريفا بصورة عامة للثقافة ما زال محتفظا بقيمة تأسيسه اذ عرفها بأنها: مجمل معقد يضم العلوم والمعتقدات والفن والطبائع والقانون والتقاليد، وهي ايضا كل تصرف او ممارسة يكتسبها الانسان الذي يعيش في المجتمع. ان هذا التعريف لمفهوم الثقافة الخاص بتايلور هو اقرب الى الوصف حيث نقل الثقافة الى مستوى الوقائع الاجتماعية التي يمكن ملاحظتها مباشرة في مدة زمنية محددة، كما يمكن تتبع تطورها" [٢٤].

وكذلك لم تكن تطورية تايلور تنزع عنه ماهو بالنسبية الثقافية والذي هو حس كان وبالأحرى كان نادرا في عصره. فلم يكن يتصور تصورا للتطورية مع ذلك متصلبا ابدا حيث لم يكن واثقا تماما من وجود تواز مطلق في التطور الثقافي الخاص بمختلف المجتمعات ولذلك فقد كان يعتمد في بعض الحالات الفرضية الانتشارية ايضا. ان مجرد التماثل بين سمتين ثقافيتين منسوبتين الى ثقافيتين مختلفتين لا يكفي بالنسبة اليه على اقامة دليل على انهما كانتا تحتلان ذلك الموقع ذاته من سلم التطور الثقافي: حيث يمكن ان يكون قد حدث انتشار من ثقافة نحو اخرى. بصفة عامة، والذي كان بوفائه لحرصه على الموضوعة العلمية وهو يبدي حذرا في تأويلاته. [٢٥]ولذلك فقد ركز الباحث هنا على العالم الانكليزي ادوارد تايلور لما له اهمية كبيرة في وجود كلمة (الثقافة) وما تحقق بعدها من تطور في مجال الثقافة في العالم بعد آرائه في مؤلفاته.

وهنا نلاحظ وبصورة واضحة ان لقدرة الفرد البشري في انتاج الثقافة هي اهم خاصية من الخصائص والتي تميزه بشكل منفرد عن جميع المخلوقات الاخرى. فجميع عاداته وتقاليده وافكاره الذي يشارك فيها مع افراد مجتمعه من خلال تجاربه الذي يمر بها في حياته تستقر في داخله وبعد ذلك يحولها الى القيم الخاصة به وتراثه الجماعي والسبب في ذلك هو ان كل مجتمع له ثقافته الخاصة والتي يتسم بها ويعيش معها اضافة لذلك لكل ثقافة مميزات وخصائص ومقومات.

والثقافة قد تأتي عن طريق وسائل كثيرة تختلف بحسب تفاعل مجموعة الافراد ومع البيئة الخاصة بهم ومدى استجاباتهم لكل حاجة جديدة فيها فتنمو الثقافة وينمو المجتمع. وبتراكم الخبرات لهؤلاء الافراد تبنى ثقافة ذلك المجتمع. [٢٦]

وبذلك فأن الثقافة هي "بالفعل في كل مكان حولنا، مع ذلك فهي كلمة ذات معان عديدة ومن الصعب حصرها بمعنى ثابت. كيف نحدد ما هية الثقافة؟ وكيف نميز ثقافة ما عن الثقافات الاخرى؟ كيف نصفها وكيف نفهمها ومع ان الثقافة تبدو محيطة بنا لكن معناها ينزلق من بين ايدينا كلما حاولنا تعريفها. ان الثقافة واحدة من تلك الكلمات التي يصعب علينا تحديدها بتعريف واحد" [٢٧]. ولقد راجع اثنان من علماء الاجتماع وهما الفريد كروبرو وكلايد كلوكهون في اوائل الخمسينيات الدلالات المتنوعة لكلمة ثقافة وقرينتها حضارة فعثروا على ١٦٤ تعريفا لمعنى تلك الكلمة وان الناقد الادبي رايموند وليامز اشار الى ان كلمة ثقافة هى احدى الكلمات الاكثر تعقيدا في اللغة الانكليزية وذلك لأنها تحمل الكثير من المعاني التي تتغير كثيرا مع مرور الزمن[٢٨].

المبحث الثاني

التحولات السوسيو ثقافية في النص المسرحي العالمي

ارتبطَت التحولات السوسيو ثقافية منذ ظهور الإغريق والتي سيتم فيها مراعاة التسلسل الزمني في سردها بما يخدِمُ موضوعةِ البحث مع المراعاة لكل المحطات التاريخية والتي تكون بشكل يتوافق مع فكرة الباحث ومصادر البحث وذلك لأنّ "مفهوم التغير الثقافي ليس على قدرٍ مِن البساطةِ بحيثُ يُمكنُ تفكيكه اِعتمادًا على فترةٍ زمنيةٍ معينةٍ وبالتالي محدودةٍ."[٢٩]

ويرجع ظهور المسرح إلى مجموعةٍ من العوامل الإنسانية وهي اجتماعية ودينية ونفسيةٍ أو اقتصاديةٍ أو سياسةٍ لكونِ الانسان يشكلُ فيها العنصرُ الذي يقومُ عليهِ كل الوجودِ الاجتماعي على اعتبارهِ جوهرُ ذلك المجتمع وبسبب وجود هذا الانسان في تلكَ الحياة وبقائهِ فيها، فقد دَخلَ في صراعٍ مع الطبيعة والمجتمع، كذلك قد دخل في صراعٍ مع نفسهِ أَيضًا حيث تماثلَ المسرح مع كُلِ الفعالياتِ التي تتعلق بتلك الظواهرِ التي يسعى الانسان للسيطرةِ عليها عن طريقِ اكتشاف وإيجاد قوانينها ولتبريرها والكشفِ عن كافةِ أسبابها ودوافعها محاولاً لتعليل وجودها وتحليل كيانها ولتفسير وجودها بشكلٍ حسي وجمالي وبهذا كُلهِ نجدُ أَنَّ المسرَح قد بَنى نظامًا ثقافيًا في تلك الحياةِ البشريةِ من ضمنِ العلوم والمعارفِ الثقافيةِ والأشكال التي قَد عَبرَ عنها الانسان في حياته كنظام عملهِ وعلاقاتهِ الاجتماعيةِ مثل البناء والسكن او نظام التجارة والنظام العسكري والإداري والديني واللّغةِ والحقوقِ والطقوسِ والعاداتِ وكذلك النظام الأدبي والفني. حيث

سعى الكثيرون الى إدخال النظام الثقافي المسرحي مِنْ ضمنِ النظم الثقافيةِ الأخرى بالنظر لخصوصيتهِ ووظيفتهِ كإدخال المسرح في النظام الأدَبي.(٣٠)

وبذلك فأنَّ "النظام الثقافي المسرحي يؤكدُ أَنَّ المسرح شكلٌ تعبيري واتصالي متغير سواءٌ على مستوى الشكل أَو المضمون، وبحسب الظروف الاجتماعيةِ والتغيراتِ الثقافيةِ، حيث يشكلُ المشاهدُ والممثلُ العناصر الأساسيةِ لخصوصيتهِ، كما إنَّ وظيفتهِ وأسبابِ ظهورهِ وضرورتهِ الاجتماعيةِ هي الأخرى مختلفة ومتغيرةٌ، كما إن منابعهِ واصولهِ مختلفةٍ ومتداخلة" (٣١)

كذلك إنَّ "البنيةُ الواقعية للحدثِ والشخصيةِ، وللصراع، تتحولُ الى بنيةٍ موازيةٍ، تلتقطُ مِن الحياةِ، ذرائعَ محددةً، لتنطلقَ عبر المخيلةِ النفسيةِ، الى وضعِ حدودٍ متغيرةٍ ومتحولةٍ مِنْ أَرضيتها الأولى الى ضفتها الخياليةِ الثانية"(٣٢). و تأكيدا ايضًا على ذلك "فلم يعدو الحالة هذه التشبثُ بالشكلِ اليومي الاعتيادي الخاص بخصائص الشخصية الخارجية مثل قوامهِ وسمتهِ وملامحهِ، هو الهدفُ الحقيقي، إنما باتَ الأمرُ يخصُ فِئاتَ التحولِ لتُصبحُ شخصيةً دراميةً، يقلقها الهاجسُ الفكري والاجتماعي والفني أيضًا"(٣٣).

من هنا يَجدُ الباحثُ تحولاً واضحًا في البنيةِ الدراميةِ للنصِ والحدثِ والشخصيةِ والحوار على اِعتبارها مأخوذة مِن واقعِ المجتمع أي أنَّ النص المسرحي قد انعكسَ فيه كل التحولات الاجتماعية المتغيرة مِن أفكار وقيم ومبادئ واعراف دينية وقبلية وسياسيةٍ، واقتصاديةٍ مما يدعو الكاتب الى تضمينها داخل النص المسرحي ولذلك فأنَّ التحولات السوسيو ثقافية نجدها طافيةً على سطح النص للسبب المذكور. ولأنَّ "المسرح هو مجموعة رموز وعلاماتٍ ودلالاتٍ تُجسِدُ توازن الفرد مع المجتمع، في لحظةٍ خارجَ الزمانِ والمكان."(٣٤)

وبذلك فالمسرحُ "كَفنْ يخضعُ لقواعد وأنظمةٍ تتغيرُ وفقًا لتغير العصور والحضارات. فهو فنٌ لا يُمكنُ أَنْ يكونَ وليد اللحظةِ أو اليوم أو الليلةِ، وقد تكوَّنَ في البدايةِ مِنْ نواةٍ صغيرةٍ نمت وتفرعَتْ عند الشعوب البدائيةِ وتغيرتْ ملامحها وأُصولها على مَرِّ الأيام والسنين بعدما انتقلَ الانسان البدائي الى عصرِ الحضاراتِ حيثُ المدنيةِ والقانون والعلومُ والفَنْ والأدبُ والمعمار، فالفنُ في جوهرهِ نتاجٌ حضاري مُعقدْ تصنفه الشعوب بتجاربها وبمعايشتها لشتى العناصر والظروف التي تتداخل فيما بينها لكي تعطي للظواهرِ مدلولاتها"(٣٥)

وبذلك "يلعَبُ علم الاجتماع دورًا هامًا وحيويًا في الاعمال الأدبيةِ التي تُبلور حركةِ المجتمع. ولعل الإضافة الحقيقيةِ التي يضيفها الأدب الى علم الاجتماع أَن ينظر الى حركةِ المجتمع على أَنها شيءٌ مجرَّد يعتمدُ على الظواهر والأسباب والنتائج، في حين ينظر اليها

الأدب على أَنها كيانٌ حيٌ يتنفسُ، ويُمكن التَعرفُ على ملامحها المادية الملموسةِ مِن خلال مواقف راوية، أو شخصياتٍ مسرحية"[٣٦]

إضافةً لذلك "لا يستطيع أَحدٌ أَن ينكر أَنَّ أيُ أَديب لابُد أَن يستوحي مضمونَ أَعمالهِ مِن ظروف المجتمعِ الذي يعيشُ فيهِ، ويتأثرُ بأحوالهِ وملابساتهِ في أثناء قيامهِ بعمليةِ الخلقِ الفني، ذلك أنَّ الأديب ـ هو الضمير الواعي لمجتمعهِ ـ لابُدَ وأَن يبلورُ وجدانهِ ويضعُ يدهُ على نقاطِ الضعف والقوةِ ويرى ما لا يراه الشخصُ العادي"[٣٧]

وبذلك يجدُ الباحثُ "أَنَّ المسرح هو حقلٌ للتبادل الثقافي حيث يستقبلُ المتفرجُ ثقافةُ الأخر وتجاربهُ وإرثهِ وديانتهِ"[٣٨] ويرجع ذلك بسبب التغييرات في المجتمع و"هذا التغير الذي ينشأ مِن تغيراتٍ ثقافيةٍ مختلفةٍ يتعرض لها في الداخل باعتباره الطاقةِ لهذا الكيانِ الاجتماعي. وعلى هذا النحو فأنَّ الكيان والتنظيم الاجتماعيين ـ أي الأنظمة والقيم والتقاليد والمعتقدات والضوابط الاجتماعية، وغيرها من عناصر ثقافة المجتمع ـ لا يمكن فهمها بدون نظريةٍ أَساسيةٍ عن التغير الثقافي"[٣٩] وهذا ما كان يصبو إليه الباحث من خلال ما سبق.

إنَّ من أقدم المسرحيات والتي عرفها الوجود هي المسرحيات الإغريقية وذلكَ في ظلِ كيانها المستقل، والتي كانت لنشأتها في بلاد اليونان علاقةٌ وثيقةٌ بعقائدهم، حيث كانت تلك المسرحيات لا تعرض إلا كطقسٍ من الطقوس والتي كانت تقامُ تكريمًا للإله (ديونسيوس) وهو إلهُ الخصب لديهم.[٤٠]

ويمكن أن نصف "الثقافة الإغريقية بأنها كانت فكرية ابتداء من القرن الثَامِن حتى نهاية القرن السادس قبل الميلاد، ثُمَ تحولَتْ الى ثقافة مثاليةٍ خلال القرنِ والنصف التالي على ذلك وهي السنوات التي شهدَتْ العصر الذهبي لأثينا، ثُمَ كانَتْ حسيةٍ في الفترةِ مِنْ الجزء الأخير مِنْ القرنِ الرابع قبل الميلاد حتى القرن الرابع الميلادي"[٤١]

بدأ المسرح الإغريقي معتمدًا على الميثولوجيا وطقوسهِ الدينية المختلفة والميثولوجيا هي "مجموع الروايات المدهشة والأساطير المنوعةِ، التي تدلُ نصوصها وآثارها الباقية، على انها حدثت في البلدان الناطقة باليونانية، ووقَعتْ بين القرنين التاسع والثامن قبلَ المسيح، الفترة التي نقلتها الينا الأشعار الهوميرية المكتوبةِ في القرن الثالث أو الرابع بعد المسيح. وفي ذلك المجموع مادةٌ ضخمةٌ، صعبةُ التحديد، متنوعةُ الأصول والكتابات لعبت في التاريخ الروحاني للعالم، وما تزال تلعب دورًا غير عادي"[٤٢]

وكذلك فأنَّ "جميع الشعوب، في مرحلةٍ مِنْ تطورها، حاكت لنفسها أَساطير، أي رواياتٍ مدهشةٍ أَضافت اليها، الى حدٍ، بعضًا مِن ايمانها، لتصدقها أكثر. والاساطير غالبًا، لأنها تدخل

فيها قوى وكائناتٍ أقوى وأَرفَعْ مِن البشر، تدخلُ في نطاقِ الدين فتبدو، عندها، نظامًا شبهُ متماسك لتفسير الكونِ، على لسانِ كل الابطال الذين تروى رواياتهم، يكون خالقًا لها، وسببًا في نتائج يهتز لها الكون كله"(٤٣)

والدراما الإغريقية "بنيت على حبكةٍ مصدرها القدر بوصفهِ محور فلسفةِ الحضارةِ الإغريقية بشكلٍ عام، فالأسطورة هبطَتْ على يَدْ الشعراء الإغريق مِنْ عالم الألوهية الى المستوى الحسي والنفسي للبشر من خلال معالجاتٍ فنيةٍ وظفت الحبكة والشخصيةِ واللغةِ وصولًا الى فكرة فلسفية تناقش الواقع"(٤٤)

وإنَّ الشعراء الإغريق "لم يوظفوا الأسطورة في النص كما هي، بل أدخلوا عليها تغيرات وإضافات لأن الأسطورة اليونانية كانَتْ تتضَمنْ عددًا مِن القصص الغامضة والمتشابكة، لذا كان على الشاعر أَنْ ينسقها ويعدها في صورةِ قصةٍ واحدة تتناول احداثًا متتالية تنتهي بعقدةٍ مثيرةٍ"(٤٥)

أَن لتلك القصص الخيالية والخرافات الأثر المهم والمؤثر في المجتمع الإغريقي آنذاك وبتحولاتهِ السوسيو ثقافية حيث "أكدَ بعضُ علماء التغيير الاجتماعي أثرُ الخرافةِ والتصوراتِ الخياليةِ في إثارةِ العمل الجماعي المباشر، فمن هؤلاء من رأى أَن الناس لا يتحركون كثيرًا بالحقائق الاجتماعية، كما يتحركون بأحلامهِم عن مجتمعٍ أفضل يتمنون تحقيقهِ في المستقبل فقد تستأثر جماعةٍ من الافراد بالقوةِ والسلطَّان وتعبرُ عَنْ صورةٍ خياليةٍ تستهوي الناس"(٤٦)

إن الميثولوجيا الإغريقية مرتبطةٌ بالآلهةِ والأبطال معًا ولذلك كان الشعبُ الإغريقي يقيمُ لهم الطقوس والشعائر وبذلك فأن الميثولوجيا الإغريقية لها ارتباطٌ بالدين حيث كانت أما تبررُ الشعائر والطقوس او تفصحُ عَنْ دلالاتها وتطورها ولكن هذا لا يعني أَنَّ الميثولوجيا الإغريقية تنتمي بالضرورةِ الى عالم الدين وحده ولكنها تنتمي الى عالم الانسان الإغريقي كَكُل حيث لم يكن آنذاك تمييزٌ بين الأدب والدين ولا بين المحكى المتخيلُ والحقيقةُ ولا ما بين هو اسطوري خارق او هو إلهي حقيقي. وانما كانت كلها تتداخل بعيدًا عن كل قطيعةٍ وتنافرٍ لتنتقل الينا في اغلب الأحيان. ومن خلالِ تلكَ الأساطير كان الإغريق يسعون لرصد ملامح مميزةً لعالمهم الديني وكذلك عكس مفهومهم المقدس ولتجسيد عالمهم الأخر وكذلك رسم حدودٍ جغرافيةٍ لعالم ما فوقَ الطبيعة. ولقد ساد الاعتقادُ ولفترةٍ طويلةٍ أَنَّ الميثولوجيا كانت تعكس الأحاسيس والأفكار الإنسانية في الأزمنة السحيقة. حيث تكمنُ أَهميتها في كونها تعكس لنا العصور التي كان فيها الإنسان يربط العلاقات الضيقةِ مع الأرض والأشجار والبحار والأزهار والجبال وكذلك علاقاتٍ لا يمكنُ للإنسان في الزمن الحديث أَنْ يعرفُ لها معادلًا.(٤٧)

وللعودة لأهم التحولات السوسيو ثقافية في المسرح الإغريقي فأنَّ أبرز وأشهر الكتاب للمسرح في تلك الفترة وهم (أسخيلوس ٥٢٥ ـ ٤٦٥ ق.م) وهو الذي أول مَنْ كتب مسرحية شعرية وهي (الضارعات) عام ٤٩٠ ق.م والتي كان فيها ممثلان رئيسان بجانب الفرقة.[٤٨]

وبعد أسخيلوس (سوفوكليس٤٩٦ ـ٤٠٦ ق.م) وهو الشاعر الذي قام بإدخال ممثلًا ثالثًا للمسرحية وقام بتقوية جانب التمثيل على جانب الغناء ثم قام بزيادة عدد افراد الجوقة ليجعلها (١٥) بدلًا من (١٢).[٤٩]

وبعد سوفوكليس جاء (يوريبدس ٤٨٠ ـ ٤٠٦ ق.م) وهو الشاعر الذي قام بتصوير الحياة وكل ما يجري فيها من أحداث تصويرًا واقعيًا والذي خالف بذلك كل من أسخيلوس وسوفوكليس فقد قام يوريبدس بجعل مسرحيتهُ الإغريقية إنسانيةً بعيدًا عَن جوها الأسطوري والقدري.[٥٠]

أما (ارستوفانيس ٤٨٨ ـ ٣٨٠ ق.م) والذي اجمع الدارسين على إنهُ مِن أَعظمِ شعراء الكوميديا الإغريقية القديمة والذي لم يصل أي عمل له كاملًا وفي ذلك دلالةٌ ضمنيةٌ على أَنه كانَّ الأَوسعُ انتشارًا من غيرهِ من شعراء الإغريق.[٥١]

ولذلك فالأسطورة عند الإغريق قد تم معالجتها في المسرح وأُعيدَ بعثها مِنْ جديد في نصوصهم المسرحية متناولةً المشاكل الاجتماعية والخلقية والسياسية والتي كانت سائدةً في المجتمع الإغريقي آنذاك وخلف إطارها المسرحي ذاك والمتداخل مع أَساطير أَجدادهم الأوائل قد طُرحَت نظرياتٍ وآراءٍ سياسيةٍ والتي أَراد الكتابُ ابرازها حيث لجأوا للإشارة والتلميح. وقد كان الكتاب المسرحيون الإغريق يختلفون فيما بينهم من واحدٍ لأخر فنرى ما كتبهُ (يوريبدس) عن شخصية (الكترا) يختلفُ في معالجتهِ عن معالجتها من قبل (أسخيلوس) و(سوفوكليس) فنرى (الكترا) عند يوريبدس فلاحةٌ تعيشُ في كوخ بسيط بينما لدى أسخيلوس وسوفوكليس فهي اِبنةُ ملك وهو (أجاممنون) وتعيشُ في قصر إضافةً لذلك فقد كانت معالجات الكاتب المسرحي الإغريقي للشخصية الأسطورية تختلفُ باختلافِ مواضيع المآسي والتي يكتبها الشاعرُ الواحد فمثلًا شخصية (كريون) وهو ملك طيبة يقومُ بدورٍ رئيس في ثلاثة مآسٍ قد نظمها (سوفوكليس) لكنه كان يقومُ بتقمص شخصية معينةٍ في كل واحدةٍ منها على سبيل المثال مسرحية (انتيكونا) نجد فيها (كريون) ملكًا قد تقلد الحكم أما في مسرحية (اوديب ملكًا) نراهُ مواطنًا بريئًا قد أُتهِمَ بجريمة لم يرتكبها ونراهُ حاكمًا عاقلًا وتقيًا وبعدها نجدهُ في مسرحيةِ (اوديب في كولون) طاغيًا وغاشمًا وكذلك نجدُ ايضًا عند (يوريبدس) في مسرحيتهِ (افجينا في توريس) ففيها لا يقوم أجاممنون بذبحِ ابنتهُ بالفعلِ في أوليس في حين نجد في كل من مسرحيةِ (الكترا) و(اورستيس)

إنها بالفعل قد ذُبِحَتْ على مذبحِ الآلهةِ. وهناك أيضًا احداثًا قد تبدو لنا على إنها خرافاتٍ أو كأعمالٍ خارقةٍ ولكنها كانت تُصَدَق من قبل الإغريقيين والذين كانوا يربطونها بالجانب الديني وبخاصةٍ (المعجزات) فمثلًا في مسرحيةِ (الكستس) ليوربيدس نجد ان الاسترداد لشخصيةِ (هرقل) لألكستس من عالمِ الموتى كأنه للقارئ هو ضربٌ مِن الخيال وإن كان ذلك مألوفًا في نظر الإغريق آنذاك. إضافة لذلك نجدُ (أسخيلوس) في مسرحيتهِ (بروميثيوس مقيدًا) يصور لنا (الإله زيوس) في صورةِ حاكم مستبد ومغرور وكذلك فهو يصور لنا (بروميثيوس) في صورةِ عِملاقٍ عتيد يخرجُ على هذا الطاغية ويصرُ على مساعدةِ البشرِ وتقديم المعونةِ لهم وبعدها يقعُ بطائلةِ عقابٍ شديد ينزلهُ زيوس الجبار عليه. وبذلك فقد أبرز أسخيلوس في هذه المسرحيةِ لنا الصراع الواضح بين نزعتين الأولى وهي تمسّكُ الفرد بحريتهِ والثانية تمردهِ على السلطةِ. وكذلك فلم تكن موضوعات الكتّاب المسرحيين الإغريق مقتصرةً على السياسةِ الداخليةِ فقط ولكن تعدتها الى سياستهم الخارجية حيث نرى (أسخيلوس) يصف للاثينيين الحروب على حقيقتها وما كان يتخللها من كل الأعمال الوحشيةِ والتي ترتكبُ ضِد النساء والتي أَعدها اعمالًا مثيرة لغضب الآلهة. وفي عام ٤١٥ ق.م قام يوربيدس بعرضِ مأساةِ نساء طروادة والتي تحدث فيها عن ويلاتِ الحرب وما يلحقُ للمهزوم في الحرب من معاناةٍ وعبوديةٍ وذلك بعد أَن قامَ الاثنيين بأثارةِ سُخطهِ الكبير بعد قيامهم بتدمير جزيرة ميلوس والتي لم يكن لها ذنبًا سوى أنها اقرَت سياسة الحياد.(٥٢)

ويرجع كل ما وَرَدَ في المسرح الإغريقي وتحولاتهُ السوسيو ثقافية نتيجة لتأثرهِ المباشر بفلسفة (افلاطون) وتلميذه (ارسطو) حيث مثلت أفكار افلاطون المثالية كعالمه المثالي ومدينته الفاضلة بمثابةِ تحولٍ مهم في المجتمع الإغريقي آنذاك بعد طرد افلاطون للشعراء على اعتبارهم اشخاص لا يقولون الحقيقة وبحسب وجهة نظر افلاطون إن عالم المثل ومدينتهِ الفاضلة خاليةٌ من الكذب والغش والخداع لذلك انعكست كل فلسفتهِ وافكارهِ على مجتمع الاغريق الذي كان يحاول السير على خطى هذا الفيلسوف وبعده برز ارسطو واكد متأثرًا بأستاذه افلاطون وفلسفته المثالية عندما ذكر في كتابه الشهير (فن الشعر) بأنَّ الدراما هي محاكاةٌ لفعل نبيل تام وهنا وصف الدراما بانها نبيلةٌ والنبل من المثاليةِ وبذلك ساهمت فلسفة الأستاذ والتلميذ بشكل واضح في تحولات ذلك المسرح وبذلك رأى الباحث بأن افكارهما من التحولات السوسيو ثقافية المهمة في المسرح الإغريقي لانعكاسها بصورةٍ جليةٍ على ذلك المسرح من خلال نصوص كُتَّابِهِ.

المبحث الثالث

التحولات السوسيو ثقافية في النص المسرحي العربي

كانَ لانفتاح كُتاب النص المسرحي العرب على أَهمِ القضايا الاجتماعية والذي بدورهِ حفزَهم على تطوير نصوصهم المسرحية بشكلٍ يواكب تطورات المجتمع العالمي والعربي مما مكنهم على محاكاة النص المسرحي العالمي بكل ما تضمنهُ من تغيراتٍ سياسيةٍ واقتصاديةٍ ودينيةٍ وثقافيةٍ عن طريق الغوصِ في حياةِ مجتمعهم العربي بكل ما يعانيه مِنْ أَزماتٍ وويلات نَتجَتْ من الحروب وغيرها واحتلالٍ عسكري في الماضي والتي بقيتْ أثارها ليومنا هذا والتي جَعَلَتْ الكاتب المسرحي العربي يُجسدها في نصوصهِ محاولاً الوقوف عند كل تَغيرٍ قَدْ حصل في مجتمعه واضعاً المعالجات الخاصةِ لتلكَ الحالة وتلك الحقبةِ الزمنية لمداواةِ ما حصل لأبناءِ شعبهِ ومجتمعهِ مِنْ جراحٍ نتيجةً لذلك.

إنَّ المسرح العربي هو ثمرةٌ للقاءٍ حضاري بين العرب والغرب حيث بدأ في منتصف القرن التاسع عشر حين أَخرج (مارون النقاش ١٨١٧ – ١٨٥٥م) أولَ مسرحيةٍ لهُ وهي مسرحية (البخيل) عام ١٨٤٧م فيقول (جرجي زيدان) أَنَّ التمثيل قد جاء مع حملةِ (نابليون بونابرت) عند قدومهِ إلى مصر في جملةِ ما حملهُ معهُ كالطباعةِ والصحافةِ وكانَّ مِنْ بين رجال حملتهِ العلمية رجلان مِنْ أَصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط كذلك اشتغل الجنرال (مينو) بتشييد مسرح للتمثيل سماه (مسرح الجمهورية والفنون) لكنه ذهب بذهابهم ولم يكن تمثيلًا عربيا وكانت مصر من أسبق بلاد الشرق لهذا الفن ولكنها تخَلتْ عنهُ إلى اختها (سوريا) بَعدَ أَن عادَ الجيشُ الفرنسي إلى وطنهِ عام ١٨٠٢م.[٥٣]

وحسب التسلسل الزمني كظهورٍ للمسرح في الوطن العربي حيث كانت بدايتهِ بـ (مارون النقاش) في لبنان نتيجةً لقضائهِ سنواتٍ في إيطاليا حيث شاهَد خلالها بعض العروض المسرحية إضافةً لمعرفتهِ باللغةِ الإيطاليةِ والفرنسيةِ والتركيةِ والتي مكنتهُ من متابعةِ تيارات المسرح الأوربي.[٥٤]

وأَول ما قام به النقاش هو "تعريبُ مسرحيةِ (البخيل) لموليير شعرًا وقد عرضها لأول مرة في منزلهِ عام ١٨٤٨م وحضرها نخبةٌ ممتازة مِنْ المشاهدين مِنْ بينهم قناصل الدولةِ الأجنبيةِ وبعض الشخصيات المهمة"[٥٥] حيث قام النقاش بإضافةِ الموسيقى لهذهِ المسرحيةِ فأصبَحتْ مثل (الأوبريت) ولم يكن يُسمَحُ بظهورِ النساء على خشبةِ المسرح ولم يكن الجمهور يوافق على ذلك فأخذ الذكور دور النساء فكان معظم الممثلين من اسرةِ النقاش نفسه.[٥٦]

وكان اللبنانيون مثل سائر أبناء الوطن العربي لم تكن عيونهم قد لامسَتْ المسرح ولم يعرفوا هذا الفن قبل تلك التجربة الرائدة التي قام بها مارون النقاش بنقلهِ تجربةُ المسرح في فرنسا وإيطاليا والتي كانت متطورة آنذاك وكان لتلك الدولتين مؤلفون مسرحيون مرموقون إضافةً لذلك وجود مؤدين ومخرجين وطاقم تكميلي للعرض المسرحي.[٥٧]ومارون النقاش هو ذلك "الرجل الميسور، المتعلم، القدير بالأدب والموسيقى، والمهتم بالثقافةِ والمطلعُ على اللغات، اطلع على مسرح موليير الفرنسي عَنْ قرب في رحلاته العديدة، وأُعجَب بهذا الفن الجديد عليه، وجعلهُ هذا الأعجاب يَحلمُ بإمكانيةِ نقلهِ إلى بيروت وتقديمهِ إلى الجمهور اللبناني الذي يتمتع بقدرةٍ في تقبلِ كل جديدٍ ومفيد"[٥٨]وقد تشجعَ (مارون النقاش) بعد نجاحهِ في مسرحيتهِ (البخيل) حيث قام بتقديم مسرحياتهِ الأخرى وهي مسرحية (أبو الحسن المغفل) و(هارون الرشيد) ثم (السليط الحسود) ولولا وفاتهِ المبكرة لترك هذين الشكلين المسرحيين وانصرف إلى كتابة المسرحية النثرية بَعدَ أَنْ كانَ يمزجُ الشعر مع الغناء مع الموسيقى في مسرحياتهِ بعد أَن أَخذ مسرحية (البخيل) من المسرحية الاصلية لـ (موليير) وترجمهامِنْ اللغةِ الفرنسيةِ إلى اللغةِ العربيةِ والتي كانت تحملُ نفس الاسم.[٥٩]

وبذلك فأن (مارون النقاش) قد بدأ اول التحولات السوسيو ثقافية في المسرح العربي بعدما اقتبس المسرح من الغرب و نقله الى الوطن العربي وتوفى بعد ان وضع حجر الأساس لمسرح عربي جديد حذا بعده العديد من المسرحيين العرب .

ومن لبنان ومارون النقاش إلى سوريا و(أَحمد أَبو خليل القباني ١٨٣٣ – ١٩٠٣م) حيث برز بعد وفاة النقاش في مجال التأليف المسرحي وكبدايةٍ أُخرى للمسرح العربي.[٦٠]

وقد ظهر (القباني) في سماءِ الفَنْ العربي في زمنٍ كان شديد الظلمةِ وذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث كان العالم العربي غارقًا في الجهل والتردي ويعاني من الاستبداد السياسي والاحتلال الثقيلْ وما نتجَ عنهما مِنْ أمراضٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ حيثُ أَصابَ المجتمعات العربيةِ ما يشبه بالخلل على كافةِ الاصعدةِ وكان في ذلك الوقت القباني يُحاول أَنْ يضع حجر الأساس للمسرح العربي.[٦١] وقد اشتغل القباني منذُ نعومةِ أَظفارهْ بالفنِ في الكتابةِ والتمثيل والإخراج والموسيقى والشعر وكمؤلفٍ للنصوص المسرحيةِ وكان مثالًا للفنان المسرحي الشامل وسار على دربه جورج أبيض ويوسف وهبي وبديع خيري ونجيب الريحاني ونجيب سرور وأنشاء مسرحًا تمثيليًا عربيًا وقد كان بمثابةِ اللبنةِ الحقيقيةِ الأولى للمسرح في مصر والشام فوحدهما وعلى امتداد الوطن العربي كلهِ.[٦٢]

ومن أهم العوامل التي أَدَتْ إلى تألقِ القباني في مجال الفن المسرحي فقد "هيأت عروض مارون النقاش التي كان يواظب القباني على مشاهدتها في بيروت وحتى عروض الرواد الأوائل الذين تواصلوا مع تجربةِ النقاش وحَفَرَتْ في ذهن أَحمد أبو خليل القباني حُبًا لهذا الفن الوليد والعجيب كما إنَّ إطلاع القباني على الدراما التركية التي يُجيدُ لغتها باعتبارهِ مِنْ أُصولٍ تركيةٍ، زادت من عنفوان رغبتهِ في التوجه إلى المسرح والبدء في مرحلةٍ جديدةٍ في سورية بخوض غمار الفن المسرحي الذي عشقهُ بعمقٍ"[٦٣] فمن خلال تأثرِهِ بالنقاش "أَقامَ مسرحًا في بيتِ جَدِهِ بدمشق وقَدَمَ عليه أُولى أَعمالهِ المسرحية (ناكر الجميل) وهي مسرحية مستوحاة مِنْ أجواء الف ليلة وليلة أعدها القباني وضمنها لمادة الشعر إلى جانب الموسيقى شاهد هذه المسرحية جمعٌ مِنْ الأصدقاء والمعارف والمثقفين السوريين"[٦٤]

وقد سافر القباني إلى مصر كونها كانَتْ بلد النهضةِ الثقافيةِ والفنية في ذلك الحين عام ١٨٨٤م عندما يئس هذا الرائد الشامي مِنْ أَن يحصلُ مِنْ بني قومهِ آنذاك على التقدير والتأييد فشَد الرحال إلى أرضِ الكنانة بَعدَ أَنْ بلغتهُ أَخبارُ ذلك الازدهار في مصر فنيًا والذي هو إنشاء (الأوبرا) عام ١٨٦٩م كذلك رحلةُ الفرقة اللبنانية وريثةُ مسرح النقاش اليها فقد شجعهُ ذلك على تلك الخطوةِ حيث استهل القباني نشاطهُ التمثيلي في مصر بحفلاتٍ غنائيةٍ قدمها في الإسكندرية والتي كانت اول مدينة أحل بها ثم انتقلَ بعدها إلى القاهرة عندما خلق جوًا مسرحيًا جديدًا قوامهُ الرقصُ والفكاهةِ والغناء وهذا الأمر لم يكن معروفًا آنذاك في المسرح العربي المصري[٦٥] وكانَتْ مسرحيات القباني تُقدمُ باللغةِ الفُصحى وكانَتْ ظاهرةٌ تثيرُ العَجَبْ في ذلك الوقت وكانت الروح السائدة في تلك الحقبةُ إحياءُ الفصحى ولم تكن اللهجةُ العاميةُ مستساغةٌ كأداةٍ للتعبير الفكري أَو الفني وكانت الجماهير مِنْ عامةِ الشعب يتبناها بمعرفةِ الكلمة الفصيحةِ متطلعةً إلى المستوى الرفيع للثقافةِ والتعليم فالوطنيةُ يومئذ وطنيةٌ عربيةٌ تتوق بها كل النفوس لاسترجاع مجد الأمةِ العربيةِ كازدهارٍ في اللغةِ والحضارةِ وكان معظم رواد مسرحهِ من الأميين أو الذين لا يحسنون اللغةِ العربيةِ.[٦٦]

تكمُنُ عبقريةُ القباني في "ابتكارهِ المسرحيةِ الغنائية (الأوبريت) العربية مع إنَّ النقاش كان لهُ فضلُ السبقِ في هذا ولقد جمع لأول مرة بين الغناء والموروث والأدب العربي والتمثيل في وحدةٍ متكاملةٍ يلتقي فيها الرقص مع النشيد الفردي الجماعي مع الشعر والتراث القصصي والمغزى الخلقي إنه أولَ من صَعَدَ برقص السماح التقليدي وبألفِ ليلةٍ وليلة وبالشعر العربي إلى المسرح ليعطيه الحياة"[٦٧] وتربع القباني على رأس التيار الغنائي في المسرح المصري العربي والذي مازال فنهُ ليومنا هذا حيث بلغت مسرحياتهِ بعددها خمسة عشر مسرحية[٦٨] وبهذا فأن

مسرح القباني بنصوصهِ المسرحيةِ ذات الطابع الجديد على المسرح العربيما هو الا امتداد للتحولات السوسيو ثقافية التي بدأها مارون النقاش في المسرح العربي في لبنان مواصلًا لذلك التحول السوسيو ثقافي في النص المسرحي العربي (القباني) في سوريا ثم في مصر حيث قام أحمد أبو خليل القباني بابتكار نص مسرحي لم يشهدهُ الوطن العربي من قبل.

وبعد القباني برز في مصر (يعقوب صنوع ١٨٣٩ – ١٩١٢م) وهو مِنْ الرواد المهمين للحركةِ المسرحية في مصر حيث الّف اثنتين وثلاثين مسرحيةٍ والتي كان يحاول في معظمها أَن يعالج كل ما موجود من مشاكلٍ في عصرهِ.(٦٩)

ولقد تعرف (يعقوب صنوع) على المسرح الفرنسي بالأخص مسرح موليير وذلك في أَثناء دراستهِ في باريس وقد دخلت مسرحيات موليير مزاجهِ وكذلك حُبهِ ورغبتهِ وبدأت هذه المسرحيات تؤرقهُ لفترةٍ طويلةٍ إلى أَنْ قرر ترجمة بعض مِنْ هذه المسرحيات الكوميدية إلى العربية وذلك لكي يقدمها في القاهرةِ بَعدَ إنهاءِ دراستهِ وعودتهِ إلى مصر ولقد أسَسَ في مصر العشرات مِنْ الصحف والتي كانت جميعا ساخرةٌ تسخرُ من تلك الأوضاع المزريةِ آنذاك وتلك السياساتِ المختلفةِ وكانَتْ تنتقدُ بشدةٍ وبشكلٍ مباشر السلطات العليا للخديوي إسماعيل باشا. ثم بدأ بعرض مسرحياته الثلاثة المترجمة من الفرنسية وهي (البخيل، طرطوف، مدرسة الأزواج) مُشركًا اسرته في العرض كما فعل النقاش مع معارفهِ والتي أشرف بنفسهِ على إخراجها ونجح فيها نجاحًا منقطع النظير فَحصل على تهنئة الخديوي إسماعيل باشا وأطلق عليه لقب (موليير مصر).(٧٠)

لقد تمييز (يعقوب صنوع) عن ما قبلهِ (النقاش) و(القباني) كونه كان يميل في مسرحياته إلى الجانب السياسي لأنه كان يرمي إلى الحريةِ والتحرر فعندما درس في أوربا أصبح مقربًا وقوي الصلة بجمال الدين الافغاني ومحمد عبده والذين كانا على نقيضٍ من الخديوي آنذاك وبذلك فأنَّ صنوع كان يطرح القضايا الاجتماعية في مسرحياتهِ وكذلك السياسية.(٧١) ففي مسرحيتة (الوطن والحرية) كان قد انتقد انحطاط الاخلاق الذي تدهورت اليه السراي وقد تسببت هذه المسرحية بغلق مسرحهِ ثم عزلهِ من وظيفتهِ كمدرسٍ(٧٢) وبهذا بدأ يعقوب صنوع لأول مرةٍ في الوطن العربي مسرحهُ وهو المسرح السياسي متضمنًا كل قضايا المجتمع مناديًا بالحريةِ فصنوع حول المسرح العربي الذي سبقهُ إلى تحولٍ سوسيو ثقافي مهم في تاريخ المسرح العربي.

المؤشرات التي اسفر عنها الأطار النظري

١.الأستلاب الأجتماعي هو جزء من الأستلاب القومي كون أن معاناة شخصيات المسرحية هي معاناة الكاتب نفسه فتعلن هذه الشخصيات تمردها على الواقع الأجتماعي والسياسي.

٢.تشكل التحولات السوسيوثقافية في النص المسرحي كل من التحولات السياسية والأجتماعية والدينية والأقتصادية.

٣.يعنى علم(اجتماع الثقافة) بدراسة كل ما يحصل من مستجدات وتطورات وتغيرات في مفهوم الثقافة داخل المجتمع الواحد. وهو الحاضنة والركيزة للمتغيرات التي تحدث في بنى المجتمع.

٤.التحول النفسي للشخصية المسرحية يظهر من خلال التاثيرات الأجتماعية على الكاتب المسرحي نتيجة لأنعكاس المجتمع وعاداته وموروثاته عليه طارحا بتلك الشخصية وجهة نظره تجاه المجتمع وقضاياه المهمة

٥.الأغتراب يلقي بظلاله على التركيبة النفسية للفرد لأنه هو عملية اختلاف بين ما يريده الفرد وما موجود في الحياة الأجتماعية التي يعيشها وبشعوره بالاغتراب يبدأ ب(التمرد)على واقعه الأجتماعي.

الفصل الثالث

اولاً : اجراءات البحث.

مجتمع البحث :

مجتمع البحث هو مسرحية واحدة وهي العينة مسرحية(وداعا ايها الجنرال) للكاتب قاسم فنجان

عينة البحث : اختار الباحث عينة البحث بالطريقة القصدية بحسب سنة تأليفها كما مبين بالجدول رقم (٢)

وللمسوغات الاتية :

١) تنطبق عليها مؤشرات الاطار النظري اكثر من غيرها من النصوص الاخرى .

٢) توافر النص المسرحي مطبوع ويقع في الفترة التي ينحصر فيها المجتمع الأصلي للبحث كحدود زمانية للبحث.

٣) تحقيقها لهدف الدراسة

جدول رقم (٢) يبين عينة البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة التأليف
.	وداعا ايها الجنرال	قاسم فنجان	٢٠٠١م

تحليل العينة الرابعة (وداعًا أيها الجنرال)

تأليف: قاسم فنجان

تاريخ التأليف: ٢٠٠١ م

الشخصيات

١. المرأة ٢. الاعمى ٣. الجنرال ٤. الجندي ٥. الصوت

مسرحية (وداعًا أيها الجنرال) مسرحيةٌ من تأليف الكاتب العراقي (قاسم فنجان) تدور احداثها حول شخصيات المرأة والاعمى والجنرال والجندي والصوت،تبدأُ حكاية هذا النص المسرحي بالرجل الاعمى وزوجته وهما يعودان الى بيتهما بعد نزهةٍ قصيرة،في الطريق يخبر الاعمى زوجته أنَّ هنالك صوتًا يلاحقه ويأمره أن يمضي في طريقه إلى الامام،يسرع الاعمى وزوجته إلى الامام،حتى يستوقفهما شيءٌ مريبٌ ومرعبٌ وهو ظهور مفاجئ لجثة إمرأةٍ جميلة،تحاول الزوجة ان تدفن الجثة وتطلب من الاعمى مساعدتها في ذلك وما أن تلمس الجثة حتى ينبعث الصوت من جديد، يطالبهم أن يفتحوا الباب الموصد الذي تنيره الأضاءة،يطلب الاعمى من زوجته أن تفتح ذلك الباب بالمفتاح الذي تحمله في حقيبتها،تفتش الزوجة في الحقيبة عن المفتاح لكي تفتح الباب ولا تجده ثم تكتشف ان مستمسكاتهم الرسمية قد فقدت هي الأخرى مع مفتاح ذلك الباب،يحاولان التذكر معاً اين فقدا المفتاح والمستمسكات وعند استرجاع ذاكرتهما لطريق العودة يتأكدا بأنهما لم يصادفهما في الطريق سوى مفرزةٍ عسكريةٍ قريبةٌ من منزلهما،قامت تلك المفرزة بتجريد الزوج من ملابسه وتفتيشه بدقة،أما الزوجة فقد أخذوا منها حقيبتها الشخصية التي تحملها ثم اعادوها لها وهي شبه فارغة،وبذلك تأكدوا ان تلك المفرزة هي مَن اخذت المفتاح ومستمسكاتهم الرسمية من حقيبة الزوجة،لذا يقرران أنْ يحطما الباب الذي أرشدهما الصوت اليه،ما أن يهمّا بفعل ذلك حتى يقترب منهما جندي عسكري، يسألهما عن سبب تواجدهما أمام الباب،فيخبراه انهم يحاولان فتح باب منزلهم دون مفتاح، يخبرهم أنهم مخطئان وانهم يحاولون اقتحام ثكنة عسكرية ويذهب الجندي ليبلغ الجنرال، تدرك الزوجة خطورة الامر فيخبرها زوجها الاعمى بقرارهِ القاسي وهو أن تقوم الزوجة بتفجير الجنرال فيما لو ساءت الأمور ولم يصلا لحل يحرر منزلهما من المحتل وهو الجنرال، ينتزع الاعمى من نظارته اصبعاً من الديناميت ومعه زر تفجير صغير، يقدمه لزوجته فترفض وتقترح عليه ان يفجرها هي مع الجنرال على اعتبارها امرأة مثيرة ويمكن لها ان تكون مغرية للجنرال، بعد الحاح منها يوافق الاعمى على مضض باقتراح زوجته، فتزرع المرأة اصبع التفجير في صدرها وتسلم للأعمى زر التفجير وتتفق معه على ان يضغط عليه ويفجرها عندما تحين الساعة لذلك، يعدها ان يفجرها عندما تسوء الأمور وعندما يصل الجنرال مع حارسه الجندي،يتهمهما بالتسلل الى مكان محظور ويطلب منهما ترك المكان فورا والرحيل بعيداً،يرفض الاعمى ذلك ويصر على البقاء مما يثير غضب الجنرال فيصوب الجنرال مسدسه نحو رأس الاعمى محاولاً قتله، تتدخل الزوجة لإنقاذ زوجها الأعمى وتحاول إغراء الجنرال وإقناعه بملكيتهما للبيت،يخبرها الجنرال انه لا وجود لدليل يؤكد أن هذا البيت هو

بيتهم،تخبره المرأة أنّ دليلهم لأمتلاك البيت هو وجود (رضيع) فيه وهو طفلهم الصغير المهدد بالهلاك لأنه بدأ يحتضر،يطلب الجنرال مستمسكات البيت المودعة لدى الجندي، تخطفُ المرأة المستمسكات الرسمية المسروقة من حقيبتها من يد الجندي التي في طريقها ليد الجنرال، تضمها في صدرها وتطلب بإغراء من الجنرال ان يأخذ تلك المستمسكات من جسدها بحركة إغواء،ينصاع الجنرال لذلك الاغراء فيطلب الجنرال من الجندي الأنصراف ويبقى منفرداً مع الزوجة والأعمى، يمد الجنرال يده لأخذ تلك المستمسكات فيجدها ملغومة بإصبع الديناميت، يدرك وقوعه في كمين جسدها المميت فيقايضها بحياته مقابل اطلاق سراحها مع الأعمى وطفلهما الرضيع وتسليمهما البيت، يحاول ولا تجدي محاولاته، يحاول التخلص منها فتتمسك به الزوجة بقوة وتطلب من الأعمى تفجيرها مع الجنرال، يفجرها زوجهاالأعمى وبصوت الانفجار تنتهي المسرحية بعد عودة الصوت القديم يتردد في فضاء المسرح الذي تتضائل معه الأضاءة تدريجياً حتى تختفي. هنا يلاحظ جليًا أنَّ (قاسم فنجان) قد استعمل رموزاً وشفرات عديدة في هذا النص فقد رمز بوضوحٍ بشخصية (الجنرال) إلى الحاكم (الدكتاتور) الذي كان موجوداً آنذاك معبرًا عن كل ما كان يجول في خاطره اتجاه ذلك الدكتاتور معتبرا إياه رمزًا للسلطة الحاكمة وللدكتاتورية الطاغية.

فعندما نمعِنُ القراءة للحوار الآتي:

"المرأة: لايجوز أن نتركها في العراء بلا قبر ، انها جثة و ينبغي أن ندفنها فوراً (تنحني و تمس الجثة ثانية فينبثق الصوت من جديد و تظهر الأنارة ظلال لباب مغلق) أيها الباب يامن تنام في مساميرك شواظ بكارتي،على ناصيتك الطاهرة أسال الأوغاد دمي فسربلني أيها الموصد على الأمان بالأمان وأفتح لي في بابك باباً ، لقد سطعت شمس الذل ولن يحجبها الا الدم. الدم. الدم!

الأعمى : هل تأكدتِ ؟

المرأة : الآن أجل ، انها ترفض الأرض و لكن ماذا تريد ؟

الأعمى : انها تطلب الدخول .

المرأة : الى أين ؟

الأعمى : الى الدار!

المرأة : أي دارٍ يارجل؟

الرجل : دارنا ياأمرأة ومن هذا الباب الذي أرشدتنا اليه "تنير الأضاءة بقعة ما في المسرح ويظهر الباب واضحاً".

المرأة : هل سنذعن لها .

الأعمى: بالتأكيد فأن لم نفعل لها ماتريد فلن يتوقف أنينها أبداً،هياأفتحي الباب لها،هيا أفتحي"(٧٣)

فسوف نجد ترميزًا واضحًا من الكاتب (فنجان) بخصوص طلب الجثة فهو يتحدث بشكل واضح على لسان تلك الشخصية فقد استبيحت تلك الجثة بشرفها وجسدها ومالها وبيتها فقاسم فنجان يقول هنا (لا وطن لا ارض لا مال لا كل شيء) كون ان الاستلاب الاجتماعي ما هو الا جزءٌ من الاستلاب القومي للفرد في مجتمعه حيث ان معاناة تلك الشخصية ما هي الا معاناة الكاتب نفسه فتعلن الك الشخصية (تمردها) على واقعها السياسي والاجتماعي.

وفي الحوار الآتي:

الأعمى : ((بقلق))ها ..هل تذكرتِ ؟ "

المرأة اجل .

الأعمى : تكلمي اذن.

المرأة : المفرزة!

الأعمى : المفرزة !

المرأة : مفرزة التفتيش التي أعترضتنا عند مشارف الدار .

الأعمى : الان ادركت لم جردوني من جميع ملابسي ، هل فعلوا بك مثلما فعلوا بي.

المرأة : لا لم اسمح لهم فاكتفى آمرهم بأخذ الحقيبة مني وتفتيشها بعيدا عني.

الأعمى : ألم تنتبهي لفرق وزنها حينما أعادوها إليك .

المرأة : أنى لي وقتذاك ان أدرك فرق وزنها وقد كنت بلاوزن . "(٧٤)

نجد فيما سبق في الحوار تأكيدًا واضحًا مِنْ الكاتب على معاناة الشعب من قبل التسلط العسكري لنظام حكم الدكتاتور السابق من ويلاتٍ وظلم وتعسف عندما يحاول فردٌ او مجموعةٌ من الافراد اجتيازٍ لحاجزٍ عسكري وماهي الأساليب التي كانوا يتبعونها جاعلًا من تلك الصور التي وصفها في ذلك الحوار السابق تعبرتعبيراً مجازياً عن مدى الاستبداد العسكري لذلك الشعب المغلوب على امره وبذلك أعلن (فنجان) عبر الحوار الاضطهاد الواضح بحق الإنسانية.

أما في الحوار الأخر الآتي:

الأعمى : انها حياتي المحتدمة بالسرور وهي روحي التي تديرجسدي صوب المسرات .

المرأة : لاتخالني أغار منها ؟

الأعمى : لايمكنك أن تغاري من جسد يحمل صوتك .

المرأة : صوتي ! ماذا تقول .

الأعمى : ان صوتك خامد فيها و هو هاجسي العليل .

المرأة : لاتعبث معي .

الأعمى : اقتربي منها وستدركين ما أقول .

(ما أن تقترب وتمس الجثة حتى ينبثق الصوت الآتي في الفضاء(آه مالذي يرفرف في أحشائي الآن هل هو نزيف الوجع أم حشرة الأنخذال ، أي أحتشام سيعلو الجباه و قد أراقوا دلوي علناً وأي شرف تبقى و قد انساح كل شئ على مرأى من الله ، لقد مارستني الخديعة و تملكني الجور **فمن سيرتق فجوات حيائي و يرفع عن جسدي وحل الخطيئة من .. من .. من ؟**

المرأة : ماهذا الذي سمعته ؟

الأعمى : صوتكِ .

المرأة : "بأندهاش" يقيناً ان الصوت صوتي لكن الجثة،الجثة لمن ؟

الأعمى : انها لروح أرهقتها الجريمة فهامت في أفقك تنشد الخلاص . " (٧٥)

نلاحظ فيما سبق من الحوار فقد عبر الكاتب قاسم فنجان عن طريق الجثة للمرأة المتوفية والصوت المنبثق منها لأحدى الثيمات الرئيسية المهمة من النص المسرحي هذا وهو أنَّ (الأنسان هو مدفون وميتٌ وهو على قيد الحياة) أي (إننا مدفونون في الحياة) وتمثل ذلك واضحًا من خلال حوار الصوت المنبعث من جثة المرأة وانعكس ذلك واضحًا على حوارات النص الأخرى التي كانت تعبر عن إحساس الكاتب (فنجان) بالوحدة و(الغربة) والتي دعته لكتابة هذا النص العبثي كون حواراته قد اصطبغت بالعدمية واللاجدوى من الحياة وهذا المبدأ راسخٌ في أدب (اللامعقول) حيثُ لجأ احيانًا وبالذات في الحوار السابق لاستخدام (المنولوج الداخلي) في الحوار لإيضاح فكرةٍ معينةٍ ولتحقيق غاياتهِ منهُ. فلجوءه إلى (اللامعقول) كان نتيجةً لكل ما يجول في دواخل نفسه مِن همومٍ إنسانيةٍ كبيرةٍ والتي كان من الصعب احتوائها من قبل النص المسرحي التقليدي بمضمونها.

وكذلك فقد أكد قاسم فنجان ذلك وما سبق في تحليل الحوار السابق في حواره الأخر التالي: "الأعمى : انها لروح أرهقتها الجريمة فهامت في أفقك تنشد الخلاص .

المرأة : ما شأني بها .

الأعمى : أنت مهرتها التي ستقلها الى ضفة الأمان .

المرأة : لم يتوجب عليَّ أن أطيعها .

الأعمى : لأنها تريد منك ذلك .

المرأة : لكنها ميتة .

الأعمى : ان الأموات لايأنون و أنا سمعتها تأن حتى قبل أن اراها .

المرأة : لقد تلمستها قبل ثوانٍ ووجدتها باردة كالصقيع .

الأعمى : انها حية و هي الآن معي مثلما أنتِ معي .

المرأة : سوف أقبرها .

الأعمى : لاتفعلي .

المرأة : سأدحض هاجسك المريض و أواريها في الحال .

الأعمى : دعيها فلن ترضى بقبرها ." (٧٦)

ولقد طرح الكاتب فكرته مِنْ خلال معالجاتٍ أيديولوجية عَن واقع مجتمعه سياسًا واكتفى بطرح أفكاره مِن خلال تلك المعالجات للنص تاركًا الخيار للمتلقي باختيار المبدأ الذي يعتقده من خلال قراءته الخاصة للنص وفهم ثيمته العامة فالموت واللاجدوى والعدمية رافقت المتلقي طيلة حوارات الكاتب في هذا المسرحية حيث كانت أفكاره موازية وبشكلٍ ملحوظ لواقع مجتمعه السياسي في العراق والتي بدورها انعكست على نصه المسرحي هذا.

وفي الحوار الآتي:

الصوت : انا الذي لم اكن في منأى عن جسدها المحشو با لموت.

الأعمى : ماذاتريد؟

الصوت : اريد منك ان تتذكر شكل إنفجارها المخيف .

الأعمى : لا اريد ، لا أريد ان أتذكر .

الصوت : سترى رغماً عنك وجه موتها الأخير .

الأعمى : أتركني ما أنت إلا وهم و ستزول .

الصوت : بل أنا يقين و لن أزول .

الأعمى : اتركني و أرحل أرجوك .

الصوت : ليس قبل أن أبلغك .

الأعمى : بِمَ ؟

الصوت : دمها الذي سفكته يطلبك الآن للشهادة .

الأعمى : لم أكن أريد لها الموت .

الصوت : بل كنت تريد .

الأعمى : هي منْ ألزمتني بذلك .

الصوت : لاتتنصل عن قتلها فقد أصبحت المرأة على يديك جثة متناثرة .

الأعمى : لم تكن جثة لكنه حرضها على أن تكون .

الصوت : " قهقهات عالية " من الذي حرضها ؟

الأعمى : أنت ياأيها الجنرال .

الصوت : أنا ! لم أطلب منها الموت .

الأعمى : بل طلبت لها الموت . (٧٧)

نلحظ في الحوار السابق وبشكلٍ واضح تكرار كلمة (الموت) خمس مرات فقد ركز عليها الكاتب في هذا الحوار وهذا ما يوضح أنه قد قصد ذلك فالحروب والقمع التي عاشها الكاتب في العراق جعلت كلمة (الموت) عالقة في ذهنهِ لأن هناك الافٌ من افراد مجتمعه قد راحوا ضحيتها نظرًا لما اثرت به الحروب التي جرت في العراق وكيف كان (الخوف) من الموت في تلك الحروب فضل هاجس الخوف والموت يرافقه سنين طويلةً. فالحرب من التحولات السوسيو ثقافية المهمة في النص المسرحي .

وفي الحوار التالي:

الأعمى : لا إنني أناشدك العدالة فقط .

الجنرال : و عدالتي ممزوجة بالدم .

الأعمى : نحن لانطلب إلا السماح لنا بالدخول .

الجنرال : الى أين و لم يعد لكما في هذا المكان مكان إفعلا كما فعل الآخرون و أرحلا من هنا فوراً و سأكافئكم بالنجاة .

الأعمى : الى أين و لاملاذ لنا سوى هذا البيت .

الجنرال : (ساخرا) جربوا الأنفاق ثم خوضوا في وحولها أو شيدا لكما من عتمتها مأوى جديد.

الأعمى : لِمَ تعاملنا بوحشية هكذا .

الجنرال : على العكس إنني رؤوف بكما و سأتجاوز عن جريمة التسلل إن أذعنتما لطلبي

الأعمى : لن نتسلل الى مكان محضور .

الجنرال : كيف و قد تم إلقاء القبض عليكما و أنتما على مشارف ثكنة تخططان لأمر خطير .

الأعمى : هذا إفتراء تريد منه إستلاب البيت ، إستلاب لن نقبل به أبداً

الجنرال : ستقبل رغماً عنك .

الأعمى : لن أتزحزح و أترك لك البيت .

الجنرال : لاتطمع في رحمتي ، إنك الآن وحيد و ليس لك إلا الرضوخ أو الموت .

الأعمى : سأرضخ لما يقوله قلبي و قلبي يقول لاتغادر .

الجنرال : (يصوب المسدس الى رأسه) سأقتلك الآن .

الأعمى : أقتلني فلن أغادر إلا و أنا جثة باردة . " (٧٨)

فالكاتب في هذا الحوار يشخص ويصف شخصية الحاكم الدكتاتور وشخصية (الجنرال) وهو يعد ويقمع كل من يقف في طريقه فعدالة الحاكم ممزوجة بالدم أي القتل لكل معارضٍ له إضافة لوصفه اغتصاب ملكه وهو بيته من قبل الحاكم وهذه حقيقة كانت موجودة في واقعنا ومجتمعنا معبرًا بحواره عن اظهار الحاكم واعوانه له ولعائلته مدافعًا بذاته عن الحرية والعدالة والمساواة كذلك ذكر (فنجان) مصطلح (استلاب) وهذا يوضح مدى إحساسه بالاستلاب داخل مجتمعه وفرضُ ثقافة العنف من قبل السلطة على أبناء الشعب وهي من التحولات السوسيو ثقافية المهمة في النص المسرحي العراقي أي فرض ثقافة معينة قسرًا من قبل الطرف الأقوى على الطرف الضعيف وقد جسدها بشكل واضح في الحوار السابق وبحذافيرها.

وكذلك في الحوار الآتي:

" **المرأة : (تتحرك بين الأعمى و الجنرال) لا ياسيدي لا تدع الغضب يهيمن عليك ، لو لم يكن ضريراً لآمن بهول ما تملك و لرضخ على الفور لما تقول .**

الجنرال : (يعيد مسدسه) إنك تدركين حجم بأسي جيداً .

المرأة : أجل ياسيدي إنني أدرك ذلك جيداً .

الجنرال : لِمَ لايفعل هذا الأعمى إذن .

المرأة : لن يجرؤ على عصيانك ثانية فالأمر لك أولاً و أخيراً .

الجنرال : عظيم .. هذا شأني دائماً ،أنا أقتل من يعترض على قراري .

المرأة : هذا حقيقي و لاشك لنا في صحته قط . " (٧٩)

يتضح جليًا في الذي سبق في الحوار من النص ان قاسم فنجان يبين شخصية (الدكتاتور) الطاغية بوضوح فلا أحد يقدر ان يقف بوجهة أو يناقشه في قراره وهذا كله من الاسقاط السكيلوجي الذي استخدمه فنجان كترميز واضح بشخصيته في المسرحية (الجنرال) فهو يحاول ان يقمع أي معارضة له في أي شيء يتخذه فهو شيطان بهيئة إنسان لإيابه إلى الناس البسطاء ومعاناتهم فالكاتب هنا ينادي بلسان حال شخصياته الرجل الاعمى وزوجته المرأة محاولا الاستغاثة من طغيان الجنرال وهو في الحقيقة الحاكم الحقيقي في مجتمعه وطغيانه واستبداده له ولأبناء شعبه نتيجة لكل ما كان يجول في خاطره مِنْ إحساس عالي بالظلم والاستبداد وبكل الويلات التي كان يشعر بها في حياته اليومية فالجنرال في مسرحيته يجسد الحاكم جلد القلب والمتعجرف والنرجسي في نفس الوقت على اعتبارها من التحولات السوسيو ثقافية المهمة في

النص المسرحي العراقي وتداولها الكثير من الكتاب العراقيين لتأثرهم بها نتيجة انعكاسها عليهم في مجتمعهم وبيئتهم فظهرت جليًا في نصوصهم وقاسم فنجان منهم.

وفي نهاية المسرحية نجد الصوت يعود متحدثًا كالآتي:

"صوت أنفجار شديد على أثره تتلاشى الإضاءة وتعود خافتة على الأعمى في وسط المسرح يصغي للصوت وحيداً" آه مالذي يرفرف في أحشائي الآن هل هو نزيف الوجع أم حشرة الأنخذال ، أي أحتشام سيعلو الجباه و قد اراقوا دلوي علناً و أي شرف سيتبقى و قد إنساح كل شيئ على مرأى من الله ، لقد مارستني الخديعة و تملكني الجور فمن سيرتق فجوات حيائي و يرفع عن جسدي وحل الخطيئة من ، من غيرك أيها الباب يا من تنام في مساميرك شواظ بكارتي ، على ناصيتك الطاهرة أسال الأوغاد دمي فسربلني أيها الموصد على الأمان بالأمان و افتح لي في بابك باباً ، لقد سطعت شمس الذل و لن يحجبها إلا الدم "(٨٠)

فالكاتب هنا يتحدث بلسان هذا الصوت ليعبر بضمير المتكلم فيحاول الصوت ان يرسم صور مختلفة عن طريق حوارات الكاتب المختلفة المتداخلة في النص هذا فهي بمثابة الحصول على الحرية مقابل التضحية بالنفس والتي كان يتمناها الكاتب لأبناء شعبه وهي بمثابة تنفيس له عن مكنوناتهِ الشعورية واللاشعورية حيث كانت صورةً موازية للواقع المرير المؤلم الذي عاشه في بلده في تلك الفترة وهذا دليل على تأثر (قاسم فنجان) بجذوره وبيئته ومرجعياته المستمدة من تاريخه ودينه وتراثه. وذلك من خلال التأثيرات الاجتماعية على الكاتب المسرحي لانعكاس المجتمع وعاداته وموروثاته عليه طارحًا بتلك الشخصية وجهة نظره تجاه المجتمع وقضاياه المهمة.

وقد تجلى ايضًا ذلك في الحوار الأخر الآتي:

"الجنرال: إن أدلتكم باطلةٌ، باطلة!. سأطلعكم على ما لا تستطيعون دحضه،أيها الجندي، الأوراق! "ما أن يمد الجندي يده بالأوراق حتى يخطفها الأعمى وهي في الطريق إلى الجنرال الأعمى "يتشممها "هذه الأوراق مخضبة برائحة أعرفها، تعالي يا إمرأة، "تتقدم بعد أن يسحب الأعمى منها ورقة ويسلمها لها" إنظري فيها جيداً..

المرأة : "تنظر، أشياء غائمة ومتاهة شاسعة وظلال متشابكة تتداخل فيما بينها كالقضبان، إنها أوراق مشوهة.

الأعمى : تمعني فيها جيداً وستجدين فيها ما يشير لأشياء تعرفنا كما نعرفها .

المرأة : إنها أشبه بغيوم ملبدة تحجب خلفها حيوات ملونة.

الأعمى : أقشعي عنها الغيوم وسيظهر ما يقبع خلفها جلياً كالشمس.

المرأة : "تفركها" إنني أرى الآن بوضوح.

الأعمى : ماذا ترين؟

المرأة : سماوات صافية وجبال وسهول وحقول ونخيل وبساتين..

الأعمى : "يقاطعها" ومآذن وقباب وجوامع وكنائس وأنهار وأهوار.

المرأة : "تقاطعه" ومدن ونواحٍ وأحياء وبيوت..

الأعمى : وفي قلب البيوت، ماذا ترين يا أمرأة!؟

المرأة : بيتنا إنه ساطع ومتوهج كالشمس في قلب الحي، إنه بيتنا ، بيتنا يارجل." (٨١)

ففي الحوار السابق يؤكد الكاتب قاسم فنجان على صورة جميلة صورها لبيته الكبير وهو (العراق) ممثلاً إياه ببيته الصغير على لسان الاعمى وزوجته فهو يصف بيته بكل ما موجود فيه من مآذن وجوامع وكنائس وأنهار وأهوار وهو وصفٌ دقيق وذكي للكاتب لبلدهِ العراق بيته الكبير وجباله وسهوله وهو شمال العراق وحقولٍ ونخيل وبساتين فهو يصف كل شبر من العراق بالتفاصيل وهذا ينبع عن تأثره ببيئته التي عاش وترعرع فيها وانعكست على نصوصه المسرحية وبالأخص هذا النص فهو يحس بفقدان الأمان وفقدان الشعور بالمكان وبفقدان الوطن وبالتالي ضياع هويته الثقافية والوطنية. وكلها من التحولات السوسيو ثقافية التي تجلت في النص المسرحي العراقي.

أضافة لما سبق ذكره ففي الحوار التالي:

"الأعمى : هذا بيتنا المسروق يا إمرأة وهذه " يسلمها ورقة أخرى"

المرأة : يا إلهي إنها صورته ، صورة بكرنا.

الأعمى : إنظري في عينيه .

المرأة : إنهما مليئتان بأسى الحسرة على محنتنا .

الأعمى : وهذه أيضاً " يسلمها ورقة أخرى" أظنها صورة أخيه.

المرأة : أجل إنها له ، أبننا الأوسط ، إنه يتماوج بالحزن كعادته وأساريره تشع بغضب ماحق، يا لبهاء صمتك يا وليدي، لعن الله المحنة التي دفعتك إلى الزوال ولعن الله القتلة " تبكي".

الأعمى : ماذا دهاكِ يا إمرأة لماذا تربكينني ببكائك ، لاتحجبي بدموعك الكثيرة ترنيمة ضحكته الأخيرة ، حينما شدَّ على قلبي وقال أبي سأعود .

المرأة : لكنه لم يعد.

الأعمى : إنه هناك معَهم ، ينتظرمع إخوته قدومك الوشيك...

المرأة : "تمسح دموعها" ومعهم إبننا الصغير.

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٣ المجلد ١٣/ العدد ٣

الأعمى : "يسلمها الورقة الأخيرة" أجل وهذه صورته .

المرأة : يا الهي !

الأعمى : ماذا ؟

المرأة : إنها صورته لكنها ملطخة بالدم.

الأعمى : ماذا تقولين؟

المرأة : هناك ندبة صغيرة ما زالت تنزف في موضع القلب...

الأعمى: إنها مكان الشظية يا إمرأة تنزف وتأبى أن تجف،إنظري حشو زيفهم كيف يتقاطر من حوافها،إنه جاء ليعري كذبهم ويبلل حنجرة قلبي لأصرخ بملء حزني عليه،إنها مستمسكاتنا يا سيدي.." (٨٢)

نجد فيما سبق من حوار تمكن الكاتب من ادواته الوصفية عن طريق حوار شخصياته فجعل كلماتهم تنبض بمعانٍ كثيرة كانت مستترة خلق ذلك الحوار واستقرأها الباحث فقد صور الكاتب صور عديدة للموت عن طريق وصف الاعمى لأولاده وصورهم وهي صور عديدة للقتل والاعدام والموت الجماعي على يد الطاغية الحاكم المتسلط المستبد حيث أعطى كثيرًا من الوصف للموت بصفته الحسية وهنا تكمن قدرة (فنجان) على تجسيد الأشياء غير المحسوسة من خلال صور الابناء التي وضعها الاعمى في الحوار السابق وإضفاء الحسية عن طريق وصف الكاتب لكل صورة فيها وكيف قتل الأشخاص فيها اثناء قلبه لكل صورة. فضمير المتكلم في هذا الحوار ما هو إلا تعبير عن انفعالات ومشاعر الكاتب قاسم فنجان عن طريق طرح مخزونه الفكري والعاطفي في النص المسرحي هذا فتبين من خلال هذا الحوار طغيان الوظيفة الانفعالية للكاتب عن طريق السرد الشخصي للشخصية اثناء الحوار فهناك علاقة مهمة بين الحوارات وبين الكاتب فنجان وحياته السابقة في العراق في تلك الحقبة فكلماته هي عبارة عن معاناته وآلامه في العراق فالكاتب ينحاز دائمًا بصورةٍ أيديولوجية نحو الحياة الماضية والتي شوهتها القضايا السياسية والاجتماعية.

تتوضح خيوط الحكاية في النص تدريجياً حتى ندرك أن الأعمى إنتهج العنف كوسيلة ناجحة لتحرير البيت والتخلص من إستبداد الجنرال،بعد أن يأس من الطيبة أوالخنوع الطويل،لذا جاء تفجيره لزوجته والجنرال إيثاراً كبيراً وتضحية عظيمة في إشارة واضحة منه لرفض عسكرة البيت أو البلاد التي قام بها النظام السابق وعممّها على بيوتات كل الشعب،إنه تغير(تحول) واضح يأتي على لسان الأعمى وزوجته حينما يقدمان الأدلة على أن هذه البلاد ودلالتها البيت كانت بلاداً مدنية ومسالمة ووديعة تزدهي بمناظرها الخلابة ومنائرها السامقة وانهارها الصافية

وبساتينها الخضراء،حتى جاءت الحروب التي هنّدس لها جنرال مستبد ومجنون،لتنشب حرائقها بوحشية وقسوة ويصطبغ بسببها كل شئ باللون الخاكي،حيث ماتت البساتين وحلّ مكانها الجدب وجفت الأنهار وتشققت قيعانها من الضمأ وأستحالت المنائر المقدسة التي كانت تبعث السلام وتدعو إليه الى منصات مدنّسة كالأبواق الجوفاء لاتدعو إلا الى الموت،تغيرات (تحولات)مهدت لتغيرات لاحقة تجلت في سنوات تلت سنوات كتابة النص بكثير،فثمة نبؤة بخراب مزمن و(استلابات) قاهرة وأحوال سيئة تشبه الى حد كبير حال الأمس القريب،حيث جرت عسكرة البلاد بأسرها ونشأت حروب صغيرة تقودها جنرالات صغيرة أدت فيما بعد الى حرب كبيرة شملت الجميع،حيث (تحول) الناس الى مقاتلين والبيوت الى ثكنات والمحلات الى معسكرات،أسلحة متفشية ودوريات تتربص مجئ الأهل الذين أستحالو في غفلة من العقل الى أعداء وكمائن على هيئة مفارز متوزعة في كل مكان، ذبح على الهوية وقتل على غير الهوية،إستلاب للبيوت وتحويلها لمثابات قتل تحت ذرائع واهية،جنون يعصف بهذا البيت الكبير يستمد قوّته من ذلك الجنرال الذي أسس للخراب ومضى مخلفاً وراءه ساسة فاسدين وجنرالات مستبدّين وضحايا مظلومين،إن التغير(تحول) الذي تحقق في النص بموت الجنرال،لم يتحقق في الواقع رغم موت الجنرال،بل جاء الأمر مغايراً وناسفاً لقيم كانت راسخة في العرف العراقي سرعان ماتحرر منها مدفوعاً بالقحط والفقر والعوز الذي عاناه في التسعينات ومن الخوف الذي كابده قبلها في الثمانينات ليؤشر نص الجنرال ذلك بأن أوان النقمة والغضب قد حان للتخلص من كل جنرال جديد يشرأب برأسه من جديد في الفضاء العراقي الجديد .

الفصل الرابع

اولا النتائج

١.كان للحرب العراقية الأيرانية والحصار الأقتصادي وقعها النفسي الواضح على كتاب النص المسرحي العراقي عبرو عنها بمعاني مخفية خلف حواراتهم نتيجة للضغوط النفسية التي سببتها تلك الأزمات فبقيت كتحولات سوسيو ثقافية مضمنة في نصوصهم عبر الأجيال.

٢.تجلت موضوعة(عسكرة المجتمع) بشكل واضح وبارز في شكل الواقع السياسي للعراق متمثلتا ببراعة مخيلة الكاتب العراقي كذلك توظيف الأساطير والميثلوجيا القديمة جعل من تلك الموضوعات تحولات سوسيوثقافية .

٣.استخدام الرمز والتشفير في النصوص المسرحية العراقية كان بمثابة اخراج مكنونات الذات الأنسانية للكاتب العراقي أنذاك نتيجة شعوره ب(العزلة الأجتماعية والأغتراب) والذي ادى به الى التمرد على واقعه الأجتماعي المعاش عن طريق شخصياته المسرحية.

٤.عبر النص المسرحي العراقي عن فقدان الهوية الثقافية للفرد العراقي والعربي تمثل ذلك بوجود احساس (الأستلاب الأجتماعي) متمثلا بمجموعة من حوارات تلك النصوص اي قضية الأنتماء الى الوطن ومجتمعه العراقي اي فقدانه لذاته الأنسانية وهو من التحولات المهمة في النص المسرحي العراقي.

ثانيا: الاستنتاجات

١.عالج الكاتب المسرحي العراقي عبر نصوصه فقدان الهوية الثقافية للفرد العراقي والعربي نتج عن احساسه (الأستلاب الأجتماعي) و فقدانه لذاته الأنسانية .

٢.بدا استخدام الرمز والتشفير في النصوص المسرحية العراقية بمثابة مكنونات الذات الأنسانية للكاتب العراقي لشعوره (العزلة الأجتماعية والأغتراب) متمردا بذلك ضد واقعه الأجتماعي المعاش عن طريق شخصياته المسرحية.

٣.اظهار الحرب في النصوص المسرحية للكاتب العراقي محدثا بها وقعا نفسيا واضحا معبرا بمعاني مخفية نتيجة للضغوط النفسية التي سببتها تلك الأزمة بثقافة مضمنة في نصوصه عبر الأجيال .

٤.دعت براعة الكاتب المسرحي العراقي لأبراز (عسكرة المجتمع) طاغية على الواقع السياسي للعراق .

الهوامش

(١) محمد بن ابي بكر عبد القادر االرازي، مختار الصحاح، (الكويت:دار الرسالة،١٩٨٣) ، ص١٦٣

(٢)محمد علي النجار واخرون، المعجم الوسيط، (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ٢٠٠٥)، ص٢٠٩

(٣)هيغل، المدخل الى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط٢، (بيروت :دار الطليعة، ١٩٩٨)، ص٦٥

(٤) ميد هنتر، الفلسفة وانواعها ومشكلاتها، تر :فؤاد زكريا (القاهرة :دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٧٥)، ص٤٢١

(٥) اديث كيروزيل ، عصر البنوية، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٥) ،ص٢٢٤

(٦) الجوهري ، الإمام إسماعيل بن حماد، معجم الصحاح ، رتبه وصححه إبراهيم شمس الدين (لبنان – بيروت ، شركة الاعلمي للمطبوعات ، ٢٠١٣) ، ص١٨٨ .

(٧) ابن خلدون : المقدمة ((بيروت لبنان : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٦٧)) ص٦٩ .

(٨) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، مج١ ، (بيروت : لبنان ، دار الكتاب اللبناني ، د ت) ص ٣٨ – ٣٩ .

(٩) اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية : معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية ، تعريب خليل احمد خليل ، المجلد الثالث، (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨) ، ص ١٣٠٩ .

[١٠] إبراهيم مصطفى ، احمد حسن الزيات وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج١ (مجمع اللغة العربية ، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث ، دار الدعوة د ت) ص ٩٨ .

[١١] جميل صليبا ، المصدر السابق ، ص ٣٧٨ .

[١٢]) ينظر : الطاهر لبيب ، سوسولوجية الثقافة، ط ٣،(سوريا:اللاذقية: دارالحوار للنشروالتوزيع،١٩٨٧)، ص٧.

[١٣]) ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[١٤]) للمزيد ينظر : محمد السويدي ،مفاهيم علم الاجتماع الثقافة و المصطلحات ،(تونس: الدار التونسية للنشر،١٩٩١)، ص٢٢- ص٢٣.

[١٥] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والاشكاليات من الحداثة الى العولمة، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٦)، ص١٤.

[١٦] المصدر نفسه ، ص١٤-١٥.

[١٧] الطاهر لبيب، سوسيولوجية الثقافة، مصدر سابق، ص٦.

[١٨] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[١٩] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٠] ينظر: نيقولا تيماشيف، نظرية علم الاجتماع طبيعتها وتطورها، تر:محمود عودة واخرون، ط٦، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م)، ص٤١٣.

[٢١] ينظر: المصدر نفسه، ص٤١٣-٤١٤.

[٢٢] للمزيد ينظر: نيقولاتيما شيف، نظرية علم الاجتماع طبيعتها وتطورها، مصدر سابق، ص٤١٤-٤١٦.

[٢٣] ينظر: سلوان فوزي العبيدي، المدخل الى الانثروبولوجيا الثقافية، ط١، (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٨)، ص٣١.

[٢٤] المصدر نفسه، ص٣٩.

[٢٥] ينظر: دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر:ميز السعيداين، ط١، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م)، ص٣٤.

[٢٦] ينظر: يوجينا سيابيرا، التنوع الثقافي، تر: احمد المغربي، (مصر: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠١٢)، ص٩٦.

[٢٧] ديفيد انغليز وجون هيوسون، مدخل الى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، ط١، (بيروت: المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٣)، ص١٦.

[٢٨] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٩] فوزية بلحاج المزي، المسرح والتغير الثقافي في تونس الثمانينات، تقديم: جون دوفينيو، المؤتمر الرابع لسوسيولوجيا المسرح، (تونس :دار سحر للنشر والتوزيع، ١٩٩٥ م) ص٤٣.

[٣٠] ينظر: عوني كرومي، المسرح والتغيير الاجتماعي، مجلة فصول/ مجلة النقد الادبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (١)، ١/يناير، ١٩٩٥، ص١٢٧ ـ ص١٢٨.

(٣١) المصدر نفسه، ص١٢٨ ـ ص١٢٩.

(٣٢) عقيل مهدي يوسف، النقدية المسرحية وهوامش السرد، (بغداد: منشورات بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣م) ص١٠.

(٣٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣٤) عوني كرومي، المسرح والتغيير الاجتماعي، مصدر سابق، ص١٣٠.

(٣٥) محمد سيف، المسرح: والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد، (بغداد: منشورات بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣)، ص٢١٣.

(٣٦) نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب، ط١، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ١٩٩٧م)، ص٢١٤.

(٣٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣٨) محمد سيف، المسرح والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد، مصدر سابق، ص٢٨٨.

(٣٩) محمد الهادي عفيفي، التربية والتغير الثقافي، ط٣، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م)، ص٦٤.

(٤٠) ينظر: فرانك م.هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، (القاهرة: مطبعة الأهرام، ١٩٧٠ م)، ص٢٤.

(٤١) نيقولا تيماشيف، نظرية علم الاجتماع: طبيعتها وتطورها، مصدر سابق، ص٤١٠.

(٤٢) بيار غريمال، الميتولوجيا اليونانية،تر: هنري زغيب، ط١، (بيروت:باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ص٥.

(٤٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤٤) أمجد زهير عبد الحسين، الأسطورة في المسرح، ط١، (بغداد: منشورات بغداد عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣م)، ص٨٦.

(٤٥) أمجد زهير عبد الحسين، الأسطورة في المسرح، مصدر سابق، ص٨٦.

(٤٦) محمد الهادي الحقيقي، التربية والتغير الثقافي، مصدر سابق، ص٤٩.

(٤٧) ينظر: يونس لوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، ط١، (فاس: مطبعة آنفو برانت، ١٩٩٨م)، ص٧ ـ ص٨.

(٤٨) ينظر: ألارداييس نيكول، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، ج١ (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص٢١.

(٤٩) ينظر: عقيل مهدي يوسف، أُسس نظريات فن التمثيل، (بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠١م)، ص١٨.

(٥٠) ينظر: شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت)، ص٨٣.

(٥١) ينظر: علي نور، ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥م)، ص١٦.

(٥٢) ينظر: أمجد زهير عبد الحسين، الأسطورة في المسرح، مصدر سابق، ص٨٨ ـ ص٩٠.

[٥٣]ينظر: محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيًا، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٧م)، ص١٢.

[٥٤]ينظر لاندو، تاريخ المسرح العربي، تر: يوسف نور عوض، (بيروت: دار القلم، د.ت)، ص٥٣.

[٥٥]لاندو، تاريخ المسرح العربي، مصدر سابق، ص٥٣.

[٥٦]ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥٧] ينظر: اديب القيله جي، ٩٧ عامًا من مسيرة المسرح في العراق، (بغداد: وزارة الثقافة، مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣م)، ص١٥

[٥٨]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥٩]ينظر: محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيًا، مصدر سابق، ص١٦ – ص٢٥.

[٦٠]ينظر: محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيًا، مصدر سابق، ص٣٤ – ص٣٥.

[٦١]ينظر: ناصر الانصاري، من مسرح الشيخ أَحمد أَبو خليل القباني، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م)، ص٥.

[٦٢]ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٦٣]أديب القيله جي، ٩٧ عامًا مِنْ مسيرة المسرح في العراق، مصدر سابق، ص١٧.

[٦٤]المصدر نفسه، ص١٨.

[٦٥]ينظر: محمد يوسف نجم، الشيخ أحمد أبو خليل القباني، (لبنان: بيروت: نشر وتوزيع دار الثقافة، ١٩٨١م) ص هـ– ص و.

[٦٦]ينظر: عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية، ط١، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩م)، ص٥٧.

[٦٧]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٦٨]ينظر: محمد يوسف نجم، الشيخ أحمد أبو خليل القباني، مصدر سابق، ص٩.

[٦٩]ينظر: خالص عزمي، حكاية الادب العربي المعاصر، (بغداد: دار القلم للتوزيع، ١٩٧٠م)، ص١٣١.

[٧٠]ينظر: اديب القيله جي، ٩٧ عامًا من مسيرة المسرح في العراق، مصدر سابق ص٢٠.

[٧١]ينظر: خليل موسى، المسرحية في الادب العربي الحديث، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٧م)، ص٤٢.

[٧٢]ينظر: محمد يوسف نجم، المسرحية العربية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧ – ١٩١٤م، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٧م)، ص٨٨.

[٧٣] قاسم فنجان، فراديس: مسرحيات، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة العراقية، ٢٠١٠م)، ص٥٤.

[٧٤] المصدر نفسه، ص٥٤.

[٧٥] المصدر نفسه، ص٥٣.

[٧٦] المصدر نفسه، ص٥٣.

[٧٧] المصدر نفسه، ص٥٧.

[٧٨] المصدر نفسه، ص٥٨.

(٧٩) المصدر نفسه، ص٥٩.

(٨٠) المصدر نفسه ص٦٣.

(٨١) المصدر نفسه، ص٦٠–ص٦١.

(٨٢) المصدر نفسه، ص٦١

قائمة المصادر

١.عبد الحسين ،أمجد زهير ، الأسطورة في المسرح، ط١، (بغداد: منشورات بغداد عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣م).

٢.إبراهيم مصطفى ، احمد حسن الزيات وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج١ (مجمع اللغة العربية ، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث ، دار الدعوة د ت).

٣.ابن خلدون : المقدمة ((بيروت لبنان : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٦٧).

٤.أمجد، زهير عبد الحسين، الأسطورة في المسرح، مصدر سابق، ص٨٨ ـ ص٩٠.

٥.الانصاري ناصر ، من مسرح الشيخ أحمد أبو خليل القباني، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م).

٦.انغليز ،ديفيد وجون هيوسون، مدخل الى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، ط١، (بيروت: المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٣).

٧.تشيني، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت).

٨.تيماشيف ،نيقولا، نظرية علم الاجتماع طبيعتها وتطورها، تر:محمود عودة واخرون، ط٦، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م).

٩.جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، مج١ ، (بيروت : لبنان ، دار الكتاب اللبناني ، د ت) .

١٠.الجوهري ، الإمام إسماعيل بن حماد، معجم الصحاح ، رتبه وصححه إبراهيم شمس الدين (لبنان – بيروت ، شركة الاعلمي للمطبوعات ، ٢٠١٣) . .

١١.خليل موسى، المسرحية في الادب العربي الحديث، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٧م) .

١٢.الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، (الكويت:دار الرسالة،١٩٨٣) .

١٣.السويدي ،محمد ،مفاهيم علم الاجتماع الثقافة و المصطلحات ،(تونس: الدار التونسية للنشر،١٩٩١).

١٤.سيابيرا يوجينا، التنوع الثقافي، تر: احمد المغربي، (مصر: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠١٢).

١٥.العبيدي ،سلوان فوزي، المدخل الى الانثروبولوجيا الثقافية، ط١، (عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٨).

١٦.عزمي، خالص ، حكاية الادب العربي المعاصر، (بغداد: دار القلم للتوزيع، ١٩٧٠)م.

١٧.عفيفي ،محمد الهادي ، التربية والتغير الثقافي، ط٣، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م)،.

١٨.عماد، عبد الغني، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والاشكاليات من الحداثة الى العولمة، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٦).

١٩.غريمال ،بيار ، الميتولوجيا اليونانية ،تر: هنري زغيب، ط١، (بيروت:باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٢م).
٢٠.قاسم فنجان، فراديس: مسرحيات، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة العراقية، ٢٠١٠م).
٢١.القيله جي، اديب ، ٩٧ عامًا من مسيرة المسرح في العراق، (بغداد: وزارة الثقافة، مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣م).
٢٢.كرومي ،عوني ، المسرح والتغيير الاجتماعي، مجلة فصول/ مجلة النقد الادبي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (١)، ١/يناير، ١٩٩٥.
٢٣.كوش ، دنيس، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر:ميز السعيداين، ط١، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م)،.
٢٤.كيروزيل ،اديث، عصر البنوية، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٥) .
٢٥.لالاند اندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية : معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية ، تعريب خليل احمد خليل ، المجلد الثالث، (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨) .
٢٦.لاندو، تاريخ المسرح العربي، تر: يوسف نور عوض، (بيروت: دار القلم، د.ت).
٢٧.لبيب ،الطاهر ، سوسولوجية الثقافة، ط ،٣،(سوريا:اللاذقية: دارالحوار للنشروالتوزيع،١٩٨٧.
٢٨.لوليدي ،يونس ، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، ط١، (فاس: مطبعة آنفو برانت، ١٩٩٨م)
٢٩.م.هوايتنج ،فرانك ، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، (القاهرة: مطبعة الأهرام، ١٩٧٠ م).
٣٠.محسن اطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيًا، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٧م)، ص١٢.
٣١.محمد سيف، المسرح: والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد، (بغداد: منشورات بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣) .
٣٢.محمد يوسف نجم، المسرحية العربية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧ – ١٩١٤م، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٧م).
٣٣.المزي، فوزية بلحاج ، المسرح والتغير الثقافي في تونس الثمانينات، تقديم: جون دوفينيو، المؤتمر الرابع لسوسيولوجيا المسرح، (تونس :دار سحر للنشر والتوزيع، ١٩٩٥ م).
٣٤.نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب، ط١، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٧م).
٣٥.النجار، محمد علي واخرون، المعجم الوسيط، (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ٢٠٠٥).
٣٦.نجم ،محمد يوسف ، الشيخ أحمد أبو خليل القباني، (لبنان: بيروت: نشر وتوزيع دار الثقافة، ١٩٨١م).
٣٧.نور ،علي ، ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥م.
٣٨.نيكول ،ألارداييس ، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، ج١ (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)،.
٣٩.هنتر ،ميد ، الفلسفة وانواعها ومشكلاتها، تر :فؤاد زكريا (القاهرة :دار نهضة مصر للطباعة والنشر،١٩٧٥).

٤٠.هيغل، المدخل الى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط٢، (بيروت :دار الطليعة، ١٩٩٨).
٤١.ياغي ،عبد الرحمن ، في الجهود المسرحية العربية، ط١، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩م).
٤٢.يوسف ،عقيل مهدي ، أُسس نظريات فن التمثيل، (بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠١م)،
٤٣.يوسف ،عقيل مهدي ، النقدية المسرحية وهوامش السرد، (بغداد: منشورات بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣م).

Source list

1. ، The Legend in the Theater ،Hussein , A. Majd Zuhair-A. Abdul1st edition, Baghdad: Baghdad Publications, Capital of Arab Culture)2013AD).
2. ، Waseet-Mu'jam Al-Al ،Zayyat and others-Hassan Al Ibrahim Mustafa, Ahmed Part1Arabic Language Academy, General Administration for Lexicons and) .(Da'wa, Dr. T-Heritage Revival, Dar Al
3. ،Beirut, Lebanon: The Lebanese Book House) The Introduction :Ibn Khaldun 1967).
4.previous source, pp. ، The Legend in the Theater ،Hussein-hair AbdelA. Majd , Zu .pg-٨٨90.
5. ، Qabbani-from the theater of Sheikh Ahmed Abu Khalil Al ،Ansari Nasser-Al ،Egypt: The Egyptian General Book Authority)2005AD) .
6.tr.: ، n to the Sociology of CultureIntroductio ، Inglis , David and John Hewson ،Lama Naseer1 ،st edition, (Beirut: Arab Center for Research and Policy Studies 2013) .
7.Dr. Drini ،The History of Theater in Three Thousand Years ، Cheney , Sheldon Authorship, Translation, Khashaba, (Cairo: The Egyptian General nstitution for .(Printing and Publishing, Dr. T
8.TR: Mahmoud .theory: its nature and development Timashev Nicola, Sociological ،Odeh and others6 ،Maarif-th Edition, (Cairo: Dar Al1980AD) .
9. Volume ، The Philosophical Lexicon ،Jamil Saliba11-Beirut: Lebanon, Dar Al) ، . (.Lebanese, ed-Kitab Al
10.arranged and ، Sahih-The Dictionary of Al ،Jawhari, Imam Ismail bin Hammad-Al Alami Publications -Beirut, Al -Din (Lebanon -corrected by Ibrahim Shams Al ،Company2013).
11.Damascus: Publications of) ، bic LiteratureThe Play in Modern Ara ،Khalil Musa ،the Arab Writers Union1997AD).
12.Kuwait:) ،Sahah-Mukhtar Al ،Qader-Razi , Muhammad bin Abi Bakr Abdel-Al ،Resala-Dar Al1983).
13. ، Concepts of Sociology, Culture and Terminology ،Suwaidi , Muhammad-Al ،The Tunisian Publishing House :Tunisia)199 1) .
14.-Maghrabi, (Egypt: Dar Al-tr.: Ahmed Al ،Cultural Diversity ،Syabera Eugenia ،Fajr for Publishing and Distribution2012).
15. ، Introduction to Cultural Anthropology ،Obaidi , Silwan Fawzi-Al1st edition, ،anhajiah House for Publishing and DistributionM-Amman: Al)2018).
16.-Baghdad: Dar Al) The Story of Contemporary Arabic Literature ،Azmy , Khalis ،Qalam for Distribution1970.)
17. ، Education and Cultural Change ،Hadi-Afifi , Muhammad al3rd Edition, (Cairo: ،Egyptian Bookshop-Anglo The1970.AD) .
18.Sociology of Culture: Concepts and Problems from ،Ghani-Imad , Abdel ،Beirut: Center for Arab Unity Studies) ، Modernity to Globalization2006).
19. ، See: Henry Zogheib Greek mythology ، Grimal Pierre1Paris : :st edition, Beirut ، Oweidat Publications1982).
20.Baghdad: Publications of the Iraqi Ministry of) ،Faradis: Plays ،Qasim Fanjan ،Culture20110 . AD)

21. ‹Qilaji , Adeeb-Al 97Baghdad: Ministry of) ، years of theater career in Iraq ‹Arab Culture Culture, Baghdad Project, Capital of2013).
22.Literary Criticism / Fosoul Magazine ‹Karume , Awni, Theater and Social Change Magazine, published by the Egyptian General Book Authority, Issue(1 January ‹1 ، 1995).
23.-TR: Miz Al ، The Concept of Culture in the Social Sciences ‹Koch , Dennis ، Saeedeen1 ‹st Edition, (Beirut: Center for Arab Unity Studies2007.AD).
24. ‹Baghdad: Arab Horizons House) ، Bannawiyyah-The Era of Al ، kerozel Edith 1985).
25.La Land Philosophical Encyclopedia : A Dictionary of Critical ‹La Land André Arabization of Khalil Ahmad Khalil, Volume ، Technical Philosophy Terms and ‹Three, (Beirut: Oweidat for Publishing and Printing2008) .
26.Qalam, -R: Youssef Nour Awad, (Beirut: Dar Al ، History of Arab Theatre ، Lando . (Dr. T
27.p ‹ltureSociology of Cu ، Taher-Labib , Al 3Hiwar for -Syria: Lattakia : Dar Al) ، ‹publication and distribution1987).
28. ، Greek Mythology in Contemporary Arab Theatre ‹Lolidi , Younes1st edition, ، Fez: Info Brandt Press)1998AD).
29.Kamel Youssef and :.tr ، Introduction to the Performing Arts ‹M. Huiting Frank ‹Ahram Press -others, (Cairo: Al1970. AD) .
30.Baghdad: Publications of) ، The Modern Arab Poet Theatrical ، Mohsen Atimish ‹the Ministry of Culture and Information1977 .AD), p 12.
31. ، Contradict Traditions Theatre: Ideas and Applications that ‹Muhammad Saif ‹Baghdad: Baghdad Publications, Capital of Arab Culture)2013).
32. Muhammad Yusuf Najm, The Arab Play in Modern Arabic Literature1847-914 ‹Thaqafa-Beirut: Dar Al) ، AD1967.AD).
33. ، in Tunisia in the eighties theater and cultural change ‹Mazzi , Fawzia Belhadj-Al presented by: John Dauphinio , the fourth conference of the sociology of the theater, ‹Tunisia: Dar Sahar for Publishing and Distribution)1995.AD).
34. ، The Scientific Interpretation of Literature ، Nabil Ragheb1Cairo: The) ‹st edition ‹Longman -Egyptian International Publishing Company 1997 AD).
35.-Tehran: Al ‹The Intermediate Lexicon ‹Najjar , Muhammad Ali and others-Al ‹Sadiq Foundation for Printing and Publishing2005).
36.Lebanon:) ، Qabbani-Sheikh Ahmed Abu Khalil Al ‹Najm , Muhammad Youssef ‹Thaqafa-Beirut: Published and distributed by Dar Al1981 AD) .
37. ‹Maarif-Cairo: Dar Al) ، Aristophanes , his era and his theatrical work ‹Nour , Ali 1965.AD
38. tr.: Othman Nowayh, Part ، The International Play ، Nicole , Allardyce1 :Cairo(‹Hala for Publishing and Distribution2000.AD).
39.its types and problems , see: Fouad Zakaria (Cairo: Dar ، Philosophy hunter , med ‹Nahdat Misr for Printing and Publishing1975).
40. ‹ed.: George Tarabishi ، Introduction to Aesthetics ، Hegel2Beirut:) ‹nd Edition ‹Talee'a-Dar Al1998).
41. ، In Arab Theatrical Efforts ‹Rahman-Yaghi , Abd al1-Beirut: Dar Al(‹st Edition ‹Farabi1999.AD)
42.Beirut:) ، The Foundations of Theories of the Art of Acting ‹Youssef , Aqil Mahdi ‹The New United Book House2001‹(AD
43.Baghdad:) ، Theatrical Criticism and Narrative Margins ‹Youssef , Aqil Mahdi ‹Baghdad Publications, Capital of Arab Culture2013.(AD