الطُقوسيَّة في النَّصّ المَسرّحيّ العِراقيّ المُعاصِر

Ritual in the Iraqi theatrical text

المدرس/ نمير رشيد بيري محمد

Teacher / Namir Rashid Beary Mohammad

وزارة التربية / معهد الفنون الجميلة

Ministry of Education/Institute of Fine Arts

E-MAIL/ namir.rashid.berry٦٤@gmail.com

هاتف ٠٧٧٠٠٧١٦٠٦٠

مُلَخَّصُ البَحْث

يَتَناَولُ هذا البَحثُ تَوظيف الطُقوسيَّة في النَّصّ المَسْرَحيّ العِراقيّ المُعاصِر ، وَمُحاوَلَة رَصدٍ لِمَفهومِ الطَقس في نصوصِ الكُتّاب الإغريق وُصُولاً إلى مَسْرَحِنا العِراقيّ . فَالأسْطورَة مَنبَعٌ مُهِمٌ لِلأَدبِ المَسْرَحيّ . وَنَظَراً لأهميَّة الطُقوس في المَسرَح ، فَقَد اخْتَصَ هذا البَحْث بمفهومِ الطُقوس وَالمُعتَقدات الدينيّة وَتَطبيقاتها على النَّصّ المَسرَحيّ العِراقيّ ، وَقد تَألَّفَ البَحث مِن الآتي :

الفصل الأول حيث (الإطار المَنهَجيّ) وَتَضَمَّنَ مُشكِلَة البَحث في التَعَرُفِ لِمَفهومِ الطُقوسيَّة واشْتِغالِها في النَّصّ المَسْرَحيّ ، كَما تَضَمَّنَ حُدودَ البَحث الزَمانيّة وَالمَكانيّة وَالمَوضوعيّة لِلبَحث ، ثم خُتِمَ الفَصل بأَهَّم المَصْطَلَحات الوارِدَة في البَحث .

أمّا في الفصل الثاني حيث (الإطار النَّظريّ) ، فقد اشْتَمَلَ على مَبحَثين وَقد كانَ المَبحَث الأَوّل منها هوَ عن مَفهوم الطَقس وَنَشأتِه ، والمَبحَث الثاني عن الطُقوس واشتغالها في النَّصّ المَسرَحيّ .

وفي الفصل الثالث حيث (إجراءات البَحث) فقد حَلَّلَ الباحث نَصّ مَسْرَحيَّة (سِيدرا) لِمُؤَلّفها (خَزعَل الماجديّ) وَقَد اختارَ الباحث عَيّنَتِه قَصْديّاً باعتِمادِهِ المَنْهَج الوَصْفي التَحليليّ.

كما قامَ الباحث في الفصل الرابع بـــــــ (مُناقَشَة نَتائج التَحليل) على وفق أهداف البَحث إذ وجد أن المتلقي العِراقيّ (القارئ) يَتقبَّل بطَواعيَة ، الأشكال داخل وحدةِ المشهد النَصّي ، ويُحاكي الأَشكال عِبرَ رموزها ومَدلولاتها الطقسيَّة مِنْ جهة ، ويُحافِظ على مَضامينها العَقْديَّة مِنْ جهةٍ أخرى ، وهي المهام الملقاة على عاتِق الطقوسيَّة ، وَمِن ثَمَّ تَوَصَّلَ الباحث إلى الاستنتاجات وتبين له أن جمهور التلقي يَعي الإشكاليَّة التي تُواجهه حِيال قِراءَة النّصوص المسرحيَّة الطقوسيّة برؤىً مُختلفة ، ومن ثَمّ ثَبّت الباحث التَوصيات وَالمُقترحات ، ثم ثبّتَ إحالات البَحث مُتَسَلسِلَة ، كما رَتَّبَ الباحث ثَبْتُ المَصادِر وَالمَراجِع تَرتيبًا أَلْفبائِيّاً وَمِنْ دونِ تَرقيمْ .

الكلمات المفتاحية : الطُقوسيَّة _ النَّصّ المَسْرَحيّ _ المُعاصِر .

Abstract

This research deals with the employment of rituals in the theatrical text , and am attempt to monitor the concept of weather in the texts of Greek writers down to our Iraq theater. Legend is an important source of theatrical literature. Due to the importance of rituals in theater, this research has specialized in the concept of rituals and religious beliefs and their applications to the text of the Iraqi theater.

The research consisted of four chapters .The first chapter of which is the methodological framework and included the problem of research and importance of research and research objective in identifying the concept of ritual and it is work in the theatrical text also included the temporal and spatial limits of research and the objective limits of the research , then concluded the chapter with the most important terms contained in the research.

The second chapter theoretical framework has included two sections was the first section is the concept of ritual and the second sections was ritual and it is work in the Iraqi theater either.

Chapter third (Research Produres) The research analyzed the text Sidra by it is author Khazal AL Magidi has chosen the research sample intentionally by adopting the descriptive analytical approach.

As for the fourth chapter, the research discussed the results of the analysis according to the objectives of the research and then reached the conclusions and then the list of sources and references.

Keywords : Ritualistic _ Theatrical text _ Contemporary .

الفَصلُ الأَوَّل: الإطارُ المَنهَجيّ

أولاً : مُشكِلَة البَحث:

يُعَدُّ الطَقس غاية التراجيديا ، فهوَ يَعمَل على تَنقية وَتَفريغ شُـــحنة العُنف المَوجودَة لَدى المُتَفَرّج مِمّا يُحَرّره مِن أَهوائِه [١] ، أي أَنّه لَيسَ مُجَرَّد عِلاج مِنَ الأمراض فَحَســب وإنما هُوَ أيضــاً مِن الوَســائل التي تُحَقّقَ المُتعة لَدى المُتَلَقي إلى جانِب المُتعَة الجَماليَّة التي تَرتَبط بالبناء الخَياليّ الذي تَسْــمَحُ به التراجيديا مِن خِلالِ تَحقيق المُحاكاة والإيهام المَسرَحيّ ، فهناكَ أيضاً المُتعة التي تَتَولَّد عِندَ انتِصار البَطل على الأرواح الشريرة ، فالطَقسُ يقومُ على " تَحرير العاطِفَة السَجينَة في أعماقِ النَفس وإلى تَقديم تَفسير طبيعيّ للعَواطِف الحِسيّة العَميقَة" [٢] .

وفي ضوءِ هذه المقدمة يتساءل الباحث ، كيف يتسنى لكُتابِ المسرح أن يصوغوا نصوصاً تعمل على تحقيق كل ما ورد في أعلاه ؟

تلك الطُقوس كانَ ما يُماثلُها مِنَ المُمارسات في حَضارَة وادي الرافدين والتي عُرفَت بمُمارسات مُتعدّدة ، إذ استَخدَم العِراقيون القُدماء الذَبائح ودِمائِها لِطَردِ أرواح الشَرّ والظَلام مِن مَعابِدِهم وَمَنازِلِهم وأَماكِن مُمارَسَة طُقوسِهم واحتفالاتهم الدينيّة ، وَطُقوس وادي الرافدين كَباقي طُقوس الحَضارات الأُخرى ، كانَت على مُستَويين ، مُستَوى الجَماعة والأَفراد ، فَعَلى مُسْتَوى الفَرد المُشارك في الطَقس أو الاحتِفال ، فَهوَ بحَسبِ ما يَعتقد أنَّه يَصِل إلى حالَة من الانعِتاق تُؤدي بهِ إلى طَرد الأَرواح الشِريّرة من داخِلِهِ ليَشفّ مِمّا يُعانيه من أمراض وعِلَل ، وهذا بالضَبط ما ذَهَبَ إليهِ (أرسطو) في كِتابِهِ (فَن الشِعر) الذي تَطرّق إليه (إبن سينا) في شَرحِهِ وتَلخيصِه لِذلكَ الكتاب ، على أنّ الكلام المُتَخَيّل أي الشِعر هو الكَلام الذي تَذعَن لَهُ النَفس فَتَنبسِط عن أمورٍ وَتنقبِض عن أمورٍ من غيرِ رَويّةٍ وفِكرٍ واختيارٍ وبالتالي تَنفَعِل لهُ النَفس انفعالاً إنسانيّاً غَير فِكْريّ . [٣] . وهنا يُفْتَرَض التَّقصي عَن أسبابِ ما ذَهَبَ إليهِ (إبن سينا) في شَرحِهِ وَتَلْخيصِهِ لِكتابِ (فَن الشِعر) لـ (أرسطو) .

وهذا ما وجدناه في بعضِ الطُقوس الجَماعية في وادي الرافدين والتي كانت تَقوم على الإيثار والتضحية والجُموع تحتفل بآلهة مُتعدِّدة كآلهة الزراعة أو الخصوبة وهذا بالفعل ما كان يَجري في اليونان القديمة في طُقوسٍ واحتفالاتٍ إله الخِصب (ديونيسوس)* إله النشوة والمَرح ، وفي القرون الوسطى ارتبطت الطقوس والمُعتقدات بمفهوم الخطيئة لاسيما في مسرحيّات الاسرار والمعجزات ، أما في عَصر النهضة فقد كان للطَقسيّة التأثير الذي تُرشحه الأحداث والشخصيّات المَسرَحيّة وهذا التأثير نلمَسهُ في التَنفيس والمُتعَة وتحفيز العاطفة واندماجها بما يُقدَّم على خشبة المسرح في عَصر النهضة عموماً ومسرحيات (شكسبير) بشكل خاصّ ، وقد كان ذلك أيضا عند كُتاب المَسرح من الكلاسيكيين الجُدد إبان القرن السادس عَشر الذين رَبَطوا الطَقسيَّة بالمُتعة وأعدوها أهم وسيلة لتخفيف الأهواء ومَسار العواطِف ، وفي نهايات القرن التاسع عشر تم دراسة مفهوم الطقس من خلال إعادة النظر بمُجمل وظيفة المسرح وعلاقته بالعلوم الحديثة كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الوراثة والبيئة ، فكان للواقعية وطبيعتها موقفها الخاصّ ، وهذا ما نجده جَلياً في نصوص مسرحيّات (إبسن Ibsen) (١٨٢٨-١٩٠٦) وتشيخوف ومن ثَم موقف التعبيريّة والرمزيّة من الطُقوس لاسيما في نصوص مسرحيّات (سترندبيرغ) و(ميترليك) والسرياليون والدادائيون وكذلك موقف (برشت) المناهِض تماماً (للأرسطية) ومحاكاتها للطبيعة واستبدالها بمنهجيةِ التعليم والتعلُّم والمناقشة ، وكذلك هو حال تجارب ما بعد الحداثة للسرياليين (آرتو وكروتوفسكي) وتجارب (بيتر بروك) والبرازيلي (لاغسطوبوال) .

وفي ضوءِ ما تقدَّم من التنوّع والتعدّد في النُّصوص المسرحيَّة وتياراتها ، يَرى الباحث أن مُشكلة بحثه يُمكن صياغتها بالسؤال الآتي :

هل يُمكننا إعادَة النظر بمُجْمَل وظيفة المسرح ، وعلاقته بالعلوم الحَديثة والكشف عن التطوّر الذي حَصَلَ في مفهوم الطُقوس والمعتقدات الدينيّة ، وتطبيقاتها على النَّصّ المَسرَحيّ العِراقيّ ؟

ثانياً : <u>أهمية البَحث :</u> تكمُن أهمية هذا البَحث في أنه :

أ_ تفعيل دور المؤلّف في المسرح العراقيّ في مُقارَبَةِ لُغَةِ نصّ مَسرحيّ ينسجم ومَفهوم (الطُقوسيّة) دراماياً .

ب_ تقديم دراسة مُتخصّصة عن (الطقوسيّة) كنقدٍ مُعاصِر في المسرح العراقيّ .

ثالثاً : <u>هَدَفُ البَحث :</u> يَهدُفُ البَحث إلى :

تَعَرُف مَفهوم (الطقوسيَّة) واشتغالها في النَّصّ المَسرحيّ العراقيّ المعاصِر .

رابعاً : <u>حُدودُ البحث :</u> وتُحدَّد في الآتي :

١. الحَدُّ المكانيّ : مُمَثلٌ بالمسرح العراقيّ " مَدينة بغداد " .

٢. الحدُّ الزمانيّ : مُمَثلٌ في العام ١٩٩٧ .

٣. الحدُّ الموضوعيّ : مُمَثلٌ في الطُقوسيَّة في النَّصّ المَسْرَحيّ العِراقيّ المُعاصِر .

خامساً : <u>تحديد مُصْطَلحاتُ البَحث :</u>

عَمَلَ الباحث على تحديد المُصطَلحات الآتية من الناحية اللُغَويَّة والاصطلاحيَّة :

<u>١ _ الطَقْسُ :</u>

<u>الطقْسُ لُغَةً :</u>

يَذكُر المُنجِد في اللُّغة والأعلام ، على أنّه " المُرادِف للطَريقة ، أي الطريقة الدينيّة في إقامة الصَلاة والشَعائِر بالترتيب والنظام" .(٤) .

<u>الطَقسُ اصطلاحاً :</u>

يقول (لابلانتين) إن الطقس " تصرّفٌ إفراديّ ، وفي أكثر الأحيان جماعيّ ، وهو يَستعيد إلى حَدٍّ ما ، وبصورة ثابتة لا تتغير ، مَظهرَ مأثرةٍ ذات نمطيّة أصليّة تخصّ إلهاً ما ، أو جَداً مُعيَّناً . ويعمل الطَقس بجهد ، ليُحقّق من خلال هذا التقليد ، إعادة إحياء العَصر المقدّس ، أو الزمن الأسطوريّ" . (٥) .

وهو أيضاً يقول أنَّ الطَقس " ذو قالب شُبه جامدٍ وتِكراريّ ، ولا فَعاليّة ماديّة له ، وإن كان يُضفي طابع القَداسة على تَجربة مُعيَّنة ، بإعادة إحياء ذكرى حَدثٍ حَصَلَ في الماضي ، فيُعيد تجديده في الحاضِر" . (٦) .

وفي ضوء ما تقدَّم من التعاريف يَرى الباحث أن تعريف (لابلانتين) الأخير هو الأقرب لإجراءات البحث الحالي وتحقيقاً لأهدافه وعليه قام الباحث بتحديد **الطَقس إجرائياً** على أنَّه :

مجموع الحكايات والمُعتقدات الإفراديّة والجَماعيّة التي تَحمل طابع القَداسة لإعادة إحياء ذكرى مُعيَّنة وتجديد حَدَثٍ حَصَلَ في الماضي . والباحث يَتبنى هذا التعريف .

٢ _ النّصّ :

النّصّ لُغة :

" النَّصُّ : رَفْعُكَ الشَيء . نَصَ الحَديثَ يَنُصُّهُ نَصَّاً : رَفَعَهُ . وكُلُ ما أُظهِرَ فَقَدْ نُصَّ " . (٧) .

"النَّصُّ : رَفْعُكَ الشَيء . نَصَّ الحَديثَ يَنُصُّهُ نَصَّاً : رَفَعَهُ . وكُلُّ ما أُظهِرَ فَقَدْ نُصَّ".(٨).

النَّصُّ اصطلاحاً :

" النّصُّ ما دلّ على مَعنى دلالةٍ قطعيَّة " . (٩) .

وكذلك "النصّ مجموعة السلسلة اللُغَويَّة اللا محدودَة بسبب انتاجيَّة المنظومة" . (١٠) .

ومن خلال النظر للتعريفات أعلاه وجد الباحث أن تعريف (محمد علي التهانوي) هو أكثر التعريفات قُرباً إلى إجراءات البَحث الحالي لكنه يخلو من خصوصية الموضوع (النّصّ المسرحيّ العراقيّ) وعليه قام الباحث بتحديد **النّصّ المسرحيّ إجرائياً** بما يتناسب وإجراءات البحث الحالي وتحقيقاً لأهدافه على أنه :

سِلْسِلَة مِنَ الأحداث المكتوبة لِتَمْثيلها على خَشَبَةِ المسرَح ، وأحداثُهُ حِكايةً هادِفَةً أمام الجمهور ، ويشمل الأحداث الطُقوسيَّة ، والشخصيّات ، وطَبيعة الحُوار بينها . والباحث يتبنى هذا التعريف .

٣ _ المعاصِر :

المعاصَرَة (Contemporary) لُغة :

عُرِّفَت المعاصَرة لُغوياً بأنها " العَصْر : الدَهر ، والجَمع أَعْصُر وإعْصار وَعَصْرٌ وَعُصور. وَالعَصْرِ ما يَسْبق المغرِب مِنَ النَهار ويُقالُ العَصْران الغُداة والعَشيّ . الليلُ والنَهار يُقال لهُما العَصْران ، وَالعَصْر اليَوم" . (١١) .

وَكَذلِكَ "عاصَرَهُ مُعاصَرَةً كانَ في عَصْرِهِ – يَعْصِرُ مُطاوعٌ عَصْرَه ـــ وَالعَصْريّ المَنْسوب إلى العَصْرِ السائِدِ عَلى نَهْجِ عَصْرِه" .(١٢).

المعاصِر اصطلاحاً :

المَعاصِر : "صِفَة لِلإنْسانِ أَوْ الحَدَث الذي يَتَّفِقُ وجوده مَعَ غَيرِهِ في نَفْسِ الوَقْتِ وَإذا أُطْلِقَ انْصَرَفَ إلى الوَقْتِ الحاضِر ، كَأَنْ يُقالُ : الرِوايَة المُعاصِرَة مَثَلاً" .(١٣).

المعاصِر هو " النشاط الإنسانيّ الذي يَحدُث حَولنا في يَومِنا الحاضِر".(١٤)

والعَصْرُ يَعني "الدَهر بفتح العَين وكَسرِها والعَصْران الليل والنهار"(١٥).

وفي ضوء ما تَقَدَّم مِنَ التعاريف يَرى الباحث أنّ تعريف (أ ر . أي . جي ويلنسكي) هو الأقرب لإجراءات البَحث وعليه قام الباحث بتحديد **المعاصِر إجرائياً** وبما يَتناسب وإجراءات البَحث الحاليّ وتَحقيقاً لأهدافهِ على أنَّه هوَ :

النَشاطُ الإنسانيّ الذي يُسْتَشْرَفُ في النَّصّ المسْرحيّ ويَحدُث حَوْلَنا في يَومِنا الحاضِر والباحث يَتبنى هذا التعريف .

الفصل الثاني: الإطار النظري

المَبْحَثُ الأَوَّل:

مَفهومُ الطَقسُ ونَشْأَته :

يُعد الطَقس عَملاً مُنظماً بدقّة وتَناهي ، يَقومُ على خدمةِ وإظهارِ مُعتقداتٍ سحريّة أو دينيّة ، يُؤمن بها أفراد أو جماعات ويفرضها إيمانهم بها للقيام بمزاولتها عَملياً ، لتَرسيخ ذات الإيمان عِند الناس مِن ناحيَة ، وبهدف استمراريَّة المعتَقد من ناحية ثانية ، مثل طُقوس الميلاد ، والتَعميد والخِتان ، وكذلك طُقوس القُداس الإلهي والأعياد الدينيّة بشَكلٍ عام ، كالطُقوس المرافِقَة للصَلاةِ في المساجد ودور العِبادَة ، وغيرها . ويُعتقد أنّ الطَقس نَشَأَ مِن محاولات الإنسان البدائيّ للتعامُل مع مُشكلَة بيئتِهِ وطبيعته ووجوده ، فقد اكتشف أنّ بعض الأفعال ، التي ابتكرها مَنَحَتْهُ الشَجاعة والطُمأنينة فيما يتعلَّق بمخاوفهِ النفسيّة والطبيعيّة ، وهكذا أستمَرَ في تكرار تلك الأفعال وبشَكلٍ موسميّ وتطويرها فتبلوَرت أفكاره وبَزَت عنده الغريزة التمثيليّة المتأصّلة في الإنسان كمُحاكاةٍ لما يدور مِنْ حولِهِ وتحقيق هذا الغرض وهكذا حَذَت الفنون الأُخرى حَذوِهِ بمرور الوقت ، وكلّ تلك الظواهر اليوميّة انطلقت مِن شعور الإنسان في المحاولة للسيطرة على الطبيعة وإعادة صياغتها عن طريق الخيال وأنّ أقدم هذه المظاهر هو ما يَقوم على تَرديد الحياة الطبيعية للأشياء والاحتفاظ بها [١٦] ، كما أنّ إعادة صياغة المرئيات مِن قِبلِ الإنسان كانت تُزيح عن كاهِلِهِ عُنصر التساؤل والخَوف ، ومن ثَم تُعيد إليه شَيئاً مِنَ الاستقرار والطُمأنينة فجميع الأعمال الفنية التي ابتدعها الإنسان القديم يَقْصُد منها أن تزيح عِبْئَاً يَجثم على صَدره [١٧] ، فهو أي الإنسان ومنذ بَدء الخليقة عاشَ حياةً قلِقة ومُهدَّدة على مُستويات عديدة منها الجوع والأمراض التي كانت تُهاجمه وخطر الطبيعة من بَراكين وزلازل وفيضانات ، وليس لديه علم لِفَكِّ طَلْسَمها ، فضلاً عن تهديد الحيوانات الخَطِرَة التي يَصطادها لِيَعيش عليها ، وهو في هذه الظروف المليئة بالمخاطر لَجأ إلى طُرق عديدة لمجابهة هذه الصِعاب ومن هذه الطُرق كان السِحر حيث أنها الخُطوة الأولى التي خطاها المجتمع البشريّ البسيط ، فَدَخَلَ السِحر إلى كلِ مَيادين الحياة البِدائيّة وأصبح الأساس الذي يعتمد عليه في مُعالجة الأمراض والعمل من أجل كَسب القوت والصيد والزراعة ، إذ باتَ السِحر "يُرضي دَوافع نفسيّة مختلفة ممّا يجعله في مُقدّمَةِ الوسائل التي تَدعم الوجود الذهنيّ والاجتماعيّ لأفراد هذه المجتمعات " [١٨] ، فضلاً عن إنه كانَ يمثلُ الخَلاص مِن كُلّ عَجْزٍ أو إعاقة تَظهر لهُ في حَياتِه "وكان يُقَدّم مُضاعَفَة للثقة

بالنفس وتقليص الخوف والتَّحفيز على العَمل" [١٩] ، وبتطوّر الحياة بدأَ هذا الإنسان يُدرك عَجز سِحرهِ في تحقيق السيطرة التي أرادها على الطبيعة وَبَدَأَ يُفكر مَليّاُ ويَقتنع بوجودِ قوَّة خارقة لا تتأثر بإمكانات السِحر ، فهو دائِماً بحاجة إلى تفسيرات عَديدة ومُتشابكة منها الأحلام والنَوم والموت ...ألخ مما أدى إلى "اكتشافِ الروح " [٢٠] ، حيث صار يبحث لها عن وسائل وطَرائق في تَغذية أشواقه الروحيَّة للتنفيس بما أصابه مِن ضيق واختناق ، ومن ثَم توسع في بحثه ليتجاوز الأرواح المجرَّدة إلى الحيوان والنبات وحتى الموجودات الجامِدَة لتتطوَّر إلى عبادةِ الاجرام السماويَّة كالشمس والقمر والنُجوم نتيجة لتصوّره واعتقاده بوجود خصائِص ذهنيّة وخُلقيَّة في هذه الظواهِر .

تجدرُ الإشارة إلى أنَّ (ابن مَنظور) لمْ يأت على ذِكر مُفرَدة (طَقْس) في مَعناه المقصود هنا ، كما أورده في مُفرَدَةِ (المعتقد) ، لأن مُفردة (طَقس) ربما لم تكن ذات دلالَة لُغويَّة عندَ العرب خارج إطار أَحوال المناخ ، مِن بُرودَة أو حَرارة ، اعتدال أو تَطَرّف ، وصارَ لهذهِ المُفرَدَة مَعناها الحديث .

وغالبا ما يُرى مفهوم الطقس من منظور ديني . وهذا بالتأكيد يتوقّف على الاعتقاد بأن الانسان يَتوقُ بلا انقطاع الى أَسْلافه وآلهته وفي النهاية الوجود الخارق ، ويَكمُن التَوْق في تقدير الإنسان لعَجزهِ والاعتماد على مُساعدة خارقة للطبيعةِ في كل ما يفعله ويحتاجه تقريباً ، وهذا يُساعد فيما بعد على تشكيل مقياس للعَلاقة بين الإنسان / الخارق للطبيعة ، وهي علاقة تقوم على التَضحية / التصالح ، وبهذا تَصبح الطُقوس إذن نَمَطَاً مُتَكَرّراً ومُنتَظَمَاً للسلوك المرتبط بالمعتقدات والممارسات الدينّية وبمعنىً ما يعتبر مُقدَّسَاً .

تحتوي الطُقوس على عُنصرٍ زمنيّ مِن حيث أنها تحمل في أوقات مُحَدَّدَة (خلِال احتياجات ومناسبات معينة) بنظام طُقوسيّ وعنصر مكانيّ ، وعليه فالطَقس يُمثل جُزءِ لا يَتجزَّأ من المجتمع لِضَمان أن يستمر هذا المجتمع للأجيال تتبع ما ورائه .

وفي ضَوء ما تقدَّم فإنّ عَجز الإنسان عن قَهْرِ قِوى الطبيعة كان لا بُد من أن يَبني علاقاته على أساس العِبادة والخشية ، فأبتكرَ القُربان ليكون همزة الوصل بينه وبين قِوى الطبيعة أو بينه وبين أفراد جماعته [٢١] ، وإذا كانت القَرابين هي الهَدايا التي تُقدّم لِلقِوى الخارقة في الطبيعة مِن أجل استرضائها وتقليل استيائها من الإنسان فهي بحَدّ ذاتها قِوى لتحقيق التَماسُك فيما بينهم من جهة وبين الآلهة من جهة أخرى [٢٢] ، وللتخفيف من حالة القلق والخوف وإحداث شيء مِنَ التوازن داخل النفس البشرية ، كانت تلك الممارسات الطُقوسيَّة .

يبدو أن الإنسان بقي مُطارداً من المَصير المجهول والظروف المبهَمة مِن حوله فَلَجَأَ إلى تبديد هذا القَلَق من خلال "التنويع في علاقاته مع الطبيعة عن قصد وغاية وذلك للسيطرة عليها ولِيُسَخرها في خدمة أغراضه وخططه وليمضي في تطوّره الروحيّ وبلوغ أهدافه العُليا " [٢٣] ، ومن خلال خياله ابتدع قصص أَضْفى عليها شيء من القُدسيَّة تناقلتها الأجيال بجانب العِبادة وطُقوسها كالصَلاة والتراتيل وتقديم الأضاحي والقرابين ، ولما كان هذا الإنسان كثير الاهتمام بالظواهر الطبيعية كالشَمس والقمر وحركة الرياح ، بدَءَ بوصفها بصورة رَمْزيَّة وشاعريَّة

لِيَنْسُجَ من حَولِها الأساطير التي كانت أشبه بالخيال السِحريّ فاكْتَسَبَت هذه الأساطير ّ قوّة حضاريّة لها أهميتها في حياته بوصفها بنية رِمزيَّة قائِمة بذاتها حيث اعتُبرت تَجسيداً للمَشاعِر الإنسانيَّة التي تُعبّر عَن وحدةِ وتواصُلِ التَجربَة وتَحمِلُ في طَيّاتها وظيفة مُهمة من الناحية الإنسانيَّة والاجتماعيّة تتعلَّق بتوازن داخليّ وبإقامة علاقة بين الذات والنظام الاجتماعيّ ، لذلك نتلمّس في الأساطير الطقوسية الكثير من الانفعالات والرُؤى المُثيرة للخَوف ، إذ تناوَلَت ثلاثة مَواضيع هي (الإنسان ، والطَبيعة ، والآلهة) ، ليَدفع الإنسان مِن خلالها تجربته الفكريّة ودافِعَه الداخليّ "في مُحاولة لِفَهمِ الغامِض والمَجهول والمُستَتِر وكل ما لا يَقع تحت الحُكم الواعي للعقل أو الحَواس أو يَرتبط بعالم المَوت فإنّ هذه الأساطير والحِكايات هي مُحاولة لفهم الانفعالات والأفعال الغامِضة " [٢٤] ، والتي غالباً ما كانت أشبه بالخَيالات والتمنيات الخياليّة المصاحِبَة للطُقوس والتي تَغَلْغَلَت في كل مفاصل الحياة لدى الجماعات البدائيّة على اعتبار "أن الأسطورة والطقس يَرتَكِزان على أساس نفسي مُشترك ، فالطقس فعاليَّة مُتكررة تمتد جذورها في شخصية المساهمين وهي تعبير رَمزيّ عن حاجات المجتمع .. أمّا الأسطورة فهي تُبرّر هذه الحاجات وتُعالج حالات الصراع النفسي" [٢٥] ، وبالتالي فإنّ دور الأسطورة يقوم على تَرصين وتهذيب المجتمع وبث روح الموازنة الاجتماعيّة والاخلاقيّة بين أفراده ، وامتازت التجربة الأسطوريّة بمرونتها فكانت المصدر الأساس للكثير من مَذاهب الأدَب والفَن في العُصور المُتعاقبة ومن بينها المواضيع المَسرَحيّة ، ومن بين الفعاليات التي عَرَفَها الإنسان البدائيّ الطُقوس المُتنوّعة التي تنوّعت واختلفت باختلاف النُظُم الدينيّة والاجتماعيّة فَعُرِفَ الكثير منها مثل طُقوس التأهيل وطُقوس الخِصب والتجدُّد والزواج .. ألخ ، أن هذه الفعاليات بما فيها رسم الإنسان للحيَوان على حائط الكهف أو رقص واحتفال القبائل أو الممارسات السِحريَّة والاحتفالات الدينيّة بشعائرها المتنوّعة التي حَفزّت هذا الإنسان على مواجهة المجهول كان الهدف منها "شَحنِهِ بتيارات نفسيّة قويّة تُؤكّد في عقله فِكرة انتصاره" [٢٦] ، وبالتالي تبديد الخوف وبعث السكينة في روحه .

ترتبط تلك الطقوس بما هو مُقدَّس ليكون حافزاً مُسيطراً ليكوّن علاقة حميمة بين الحياة الاجتماعية وبين المقدَّس بهدف اعادة التوازن الداخلي للإنسان المشوّش ، المضطرب ومن ثَم تُحقّق له "شعور يُشيع في نفسه السكينة والطمأنينة" [٢٧] ، وتُخَفّف من قلقه وشكوكه أمام حَيرَته وتساؤلاته المصيريّة والتي قد تكون من طرائق الدفاع التي يَلجأ لها الإنسان ليَتّقي المُحَرّم أو ليَتَخَلَّص منه بوساطة إيجاد الطَقس أو الفعاليَّة وبهذا يصبح الطَقس أداة لتطهير النفس كما هي مُجمل الفعاليات التي اختلفت وتنوّعت على مَرَّ الزَمان ومُختَلَفِ الأمكنة ، ومِن هنا أصبحت الفلسفة بحَدّ ذاتها جُزءٌ من "التنفيس عن الحياة كما الشعر والموسيقى ومحاولة لجعلها شيئاً مُطاقاً ومُحتَمَلاً له قيمة ومعنىً وله غايةً وهدف" [٢٨] ، فكانت رغبة في التمتع بالوجود ولفهم الكون وبناء نظامِ من الافكار والمعاني ليخصب بها حياتهِ وُصولاً إلى اعماق الوجود .

تجدرُ الإشارة هنا إلى أن (طوالبي) يُعيد مُفرَدَة الطَقس Rite إلى الكلمة اللاتينية Ritus التي تعني المُمارَسَة العَمَليّة للعادات والتقاليد في مجتمعات بعينها ، وهي بالتأكيد تعني كل أنواع الاحتفالات والمُمارسات التي تَستدعي مُعتقدات موجودة أصلاً خارج الإطار التجريبيّ ، أي يَصعُب البرهان على صِحَّتها بالتجربة . ومن هنا حَصَرَ (طوالبي) مَعنى مفهوم الطَقس في وظيفته التي تدعو إلى استمرارية الحَدَث التاريخيّ وإثباته ، "من خلال تكرار واستدامة القواعد التي تثبّته .. (فيَعمل على) تكريس ديمومَة الحَدَث الاجتماعيّ أو الأسطوريّ الذي أوجده .. (من أجل) إعادة خلق وتحيين لِماضٍ غامضٍ غالباً ، لكنه يأخذ مَعناه عند الذين يَستخدمونه على أنه فعلٌ دينيّ" . ([٢٩]) ، ومن الواضح أن الطُقوس ليست خَزائن الودائع الآمنة للأفكار المقبولة ولكن في كثير من الحالات نظام أدائي دينامي يولِدُ مواد جديدة ويعيد توحيد الاجراءات التقليديّة بطرق جديدة .

يمكن تحديد وظيفة الطقس ، وميزتَه الأساسية ، بأسلوب التكرار على اعتباره أساس السلوك الطَقسيّ ، إن كان ذلك على مستوى الفرد أو الجماعة ، مع العرض أن هذا التكرار هو الذي يؤمّن استمراريّة الماضي ليتغلغل في الحاضِر ، وفي ضوء ذلك فإن الطقس في المُعتَقَدِ الدينيّ يَستلزم مُراعاة جملة من القواعِد المرسومة بدقة وعناية لأنها هي التي تمنحه مَعناه المطلوب والحقيقيّ وتثبّته عند الآخَر لتقيم عَلاقة حميميّة ومَعقولة بين "عالم الحياة العاديّة وعالم الأجداد والألوهيـات الأسطـــوريّ". ([٣٠]) .

يتّصف الطقس بالمرونة والتكيّف مع مُتطلبات الحال ومُقتضياته المتغيّرة بتغيّر أحوال المجتمع والارتقاء الذِهني للناس فيه ، مع ضَرورة الحفاظ والابقاء على ثبات المعتَقدات ، حتى يَحلّ ما يُسْتَوْجَبُ التغير الكامل بالتخليّ عن مُعتقداتٍ بعينها ، لصالح أخرى أرقى وأكثر تعقيداً ، أما في حال ثبات المعتَقد ، فيعمل المؤمنون به على التفكير بمزيدٍ من السُبل والمقبوليّة بهدف الارتقاء بكيفية التعبير عن إيمانهم به ، وبفلسفته أو مفهوم منهجهم والتفكير فيه ، أو حتى بالطرق المتّبعة عمليّاً وعلى الصعيدين الاحتفاليّ والطقسيّ ، وليسَ أدلّ على ذلك الارتقاء الذي أوصلَ شعوب العرب وغيرهم الكثير ، إلى التَخلي عن آلهتهم التي خَصّوها بالتعبُّد والقَرابين البشريّة التي أورثوها بسبب انتمائهم لقبائِلهم من العَصر الطَوْطَميّ وتَحوّلهم إلى الآلهة المُتعدّدة التي بقيت مُعْتَمَدَة حتى ظهور الإسلام ، وما كان ذلك ليتمّ ويُنجز لولا إحساس القبائل بالخَطر الذي بدأ يُداهمهم أمام ما استجدّ من التطورات والتغيّرات المحتَمَلَة ، التي دَعَت تلك القبائل لترك أفكارهم ومُعتقداتهم وطُقوسهم القديمة وليتفقوا على أن "الاتحاد يستوعبها شيئاً فشيئاً ، كذلك ، كان الأصنام والأوثان يَخسرون تدريجيّاً من نفوذهم القديم ، ويَنْكّسفون لمصلحة صنم أكبر وأقوى ، هو صَنم المدينة كلّها" .([٣١]) .

وفي ضوء كل ما تقدّم ، فإنَّ هذه الدِراسة تتقصى حقيقة الطَقس وَتَكامُله مع الدراما لاستكشاف المشتقات الجَماليَّة للدراما مِنَ الطُقوس ، وبذلك تُشير هذه الدراسة إلى أحدِ النُّصوص المَسرحيّة الطَقسيّة ، ومن خلال تحليلها سيتم توضيح كيف أن تلك النُّصوص تُعَزّز مِن قُدرات الطقوس في حبكاتها الدراميّة .

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الثاني :

الطُقوسُ واشْتِغالِها في النَّصّ المَسْرَحيّ :

يحاول الباحث تَسليط الضوء على الطُقوس كعلاجٍ وكظاهرةٍ أَدائيّة عَقْديَّة يُعَبّر فيها الإنسان عن عَلاقته بالمقدّس ، انطلاقاً من فَرضيّات مَفادها أن الدراما والطقوس تَهدفان إلى تحقيق مُسْتَوى مُتقدّم مِنَ الوعي بالهُويّة والكيفيّة التي يمكن من خلالها تأسيس هُويَّة خاصَّة مُتفرّدة للنّصّ المسْرحيّ في تجربة دراما المسرح ، استناداً على تجربة مَعمليّة مَركزيّة كطُقوسِ الرقص الذي يُمارسه الناس كعلاج لإبطالِ مَفعول السِحر عَبْرَ الأرواح المُقدَّسة بالضَرب على الطُبول واستخدام الأبْخِرَة (البخور) ، حيث يلتقي الجميع وبكامل حُريّتهم مُصطحبين مَعَهم كلّ الخِبرات المَعرفيّة والفِكريّة والثقافيّة والعقائديّة والاجتماعيّة ، وفي هذه الدراسة يَطمَحُ الباحث للإجابة على عِدّة أسئلة مِن شاكِلَة ، كيف تَعمَلُ طُقوس العِلاج على إثراء النَّصّ المَسرَحيّ ؟ وهل المسرح مَكاناً لمُمارَسَة الهُويّة ؟ وكيف يُمكن للذاكرة كخبرةٍ مَعرفيَّة إيجاد البدائل الجَماليَّة لتفعيل ديناميَّة الصُور .

تبقى تلك التساؤلات رهينة خُطط تَبدأ بالبحث في بدايات المسرح وقضيّة الانتقال مِنَ النَّصّ الطَقسيّ المسرحيّ إلى نصّ العَرض البَصَريّ ، ثم التَطَرُق للأشكال المسرحيَّة التي وُجدت في التُراث مُعتَمدين في ذلك على المقاربة التاريخيَّة بشكل رئيس ، مع الاستِعانة بالتحليل الاجتماعيّ ، وأن تلك الممارسات التي كان يقوم بها الإنسان الأول وفق تقاليد ونظام القبائل ، من طُقوس مُرتبطة بالصيد لدى القبائل التي تمتهن الصيد والزراعة وحتى الحَرب والتكاثر ، هذا ما يَتّفِقُ عليه الكثير من المؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا ، أمّا أوَّل مُنظّر للمسرح فهو يَرى أنّ الشِعر نشأ لسببين "كلاهما طبيعيّ فالمحاكاة غريزة في الإنسان ... كما أنّ الناس يجدون لذّة في المحاكاة" . ([٣٢]) .

يُعتبر السِحر والعَرافَة ظاهرة إنسانية لم يخل أي مُجتمعٍ بَشريّ منها على اختلاف الحُقب التاريخيّة والمعرفيّة والثقافيّة والفكريّة ، فهي ممارسة مّعرفيّة اجتماعيّة الوجود ، ارتبطت برغبة الوعي البشريّ في تطوير وتعميق العلاقة بينه وبين مُعطيات الحياة من حَوله ، ابتداءً بدور العَرافة في المجتمعات التي هي بطبيعة الحال ليست مَعزولة عن هذه التجارب الانسانيّة في تواصُلِها مع عَوالم الغيبيات وعلاقاتها مع الأرواح لتسخيرها في مناحي الحياة المختلفة فالأبُ الروحيّ لأفراد القبيلة (كبيرهم) يقوم بتقديم القرابين إنابة عن أرواح الأسلاف والإله ، ويكون له مزرعته الخاصَّة التي يقوم الأهالي باستزراعها وجَرَت العادة أن يكون كبير القوم هو المسؤول عن تحديد القُربان أيام الطُقوس والمناسبات وفي الغالب إما أن يكون نبات أو حيوان أو قرينٌ له يُحرَّم على أَتْباع القبيلة إلحاق الأذى به أو قتله أو حتى أكله ، وهو ما يُعرف بالطَوْطَم . ([٣٣]) .

تُوَلِّد الطبيعة في الإنسان الفُضول والشَكّ ، لكشفِ سِرّها ، السِرّ الإلهي الغامِض ، وتدفعه للتساؤل والمحاولة ، تلك المحاولة التي من خلالها توصل كثير من المؤرخين إلى أنَّ المسرح وُلِدَ نتيجة لـ"تأثير الأسطورة على الإنسان والممارسات البدائيَّة لطُقوس الرقص والأداء الإيمائيّ والاحتفالات الشعائريَّة" . (٣٤) .

تسود مجموعة من الطقوس في ظل النظام القَبليّ وترتبط بأساطير كل قبيلة ، وتؤدي الطقوس من أدائيات إيمائيّة رمزيّة وترانيم سِحريَّة ورقص بشكل جماعيّ ، هَدَفُها السيطرة على مَظهر من مَظاهر الطبيعة أو التقرب والتواصُل مَعَ الآلهة ، اعتماداً على المحاكاة ، وعن جذورها الأولى لفن التمثيل الإنسانيّ الذي من خلاله "ظَهَرَت البوادِر في المجتمعات ذات النظام القبليّ الطَوْطَميّ" . (٣٥) . فقد كانت تُقام مَواسم عديدة للتَكاثُر ، بهدف زيادة الأعداد الطَوْطَميّة والانضمام للقبيلة ، ويتم ذلك بقيام عدد من أفراد القبيلة بمجموعة من الطقوس وفي أماكن مخصّصة ، تَعبيراً عن حاجة من حاجات الإنسان العباديّة ، ورغبة في الحصول على الأمن والابتعاد خَوفاً من المجهول ، وهذا ما يَدفع العاملين في مجال الكتابة للمَسرح أن ينقلون ويُفسرون الغيبيات بأسلوب ووسائل لا تبتعد عن واقعه ، وفي الغالب يكون الطَوْطَم طائراً كالنِسر أو البوم أو الغُراب ، وقد يكون حَيَواناً كالثعلب والأسد ، والملاحَظ أنَّ الطَوْطَميّة ظاهرة عالميّة وليست خاصّة بشَعْبٍ دون آخَر فكثير من القبائل العربية القديمة سمَّت نفسها باسم طَوْطَمَها ، وبناءً على ذلك تُقام أَنْظِمَة الطُقوس المُمَسْرَحَة أساساً على "التكرار النمطيّ المغلق وهذا سعياً لمعرفة سِرّ النظام وأَصله الذي يَرْتَكز عليه الطَوْطَم وكيفية استجلاب الأثر السحريّ" . (٣٦) .

يَعْتَمِدُ الطَقس المسرحيّ بصفة عامة على المحاكاة ، فقد يُحاكي الممثل المؤدي حركة الطَوْطَم إذا كان حيوانا ، وكذلك إهتزاز الشجر ، ويهدف إلى تفريغ مكبوتات ذاتية وجماعية تُخلصه من أحاسيس القَلَق والحَيْرة والشكّ الذي ينتابه كلما تأمل ما حوله ، وعادة في الوضع القبليّ فإنّ الطقوس تُوَحّد بين المؤدي وبين أفراد قبيلته بطَوْطَم واحد تحت اِعتقاد أنه يتحكَّم في المصائر ، والتوّحد به هو الذي يمنح الراحة والأمان ، وقد حَوَت الاحتفالات الطقسيَّة على الكثير من عناصر التمثيل المسرحيّ كالغناء الجماعيَّ والعزف والرقص والإيماء والأقنعة والملابس ، وهذا ما دَفَعَ المهتمين لتطوير تلك العناصر وتقنينها لكتابة النَّصّ المسرحيّ ، وقديماً أدى الكاهِن دوراً مُهِمَاً في الثقافات البدائيَّة ، فهو كان يُشرف على سيّر وتنظيم الشعائر والطقوس وتقنينها بما يُشابه ما يجري اليوم في المسرح وقد "تقمَّص الكاهِن دوراً واحداً وأدواراً مُتَعَدّدة لأداء سلسلة الطقوس والأفعال الشعائريَّة لحماية القبيلة من الأعداء وسِحر أعدائها أو لدعم الصيادين وتطوير قُدراتهم للصيد وحمايتهم من أخطار الوحوش" . (٣٧) .

تخضعُ ممارسة الطقوس الى جملة من الشعائِر والمراسم المعَقّدة التي يُفترض مُراعاتها وتدوينها في النَّصّ المسرحيّ لترجمة رموزها من قبل الجَماعة قَولاً وَحَركة ، لتتحقق بواسطتها غايات التواصل وتُشبع حاجات رمزيَّة أساسيَّة ، وكذلك ترتبط بالسلوك الطقسيّ جملة من الخاصيات تميّزه عن باقي الممارسات الجماعيَّة ، أهمّها انتظامه وفق تراتيب وضوابط لا يتّم التبادل الرمزيّ إلاّ بها وإلاّ سَيَفْقِد التواصُل مَضْمونه الرمزيّ ، وهذا يَعني افتراضاً أن

يجري كل طَقس وفق سيناريوهات دراميَّة مُعَدّة مُسْبَقاً ومُتكرّرة تختلف باختلاف وَضْعيات التفاعُل والأنظِمَة الثقافيَّة .

يرى الباحث أنَّ الفعل الطقسيّ لَصيقاً بكُلّ الأفعال الاجتماعيَّة ومِنها المســرح ، وأنّ الاحتفالات الطقوسيّة تُعد مُناسبات للتعبئة وتجييش للوعي الجمعيّ بطاقات من المعنى في مجتمعات تَتَغيّر بسرعة وتعيش أزمة كينونة ، وأن المُمارسات الطقوسيَّة تنهض بوظائف اجتماعيَّة حاسمة فتُشبع حاجات كامنة في حياة الجماعات وتدخل في مبادلاتهم الماديّة والرمزيّة ، وتُوظّف ممارسات الطقوس بوصفها وسائل رمزيّة تُؤسّس للسُلطات والمراكز الاجتماعيّة وإضفاء الشرعيّة عليها وهذا ينطبق على أشكال التمايز القائمة بين الأفراد والجماعات ، وأنّ تلك الممارسات تندرج ضمن المساعي الفرديّة لتعزيز مُلكيَّة الثروات الرمزيَّة في سوق الشرف والمحترميَّة بحسب تعبيرات (بيار بورديو) . (٣٨*) ، واستجابة للطَقسِ الدينيّ ، وظهور النّصّ المُقدّس ، يُفترض الانتباه للشُبه بين الكاهِن ورئيس الجوقة في العمل المَسْرحيّ ، على اعتبار أن الأول يقوم بطَقس مُقدّس ودينيّ ، والآخر يقوم بدور قياديّ مَسْرحيّ ، ثم إن الأداء الطُقوسيّ يَعتمد على العرض بالدرجة الأولى مع غياب النَّصّ المسرحيّ ، الذي ينوب عنه النَّصّ المُقدّس ، والمُقدّس بالتأكيد يُعد نَصَّاً أدبيّاً ، والكاهِن يَهدف إلى التأثير النفسيّ في مجموعة المعتقدين بعقيدة واحدة ثم الاتصال بقِوى ما ورائية ، في حين رئيس الجوقة يُوجه خطابه إلى جمهور بعينه ، وكذلك ارتبطت وظيفة الكاهن بتطوّر المجتمع ونضوجه الفكريّ والمعرفيّ ، وظهور طبقة حاكمة مما أنتج اِحتفالات مَلكيَّة خاصّة بتتويج الملوك والفراعنة وأعياد ومناسبات ، ويبدو من خلال هذا أن الكاهن خارج النظام القبليّ ، وأنه قد بَدَأَ يفقد مَهمته الدينيَّة المتمثّلة في الوساطة بين المؤدي والإله ، أما مع ظهور الدولة فقد خَضَعَت الديانة إلى تقنين من طرفِ الحُكام ، فأصبح الكاهن يد السلطة من خلال الدين ، وإلى جانب الأعياد الدينيَّة كان الكاهِن يُشرف على المناسبات الملَكيَّة ويُساعده في ذلك مجموعة من المؤدين ، مع أن المعابد وساحات الاحتفالات الملكيَّة لم تكن مَسارِحاً ، لكنّها كانت مَكانا للأداء ، ويَقوم الكاهِن في ذلك بدور الممثّل بفعل أدائه الذي يَنقُل بواسطته أثراً غريباً للمُتلقي مُؤدياً الطَقس الدينيّ فهو يقوم "بنقل المتفرّج من واقع طبيعيّ روتينيّ إلى واقعٍ آخر مُتخيَّل سِحريّ" . (٣٩) . وفي ضوء تلك التجارب ازدهر المسرح في أوربا منذ القرن العاشر وحتى نهاية القرن السادس عشر الميلادي وبدأ بالمسرحيات الطقوسية الدينية القصيرة التي أداها القساوسة جزءا من القداس ، وفي القرن الثالث عشر خرجت المسرحية من الكنيسة ، وظهرت المسرحية الدينية التي أبقت على الموضوعات الدينية وتخللها الكثير من الفكاهة كما كانت تكتب باللغة اللاتينية ومن تلك المسرحيات شاعت مسرحية المعجزات التي تتناول حياة مريم العذراء أو أحد القديسين وكذلك المسرحية الأخلاقية التي تستخدم شخصيات رمزية لإعطاء دروس في الأخلاق .

ويَرى الباحث أيضاً ، أنّ إدراجَ الاحتفالات الرياضيَّة الجماهيريَّة في الملاعب والساحات الكُبرى واحتسابها ضمن تلك الممارسات المجلّلة بالقُداسَة والرّمز والطُقوس ، فَمَلاعِب كُرة القَدَم اليوم أصبحت ساحات للاحتفالِ الطُقوسيّ

بكُلّ امتياز ، وحتى المقابَلات الرياضيّة هي بشَكلٍ ما مُختَصَرٍ دراميّ ، والجماهير تَعيش في مَلاعب الكُرة تجربة (خَلاّقة) ، حيث يَتَجَمْهَرُ المشجّعون وَيَهْتَزّون على وقائع المباراة ، ويَرقصون في حالاتٍ مِنَ الهيجان والغَليان كردود أفعال لما يُقَدّمه اللاعبون في ساحة الملعب ، وهذا التَماهي لا للنصر أو للغَلَبة فقط ، ولكن لما يُصاحِب اللُعبة مِن حالات جَيَشان جَماعيّ، إذ تتحَوَّل أجساد اللاعبين والمشَجعين مَعَاً إلى نصوص ، أجساد مُجلّلة بالرموز (ألوان وأَشكالٍ وأَوشامٍ وأهازيج جماعيَّة وأنواع من الألبسة وحِلاقات خاصّة للشَعر) وغالبَاً ما تكون لَصيقَة بما يُشجعون مِنَ الفرق التي تُمارس اللَّعب في الملعب الذي يُعَدُ بمثابة الحَلَبَة أو المسرح لعرض الأداء الطُقوسيّ الفنيّ الذي يقوم به اللاعبين كممثلين يُؤدون أدوارهم ، وبالتأكيد بين الاحتفال الرياضيّ بطقوسه ، والاحتفال الدينيّ ثمّة تَشابه طَقسي كبير ، إذ تَجدَ حُضوراً للسَحَرة ببخورهم هنا وهناك ، وكذلك يَتَقاسَمُ المنتصرون التهاني في آخر اللقاء ويَتَبادلونَ رفع الكأس الواحد تَلْوَ الآخِر كما يَفعَلُ المحتفلون في الطَقس الدينيّ حيث يَشْرَبونَ مِن الكأس واحِداً واحِداً ، وقد أثبَتَ (كريستيان برومبارجي) ذاكَ التَماثُل الكبير الذي يَنْهَضُ بين الثلاثة في العَرض المسرحيّ والممارسة الرياضيّة والحَفلُ أو الطَقس الدينيّ ، إذ بَيّن كيف يمكن للمَشاعِر والعَواطف الجياشة التي تهزّ الملاعِب أنْ تَصنع احتفالاً جماعياً مُمَسْرَحاً مُتَماهيّاً في فضاءٍ شَبيه بفضاء المعبَد الطُقوسيّ ، وكيف يَتَوَزّع الجمهور في الفضاءين الملعب والمسرح بنفس توزّع جماعات المؤمنين في المعبد ، وفي الحقيقة كان (دوركايم*) على حَقّ عندما أشار بشيء مِنَ التنبّؤ إلى دور الممارسات الاحتفالية الجماعيّة في المجتمعات الحديثة بالقول : "سيأتي يوم تعرف فيه مجتمعاتنا لحظات من الفوران الخلاّقة ، تنبثق من خلالها أفكار جديدة وتتبلور صيغ صالحة – خلال الزمن – لتكون مُوجّها للإنسانيَّة" . (٤٠*) .

وفي ضَوءِ ما تَقَدّم يَرى الباحث أن الكاهِن يَتَقَمّص دوراً مَسْرَحيّاً هاماً من خلال طقوسية الأساطير والآلهة التي يصنعها ويفتعلها ، وبهذا يصبح إلى جانب الأداء التمثيليّ الذي يقوم به فهو يقوم بدور المؤلّف الأوّل ، وأن الممارسات المسرحيّة هي وليدة الأسطورة والدين ، وهنا يشير (أرسطو) إلى أن "نشأة المأساة في الأصل ارتجالا" هي والملهاة "فالمأساة ترجع إلى مؤلفي الديثرمبوس ، والمَلهاة ترجع إلى مُؤلّفي الأناشيد الإحليلية" . (٤١) . وهذا يعني بأن المسرحيّة وَلَدَت ارتجالاً أي دون نَصّ مسرحيّ مُسبق ما خلا النَّصّ المُقَدّس بإلآهَين هما الإله الخاصّ بالديثرمبوس أي الأناشيد التي تُؤدى في أعياد باخوس وكذلك أناشيد إله التناسل ، ففي هذه الأعياد كانَ الشعب كله يُشارك في الأداء والرقص والغِناء الديني ، ومحاكاة آلهتهم المعبودة وأبطالهم التاريخيين ، وهكذا تَطوَّرَت طقوس عبادة ديونيزوس من طَقْسٍ إلى عَرْضٍ ، والطَقس أَقدَمُ بكثير من أيّ حَضارة وأيّ مجتمع ، فَقِدَمَهُ مُنذُ أن بَدَأَ الإنسان يخلق الآلهة فقد "باتَ من المعروف اليوم أن طقوس ديونيزوس هي استمرار لِطُقوسٍ أقدم كانت مَعروفَة قبل الحَضارَة اليونانيّة" . (٤٢) . وكان لظهور الفِكر الفَلْسَفيّ باعثاً هاماً في نزع قُدسيّة الأسطورة التي صارت حامِلَة لهُمومٍ

وطروحاتٍ سياسيةٍ واجتماعيَّة ، ولقد "اعترفت الحكومة اليونانيّة بفنِ التمثيل ، لأنه الفن الذي أعجب به الشَعب ، وأقْبَلَ عليه إقبالاً شديداً " . (٤٣) .

يَعودُ الفَضل إلى النظام الديمقراطيّ الذي كان يَسودُ أثينا آنذاك ، والذي ساهم بِشَكلٍ كبير في نهوض فِكرة التمثيل وإنشاء المسارح والحَلبات الخاصّة بتقديم العُروض التي تتبناها السُلطة آنذاك ، فقد عَمِلَت الدولة وبتسارُعٍ عجيب على إنشاء المسارح ودعم الشعراء والمؤدين ، اِحتراماً لما يُريدهُ الشعب ، مع أن الملفِت أنّ التطوّر مِن الطَقس الدينيّ إلى العَرض المسرحيّ ليس ظاهرة يونانيّة محضة "فقد عُرِفَت قبلُ في بلادِ الهند وفي مِصر الفرعونيّة وحضارة ما بين النهرين ، حيث كانت للدراما الأثنيّة (Ethnodrame) عروضاً لها طابع دينيّ تَروي مَوْت أَحَد الآلهة وبَعْثِه" . (٤٤) .

وفي ضَوْءِ كُلّ ما تَقَدَّم ، يَرى الباحث أنه ليس من السهل تغيير الأفكار الموروثة حتى تَمر عليها فترة من الزمن فالطُقوس والأساطير هي ماضٍ حيّ ما زالت تنبضُ في يومياتنا الحاضِرَة فالمأساة والأفراح والأتراح هي ذاتها التي جَرَت في أول مُسابَقَة للمأساة بأثينا ، واعْتُبِرَت تلك المرحَلَة هي أَوَّل وأَهَمّ مَراحِل المسرح الإغريقيّ ، وقد عَبَّرَ عن هذا (أرسطو) بقولِهِ : "مصير اللَّذة الحقيقّي لنفس المشاهِد للمَأساة هي أجزاء الخُرافة" . (٤٥) . وهكذا فإنّ الانتقال من المجتمع القبليّ إلى المجتمع المدنيّ كان بظهور المسرح لأن المدينة فَرَضَت شُروطها على الشَعبِ بحيث أصبح الفَرد هو الوحدة الأساسيَّة المحرّكة للمُجتمع بعد أن كانت القبيلة هي المتَحَكّمَة بالفرد وهذا ما تَجلى عند العَرب كثيراً ، حتى باتت القبيلة تُمثّل جَبْريَّة الفَرد أَمام القَدَر ولا يستطيع أنْ يَفْلُتَ من قَبْضَةِ القَدَرْ .

مؤشرات الإطار النَظَريّ

في ضـــوءِ ما تَقَدَّم يَعرضُ الباحِث لأَهمّ المؤشِّـــرات التي يُمكن اعتمادها في جَوانب التَحليل بُغية مُقاربة الأهداف الموضوعَة وهي كالآتي :

١ــ للطُقوسيَّة خاصِّيَّة نَلْجَأُ إليها ، لتُساعِدنا على مَعرفة فيما إذا كانت المواضيع التي نبحثها ذات جَدوى أم لا .

٢ . يَظلُّ دور الطُقوسيَّة كامِناً في تأسيس نَظريَّة نقديَّة مُعاصِرة تُسْهِم في استثمارها المعرفيّ .

٣ . أَدَبُ الطُقوسيَّة يَهتم بأشكالِ الطُقوس وبمحتوياتها ، وَوُفقاً لمرجعياتِ المتَلقي وثقافَة مُحيطه المعيش .

٤ــــ سُلطَة المتَلقي تُشَكِّلُ حالَةَ الإخصـاب والوجود الواقعيّ للنَّصّ الطُقوسـيّ ، وخِلاف ذلك فالمَوْت والجمود يَتَسَلَّلُ إليهِ من دون قارئ يَبُثُّ فيه الحياة .

٥ ــ أيُّ تغيير يُطرَأُ على مُسْتَوى صورتنا النَقديَّة ليسَ مُمكناً ، إلا إذا جَرى تَحوّل في الكتابَةِ لفنِ المسْرَح ذاتِه أو للفِكرَة المكوِّنة للثَقافة .

الفصل الثالث: إجراءات البَحث

سَيَقومُ الباحث بتَحديدِ الإجراءات التي تَشْتَمِلُ على تَحديد مُجتمع البَحث ومنهج البحث واختيار العَيّنَة القَصْديَّة مِنْ المسرَح العِراقيّ وَعلى وفق الاتي :

مُجتَمَعُ البَحث :

وتحدد مجتمع البحث في نَصّ مسرحيّة (سيدرا) لمؤلفها (خزعل الماجدي)

منهج البحث :

اعتَمَدَ الباحِث المنْهَج (الوَصْفيّ _ التَحليليّ) في اجراءات بحثه بهدف تحليل عيّنة بحثه والتوصل الى النتائج .

مبررات اختيار العّيّنَة :

تم اختيار عَيّنَة واحدة تمثل مجتمع البحث بصورة قَصديّة وسيتم تحليلها على وفق الكشف عن الطقوسية في النّصّ المسرحيّ العراقيّ المعاصر .

أداة التحليل :

تَم بناء أداة البحث على ضوء ما تَمَخَّضَ عنه الإطار النَظريّ مِن مُؤشراتٍ فَضْلاً عَلى قِراءَة الباحث لعَيّنَةِ البَحث وما كتب عنها من دراسات ونقد وكذلكَ لِقاء الباحث بمؤلّفها (خزعل الماجديّ) .

تَحليلُ عَيّنَة البَحث :

نَصّ مَسرحيّة " سِيدْرا " (*)

تأليف : خزعل الماجدي .

تمتدُ جُذور حِكاية مسرحيَّة (سِيدرا) إلى أسطورة الطوفان السومريَّة ، وهي نَصٌّ مَسرحيّ طَقسيّ لأسطورة عَقديَّة بلُغة شِعريَّة دراميَّة ، ولأنها كذلك فَكُلّ شيءٍ فيها مُفتَرَضٌ (حِكايتها وشُخوصَها وَبنيَتَها)

يبدأ الحدث المسرحيّ الدراميّ بعدَ انحسار الطوفان ونزول الملك (سِيدرا) والناجين مَعَهُ إلى الأرض اليابسَة بَعدَ هَلاك جميع من كان عليها ، هذا الحَدَث المهم ، بالتأكيد يُحيل القارئ لما يُشابهه في قصة نبيّ الله (نوح) وكيف بَنى فُلكه بإيعاز من الله سُبحانه وأركَبَ معهُ مِن كُلّ زوجين اثنين حَتى انتهى الطُوفان واستقرت سفينته على (جبلِ الجودي) ونجى من ركِبَ معه الفُلك وهَلكَ كلّ مَن لم يركبْ معه وبحسبِ الرواية في كتاب الله القرآن الكريم .

أيضاً استفادَ المؤلف (خزعل الماجديّ) في حَبْك حكاية نَصّ مَسرحيته موضوع البَحث من حكايات شكسبيريّة ، إذ أن جميع شخصياتها تَعرّضَ لها (شكسبير) وأسَّسّ لهم بناءات درامية وأهَّلها لتكونَ أبطال مَسرَحيّاته ، فشُخوص مسرحيَّة (الماجدي) هم (سِيدرا) وأخاه (عَمْرا) ، وأولاد (سِيدرا) ، الإبن الصغير (هام) المسْتَوحى مِن شخصيَّة (هاملِت) ، و (يافت) المسْتَوحى من شخصيَّة (ماكبِث) ، و (حام) المستوحى من شخصيّة (عُطيل) ، و (ليلث) المستوحاة مِن شخصيَّة (ليدي ماكبث) تلك المرأة التي كانت تَتَعقّب رحلَة (سِيدرا) وَمَن ركِبَ سَفينته .

تمتلكُ (ليلث) قدرات سِـحريّة كبيرة وعَظيمة ، وكانت دائمَة التفكير بتَسـخيرها وتجنيدها بهدَفِ سَـرقة كتاب الأسرار الخاص بالمَلك (سِيدرا) وهي بهذا تقتربُ من القدرات الخارقة عند (ليدي ماكبث) وتأثيراتها على شخصيَّة (مكبث) .

الاختلافُ في شخصيات (شكسبير) المسرحيَّة ، كان واضِحاً في شخوص (الماجدي) المسرحيَّة ، مع أنها تتّفق قليلاً مع المسـرحيَّة كأسـطورة طَقسـيّة ، ولكي يَقترب النّصّ مِن قراءه المتلقين ، اعتمدَ المؤلّف (الماجدي) المزاوجة بين الشخصيات الشكسبيريَّة وشخصيات الأسطورة السومريَّة الطُقوسيَّة وما يكتنفها من مُعتَقدات .

(ديموزي سيدرا) تعني ذو العمر الطويل أو المديد ، الذي مَنحتهُ الآلهة سِرّ الخلود ، كانَ يَسعى الى تقريب أبنائه لبَعضِـهم البَعض ، فبعدَ أن ينقذ أولاده مِن الطوفان ، ومن أجلِ أن يَسـودَ العَدل والرخاء والمسـاواة والحِكمَة في الأرض بعدَ أن خرّبها الطُوفان ، يُفكّر بأن يمنحهم ما يملك ويوزع عليهم مُلكه مُراعياً العَدالة في التوزيع كما يَعتقد ، إذ يطلب مِنهُم تفسير رؤياه أو حُلمه فيقوما وَلَداه (حام ويافث) بالتفسير على وفق ما يُريده الأَب (سِيدرا) فيَرضـى عنهما ويُجزل لهما العَطاء ويمنحهما الشَـمال والجنوب المليء بالخَيرات ، أمّا (هام) فيُقدّم تأويلاً مُخالفاً لأخويهِ فيَغضب منه الأبُ فينتقم وينفيه إلى الصحراء القاحلة والفقيرة من الخيرات .

(ليلث) تُمثّل رمز الشـرّ في الكون ، ومع أنها خليلة (سِـيدرا) ، لكنَّها تقف ليسَ ببعيد طامِعَةُ بالمُلك ، وعلى الرغم مِنَ العدالة التي اعتمدها (سِـيدرا) في توزيع مملكته بين أبنائه ، إلا أنّ الخِلاف يَدبّ بينهم فيطمع أحدهم بمُلك الآخر ، وفَجأة يُقْتَل الأب (سِيدرا) ويموت في ظروف غامضـة بعد أن كُتبَ له الخلود كما كُتبَ لـ (جلجامش) ، مَوتُ (سِـيدرا) يُعد خروجاً عَنِ المألوف الذي تَعتَمده الأسـطورة السـومريَّة ، كون (سِـيدرا) يجب ألا يموت ، وفي قَتلهِ يُريد النّصّ أن يقولَ للقارئ المتلقي ، أنه عِندّما يُقتل القائِد سـتسـود الفُوضـى وَتَعمّ الخيانة ، وهكذا يذهب الأبناء للبَحث عن قاتِلِ أبيهم .

تتمكن (ليلث) عن طريق الإغواء والسِـحر مِن قتل (حام) و (يافث) ويبقى (هام) المنفي هو الوحيد العارف بطَلاسِـمِ ورموزِ كِتاب الأَسـرار ليقود الناجين مِنَ الطُوفان القادِم ، وهكذا يَظَلُ (هام) يبحث عن سِـرِّ الوجود الإنسانيّ في هذا الكون .

تكشـف لنا مُجريات الأحداث عَن أنَّ العَم (عَمْرا) شَـريك (ليلث) في جريمتِها وطمعها بالملك ، لكِنَّهُ يُقْتَل هو الآخر على يديها ، فالشـرّ كما يبدو لا يُريد شـركاءَ له فيما يَغْنَم ، وتَبقى (ليلث) تَبحَثُ عن (هام) المنفي وَعَن كتابِ الأَسرار الذي عِنْدَهُ فتَحصل عليهما ، لكنَّها لا تستطيع فَكّ طلاسمِه ورُموزه لأنّها أُصيبت بالعَمى ، و (هام) في لحظَةِ اكتشـافه الحقيقة فقد عَقلِه ، فتلتَقيه (ليلث) العَمياء ويَسـيران معاً نحو المجهول (مجنون يقود عَمياء) وهذه نهاية سوداويّة لعالم ما بعد الطوفان القادِم ، والطوفان هُنا تَعبير مجازيّ لمأساةِ هذا الكون .

النّصّ المسـرحيّ جاءَ واقعيّاً مُغلَّفاً بفانتازيا افتراضـيّة .. فهو مَكتوب بواقعيَّة خياليَّة ، واقعيَّة افتراضـيَّة ، واقعيَّة أسـطوريَّة ، واقعيَّة تَعتَمدُ الملحَمة الطقوسـيَّة لما فيها من أحزان وانكسـارات اعتمدت المعاصـرَة والأسـطورَة والطُقوسيَّة في آنٍ معاً .

يرى الباحث أن المُؤلّف في كتابته للنَّصّ اعتمد على (القوّة والصلابة والخوف غير المُعلن) وقد بَرَزَ ذلك في معظم الحوارات التي هيمن عليها (التماسـك) ، ليبرّر مسـألة وجود (الخوف) من عَدَمِهِ ، وهو نتيجة طبيعية وحتمية يُتوقع حصـولها نتيجة الطوفان والتيه الذي وقع فيه الأب والأم والأبناء وخوضـهم الصـراع للحصـول على أكبر قدر ممكن من المغانم .

وبحكمُ تلك الثنائيات كانَت وحدة المضـمون جُزء لا يَتجزّأ من (عضـويّة) النّصّ المسـرحيّ ، فالصـورة الدراميَّة جسّـدتها لُغَة النَّصّ ورَسَـمت حُدودها وفق ما خَطط لها الكاتِب ، إذ أن تلك الثنائيّات وظّفها (الماجدي) توظيفاً رائعاً لخدمة البناء الأفقيّ في توزيع أدوار وحُصـص البطولة عَبْرَ فترات زمنيّة مُتباينة ، ولأنّ الكتابة كانت كذلك جاءَت الصُـور ثرّة ومُتلاحقة لدرجة أن بعضـها يضـيع تَفكيك رموزها على القارئ لِسـرعة توافدها عليه وتزاحمها ذهنيّاً ، وبالتالي لم تفرز مُكوّناتها كل المعاني والدلالات التي أرادَ لها الكاتب أن تصـل تأويلاتها الى المتلقي الذي أضـطر بقَبول الحُكم عليه في أن يستلم (مَلف) النّصّ مُبعثراً في بعضِ الأحيان ممّا يَفوّت عليه فُرصـة التَواصُـل مَعَ دلالاته الواقعيَّة المُتَماهيّة بالحَدث الأسـطوريّ والقدريَّة المألوفة التي وقف وراءها الحب المزيّف والعلاقات العصـريّة المعقدَّة بسـدودها اللاإنسـانيَّة .. ذلك الجوّ (الخرافيّ) الجميل الذي رفدته مُتَعَة القراءة ، كان على المتلقي تقبله دون عناء أو بحث عن مسـوّغ لتداخل الأفكار واشـتباكها بين الأسـطورة والملحميَّة الواقعيَّة وبين المسـرحيَّة والطقوسـيَّة العقائديَّة ، فالنَّصّ محصـلة مصـادفات خاضـعة لقوىً غيبيَّة ، مَنحت القارئ طَقْسَـاً مُلوناً إنسـانيّاً شـموليّاً مُعاصِـراً ونقلته للحلميَّة في أجواء سـحريَّة ، قريبة من الواقع المعاش في أسـلوب تفكيرها وطريقة التعبير السلوكيّ لكل منها .

وفي ضـوء ما تقدم يَرى الباحث أن المؤلّف قد أنشـأ رؤيته الدراميَّة التي امتزجت مع المعالجة النّصـيَّة كسـياق لغويّ مكنه من منح النّصّ تجسيداً عَقائديّاً وخياليّاً مُوحِياً ورامِزاً للواقِع بأجواء أسطوريَّة طقوسيّة .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً : النتائج :

بَعدَ تحليل أنموذج العَيّنَة ، وفي ظلِّ مُقاربّة الأهداف المتَوخاة مِن البَحث خَلُصَ الباحث إلى جملةٍ من النتائج وهي كالآتي :

١ ـــ يُعَدُ المسرح العِراقيّ فناً مَوضوعيّاً ، مُمْسِكاً بمؤسَّسة المرجِع داخِل مَنطوقهِ النّصّ اللُغويّ ، كتمسكه بالجذرِ الواقعيّ .

٢ . المتلقي العِراقيّ (القارئ) يَتقبَّل بطَواعيَة ، الأشكال داخل وحدةِ المشهد النَصّي ، ويُحاكي الأَشكال عِبرَ رموزها ومَدلولاتها الطقسيَّة مِنْ جهة ، ويُحافِظ على مَضامينها العَقْديَّة مِنْ جهةٍ أخرى ، وهي المهام الملقاة على عاتِق الطقوسيَّة .

ثانياً : الاستنتاجات :

في ظِلِّ ما تَقَدَّم مِنَ النَتائج التي أَفْضى إليها التَحليل يَستَنتِج الباحث ما يأتي :

١ـــ إنَّ للتلقي حُضَوراً قَبْليَّاً في وَعي القُرّاء وإنْ لم يكن مَنهجيَّاً ، وذلك مِنْ خلال إصدار الأحكام التي يتبناها القارئ حيال قِراءَته للنَّصّ المسرحيّ الطقوسيّ .

٢ ــ إنَّ جمهور التلقي يَعي الإشكاليَّة التي تُواجهه حِيال قِراءَة النّصوص المسرحيَّة الطقوسيّة برؤىً مختلفة في ظِلِّ مُؤسَّسةٍ ثبوتيَّة مِنْ خِلال حالة الاستقطاب والاستِعداد للاكتساب الثقافيّ والفنيّ وَالأدبيّ

٣ ـ حاجةُ المتلقي العِراقيّ الماسة إلى اكتساب زادٍ ثقافيّ وَكَمٍّ مِنَ القِراءات ، لأنَّ ذلِكَ يُشَكِّلُ رَصيداً تَراكُميَّاً مَعَ كُلّ تَلقي جَديد .

٤. صـــار ممكنا لدى المتلقي (القارئ) العراق التعرف لمَفهوم (الطقوســيَّة) وآليات اشــتغالها وفق منظومة وعناصر النَّصّ المَسرحيّ العراقيّ المعاصِر .

ثالثاً :التوصيات :

وفقاً لما آلَت إليهِ أدوات الباحث مِنْ نتائِج واستنتاجات تمخَّضَت عن التحليل واستشعار المؤشِّرات التي وَقَفَ عليها الإطار النظريّ يُوصي الباحث بالآتي :

ضَرورة التفات مُؤسَّسة الدراسات الأكاديمية العَراقيَّة بِطَرَفيها المُنتِج والمُستَهلِك إلى إزالة الجُدران الصَمّاء بين الثقافتين الأدبيّة والفنيَّة مِنْ جِهَة والعِلم والتكنولوجيا مِنْ جِهةٍ أُخرى ، وتقديم دراسات تخدم الحركة المسرحيَّة وبما يواكب التطور العالميّ لا سيما منها الطقوسيّة .

رابعاً : المقترحات :

(الطقوسية في المسرح العراقي) .

إحالات البحث

[1]- أرسطو ، فن الشعر ، ص٩٥ .

[2]- فيليب فان تيغيم ، المذاهب الأدبية الكبرى ، ص١٨٨ .

[3]- ابن سينا ، الشفاء ، ص١٩١ .

[*]- فرانك هوايتج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ص٢٤ .

[4]- لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأعلام ، ص٤٦٨ .

[5]- فرنسوا لابلانتين ، الخمسون كلمة المفتاح في الأنتروبولوجيا ، ص٢٣٩ .

[6]- فرنسوا لابلانتين ، المصدر نفسه ، ص٢٤٠ .

[7]- الأنصاري ، ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ص ٤٤٤١ .

[8]- ابن منظور ، المصدر نفسه ، ص ٤٤٤١ .

[9]- محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ص١٦٩٦ .

[10]- أحمد اليبوري ، دينامية النص الروائي ، ص١٤ .

[11]- أبن منظور ، المصدر نقسه ، ص ٥٧٥ .

[12]- فؤاد البستاني ، منجد الطالب ، ص ١٤٨.

[13]- مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٢٠٧ .

[14]- أ ر . أي . جي ويلنسكي ، دراسة الفن ، ص ١١٧.

[15]- الصاحب بن عباد ، المحيط في اللغة ، ص٣٧٥ .

[16]- murphy . G. Anltistory of art london mereury books ١٩٥٨ . P . ١٣٨ .

[17]- Murphy .G . ، المصدر نفسه . ٣٤٢ . P

[18]- قيس النوري ، طبيعة المجتمع البشري ، ص ٢٨١ .

[19]- قيس النوري ، المصدر نفسه ، ص ٢٨١ .

[20]- ارنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ص ٢٦ .

[30]- قيس النوري ، المصدر نفسه ، ص٢٠٢ .

[31]- قيس النوري ، المصدر نفسه ، ص٢٠٨ .

[32]- محمد عبد الرحمن مرحبا ، مع الفلسفة اليونانية ، ص١٩ .

[24]- شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، ص٥٦١ .

[25]- قيس النوري ، المصدر نفسه ، ص٢٥٩ .

[٣٥]- عبد الكريم عبد الله ، فنون الانسان القديمة اساليبها ودوافعها ، ص١٠٠ .

[٣٦]- عز الدين اسماعيل ، الفن والانسان ، ص٢٤ .

[٣٧]- محمد عبد الرحمن مرحبا ، المصدر نفسه ، ص ٣٧ .

[٢٩] – نور الدين طوالبي ، الدين والطقوس والتغيرات ، ص٣٤ .

[٣٠] – نور الدين طوالبي ، المصدر نفسه ، ص٣٥ . وهو مأخوذ من قول (لكزنوف) المصدر الآتي :

– J. Cazeneuve, Sociologie du rite, PUF, ١٩٧١, Paris, P. ٢٨.

[٣١] – يوسف شلحت ، مدخل إلى علم اجتماع الاسلام ، ص٩٩ .

[٣٢]- أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ص.١٢ .

[٣٣] – سيجموند فرويد ، الطوطم والتابو ، ص١٤٥ .

[٣٤]- أحمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحية ، ص.٢٧ .

[٣٥]- عبد الناصر خلاف ، فن المثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي ، ص.٢٢.

[٣٦]- عبد الناصر خلاف ، المصدر نفسه ، ص٢٤ .

[٣٧]- أحمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحية ، ص ٥ .

[٣٨]- * بيار بورديو عالم اجتماع فرنسي توفي في العام ٢٠٠٢ أهم أعماله (الورثة ، اعادة الانتاج ، العنف الرمزي ، التلفزيون واليات التلاعب بالعقول) .

[٣٩]- أحمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحية ، المصدر نفسه ، ص٢٨ .

[٤٠]- * (أميل دوركايم : فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي توفى في العام ١٩١٧ أهم أعماله (قواعد المنهج في علم الاجتماع، الاشكال الاولية للحياة الدينية)*

[٤١]- أرسطو طاليس، المصدر نفسه ، ص١٤ .

[٤٢]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ص١٢٣.

[٤٣]- عيسى خليل محسن الحسني ، المسرح نشأته وآدابه ، ص ٤٧ .

[٤٤]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، المصدر نفسه ، ص١٢٣ .

[٤٥]- أرسطو طاليس ، المصدر نفسه ، ص٢١ .

(*) سيدرا : مسرحية عُرضت في العراق وشاركت في مهرجان عمّان المسرحي ، وقد حصلت على جوائز مهمة . (الباحث) .

قائمة المصادر والمراجع

أرسطو طاليس : فن الشعر ، تر: عبد الرحمن بدوي ، بيروت : (دار الثقافة) .

ابن سينا ، الشفاء ، جـ١ ، تحقيق جورج قنواني ، سعيد زايد ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٧٥ .

ابن منظور ، لسان العرب ، كورنيش النيل ، القاهرة : (دار المعارف) ، ١١١٩ .

أحمد اليبوري ، دينامية النص الروائي ، المغرب : (منشورات اتحاد كتاب) ، ط١ ، ١٩٩٣ .

أ ر ا ج ويلنسكي ، دراسة الفن ، ت ، يوسف عبد القادر ، بغداد : (دار الحرية) ، ١٩٨٢ .

الصاحب بن عباد ، المحيط في اللغة ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام : (دار الحرية للطباعة) ، ١٩٧٥ .

ارنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، تر ، فؤاد زكريا ، ج١ ، بيروت : (المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

أحمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحية ، ، ط١، الإسكندر ية ، مصر : (دار الوفاء للطباعة والنشر) ، ٢٠٠٦ .

اميل برهيه ، تاريخ الفلسفة ، جـ١ ، الفلسفة اليونانية ، تر : جورج طرابيشي ، بيروت : (دار الطليعة) ، ١٩٨٢ .

جورج تومسن ، إسخيلوس وأثينا ، تر: صالح جواد كاظم ، بغداد : (وزارة الاعلام) ، ١٩٧٥ .

سيجموند فرويد ، الطوطم والتابو ، تر: بو علي ياسين ، سوريا اللاذقية : (دار الحوار للنشر والتوزيع) ، ط١ ، ١٩٨٣.

شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ، ١٩٩٠ .

عبد الناصر خلاف: فن المثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي ، الجزائر: (منشورات السهل) ، ٢٠٠٩ .

عبد الرحمن محمد مرحبا ، مع الفلسفة اليونانية ، باريس وبيروت : (منشورات عويدات) .

عبد الكريم عبد الله ، فنون الانسان القديمة اساليبها ودوافعها ، بغداد : (مطبعة المعارف) ، ١٩٧٣ .

عز الدين اسماعيل ، الفن والانسان ، بيروت : (دار القلم) ، طبعة ١٩٧٤ .

عيسى خليل محسن الحسني: المسرح نشأته وآدابه ، ط١، عمان ، الأردن : (دار جرير للنشر والتوزيع) ، ٢٠٠٦ .

فؤاد البستاني ، منجد الطالب ، ط ٣ ، بيروت : (دار الشرق) ، ١٩٨٦ .

فرنسوا لابلانتين ، الخمسون كلمة المفتاح في الأنتروبولوجيا ، تر: حنان غازي ، ٢٠١٤ ، بيروت : (دار نلسن) .

فيليب فان تيفيم ، المذاهب الأدبية الكبرى ، تر : فريد انطونيوس : (منشورات عويدات) .

فرانك هوايتج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، تر ، كامل يوسف وآخرون ، مصر ، (دار المعرفة) .

قيس النوري ، طبيعة المجتمع البشري ، بغداد : (مطبعة اسعد) ، ١٩٧٠ .

لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأعلام ، الطبعة السابعة والعشرون ، بيروت : (دار المشرق) ، ١٩٨٤ .

مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت : (مكتبة لبنان) ، ١٩٧٩ .

محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ج١ ، أ ـ ش ، ط١ ، بيروت ، لبنان : (مكتبة لبنان) ، ١٩٩٦

ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، ط١ ، بيروت : (مكتبة لبنان ناشرون) ،١٩٩٧ .

نور الدين طوالبي ، الدين والطقوس والتغيرات ، ط ١ ، بيروت : (عويدات للنشر والطباعة) ، ١٩٨٨ .

يوسف شلحت ، مدخل إلى علم اجتماع الاسلام ، ط ١ ، بيروت : (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، ٢٠٠٣ .

G. Anltistory of art london mereury books 1958 .

.J. Cazeneuve, Sociologie du rite, PUF, Paris 1971 .