التفكير الشفاهي الشعبي وعلاقته بالنص المسرحي العراقي المكتوب باللغة الفصيحة

عباس حاكم حسين

جامعة بابل كلية/ التربية للعلوم الإنسانية

الملخص

المفردة الشعبية بكل اشتغالاتها الفكرية والجمالية وعملها الفاعل داخل النص المسرحي المكتوب باللغة العربية الفصيحة، هو الاساس المعتمد في البحث الحالي، وهذا ناتج من اثارتها للتساؤل ودخولها النص الفصيح وتحريك سكونيته وخطه المتواتر وفق حبكته المعروفة في البداية والوسط والنهاية وهندستها من قبل الكاتب المسرحي العراقي الذي ذهب باتجاه انتقاء مفردة او مفردات شعبية من باب التطعيم والتفعيل والتعبير عن المجتمع بذلك الاختيار لمفردات قد لا تتعدى اصابع اليد الواحدة ، فما الذي حدا به لاتخاذ تلك الخطوات وعدم اكتفاءه بمفردات اللغة الفصيحة رغم شموليتها ودورها في التواصل الانساني، ومما لاشك فيه ان للمفردة الشعبية تلك الخصوصية في حسم واثراء الرؤى المتجسدة في النص، بحيث انها تمنح الكاتب فسحة من الغوص في الواقع الاجتماعي والنهل منه دون ان يكون ذلك على حساب لغة التواصل الفصيحة، فالمفردة الشعبية لها نفس الفاعلية في التعبير عن رؤى الكاتب وان كانت منتقاة،الا ان هذه السمات جاءت بفعل تلك الانتقائية ذاتها.

تناول الباحث في الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث ومن ثم حدود البحث وبعدها تحديد المصطلحات، اما في الفصل الثاني(الاطار النظري) فقد احتوى على مبحثين والدراسات السابقة ومؤشرات الاطار النظري ، وكان المبحث الاول بعنوان (مفهوم المفردة في الدراسات اللغوية المعاصرة) والمبحث الثاني بعنوان (فاعلية اداء المفردة الشعبية في تعميق رؤى الكاتب المسرحي) وخرج الباحث بعدها بالمؤشرات التي اعتمدها كأدة في تحليل عينات البحث، اما في الفصل الثالث (الاطار الاجرائي) فقد اعتمد الباحث على مجتمع بحث ضم (17) مسرحية، اختار منها عينتين للتحليل بطريقة اختيار العينة القصدية لاسباب تم ذكرها ضمن متن الفصل الثالث، وجاء في فصل النتائج وهو الفصل.

❖ أولا: مشكلة البحث

لا يختلف اثنان في ان المفردات التي تشكل منها اللغة في اي بلد من بلدان العالم تحتوي على شقين هما اللغة الرسمية واللهجة الدارجة البسيطة السهلة، لهجة التعاملات اليومية التي لا تحمل بين طياتها تعقيدا او صعوبة في نطقها .ومما لاشك فيه وبتطور وتقدم الحضارات فقد اندثرت لغات وحلت محلها لغات اخرى كـ.(اللاتينية مثلا) وأختفت مفردات وحلت محلها مفردات ، وذلك بما يلائم الحياة التي يعيشها المجتمع في لحضته الراهنة.

جاء ذلك بفعل مقتضيات الضرورة التي يحتمها التوائم بين اللغة والانسان . وتقفز الى السطح ضرورة العصر الحالي التي امتاز بالتعقيد الكبير والتداخل الحضاري ، ناهيك عما فعلته الحروب والاحتلالات في كل بلدان المعمورة (الحربين العالميتين) لا سيما في الوطن العربي بعامة وفي العراق بخاصة وهذا مما أثر على الحياة الاجتماعية والفنية والسياسية والاقتصادية على حد سواء ، ولآن المسرح يرتبط بروح المجتمع فأنه سباق لاستثمار كل كبيرة وصغيرة تهم الفرد والمجتمع ، فهو ينتج النص المسرحي بكل اللهجات واللغات التي

ينطق بها كافة مكونات المجتمع في اللغة الرسمية (الصيح) واللهجة الدارجة (الشعبيه)، ولذلك وجدت نصوص مكتوبة بالطريقتين وبشكل يكاد يكون متوازناً ، الا ان التداخل بين اللهجتين، أو دخول مفردات اختراقية يعمد اليها الكاتب كأدخال مفردة شعبية او مفردات عدة في نصه المسرحي الصيح يعد امرا مثيرا للانتباه لذلك يجد الباحث مشكلة البحث تكمن في التساؤل التالي :

. ما الذي يدعو الكاتب الى ادخال مفردة او مفردات شعبية في نصه العربي الصيح ؟

❖ **ثانيا:اهمية البحث والحاجة اليه:**

1- تسليط الضوء على رؤية الكاتب في استثماره للمفردات الشعبية وتطعيم النص الصيح بها .

2- معرفة اهمية فعل المفردة الشعبية داخل النص الصيح .

3- لإطلاع وافادة الدارسين لمعرفة آلية بناء النصوص التي اشتغلت على ادخال المفردات الشعبية فيها.

❖ **ثالثا:هدف البحث :**تعرف(المفردة الشعبيه واشتغالاتها في النص المسرحي العراقي المكتوب باللغة العربية الفصيحة)

❖ **رابعا:حدود البحث**

الزمانية:بغداد الفترة الزمنية 1968-2000

المكانية:بغداد

الموضوعية (دراسة التفكير الشفاهي وعلاقته بالنص المسرحي العراقي المكتوب باللغة العربية الصيحة).

❖ **خامسا : تعريف المصطلحات (المفردة):-**

- لغة:ماوضعت للموجودات الخارجية ، بل للمعاني الذهنية[1] .

- اصطلاحاً:مادل على شخص أو موضوع واحد ، والمفرد / المفردة ، منطقيا ما لايدل جزؤه على جزء معناه.مثل: انسان[2] .

التعريف الاجرائي:هي اللهجة المتداولة في الحياة الشعبية و الداخلة في متن النص المسرحي الصيح.

- لغة:الشعب: هو القبيلة العظيمة

الشعب: الطائفة[3] .

. اصطلاحاً:لم يعثر الباحث (على حد علمه) على مايشير الى وجودها الفلسفي .

التعريف الاجرائي: هي اطر التواصل المألوف / السائد / اليومي والتي تمنح المجموع لغة للتعبير.(الفصيح)

. لغة:الفصح/ الفصاحة: البيان، فصح فهو فصيح، فصح:من فصحاء وفصاح، واللفظ الفصيح ما يدرك حسنه بالسمع،وافصح : تكلم بالفصاحة[4] .

اصطلاحاً :لم يعثر الباحث (على حد علمه) على مايشير الى وجودها الفلسفي .

الشعبية الاجرائي: هو ما يتداوله من الكلمات المهجنة والمتائية في تداخل في اللغة الصحى و اللعة الشعبية.

المبحث الاول

مفهوم المفردة في الدراسات اللغوية المعاصرة

لا يختلف اثنان في ان اللغة. اي لغة كانت . تؤسسها وتكونها مفردات الهدف منها تشكيل بنى تواصلية فاعلة تعمل على جمع افراد المجتمع الواحد تحت مظلة من المفهومات والارتباطات، فضلا عن نقل الافكار من الشخص المتكلم الى آخر وبشتى الطرق ، اذ اخذت الدراسات اللغوية الحديثة والمعاصرة توجه بؤرة الضوء بأتجاه التعبيرات اللغوية غير اللسانية الى جانب اللسانية نفسها، وهي الاخرى . غير اللسانية. تشكلها مفردات متنوعة،تؤس لمجتمعها المتداول وفي الكثير من امور الحياة وفي اماكن وازمنة

مختلفة بحيث لايمكن للانسان اليوم غض الطرف عنها او تجاهلها، وهي تعيش بداخل المجتمع ومن امثلتها، كأشارات المرور والموضة والملابس وغيرها الكثير.اذ وفق الدراسات البنيوية بكونها لغات تواصليه اشارية متفق عليها كمفهومات راكزة ويعرفها الجميع كما يعرفون خبايا لهجتهم العامية ، لذلك فان مكونات اي لغة سواء أكانت لسانية او غير لسانية فأنها تعتمد مفرداتها الخاصة بها ،وكذلك فان اي طريقة تعبيرلاشك من انها تمتلك خزانتها العلامية بناءا على المفردات المؤسسة لها ، والمسرح ايضا له مفرداته كما ان للفن التشكيلي مفرداته التواصلية التي تعد خطابه الى الاخر(المتلقي) الخاصة به، وكذلك بقية الفنون الاخرى مما جعل من المسرح اكثر الفنون كما يرى (البلحث) استقطابا للدراسات والافكار والرؤى والمناهج اللغوية والادبية والفنية، بحيث شكل مرتعا مهما تلتقي عنده الثقافات والفنون جمعها .تلتقي عنده الفضاءات المعرفية جميعها، والمسرح كما قيل يمثل انعكاسا للحياة برمتها ، بعلاماتها وابتكاراتها ،ومعارفها الكونية ، بكل مافيها.

لذا فأن المسرح وفضل هذا التنوع وتلك القدرة على الانعكاسات والتشظي ، فهو يمنح المشتغلين فيه القدرة على التعبير بقصى ما يمكنهم، اذ ان الكاتب يمكنه ان يتلاعب بآلية التعبير عبر اكثر من لغة ،في المنطوق والمرئي والمسموع وهو ايضا يمكن ان يكتب بأكثر من لغة سواء كانت لسانية اوغير لسانية، ككتابته سيناريو صوري، او بلغة الجسد من جانب، او يكتب الحوار مرة يصف الصورة التي تنتج عن هذا الحوار في جانب اخر، او ربما يكون السيناريو بديل حقيقي للحواربحيث يحول المفردات للغوية الى بث من الصور والاشارات مكتوبة داخل النص بشكل مستقل او معرض الحوار ويمزج ويستثمر ما هو شعبي داخل الفضاء المسرحي بعملية تمازج فني جمالي. الا ان هذا التمازج يجد صداه الواسع في التعبيرات والدراسات السيميائة اكثر من غيره، واذا ما عرفنا ان المسرح فعل سيميائي الى قصى الحدود ، وتحديدا في النص يتحول كل شيء ويصبح عبارة عن دال يؤدي الى مدلول متعدد الاتجاهات (المعنى)، والدال ربما يؤدي الى اكثر من مدلول يشير اليه او ربما يقوم بنفي الدلالة الواقعية فيعمل على مصادرتها وفق قدرة الدلالة/العلامة على انتاج المعنى وبأي فضاء لغوية، في الاستخدام الشعبي للمفردة الشعبيه او الفصيحة او تذوب تلك المسميات وتسير جنبا الى جنب بتوائم عال من اجل ابراز فعل التاثير لدى المتلقي .

تعد اللغة كائن حي ولد قبل الانسان ليدركه الانسان بعد ذلك بالبحث والتقصي، وهذا الكائن يتطور مع حركة الانسان الاجتماعية فهي اصوات يعبر من خلالها كل قوم عن اغراضهم ولانها ترتبط بميزات حركة الانسان الحضارية، لذلك فأنها اخذت تتمحور وتنتقل الى مفاهيم ترسخ تجليات اللغة، وقد جمع الباحثون على ان اللغة تمثل ظاهرة تفرض نفسها بكونها اتخذت لها مفرداتها، اذا ولدت لغاتها المختلفة الابجدية التي تخضع لموالفة مركبة ومعقدة بقدر تعقد تجربة الانسان، وهذه اللغة المتوالفة تخلق من كل مفردة نصا منطوقا بالصوت والكلمة وبلغات اخرى ، فهناك نص بلغة الضوء ونص بلغة الرقص وأخر بلغة الموسيقى ، بلغة الديكور، لذا فاللغة لها مستويات داخلية واخرى سطحية فضلا عن كون اللغة وحدات منتظمة بتعبير اكبر[5] .

يرى الباحث ان الخطاب المسرحي هو خطاب لغة بغض النظر عن كونها تنتمي الى فضاء معين سواء أكانت هذه اللهجة دارجة او غير دارجة ,صورية او سمعية او منطوقة او مكتوبة ، فأنها تحاول بشتى الطرق استثمار كل طاقاتها لاجل الوصول الى رسم افضل الخطابات واكثرها سموا ورفعة وارتباطا بالانسان ، لذلك فان استثمار ماهو حياتي او يومي لايعد خارج النسق العام للغة ، بل ثمة علاقة جدلية تربط اللغة مع الشيء، اللغة مع المفاهيم اليومية الشائعة مهما تنوعت او تعددت, ثمة نموذج لساني ونموذج غير لساني ويقرر (رولان بارت) ان اتباع خطى النموذج اللساني في تحليل الانساق السيميائية غير اللسانية يثير بعض المشاكل،والمشكلة الاولى تتعلق باصل النسق اي يتعلق بجدلية اللسان والكلام ذاتها، ففي النسق اللغوي لايمكن

لاي شيء ان يدخل في اللسان ما لم يمكن الكلام قد اختبره (يوميا)، وعلى العكس من ذلك فيمثل انشاء اي كلام مالم يتحد من خزينة (اللسان) وذلك بسبب كونه وضع اللغة قد تم بتواطيء المتكلمين بها الا اننا نجد ان العلامات في اغلب الانساق السيميائية لايهيؤها الجمهورالمتكلم او مستعملوها بل فئة مقررة (المرور، الموضة،الطبخ،كرة القدم) اوينطلق من قرار فردي، ف (مصمم الازياء هو من يؤسس الزي تأسيسا مصطنعا)[6].

وعلى مستوى الدال والمدلول في العبارة او المفردة بمستوى واحد ، فأن الدال والمدلول وفق (فرديناند دي سوسير) هما مكونا العلامة بحيث اننا نجد ان صعيد العبارة يشكله صعيد الدوال، لكن (بارت) يعتمد الفرق الذي ادخله عالم اللسانيات (هلمسليف) في كل صعيد من الصعيدين ، فيحتوي وفق (هلمسليف) على شريحتين هما (الشكل والماهية)، فقد تتواجد هاتين الشريحتين على صعيدي العبارة والمحتوى وبذلك فاننا سنحصل على (ماهية) العبارة ، كالماهية الصوتية المنطوقة وغير الوظيفية وهنا يقوم علم (الفونيتيك) اي علم الاصوات بدراستها وليس (الفونولوجيا) علم النظام الصوتي،ومن ثم نحصل على ماهية المحتوى كالمظاهر العاطفية والايديولوجية ، او فقط المعنوية، للمدلول، اي ما يعني معناه الايجابي ، ونحصل ايضا على شكل للمحتوى ويعني التنظيم الصوري في ما بين المدلولات بواسطة غياب او حضورعلامة سيميائية[7].

يرى الباحث : وفق منطق (بارت) ان الماهيات تختلف وان كانت مكونات العلامات دال ومدلول، لكن ان للعلامة وظيفة اجتماعية تمتد ماهياتها بناءا على مفهومها الذهني، اي ان هناك الكثير من العلامات التي يشتغل المجتمع على منحها بعدا ما هويا مختلفا، ومتداولا في الحياة، تختلف عن مفهومها اللساني القار والمقنن، وهذا ما يمنح ويثير ذائقة الكاتب باتجاه تغيير بوصلة الكتابة نحو المحمولات/المدلولات الذهنية التي يتعامل معها وبها المجتمع عبر تصوراته الذهنية،فأن تلك التصورات الذهنية برغم انها تمتلك جهوزية معنائية متداولة بكونها مفهومات شعبية،فأنها ايضا قارة ومستوطنة كمدلولات شعبية راسخة في الوعي الشعبي، لذا فأن الجميع يستعملها دون استثناء لانها كالامور الوراثية ، مثل الامثال والقيم والمعايير الاجتمعاية والمبادىء التي جبل عليها مجتمع ما . ويبدو ان من الاسس المهمة في تداخل الابنية اللغوية والمفردات العامة الشعبية الخاصة/ الصحى،يعمل الكاتب على تقديم المعاني وتنويعها ومزجها وفق مرجعياته المعرفية والفكرية والاجتماعية بغية ان يسلك لها الطرق الجمالية عبر تلك الفعل .

ان مفهوم المزج وتذويب الحواجز بين بنية اللغة العامية والصحى لم يكن غائبا عن المفاهيم السيميائية مطلقا وان كان العمل عليه بشكل غير مباشر، فعلم العلامات (السيموطيقيا) يرمي الى ربط المعرفة الانسانية بعضها بعض ،وذلك نتيجة ما ادى اليه الافراط بالتخصص وعزل الحقول المعرفية عن بعضها وهو ايضا ما ادى بدوره الى تجنيس الفكر الشعبي والمفردة الشعبية وعزلها في بوتقة خاصة بها مبتعدة عن الفكر العام للمجتمع ولغته الشاملة الصحيحة[8].

ان اللغة تخضع لقواعد وآليات بناء مختلف عن المتداول الشعبي للمجتمع، واللغة هي التبهر هنا الخاضع لاسس خاصة، لكن الكلام هو ما لايخضع لقانون خاص،اي انها شيء مباح للجميع بلا استثناء، وحتى المفردة الشعبية او النصوص الشعبية التي كتبت بكلمات شعبية دارجة بحتة، فأنها ضمن النص تخضع لقوانين ولسس يعتمدها مفهوم الكتابة وتعتمد الاختزال، وان تخدم فكرة النص وتعمل على بنائها تماما كالكتابة باللغة الصحيحة ذات البناءات المقرورة والقواعد اللغوية, و يعتمد (اي سوسير) التفريق بين مفهومي اللغة والكلام، فاللغة تمثل نسق اللغة ، والنسق هو ما يمثل القواعد والمواضعات والاتفاقات التي يشترك فيها كل من يستعمل اللغة،اما الكلام فهو فردي يعمل على المبادئ والمواضعات والاتفاقات التي تشكل اللغة، واللغة هي كل مكتسب

بذاته، وكل شخص يستعمل اللغة وفق هذا المفهوم يحمل في ذهنه ادراكا لمبادئ اللغة ومواصفاتها، ويكون هو ضمن نسق تلك اللغة،الا ان الكلام يقف بالجانب المعزول،او انه الكلام المعزول التي يكون الفرد سيدا له، وكما يؤكد (سوسير) بأن اللغة هي معيار تجليات الكلام،لان الكلام يختلف من شخص لاخر لفظا بناءا على الوضع النفسي السايكولوجي والفسيولوجي والمادي لكل فرد، الا ان المعنى النهائي للكلام واحد[9].

يرى الباحث : واذا كان الكلام اجتماعي عبر سيادة الفرد عليه واللغة شيء خاضع لمواصفات خاصة فأن ذلك لايمنع من ان يمتلك كل منهما ميزات ومواضعات خاصة فالمفردة الشعبية تمتلك مواصفاتها الخاصة بها وان كانت عامة متداولة ومقروءة بمعنى انها تمتلك معنى مفهوم ومتعالي،اما المفردة الفصيحة تمتلك قانونها ايضاً الا ان الجميع يخضع لكونه اشارات تحمل دلالاتها ومعانيها التي يمكن ان تجتمع عبر مفهوم التجاوز ، وهذا ما يحتاج الكاتب للوصول اليه الى معرفة بآلية كسر القوانين بقوانين اخرى او يتجاوز القانون وفق مبدأ الضرورة, فأن لكل منهما نسق اشاري خاص به لكن الغايات موحدة، اي ان لكل نسق اشاري كيفية خاصة لكن الجميع يبتغي ايصال معاني متنوعة تصب في سياق المحمول الفكري والجمالي للخطاب، وهذا ما يستند الى المؤلف، ووفق نظرية الاشارة ، ان لكل شيء مسمى يشير اليه ويعرف به والمعنى الدقيق للاشارة يعني انها تثيراي مادة قابلة للادراك الحسي ترتبط صورته الذهنية في اذهاننا بمثير اخر ووظيفة المثيرالاول هي ان تستدعي الثاني قصد الاتصال،وعالم اللسانيات الامريكي (تشارلز بيرس) يضيف للاشارة بأنها رمز يعود الى الشيء التي يدل عليه بفعل قانون يتكون عادة من تداع عام للافكار[10].

ويمكن التأكيد هنا على ان دخول اي مفردة وتشكلها لاشارة خاصة بها ضمن اشارات النص المسرحي وداخل سياق بنائيته فأنها حتماً ستخضع لنفس معايير المفردات الاخرى، اي ان المفردة الشعبية بكل اشكالها في الكلام الملفوظ او في مفهوم حركة ما او في ايقاع الزي او الموسيقى الشعبية،الى ما لذلك من مكونات مفرداتيه، فهي تشكل مفردات جيء بها من روح المجتمع الى فضاء النص الفصيح الخطاب وخنا ستخضع لنفس السياق التي يحكم المفردة الفصيحة وبنفس الدرجة من الاهمية، والمشترك بينهما هو عبارة عن روابط ونفسية اجتماعية تبادلية، وان الالتباس والتداخل لايعرف من خارج المنظومة اللغوية ، بل يأتي من داخلها وروحها عبر قدرة المؤلف باللعب في الكلمات واللغة هنا تقتضي امكانات الاختلاط المتولدة عبر التطور وتأخذ المفردة الشعبية هنا معناها من سياق النص التي ترتبط به[11].

ان اللغة كرموز والكلام كصيغة متعددة المسلك والاشكال لابد عند تداخلها ان تحدث الفوضى، لذا على اي كاتب يعمل على تداخل المفهومين ان يكون حذرا لانه يقف في منطقة دون سواها،او ان يدرك وجود ذلك،فالنص الفصيح هو السائد هنا ،والمفردة الشعبية هي التي ادخلت بانتقائية لان هذه الانتقائية هي القانون،اذا ما عرفنا ان الكاتب يحاول ان يستعير بعض من المفردات والمفاهيم الشعبية ويدخلها في بنية نصه الفصيح، وهنا تحدد الدراسات البنيوية واللسانية ان الكلام له مسلك متعددة ومجالاته متنوعة ويخضع لوظائف نفسية بانتماءه للدائرة الفردية ، لكن اللغة تشكل نظام رمزي مختلف وهي تستنتج من وقائع الكلام المتناثرة بمعنى (ما) هي صفوة الكلام [12].

ويمكن ان يحدد الباحث وفق مفهومه للسياق في النص الفصيح وتعامله مع المفردة الشعبية في تحديد مسارين جديدين، اضافة الى سياقات الكلام الاجتماعي الشعبي، واللغة المقننة والمحكومة بفروضات قانونية، ولذل يكون النص وفق هذا المفهوم الشعبي يتحد في ان السياق الداخلي للنص يمكن ان تحدده بنيته الفصية، بينما السياق الخارجي العام يمكن ان نراه من خلال فتح الباب لادخال مفردات شعبية عامة يتعامل معها المجتمع بشكل مألوف، وبهذا يتحدد النص الفصيح وفق آلية ادخال المفردة الشعبية بناءا على سياقين يحكمانه

هما السياق الداخلي والخارجي.وان السياقين يجب ان يحكمها التوائم لان المفردة الشعبية المستقاة من الجهات الاجتماعية ، يجب ان لاتكون جزءا شاذا عن جسد النص .وبهذا ستكون متفاعلة مع السياق العام للنص، فلايمكن ان يتم التلاقي والموئمة الا اذا الغي مبدأ التناقض بسبب من كون المغردة ان لا تتناقض مع الجنس التي ادخلت، وها هنا يعمل الكاتب على ازالة التناقض ويشير(امبرتو ايكو) بهذا بالتحديد بقوله:" لايمكن الحديث عن تداخل وتشابه كوني الا اذا نحن الغينا من حسابنا مبدأ عدم التناقض " [13].

وهناك فرق بين النص المكتوب بكونه نصا نطقا معبرا عن الذات والفرد والمجتمع والانسانية، النص بعده معبرا للاخر وتواصلا معه، فهو صوت نطق ليقول ازاء المجتمع نصات، او التي لم يكتب ما يريد وترك للنص حرية الصوت ليغيب عنه فالعالم صمت ، وهذا ما يطرح اشكالية كيفية تحويل هذا الصمت الى صوت كتابةنص،او بمعنى اخر كيف يتحول المجتمع الى نص ، والنص بهذا المعنى هو لغة الابهار بالنسبة للمجتمع والفرد، ويقوم النص ايضا بوظيفة تقليص المسافة الموجودة ما بين العالم / المجتمع واللغة[14].

ان الكاتب يسير باتجاه ازالة العراقيل واستبدالها بالجماليات الناتجة عن المزاوجة بين ماهو شائع وما هو مقنن بين الشعبي والفصيح،بين الذات/ الكتابة والمجتمع بكونها المعبر النطق وفق ازالة التناقضات واحلال التقاربات وتبرز انتقائية الكاتب وتتجلى بشكل لايقبل الشك وهذا ما يحدده (رومان جاكوبسون) فيرى " ان المؤلف ينتقي الكلمات ويؤلف بينها في جمل على وفق نظام تركيبي للغة التي يستعملها،وتتألف الجمل بدورها من منطوقات،انتقاءه يجب ان يتم من المستودع المعجمي التي يشترك به مع مخاطبه في امتلاكه"[15].

وبناءا على رأي (ياكوبسون) يرى (الباحث)انه اذا كان للغة الفصيحة ثمة قواميس ومعاجم مكتوبة بالفعل، ومعرفة الكاتب بها ،فضلا عن خزينه وحافظته واداته اللغوية التي يمتلكها، فان الفكر الشعبي الشفاهي لا يخلو من وجود قواميس مكتوبه او غير مكتوبه، فان الحافظة الشعبية الاجتماعية تمثل افضل الخزانات له ، ولان الكلام والمفردات الشعبية شائعه ومتوافرة وهي فضلا عن ذلك لغة يومية، يتزاولها الناس ويتعامل بها،ة وربما لاتحتاج الى قواميس تحفظها،لان التعامل اليومي داخل المجتمع وحافظته الفرية/ الشفاهية خير خزانة لحفظه لانها موجودة على الدوام على لسان وذهن الفرد ، وبكونها الوسيله الافضالية التي لايستغني عنها المجتمع للتواصل ، ما يدفعه الى التمسك بها والحفاظ عليها. كل هذا يحيلنا الى العلامات الايقونيه والعلامات المبتكرة وفق تصنيف عالم اللسانيات الامريكي(تشارلز بيرس) فيرى ان العلامات تنقسم الى ثلاث انواع هي[16]:

1-علامة ايقونية،ترتبط بموضوعها(ارتبط الدال بالمدلول) والمقصود استخدام الدال كما هو في الحياة. فالشجرة خارج سياق النص في الواقع هي (شجرة) وداخله ايضا تحمل نفس المعنى .

2-علامة اشارية ، ترتبط بالمشار اليه سببياً،وهي تشير الى الشيء بفضل وقوع الشيء عليها في الواقع، وهي عملية مجاورة طبيعية بين الشيء والشيء المشار اليه، فالاشارة الى زي شخصية في النص هو عملية ايقونية لكنها في نفس الوقت قرينة لمكانتها الاجتماعية او حرفتها .

3- علامة رمزية ، وهنا يرتبط الدال بالمدلول بعلامة عرفية غير معللة ،فلا يوجد تشابه بين الدال والمدلول، فالشجرة في الحياة لاتعني بالضرورة الشجرة داخل النص، بل تشير الى مدلولات متعددة اخرى وهي محكمة الابداع في قدرة الكاتب على توليد الدلالات الرمزية التي يغني بها نصه .

يرى الباحث: في ضوء ما تقدم يمكن توكيد حقيقة ان المفردة الشعبية داخل الحياة الاجتماعية انما هي ايقونية بحته وثابته ولا تحيل الى اشياء خارج مدلولها المتعارف عليه، وإن دخولها النص الفصيح سيمنحها

بعدا اخر اذا كان للكاتب القدرة على توليد الرمز الاشاري غير الملتصق بها،لان نقل الدلاله كما هي كمفردة الى النص لا يمنح النص بعدا بنائيا متحركا وفاعلا وقادرا على تحريك سكونية النص بعناصره كلها، وهنا لابد من جعل هذه المفردة الايقونية عاملا قابلا للاخذ والعطاء ، لتأخذ من سياق النص الفصيح رداءا جديدا، ولتمنح هذا النص قدرة على الحراك باتجاه تنوع تعبيري ينتج فضاءا من الدهشة والجذب والمتعة , وتجدر الاشارة هنا الى ان اللغة بوظائفها ومحتوياتها لا تقل اهمية عن تلك التي ينتجها النص الرئيسي والفرعي. والرئيسي هنا هو ما يكتبه الكاتب من حوارات الشخصيات ، واما الفرعي فهو مجموعة الملاحظات التي يوجه بها شخصياته ووصفها واشاراته وصائحه، وهي ملاحظات الكاتب المسرحية في النص. وليس النص وحده ما يعد منتجا لها ، بل ان العلامات تغزو المجتمع وتوجد فيه ، لذلك فان المفردة الشعبية لا تخلو هي الاخرى من كونها علامة سيميائية، وان كانت ايقونية الا انها بتعاضد العلامات الاخرى في الحياة يمكن ان تشكل منجما لاينضب [17].

ويمكن القول ان خطاب النص الدرامي تتكون من وحات خطابيه صغرى متداخلة ومركبة من علامات مختلفة ومتناغمة معا وبأد راج عامل التلفظ يمكن للخطاب من ان يصاغ متمفصلا من خلال مكوناته الصغرى والتي حددها اللساني (غريماس) بثلاثة انواع.هي الفضاء والزمن والفواعل (الشضيات)، وكل ملفوظ/مكتوب له مخزونه المعلوماتي ، وهذا المخزون تكثف بنيويته المركبة عن خصوصية لخطابات اخرى ، تتخذ طابع الاحاله المرجعية[18], يؤكد (غريماس) " كل قول، كل جملة، كل فقرة، كل حلقة، وكل خطاب، منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية "[19].

وهذا ما يقود إلى مفهوم التغوص ويقع ضمنه ، والتغوص والبناء مفهومان يرتبطان في ما يدور في الخطاب (النص) اي فيما يدور بين النص وبين أجزاءه وبين عنوان الخطاب ، او نقطة بناءه ، ولابد هنا من التفريق التغوص كواقع والتغوص كاجراء خطابي يطور وينمي عنصر معين في الخطاب ، وقد يكون هذا العنصر اسم شخص او قضية او حادثة ما ن والتغوص يعني استجلاب مفرده ما واستخدامها لدفع النص الى ان يمتلك قوى تعبيرية اكثر قوة وفاعلية، والتركيز عليها وله طرق متعددة عبرتكرار لواقعة أو اسم او حدث او استعمال ضمير يحيل اليه اواستكمال ظرف زمان او فضاء لخدمة خصيصة معينه دون غيرها[20], مما لاشك فيه ان النص يمتلك وظائف متعددة تهم المجتمع والذاكرة الإجتماعية فهو " يهيئ شروطاً لحفظ الافكار بالتعبير والتسجيل واراحة الذاكرة والتركيز ونقل المعرفة بين الناس ثم حفظها للاجيال اللاحقة" [21]اي ان النص كما – يرى البلخث – يكتب للاجيال الاجتماعية الراهنة والقادمة ، وهو ادعى للتفاعل مع حياتهم بكل مكوناتها ، واستثمار منطلقات الاجيال الفكرية ومستوياتها الشعبية وغير الشعبية .

ان (جاك دريدا) يطلق رأيا مهما يتفق والأفكار التي يحاول هذا البحث الوصول اليها عبر رؤيته الخاصة بتآكل اللغة فيقول : ان اللغة تؤكل وهي تكتب، وان اشكالها المثيرة قد تعرضت لمضايقة بفعل حروف العلة وقد تعرض القول الملفوظ نفسه للهجوم بفعل الاختلافات آثار عدم حظور المعنى التي يشكل اللغة والواضحة[22].

وفق هذا المبدأ يتضح– كما يرى البلخث–ان الكتابة بحاجة الى بث الحيزية بداخلها ومنحها روحا هائجة تعمل على حراكها واهتزاز سكونها وخلخلته من اجل ان تمدنا بحضور لمعاني اكثر حيوية واثرا في النفس القارئة يكون اكثر جذبا وارقى واعمق في التعبير ، فتحريك ساكنية المعاني وتعبيراتها بحاجة الى احضار غلب وغياب حاضر موجود ليكون النص اكثر حضور او يملك اسباب استمراريته ، فالمفردة

الشعبية دون ريب لا حضورلها في منظومة اللغة الصحيحة والعكس صحيح،الا ان تغيب مفردة فصيحة وابدالها بمفردة شعبية ولحضارها هوالذي يشكل داعما معنائيا مضاف الى مؤثثات الفض المسرحي وادواته.

يمتلك الفص مجموعة من العلاقات التي تربط مكوناته ببعضها ووظيفه قائمة على اللغة من حيث هي اصوات مسموعة منطوقة ومن حيث هي علامات منقوشة /مكتوبة م مرئية، وهي تختلف بهذا الجانب بكونها مكتوبة، لكن الكلام اجتماعي والمفردة الشعبية عي ملفوظة وفردية [23], يحاول (جين والتر) بتوضيح مدى فاعلية المسرح في الأخذ واستثمار الموجود والأفكار والعلامات الاجتماعية (كمفردات شائعة) وتوظيفها في مناخه وافقه –في مناخ المسرح – الصي/العرضي على حد سواء ،وهو يبين بجلاء تأثير العوامل الاجتماعية على تلك الخصائص المسرحية التي احتوت المقومات السيميائية من مثل انتاج العلامات اللفظية الثابتة والانتقال بين الفص والخشبة وانتاج العلامات والشفرات ومن ثم احالات العلامات، والمسرح كبقية الفنون يعكس توترا معينا من الواقع الاجتماعي المتغير والتعديل المتباطيء للايديولوجيا والغاية الاسمى للسيمياء السوسيرية يكمن في اضهار ان مجمل تظهرات القلق واعراضه تتولد بفعل او تتولد بالمؤثرات الاجتماعية اللاواعية[24].

يرى الباحث في رأي (جين والتر) الباحث السيميائي الامريكي انه يدعم بقوة فكرة البحث في النظر الى اهمية دراسة تداخلية المفردة الشعبية فضاء غير فضاءها، فالعوامل الاجتماعية هنا تعد من الامور الاساسية التي ضعها الكاتب بالحسبان ،فضلا عن اللغة العلاماتية الساكنة في الجسد الاجتماعي وهي مما يمكن ان يشكل معينا ومشاركا في مد الكاتب برؤى خلاقة ،عبر اقتحامها نصه، والفص بشكل خاص والمسرح بشكل عام يقول ما يمكن ان يسكت عنه المجتمع ويعبر عن قلق المجتمع بما هو قريب منه بشكل كبير وليس اقرب الى المجتمع من المفردة اليومية الشائعة،الساكنة التي يتعامل بها في يومياته .

المبحث الثاني

فاعلية أداء المفردة الشعبية في تعميق رؤى الكاتب المسرحي

يشكل مفهوم المفردة بعموميتها ثنائية متجاورة تنقسم الى خطين الاول هو خط الفصيح للمفردة والخط الثاني هو المجال الشعبي العام اليومي المتداول وهو يمثل المنظومة الشفاهية الشعبية، لذلك فان يعمد أي كاتب في تناول مفهوما اة مفردة شعبية معروفة داخل المجتمع ويشتغل عليها، ومن اطار فصيح من التراكيب لهو مدعاة للتساؤل ومعرفة ممكنات هذه العملية وهل هي ضمن أطر التجريب ، أم انها تمتلك ادواتها الجمالية التي تزيده وتعمق رؤيته الفصية، وايصال افكاره بصورة دقيقة وبسيرة على المتلقي، لذلك فان الباحث يدرك ان هذه العمليه تدخل ضمن مسارات ثلاثة يكمن الاول في التعميق والثاني في الجمالية والثالث في استثمار الفكر الشفاهي ، وقصدية الكاتب في استخدامها، لانه من افضل وايسر واجمل الطرق في ايصال افكار الكتابة الصحيحة ، والسؤال هنا قي كيفية حصول هذه العملية وفق المنظومة البنائية المتداخلة مابين استخدام المفردة اليومية العادية داخل الفص المكتوب ربما غير المتداول كالمفردة الشعبية، مع العلم بان قضية هذا التداخل واستثمار هذا النوع من الفكر لم تكن وليدة اليوم.

تعد قصدية الكاتب من الاشتراطات الواجبة التحقق هنا للذهاب باتجاه انتقاء مفردة او مفهوم او رأي شعبي، وقد يذهب بعيدا الكاتب في قصديته ليعول على حركة يومية، او حتى نكته او مثل سائر او قصة شعبية، فالمفردة هنا واسعة الطيف ولا تشمل الملفوظ من الكلمات ، بل الحركة وكذلك الشخصية التي تمتلك

مواصفات شعبية خاصة تجعلها سائدة الوجود في اذهان الاخرين، ربما تكون مجنونة او حكيمة، فهي تمثل مفردات الكلب الموجودة ضمن خزانته الواقعية اليومية المعاشة، و في هذا العدد يقول (انجاردن) التي حول مفهوم القصيدة من الطابع المثالي لدى من سبقوه من امثال الفيلسوف الظاهراتي (هوسرل) من كان السبب في ظهور نظرية التلقي عبر تأثيرات الظاهراتية وذاتيتها، القصدية في تناول العمل الادبي او أي ظاهرة ما،الا ان (انجاردن) جعل العملية القصدية خارج الطابع المثالي المجرد وجعلها حقيقة ما، وبه يمكن تحديدها إجرائيا من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الادبي وادراج الادراك او طاقة الفهم ضمن بنية العمل الادبي مشكلا استراتيجية جديدة للفهم تمثل الجانب الجمالي الظاهراتية ومن هنا يريد انجاردن تحديد العلاقات داخل البنية النصية ، فادراك الظاهرة الادبية قصدية قائم على عوامل توجد في ذاتها واخرى خارجها والداخلية مرتبطة برؤيا الكلب والخارجية تتعلق بالمتلقي وما حوله وبيئته وافكاره ومنطلقاته ومرجعياته التي تمثل التراث الفكري والمتداول اليومي من العقائد والمفاهيم السائدة [25].

وبرغم قصدية الكلب . يرى الباحث . فأنه يعني ان المفردات الشفاهية الشعبية لم تكن بعيدة او خالية من المرجعيات الي تنتسب له، بل العكس تماما، غأن المفردة الشعبية لها تاريخ من التشكل والتكون وصولا الى استقرارها التي يصبح مشاعاً ، ومن بديهات القول ان هناك مفردات تختفي وتصبح تراثاً وتحل محلها مفردات جديدة ضمن جدلية لغوية راكزة لا تتزحزح وهذه الجدلية تعمل بكل زمان ومكان .

وينهب (سوسير) الى هذه الفكرة في ان يقول " ان الكتابة تعيد ببساطة تقديم اللغة المنطوقة في شكل بصري " [26] , وبذلك فان المفردات الشعبية الشفاهية وغير الشفاهية تجد في النص الادبي/ المسرحي مكاناً يعمل على تثبيتها ويحفظ لها بقائها التاريخي وان اخفت من التداول اليومي .الا ان لذلك اهميته في المقايضة الفكرية والجمالية . حسب رأي الباحث . فالكلب هنا لا يعمل على حفظ المفردة إلا لأنه يستفيد منها الى اقصى درجة في تقوية ودعم آرائه وافكاره داخل النص وما تمنحه من فعل جمالي .

وتجدر الاشارة الى ان العالم التي يستمد منه الكلب مفرداته وفق انتقائية تمثل العالم الخارجي، اما النص فهو عالم الكلب الداخلي والفرق بين العالمين هو ان ثمة اجماع واتفاق على العالم الخارجي، لكن النص المكتوب ربما لايحقق اجماعا كاملا كما هو الحال في واقع اللفظ الشفاهي، لان النص واقع متخيل غير قار كما هو حال المفردة الشعبية الشفاهية ، والكلب هنا " بين واقع متخيل، وواقع من النوع التي يقوم على اجماع اجتماعي " [27] والإجماع هنا يشير إلى اتفاق وجاهزية رأي تكمن في الاتفاق حول المفاهيم الاجتماعية والشعبية للمفردات لم يكن النص لينالها .

إن المفاهيم الشعبية المتمثلة في مفردات المجتمع المتنوعة تعد نطاقا محميا من قبل الجميع ، إذ تم تقنينها والحفاظ على القانون الرابط لها دون تلاعب، وفق رأي (ميشيل فوكو) فالتبادل والتواصل بين النص وبين الكلب وبين المفردة التي تشكل خطاب النص والمجتمع وجهان ايجابيان يعملان ضمن منظومات النصر المعقدة، وهما لا يستطيعان تأدية وظيفتهما في استقلال عن هذه النظم ، فالنص الاجتماعي يعين المواصفات التي يجب ان يمتلكها الافراد الذين يتكلمون ويصوغوا هذا النوع او ذاك من المنطوقات الشفاهية ضمن لعبة التحاور والتساؤل والسرد والتفاهمات اليومية والتواصلية بين الناس، فالطقوس تعين الحركات والسلوكيات والظروف وكل مجموعات العلامات التي ترافق الخطاب، وهي في النهاية تتوجه اليهم، وعملية آلية انتاج الخطاب النصي تكمن وظيفتها في الحفاظ على الخطابات او انتاجها، وهي تجعل هذه الخطابات تتداول في مجال مغلق / النص[28].

ويمثل النص بعداً جماليا لفضاء اخر ربما يكون مغلقا في حدود البداية والوسط والنهاية، او ضمن اطار الحبكة وهندسة مفاصله بواسطة الكاتب،لان الكاتب يقوم بعملية نقل المفردة من فضاء ساكن الى فضاء يمتاز بالفاعلية والتوليد المعنائي المغاير (ربما) أو الداعم او المحفز لفكرة ما، وقد تكون المفردة المنقولة وفق جمالية الاستخدام ناقلا ووسيطا لفكرة النص ومتوائما مع افكاره ضمن نسيج النص ، ومن ناحية اخرى فأن الكاتب يعمل على زرع تلك المفردة /البذرة داخل النص المكتوب بتخليصها من شفاهيتها وتحويلها الى صورة مرئية / مسموعة ، بعد ان كانت ملفوظة / مسموعة .

تكمن عملية النقل الاخيرة في خبرة الكاتب / الفنان الذي يمتلك رؤيا ،فالفن ليس الحياة كما هي بناءا على وجهات النظر الجمالية،لا نه يعطينا رؤية منظمة، لا مجرد (شريحة من الحياة)والموقف الجمالي يؤكد هذا الاختلاف بين الفن والحياة ، وهو –اي الكاتب – لا يأخذ من الواقع الا ما يتوافق مع رؤيته ويحقق غاياته الابداعية ، مع النظر في كون الفن يمتلك طاقة تجسيد الحقائق العامة بشكل خاص ، فهي موقع انكار بسبب من ان الفن قائم على الخيال التي يقدم الواقع ضمنه ، والخيال مختلف عن الواقع تماما ، ولا يعود اليه،لكن ثمة انسجام يقدمه في طيات نصه بين الواقع والفن ، بين المفردة اليومية الساكنة،وبين المفردة الصية، وبناء تراكيب النص الصيح المتحرك المثير للتساؤلات[29].

من اشتراطات الجمال ان يكون بأبهى صورة عندما يقوم الكاتب بوضع المفردة الشعبية او الحركة الشعبية المنتقاة او الشخصية الشعبية او المثل الشعبي او الجملة الشعبية ، فكل تلك ان يمتاز بالجمال في آلية تكمن بوضعها في المكان الصحيح وفي الوقت المناسب ، بحيث يحل الخلل بسبب خلعها او ازالتها ، وبحيث تبدو المفردة الشعبية الداخلة في النص الصيح وكأنما هي جزء منسجم مع جسد النص وليت خارجا عنه او جزءا غريبا وان بدت كذلك من جانب تداولها وتشكلها الا انها من ناحية الفكرة والمفهوم وتلاحمها مع السياق العام للنص لابد وان تكون متناسقة وتعمل على دفع الاحداث الى امام ، لذلك يجد – الباحث – ان من الاسباب الضرورية لتلك الاستخدامات انما يكمن في تقوية الاحداث وجمالياتها وتقريبا لمستويات المجتمع كافة.

وبما ان الكاتب يمتلك غاياته من تفعيل دور المفردة الشعبية في نصه ، فأن تلك الغايات هي جمالية/ فكرية لان الجمال هو اكمل ما يمكن من اتفاق في حميع الازمنة عند جميع الناس . لذا يعمد الكاتب الى تحقيق هذا الجمال لينال بذلك استقطاب اكبر عدد ممكن من القراء للتواصل، وهو فضلا عن ذلك يحقق التنوع الخطابي في تناول وتلاقي مفردتين مختلفتين في الشكل ومتفقين في البناء الفكري للنص ، وهنا تتعاضد المفردة الشعبية وتحمل على عاتقها مهمة لاتقل عن مهمات المفردة الصيحة وذلك لتكوين المجال التخاطبي والجسر الذي عبره تمر رؤى الكاتب الى المتلقي والمجتمع[30].

وبهذا ثمة مجموعة من الاسباب التي تدفع الكاتب لسلوك هذا الطريق المتنوع باستخدامه للمفردة الشعبية في النص، وهي اسباب وجيهة ومهمة بالنسبة اليه، فالتطعيم يمنح النص بعداً جماليا ويعمل على تبسيط الفكرة وتوصيلها وجعلها محببة وقريبة من المجتمع ومعبرة عنه وعن تطلعاته ويومياته،فضلا عن قوتها في دفع الاحداث ورؤية الكاتب معا ، ثم كم المفردات الصيحة الشارحة والتي سيتم اختصارها بمفردة شعبية منتقاة بسبب من كونها تمثل الكل الاجتماعي ، وهذه ليت اسباب نهائية طبعا بسبب من ان المجتمعات تختلف عاداتها وتقاليدها ومفهوماتها الخاصة عن غيرها .

فيجد الباحثون الذين درسوا أعمال شكسبير المسرحية الى ان شكسبير كان يستقي تشبيهاته واستعاراته من مصدر موحد في فترة زمنية معينة ، وفي احدى مسرحياته تكثر الاستعارات والتشبيهات عن الذوق والطعام ، أو الجسم وأعضاءه وأحواله وإمراضه[31].

وهناك من المفاهيم السائدة والمتوارثة والواقعية الاجتماعية في اعمال شكسبير التي عمل على استخدامها في بعض مسرحياته من مثل مفاهيم المدح والذم او التكرار، او المفاهيم الشعبية الاسطورية المهيمنة على الواقع ، بما في تلك تناوله في (يوليوس قيصر) ، اذ يقول مارك انطونيو:(جئت لانعى قيصر وليس لامتدحه) ويضي بعد تلك في مدح قيصر بانماط مفرداتية محشورة في رؤوس اولاد مدارس عصر النهضة، وهو ما يعني رسوخها كمفاهيم ومفردات يومية تدرس لابناء عصر شكسبير نفسه[32].

وما دام الكاتب مثال للانسان في عصره وعليه ان لايدعو للقيم السائدة، الصطلح عليها دائما بل يبين لمجتمعه ومعاصريه مثلب ما يسيرون عليه ، وفضائل لطريق المثالي التي جنونها لو اتبعوا دعوته، وبذلك يصلح ادراكهم ، او يقوم نظرتهم ، ويقوم ما انحرف منهم ، اذ ذاك يكون مشاركا لعصره ومتفاعلا معه[33], ويمكن اعتبار لجوء الكاتب الى استخدامات مفردات شعبية والذهاب باتجاهها لا يعني انها عملية طرح للايجابيات فقط كما مر، او انها تنتمي الى جهة الخير، بل العكس تماما، فالكاتب يذهب باتجاه طرح الشر والتنبيه له تماما كما يذهب لتوطيد مفاهيم الخير داخل البنية الاجتماعية الانسانية، وهي عملية يمارسها الفن لانه يقوم على انتقاد السلبيات والسلوكيات الاجتماعية المنحرفة الخاطئة .

يدعو الكثير من الكتاب الى التوجه لمثل تلك الجوانب الاجتماعية والتعبير عنها وعن روح الواقع الإنساني ، وكما هو معروف، فان الفن المسرحي مر بمراحل عدة تمخضت عنها تلك المذاهب الادبية والفنية التي منحت ابعد الفن مناخاتها واساليبها ومواصفاتها ،كالكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وما يريد الباحث الوصول اليه هو الواقعية تحديدا لما لها من لمس حاولت من خلالها ان تكون الاقرب الى المجتمع وانسانه , من خلال مجموعة من الكتاب يقف على رأسهم النرويجي (ابسن) وكذلك من جاء من بعده ك(برنارد شو ، ستريندبيرغ ، غوركي) وآخرون.

لقد عدت الواقعية الابسنية الاهم في تاريخ الدراما الحديثة رغم ما قوبل به ابسن من سوء فهم وعدم مجابهته بالترحاب ، لانه نظر الى الشعر نظرة مخالفة لمن سبقوه، ولانه كان قد حدد هدفا اراد الوصول اليه يكمن في ايجاد لغة يخاطب من خلالها المجتمع ، لذلك وجد في الشعر ضررا غير محدود بفن المسرح ، وبفعل ذلك الضرر قد ابتذلت اشكال الدراما ، ولذلك فقد وجد ضالته في النثر، الكلام المحكي، ففي النثر يكون قريبا من الواقع ،واقع الناس،ويمكن ان يعبر عنهم بما يجعلهم متفهمين لمايريدويجدون انفسهم في مايكتب لانه يقترب من الواقع اكثر من غيره [34].

كان ابسن يهدف من الواقعية والنثر الى اعادة صياغة العالم المحيط ، حيث كانت الوقائع كشيء مستقر، لم يتم تحريكه قبل ذلك، لاسيما في الكتابة المسرحية، فالشعر يجعل ما هو مشوه رائعاً لكن النثر يقدم الواقع بلا زيف او تزويق ، وقد يصل الى حد فضح الواقع لدفع الاخرين في ان يضعوا اليد على تلك المناطق المظلمة من حياتهم وواقعهم[35].

وبعد ابسن جاء مجموعة من الكتاب بسبب طروحاته ما فتح الباب امامهم للنهل من الواقع من امثال (ستريبندبيرغ) وبرنارد شو وغوركي وتشيخوف) وقد كان ابسن راصدا جيدا لمتغيرات العصر ومشاعره،

وقد كتب في كل انواع المسرحيات، من التاريخية والكوميدية والخيالية والتعبيرية والواقعية وفي التراجيديا والكوميديا [36].

يرى الباحث:بناء على ما جاء لدى كتاب الواقعية، في تحديد نقطة اساسية ومهمة مفادها ان الكاتب المسرحي لا يمكن ان يعبر عن الواقع وان يستثمر مفرداته اليومية ويعكسها في نصه الا اذا كان معاصرا ومتعايشا مع اهم مشكلات وتطورات مجتمعه، لان استخدام المفاهيم الشفاهية واليومية لا يتم الا عبر فهمه لحياة الناس وحراكهم الاجتماعي، فقد كانت (دورا) من اهم مفردات ابسن التي وقفت ضد مفردات (نساء) مجتمع بالكامل وفرضت ارادتها، لان الفكرة السائدة ،هي انحناء المرأة أمام القانون الاجتماعي التي يمثل طقسا متعارفا عليه – وفق – فوكو – هذا ومن الممكن ان يشكل اي شيء في الحياة الاجتماعية مفردة شعبية وليس الامر محددا باللفظ كما مر بنا، ومن امثلة ذلك ان استخدام عربة بمزايا شعبية تعمل في الاسواق داخل النص ترتبط بشخصية راحله مثلا، يمثل استثمارا لمفردة شعبية موجودة بالفعل في المجتمع، ويقوم على اساسها فعل الشخصيات الاخرى،اواستخدام نوع من القماش يمر ذكره على لسان احدى الشخصيات يهدف ربما الى توكيد فكرة لطبقه الاجتماعية المترفة عن الطبقة الفقيرة التي ربما ترتدي ملابس بائسة .، لذلك نجد ان المفردات الشعبية ذات تعدد وتنوع وغير محددة باللفظ وحده سبب.

ان تفاعل المفردات الشعبية والتعبير عن روح الواقع لم تكن حكرا على الكاتب المسرحي العالمي، لاننا نجد ان المسرح العربي ومنذ بداياته قد بدأ بترسيخ مثل هكذا مفاهيم ، وعند (مارون النقاش9 عندما قدم مسرحية (البخيل) و مسرحية(ابو الحسن المغفل) والكثير من المسرحيات المقتبسة ، فأنما هو يفعل ما ينسجم مع اطار الحكاية ومن اجل خلق اجواء شرقية ومحلية ، فضلا عن عناصر الاغراء والتشويق ليصل بذلك على اجتذاب الجمهور، وهذه المحلية هي ما دعت النقاش الى ادخال مفردات قريبة الى روح المجتمع ومتداولة في يومياته وهذا نابع من عنصر الجذب التي تمثله اعماله [37].

وقد ظهر كتاب عرب اخرين كان هدفهم العمل على روح الواقع ومفرداته ويومياته حتى من خلال موضوعات غير محلية ولا تنتمي للواقع، فأنهم كانوا يعملون على جرها الى الواقع والتعبير عنه من خلال ادخال مفردات يومية او تراثية متداولة ومفردات شعبية من واقع المجتمع ، فقد عمل في لمغرب العربي (الطيب الصديقي) على المقامات ومن اهمها (مقامات بديع الزمان الهمذاني) وفي مصر (الفريد فرج) قام بتطعيم مسرحياته بعناصر تراثية، وفي تونس حاول (عز الدين المدني) العمل على تأصيل المسرح العربي وفق فهم الواقع ومفرداته المكونة له، و(عبد الكريم برشيد) في المسرح الاحتفالي، و(عبد الرحمن كاكي) في م س . . .رح (الكراكوز) و(روجيه عساف) بمسرح الحكواتي في لبنان، ومسرح الفوانيس لـ. (خالد الطريفي) في الاردن [38].

ان المفردة الشعبية قد تكون ليست وليدة الحاضر وانما هي ممتدة الى الماضي والتراث، لان المجتمع ينطلق من موكونات تاريخية/وموروثات، وهذا ما يشكل حاضره، لذا فالخرافة الشعبية والموروثات الحكائية كانت معين جيد لكتاب كثيرين في الوطن العربي والعالم، وهي انما منطلقات اساسية لبعضهم ممن تم ذكرهم ، بسبب من كونها قد تحولت لمفردات موجودة داخل المجتمع ومن ثم انتقلت الى النص ، فضلا عن فضل الكتابة باللغة الدارجة الشعبية لما فيها من جماليات ترقى الى النص الفصيح نفسه، كبعض الاحتفاليين ففي المسرح المغربي كانت آليات الكاتب تضمن العمل على استنطاق الواقع ودفعه الى صيرورة جديدة من خلال اثارة التساؤلات حول الحاضر وبث الحياة في النص عبر استخدامات مفرداتية من خارجه، لتتحرك فيه

لطاقة الانتاجية الجمالية والمعنائية والمفاهيمية بإطلاق الدلالة (المفردة الشعبية) الجمالية، من اجل انتاج دلالة جمالية جديدة ومعنى جديد اخر [39].

ان استخدام المفردات الشعبية الراكزة في الحياة العامة، تعني جعل الكاتب اكثر معاصرة من غيره من الكتاب البعيدين عن المجتمع بنصوصهم، وهو ايضا ما يمنح الكاتب القدر على التخلص من الكثير من القوانين التي تعيق تشكيل النص بهذه الطريقة التي تعتمد المفردة الشعبية من غيرها[40].

ولان المسرح العربي كان ولفترة طويلة يعيش على انتاج الاخر الغربي، فقد عمد بعض الكتاب العرب على ايجاد فسحة من الحرية والتعبير عن واقع يمتليء بالفكر والتراث والهموم اليومية والمعاصرة، ويمتلك غناه المتفرد، ولانهم يدركون ان المسرح يرتبط بالمجتمع والانسان ارتباطا حقيقيا وحيا وصميميا ويعمل على تجسيد قضاياه وموروثه وتاريخه الشعبي، لذا فقد سعوا الى ضخ المفردة الشعبية في نصوصهم من اجل الاصالة والاقتراب من المجتمع التي يعيشون فيه، وبهذا وجد الكاتب العربي في تلك المفردات على تنوعها معين وساند لهم لتدعيم اصالتهم وتقوية رؤاهم الفكرية ومنحها بعدا اجتماعيا[41].

وفق ما تقدم يجد – الباحث – ان عملية التلاقح الصحيح – بالمفردة الشعبية تعد مرتكزا مهما لكل الكتاب الذين عملوا عليه ، لانه يمتلك خصوصياته المميزة له في الحياة والفن والجمال، وكذلك فأن الافكار الخاصة بعملية علاقة الشعبي بالصحيح لم تكن غائبة عن بال الكثير من المفكرين في الفن والجمال، كما مر، فالفن هو التعبير الصادق عن روح المجتمع وقضاياه الإنسانية في كل زمان ومكان.

❖ **الدراسات السابقة** . لم يعثر . الباحث . وحسب علمه على إي دراسة سابقة تناولت مفهوم إدخال المفردات الشعبية في النص المسرحي الصحيح .في الدراسات الأكاديمية.

❖ المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:-

1- المفردة الشعبية تأخذ بعدا ذهنيا مختلفا وفق وظيفتها الاجتماعية عن الاستخدام اللساني المقنن.

2- هناك سياقين يحكمان دخول المفردة الشعبية للنص الصحيح،هما خارجي الكلام وداخلي/بسياق وبنائية النص الصحيح.

3-جمال المفردة الشعبية داخل النص تعمل على خلق تواصل حياتي اكبر عدد من الجماهير.

4-التطعيم بالمفردة الشعبية يمنح النص أبعاد جمالية وبسط الأفكار ويحييها للآخرين/القراء.

5- المفردة الشعبية ليس شرطا أن تكون ايجابية، بل ربما يبين ممن خلالها الكاتب سلبيات المجتمع ومثالبها.

6-استثمار المفردات الشعبية المتنوعة يجعل الكاتب أكثر معاصرة وتفاعل مع محيطه.

7- انتباه الكاتب العربي في تقديم ترابطاته الاجتماعية وفق فهمه للتراث وأهمية المفردات الاجتماعية الشعبية.

اولا . مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	السنة
1.	المفتاح	يوسف العاني	1968
2.	كان ياما كان	قاسم محمد	1976
3.	ليلة من ألف ليلة	فلاح شاكر	1978
4.	ألف قتيل وقتيل	فلاح شاكر	1978
5.	أنى لك ياشاكر	يوسف العاني	1981
6.	الأمس عاد جديدا	يوسف العاني	1981
7.	راس الشليلة	يوسف العاني	1981
8.	الملحمة الشعبية	قاسم محمد	1983

.9	نديمكم هذا المساء	عادل كاظم	1984
.10	رسالة لطير	قاسم محمد	1985
.11	خيط البرسم	يوسف العاني	1986
.12	ف رحلة ورحلة	فلاح شاكر	1988
.13	ف امنية وامنية	فلاح شاكر	1989
.14	زنب والخزانة	فلاح شاكر	1992
.15	لجنة تفتح ابوابها متأخرة	فلاح شاكر	1998
.16	مائة عام من المحبة	فلاح شاكر	1995
.17	اكتب باسم ربك	فلاح شاكر	2000

ثانيا . عينة البحث

ت	ا سـ ..م المسرحـ ي ..ة	ا سـ ..م المؤ لـ ف	لسنة
1	المفتاح	يوسف العاني	1968
2	لجنة تفتح ابوابها متأخرة	فلاح شاكر	1998

ثالثاً – تحليل العينات

العينة الاولى

أولاً: مسرحية (المفتاح) 1968

تأليف: يوسف العاني

يقص المتن الحكائي لمسرحية (المفتاح) ليوسف العاني برغبة رجل وامرأة بالانجاب، انجاب طفل يملآ عليهم حياتهم وعبره يمارسون وجودهم وكينونتهم الانسانية ويحققون رسالتهم في الحياة، الا ان ولادة عالم جديد او طفل لا يتحقق بسهولة او برغبة ، فمخاض ما قبل التكوين هو اصعب من التكوين نفسه ، لذلك يضع العاني شخوص مسرحيته وسط رحلة من العوالم المتعددة والتي لا تخرج عن فضائها الشعبي الجمالي، لا يتم تأسيس هذا العالم الجديد (الطفل) الا بعد ذهاب الرجل (حيران) وزوجته (حيرة) ورفيق رحلتهم (نوار) ويسميها – الباحث – رحلة الى الفكر الشعبي والمثيولوجيا الشعبية بترسيمة نصية تحتوي صياغة النص الفصيح ببداية شعبية بحتة.

يذهب الثلاثة وفق طريق مرسوم سلفا ، رسم من قبل الواقع الشعب ومرزوم بحكاية او اغنية شعبية بمفردات شعبية ، وهي اهم ما يرتكز عليه هذا (البحث) اذ ان من يتتبع الاغنية وابياتها الشعبية سيدخل مباشرة الى متن الحكاية لانها هي الخط الذي سيسير وفقها الشخوص والاحداث .والاغنية تقول:

يقف الكتب (يوسف العاني)* في مسرحية (المفتاح) حكاية شعبية مضمنة بأغنية شعبية يرددها الأطفال على شكل رحلة لأي إنسان يقومبرحلة بحث يهدف منها تحقيق امنية له ، تقول (الأغنية/الحكاية): "

ياخشيبة نودي نودي
وديني على جدودي
جدودي بطارف عكا
يعطوني ثوب وكعكعة
والكعكعة وين اضمها
أضمها بصنيديكي
صنيديكي يريد المفتاح
والمفتاح عند الحداد
والحداد يريد فلوس

والفلوس عند العروس
والعروس بالحمام
والحمام يريد قنديل
والقنديل واكع بالبير
والبير يريد حبل
والحبل بقرون الثور
والثور يريد "حشيش"
والحشيش بالبستان
والبستان يريد مطر
والمطر عند الله
لا إله إلا الله
لا إله إلا الله "

اكتنف نص مسرحية المفتاح تقسيمات ثلاث ارتآها العاني لبنائية نصه وهي:

1- المقدمة .
2- السفر .
3- الرجوع

يبدأ الراوي في القص عن حكاية (المقدمة) ويشاركه الثلاثة (حيرة، حيران، نوار) عن حكاية شعبية مفتوحة في أفكارها خارج الزمان والمكان .ان (حيران وحيرة ، دائمي السجال والنقاش التي يصل حد الشجار احيانا ، لذلك يعتمد العاني على شخصية (نوار) في الربط بين الشخصيتين لما يحمله من عقل راكز وعي وفكر متقدم ويعد خير مرشد ودليل لافكارهما ،فضلا عن مرافقته لهما الرحلة، وهنا يحاول العاني طرح بعض الهموم الانسانية التي تتخلل الحياة الاجتماعية للمجتمع العراقي/ العربي و رغبته في ولادة طفل جديد (حياة جديدة) ليس يمتهن فيها الانسان ولذا يدعو العاني وفق هذه الفكرة الى الحصول على طفل ، في اتخاذ سبيل السعي لذلك ، فلا يحقق الانسان طموحه بالنوم ، او الاتكال على الآخر ، من يريد العالم الجديد الحقيقي، من يريد ان يغير وضعه عليه ان ينهض ووان يعمل ويجد ويجتهد لينال من اراد. تلك اهم بؤرة اراد (العاني) ان يصرح بها في نصه المسرحي (المفتاح).

يبدأ النص اولا وقبل كل شيء بالحكاية/ الاغنية الشعبية التي وردت سالفاً بمفرداتها المكونة لها (الشعبية) لتكون مدخلا اساسيا لنص المسرحية (الصيح) وقد بنيت وفق هذا البناء بشكل متماسك تقوم عليه المسرحيه بكاملها ، بحيث لم تم ازالة الاغنية الشعبية ، فأن النص سيتداعى برمته ، ثم ان التعابر الذي اراده الكاتب للتعبير عن الحياة والانسان بداخل مجتمعه سينهار هو الاخر ، ويصبح النص غريبا عن البيئة التي ولد فيها ورغب بالتغبير عنها .

من هنا تتشكل رؤيا الكاتب المبنية على مفتتح شعبي اذ يطلق الراوي باب الافتتاح بما يلي:

الراوي:عندنا حكاية، حلوة محناية *

تى ما التي يدعو الكاتب لوضع كلمة (محناية) في المفتتح، اليس اراد ان يشير الى مناخ نصه الفصيح وتداخله مع المزاج والفكر الشعبي ؟ ثم الم تستند الحكاية برمتها على (ياخشيبة نودي نودي ، وديني على جدودي) ورسم مسارات احداث النص بناءا على ماجاء بالأغنية . ثم يبدأ الحدث داخل النص

حيرة : ياناس ياعالم ايوجد زوج لايريد طفلاً ؟ **

ان مفردتي (يا ناس،يا عالم) التي اطلقتها (حيرة) باتجاه القارئ/ المتفرج تعمل في مكانين بنفس اللحظة ، فهي في ملفوظ شعبي ، لكنه في نفس الوقت مكتوب وملفوظ فصيح ، وهنا يلتقي الفكر الشفاهي العام مع فكر النص الخاص، يتوافق هنا الخارج / الشعبي /المسموع (العام) بالداخل / النص/ المقروء/ المكتوب (الخاص)ان سياق النص الى العاني قد عمل على احكام المفردتين المؤسستين لنصه بحيث لاتعلو احداها على الاخرى في البناء وهذا ما يعني انسجامهما وقدرتهما في تطورية الاحداث وفق جمال محسوب ومدروس من قبل الكاتب وما يمكن ان تمنحه المفردة الشعبية من غنائية وقدرة على اختزال ما تقوله المفردة الفصيحة بتعقيداتها وقواعدها اللغوية .

وقد عمل الكاتب في مسألة الاخذ من الواقع ما توافق مع افكاره بحيث جاءت منسجمة ومتلاحمة بشكل لايشعر القارىء معه انها غريبة وغير منسجمة مع روح النص الصيح (المفتاح), وفق الأغنية فأن الرحلة تبدأ من البحث عن مفتاح لصندوق، فالعلة هي المفتاح ، المفتاح التي يفتح المنغلقات من الحياة الاجتماعية ، فالصندوق يريد المفتاح وعملية ايجاده تحتاج الى مشورة الاجداد السبعة في النص، لتبدأ الرحلة في الافق المفترض ، فمن الاجداد الى الحداد الى العروس ، الى الحمام الى القنديل الى البير (مكان سقوط القنديل) الى الثور التي يقرونه الحبل التي يخرج القنديل من البئر ، ثم الى البستان التي يريد حشيشه المطر والمطر لا يهطل الا بقدرة الله (سبحانه وتعالى)ويبدأ الدعاء وينزل المطر وتنتهي رحلة (الذهاب) حسب تقسيمات العاني وتبدأ رحلة (العودة) والرجوع ، لانهم حققوا كل ماضمنته الاغنية الشعبية المثيولوجيه، لكن الحال لم يبق كماهو ، فقد كان الزمن يسير على سجيته مما قد غير الاحوال ، فالحداد لم يبق على حاله لانه مطارد من قبل صاحب الملك ، وكذلك بقية من مروا بهم في طريق الذهاب لتحقيق مطالبهم.والعاني لم يكن ليغلق النص بنهاية محددة ويقضي على أراء القارىء ويحددها فقد تركت النهاية له، لان الرحلة هي اجتماعية ولا تتعلق بحيران وحيرة ونوار وحدهم ابدا، انها رحلة مجتمع يريد تحقيق غاياته بالسعي نحوها، بأراته التي يدعوه العاني لامتلاكها ونهضتها , ويتضح ذلك في الحوار التالي:

الراعي: دعني اكمل، هذه المجموعة مسكينة،تظل تدور وتدور ولا تدري ماذا يجري حولها، حاجز سميك على عيونها وهي تدور وتدور ، توصل الماء للارض العطشى لترتوي ، لتزيد الخير ، وحين ينتهي عملها تعود عطشى يلفها الدوار، اذا ما سارت بخط مستقيم ، لان الدوران يصبح تصرفها الطبيعي. *

ويردد الحداد الحوار التالي اكثر من مرة:الحداد : بالعرق والتعب والنار احول الحديد الجامد الى سائل احمر*

ودعوة العاني واضحة في الحوارين السابقين ، فالانسان مسلوب الارداة انسان مسكين ، لكنه يستطيع ان يجعل من الحديد سائل بالارادة،وان اراد هو ذلك فسيكون له ،لكنه سيبقى مسكينا ابد الزمان ان تكاسل ورضخ وتباطيء عن الركب الانساني.

لقد صاغ العاني موضوعته هذه من رحم المجتمع وليس من خارجه ، المجتمع الذي رأى ابان تلك الفترة يتعرض الى ويلات خارجية ، وهو داخليا عليه ان ينهض وينتبه، ثم ان الحضارة الانسانية تتقدم وعليه

ان يكون موافقا مع هذا التقدم ويسير معه جنبا الى جنب ، ولذلك فقد كان للمفردة الشعبية دورها الحاسم في الفعل الكتابي ، وخط الافعال المتصاعدة وهو ما يشير الى ان (العاني) قد خبر الوضع الاجتماعي وتعايش معه ولم يترفع عليه، بل كان همه مجتمعه وان يكون المعبر عن تطلعاته فقد كان قريبا منه، وعمل بقصدية عالية حين اختار ان تكون المفردة الشعبية هي ما يفتتح به احداث (المفتاح) لانها الاقرب والاكثر اختزالا لافكاره ، بما تمتلكه من قابلية على التعبير بعيدا عن التعقيدات ، فضلا عن تبسيط الحكاية التي يريد ايصال اهدافها الضمنيه الى اكبر عدد من المجتمع ، فالمسرح يشكل هنا مدرسة اجتماعية يتعلم منها المجتمع وينتبه لحاله ويقارن وضعه مع غيره من المجتمعات من خلال دعوة الكاتب له، فضلا عن كون النص الذي يعتمد اختيار المفردات الشعبية داخل النص الفصيح يتبنى الهم الاجتماعي والفكر الشعبي ويكون رائقا للكثير من ابناء المجتمع الواحد، لانه يعد رسالتهم للانسانية ، وحامل لفكرهم اليومي وهموهم .

العينة الثانية

الجنة تفتح ابوابها متأخرة (1998)

تأليف: فلاح شاكر

تقص فكرة مسرحية (الجنة تفتح ابوابها متأخرة) في عودة غائب الى بيته ، حيث كان اسيرا لفترة طويلة من الزمن، مقابل انتظار زوجته له ، يعود بكل تلك الحنين وتلك اللفهة الى بيته الذي يرفضه رفضا قاطعا ولا يأبه به ابدا من خلال رفض زوجته له ، ثم يبدأ الزوج بمحاولة اقناع زوجته انه هو زوجها وليس غيره ، لكنها ترفض مجدداً ، ويبدأ الرجل بالعودة الى الوراء ومحاولة اثبات ذاته ووجوده امامها عبر سرد ذكرياته معها ، وتقر اخيرا انها وبسبب ويلات الحرب وعدم قدرة المرأة بالامساك برجل ، لان أي رجل امام الحرب لايمكن الامساك به والمحافظة عليه ، فهو وقود الحروب التي يشعلها محبيها من عشاق الحروب ومرضى النفوس ، وهي انما رفضته مخافة ان تفقده مرة اخرى ان هي اعترفت له بانه زوجها , لكن الأخطر من ذلك هو الأثر النفسي التي احدثته الحروب ، ما جعل كثيرا من القيم تساوي صفرا ،طالما أن قيمة الحياة نفسها مهددة في الصميم .عبر فانتازيا حوارية دارت بين الزوج العائد بعد عشر سنوات قضاها في الأسر عقب انتهاء الحرب ، وبين الزوجة التي ظلت تنتظر عودته ، وتحاور عالما منشغل بالقتل والحروب والاعتقال , المفاجأة أن الزوجة لم تتعرف على الزوج العائد بعد هذه السنوات التي ضاها وراء القضبان ، كان اللقاء بينهما ممتلىء بالانكسارات الداخلية ، في لحظة الهشاشة الثابتة للوعة فرد محكوم بحرية غالية الثمن ، صوته صوت الإنسان لضلك ، الحر ، الصعلوك الملكي في الزمن البائس ، زمن تقارير أجهزة الأمن وأحذية البوليس ومعسكرات التعذيب وخنق عفوية الفرد، عائد يمشي في حقل من الألغام ومع ذلك يريد أن يعيش ، أن يسير مغمض العينان إلى حبيبته ، أو إلى وردة بعينها يهديها إلى من يحب . ما زالت الزوجة تتنكر لهذا العائد الذي أصبح الماضي بالنسبة له طفولة منسية ومهملة ، ولم يعد قادرا على مواجهة ليله الفظ .هو محتشد بالخوف والضياع والرغبة والاحتمالات، وهي قف بمقعد المسافة بين الماضي التي لم يعش تماما ، وبين المستقبل التي لم يقبل بعد .

الزوج يحاول زرع وردة امل وسط كل الخراب المحموم بالدمار، عبر تلقائيته ومحبته للحياة ولبيته الزوج يحاول إستنبات زهرة لنفسه من ذلك الخراب ، يسقيها بالبراءة وقليلا من التمرد والأمل، ازاء مناخ من اللاجدوى والرفض واللافائدة، حيث ينتهي العرض في لحظة الذروة، دون أن نعتبرها لحظة إنفراج، هي

نهاية لاتعني توقف بقدر ماهي بداية لتكرار الأحداث داخل الزمن في مكان مختلف ، فالتوقف هنا استمرار لا إنتفاء.

إن هذه المسرحية في جوهرها نشيد للحرية ، فإذا كان تجاوز الموت في الحرب انتصارا رمزيا ، فإن موضوع الحرية بمعناها الواسع المتعدد هو المحور الرئيسي للنص، إنها رسالة مفعمة بالإنسانية.

ولقد شكلت الحروب في العراق منتجا اومصنعا للهموم بحيث ان الكاتب هنا يعول على الهم الشعبي كثيرا بكونه ظاهرة استمرت عقود ولا زلت ، لذا نجد ان بيئة الشخصيات هي بيئة محلية بحتة ارتكزت على بيت زوجة منتظرة لزوجها منذ عشر سنين، هذه السنين مرت وهي تقطف زهر العمر عاما بعد آخر، ولان الحرب شيء عام وليس خاص، شيء لا يتعلق بفرد وانما بمجتمع بكامله، لذلك كانت الشخصيتين تعبران عن الحياة الاجتماعية وهمومها،عبر شخصيتيني محطمتي النفس :

الاسير :أهكذا نلتقي ؟! كنت احلم بألف صورة وصورة للقائنا.. (الزوجة جالسة على السرير تشيح بوجهها عنه) الباب تتآكل أصباغه ويترك كما الجريح ، الحديقة أصبحت سوق تضع للضار أين أنا ما كل هذا؟ لقد قتلت أحلامي ... وبيتي .. هذا البيت لم يعد بيتي .. أواه يا بيتي ما تركته هكذا ولا أريد أن أعود إليه وهو خرب ... يا له من خذلان وخيبة ..أنت لم تعودي زوجتي " [42], وهو حال كل النساء المنتظرات وكل الرجال العائدين في تلك الفترة التي استمرت فيها الحرب ردحا من الزمن.

لقد حاول المؤلف ان يعزف على اوتار الذات الاجتماعية ليداعبها باختياره موضوعة من صميم روح المجتمع ، فالمجتمع يمد الكاتب بعلامات تمثل خير معين له في توصيل افكاره وتأسيس قضيته، فالحرب هنا تعد بترسخها وويلاتها وحضورها اليومي في حياة الناس خلال استمرارها لفترة طويلة ، تعد من المفاهيم والتجارب الشعبية للناس لانهم ادخلوا فيها شاءوا أم أبو، فهي حاضرة في حياتهم بالقوة وهم لايجدون منفذا في الهروب منها ، بسبب يد السلطة القاسية، لذا فثمة مدلولات تتحدد ماهياتها وفق التصور الذهني الاجتماعي ، بحيث امتلكت جاهزيته معنائية كونها اصبحت متدا ولا شعبيا مهيمنا، فنجد حتى الاطفال قد تشكلت لهم وجهات نظر تجاه هذا الهم اليومي/ الشعبي، لان منهم من فقد اخاه او اباه او عائلته حتى ،

الاسير : ماذنبي اذا كانت الحرب تهدي للاطفال شوارب بيضاء ؟؟ [43].

في مسرحية الجنة تفتح ابوباها لم تعب المفردة الشعبية ، فأذا حلت كمفهوم عام (الحرب) وآثارها النفسية، فأنها كمفردة ملفوظة شفاهية/ عامة/شعبية/ قد تواجدت بمكانها الحقيقي الصحيح، ولانها فرضت نفسها هناكضرورة لا مناص من وجودها وعدم الابتعاد عنها ، بحيث اننا نجد في ازالتها ما يخلف فراغا واضحاً ، لذلك فأن لجوء الكاتب اليها هنا كان من اروع ما بثه النص من جمال المفردة الشعبية ، ومن ثم لتذبيت وقعها اليومي/النصي في اذن القارىء وما ينزاح عنها من موسيقية اللفظ/القراءة ، وبهذا تكون قد شكلت حظورها الفاعل مختزلة عشرات الكلمات الفصيحة التي ربما لا تقترب من الهم والحس الشعبي، وكمفهوم شفاهي ملفوظ :

الاسير: يا حبيبة – فدوة اروحك – اروحك فدوة – يا بعد روحي

ثم يمر الكاتب عى مجموعة من المفردات الشعبية التي تشكل متداولا يوميا في حياة المجتمع العراقي، لكن البحث هنا وجد في الحوار السابق، من اهم المفردات الشعبية التي يمكن ان تؤشر مؤشرا فاعلا في توظيف مفردات شعبية تحمل بين طياتيها فكرا شفاهيا كمفرة (ياحبيبة) التي يمكن ان تعمل نفس عملها في الملفوظ الشعبي الشفاهي الاجتماعي، وهي ايضا تقوم بنفس الفاعلية عند كتابتها ككلمة فصيحة،

وهنا يقوم الكاتب باللعب على حبلين بمفردة واحدة، لانها يمكن ان تعب على المفردة الفصية وفي نفس الوقت هي مفردة شعبية يتداولها الناس على السنتهم،وبذا يتركز فعل الكاتب في التعويل على المفردة الشفاهية لفاعليتها في الجانب الفصيح والشعبي في آن واحد .

ثم مفردتي (فدوة اروحك) و(اروحك فدوة)، تلك المفردات الشعبية التي لها وقع خاص لدى المتلقي لما تحتويه من تشكيل فني عاطفي لدى المجتمع العراقي حصراً، والكاتب (شاكر) يؤكدها بقلبها مرة اخرى (فدوة اروحك، اروحك فدوة) وهي تحافظ على الشكلين وتؤديان نفس المعنى، وهي لاتخص علاقة الزوج بالزوجة ، بل ربما الام وولدها،الاخ واخيه ، باختصار لها معاني كثيرة ومواقع اكثر ، والكاتب يجمع بها كل تلك المواقع وكل تلك المعاني بذلك التكرار والتأكيد، لان هدفه فضلا عن تحريك عواطف ومشاعر المتلقي، ان يوصل رسالة الى المجتمع ان هذه الموضوعة تخصه وتمس يومياته واحاسيسه، وهو يريد ان يؤكد ارتباطه بالانسان التي ينتمي اليه، يؤكد انتماءه الاجتماعي، وبكونه كاتباً انموذجا لانسان عصره، فأنه يحمل على عاتقه رسالة الانسان والتعبير عن همومه ومشاكله وقضاياه الاجتماعية المصيرية والفكرية .

في مسرحية (الجنة تفتح ابوابها متأخرة)، تشكل موضوعة (الحرب) اساسا بنى عليه الكاتب نصه، ووظف عبره المفردة الشعبية بشكل واضح ليوصل افكارا ما كانت المفردة الفصحية ان توصلها بسبب ابتعادها عن كونها متداولا يوميا، ربما لاتصل الى المتلقي لولا استخدامه لمفردة شعبية شفاهية او غير شفاهية، لذا كان تواجد المفردة الشعبية من ضرورات بناء النص، وهي بدخولها فضاء النص الفصيح كانت داعما في دفع الحدث الى امام، مع ما تمتلكه من حس جمالي متشكل سلفا في ذهنية المتلقي،فضلا عن وجودها الجديد الراهن مع الكم الكبير من المفردات الفصيحة التي كونت النص، والوقع الجديد لجاليات جديدة اكتنت بها في لحظة حاسمة من زمن النص، فقد جاءت لتحل اشكالية لدى الكاتب ، اشكالية تعبيرية امتازت بها المفردة الشعبية هنا لانها قدمت وساهمت فكرة النص وعبرت عن فكته بسلاسة وعمق، ودون اللجوء الى الشعر والخيال للتعبير عن لحظة عاطفية عند الشخصية ، بل ابعدت الشعر والخيال واحلت محله الواقع بما فيه من فق تعبيري فائق، وبما فيه من واقعية شائعه يمتلكها الناس جميعا في المجتمع الواحد، لذا فقد تأتي المفردة الشعبية داخل النص الفصيح لتكون معبرا عن اكبر عدد من المجتمع، وتشمل تقريبا جميع افراده.

❖ النتائج

1- المفردة الشعبية بما تمتلكه من غنائية وقدرة على اختزال ما تقوله المفردة الصيحة بتعقيداتها وقواعدها اللغوية تمنح الكاتب قدرة على التعبير.

2-النص الذي يعتمد اختيار المفردات الشعبية داخل النص الفصيح يتبنى الهم الاجتماعي والفكر الشعبي.

3- المسرح يشكل مدرسة اجتماعية يتعلم منها المجتمع وينتبه لحاله ويقارن وضعه مع غيره من المجتمعات وفق دخول المفردة الشعبية ودورها الفاعل .

4-الكاتب المسرحي التي يعتمد ادخال مفردات شعبية في نصه الفصيح يعول كثيرا على الهم الشعبي واليومي للمجتمع .

5-يتركز فعل الكاتب على المفردة الشفاهية لفاعليتها في الجانب الفصيح والشعبي في آن واحد .

5-هدف الكاتب من ادخال المفردة الشعبية هو تحريك عواطف ومشاعر المتلقي وخلق تواصل فكري اجتماعي.

6- بادخال المفردة الشعبية للنص الصريح تبرز رغبة الكاتب بإيصال رسالة الى المجتمع ان هذه الموضوعة تقص يومياته واحاسيسه .

7-المفردة الشعبية توصل افكارا ما كانت المفردة الصحية ان توصلها بسبب ابتعادها عن كونها متداولا يوميا شفاهياً.

8-تحل المفردة الشعبية اشكالية تعبيرية لدى الكاتب ، دون اللجوء الى الشعر والخيال في اماكن عاطفية.

❖ **الاستنتاجـ . ..ات**

1- تواجدت المفردات الشعبية في النصوص المسرحية العالمية والعربية على حد سواء .

2- المفردة الشعبية ليس ملفوظ فقط ، بل تتعدى الى الحركة والشخصية والمفهوم .

3- الكاتب ينتقي المفردة الشعبية التي يتواصل عبها مع المجتمع .

4- النص المسرحي الذي يتضمن مفردة شعبية يكون اكثر تعبيرا عن الواقع اليومي للمجتمع والفرد.

5- فعل المفردة الشعبية لايقل عن المفردة الصحيحة.

6- تمثل المفردة الشعبية للكاتب اختزالا لكثير من الكلمات الصحيحة.

7- الفكر الشفاهي /الشعبي لم تغب عن الدراسات الانسانية.

8- اداء المفردة الشعبية داخل النص الصريح يتميز بالفاعلية والقدرة على التعبير المباشر عن الشخصية الاجتماعية بتنوعها وطبقاتها.

9- يمكن ان تعمل المفردة الشفاهية بنفس القوة في اللفظ الشعبي والكتابة الصحيحة.

10-الكاتب يبغي عبر المزاوجة بين المفردات الشعبية والصحيحة للوصول الى ابعاد جمالية.

❖ **المقترحـ . ..ات**

1-دراسة المفردة الشعبية في العرض المسرحي .

2-دراسة المفردة الشعبية ودورها في الارتجال داخل العرض المسرحي.

3-المفردة الشعبية وعلاقتها بالفكر المثيولوجي في بنية النص المسرحي العراقي.

❖ **التوصيـ . . ..ات**

بعد ان اتم الباحث بحثه هذا فقد توصل الى التوصيات الاتية:

1-ان تدخل مادة الفكر الشفاهي كمادة اساسية لمرحلة الدراسة الاولية .

2-تسليط الضوء على اهمية الفكر الشفاهي والمفردة الشعبية التي ترقى الى اللفظ الصحيح وتعمل عمله وقد تفوقه في مادة المسرح العربي ، وتحديدا في نصوص الكتاب العرب والعراقيين .

3-اقامة مسابقة مسرحية للطلبة الذين يعرفون بكونهم يعدون او يكتبون نصوصاً مسرحية ، ومشاركتهم بمسرحيات تضمن ادخال مفردات شعبية في نصوصهم ويمنحون جوائز عند الفوز .

الهوامش

---

(1) سالم سليمان النجاش ،المعجم اللغة وعلم الدلالة ،(جدة :جامعة عبد العزيز ،2008) ص 44.

(2) مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ،(القاهرة :الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ،1983) ص 188.

(3) حجر بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ،ص 43 .

(4) حجر بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ،ص 581 .

[5] مجموعة من الكتاب ، اللغة في المسرح (حلقة بحث عربية) ط 1، (الشارقة :دائرة الثقافة والاعلام ،د.ت) ص 16و13.

[6] عواد علي ، شفرات الجسد ، ط1 (عمان : دار ازمنة ،1996) ص 47.

[7] المصدر نفسه ، ص 48.

[8] دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات (السيموطيقيا) تر: أ.د, شاكر عبد الحميد (مصر ،اكاديمية تلفنون ، 1999) ص 22 .

[9] س،رافيندران،البنيوية والتفكيكية،تر:خالدة محمد ط1(بغداد:دار الشؤون الثقافي ،2002) ص 34-36.

[10] د.باسم الاعسم ، مقاربات في الخطاب المسرحي ،ط1(دمشق:دار الينابيع ،2010) ص 35-36 .

[11] بيير جيرود ، علم الدلالة ، تر: د. منذر عياشي ،(دمشق : طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، 1992)،ص 56.

[12] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، ط2،(مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1977)، ص 24.

[13] امبرتو ايكو ، التأويل بين السيميائية والتفكيك ،تر: سعيد بنكراد ،(الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ، د.ت)، ص32 .

[14] عمارة ناصر ، اللغة والتأويل ، ط1 ،(الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2007)، ص 28-29.

[15] رومان جاكوبسون وموريس هال ، اساسيات اللغة ، تر:سعيد الغانمي ،ط1 ،(الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ،2008)، ص111.

[16] عواد علي ، غواية المتخيل المسرحي ، ط1 (الدار البيضاء : ال.مركز الثقافي العربي ، 1997) ص 89-92.

[17] د.نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، ط1، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، 2004)، ص 17.

[18] اكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي (دراسة سيميائة)،ط1 ،(دمشق : دار مشرق- مغرب)1994،ص69-70.

[19] محمد خطابي ،لسانيات النص (مدخل الى انسجام الخطاب) ،ط2 ،(الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2006، ص59.

[20] محمد خطابي ، مصدر سابق ، ص 59-60 .

[21] حسين خمري ، نظرية النص (من بينة المعنى الى سيميائية الدال)ط1(الجزائر : منشورات الاختلاف ،2007) ص 67 .

[22] كريستوفر نورس ، التفكيكية (النظرية والتطبيق)ط1, تر : رعد عبد الجليل ، (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتويع ، 2008) ص64.

[23] حسين خمري ، نظرية النص ، مصدر سابق ، ص 68-69.

[24] بول بواسيه ، المسرح والعلامة والمجتمع ، تر: د.هناء خليف ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ع (4) (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008)، ص 153.

[25] بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي (اصول وتطبيقات) ط1، (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، 1999)، ص 25-26

[26] والترج اونج ، الشفاهية والكتابة ، تر: د. حسين البنا عز الدين،سلسلة عالم المعرفة العدد(182)،الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 1994، ص 25.

[27] نورثروب فراي ، تشريح النقد ، تر : محي الدين صبحي (دمشق : وزارة الثقافة ، 2005) ص60.

[28] ميشيل فوكو ، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا ط1(بيروت:دار التنويرللطباعة والنشر ،2007) ص29-30.

[29] ر.ف.جونسون ، الجمالية ، تر: د.عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ،(بغداد : وزارة الثقافة والفنون ، 1978) ،ص52-53 .

[30] عبد الكريم هلال خالص ، اسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة،ط1،(بنغازي :جامعة قاز يونس،2003)،ص48.

[31] بشرى موسى صالح،وليم شكسبير ، (بيروت : دار الكتاب العربي ، د.ت)، ص 40-41 .

[32] والتر اونج ، الشفاهية والكتابية ، مصدر سابف ، ص 89.

[33] محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ،ط7(مصر :دار نهضة مصر ، 2007)ص453.

[34] كينيث مور ،الشعر والنثرفي المسرح ،تر:يحيى صاحب، مجلة الثقافة الاجنبية ،ع(1) ،السنة (27)،بغداد: دار الشؤون،2006،ص163.

[35] غورغي باتشف،الوعي والفن ،تر :نوفل نيوف ،ع(146)الكويت:المجلس الوطني،1990، سلسة عالم المعرفة، ص260-261.

[36] مالكولم براد بري وجيمس مكارفلن ، الحداثة،ج2،تر :مؤيد حسن،(بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر ،1990)ص272-274.

[37] جميل نصيف التكريتي ، المسرح العربي (ريادة وتأسيس)،ط1(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، 2002) ص87

[38] شفاء العمري ، التجريب المسرحي في الالفية الثالثة ، مجلة دجلة ، ع(22) ، بغداد: وزارة الثقافة ، 2006.ص43.

[39] د.فاطمة بدر ،تحديث ادوات الخطاب المسرحي وتقنياته، مجلة دجلة ، ع(20) ك2، بغداد : وزارة الثقافة،2006،ص36.

[40] فرحان بلبل ، مراجعات في المسرح العربي ، ط1(دمشق:اتحاد الكتاب العرب ، 2001) ص 66-67.

[41] مصطفى رمضاني ، قضايا المسرح الاحتفالي ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1993)ص 11-12.

* يوسف العاني (1927-) : فنان وكاتب مسرحي رائد ، ولد في بغداد ، تخرج من كلية الحقوق سنة 1950 . ساهم بتأسيس فرقة المسرح الفني مع إبراهيم جلال ومع عدد من الفنانين الشباب عام 1952 ، مارس النقد السينمائي والمسرحي منذ عام 1952 وما يزال يمارسه ، عين أول مدير عام لمصلحة السينما والمسرح 1960 ، انتخب عام 1987 رئيساً للمركز المسرحي العراقي . من أشهر مسرحياته هي :

* يوسف العاني ، عشر مسرحيات من يوسف العاني ،ط1(بغداد:المؤسسة العامة للسينما والمرح ،1981) ص231.

** المفتاح ، ص 325.

* المفتاح ، ص 354 .

* المفتاح ، ص 368.

[42] فلاح شاكر ،الجنة تفتح أبوابها متأخرة،مسرحية، مطبوعة بجهاز الحاسوب،1998، ص3.

[43] الجنة تفتح ابوبها متأخرة ، ص6.

المراجع

1- القرآن الكريم

المصادر

أولاً -المعاجم والقواميس

1	مجموعة من الكتاب ، اللغة في المسرح حلقة بحث عربيةط 1،الشارقة :دائرة الثقافة والاعلام ،د.ت
2	عبد النور ، جبور المعجم الادبي بيروت ، دار العلم للملايين 1979
3	علوش ، سعيد ،معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ،ط1 بيروت :دار الكتاب اللبناني ،1985
4	الفيروز آبادي ، حجر بن يعقوب ، القاموس المحيط
5	النجاش ، سالم سليمان ،المعجم اللغة وعلم الدلالة ، جدة :جامعة عبد العزيز ،2008 .

ثانياً . الكتب

1	الاعسم ، د.باسم ، مقاربات في الخطاب المسرحي ،ط1 دمشق:دار الينابيع ،2010
2	اونج ، والترج ، الشفاهية والكتابة ، تر: د. حسين البنا عز الدين،سلسلة عالم المعرفة العدد182،الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، 1994.
3	ايكو، امبرتو ، التأويل بين السيميائية والتفكيك تر: سعيد بنكراد الدار البياء :المركز الثقافي العربي ، د.ت .
4	بلثف ، غورغي ،الوعي والفن ،تر:نوفل نيوف ، سلسة عالم المعرفة ،ع146الكويت:المجلس الوطني،1990.

5	بدر ، د.فاطمة تحديث ادوات الخطاب المسرحي وتقنياته، مجلة دجلة ، ع20 ك2، بغداد : وزارة الثقافة،2006.
6	براد بري ، مالكولم وجيمس مكارفلن ، الحداثة،ج2 تر:مؤيد حسن،بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر ،1990.
7	بلبل ، فرحان ، مراجعات في المسرح العربي ،ط1دمشق:اتحاد الكتاب العرب ، 2001
8	بواسيه ، بول ، المسرح والعلامة والمجتمع ، تر: د.هناء خليف ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد 4 بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008.
9	تشانلدر ، دانيال ، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات السيموطيقياتر: أ.د, شاكر عبد الحميدمصر ،اكاديمية تلفنون ، 1999رافيددران ، س، ،البنيوية والتفكيكيةتر:خالدة محمدط1 بغداد:دار الشؤون الثقافي ،2002.
10	التكريتي ، جميل نصيف ، المسرح العربي ريادة وتأسيس ط1 بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، 2002.
11	جاكوسون، رومان وموريس هال ، اساسيات اللغة ، تر:سعيد الغانمي ط1 الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ،2008.
12	جونسون ، ر.ف. ، الجمالية ، تر: د.عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي بغداد : وزارة الثقافة والفنون ، 1978.
13	جيرود ، بيير ، علم الدلالة ، تر: د. منذر عياشي دمشق :طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، 1992.
14	خلص، الكريم هلال ، لمس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفةط1،بنغازي :جامعة قاز يونس،2003
15	خطابي ، محمد ، لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب ط2 الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2006.
16	خمري ، حسين ، نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدالط1الجزائر : منشورات الاختلاف ،2007
17	رمضاني ،مصطفى ،قضايا المسرح الاحتفالي ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1993.
18	صالح ، بشرى موسى ، نظرية التلقي اصول وتطبيقات ط1 بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، 1999.
19	صالح ،د. بشرى موسى ،وليم شكسبير ، بيروت : دار الكتاب العربي ، د.ت.
20	علي ، عواد ، شفرات الجسد ،ط1 (عمان : دار ازمنة ،1996)
21	علي ، عواد ، غواية المتخيل المسرحي ،ط1 الدار البيضاء : ال.مركز الثقافي العربي ، 1997
22	العمري ، شفاء ، التجريب المسرحي في الالفية الثالثة ، مجلة دجلة ، ع22 ، بغداد: وزارة الثقافة ، 2006.
23	فضل، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الادبي ،ط2مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، 1977.
24	فوكو ، ميشيل ، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلاط1بيروت:دار التنويرللطباعة والنشر ،2007.
25	معلا ، د.نديم ، لغة العرض المسرحي ،ط1 دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، 2004.
26	ناصر ، عمارة ، اللغة والتأويل ،ط1 الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2007
27	نورثروب فراي ، تشريح النقد ، تر : محي الدين صبحي دمشق : وزارة الثقافة ، 2005).
28	نورس ، كريستوفر ، التفكيكية النظرية والتطبيق تر :رعد عبد الجليل ط1 اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2008 .
29	هلال ، محمد غنيمي ، النقد الادبي الحديث ط7مصر:دار نهضةمصر ، 2007.
30	اليوسف ، اكرم ، الفضاء المسرحي دراسة سيميائيةط1 دمشق : دار مشرق– مغرب1994.

ثالثاً . المجلات

1	كيفيث مور ،الشعر والنثرفي المسرح تر:يحيى صاحب، مجلة الثقافة الاجنبية ،ع1 ،السنة 27،بغداد: دار الشؤون،2006.