سيميائية النص الموازي في المسرحية الكردية المعاصرة (مسرحية جنائزية احمد مختار الجاف) انموذجا

The semiotics of parallel text in the contemporary Kurdish play (Ahmed Mukhtar Al-Jaf's funeral play) as an example

الباحث: عبد السلام فيصل محمود

Abdul Salam Faisal Mahmoud

slamfaisl7@gmail.com

أ. م. د. رقيه وهاب مجيد

Assist. prof. Dr. Ruqayya Wahab Majeed

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية / الادب والنقد

ملخص البحث:

تمحورت اهتمامات السيميائيات المعاصرة حول دراسة النصوص التي تتضمن عناصر من العنوان والشخصيات والإشارات المسرحية وغيرها من العناصر المستوحاة من النص الأصلي. وأطلق على هذه النصوص تسمية (النص الموازي)، وقد أطلق الناقد الفرنسي جيرار جينيت على هذه الظاهرة مصطلح (العتبات)،. اذ قسمت الدراسة إلى اربعة فصول، فتضمن الفصل الأول (الاطار المنهجي الذي تضمن مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: (ماهي سيميائية النص الموازي في المسرحية الكوردية المعاصرة ؟)، وتضمن أيضا أهمية البحث، من خلال تسليط الضوء على الوظيفة الجمالية والتداولية للنص الموازي في المسرحية الكردية أما هدف البحث جاء من خلال التعرف على سيميائية النص الموازي في المسرحية الكوردية المعاصرة ، وفضلا عن التعريفات الاصطلاحية والاجرائية الواردة. بالبحث، أما الفصل الثاني وتضمن ثلاث مباحث الأول درس النص الموازي مفهومه ودلالاته السيميائية ، أما المبحث الثاني فدرس النص الموازي في المسرح العالمي ، اما المبحث الثالث فكان قراءة في النص المسرحي الكردي، واختتم الفصل بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، أما الفصل الثالث فتضمن اجراءات ومنهج البحث، أما الفصل الرابع فتضمن نتائج البحث واهمها:

١- ساهمت العتبات النصية في المسرحية الكردية في فهم النص وقراءته وتحديد قيمته المعرفية .

٢- توظيف الكاتب المسرحي الكردي للتراث خلق جوا من الموازيات الطقسية والتي مهدت للقارئ الى استيعاب الحدث الدرامي .

كما احتوى هذا الفصل على الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، النص الموازي، المناص، المسرح الكردي، العتبات النصية، شانۆ

Research Summary

Contemporary semiotics has centered on the study of texts that include elements of title, characters, theatrical cues, and other elements inspired by the original text. These texts were called (parallel text), and the French critic Gerard Genette called this phenomenon the term (thresholds). The study was divided into four chapters. The first chapter included (the methodological framework that included the research problem through the following question: (What is semiotics? Parallel text in the contemporary Kurdish play?), and also included the importance of the research, by highlighting the aesthetic and pragmatic function of the parallel text in the Kurdish play. The aim of the research came through identifying the semiotics of the parallel text in the contemporary Kurdish play, as well as the terminological and procedural definitions contained. The second chapter included three sections. The first studied the parallel text, its concept and semiotic connotations. The second section studied the parallel text in the world theatre. The third section was a reading of the Kurdish theatrical text. The chapter concluded with the most important indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter included The research procedures and methodology. The fourth chapter includes the research results, the most important of which are :

١-The textual thresholds in the Kurdish play contributed to understanding and reading the text and determining its cognitive value.

٢-The Kurdish playwright’s use of heritage created an atmosphere of ritual parallels that paved the way for the reader to comprehend the dramatic event.

This chapter also contains conclusions, recommendations, and suggestions, along with a list of sources and references.

Key words: semiotics, parallel text, platforms, Kurdish theater, textual thresholds, Theater.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

اولا:- مشكلة البحث

اعتمد النص المسرحي ومنذ بداياته على تعكزه في بناءه الدرامي على الاساطير والملاحم او محاكاة الواقع الاجتماعي ، ومنذ الارهاصات الادبية الاولى للمسرح عند الاغريق تلقحت مضامينها بالملاحم او الوقائع التاريخية كمسرحية الفرس لأسخيلوس، وقد وجد المد الادبي الاغريقي في المسرح الروماني وكتابه كسينكا. وفي تطور النصوص المسرحية قد يلجا الكاتب في ترتيب البنية الدرامية المكونة للنص بجعل الماضي حاضرا او مستقبلا وهذا عبر اساليبه الفكرية وقدراته الادبية التي تتصور على الورق بوصفها خزين معرفي مصور في ذهنه نتيجة قراءاته لنصوص مسرحية ، احداث تاريخية ، اساطير، ملاحم ، روايات، حكايات شعبية ، شخصيات تراثية، امثال ، اقوال ، حكم، فقد يتغذى منها ومتأثرا بها بشكل مباشر او غير مباشر مما يدفعه في اسقاطها على نصه الجديد فيظهر تفاعل بين النصوص من حيث الحوار او الحبكة او العقدة وقد تصل احيانا في الحل ايضا، وهذا التفاعل في البناء الدرامي للنص المسرحي يجعل من المتلقي ان يحي الماضي في لباس جديد متزاوج مع الحاضر، او اعادة رسم الحاضر عبر السياق الادبي القديم . بالإضافة إلى ذلك، تثير النصوص الموازية في النص الاصلي بشكل عام مشكلات أخرى مثل مدى تأثيرها على الحضور الجماهيري وقدرتها على إثارة اهتمام الجمهور بالمسرحية وتوصيل رسالتها. والادب الكردي بصفته جزئا لا يتجزآ من الادب العراقي حضي هو الاخر بنصيب من هذا التأثر بالادب الغربي، وتأسيسا على ما تقدم فإن مشكلة البحث الحالي تتمحور حول التساؤل الاتي: (ماهي سيميائية النص الموازي في المسرحية الكوردية المعاصرة ؟).

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تسليط الضوء على الوظيفة الجمالية والتداولية للنص الموازي في المسرحية الكوردية

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى: التعرف على سيميائية النص الموازي في المسرحية الكوردية المعاصرة.

رابعاً: حدود البحث

أولا- زمانيا : ٢٠٠١

ثانياً- مكانيا : العراق / اقليم كوردستان

ثالثاً- موضوعيا : دراسة سيميائية النص الموازي في المسرحية الكوردية المعاصرة .

خامسا: تحديد المصطلحات

اولآ: السيمياء:

لغة: عرفها (إبن منظور) على أنها " العلامة مشتقة من الفعل (سام) الذي هو مقلوب وسم وهي في الصورة(فعلى) يدل ذلك على قولهم: سمة، فإن أصلها: (وسمى) ويقولون (سيمى) بالقصر ، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون (سوم) إذا جعل (سمة) (...) قولهم : سوم فرسه ، أي جعل عليه السمة ، وقيل الخيل المسومة ، هي التي عليها السيمة ، والسيمة هي العلامة". [١]

اصطلاحا : وردت السيمياء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها " دراسة لكل مظاهر الثقافة ، كما لو كانت ، أنظمة للعلامة ، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة ، كأنظمة علامات في الواقع".[٢]

التعريف الاجرائي

هي دراسة العلامة وعلاقاتها كشكل تعبيري عن محتوى ثقافي محدد له معانيه. واعادة تنظيم اشارة جديدة بمفهوم دلالي محدث، من خلال تفكيك نظام الاشارة المشكل من الدال والمدلول.

ثانيا: النص الموازي

عرفها (جيرار جينيت) بانها " ما يصنع به النص من نفسه كتابا ، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور ، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي و عتبات بصرية و لغوية ."[٣]

ورد في معجم السرديات بانه " النص الموازي هو مجموع العناصر النصية وغير النصية التي تندرج في صلب النص السردي لكنها به متعلقة وفيه تصب، ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النص السردي مادة خاما عاريا دون نصوص، وعناصر علامية وخطابات تحيط به."[٤]

وعرفها (جميل حمداوي) بوصف النص الموازي "عبارة عن عتبات مباشرة ، وملحقات تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص إذ تفسر جوانبه الغامضة و تضيئها، وتبعد عنه التباساتها ، وما أشكل على القارئ ."[٥]

التعريف الاجرائي للنص الموازي

وهو نص او مجموعة نصوص محيطة بالنص الاصلي لها القدرة على تكوين معاني ودلالات لا يمكن تجاوزها ويقرأ النص في ضوئه وهي جزء من متن النص .

التعريف الاجرائي للنص المسرحي الكردي

وهو نص درامي مسرحي مكتوب باللغة الكردية وتعرض على المسرح. يتضمن الأحداث والشخصيات والحوار بينهم، ويشرح طبيعة ارتباط الأشخاص بالمكان والزمان من خلال سلسلة من المشاهد المترابطة والمتتالية.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: النص الموازي مفهومه ودلالاته السيميائية

تمثل العلاقة بين النصوص الموازية والأجناس الأدبية موضوعا هاما يفتح آفاقا واسعة للتفكير النقدي والتحليل الأدبي، حيث يتناول كيفية تأثير النصوص الموازية على هيكلية النص الأدبي وعلى تجربة القراءة بشكل عام. وذلك لأنها جزء من (المتعاليات النصية) او التعالي النصي للنص والتي يعرفها جيرار جينيت على انها "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص اخرى ، بشكل مباشر او ضمني".[٦] فقد قسم جينيت المتعاليات النصية الى خمسة انواع وهي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص.[٧] وكان من بينها المناص الذي حاز على اهتمام كبير في المقاربات النقدية المعاصرة، فاتجهت الدراسات الحديثة إلى البحث عن تجاور النصوص من أجل زيادة المعلومات التي يقدمها الكاتب للقارئ، ويتم تسمية تجاور النصوص بعدة مصطلحات، بما في ذلك العتبات، المناص، وهوامش النص، والنصوص الموازية. وهذا الاختلاف جاء بحسب الباحثين الذين درسوا هذا الموضوع وحققوا فيه. ويتفق جميع الباحثين على أن هذه النصوص يجب أن تقدم معلومات مهما كان غرضها. وأصبحت النصوص الموازية في الآونة الأخيرة محط اهتمام العديد من الباحثين والنقاد الغربيين والعرب.

فلا يمكن معرفة النص الا من مناصه او عتباته لفظية كانت او بصرية مثل(اسم الكتاب ،العنوان ،العنوان الفرعي، الاهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف.....) ، ليقدم للجمهور بغية استقباله واستهلاكه.[٨] فالقارئ يتهيأ من خلال هذه العناصر على استقبال النص وتجهيزه لاستهلاكه بشكل مناسب.

ولقد أختلف نقادنا في اختيار مصطلح لكلمة (paratexte)،لكنهم حاولوا كل حسب فهمه وتلقيه (للمصطلح) ان يضع المصطلح المناسب . فسعيد يقطين في كتابه (القراءة والتجربة) يترجم المصطلح بـ (المناصصات) ثم قام في كتابه (انفتاح النص الروائي) بعد عملية الإدغام الصرفية باستخدام مصطلح (المناص) ، أما محمد بنيس فقد ترجم المصطلح بـ (النص الموازي) . وقد ترجم فريد الزاهي المصطلح (بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي)، في حين يستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح (الموازيات).

والمناصات تشغل مساحات لا باس بها، فهي تتوزع في مساحة مختلفة من الكتاب بدءآ بالواجهة الاولى للغلاف فالاستهلال والاهداء ...ثم المناصات التي تزاحم وتصاحب النص وانتهاء بالواجهة الخلفية.

كذلك يقسمها جميل حمداوي الى قسمين هما:[٩]

١- **النص الموازي الداخلي** ويعرفه بأنه: عبارة عن ملحقات نصية ، وعتبات تتصل بالنص مباشرة، ويشمل ما ورد محيطًا بالكتاب كله من الغلاف ، والمؤلف، والعنوان والاهداء والمقتبسات، والمقدمات ، والهوامش وغير ذلك.

٢- **النص الموازي الخارجي** أو الرديف أو النص العمومي المصاحب ويعرفه بأنه: كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا ، ويحمل صبغة اعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والاعلانات .. كأن يكون منشورًا بالجرائد والمجلات وبرامج اذاعية ولقاءات وندوات.

بينت هذه الدراسات اهمية النص الموازي في" بناء النص، حيث تقوم هذه العتبات بوظائف نصية وتركيبية وتُفسر أبعاد النص من خلال استراتيجية الكتابة و التخييل"[١٠].ويتبين هنا ان للنص الموازي وظائف وهذه الوظائف تتنوع وتتداخل، وذلك بتعدد وتنوع هذه العتبات ذاتها ومن هذه الوظائف: وظيفة تسمية النص، وظيفة التعيين الجنسي للنص ،وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه، وظيفة تحقيق عبور القارئ.[١١] كما يمكن أن يقوم النص الموازي بوظائف أخرى غير تلك المذكورة أعلاه لأن دوره مرتبط بالنص الذي يلعب فيه، وطبيعة القراء والمتلقين تساهم جميعها في توضيح وظيفة النص الموازي. والذي يظهر في بداية التحليل، لتصبوا نحو مسار إيجابي أو سلبي. اذ ليست العتبات بصفة عامة دائماً معبرة بوضوح، بل هي نصوص موازية تحتاج إلى تفسير وتعدد من المقاربات المتداولة. وهذا ما حذرنا منه جيرار جينيت حين قال "احذروا العتبات"[١٢].

وينبغي دراسة النص الموازي بالاعتماد على مفهوم التناص، حيث انه يمكن للقارئ أن يكتشف تشابهات وتفاعلات بين النصين، من الممكن فهم النص الأصلي بشكل أعمق من خلال التباين والتوازن مع النص الموازي. لانه يمثل " مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب ..... فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن . منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس ." [١٣]

فيمكن أن يسهم التناص في توسيع الفهم والتفسير للنص الموازي ويعمق القراءة والتأمل في النص الأصلي

وهناك في التراث العربي دراسات سيميولوجية ، حيث أن الثقافة العربية تقوم ايضا على أساسين (الدال والمدلول). لأنه تراث قائم على النظام والمعرفة ، وأن الدراسات اللفظية والفلسفية والبلاغة والنقد العربيين لها ميل سيميائي مباشر، بينما كان للدراسات الفقهية والنحوية والمنطقية نظام معرفي في المقام الأول، ونظام سيميائي في المقام الثاني، وفي كل علم هناك تفاعل بين هذين النظامين.[١٤] واسس **(الجاحظ)** لرؤية سيميائية واضحة المعالم، بدءا من (العلامة) ، وانتهاء بالأنظمة السيميائية المركبة المتنوعة مبينا هذا في كتبه. ولعل أوجز ما قاله ، قوله في

البيان والتبيين:" وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ، وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال التي تسمى نصبة ... والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها وحلية مخالفة الحلية أختها ... ".[١٥]

فمصطلح (السيمياء) هي " علم مكرس لدراسة انتاج المعنى في المجتمع . ونعني كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال ، اي الوسائل التي بواسطتها تتوال المعاني ويجري تبادلها معا ، وتشمل مواضيعا شتى انساق العلامة والكودات التي تعمل في المجتمع والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها".[١٦] اما مصطلح (السيميائية) فهي "اعادة تقيم لموضوعها او لنماذجها ، ونقد هذه النماذج اي العلوم التي يقتبس عنها ، ولنفسها ، كنظام حقائق ، وهي نمط تفكير قادر على تعديل ذاته ، دون انتصابه كنظام دراسة لكل مظاهر الثقافة ، كانظمة علامات في الواقع"[١٧]. كما حظي مصطلحا (السيميولوجيا) و (السيميوطيقا) باهتمام كبير بين العلماء والنقاد واحتلا مكانة كبيرة في مجال السيميائية. ولكل تيار أتباعه: الأول يتجه نحو التيار السوسيري الذي يسمي هذا العلم: (السيميولوجيا)، والثاني نحو تيار (تشارلز بيرس) الذي يحمل اسم (السيميوطيقا). فقد تناول المؤسس (دي سوسير) السيميائية بالتعريف فقال هي "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية" [١٨]، أما المؤسس الآخر بيرس فاعتبرها " منطقا، فالمنطق في معناه العام، ليس سوى تسمية اخرى للسيميائيات ، تلك النظرية شبه الضرورية والشكلية للعلامات".[١٩] اي بفهوم بيرس السيميائيات اسم مرادف لعلم المنطق.

وكما ذكرنا ان (جيرار جينيت) حدد عدد من الضوابط التوظيفية للنص الموازي كالعنوان، اسم الكاتب، الاستهلال، العناوين الداخلية، .....الخ وهذه الضوابط مؤثرة في قيم النص الدلالية والجمالية والتداولية. فلا شك أن **(العنوان)** يحتوي على المفاتيح التفسيرية الرئيسية التي تعطي للقارئ فرصة لتفكيك النص والتساؤل عن معناه، وهي من العتبات النصية التي تحدد هوية العمل الأدبي. يمكن لمعنى العنوان أن يوجهنا إلى شيء غامض، تتشابك أجزاؤه وتتحد لتشكل بنية متكاملة. فالعنوان "علامة دالة محيلة على شيء أو موحي به، وبنوع من الشمولية."[٢٠] اذ يمكن أن يكون العنوان عبارة عن جملة أو عبارة قصيرة تعكس مضمون النص وتعطي فكرة عامة عن محتواه . وله مكونات من ثلاث مستويات ،التركيب والحذف والدلالة.[٢١]

وبما ان العنوان هو رسالة لغوية مما يعطيه الدور بالقيام بوظائف متنوعة وهي الوظائف التي ألصقها بعض النقاد بوظائف اللغة المحددة من قبل رومان جاكبسون فحددت له الوظائف التالية:[٢٢]

١. **الوظيفة الإحالية أو المرجعية** : تركز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا وواقعا أساسيا تعبر عنه، وهي وظيفة موضوعية .

٢. **الوظيفة الانفعالية** : تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة وهي تحمل في طياتها انفعالات ذاتية سيسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي .

٣. **الوظيفة التأثيرية** : التي تحدد العلاقات بين الرسالة والمتلقي، حيث يتم تحريضه

٤. **الوظيفة الشاعرية** : التي تحدد العلاقات بين الرسالة وذاتها تتحقق بتحقق الانزياح ..

٥. **الوظيفة التواصلية** : تهدف إلى تأكيد التواصل واستمرارية الإبلاغ وتثبيته أو إيقافه

٦. **الوظيفة الميتالغوية** : تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل ، والهدف من التسنين هو وصف الرسالة وتأويلها

ويرى الباحث انه مهما كان العنوان حاملا في طياته افكار ورموز دلالية وزخرفة براقة الا انه لا يمكنه الخروج من سلطة النص (المتن) ، وبما ان العنوان جزء من اجزاء النص الموازي لذا يعتبر اول الخادمين للنص.

وتعد الارشادات المسرحية من الموجودات المكتوبة داخل النص المسرحي والتي من شانها ان ترسل رموز ودلالات للقارئ تساعد في قراءته وفهمه للنص باعتبارها نص موازي للحوار، ولأنها تحمل دلالات مسرحية لذلك لا يمكن اختزال مهمتها في اضفاء معان على الرموز او اشارة الى معاني الرموز بل تتعدى الى اكثر من ذلك بأنها " تتمثل في طرح النشاط المسرحي بوصفه شكلاً لنظم رموز لا تقدم معان إلا من خلال علاقات بعضها بالبعض الآخر. فمهمة الدلالية المسرحية ليست في عزل الرموز بقدر ما هي في تشكيل مجموعات ذات مغزى من هذه الرموز وتوضيح كيفية تشكيلها ونشوئها"[٢٣].

ونرى ان الناقد المسرحي (رومان إنجاردن) يقسمها الى قسمين اذ يعتبر" النص الحواري هو النص الأساسي، وكل ما هو خارج عن الحوار، أي(الإرشادات الإخراجية) نص ثانوي وقد بيَّن إمكانية وجود علاقة جدلية بين النصين، كما ذكر الناقد ستيف جانس. في كتابه (نظرية الشكل الدرامي) أنَّ هناك نوع من الالتقاء يتم بين الحوار والإرشادات الإخراجية إذْ لا يمكن أن تكون هناك جملة حوارية إذا لم يعلن عن قائلها."[٢٤]

ومن وظائف النص الموازي للحوار (الارشادات المسرحية) الوظيفة الوصفية والتي تصف بها(الشخصيات، الزمان، المكان، الصوت ،السينوغرافيا...)، يأتي هذا الوصف بصورة مستقلة (ارشادات خارجية) او من خلال الحوار (ارشادات خارجية). والوظيفة الإيعازية والتي تسمى في علم اللسانيات النص الأمري أو الإيعازي انطلاقا من وظيفته في عملية التواصل في المسرح. كما في جملة (بصوت خافض) والتي تعتبر ايعازا بان يقول الجملة بصورة منخفضة.[٢٥] اضافة الى وظيفة الميتامسرحية، اي" أنها تفضح لعبة الفعل المسرحي، وتكشف أسراره عن طريق التوضيح والتفسير والنقد والتعليق."[٢٦]

ويكمن الفرق الأساسي بين الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال التالي: من يتكلم؟ ففي الحوار يتكلم هذا الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، أما في الإرشادات المسرحية فالكاتب هو الذي:[٢٧]

آ- يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان وزمان حديثها، وخطابها الخاص بها.

ب- يعين حركات وأفعال الشخصيات بعيدا عن كل خطاب.

يرى الباحث ان النص المسرحي ، مثل الأنواع الأدبية الأخرى، متكوناً من مجموعة من العناصر التي تشكل هيكله، وتعرف باسم (أجزاء النص المسرحي) ، ومن أهم هذه العناصر هي الإرشادات المسرحية، التي تحمل وظائف ودلالات سيميائية وتداولية في تحليل الخطاب المسرحي.

المبحث الثاني : النص الموازي في المسرح العالمي

١- النص العالمي

اذا ما بحثنا في المسرح الاغريقي نجد ان للأساطير الاغريقية القديمة وكذلك الملاحم البطولية وخاصة ملحمتا **(الالياذة)** و**(الاوديسا)** هي المنهل الذي نهل منه شعراء المسرح الاغريقي اغلب موضوعات اعمالهم المسرحية.[٢٨]واسطورة (اوديب) واحدة من تلك الاساطير المثيرة بموضوعاتها والتي تمثلت بالقدر والمصير ودورهم بحياة الانسان، فاستلهم منها الشعراء الاغريق الكثير من العبر واضافوا لها افكارهم وارائهم وفلسفتهم ، فقد عالج كل من هؤلاء الشعراء هذه الاسطورة بطريقته التي تميزه عن الاخر

فقد عالج **(اسخيلوس)** قصة **(اوديب)** في ثلاثيته **(السبعة ضد طيبة)** التي عرضت في عام ٤٦٧ق.م.[٢٩]كما تناول سوفوكليس هذه الاسطورة في ثلاثيته **(انتيجونا، اوديب ملكآ ، اوديب في كولونوس).**[٣٠]اما يوربيدس فعالجها في مسرحيتين له ،الاولى مسرحية **(اوديب)**المفقودة ، والثانية في مسرحية(**الفينيقيات).**[٣١] فعنوان مسرحية(**اوديب ملكا)** للكاتب الاغريقي (**سوفوكلس)** جاءت محملة بدلالات ورموز مشكلة صورا ايحائية لدى القارئ ربما من شانها تحقيق نوع من التواصل مع متن النص . فالعنوان مكون من شطرين جاء الاول باسم الشخصية الرئيسية للمسرحية **(اوديب)** والتي تعني " ذو القدم المنتفخة"[٣٢]، وهنا شكلت صورة لشخص لديه قدم متورمة منشاة تساؤلات في ذهن القارئ عن اسباب هذه العاهة هل السبب(منذ الولادة ام حادث) واذا كان حادث فهل وقع في الصغر او الكبر. اما الشطر الثاني (ملكا) فقد حملت هذه الكلمة دلالة وظيفية ومكانية في ان واحد، حددت وظيفة (اوديب) كملك . وبما انه ملك فلابد من وجود مملكة تحت حكم هذا الملك وقصر وحاشية وخدم ...والهدف في اختيار سوفوكلس لشخصية واحدة تدور حولها باقي الشخصيات هي في تفسيره لل" القصة الاسطورية تفسيرا انسانيا ولكي يحقق هذه الغاية لا يركز عنايته في الموضوع نفسه بل في شخصية واحدة."[٣٣] واذا ما تمعنا في النصوص الكلاسيكية في

هذا العصر نجد ان الإرشادات المسرحية والمتمثلة بالنص الفرعي "في احوال كثيرة يغيب تماما"[٣٤] وبشكل مباشر عن النص المسرحي ، لكن نجدها مضمونة في الحوار حيث ان هذا الحوار " يؤدي في نفس الوقت دور الإرشادات المسرحية (....) فإن استنتاج نص فرعى داخل الحوار هو إجراء طبيعي ومنطقي".[٣٥] ويرى الباحث أن النص الموازي في المذهب الكلاسيكي كان مؤثرا، حيث ساهم العنوان في جذب الجمهور وتوجيه التفسيرات المحتملة للعمل المسرحي، في حين ان الارشادات المسرحية خارج الحوار والمصاحبة للحوار او النص الفرعي قد اختفت وتمثلت الارشادات المسرحية بالارشادات داخل الحوار في توجيه حركة الممثلين وتعزيز فهم الحوار والعواطف.

وجد الباحث استخدام (شكسبير) للموازيات الفكرية مع الشخصيات والحوارات في نصوصه، ففي مسرحية (تاجر البندقية) نجد شكسبير اختار الشخصيات لخدمة النص السردي. اذ اختار (شايلوك) ورغبته في الانتقام والعقاب كأساس للموازيات الفكرية والنفسية. فمن الناحية النفسية الاجتماعية تعتبر شخصية (شايلوك) شخصية يهودية في مجتمع يسيطر عليه المسيحيون. حيث يمكن أن يؤثر هذا الوضع الاجتماعي على تكوين شخصية شايلوك ويجعله يتبنى سلوكيات مختلفة ويتطور بطريقة معقدة. وقد تكون لديه مشاعر مزدوجة تجاه المجتمع الذي يعيش فيه، حيث يشعر بالانتماء والاختلاط به تارة ويشعر تارة أخرى بالغربة والتمييز. ولذلك يمكن القول أن رغبة شايلوك في الانتقام والعقاب والصراع بين الشخصيات هي المحرك الرئيسي للأحداث في مسرحية (تاجر البندقية). أما العنوان المكون من مقطعين (تاجر) فله دلالات لغوية كثيرة يمكن استخلاصها من معناه، إذ تعكس هذه الدلالة النشاط الاقتصادي والتبادل التجاري وبالتالي عملية الربح والخسارة .

اما المقطع الثاني (البندقية) فهي دلالة مكانية وتعكس المكان الذي تدور فيه الأحداث الرئيسية للقصة. حيث تحدث معظم الأحداث في مدينة البندقية، وتواجه الشخصيات الرئيسية في المسرحية تحدياتها وتجاربها في هذه المدينة، وتتأثر الأحداث بالثقافة والتقاليد والقيم الموجودة في البندقية. يتم تصوير المدينة في المسرحية على أنها مكانًا للثراء والتجارة والقوة والفساد، وتعكس البندقية في العنوان الجوانب الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للمدينة التي تؤثر في تطور الأحداث وشخصيات القصة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تكون هناك دلالات أخرى لكلمة (البندقية) في العنوان، مثل الرومانسية والجمال والغموض المرتبطة بالمدينة. قد يكون للبندقية كمدينة رومانسية مكانة خاصة في الخيال الجماعي، ويمكن أن يتم استغلال هذه الدلالة في المسرحية لإضفاء جو من الرومانسية والجمال على الأحداث والشخصيات.

ويرى الباحث أن الموازيات ساهمت في إثراء اللغة والتعبير في نصوص شكسبير. فهو يسمح للقارئ باستكشاف معاني متعددة وتفسيرات مختلفة. إن استخدام هذه الموازيات هو جزء من الجمالية الأدبية التي تميز أعمال شكسبير وتجعلها محبوبة ومحط إعجاب حتى يومنا هذا.

٢- النص العربي

فشهدت النصوص المسرحية العربية تغيرات ملحوظة في الأساليب والموضوعات التي تناولها الأدباء والمسرحيون العرب. فجاءت مسرحية **(ماساة الحلاج)** للكاتب **(صلاح عبد الصبور)** معبرة على عبقرية الكاتب في توظيفه للرمز الصوفي المتمثل بال**(حلاج)** باعتباره شخصية تاريخية معروفة ، فقد اراد الكاتب ابراز القيم الفلسفية والجمالية لهذه الشخصية وتوظيفها فكريا لمعالجة سياسية حاضرة باسلوب شعري تميز به الكاتب. اذ عكست كلمة **(مأساة)** الصراع الداخلي والمعاناة التي تعيشها الشخصيات الدينية والروحية. واسم **(الحلاج)** كشخصية تاريخية دينية يمكن رؤيته كرمز للفلسفة والثقافة الإسلامية، وكذلك كرمز للبحث عن المعنى الحقيقي للوجود والحياة. اختار صلاح عبد الصبور لبداية مسرحيته ان يحدث تداخل في ما هو مسرحي مع ما هو شعري، كما يتداخل فيها البعد التاريخي الصوفي مع البعد الأدبي المسرحي فيبدا المنظر الاول للمأساة بموازيات تعود بالقارئ الى مشهد صلب السيد المسيح بالية وصف المشهد من خلال الارشادات التي وضعها الكاتب ، واصفا مشهدا لجثة الحلاج معلقا بجذع شجرة :

(الساحة في بغداد، في عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها، لا يوحي المشهد بالصليب التقليدي، بل يجذع شجرة فحسب، معلق عليه شيخ عجوز تضيئ مقدمة المسرح يبرز ثلاثة من المتسكعين.)

التاجر : أنظر ... ماذا وضعوا في سكتنا

الفلاح: شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم

الواعظ : يبدو كالغارق في النوم[٣٦]

ومن خلال الحوار يرشد الكاتب القارئ الى هدف الحلاج وفلسفته في اخراج المجتمع من الجهل بوصفه الجهل بالموت وانه هو المخلص او المحيي للموتى لكنه يقصد او يدعوا من هذا الاحياء " إلى إحياء موتى الشهوات والجهالات والغفلات بالحياة العلمية الروحية ، وهذا عند العرفاء ، هو الإحياء المعنوي بالعلم."[٣٧]كما جاء في الحوار الذي دار في السجن بين الحلاج والسجينين عندما سالوه عن تهمته واخبرهم بانه اراد ان يحيي الموتى:[٣٨]

الحلاج : لم تفهم عنى يا ولدي فلكى تحيى جسدا ، حز رتبة عيسى أو معجزته أما كي تحيى الروح ، فيكفي أن تملك كلماته نبئني .. كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة المشهودة ؟ آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى لم يقتنعوا ، فحباه الله بسر الخلق هبة لا أطمع أن تتكرر.

يرى الباحث ان الكاتب استغل الصراع بين الدين والعقل لخلق موازيات روحية عكست قيم الإيمان والتضحية والبحث عن الحقيقة الروحية من خلال قصة الحلاج .فتداخلت الآراء الفلسفية والدينية في حياة الشخصيات مما ادى إلى تطورات معقدة اثارت التساؤلات عند القارئ عن الحقيقة الروحية وكيفية الموازنة بين الدين والعقل

المبحث الثالث: قراءة في النص المسرحي الكردي

قبل ظهور النص المسرحي الكردي كانت هناك اراء مختلفة تخص معرفة الكرد بالمسرح .اذ هناك من يرى بان المسرح الكردي يعود جذوره الى ما قبل الميلاد ويدعم هذا الراي الكاتب (محمد تيمور)، ودليله على هذا الراي ما جاء في مذكرات (ميجر نوئيل) * في ان هناك شكل درامي في تاريخ الحضارة الكردية القديمة متمثل بمراسيم الجنازة ، فهناك نوع من العرض يظهر في هذا الطقس الجنائزي. يتمثل في تقليد صورة الميت من خلال ارتداء ملابسه وسلاحه، واحضار دابته فيساعد هذا في اضفاء جو من الحزن على الحاضرين فيتعالى الصراخ من قبلهم.[٣٩] ويرى الباحث ان هذه المراسيم هي مشابهة لمراسيم التعزية التي كانت تقام في جنوب ووسط العراق من قبل الطائفة الشيعية في مراسيم عاشوراء قبل ظهور المسرح بشكله الحديث. اضافة الى انه كانت هناك مظاهر شبه مسرحية سبقت ظهور المسرح الحديث وتمثلت بعدد من الاشكال الفنية ومنها (الالعاب الشعبية) وقد كان لطلبة (الحجورات) التي كانت بمثابة مدارس دينية لتعليم الفقه الاسلامي دور في نشر العاب تمثيلية وتراثية . اضافة الى الطقوس الارتجالية التي كانت تقام في الاعياد والمناسبات كعيد (نوروز) الذي يعتبر عيد قومي للكرد، من خلال استخدام دلالات رمزية سواء كان في اشعال النار او تجسيد شخصية (كاوه الحداد) الذي انتصر في ذلك اليوم على الملك الظالم(الضحاك) واصبح الكرد يحتفلون بهذا اليوم من كل عام .وفي نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرن انتشرت شخصية الحكواتي في مقاهي كل من خانقين واربيل فكانت تسرد فيها الحكايات وكانت كل حكاية منها بمثابة مسرحية .[٤٠]وبهذا كان الادب الكردي عاكسا للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وله علاقة متينة بالحياة اليومية للمجتمع الكردي ، وله دور كبير في تقدم مسار الحياة اليومية . وفي كل شكل من هذه الاشكال التي قدمت كانت تحمل في ثناياها على نوع من الانواع الدرامية. ويمكن تحديد جذور الشعر المسرحي من مصدرين رئيسيين وهما " الاول تاريخ حضارة الأساطير والفكر الديني الذي شارك الشعب الكردي في بنائها. أما الثاني فهو تاريخ المجتمع الكردي بكافة أنشطته الاجتماعية والفنية."[٤١]

في حين يشير الكاتب والباحث (فرهاد بيربال) الى ان مصطلح (شانۆ) والتي تعني بالعربية (مسرح) لم تكن معروفة في لغة الكتابة الكردية وانما استخدمت لاول مرة في اواخر القرن التاسع عشر بكلمة (تياترو) وهو يستدل بقوله هذا ببيت للشاعر الكردي (محوي) والذي يقول فيه

الدنيا تياترو ، لا تتوقف فيها، اذهب

فالباقي فيها خرب ، كانه لم يكن

وهو هنا يقصد بالتياترو المسرح. ومع بداية القرن العشرين اضيفت الى مصطلح التياتر مصطلحات غربية مثل (الدراما) واحيانا تستخدم مصطلحات (عرض او تمثيل) . ففي عام ١٩٢٠ تم تاسيس لجنة (الفن والتمثيل) في

مدرسة (اربيل الاولى) في محافظة اربيل وفي خريف ١٩٢١ تم عرض مسرحية (صلاح الدين الايوبي) تحت مصطلح (تمثيل) وظلت كلمة (شانۆ) غائبة حتى النصف الثاني من القرن العشرين عندما قام الشاعر المجدد (عبد الله كوران) بنشر فصيدته بعنوان(جيلّوەی شانۆ) ضمن ديوانه(دموع وفن) ويعتقد بان هذه اول مرة تستخدم فيها كلمة (شانۆ) كمصطلح يعني فيه المسرح.[٤٢] ثم اخذت الكلمة تدريجيا تاخذ مكانها في اللغة الكردية لتصبح كلمة (شانۆ) هي الترجمة الكردية لمصطلح (المسرح) بالعربي. لتكون هذه اضافة اخرى للشاعر المجدد(كوران) ليس فقط على صعيد الاسلوب الشعري فقط وانما على صعيد اللغة ايضا.

بدا المسرح الكردي شانه شان المسرح العراقي وباعتباره جزءا منه متأثرا بالفرق المسرحية التي زارت العراق في بدايات القرن العشرين وخاصة فرقة (جورج ابيض) المسرحية، فعندما عرضت من قبلهم مسرحية (لولا المحامي) للكاتب اللبناني (سعيد تقي الدين) وكان من ضمن الحاضرين (فؤاد رشيد بكر) وهو معلم في مدرسة (الاول) في السليمانية، احب هذا المدرس المسرحية فعاد الى بلدته وكتبها باللغة الكردية وعرضها في مدرسته مع طلبته والمدرسين بعنوان(العلم والجهل).[٤٣] وبعد عرض مسرحية (نيرون) او (ظلم القيصر نيرون) من قبل فرقة (جورج ابيض) في بغداد، استطاع (فؤاد رشيد بكر) في عام ١٩٢٧ ان يعرض المسرحية في السليمانية بعد ان شاهدها مع جمع من زملاءه في بغداد واعجبوا بها وقام بترجمتها الى اللغة الكردية وقد عرضت في مدرسة (زانستي) في مدينة السليمانية. وبعد خمس سنوات عرضت هذه المسرحية في قضاء (كويه) او (كويسنجق) من قبل جمع من اساتذة المدينة.[٤٤] يرى الباحث مما تقدم انه هناك نوع من الغموض او التضارب في اصل بداية ممارسة المسرح الحديث في كردستان هل بدا في السليمانية او اربيل. لكن الذي يميز هذه البداية ان "الأعمال المسرحية الكردية حديثة العهد، وكان يشكو من نقص في النص المسرحي [....] والمنطقة تفتقر إلى أبنية المسارح عدا قاعات المدارس، وان الفرق المسرحية لم تتبلور."[٤٥] لكنها كانت خطوة مميزة نحو زرع النبتة الاولى في رحلة الانخراط بالمسرح والبحث عن الذات وان كانت بدات بمحاكاة المسرح العربي الا ان تاثرهم بهذا الفن دفعهم الى نقل التجربة لمناطقهم والبدا بترجمة النصوص من لغة اجنبية الى لغتهم الاصلية.

ومن ناحية الكتابة فتعد مسرحية (ممي ئالان) اول مسرحية كتبت باللغة الكردية للكاتب الكردي(عبد الرحيم رحمي هكاري) بحسب الوثيقة التي يستدل بها (فرهاد بيربال) في انها " نشرت في نسان من عام ١٩١٩في مجلة (ژين) الصادرة في إسطنبول وبشكل سلسلة في العددين ١٥ و١٦."[٤٦] وبالرغم من ان الكاتب من اكراد تركيا الا انها كانت بداية للكتابة الكردية كنص. وتعد المقالة النقدية للشاعر(پيرەمێرد) والتي نشرت في صحيفة (ژيان) وفي عدد يوم الثلاثاء المصادف ٢ اب ١٩٢٧هي اول نقد مسرحي في تاريخ الادب الكردي وبلغة كردية. في حين تعد مقالة (حسين ناظم) والتي نشرت في نفس الصحيفة وبتاريخ ١٢ من نفس الشهر ونفس العام هي ثاني نقد مسرحي في

تاريخ الادب الكردي والتي نقد فيها مسرحية (نيرون) للكاتب (محمد لطفي جمعة) المصري والتي عرضتها الجمعية العلمية في السليمانية. وشهدت مسرحية (تحصد ما تزرع) اول ظهور للمرأة في المسرح الكردي في عام ١٩٣٠ من قبل السيدة (بهيجة محي الدين) في دور الام والسيدة (شفيقة سعيد) في دور الطبيبة . وعرضت هذه المسرحية في مدرسة(الاخلاق) للبنات في السليمانية.[٤٧] يرى الباحث ان هذه الفترة مابين ١٩١٩ و١٩٣٠ هي فترة مميزة لأنها شهدت بداية انطلاق الحركة المسرحية ولو بشكل بسيط من ناحية التمثيل والاخراج والنص والنقد المسرحي، والاكثر ميزة هو ظهور العنصر النسوي.

وهناك احداث وامور كثيرة يمكن اعتبارها كانت السبب في ارساء الارضية المناسبة لولادة المسرح في الأدب الكردي ومنها:(تأثير الأدب الغربي ، عملية تجديد الشعر الكردي ، وعي وذكاء الشعراء أنفسهم ، نشوء الفكر القومي وتطوره ، الانتفاضات الكردية).[٤٨] اضافة الى ظهور الوسائل الثقافية المتنوعة والتي ساهمت ايضا في حركة العجلة المسرحية والتي نختصرها بالاتي (حركة الترجمة ، الصحافة الكردية ، إنشاء المطابع، إنشاء المدارس ونشر التعليم ، إنشاء الجمعيات والمراكز الثقافية في بداية القرن العشرين).[٤٩]

وشهد النصف الثاني من القرن الماضي تشكيل فرق مسرحية من قبل معلمين المدارس وكذلك من الطلبة من اغلب المناطق مثل دهوك واربيل وروواندوز وكويسنجق وحلبجة التي شهدت بناء قاعة للمسرح عرضت فيه مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير اضافة الى مسرحية (مم وزين)، عرضت مجموعة من المسرحيات منها المؤلف باللغة الكردية ومنها مسرحيات عالمية لشكسبير وفيكتور هيغو وغوغول وتوفيق الحكيم وغيرهم . وفي ١٩٥٧/٦/١٩ شهد تأسيس اول مؤسسة فنية مجازة وهي (جمعية الفنون الجميلة في السليمانية).وفي نهاية الشهر من نفس العام تأسست فرقة تمثيل(جمعية الفنون الجميلة في اربيل).[٥٠]

يجدر الاشارة الى ان مسرحة التراث، ساهمت في تجديد وإحياء الأعمال الأدبية والفنية القديمة، وتقديمها بشكل مسرحي حديث تناسب مع العصر. لان التراث الدرامي تعتبر نصوص مسرحية " قابلة للقراءة التأويلية المتجددة التي تحاكي أفعالاً لشخصيات غير عادية ويشكل جانباً من التراث العالمي فهو يضم بين طياته رؤى وتخيلات وهواجس وتأملات وممارسات على شكل نصوص أدبية جمعت ما بين الملاحم والأساطير والأغاني."[٥١] ولعبت هذه العملية دوراً هاماً في الحفاظ على الهوية الثقافية واللغوية الكردية، وتمكن الجمهور من التعرف على تراثهم الغني والمتنوع.

ولاحظ الباحث ان هناك الكثير من النصوص المسرحية الكردية، استخدمت عناوين الملاحم والموروث التراثي كجزء أساسي من العمل الفني، حيث تكونت القصة والأحداث من مجموعة من الأساطير والحكايات القديمة التي تعرض بشكل مثير ومشوق للقارئ. مستخدمين قاعدة (جيرار جينيت) بان " العنوان الجيد هو احسن سمسار للكتاب."[٥٢]

وكان هذا اتجاه عدد من الكتاب الذين وجدوا من التراث و الملاحم الكردية مادة خامة لنصوصهم فقدموا (مم وزين) و(خجي وسيامند) و(شيرين وفرهاد) و(كاوه الحداد) التي اعدت وعرضت اكثر من مره للمسرح وغيرها من الاساطير والملاحم والحكايات الشعبية. فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم ، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها ، ولأنه " شيء قائم فينا.. وهو(ذاتنا) التي تنادينا من وراء العصور ، وأن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف ، ينبغي أن تكون طريقاً لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه ، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه ، مضافة إلى حقائق عصرنا."[٥٣] فمسرحة التراث الكردي تميز بالتعبير عن قيم وتقاليد الشعب الكردي، وتسليط الضوء على قضاياهم الاجتماعية والسياسية والثقافية. ويرى الباحث بان مسرحة التراث الكردي يعتبر مصدراً هاماً للبحث والدراسة والتعرف على تراث الشعب الكردي وتاريخهم وثقافتهم. وتساهم في إحياء هذا التراث والحفاظ عليه من الاندثار، وتساعد في تعزيز الانتماء والوعي الثقافي للشعب الكردي.

وتأتي تجربة المسرح الاحتفالي الكردي كواحدة من أبرز التجارب الفنية التي أثرت في الثقافة الكردية ، حيث استخدم الكرد المسرحية كوسيلة فنية بارزة للتعبير عن هويتهم وتاريخهم وثقافتهم الغنية. وكانت مساهمة الفنان أحمد سالار ضمن هذه التجربة الفنية المميزة بارزة ولا غنى عنها. فهو "يستلهم التراث عبر الاستفادة من ماهية المسرح الاحتفالي بتوظيف حسن للموروث الشعبي القومي كطابع متميز أدخله في عملية اخراجه لنصوصه التي كتبها. حيث وظف أحمد سالار مفاهيم العشق والتشكيلات الراقصة والبانتومايم والعزف على آلة الناي وايقاعات النقر على الدفوف كدلالة حسية لعشق الانسان الكردي للحياة"[٥٤]، وهو بهذه الالية يخلق جو طقسي يدمج من خلالها القارئ بالنص عبر اعادته الى الحقبة التاريخية للحدث ،مولدة لدى القارئ موازيات تاريخية وفكرية يستطيع من خلالها ربط الماضي بالحاضر .ومن ابرز نصوصه في هذا المجال (ناي وحلمه الارجواني) و (الجزيري يلقي درسا في العشق) و (جنائزية احمد مختار الجاف).

ومن العوامل الرئيسية التي اثرت على المسرح الكردي وساهمت في تطويره هي ترجمة النصوص المسرحية العالمية إلى اللغة الكردية فالمسرح الكردي كان يعاني من قلة النصوص المسرحية المتاحة باللغة الكردية، مما أدى إلى تقليل نشاطه وتقييده في تعبيره عن الواقع الاجتماعي والثقافي للشعب الكردي. لكن النص العالمي لم يستطع ان يكون بديل للنص المحلي لان الاخير يحفز العاملين في الحقل المسرحي من مخرجين وممثلين الى الابتكار.

اضافة الى ذلك فقد انتجت حركة الكتابة المسرحية الكردية العديد من الكتاب البارزين تمكن كل منهم ان يرسم اسلوبه الخاص الذي يميزه عن اقرانه وبذلك فقد رأى الباحث ان يذكر على سبيل المثال لا الحصر عدد من الاسماء

الذين برزوا من خلال نتاجاتهم وهم (أبوبكر الشيخ جلال (أ.ب هەورى) ،فتاح كاويي، امين ميرزا كريمي ، طلعت سامان، حمه كريم هورامي فؤاد مجيد مصري ، شيركو بێكەس).[٥٥]

وبعد عام ١٩٩١ تحرر المسرح حاله حال الفنون الاخرى من قيود والرقابة الفكرية الضيقة للدولة . فجاءت الاجواء الديمقراطية المفاجئة قاحمة للمشهد السياسي والادبي الكردي ، فاصبح الفنان الكردي يبحث عن معادلة جديدة لكي يتعامل معها في ظل هذه المتغيرات ، معادلة تضمن له انتاج اعمال ضخمة تتلائم مع حجم التغيير الا انهم اصطدموا بحاجز الحصار الحكومي على مناطقهم ليلهيهم عن الفن باللجوء الى البحث عن لقمة العيش التي اصبحت من صعوبات الحياة آنذاك .[٥٦] لكن هذا لم يمنع من ان تظهر نصوص مسرحية بانت فيها مظاهر التحرر والرؤية الحرة للكاتب من دون قيود فكرية او رقابية ، وتنوعت مواضيعها ما بين السياسية والقضايا القومية والواقعية الاجتماعية والرومانسية والدينية والمسرحيات الفكرية . ومن تلك النصوص التي كتبت في تلك الحقبة (يبني الشاهين عشه في الموقع الحصين) و(مأساة حلبجة) لأحمد سالار و (خرابة الخبز) لدلشاد حسين و(اعدام) لطلعت سامان و(الشكوة الاخيرة) لعبد الرزاق بيمار و(مساء الخير يا ياسمين الليل) لدلاور قرداغي ...وغيرهم.

يرى الباحث ان النص المسرحي الكردي يعد واحداً من أهم التعبيرات الفنية التي تعكس الثقافة والهوية الكردية. فقد شهد هذا النوع الفني تطوراً ملحوظاً عبر الزمن، بغض النظر عن التحولات التي شهدها والتي تأثرت كتابته بحسبها.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١. الاقتباس من الاجناس الاخرى تساهم في اضافة مواضيع جيدة يستند فيها الكاتب المسرحي في بناءه الدرامي للنص الجديد.
٢. استخدام الكاتب المسرحي لرموز ورؤى تاريخية تعكس جوانب من التراث الثقافي والتاريخي للشعب، يساهم في توليد نص موازي يحمل قيم معرفية يوازي تلك الدلالات المستخدمة.
٣. تقديم نص مواز لأحداث العمل باستخدام تقنية التناص يفتح النص على عدة نصوص (قرانية واسطورية وتاريخية.....)
٤. الاستخدام التناصي لكل من (الاسطورة والملحمة والموروث الشعبي والاحداث التاريخية) في النص الادبي تعطي فرصة لتوليد نصوص موازية مختلفة عند القارئ حسب المادة المستخدمة من قبل الكاتب .
٥. العنوان علامة دالة محيلة على شيء أو موحي به، وبنوع من الشمولية. اذ يمكن أن يكون العنوان عبارة عن جملة أو عبارة قصيرة تعكس مضمون النص وتعطي فكرة عامة عن محتواه .

٦. الارشادات المسرحية من خلال توجيهاتها تلعب دورا في انشاء جو مناسب وتعزيز التصور العام للمشهد والشخصيات.
٧. العلاقة بين العنوان والنص علاقة تكاملية، إذ لا يوضع العنوان إلا ويأتي بعده النص الذي يوضحه ويحتويه بشكل أو بآخر.
٨. استخدام الرموز الثقافية تكون مساهمة في تشكيل نصا موازيا لدى القارئ تلعب دورا هاما في تعزيز المعاني وإثراء القصة المحكية.
٩. تعتبر شخصيات المسرحية من خلال تسمياتها ورسم ملامحها وحواراتها عناصر موازية للبنية الداخلية للنص الموازي

الفصل الثالث

اولاً : اجراءات البحث.

اولا :- مجتمع البحث : مسرحية (جنائزية احمد مختار الجاف)*،تأليف احمد سالار

ثانيا :- منهج البحث : تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملائمته هدف البحث .

ثالثا :- اداة البحث : تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كأداة للتحليل .

رابعا: تحليل العينة: نص مسرحية (جنائزية احمد مختار الجاف)[٥٧]، تأليف احمد سالار

تدور قصة هذه المسرحية حول قضية مقتل الشاعر والشخصية المعروفة (احمد مختار الجاف) حينما تعود روحه الى الحياة اثناء مراسيم جنازته ، عندها تبدا الاحداث وسعي المجموعة الى معرفة اسباب مقتله والشبهات التي دارت حولها من خلال اجراء محاكمة للشاعر مشبها الكاتب محاكمته بمحاكمة الشخصية التاريخية (الحسين بن منصور الحلاج) . ويحاول الكاتب رفع الروح القومية واثارتها من خلال الاستعانة بالقصائد الشعرية ، اذ يختزل الكاتب القضية الكردية بشخص الشاعر مشبها ما تعرض له من غدر وخيانة بما تعرضت له القضية الكردية

بداية هذا النص تبدأ من العنوان فاذا ما قسمناه الى مقطعين الاول **(جنائزية)** فهي تأخذنا في تصور حول طقس روحي وتراثي متبع لدى مجتمعنا العراقي المتشكل من الوان متعددة وخاصة العربي والكردي فحالة الرثاء والجنازة هو تقليد متبع من القدم فهنا اشارت لنا الكلمة الاولى انه اذا ما دخلنا الى بهو النص المسرحي سنجد طقس تراثي جنائزي . اما بالنسبة للمقطع الثاني **(احمد مختار الجاف)** فهو الشاعر والشخصية المعروفة لدى الشعب الكوردي لذا فقد بعث لنا العنوان كعتبة اولى من عتبات النص تصور لما موجود او ما يمكن ايجاده داخل هذا النص.

والقى العنوان بظلاله على المشهد الأول من خلال الارشادات المسرحية، التي استخدمها المؤلف محاولا ادخال القارئ في الطقس الجنائزي وكما هو مبين :

(تدخل المجموعة للمسرح وهم يضربون بالدفوف ويضعون اقنعة متنوعة حاملين عدد الفلاحين وهم ينوحون ويصرخون)

عندما تدخل المجموعة إلى المسرح وهم يضربون بالدفوف ويضعون أقنعة متنوعة، يمكن تفسير ذلك على أنهم يقومون بتمثيل مشهد درامي تعبيري، حيث تكون الدفوف رمزاً للإيقاع والتشويق، والأقنعة تعبيراً عن الشخصيات والأدوار المختلفة التي سيجسدونها في العرض. وحمل الفلاحين الذين ينوحون ويصرخون يعكس ألمهم وحزنهم العميق، وربما يرمز إلى الظلم والتهميش الذي يتعرضون له.

بشكل عام، يمكن فهم هذه الفقرة على أنها تعبير عن الإنسانية بكل تنوعاتها، وكيف أن المسرح يعكس الواقع بكل تعقيداته ومشاعره، ويجسد مشاهد تبعث على التأمل والتأمل في القضايا المعقدة التي يواجهها الإنسان في حياته.

لتبدا المسرحية بأصوات نواح وضرب دفوف مشكلة مشهدا جنائزي محققا لنا التصور الاولي من المقطع الاول للعنوان وبعدها يبدأ الرثاء

الجميع : واويلا واويلا... ايتها الروح واويلا

واويلا واويلا... ايتها الروح واويلا

ياعشيرة اصرخي ...ايها الناس اصرخوا

واويلا واويلا... ايتها الروح واويلا

اراد الكاتب من هذا المشهد ومن توضيف هذه المادة التراثية **(الجنائزية)** في دخول القارئ او المتلقي في حالة ايهام مندمجا مع الطقس ومستثيرا روح العاطفة لديه.

ثم تدخل شخصية (الراثي) كاسرا لحالة الايهام وهو هنا يلجا الى المنهج البريختي عندما ياخذ (الراثي) دور (الراوي) ويبدا بالترحيب بالجمهور والكلام عن الشاعر وكيف استشهد في عام (١٩٣٥) على ضفاف نهر سيروان على يد شخص مجهول ثم تعود المجموعة الى حالة الجنائزية مرة اخرى .

وقد اقتبس لمقطع شعري لشاعر الكرد الكبير (بيره ميرد)[***] والتي جاءت على لسان المجموعة

المجموعة : ما هذا الحزن الذي جاء بك مرة اخرى ؟

ما هذه النار التي اشتعلت في قلب العالم؟

ماذا ثار في اكراد العالم مرة اخرى؟

مرة اخرى يغرق العالم في الوحل

ساهم الكاتب عن طريق هذا الاقتباس اثارة مجموعة من العواطف منها الحزن الشديد على فقدان الشاعر (احمد مختار الجاف) وكذلك يعطي مكانة كبيرة للشهيد بالنسبة للشعب الكردي الذي وصفه بانه قلب العالم بل انه ذهب الى ابعد من ذلك في شطره الاخير حين وصفه بالعالم كله واراد ايضا ان يذكرنا بان هذه المأساة ليست الاولى بل هي واحدة اخرى من المأسي التي سبقته ، اضافة الى حضور مفردة (النار) التي تعتبر رمزا اسطوريا وتراثي لدى الشعب الكردي فهو رمز لأعياد (نوروز) التي يحتفل بها الاكراد كل عام في شهر مارس .

و في موقع اخر من النص عن اقتباس للشاعر (احمد مختار) عندما تساله المجموعة عن من ولماذا اغتيل احمد مختار فيجيبها:

المجموعة : لماذ قتل احمد بك ؟، من الذي قتل احمد بك؟،لماذا قتل في هذا اليوم؟

احمد مختار: الجهلاء لاستفادتهم الشخصية ليلا ونهارا

يمنعون العلم والصناعة والعرفان في محيطنا

عار الدنيا والاخرة ، لاولئك الجهلاء الذين

يسخرون من امتهم مقابل الخبز والمال

خلق الكاتب من هذا الاقتباس نصا موازيا لدى القارئ عن طريق الاسترجاع الى الماضي والاشارة الى ان من ماحدث لاحمد بك ماهو الا خيانة كان الهدف منها منافع شخصية على حساب القضية الوطنية فهنا يتبين ان احمد مختار ماهو الارمز للقضية الكوردية ..

كذلك وضف الكاتب شخصية تاريخية وهي (الحسين بن منصور الحلاج)* في مشهد هو متناصا مع مشهد المحاكمة التي كتبها صلاح عبد الصبور في مسرحيته (مأساة الحلاج) ، ففي مسرحية احمد سالار :

الحلاج : ياقضاة، الجوع والفقر ليس عري ، اذا كانت معه القناعة فهو اقصى درجات

الغنى، مثلما الغنى بدون قناعة هو تسول وعار

اما في مسرحية صلاح عبد الصبور:

الحلاج : ما الفقر؟

ليس الفقر هو هو الجوع الى الماكل والعري الى الكسوة

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء

وان هذا النص لاحمد سالار قد تناص مع نص اخر وهو نص عبد الصبور وربما قد تاثر الكاتب بفكر عبد الصبور فالتصوف واضح بالنصين فقد وضف الكاتب هذا الفكر من خلال توظيف الشخصية التاريخية(الحلاج) في اغناء واثراء نصه في ايصال الافكار المشتركة بين الشخصيتين (الحلاج) و(احمد مختار) والمتمثلة بمناهضة الظلم وظف احمد سالار من الاقتباس والمنهج البرختي ، واستخدام الشخصيات التاريخية والطقوس الدينية والتناص الخارجي والتقاليد التراثية مصادر لبناء وولادة هذا النص ، فقد حبك هذا النص من مجموعة احداث قومية ودينية متداخلة ، اعتمادا على عدة مصادر تاريخية وادبية اثمرت منها رائعة نادرة فقد كان المؤلف واع وذكي ازاء صياغة الاحداث وربط بعضها ببعض .

الفصل الرابع

اولا: النتائج

١. ساهمت العتبات النصية في المسرحية الكردية في فهم النص وقراءته وتحديد قيمته المعرفية .

٢. وظف الكاتب احمد سالار التراث لخلق جوا من الموازيات الطقسية والتي مهدت للقارئ الى استيعاب الحدث الدرامي .

٣. وظف النص الموازي في مسرحية (مرثية احمد مختار الجاف) كوسيلة لأثارة الحس الثوري لدى القارئ

٤. استخدم احمد سالار الشخصيات التاريخية لتولد موازيات فكرية ساعدت في فهم المضمون العام للمسرحية.

ثانيا: الاستنتاجات

١. جسد الكاتب الكردي استحضار الماضي من خلال رموز الأزياء والاكسسوارات والأحداث التاريخية، بهدف تحفيز تخيل القارئ.

٢. تفاعل القارئ مع النص الموازي يمنحه محتوى فكري وثقافي غني.

٣. تتجلى فلسفة الكاتب ومستوى ثقافته في الموازيات الفكرية في النص.

٤. استخدام الكاتب للتناص في تشكيل الأحداث وربطها يؤثر في تفاعل القارئ وفهمه للسياق العام.

٥. تباينت بعض استراتيجيات النص الموازي من حيث حضورها في النص المسرحي الكردي.

ثالثا: التوصيات

١. ضرورة اهتمام وزارة الثقافة بطبع نصوص الكتاب الكرد وذلك للأهمية التي تشغلها في الساحة الأدبية والفنية العراقية.
٢. تنظيم ورشات عمل في معاهد الفنون الجميلة، وفي كليات الفنون الجميلة تتناول مفهوم النص الموازي .
٣. يوصي الباحث الجهات ذات الاختصاص بالفن المسرحي ، توفير الإمكانيات اللازمة سواءً المادية ام المعنوية في نشر النصوص الكردية .
٤. الاهتمام بترجمة النصوص للكتاب المسرحيين الكرد إلى اللغة العربية.

رابعا: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث اجراء البحوث الآتية:-

١. فاعلية المتعاليات النصية في النص المسرحي الكردي.
٢. عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في المسرح الكردي.
٣. سيميائية العنوان في النص المسرحي الكردي.

احالات البحث

(١) فيصل الاحمر ، معجم السيميائيات ، (بيروت: الدار العربية للعلوم ، ٢٠١٠) ، ص ٢٩- ٣٠

(٢) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،(المغرب : منشورات المكتبة الجامعية ، ١٩٨٤) ، ص ٦٩ .

(٣) لعموري زاوي ، شعرية العتبات النصية ، ط١ (الجزائر : دار التنوير ، ٢٠١٣) ، ص ٨٨ .

(٤) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ، ط١،(تونس: دار محمد علي،٢٠١٠)،ص٤٦٢.

(٥) جميل حمداوي ، لماذا النص الموازي ، مجلة (الكرمل)،ع٨٨،(باريس: ٢٠٠٦)،ص٢٢٠.

(٦) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ط٢،(الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي،٢٠٠١)، ص٩٦-٩٧.

(٧) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٩٧.

(٨) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص الى المناص)،ط١،(بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨)،ص٤٤.

(٩) جميل حمداوي ،مصدر سابق،ص٢٢٢.

(١٠) محمد بوعزة ، من النص الى العنوان، مجلة علامات في النقد،ع٤٢،(جدة: ١ ديسمبر ٢٠٠١)،ص٤١٠.

(١١) ينظر: عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية ،ط١،(اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع،٢٠٠٩)، ص٤٥.

(١٢) مصطفى عطية جمعة، البنية والاسلوب، ط١، (القاهرة: شمس للنشر والاعلام، ٢٠٢٠)، ص٦٦.

(١٣) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، ط٤،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)،ص٣٢٧.

(١٤) ينظر: محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي،ط١،(اربد: عالم الكتب الحديث،٢٠٠٧)،ص١١.

(١٥) ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج١،(بيروت: دار الجيل، ١٩٩٠)، ص٧٦.

(١٦) كير ايلام ، سيمياء المسرح الدرامي ، تر : رئيف كرم ، (المغرب : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ، ص٥ .

(١٧) سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط:١،(بيروت:دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥)، ص١١٨.

(١٨) سعيد بنكراد. السيميائيات..مفاهيمها وتطبيقاتها،ط٣،(اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٢)، ص٩.

(١٩) المصدر السابق نفسه، ص٨٧-٨٨.

(٢٠) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التاويل، ط١،(الجزائر: منشورات الاختلاف،٢٠١١).ص٨.

(٢١) ينظر: شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع٤٦،(فلسطين: ١ اكتوبر١٩٩٢)، ص٩١-٩٣.

(٢٢) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، سيموطيقيا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي،(القاهرة: دار النهظة العربية،٢٠٠٢)،ص٢٩-٣٠.

(٢٣) ان اوير سفيلد، مدرسة المتفرج(قراءة المسرح٢)،تر:حمادة ابراهيم واخرون، (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي الثامن للمسرح التجريبي،ب.ت)، ص٢٥.

(٢٤) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ط١،(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص٢٣.

(٢٥) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٢٣.

(٢٦) جميل حمداوي، الإرشادات المسرحية، موقع ديوان العرب على الانترنت، https://www.diwanalarab.com في ٢٠٢٣/١٢/٢٨.

(٢٧) يونس لوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، ط١،(بدون معلومات،١٩٩٨)، ص١٩٨.

(٢٨) ينظر: احمد عثمان، الشعر الاغريقي تراثآ انسانيآ وعالميآ،سلسلة عالم المعرفة،ع٧٧،(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٨٤)،ص٢٢٠.

(٢٩) ينظر:اسخولوس،تراجيديات اسخولوس،تر:عبد الرحمن بدوي،ط١،(بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٦)،ص٨٦.

(٣٠) ينظر: سوفقليس، تراجيديات سوفقليس، تر: عبد الرحمن بدوي،ط١،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٤)،ص٧٩.

(٣١) ينظر:المصدرالسابق نفسه،ص٨٨.

(٣٢) سوفقليس ، مصدر سابق،ص٨٠.

(٣٣) الاردايس نيكول ، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، ج١،ط١،(القاهرة: هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠)،ص٦٧.

(٣٤) الين استون ، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد،(د.ب: اكاديمية الفنون – وحدة الاصدارات، د.ت)،ص١١٠.

(٣٥) المصدر السابق نفسه، ص١٣٥.

(٣٦) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦)، ص٦

(٣٧) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية،ط١،(بيروت: دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٧٨)، ص٤٥٠.

(٣٨) صلاح عبد الصبور، مصدر سابق،ص٧١-٧٢.

* هو ادوارد وليام جارلي نوئيل وكان يعرف في كردستان ب(ميجر نوئيل)، دبلوماسي بريطاني في عام ١٩١٩ قام برحلة الى شمال كردستان ليعود بعدها الى جنوب كردستان جاءت في مذكراته عدة تقارير قيمة وهو يعتقد انه كان هناك وجود للمسرح في هذه المنطقة. للمزيد ينظر: موحسين محمد، مێژووی شانۆی کوردی – ڕاوبۆچوونە جیاوازەکان، ب١، ج١،(هەولێر: وەزارەتی ڕۆشنبیری ولاوان،٢٠١٩)،ل١١.

(٣٩) ينظر: موحسين محمد، مصدر سابق، ص١١-١٦.

(٤٠) ينظر: فەرهاد پیربال، مێژووی شانۆ لە ئەدەبیاتی کوردیدا- لەکۆنەوە تا ١٩٥٧، چ١،(هەولێر: دەزگای چاپ وبڵاوکردنەوەی ئاراس، ٢٠٠١)،ل١٧-١٩.

(٤١) تاهير به كر حوسين توخمه كانى دراما له شانۆگەريیه كانى (ته مينى ميرزا كه ريم) دا نامه ى ماسته ر(بڵاونەكراوه) ، (كۆلێژی زمان: زانكۆی سلیمانی، ٢٠٠١) ، ل١٥ .

(٤٢) ينظر: فەرهاد پیربال ، مصدر سابق،ص١١-١٣.

(٤٣) ينظر: ياسين قادر بەرزەنجی ، شانۆی كوردی (ارشيف وتێكست،نمايش وبينەر)، چ٢،(سلێمانی: چاپخانەی تیشک، ٢٠٠٧)، ل١٤-١١

(٤٤) بنظر: المصدر السابق نفسه ، ص١٦-٢٠.

(٤٥) سامي عبد الحميد ، شفيق مهدي، المسرح في العراق، ط١، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح،٢٠٠٩)،ص٨٨.

(٤٦) فرهاد بيربال مصدر سابق، ص٤٧.

(٤٧) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٤٧-٤٨.

(٤٨) ينظر: عبدولّلا ڕەحمان عەولّلا، مصدر سابق،ص٢٢٠-٢٢٥.

(٤٩) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٢٢٥- ٢٢٩.

(٥٠) فرهاد بيربال، مصدر سابق، ص٩٠-٩٣.

(٥١) بلقيس الدوسكي، البعد الصوفي في المسرح الكوردي، ط١،(عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع،٢٠٢٢)، ص٨٠.

(٥٢) مريم الشنقيطي، الخطاب الاشهاري في النص الادبي- دراسة تداولية - ، (الرياض: دار الفيصل الثقافية، ١٤٤٠هـ)،ص٢٥.

(٥٣) ماجد السامرائي، التراث منطلقا للمعاصرة، مجلة الاقلام،ع٩،(بغداد: ١ سبتمبر١٩٧٨)،ص٢٤.

(٥٤) علي محمد هادي الربيعي، احمد سالار ايقونة المسرح الكردي – دراسة توثيقية - ، ط١،(اربيل: وزارة الثقافة والشباب في حكومة اقليم كوردستان ، ٢٠٢٢)، ص٣٨٤.

(٥٥) ينظر: ياسين قادر بەرزەنجی،مصدر سابق، ص١٤٨-١٤٩.

(٥٦) ينظر: ئەنوەر قادر ڕەشید، شانۆی کوردی لە نێوان بوون وبنیادناندا، گۆڤاری شانۆ، ژ١، (سلێمانی: تیپی شانۆی سالار، ٢٠٠٦)،ل٢١.

* (احمد مختار الجاف) هو نجل عثمان باشا الجاف شاعر بارز من اسرة عنيت بالشعرولع بالادب والقراءة واجاد عدة لغات توزعت اشعاره مابين موضوعي الحب والوطنية ،امزيد ينظر: محمد علي الصويركي الكردي،الموسوعة الكبرى لمشاهير الكرد عبر التاريخ، مج١،ط١،(بيروت:الدار العربية للموسوعات.٢٠٠٨)،ص١٧٦

٥٧ ئەحمەد سالار ، گولّڕەنگ وشانۆی سالار،چ١، (هەولێر: دەزگای چاپ وبلّاوکردنەوەی ئاراس،٢٠٠٤)،ل٦٣.

*** (بيره ميرد) وهو حاجي توفيق بك بن محمود اغا ابن حمزة اغا ال المصرف المشهور بلقب(بيره ميرد) اي الرجل الشيخ او العجوز انصرف الى الادب في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، ويعد من اعظم شعراء كوردستان في القرن العشرين ،ويعد اديب كردي بليغ وشاعرفطري ذو قريحة وقدرة على التصوير الدقيق،للمزيد ينظر: محمد علي الصويركي الكردي ، مصدر سابق، ص٣٥٦.

* (الحسين بن منصور الحلاج) ولد حوالي منتصف القرن الثالث الهجري وكان ابوه يشتغل بصناعة الحلج ،وتلقى الصوفية في شبابه عن المتصوف المعروفعمرو المكي،ظلت حياته بين سجن ومحاكمات حتى كانت محاكمته الاخيرة عام ٣٠٩هـ،وللمزيد ينظر:صلاح عبد الصبور،مأساة الحلاج،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦)،ص١٢٣.

قائمة المصادر والمراجع

- ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج١،(بيروت: دار الجيل، ١٩٩٠).
- احمد عثمان، الشعر الاغريقي تراثآ انسانيآ وعالميآ،سلسلة عالم المعرفة،ع٧٧،(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٨٤).
- الاردايس نيكول ، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، ج١،ط١،(القاهرة: هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠).
- اسخولوس،تراجيديات اسخولوس،تر:عبد الرحمن بدوي،ط١،(بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٦).
- ان اوير سفيلد، مدرسة المتفرج(قراءة المسرح٢)،تر:حمادة ابراهيم واخرون، (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي الثامن للمسرح التجريبي،ب.ت).
- بلقيس الدوسكي، البعد الصوفي في المسرح الكوردي، ط١،(عمان: الدار المنهجية للنشر والتوزيع،٢٠٢٢).
- تاهير به كر حوسين توخمه كانى دراما له شانۆگەريیه كانى (ته مينى ميرزا كه ريم) دا نامه ى ماسته ر(بڵاونەكراوه) ، (كۆلێژى زمان: زانكۆى سليمانى، ٢٠٠١).
- جميل حمداوي ، لماذا النص الموازي ، مجلة (الكرمل)،ع٨٨،(باريس: ٢٠٠٦).
- جميل حمداوي، الإرشادات المسرحية، موقع ديوان العرب على الانترنت، https://www.diwanalarab.com،في ٢٠٢٣/١٢/٢٨.
- سامي عبد الحميد ، شفيق مهدي، المسرح في العراق، ط١، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح،٢٠٠٩).
- سعيد بنكراد. السيميائيات..مفاهيمها وتطبيقاتها،ط٣،(اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٢).
- سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط:١،(بيروت:دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥).
- سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،(المغرب : منشورات المكتبة الجامعية ، ١٩٨٤).
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ط٢،(الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي،٢٠٠١).
- سوفقليس، تراجيديات سوفقليس، تر: عبد الرحمن بدوي،ط١،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٤).
- شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع٤٦،(فلسطين: ١ اكتوبر١٩٩٢).
- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦).
- صلاح عبد الصبور،مأساة الحلاج،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦).
- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية،ط١،(بيروت: دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٧٨).
- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص الى المناص)،ط١،(بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨).
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، ط٤،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- عبد المالك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية ،ط١،(اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع،٢٠٠٩).
- عبد الناصر حسن محمد، سيموطيقيا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي،(القاهرة: دار النهظة العربية،٢٠٠٢).
- علي محمد هادي الربيعي، احمد سالار ايقونة المسرح الكردي – دراسة توثيقية – ، ط١،(اربيل: وزارة الثقافة والشباب في حكومة اقليم كوردستان ، ٢٠٢٢).

- فيصل الاحمر ، معجم السيميائيات ، (بيروت: الدار العربية للعلوم ، ٢٠١٠).
- فەرهاد پیرباڵ، مێژووی شانۆ لە ئەدەبیاتی کوردیدا- لەکۆنەوە تا ١٩٥٧، چ١،(هەولێر: دەزگای چاپ وبڵاوکردنەوەی ئاراس، ٢٠٠١).
- كير ايلام ، سيمياء المسرح الدرامي ، تر : رئيف كرم ، (المغرب : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢).
- لعموري زاوي ، شعرية العتبات النصية ، ط١ (الجزائر : دار التنوير ، ٢٠١٣).
- ماجد السامرائي، التراث منطلقا للمعاصرة، مجلة الاقلام،ع٩،(بغداد: ١ سبتمبر١٩٧٨).
- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ط١،(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧).
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ، ط١،(تونس: دار محمد علي،٢٠١٠).
- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التاويل، ط١،(الجزائر: منشورات الاختلاف،٢٠١١).
- محمد بوعزة ، من النص الى العنوان، مجلة علامات في النقد،ع٤٢،(جدة: ١ ديسمبر ٢٠٠١).
- محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي،ط١،(اربد: عالم الكتب الحديث،٢٠٠٧).
- محمد علي الصويركي الكردي،الموسوعة الكبرى لمشاهير الكرد عبر التاريخ، مج١،ط١،(بيروت:الدار العربية للموسوعات.٢٠٠٨)،
- مريم الشنقيطي، الخطاب الاشهاري في النص الادبي- دراسة تداولية - ، (الرياض: دار الفيصل الثقافية، ١٤٤٠هـ).
- مصطفى عطية جمعة، البنية والاسلوب، ط١، (القاهرة: شمس للنشر والاعلام، ٢٠٢٠).
- موحسين محمد، مێژووی شانۆی کوردی - ڕاوبۆچوونە جیاوازەکان، ب١، ج١،(هەولێر: وەزارەتی ڕۆشنبیری ولاوان،٢٠١٩).
- یاسین قادر بەرزەنجی ، شانۆی کوردی (ارشیف وتێکست،نمایش وبینەر)، چ٢،(سلێمانی: چاپخانەی تیشک، ٢٠٠٧).
- الين استون ، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد،(د.ب: اكاديمية الفنون – وحدة الاصدارات، د.ت).
- يونس لوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، ط١،(بدون معلومات،١٩٩٨).
- ئەحمەد سالار ، گوڵڕەنگ وشانۆی سالار،چ١، (هەولێر: دەزگای چاپ وبڵاوکردنەوەی ئاراس،٢٠٠٤).
- ئەنوەر قادر ڕەشید، شانۆی کوردی لە نێوان بوون وبنیادناندا، گۆڤاری شانۆ، ژ١، (سلێمانی: تیپی شانۆی سالار، ٢٠٠٦).