جامعة القادسية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية - كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

مفهوم الهوية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي

بحث تقدمت به

الطالبة (زينب رحيم حميد) الى مجلس كلية الفنون الجميلة_ جامعة القادسية
وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في قسم الفنون المسرحية

أشراف
أ.م.د مهند العميدي

1443هـ 2022

اعلن وأوكد بأن هذا العمل قد انجز من قبلي وهو خاص بأشراف مباشر من قبل (أ.م.د مهند ابراهيم مالك العميدي). باستثناء الاقتباسات والملخصات التي تم توثيقها.

اسم المشرف: أ.م.د. مهند ابراهيم مالك العميدي

التاريخ التوقيع.....

اسم الطالب: زينب رحيم حميد

التأريخ التوقيع.....

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

: {الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلامَ دِينًا}

صَدَّقَ ٱللَّهُ ٱلۡعَظِيمِ

الأية:(المائدة:٣)

الإهـداء

وصلت رحلتي الجامعية إلى نهايتها بعد تعب ومشقَّة. وها أنا ذا أختم بحث تخرُّجي بكل همَّة ونشاط، وأمتنُّ لكل من كان له فضل في مسيرتي،
إلى من أُفضِّلها على نفسي، ولِمَ لا؛ فلقد ضحَّت من أجلي
ولم تدَّخر جُهدًا في سبيل إسعادي على الدَّوام
(أُمِّي الحبيبة).
نسير في دروب الحياة، ويبقى من يُسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه صاحب الوجه الطيب، والأفعال الحسنة.
فلم يبخل عليَّ طيلة حياته
(والدي حبيبي)
والشكر والتقدير الى استاذي العزيز (د. مهند العميدي)

شكر وتقدير

أحمد الله تعالى أولًا وآخرًا على الفضل العظيم الذي منحني إياه، ثم أتقدم بالشكر لمن فضلهما لا ينقطع عليَّ والدي الحبيبين على كل جهودهم منذ لحظة ولادتي إلى هذه اللحظات المباركة، أنتم يا أبي وأمي نجاحي وفرحتي وكل شيء جميل في حياتي، ويسرني أن أوجه الشكر الجزيل لكل من نصحني أو أرشدني أو ساهم لو بشيء قليل أو وجهني في إعداد هذا البحث وإيصالي للمراجع والمصادر المطلوبة في أي مرحلة من المراحل التي مررت بها، وأشكر على وجه الخصوص الأستاذ الفاضل الدكتور: "مهند العميدي " على مساعدتي ومساندتي وإرشادي بالنصح والتعليم والتصحيح وعلى كل ما بذله معي.

الباحث.

ثبت المحتوى

الموضوع	رقم الصفحة
الآية القرآنية	٣
الإهداء	٤
الشكر والتقدير	٥
ملخص البحث	٦
ثبت المحتويات	٦-٧
الفصل الأول _الإطار المنهجي	٨
مشكلة البحث	٨
أهمية البحث	٩
هدف البحث	٩
حدود البحث	٩
تحديد المصطلحات	٩_١١
الفصل الثاني_ الإطار النظري	١٢_٣٦
المبحث الأول: مفهوم الهوية	١٣_١٨
المبحث الثاني: الهوية في المسرح العالمي.	١٩_٣٥
المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري	٣٥_٣٦
الفصل الثالث _اجراءات البحث	٣٧_٤١
مجتمع البحث	٣٧
عينة البحث	٣٧
منهج البحث	٣٧
أداة البحث	٣٨
تحليل العينة	٣٨

الفصل الرابع	**٤٢**
النتائج	**٤٣**
الاستنتاجات	**٤٣**
التوصيات	**٤٤**
المقترحات	**٤٤**
المصادر والمراجع	**٤٥_٤٧**

الفصل الاول

مشكلة البحث

تُعرّف الهوية بأنّها مزيج من الخصائص الاجتماعية والثقافية التي يتقاسمها الأفراد ويُمكن على أساسها التمييز بين مجموعة وأخرى، فالهوية خيرمن تعطي الابعاد والسمات الخاصة لكل مجتمع او حضارة او ثقافة معينة تبعاً لأبعادها الحياتية والفترة الزمنية، كذلك الهوية تضع الحدود مابين الثقافات والمواضيع من حيث ان لكل مجتمع او فئة معينة تمتلك خصائصها التي تكون هويتها الخاصة، لذلك من الطبيعي ان يمتلك الفن هويته التي تشكل حضوره وخصوصيته، فان لكل فن هويته الخاصة التي تضع الحدود بينه وبين اي فن اخر، كذلك يكون الفن هويته تبعاً لهوية العصر الذي يمثل انعكاس له، كما ان الفنان بحد ذاته يتبنى هوية خاصة تصنع له فرادته، وهويته تتمثل ببصمته الخاصة ، وخاصة في فن المسرح منذ نشأت الحضارة الإغريقية ومرورا بعصر النهضة والى ما بعد القرن التاسع عشر ، حيث شكلت مكونات الهوية اللغة والدين التاريخ والتراث محورا أساسيا لتعريف هوية أي مجتمع من خلال لغة المسرح التي تحاكي مرتكزات الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والمعرفية والجمالية ، وتحمل الهوية العراقية في المسرح الجامعي خطابات انسانية ثرية بالمعارف والمفاهيم الجديدة التي تضاف الى ابجدية المتلقي الخاصة اذ يستمد من خلالها الرؤيا الخيالية للأشياء ويشرع ابواب قراءة المستقبل بطريقة فنية مغايرة بالإضافة الى تعزيز روح الانتماء من خلال احياء التاريخ والتراث عبر المعالجات الاخراجية بوسائلها ومدارسها المختلفة بروح تقنيات الحداثة والتجدد ، واليات اشتغال مكونات الهوية في عروض المسرح من حيث صورها الشكلية ومفاهيمها المعرفية وانعكاسها على المتلقي .

ويعد المسرح عابر للهوية بحكم خطابه الانساني والجمالي ، عندما تبحث له عن هوية جغرافية كأننا نبحث عن مرجعية حزبية أو عشائرية، في كل الارث المسرحي

العالمي لاتوجد هوية لمسرح ما؟، لكن هناك هوية مشاريع كما بريشت او مايرهولد اوارتو وغيرهم!،وهناك هوية ثقافية كما في مسرح النو والكابوكي الياباني..هوية المسرح العراقي الحقيقية في اصالته واشتغالاته النوعية المختلفة عبر تاريخه الطويل، حضوره الفاعل في الوطن العربي بحكم التقادم الزمني ورسوخه واستمراريته...لكل تجربة مسرحية خصوصيتها في التعاطي مع العرض المسرحي ، العراق خصوصيته في الثمانيات والتسعينيات امتاز بالمشاكسة لكل ما ينتمي للسلطة ، وتونس تميزت باشتغلاتها الجمالية على مستوى السينوغرافيا والاداء التمثيلي، وهكذا.. العرض المسرحي العراقي له حضور وازن في المنطقة العربية وهذا لا يمكن إنكاره ، لكن المشكلة الكبيرة، ليس المهم (المكانة) بقدر اهمية الاختلاف القصدي في التجربة المسرحية، تجربة تبحث عن الارتقاء بالذائقة الجمعية داخل المجتمع ، وتكون مؤثرة اولا في ثقافتها. وعلى وفق ماتقدم تحدد سؤال المشكلة بالتساؤل التالي:

ماهي تمثلات الهوية في عروض المسرح العراقي ؟

اهمية البحث والحاجة الية:

تكمن إهمية البحث دراسة الهوية في عروض المسرح العراقي

هدف البحث :

– الكشف على مفهوم الهوية وتمثلاتها في عروض المسرح العراقي.

حدود البحث :

– الحدود الزمانية : ٢٠١٩_٢٠٢٢

– الحدود المكانية : بغداد

تعريف المصطلحات :

١–الهوية لغة:

الهوية في اللغة مشتقة من الضمير هو أما مصطلح الهو هو المركب من تكرار هو فقد تم وضعه كاسم معرف ب آل ومعناه ((الإتحاد بالذات)). ويشير مفهوم الهوية إلى ما يكون به الشيء هو هو ، أي من حيث تشخصه وتحققه في ذاته وتمييزه عن غيره ، فهو وعاء الضمير الجمعي لأي تكتل بشري ، ومحتوى لهذا

الضمير في نفس الآن ، بما يشمله من قيم وعادات ومقومات تكيف وعي الجماعة وإرادتها في الوجود والحياة داخل نطاق الحفاظ على كيانها[1]

الهوية هي محصلة لمجموعة من العلاقات والدلالات التي يضع فيها الفرد لنفسه نطاقا يشكل في إطاره هويته، بحيث تتوفر له من جراء ذلك إمكانية تحديد ذاته داخل الوسط الاجتماعي الثقافي الذي يعيش فيه، باعتباره نظاما مرجعيا على مستوى السلوك".[2]

أما علم الاجتماع فيعرفها تحت مسمى الهوية الجمعية وهي تدل على ميزات مشتركة أساسية لمجموعة من الناس، تميزهم عن غيرهم من المجموعات. أفرادها يتشابهون بميزات أساسية كونتهم كمجموعة، ويختلفون في عناصر أخرى لا تؤثر على كونهم مجموعة.[3]

الهوية اصطلاحا :

" احساس الفرد بنفسه وفرديته وحفاظه على تكامله وقيمته وسلوكياته وأفكاره في مختلف المواقف" [4]

اجرائيا :

الهويه هي الصفة التي تطلق على الفرد أو المجموع اللذين يحملون صفاة تميزهم عن الآخرين من جميع الجوانب الاجتماعية السياسية الاقتصادية والدينة.

٢ -**التمثلات :- لغة:**

جاء في اللغة العربية (التمثل) و (التمثلات) هو قيام الشيء مقام الآخر، فنقول (مثل قومه في دولة أو في مؤتمر أو في مجلس)، أي ناب عنهم، و (تماثل) عن عتلة أقبل، و (تمثل) بهذا البيت بمعنى، متمثلا لأمره واحتذاه

التمثلات اصطلاحا :

هي التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه ان كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثل)[5]

---

[1] الشريف علي بن محمد الجرجاني التعريفات، (بيروت :دار عالم الكتب ،١٩٩٨)،ص٩١

[2] مجموعة من الباحثين المنجد في اللغة والإعلام ،(بيروت: دار المشرق ،١٩٨٧)، ص885

[3] هنري أوفيفر المنطق الحدلي. ترجمة :براهيم فتحي دار الفكر المعاصر، (لبنان: دار المعارف للطباعة والنشر،١٩٧٨)،ص ٢٦

[4] عمر احمد مختار : معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط ، (القاهرة :دار عالم الكتب،٢٠٠٨)، ص٢٣٧٢

[5] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1،(قم، ذوي القربي للتوزيع والنشر، ١٩٨٥) ص٣٤١.

التمـثلات اجرائيـا: هــي مجمـوع التصــورات الفكريــة التــي تتكـون لـدى الـذات حـول الموضــوع مــن خــلال تفاعلهمــا المســتمر، فهـذه التصــورات هــي بمثابــة تــأويلات تســتند علــى عمليــة تلائــم مــع خصــائص الموضــوع، و بعــدها إلــى اســتيعاب " المعلومــات " الصــادرة عـن الموضــوع فــي إطــار البنيــات الذهنيــة التــي تشـكلت فــي مرحلة ما من مراحل نمو الفرد / الذات.

الفصل الثاني

المبحث الاول: مفهوم الهوية

المبحث الثاني :الهوية بالمسرح العالمي

الفصل الثاني

المبحث الاول:مفهوم الهوية

لكل شيء في الكون هوية دالة على وجوده ومميزة له عن باقي الموجودات، وهناك هويات متجددة وأخرى ثابتة وتعتبر الهوية العرقية المشكل الأول للهوية الإنسانية ويحملها الإنسان قسراً دون إختيار مسبق منه، وهي غير قابلة للتغيير على المستوى الجيني مع قابلية تغييرها والتخلي علها في الأوراق الثبوتية التي يختارها الفرد اللتعبير عن نفسه كما يمكن التخلي عنها من خلال المظهر الثقافي والذي يعكس الإنتماء لهذه الهوية، وهي الأساس الذي تتشكل على أساسه العديد من الهويات المتداخلة والتي يكتسبها الإنسان منذ الميلاد وقبل أن يتفاعل حتى مع وسطه الإجتماعي وقبل أن يتعرف على ماهيته وماهية الأشياء من حوله وقبل إكتسابه للثقافة، واللغة، والدين بالإضافة إلى هويات أخرى يتم تحديدها لاحقا كالإنتماء لجماعة دينية أو مهنية أو حزبية أو ثقافية. وبناءاً على ذلك تفسر الهوية على أنها الكيفية التي يعرف الناس بها أنفسهم ويوصفون بها تأسيساً على العرق، الإثنية، المواطنة، الإنتماء إلى أرض واحدة وتاريخ وعقيدة مشتركة. تعريف الهوية وردت لفظة الهوية بضم الهاء وكسر الواو وشد الياء في اللغة العربية التعبير عن ماهية الشيء ويقال(هو) ضمير الغائب المفرد المذكر، ويقال للمثني(هما) وجمع المذكر(هم) كما يقال للمؤنث المفرد(هي) وللمثني (هما) وللجمع(هن) والهوية لفظ مركب جعل إسما معرفا باللام ومعناه الإتحاد بالذات. واصطلاحا عرفت الهوية بأنها حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية[6]. أي ما يكون به الشئ هو، ولا يمكن معرفة هوية أي إنسان من دون الصفات التي تخصه دون سواء، كما عرفت الهوية أيضا بأنها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق إشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق)[7]. فالشجرة لا تكون شجرة إلا بأن تكون تلك الشجرة ويان تحمل أوراقا وأزهاراً وثماراً، بأن تمر عبر لحظات ضرورتها وتحتفظ داخلها بتلك اللحظات التي يستطيع التحليل أن يصل إليها ولكن يجب ألا

---

[6] مجموعة من الباحثين المنجد في اللغة والإعلامي ،٢٠٠٠م، (بيروت دار المشرق ، ط٣) ،ص ٤٥

٢ أنظر: الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات ،(بيروت: دار عالم الكتب _ ط١، ١٩٨٩) ،ص٤٥

يعزلها، بالإضافة إلى ذلك فان الزهرة تتحول إلى ثمرة، والثمرة تنفصل لتنبت شجرة أخري[8] وهذا التعريف يتضمن معاني فلسفيه تشير في إعتقاد الباحث إلى أن الهوية قد تؤثر وتتأثر فتتفاعل وتتجدد باستمرار لكن يظل هنالك دائما وأبدا جزأ أصيلا في ماهية الشيء دال علي كينونة مطلقة وثابتة, وبما أن لكل شيء من الأشياء إنسانا أو ثقافة أو حضارة "الثوابت والمتغيرات" فإن هوية الشيء هي ثوابته التي تتجدد ولا تتغير، وتتجلي وتفصح عن ذاتها دون أن تترك مكانها لنقيضها، طالما بقيت الذات على قيد الحياة، فهي كالبصمة بالنسبة للإنسان يتميز بها عن غيره وتتجدد فاعليتها، ويتجلي وجهها كلما أزيلت من فوقها طواري الطمس والحجب، دون أن تخلي مكانها لغيرها من البصمات[9] وفي ذات الإتجاه وعند تتبع معاني اللفظ في الأدبيات المعاصرة نجد أن كلمة(الهوية) تستعمل الأداء معنى كلمة (identite_identitiy) في اللغتين الإنجليزية والفرنسية) على التوالي والتي تعبر عن معنى المطابقة: "مطابقة التي لنفسه أو مطابقته لمثيله" ولذلك فإننا إذا إعتمدنا على المفهوم اللغوي لكلمة(هوية) أو اعتمدنا على استعمالاتها في معاجم العلوم الإنسانية المختلفة فإن المعني العام للهوية لا يتغير[10]. وهذا ما أكده علماء المنطق في شرحهم لقانون الهوية أو الذاتية والذي يعتبر أحد قوانين المنطق الثلاث التي وضعها الفيلسوف اليوناني أرسطو وينص على: أن "الشيء هو نفسه" وهو يعبر عن أبسط الأحكام لأن أبسط الأحكام هو الحكم بأن الشيء هو نفسه مثل أن نقول الإنسان هو الإنسان والمرأة هي المرأة، ورمز هذا القانون(أ) يساوي(أ) ويرى أرسطو أن هذا القانون هو أساس التفكير المنطقي لأنه يشير إلى ضرورة التقيد بذاتية مدلول اللفظ الذي نستخدمه فلا نخلط بين الشيء وما عداه، ولا تضيف للشيء ما ليس فيه وعلى ذلك فهو يؤكد وجود علاقة مساواة بين طرفين متطابقين، مما من شأنه أن يضبط التفكير ومخالفة هذا القانون يوقعنا في التناقض، ويؤدي إلى فساد الاستدلال وأن هذا القانون يجب أن يعمل ليس في عملية الإستدلال أو البرهان فقط، لكن في حياتنا اليومية فلكي نفهم بعضنا البعض يجب أن نتحدث بلغة واحدة

[8] هنري ، المنطق الجدلي ،ترجمة :ابراهيم الحي، (لبنان، دار الفكر المعاصر،١٩٨٧)، ص٢٦
[9] محمد عمارة ،مخاطر العولمة على الهوية سلسلة "التنوير الإسلامي"، (مصردار نهضة ،١٩٩٩) ،ص٦
[10] خليل نوري ،مسيير العالي الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية (ديوان الوقف السني العراق 2009م)،ص٤٥

لا يحتمل أي لفظ من الفاظها أكثر من معنى[11] ومن ناحية أخرى عرفت الهوية أيضاً على أنها مؤشر إنتماء الإنسان إلى وطن ومجتمع وهي وسيلة تمايز يدرك من خلالها بأنه يختلف عن الآخرين من حيث الإسم والجنس والتركيب الجيئي والبناء الفكري والثقافي[12]. وبناءاً على ماسبق ذكره وإستناداً على ما ورد في المعاجم والدراسات المتخصصة التي بحثت مسألة الهوية نجد أن الهوية يمكن معرفتها والتعبير عنها من خلال الآتي:

المكون الاجتماعي :من حيث الطبقة والمكانة والوظيفة أو عناصر المكون البيولوجي المكون من العرق أو اللون أو الدم أو الجنس(النوع)، وبذلك يلاحظ أنه يمكن الربط جدليا بين الهوية ومعارف العلوم التطبيقية و المختبرية، من حيث تحديد العرق الدموي معمليا وتحديد العرق البنيوي الجسماني ولون البشرة فيزيائيا، كما يمكن التعبير عن الهوية عن طريق الإنتماء والتبعية والعضوية الإثنية أو القبيلة أو العائلة أو الأسرة أو المولك (بالميلاد) بالإنحدار الدموي بحق الدم الأسري والعائلي.

المكون الثقافي : من حيث الدين أو اللغة أو العادات والتقاليد والعرف أو القيم الإجتماعية المشتركة أو الملبس أو وسائل الإنتاج أو طرق الأكل والشرب أو نظام أسلوب الإدارة والتنظيم الهيكلي للقوة والسلطة والقانون المنظم، والقصص والأساطير والخرافات والمعتقدات المعنوية والتهيؤات الخيالية والرموز وكما يندرج فيها وحدة المصالح والمصير والتاريخ المشترك.

المكون السياسي: من حيث الدولة الوطنية أو القومية ونظام الحكم وشكل الدولة، أو المواطنة والجنسية أو البناء الدستوري والقانوني فيها أو الأيدولوجيا الموجهة للبناء السياسي الرئيسي والفرعي والتنظيمات السياسية كالأحزاب وتنظيمات المجتمع المدني والأهلي". ونستخلص من ذلك أن هوية أي أمة من الأسم هي

[11] ويكيبيديا، الموسوعة الحرة قوانين الفكر الأرسطية 31 أكتوبر 2013م.

[12] فؤاد بدوي بطرس الهوية وثقافة السلام ، (مصر دار النهضة ، الطبعة الإلكترونية ،٢٠٠٨) ص٢٠

القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات العامة التي تميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الأمم والحضارات غير أن حضارة الأمة لا تظهر مكتملة مرة واحدة، فهي تأخذ في تشكيل نفسها على عدة مراحل، حسب ظروفها الفكرية، والبشرية، والبيئية التي تكيف مناخها الإجتماعي ومن تلك المراحل تظهر لها ملامح جديدة لم تكن ظاهره عليها من قبل، وإن كانت نابعة أصلا من ذاتها وفقا لقواعد نموها، مثلها في ذلك مثل الكائن الحي، فالإنسان في طفولته يتميز بمقومات يتولد عنها صباه ثم رجولته وهو في كل هذه الأطوار يذوب يكباته في المرحلة التي تليها، وهكذا المجتمع السوداني المتكون من قبائل وشعوب متعددة، تولدت بالمصاهرة والإحتكاك[13] وإن الهوية السودانية مبنية على أساس مجموعة من المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها البنية الحضارية للمجتمع السوداني وهي محصلة الإنجاز الحضاري الذي حققته أجيال الحضارة السودانية عبر الحقب التاريخية المتعاقبة والتي شهدت قيام الحضارات القديمة بكل نظمها الإجتماعية والسياسية والتي بتطورها تشكلت الدولة الحديثة[14]

وقد تشكلت الدولة السودانية الحديثة من ثلاثة كيانات، لها شخصيتها وتاريخها وتكوينها الإقتصادي والإجتماعي والثقافي تمثلت في سلطنة الفونج وسلطنة الفور بينما كانت قبائل جنوب السودان في شبه استقلال ذاتي حتى عام 1839م. إلى أن تم دمج هذه الكيانات الثلاث في كيان واحد، أعلن أسمه السودان المصري في العام 1874م، وبذلك برزت الدولة السودانية قبل بروز الأمة أو الهوية الموحدة، وهذا الدمج ظل شكليا نسبة لعدم استمرارية التجربة وانقطاعها بالحروب في فترة الميدية ثم انفصال دارفور حتى عام 1916م، ثم قوانين المناطق المقفولة حتى1948م، ثم إنعدام البنية الاتصالية والتواصلية واللغة المشتركة[15] وعلى إثر ذلك تشكلت جمهورية السودان بحدودها الجغرافية والسياسية الحالية، وهي تحمل

٩/ عبد الله عبد الماجد إبراهيم القرابة ،(السعودية :دار الحاوي،١٨٩٧)،ص٧٦

[14] فضل الله أحمد عبد الله الدراما والهوية في شعر محمد عبد الحي،(الخرطوم قاف الخدمات الطباعة ،٢٠٠٨) ،ص٤٤

[15] حسن مكي محمد أحمد الواقع الثقافي في السودان مجلة دراسات الفريقية جامعة أفريقيا العالمية (بت)، ص١٠

في تاريخها إرث السلطنات والممالك القديمة ومفرداتها الثقافية التي كانت قائمة داخل هذه الحدود منذ أرمان بعيدة.

والهويه والمسرح هي المعارف و الفنون و منجز الإنسان في حراكه بولادة الفكر ومن ثمّ ظهور العقل العلمي وإنتاج الثقافة تشخيصا لمنطق التقدم في الحياة الإنسانية وتطور المجتمعات بولادة دولة (المدينة) وفيها مؤسسها و جوهرها "الإنسان". وباستثناء المعارف العلمية الصرفة وما تتبدى فيه من هوية محددة رياضياً فإنَّ بقية النتاجات الإنسانية اتخذت وتتخذ مظاهر متعددة منحتها تبعاً لظروف ولادتها و تطورها حال التنوع ولربما الاختلاف أو حتى الوقوع أحياناً بفخ الخلاف الذي يكون مصطنعاً مختلقا بالضد من الطابع الإنساني القائم على منطق الوحدة في التنوع في جماليات فلسفته. وعليه تميل الثقافة المرادف للأنسنة بوجودها المعاصر المتقدم إلى التعبير عن سمات الفرد أو خصائص الفئة لأسباب مختلفة، تكمن في طبيعة كينونة الفنون والآداب على وجه الخصوص؛ حيث تعادل الفنون والآداب (قيمة) محددة بعينها، و ليست "القيمة" التي نشير إليها هنا؛ هي المعايير المحددة القياسية كما هي في العلوم الرياضية الصرفة، وإنَّما هي (قيمة) أخرى، من نوع خاص تتجسد فيما تحمله من ثنائية – ما أنْ تنفصل أوتتفكك حتى تسقط في تمثيلها القيمة الأدبية أو الفنية – و هذه الثنائية هي ثنائية المتعة –المنفعة أو إشباع (رغبة) انفعالية في ذات الوقت الذي يتم فيه تحقيق (غاية) إدراكية ملموسة و من هذه الحقيقة بات لزاماً التحدث عن الوظيفة الاجتماعية للفن والأدب تلك الوظيفة التي يستجيب فيها (النص) لمتطلبات الحاجات العاطفية والعقلية أو بعبارة أخرى الاستجابة (لاهتمامات) الجماعة و الأفراد في نطاق المجتمع المعين و في زمن معين أيضاً. و تلك الحقيقة نفسها تلزمنا التحدث عن ارتباط الأنواع الأدبية و (الفنية) بمستويات حضارية محددة حيث يمثل كل نوع أدبي نقطة تقاطع محورين:

الأول:هو المحور العمودي المتمثل بالمسار الزمني للتطور.

والآخر:هو المحور الأفقي المتمثل بتفاعل التجاريب المتزامنة في بيئة مكانية.

أُذكِّر هنا بالتعبير البدائي ا التي احتضنت كل بنية من بناها الخصائص التي تكاثفت في نقطة التقاطع المشار إليها.

وبتركيز تناولنا على المسرح فإنَّ جوهره، اي الحدث الدرامي، إنما يمثل التعبير الجمالي عن المدين في دولة المدينة ومسار تطورها التاريخي المعروف.. سواء كانت تلك المدينة هي المدينة السومرية أم الفرعونية أم الإغريقية أم الهندية بالإشارة إلى مسارح تتنوع في أداءاتها.. فالأسطورة السومرية وحورايات الفراعنة والهنود ودراما الإغريق هي نماذج تقبل القراءة الدرامية عندما نتخذ من أحدث معالجات نظرية الأدب ونظرية الدراما منطقا للتناول...

وفي هذا الإطار لقد جاء الحدث الدرامي، من جهة معطيات العلائق الداخلية لبنيته، ليؤكد نقلة نوعية جديدة تحطمت في ضوئها الذاتية – الغنائية المحدودة لتغتني وتنمو الموضوعية الملحمية الأحادية في خط وجودها الأول.. وهكذا، قدَّمَ الحدث الدرامي نموذجه الخاص في التعبير الجمالي. إذ أوجد النص الدرامي روابطه بجمهوره المتلقي باستقلالية عن ارتباط القصيدة (الغنائية) الطابع والملحمة أيضاً بذاك المتلقي.. فحدث درامي لا يمكن أنْ يكونَ له وجود إلا ذلك الوجود الناقص أو المشوه، من دون أن يكون على الركح و أمام الجمهور؛ إذن فالحدث الدرامي و بصورة أدق المسرحية هي فن الوجود الجماعي في خيمة أو مساحة تُدعى المسرح أكان الصالة المغلقة أم الميادين المفتوحة..[16]

إن هوية التمدين التي ارتبطت بدولة المدينة الأولى لم تحدد نفسها باشتراطات أحادية كما نلاحظ هنا ولم تميز وجودها بعنصرية تراتبية لفوق وتحت أو لإقصاء أشكال التعبير الأخرى بل امتاحت منها أركان طابعها وشخصية هويتها الفردية الجمعية بمنطق سايكوسوسيولوجي واضح وملموس.. و إذا كان المسرح يقدم بشخصيته وتعريفه كل تلك المعطيات الممتدة مجتمعيا ميدانياً عبر تكوينية ارتباطه بالجمهور فإنه يقدم إذن، مشروعية البحث في هويته بوصفه عملاً أدبياً فنياً؛ ومن ثمّ فإنه لا ينفي وجود قاسم مشترك على صعيد قوانين الخطاب الأدبي

[16] عمر السراي، التشكلات المعرفية لمفهوم الهوية (نحو تعقيد نظري لهوية الشعر) مجلة الأديب العراقي. (ع15) (بغداد: الاتحاد العام للأدباء والكتاب، ربيع ٢٠١٧)، ص14.

(والفنـي)، يتجسـد فـي الحـدود التجريديـة لـذلك الخطـاب بوصـفها قـوانين النـوع أو الجنس التي تستدعيها كل بنية مخصوصة جديدة.

المبحث الثاني :الهوية في المسرح العالمي

تبقـى المعـارف و الفنـون قاسـماً حضـارياً مشـتركاً منبعهـا و جوهرهـا "الإنسـان وباسـتثناء المعـارف العلميـة الصـرفة فـإنَّ بقيـة النتاجـات الإنسـانية تتخـذ لهـا مظـاهر متعـددة تميزهـا تبعـاً لظـروف ولادتهـا و تطورهـا. وهـي تميـل إلـى التعبيـر عـن سـمات الفـرد أو خصـائص الفئـة لأسـباب مختلفـة , تكمـن فـي طبيعـة كينونـة الفنـون و الآداب علـى وجـه الخصـوص. و تعـادل الفنـون و الآداب (قيمـاً) بعينهـا , و ليسـت "القيمـة" التـي نشـير إليهـا هنـا هـي المعـايير المحـددة القياسـية كمـا هـي فـي العلـوم الصـرفة , وإنَّمـا هـي قيمـة مـن نـوع خـاص تتجسـد فيمـا تحملـه مـن ثنائيـة – مـا أنْ تنفصـل أوتتفكـك حتـى تسـقط فـي تمثيلهـا القيمـة الأدبيـة أو الفنيـة– و هـذه الثنائيـة هـي ثنائيـة المتعـة والمنفعـة أو إشـباع (رغبـة) انفعاليـة فـي ذات الوقـت الـذي يـتم فيـه تحقيـق (غايـة) إدراكيـة ملموسـة.[17]و مـن هـذه الحقيقـة يصـبح لزامـاً التحـدث عـن الوظيفـة الاجتماعيـة للفـن و الأدب تلـك الوظيفـة التـي يسـتجيب فيهـا (الـنص) لمتطلبـات الحاجـات العاطفيـة و العقليـة أو بعبـارة أخـرى (لاهتمامـات) الجماعـة و الأفـراد فـي نطـاق المجتمـع المعـين و فـي زمـن معـين أيضـاً. و تلـك الحقيقـة نفسـها تلزمنـا التحـدث عـن ارتبـاط الأنـواع الأدبيـة (و الفنيـة) بمسـتويات حضـارية محـددة , حيـث يمثل كل نوع أدبي نقطة تقاطع محورين: [18]

الأول:– هو المحور العمودي المتمثل بالمسار الزمني للتطور.

والآخر:– هو المحور الأفقي المتمثل بتفاعل التجارب المتزامنة.

---

[17] تيسير الألوسي تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية، (بنغازي :دار البيضاء للطباعة والنشر١٩٩٨)،ص ٧٨

[18] ف.ميلليت ،ج١.بنتلي ،فن كتابة المسرحية,ترجمة صدقي حطاب , (بيروت :دار الثقافة,١٩٦٦)،ص٣٤

أُذكِّر هنا بالتعبير البدائي الأول من حكايات خرافية وأساطير و بكل أنواع التعبير التي ظهرت بعد ذلك حتى يومنا هذا, تلك الأنواع التي احتضنت كل بنية من بناها الخصائص التي تكاثفت في نقطة التقاطع المشار اليها. و بصدد المسرح فقد كان الحدث الدرامي , وهو جوهر بنية المسرحية , معبراً عن حضارة المدينة سواء كانت هذه المدينة هي المدينة السومرية أم الفرعونية أم الإغريقية أم الهندية .. فلقد جاء الحدث الدرامي , من حيث معطيات العلائق الداخلية لبنيته , ليشير إلى نقلة نوعية جديدة تتكسر في ضوئها الذاتية- الغنائية المحدودة و تغتني و تتطور الموضوعية الملحمية الأحادية(3) , مقدماً بذلك , نموذجه الخاص. و الأمر من حيث معطيات انفتاح النص الأدبي (والفني) يتعلق بارتباطات جديدة مع المتلقي غير ارتباط القصيدة (الغنائية) - بالمعنى الواسع للمصطلح - و الملحمة أيضاً بمتلقيهما. فحدث درامي لا يمكن أنْ يكونَ له وجود , إلا ذلك الوجود الناقص أو المشوه , من دون أن يكون على الركح و أمام الجمهور , إذن فالحدث الدرامي و بصورة أدق المسرحية هي فن الوجود الجماعي في خيمة أو مساحة تُدعى المسرح .. هذا الوجود هو المعبِّر الأخير الذي يكتمل به الحدث الدرامي و تلغى تشوهات وقوعه خارج رحمه الطبيعي المسرح و جمهور.[19]

و إذْ تقدم هذه المعطيات مشروعية البحث في هوية خاصة بالعمل الأدبي و الفني , فإنَّها لاتنفي وجود قاسم مشترك على صعيد قوانين الخطاب الأدبي(والفني) , تتمثل في الحدود التجريدية لذلك الخطاب بوصفها قوانين النوع أو الجنس التي تستدعيها كل بنية مخصوصة جديدة.

المسرح الكلاسيكي :

لم يعرف اليونانيون القدماء والرومانيون القدماء الذين ورثوا عن اليونانيون ثقافتهم بما فيها من مسرح وشعر وأدب كلمة "كلاسيكي" إذ إن أول من أطلق هذه الكلمة كان كاتباً لاتينياً من أهل القرن الثاني الميلادي يدعى "أولوس جليوس"، فقد كتب هذا الرجل كتاباً صاغ فيه عبارتين إحداهما هي Classicus Scriptor أي كاتب أرستقراطي يكتب للخاصة فقط، والثانية هي عبارة Proletarius Scriptor أي

[19] رينيه ويلك نظرية الأدب , ترجمة ،جميل نصيف, (بغداد:دار الشؤون الثقافية ،١٩٨٦) ،ص ٥٣

كاتب يكتب للعامة وجماهير الشعب. ولم يكن أولوس يقصد بعبارته الأولى هذا الكاتب الذي لا تقرأ كتبه إلا في فصول المدرسة Classes، كما وهم الذين حرّفوا معني تلك الكلمة أو كما شوهها غيرهم بعد ذلك بقرون طويلة، فزعموا أنها تطلق على كل كاتب أو كل أثر علمي أو أدبي جدير بالدراسة الأكاديمية في الكليات والجامعات. كما غلب ذلك المعني طوال العصور الوسطي وفي عصر النهضة بين الشعوب اللاتينية، وهو المعني الخاطئ الذي تسرب منذ تلك العصور إلى اللغات الحديثة.

هذا وقد كان الإنسانيون Humanists يعدون روائع الأدبين اليوناني واللاتيني هي وحدها المؤلفات الجديرة بمثل تلك الدراسة، ومن ثم أصبحوا يطلقون على الروائع اليونانية والرومانية كلمة Classics أي الروائع الكلاسيكية.على أن هذا الاسم أصبح يطلق الآن على كل الروائع الحديثة، حتى تلك التي لم يتقادم عليها الزمن، والتي لا تمت بصلة إلى المذهب الكلاسيكي.

يعدّ أرسطو "384– 322 ق.م" بلا شك أول من قنّن المذهب الكلاسيكي في المسرحية، وضبط قواعده غير المكتوبة وذلك في كتابه "الشعر"، ذلك الكتاب المضطرب الذي لم يعدو في البداية أن يكون مذكرات مهوشة وضعها أحد تلاميذ أرسطو في أثناء أحاديثه، إلا أن أرسطو عاد ووضع هذا الكتاب في صورته النهائية سنة "330 ق.م". وكان أرسطو يكتب كتابه هذا وبين يديه مآسي الثلاثة الكبار: أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس. كما كان بين يديه كذلك ملاهي أرستوفنس وغيره من عظماء عصره، وكان هؤلاء جميعاً قد ماتوا قبل أن يولد أرسطو، وكان عصر المأساة اليونانية قد انتهي، وعلي هذا فقد عاش أرسطو في فترة من فترات المسرح اليوناني كان جميع مؤلفي المآسي فيها ينسجون على نهج مآسي الثلاثة الكبار، ولعل هذا هو الذي جعل أرسطو يتخذ من مآسي هؤلاء الكبار قانونه.[20]ويعرف أرسطو المأساة بأنها

"محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولاً معلوماً، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها

[20] الارادريس نيكول،علم المسرحية , ترجمة دريني خشبة , (المطبعة النموذجية،١٩٨٥)، ص ٨٧

ولـيس بواسـطة الحكايـة، وهـي تثيـر فـي نفـوس المتفـرجين الرعـب والرأفـة وبهـذا تـؤدي إلى التطهير "تطهير النفوس" من أدران انفعالاتها".[21]

ويقصـد أرسـطو باللغـة ذات الألـوان مـن الزينـة، اللغـة المشـتملة علـى الإيقـاع والألحـان والأناشـيد. ويعـد مـن أجـزاء المأسـاة الكلاسـيكية القصـة "أو الخرافـة" والأخـلاق "أي الشخصـيات" والفكـرة والمنظـر والأناشـيد والحـوار، وهـذه عنـد أرسـطو هـي الوسـائل التي تتم بها المحاكاة.

ويـري أرسـطو وجـوب أن تكـون المأسـاة متوسـطة الطـول حتـى لا تمـل، وأن تشـتمل علـى بدايـة ووسـط ونهايـة، وأن تـتم لهـا وحـدة الفعـل، أي وحـدة الموضـوع، فـلا تخـتلط عقدتها الأساسية بعقد ثانويـة، ولا تتـألف مـن أكثـر مـن موضـوع واحـد حتـى لا يتشـتت انتبـاه المتفـرج وتنصـرف الأضـواء عـن البطـل إلـى أشـخاص آخـرين فيضـعف الموضـوع الأصـلي. كمـا يـرى أرسـطو أن مـدى الأحـداث التـي يتـألف منهـا الموضـوع يمكـن أن يجـري فـي الحيـاة الحقيقيـة فـي "دورة شمسـية"، وهـو يعنـي بتلـك الـدورة الشمسـية نهـاراً وليلـة أو أكثـر قلـيلاً. وهـذه هـي وحـدة الزمـان عنـد أرسـطو، أمـا الأحـداث التـي وقعـت فـي الماضـي، سـواء كـان ماضـياً بعيـداً أو قريبـاً فتـروى علـى ألسـنة الشخصـيات أو تحكيهـا المجموعـات. وكـل مأسـاة عنـد أرسـطو تشـتمل علـى "تحـوّل"، أي انتقـال مـن السـعادة إلـى التعاسـة والعكـس، وعلـى "تعـرّف" أي انتقـال مـن الجهـل إلـى المعرفـة، ممـا ينتقـل بالشخصـية مـن المحبـة إلـى الكراهيـة أو العكـس. وقـد ظـل النـاس يتدارسـون مـا ورد فـي كتـاب "الشـعر" لأرسـطو عـن المأسـاة الكلاسـيكية أحقابـا طويلـة بوصـفه مـن الأمهـات فـي هـذا الفـن. وظلـت أقـوال أرسـطو قواعـد جامـدة يحكـم النقـاد بمقتضـاها حتـى القـرن الثـامن عشـر المـيلادي بـالرغم ممـا شـهدته الـدنيا مـن روائـع شكسـبير وكالـدرون ولـوب دي فيجـا وغيـرهم مـن الجبـابرة الـذين لـم يبـالوا بتلـك المـوازين القديمـة، فراحـوا يبتـدعون وينظـرون إلـى التـأليف المسـرحي نظـرة حـرة من تلك القيود المربكة[22]

[21] مارجوري بولتن،تشريح المسرحية , ترجمة دريني خشبة , (مصر:مكتبة الأنجلو،١٩٦٢)، ص٨٧

[22] لاجوس إيجري ،فن كتابة المسرحية, ترجمة دريني خشبة , (القاهره :دار كاتب العربي،١٩٨٧) ،ص٥٦

المذهب الواقعي:

بعد أن سيطرت الكنيسة على المسرح في عصره الوسيط، جاء المذهب الكلاسيكي ليثور عن سابقه في عصر النهضة، وبعد ذلك في العصر الحديث جاء أدباء مهدوا لظهور الواقعية في العلم والأدب وكل ما يتعلق بالإنسان. "أظهر القرن التاسع عشر الإنسان في صورته الحقيقية، بعدد أن كان في نظر الإغريق بطلا، بل نصف إله، وفي نظر الإليزابيثيين ذا خواص بطولية، وسيدا للعالم، فخورا وطموحا، فظهر في ضوء النظريات والاكتشافات العلمية الجديدة أنه كائن حي فان، قد وقع فريسة في قبضة قوى خارج نطاق سيطرته، أو حتى تفكيره""، في هذا الوقت بالذات ظهر أديب مسرحي لامع أسس مسرحه على الحياة الواقعية للإنسان، ألا وهو "هنريك إبسن". "هنريك إبسن مارد متوحد في صراع دائم مع المجتمع بتقاليده، والناس بنفاقهم وتصنعهم، والدولة ببطشها وطغياتها"، ، هو كاتب مسرحي نرويجي، عرف باسم أبي الدراما الحديثة. وعندما بدأ إبسن مسيرته في الكتابة في القرن التاسع عشر الميلادي كانت الدراما الأوروبية تقدم قليلا من المسرحيات الميلودرامية، أو التي تعتمد على العواطف، الهزلية الشخصية، وتصور المسرحيات المحبوكة شخصيات في شكل عرائس ومواقف مملوءة بالمصادفات ومن خلال مسرحياته ال26 غير إيس ملامح هذه الأشكال القديمة بشخصيات متصارعة وحوار نابض بالحياة وعرض اجتماعي ونفسي مقنع، وقصص تناقش المسائل المهمة"، فبعد ما كان بطل المسرحية واحدا، أصبح البطل في المسرح الواقعي لدى إبسن هو المجتمع هو قصة واقعية تعتبر مسرحيات إبسن من بين أهم مسرحيات العالم وبالرغم من هذا فقد "شاعت من حول مسرح إبسن سحابة من الكآبة والقتامة أبعدت عنه الكثيرين، رغم المتعة الفريدة التي يجدونها تعالج مسألة مهمة، وأصبح كل الممثلين يشاركون في الحوار بشكل متوازن إلى حد ما، هذا الحوار الذي إيسن يستقيه من التاريخ النرويجي والأدب الشعبي لبلده، لتأسيس هوية نرويجية خالصة. قسم النقاد مسرحيات إبسن إلى ثلاث مراحل، وتعتبر المرحلة الثالثة هي مرحلة "تطور إبسن الفني التي بدأت "بأعمدة المجتمع" (1877م) ثم تلتها مسرحيات أحدثت ضجة مسرحية عالمية مثل "بيت

الدميـــة"(1879م) و"الأشـــباح"(1881م) و"البطـــة البريـــة" (1884م) وفيهـــا عـــالج قضـــايا اجتماعيـــة ونفســـية ونـــدد بالمعاملـــة اللاإنســـانية للزوجـــة، وبالتمســـك الجامـــد بالتقاليـد الباليـة، والتعلـق بالأوهـام والريـاء الاجتمـاعي[23]"، ومـن بـين مـا كتـب فـي هـذه المرحلـة مسـرحية "عـدو الشـعب". "فـي عـدو العـدو " انصـحت المواجهـة بـين الفـرد النزيـه والمتفـوق وبـين التقاليـد السـائدة للجماعـة الحريصـة علـى المصـلحة الماديـة، بحيـث أعلـن إبسـن تعاطفـه المطلـق مـع القطيـع، ولا عبـادة الـدكتور سـتوكمان، بعـد أن يئس من مساندة مجتمعه لاكتشافه حقيقة كون نبع الماء في البلدة مسمما"2،

المذهب التعبيري:

أسـم أطلقـه النقـاد الألمـان ، نشـأ نتيجـة إحتجـاج النقـاد فـي محاولـة الرومانسـية والواقعيـة أبعـاد العناصـر التـي لا تـدخل ضـمنها . و هـذا المـذهب كمـا يـوحي أسـمه ، محاولـة لإكتشـاف تقنيـة وطريقـه للتعبيـر عمـا يعتقـد الكاتـب المسـرحي بأنـه يشـكل الحقيقـة الباطنـة فـي مسـرحية ، وهـو طريقـة أوفـى ،وأكثـر تـأثيراً مـن بقيـة طـرق المـذاهب المسـرحية .فهـو مـن جهـة يشـكل إحتجاجـاً لمـا فـي الرومانسـية مـن أباطيـل عاطفيـة ، ومـن جهـة أخـرى يشـكل إحتجاجـاً علـى إتجـاة الواقعيـة علـي الإكتفـاء بالتصـوير الـدقيق للمواقـف الظاهريـة فـي الحيـاة واللهجـات والوسـط الاجتمـاعي والأخلاق والعواطف والأفكار عند طبقة من طبقات المجتمع.

فـالتعبيري يـرى أن الرومانسـية تحـاول أن تسـتبدل التأويـل الأمـين للتجربـة بتأويـل مزيـف ؛ ويـرى أن الواقعيـة تضـيع الحقـائق السـيكيولوجية الباطنـة نتيجـة إنشـغالها بالنقـل الـدقيق للظـواهر . ثـم أن التعبيريـة تكشـف عـن تـأثير الإشـغال المعاصـر بتجـارب الرجـل المعاصـرالفنية والمعقـدة والشـعورية واللاشـعورية علـى المسـرحية ، وتفصـح عـن ضـيق كـل مـن الكاتـب المسـرحي والمخـرج ذرعـاً بـالقيود التـي فرضـتها المسـرحية الطبيعيـة فـي نهايـة القـرن التاسـع عشـر، وتظهـر رغبـة شـديدة فـي

[23] مارجوري بولتن , تشريح المسرحية،ترجمة دريني خشبة,(القاهرة :مكتبة الأنجلوـمصرية ،١٩٦٢)ص٧٦

الإستغلال الكامل لجميع ما في المسرح الحديث من وسائل هائلة في المعدات وفي الإضاءة ، وتحاول أن تُخرج بالوسائل التخيليه القويه ما في المسرحية التجريبية من مفاهيم فلسفية أو مادية . والتعبيرية تتيح أقصى مجال من الحرية في إستخدام الأساليب والوسائل الفنية والأجواء . فقد نجد في المسرحية الواحدة إنتقالاً فجائياً – لانعطي له أحياناً تفسيراً – من الشعر إلي النثر ، ومن الواقعية الموضوعية إلي ذروة المونولوج الذاتي ، ومن حوار واقعي تقليدي إلي كلام مسرف الإيجاز . ولما كان التركيز ينصب على تجارب الفرد أو الجماهير الأساسية فإن المسرحية التعبيرية تتجه نحو تبسيط الحبكة المسرحية وتقليل الفعل الموضوعي ، وذلك لكي لا ينصرف الإنتباه عن الأمور الرئيسية.[24]

سمات المذهب التعبيري

– إشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية ، على أن تري البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك السخصية الرئيسية إليها.على أن تكون متفرسة يترجمها مؤلف المسرحية ويعبر عنها بوسائل المسرحية الرمزية .

– تتألف المسرحية التعبيرية عادة من عدد كبير من المشاهد والمناظر.

– المشهد الأول غالباً ما يكون من مشاهد الحياة ، وذلك لتيسير الدخول الى الموضوع .

– تهدف إلى تصوير دخيلة النفس وتجسم تجارب العقل الباطن ، فليس المهم تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع.

– شخصيات الرواية التعبيرية نماذج ، لا أفراد عائدين ومن ثمة يسمون بأسماء رمزية أو ندعوهم : الرجل أو المرأه أو الشاعر أو الشرطى.... الخ

– اللغة مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل .. وهي لغه سريعه تلغرافية ...ويفضل أن تكون لغة دارجة تبتعد عن اللغة الرسمية التي لايستعملها الناس في تفكيرهم الخاص.

[24] ا عبد الفتاح مخلد ، لحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون , (لبنان:الزيني للطباعة،١٩٨٧) ،ص ٤٥

– التمثيل يكون فيها سريعاً، خيالياً ، متنوع المناظر مصحوب بالموسيقى والأصوات الرمزية ، حافل بالحيل المسرحية كالأقنعة والملابس الغريبة والإضاءة التي تثير الخيال.

المسرح الملحمي:

المسرح الملحمي أحد أهم أنواع المسرح التي ظهرت في أوروبا والعالم، و "المسرح الملحمي هو مذهب طوره الألماني بيرتولد بريخت، وبعد أنجح محاولة لتركيز انتباه جمهور المسرح على القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وقد كتب بريخت جميع أعماله المهمة قبل عام 1945، ولكنه كان ذا تأثير كبير فيما بعد" ، وعليه كان بريخت من المغضوب عليه في عصره، أي حينما وصل هتلر إلى السلطة وأخذ يضطهد كل من يعارض حكمه وسلطته الديكتاتورية ما اضطر بريخت الرحيل إلى الداغرك ثم إلى كاليفورنيا،

"بريخت بيرتولد (1898–1956م) كاتب مسرحي معروف ألماني الجنسية، حاول بريخت من خلال أفكاره المسرحية أن يؤكد بأن سلوك القوى الاجتماعية يحكم الطبيعة البشرية، وأن الرأسمالية تعامل الفقراء بوحشية وتفسد سلوك الأغنياء. حاول بريخت تحطيم المرحلة التقليدية لأوهام الحقيقة باستخدام تقنيات مرتبة مختلفة، وأسلوب تمثيلي غير عاطفي ، وقد كتب بريخت ما يقارب من 35 مسرحية تضمنت معالجات جديدة لأعمال أخرى، منها مسرحية جاليليو (1945م)، "أم شجاعة" (1946م)، المرأة الطيبة من سيتزوان (1947م) لمدائرة الطباشير القوقازية (1947م)"[25]

إن الاضطهاد الذي عاشه بريخت ليس هو السبب الوحيد الذي دفعه إلى احتقار الرأسمالية والديكتاتورية، بل وإنما فكره الحماسي والداعي إلى الثورة على التقاليد السابقة، وهذا ما دفع النقاد

[25] محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة ،(القاهرة،:دار النهضة العربية،١٩٨٧) ص135-

فسرت حماسة بريخت واعتماد مسرحه على العقل لا العاطفة تفسيرا غير الذي كان بريخت يهدف إليه، فبريخت كان قد ثار على التقاليد السائدة اعتقادا منه أنها تسعى إلى محو الهوية الألمانية، بمحاولة الرأسمالية فرض سيطرتها على الطبقة العاملة وكدحها، وعلى هذا كان يعتمد في كتابة مسرحياته على التراث الشعبي الألماني الذي هو بمثابة رمز الهوية الألمانية. وعلى هذا الأساس كان الأدباء الألمان على غرار كتاب المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يرجعون أو يعودون إلى التراث الشعبي ذلك لأنه "يكون وحدة متجانسة إلى حد كبير، يطبعها طابع أساسي، هو تمثيل الواقع تمثيلا يلوح لمن يتأمله متسقا، متوازنا، وإنما استمد الأدب تلك السمة من بناء المجتمع ذاته، كان المجتمع الألماني في تلك الفترة حريصا على الأقل ظاهريا، على أن يكون له إطار محكم يحتويه"، خاصة في ظل الفروقات التي كانت سائدة آنذاك إلى كان المجتمع الألماني مقسم إلى ثلاث، بحيث كانت الطبقة الثالثة هي طبقة العمل التي كانت تعاني التهميش والضياع من كل ٢٩٤ / ١٣٠ الجوانب ما دفع برخت إلى الدفاع عنها في مسرحياته، إذ اعتبرهم أنهم يعانون اللاهوية في بلد بلدان العالم، ذلك الإطار المحكم الذي راح يبحث عنه الشعب الألماني هو نفسه حدت برحت في مسرحياته وهو نفسه العنوان الرئيسي لبحثنا هذا ألا وهو الهوية.[26]

كان بريخت كغيره من الكثير من المسرحيين يرى في التراث الشعبي هوية بحق، هذا "إذا كنا نقصد بالأدب الشعبي عادة ذلك التراث العريق الذي يعبر به شعب من الشعوب عن نفسه في صدق وبساطة وتواضع" ، ففي مسرحية والتي كتبها ما بين عام 1940م – 1941م "السيد بونتيلا" والتي سماها بالمسرحية الشعبية، ذلك لأن "كاتب المسرحية الشعبية يستطيع في هذا المجال أن يستعين بالغناء والرمز والجوقة والحكاية والمثل وسائر ما يمكن أن يقدمه له الرصيد الشعبي الخصب، وأن ينشج . هذا كله في إطار شاعري غنائي" وهاهو يبرز مدى احتقار البرجوازيين للطبقة العاملة على لسان "بونتيلا":

[26] مارتن جريجور، ألوان من الأدب الألماني الحديث، ترجمة: مصطفى ماهر دار صاد، (بيروت، لبنان،١٩٧٤)ص12

"مـاتي: ولـيس فـي نيتـي أن أنتظـرك فـي الخـارج أكثـر ممـا انتظرتـك! يجـب أن تعـرف هذا، لقد
أصبحت روحي في حلقي. لا يمكنك أن تعامل إنسانا هذه المعاملة.[27]
– بـونتيلا: مـا معنـى إنسـان؟ هـل أنـت إنسـان؟ قلـت منـذ قليـل إنـك سـائق، والآن تقـول أنـك إنسـان، هـه؟ الآن ضـبعلتك وأنـت تنـاقض نفسـك! اعتـرف!" وحسـب مـا جـاء فـي كتـاب المسـرح أصـوله واتجاهاتـه المعاصـرة أنـه "واضـح مـن المثـال الـذي عرضـناه مـن هـذا المسـرح أنـه يعبـر عـن موقـف بريخـت وفكـره تجـاه الحيـاة والإنسـان"، إلا أنـه لـم يسلم مـن قلـم المنتقـدين، إذ أنـه علـى الـرغم مـن مخاطبتـه العقـل علـى حسـاب العاطفـة، لم يفلح في إلغائها.

مسرح العبث:

يتحـدث الكاتـب "سـامي خشـية" فـي مؤلفـه "قضـايا المسـرح المعاصـر" أنـه و"منـذ ينـاير 1953م حينمـا عرضـت لأول مـرة مسـرحية "فـي انتظـار جـودو" فـانفجرت كالقنبلـة، وانصـرفت أنظـار النقـاد والصـحافة عـن كـل شـيء فـي المسـرح سـواها، وتفرغـت لهـا المحـالات المسـرحية ومنـذ ذلـك الحـين، تـوهم غالبيـة النـاس أنـه لـيس هنـاك مسـرح فـي فرنسـا إلا مـا أطلـق عليـه باسـم "مسـرح العبـث" أو اللامعقـول، وتحـول فرسـان هـذا المسـرح، صـامويل بكيـت ويـوجين يونسـكو إلـى الأبطـال الجـدد للثقافـة العربيـة فـي العـالم." "بيكيـت ويونسـكو.هـذان الكاتبـان جـاء كـل مـن همـا مـن بعيـد ليصـب فـي واد، فاتفاقهما تلاقي بين عقليتين واختلافهما تباعد بين مزاحين، ولكنهما
باتفاقهمـا واختلافهمـا معـاً اسـتطاعا أن يتزعمـا أكبـر مظـاهر دراميـة فـي العصـر الحاضـر. وذلـك السـبب بسـيط لكنـه كـان يحتـاج للكثيـر مـن الشـجاعة الفنيـة والإبـداع لفعلـه، ألا وهـو الكتابـة المسـرحية مـن دون قيـود قديمـة، تقليديـة موروثـة مـن اليونـان، وتحديـدا مـن أرسـطو.[28] وكـذا مسـرح هـذا الطـابع المسـرحي الـذي أخـذ عـدة تسـميات علـى غـرار، مسـرح اللامعقـول، مسـرح العبـث، الطليعـة. يقـول "يـوجين يونسـكو": "يبـدو

[27] - الموسوعة العربية العالمية ط2، ج23، (لسعودية موسسة الاعمال الموسوعة للنشر والتوزيع،١٩٩٩)، ص 246
[28] ساسي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، (الموسوعة الصغيرة 4، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، نوفمبر 197٧) ،ص٩0

أنني من مؤلفي مسرح الطليعة بل أظن أن هذا الأمر حقيقة لا شك فيها، إذ أنني هنا لأسهم في المحادثات المتعلقة بمسرح الطليعة. "" وقد كان لظهور مسرح العبث عدة مقومات أهمها: الحالة الاجتماعية التي كان المواطن الأوروبي يعيشها، وأيضا الوضع السياسي الذي كان تحت سيطرة الطبقة البرجوازية، وكثرة الحروب والمعتقدات القديمة التي أصبحت لا تطاق في ذلك العصر . وما جمع هؤلاء الكتاب العبثيون، هو أنهم "كانوا قد كفروا بالأسس الثقافية والسياسية للعالم القديمة، العالم البرجوازي: عالم الحروب والمنافسات الدموية وأوهام المجد الكاذب وسيطرت الأشياء وشحوب الروح والعقل وأنساق "فردية" الإنسان في مواجهة المؤسسات القوية التي تقوم بوظائف الحكم والاستثمار، وتغذية أرواح الناس وعقولهم بالخرافات أو الثقافات الكاذبة أو تجنيدهم للدفاع عن مكاسب نفس المؤسسات غير الإنسانية." وبيكيت صامويل ويوجين يونسكو هما أحد أبرز رواد هذا الطابع المسرحي، الذين أبو مسايرة القواعد والقوانين القديمة لفن المسرح وثاروا وأعلنوا عليها التمرد، هذا التمرد وكأنه تمرد ضد هوية أصبحت أو أكتشف أنه بالية، في سبيل خلق هوية حديدة ذات أسس جديدة، وفي نفس الوقت تعبر عن ذاتهم الأصيلة. وبيكيت ويونسكو من حيث أنهما رؤاد هذا الفن أو هذا الطابع المسرحي، وإن جمعت بينهما ملامح عامة مشتركة، واتفقا على الخطوط الأساسية للمسرح العبثي أو الطلائعي، فإن نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر على حسب إبداعات كل منهما، فيونسكو انصبت ثورته على "العادات اللغوية" هذه اللغة التي اعتبرها قاصرة في أغلب الأحيان عن تحقيق التواصل والتفاهم بين البشر لا بل تؤدي أحيانا إلى أن نتقاطع ولا نتفاهم، وهذا ما ترجمه في مسرحيته "الكراسي" بحيث لم يستطع العجوزان بطلا المسرحية، أن يتواصلا مع المجتمع كونهما يعيشان في قصر في جزيرة نائية، فأصبحت اللغة عائقا ككراسي في عرض الطريق[29] أما بكيت فقد اتجهت ثورته أكثر ما اتجهت إلى "عادات السلوك"، فالإنسان يبحث عن اتصاله بالآخر في وقت يقف فيه لحده، ليصل لنتيجة مفادها استحالة هذا الاتصال، أما وإن أصبح ممكنا فإن هذا الغير يصبح مشغولا عنه

[29] لطفي فلم، المسرح الفرنسي المعاصر، مذاهب وشخصيات ، (الدار القومية للطباعة والنشر،١٩٦٤)، ص219

بشيء أو بآخر، بمعنى أن الإنسان يبقى دائماً وحده في مواجهة نفسه وغيره كله، فعادات السلوك قد توهمنا بأنها وسيلة التفاهم مع الآخر في حين أنها خادعة، وهي تضع بيني وبين الآخر سدودا عالية، كتلك التي بين دخير" و"استراجون" في مسرحيته الشهيرة "في انتظار جودو" وأمثاله في مسرحيات أخرى، ونحن نمشي بأعيننا بين كلمات هذه الفقرات الأخيرة، يتبادر إلى أذهاننا أسس ومبادئ المذهب الوجودي الذي يعتبر الآخر بمثابة الجحيم، هذا الآخر الذي لا أستطيع التفاهم والتواصل بيكيت و يونسكو معه حسب تعتبر رواد مسرح الطليعة (مسرح العبث – اللامعقول) كغيرهم من كتاب المسرح الذين كانت لهم خلفية هوياتية في كتاباتهم المسرحية، فكلاً من بيكيت ويونسكو ارتكزت كتاباتهم على أحد أبرز مقومات الهوية على غرار العادات السلوكية عند الأول واللغة عند الثاني، فالهوية إذن هي أحد الركائز التي تأسس وفقها المسرح العبثي الطلائعي أو اللامعقول. "يحال للبعض أن تيار العبث ما هو إلا تيار مسرحي يتمثل بأعمال كل من صمويل بكيت ويوحين يونسكو، ولعل السبب في ذلك، الشهرة الواسعة للأعمال المسرحية التي وسمت بهذا النوع من المسرح، لا سيما مسرحية بيكيت "في انتظار جودو" وقد اعتبر كثير من متتبعي مسرح العبث، أنه "عندما نصل إلى مسرح العبث نجد أنفسنا أمام أكثر المسارح المعاصرة تحرراً من القواعد، وتجاورا للأصول الدرامية التقليدية، ويعتبر مسرح العبث من هذه الناحية المذهب الوحيد[30]

مسرح مابعد الحداثة:

يشكّل (الموقف بعد الحداثي) قطيعة تاريخية مع الحداثة، وقد ظهر هذا الموقف المغاير في ستينيات القرن العشرين الذي شهد العديد من التيارات الفكرية التي شكّكت في المشروع الحضاري للحداثة والتنوير الغربي. فقد حلّت في هذا القرن كوارث كثيرة على أوروبا، وعلى العالم أيضاً، مما أدى إلى زعزعة الثقة في القيم، والمثل التي دعا إليها عصر التنوير والحداثة؛ مثل العقل والحرية والعدالة والمساواة. فمنذ أوائل القرن، ظهرت فلسفات متشائمة في التاريخ وأبرزها فلسفة

[30] مجلة دلتا نون، مقال لعلاء الدين العالم، بعنوان "تيار العبث بين الفلسفة والمسرح"، العدد الأول، يوليو 2014، ص 03

شـبنجلر الـذي رآى أنّ الغـرب قـد أفلـس فكريـاً، وأنّ الحضـارة الغربيـة فـي اضـمحلال. وظهـرت منـذ الثمانينيـات تيـارات فكريـة فـي الولايـات المتحـدة الأمريكيـة تخلـت عـن النمـاذج الكبـرى أو السـرديات الكبـرى التـي اعتمـد عليهـا الفكـر الغربـي طـويلاً، فظهـرت التيـارات، والمنـاهج مـا بعـد البنيويـة، ولا سـيما التفكيكيـة التـي قـدمت نقـداً جـذرياً لمفـاهيم الـذات، والـوعي الـذاتي، والتقـدم، والحريـة، وفكـرة الاتصـال التـاريخي، وحكمـت علـى الحداثـة الغربيـة بـالإفلاس والفشـل، ووصـفت موقفهـا الجديـد ومنظورهـا الحـديث بأنّـه (مـا بعـد الحداثـة POSTMODERNITY) قاصـدة بـذلك نقـد المنظومـة الفكريـة والثقافيـة الغربيـة مـن موقـع خـارجي لا يعـود إلـى البـدائل التـي قـدمتها الحداثـة [31]ووصـل مسـتوى رفـض التفكيكيـة للمشـروع الحـداثي إلـى نسـف المركزيـة عبـر إنكارهـا للسـرديات الكبـرى والحقـائق الكونيـة والأصـالة، واسـتبدالها بالقصـص الصـغرى والتـأويلات الفرديـة، فأشـهرت انحيازهـا المطلـق للطـرف المهمـش، وأعلنـت حربهـا علـى المركـز اليوتـوبي. وعنـدما عـرف (فرنسـوا ليوتـارد) مـا بعـد الحداثـة فـي كتابـه (وضـع مـا بعـد الحداثـة: تقريـر عـن المعرفـة) وحـددها بأنهـا التشـكيك فـي السـرديات الكبـرى؛ فإنّـه شـخص هويـة مـا بعـد الحداثـة التـي تنـزع الشـرعية عـن كافـة الممارسـات التـي اكتسـبت شـرعيتها مـن السـرديات الكبـرى أو مـن الأيـدولوجيات، وبـدل ذلـك تـروج للاخـتلاف وعـدم – المقياسـية، والاحتفـاء بعـالم لا يـؤمن بالتقـدم وبـالعلم الكلـي – القـوة، وبالغـد المفـرح والعقـل المنتصـر، وبخـلاف الحداثـة قامـت مـا بعـد الحداثـة بتمجيـد التهجـين، والتعدديـة الثقافيـة، والاخـتلاف، إذ تمثـل مـا بعـد الحداثـة نهايـة المرحلـة التـي آمنـت بـالعلم بوصـفه طريـق الخـلاص الوحيـد، وبالتقـدم والسـير نحـو إنسـانية أفضـل. فمـا بعـد الحـديث يعنـي التخلـي عـن الـوهم. إنّـه جماليـة مكشـوفة لفـرد أضـاع نقـاط مرجعيتـه، فضـاع فـي مجتمـع لا مسـتقبل لـه، ودون مـاض أو تعـالٍ. ارتبطـت مـا بعـد الحداثـة بمجموعـة أسـماء أكاديميـة بـارزة فـي أقسـام الأنثروبولوجيـا والدراسـات الأدبيـة داخـل الولايـات المتحـدة الأمريكيـة وخارجهـا؛ مـن أمثـال جـان فرانسـوا، وِريتشـارد رورتـي، وميشـيل فوكـو، وجـاك دريـدا، وجوناثـان كـالر، ويـورجن هابرمـاس، الـذين انتقـدوا، وكـلٌّ

[31] اريك بنتلي،نظرية المسرح الحديث،ترجمة:يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)،ص ٦١

علـى طريقتـه، الخطـاب الكبيـر للعقـل الغربـي. فضـلاً عـن مـؤلفين أمـريكيين أمثـال: كليفـورد غيرتـز أو جـيمس كليفـورد اللـذين شـكّكا معـاً فـي الرؤيـة الشـمولية والعلميـة للأنثروبولوجيا. أما في فرنسا، فإنّ أطروحة

مـا بعـد الحداثـة أو فـوق الحداثـة قـد تطـورت علـى يـد بعـض الأنثروبولـوجيين، أمثـال جـورج بالنديـه أو مـارك أوحـي.[32] بـدون شـك ، ان مـا بعـد الحداثـة تضـع الادعـاءات التقليديـة المختلفـة فـي تفسـير الحقيقـة والقـيم الإنسـانية الأساسـية فـي موضـع التشـكيك ... وهـي لا تقتنـع فـي ان الحقيقـة الإنسـانية هـي تمثيـل موضـوعي للواقـع.بـدلاً مـن ذلـك، فأنهـا تـدعي بـأن الحقيقـة تتشـكل اجتماعيـاً ولغويـاً. ان الابتعـاد عـن الأيمـان بعـالم موضـوعي وإنكـار شـرعية ((المعرفـة الشـاملة)) والنظـام الكلـي للتفكيـر و((السـرديات الشـاملة)) و هجـوم دريـدا علـى ((الـدلالات المتسـامية)) كلهـا عوامـل أدت الـى اسـتنتاج مفـاده عـدم وجـود معطيـات خالصـة وان المعرفـة تمثـل السـلطة كمـا ان مجموعـة الـرؤى التـي نتجـت عـن التطـورات التكنولوجيـة والأعـلام الالكترونـي بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة قوضـت الاعتقـاد التقليـدي بوجـود حقيقـة موضـوعية. بالنتيجـة اسـتبدلت الحقيقـة بـ((مـا فـوق الحقيقـة)) كمـا يـرى بـودريلارد. ومـن اجـل متابعـة ((فقـدان المعنـى)) وافتـرض اختفـاء الحقيقـة الاسـتدلالية والطـرق التقليديـة فـي صـياغة المعنى،وهـي جميعهـا أشـياء ينطـوي عليهـا مفهـوم (مـا بعـد الحداثـة)،فأننـا بحاجـة للتعامـل مـع الاتجاهـات الأكثـر أهميـة فـي تطـور النظريـة مـا بعـد البنيويـة الفرنسـية.فـاذا مـا كـان((جيمسـون)) يعتبـر مـا بعـد الحداثـة أمريكيـة المنشـأ، فـان مـا بعـد البنيويـة– المصـدر النظـري والفلسـفي لمـا بعـد الحداثـة –هـي فرنسـية بـدون شـك.[33] لقـد أدى تتـابع الأحـداث الصـعبة فـي فرنسـا عـام 1968 الـى ظهـور النظريـات مـا بعـد البنيويـة لـنقض الفلسـفات والنظريـات الاجتماعيـة البنيويـة والماركسـية التـي كانـت سـائدة.وبالتـالي بـدأت حقبـة ((مـا بعـد حداثيـة)) جديـدة فـي السـبعينات والثمانينيـات . وكمـا هـو شـأن مـا بعـد الحداثـة، فـان مـا بعـد البنيويـة تؤكـد علـى فكـرة ((الانقطـاع)))

[32] ارنست جيلنر ،مابعد الحداثة والعقل والدين ،ترجمة:معين الامام ،(دمشق :دار المدى،٢٠٠٢)،ص٨٧

[33] ارنست جيلنر ،مابعد الحداثة والعقل والدين ،ترجمة:معين الامام ،(دمشق :دار المدى،٢٠٠١)،ص٨٧

الجذري في التاريخ وعلى الاعتقاد النيتشوي في ان كل ظاهرة ثقافية هي ظاهرة اجتماعية. وتدين النظرية ما بعد البنيوية في تشكلها الى أعمال((جاك دريدا،ورونالد بارت، وجان فرانسو ليوتارد، وميشيل فوكو،وجاك لاكان ، وديلوز ، وغوتاري ، وجولياكريسيفا)) – وهي جميعاً أسماء لازالت تهيمن على المسرح الثقافي في فرنسا وأمريكا. وبدون شك، ان كشف ما بعد البنيوية ودعمها لتطلع البنيوية نحو العلمية يمثل الأساس النظري للمشهد ما بعد الحداثي المعاصر. لقد أصرت ما بعد البنيوية دائماً على استحالة بناء المعنى من خلال مهاجمة البنى المغلقة للتضادات الثنائية للبنيوية . وتعتبر مقالة دريدا ((البنية ،الدلالة، الأسلوب، في خطاب العلوم الإنسانية)) عام 1966 ، والتي يعارض–كي لا نقول يفكك– فيها التقليد البنيوي الفرنسي باعتباره امتداد للفلسفة الغربية،المقالة التشكيلية الأولى لما بعد البنيوية، يكتب دريدا ((رغم ان البنية أو بنيوية البنية–هي في موضع التناول دائما، فأنها قد تعرضت على الدوام إلى التحييد أو التحديد، وان ذلك يحدث من خلال عملية إعطاءها سمة مركزية أو ربطها بنقطة وجود، وأصل ثابت، وظيفة هذا المركز... كانت ضمان ان المبدأ المنظم للبنية ، سوف يضيق نطاق ما يمكن ان يسمى بأسلوب البنية.. وحتى اليوم تفتقر فكرة البنية الى أي مركز يمثل ما لايمكن التفكير فيه.مع ذلك، فان المركز يغلق الأسلوب الحر الذي يفتحه ويجعله ممكناً)). بذلك فان المركز في داخل وخارج البنية.وبالتالي فان ((المركز لا يكون عندها مركزاً))،انه يسيطر على البنية/الكلية ويعطيها معنى ،لكنه بذاته بعيد عن لعبة المعاني. ان المركز يكون في داخل البنية لانه يحكمها ، وفي خارج البنية لانه يهرب من البنيوية ،وهذا الإصرار على امتلاك ((مركز)) أو ((قاعدة أساسية)) يتم بناءه بوضع خاطئ على شكل ((لا حركية جذرية)) حقيقة ثابتة، و((يقين يعاد تأكيده)) يتجاوز الأسلوب الحر للبنية. وهذا ما يدعوه دريدا ((مركزية اللغة))،و التاريخ الغربي للبنية ،قبل التفكيك، هو تاريخ ((استبدال مركز بأخر ... حيث يحصل المركز على أشكال ومسميات مختلفة)). وبالتالي فان مركزية اللغة تفترض اختلافا/ فجوة بين السطح/المظهر الذي لا يمثل الحقيقة،اما المدخل؟ الحقيقة المولدة فهي تكمن خلف المركز، لكن اذا كنا نحاول

، كما يقول دريدا، ان ندرك البنية كشيء بلا مركز (ماهية،وجود، جوهر،ذات، المتسامية ، الوعي،الله، الإنسان،...) سيكون بامكاننا ان نفهم بأنه مفتوح دائماً امام التفسير بدون نهاية ،بدون حسم، بدون شمولية،حيث لا يكون بالامكان ابداً الوصول الى الحقيقة. بدلاً من ذلك تظل البنية مشاركة في لعبة ((الاختلافات)) التي تجعل حضورها التام((مؤجلاً)). ان الدلالة المتسامية لاتكون موجودة ابداً خارج نظام الاختلافات،ولذلك فان ((غياب الدلالة المتسامية يوسع نطاق لعبة الاستدلال الى ما لانهاية)).[34] ((في غياب المركز.. يصبح كل شيء مجرد خطاب))،لذا فان ((الدلالة المتسامية)) تختفي ويصبح كل شيء موجوداً في نظام ((الاختلافات)). ويسمى دريدا الفلاسفة الغربيين الذين حاولوا الهروب من المأزق البنيوي. وهو يذكر تحديداً أسماء نيتشة وهيدجر وفرويد الذين ترث ((خطاباتهم التفكيكية)) في أي حال مفاهيم الفلسفة الميتافيزيقية الغربية. ويضيف ((ليس هناك معنى في العمل بدون مفاهيم الميتافيزيقيا من اجل هز الميتافيزيقا)). وهذا يعني ان الفلاسفة الغربيين هم دائما داخل طوق المركزية اللغوية على الرغم من أنهم خارجها والشيء الوحيد الذي يمكن فعله هو التفكيك .لا احد يستطيع ان يرفض كلمة ((دلالة)) في محاولته مهاجمة ((ميتافيزيقيات الوجود)) لانه يلقي الدعم من خلال مفهوم ((الدلالة)) نفسه. ولكن في أي حال ، ينبغي علينا ان نرفض ((الدلالة المتسامية)). ونتعامل مع الحيز غير المحدود او ((تداخل الاستدلال)). وفي الوقت الذي يقدم((فردينان دي سوسير)) الدلالة على المستدل ،فان دريدا يعطي الأولوية للمستدل على الدلالة. وبالتالي فان الكتابة ،كما يرى دريدا، تحتوي على المستدلين فقط، لذلك فان الكتابة لا تتضمن كما يرى دريدا سولا المستدلين، ومعنى المعنى هو أشارة إلى مستدل المستدل،وهذا الإنتاج الديناميكي للاستدلال اسماه دريدا في أطار أخر بـ((الانتشار ومن المثير للاهتمام، ان هذا المنهج (مثل التفكيك) فسر واستخدام في النقد الأدبي في مدرسة (بال الأمريكية). والنص المفكك هو ذلك النص الذي لا يحتوي على معنى محدد، بل ان المعنى النصي يدفع عن عمد الى أدنى حدوده الى الحد الذي يدعي فيه انه

[34] ارنست جيلنر ،مابعد الحداثة والعقل والدين،مصدر سابق،ص ٨٨

يوضح ما يفشل النص نفسه في توضيحه،كل شي هو لغة، وبالتالي فان ((الحياة الحقيقية)) هي نص بذاتها، ويمكن تفكيكها. ولانه لم يعد هناك معنى ثابت، فقد أصيبت كل أنواع السلطوية الابستمولوجية والسياسية و الأخلاقية بالعنف،ان لم نقل التفكيك.

الموشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١_الهوية كونها مفهوماً غنياً بالمفردات المعرفية والسمات الانتمائية ، فالهوية خيرمن تعطي الابعاد والسمات الخاصة لكل مجتمع او حضارة او ثقافة معينة تبعاً لأبعادها الحياتية والفترة الزمنية، كذلك الهوية تضع الحدود مابين الثقافات والمواضيع من حيث ان لكل مجتمع او فئة معينة تمتلك خصائصها التي تكون هويتها الخاصة.

٢_يعد المسرح عابر للهوية بحكم خطابه الانساني والجمالي ، عندما تبحث له عن هوية جغرافية كأننا نبحث عن مرجعية حزبية أو عشائرية، في كل الارث المسرحي العالمي لاتوجد هوية لمسرح ما، لكن هناك هوية مشاريع كما بريشت او مايرهولد اوارتو وغيرهم ،وهناك هوية ثقافية كما في مسرح النو والكابوكي الياباني..هوية المسرح العراقي الحقيقية في اصالته واشتغالاته النوعية المختلفة عبر تاريخه الطويل.

٣_نجد أن الهوية يمكن معرفتها والتعبير عنها من خلال المكون الاجتماعي :من حيث الطبقة والمكانة والوظيفة أو عناصر المكون البيولوجي المكون من العرق أو اللون أو الدم أو الجنس(النوع)، وبذلك يلاحظ أنه يمكن الربط جدليا بين الهوية ومعارف العلوم التطبيقية و المختبرية.

٤_المكون الثقافي : من حيث الدين أو اللغة أو العادات والتقاليد والعرف أو القيم الإجتماعية المشتركة أو الملبس أو وسائل الإنتاج أو طرق الأكل والشرب أو نظام أسلوب الإدارة والتنظيم الهيكلي للقوة والسلطة والقانون المنظم، والقصص والأساطير والخرافات والمعتقدات المعنوية والتهيؤات الخيالية والرموز وكما يندرج فيها وحدة المصالح والمصير والتاريخ المشترك.

٥_المكـون السياسـي: مـن حيـث الدولـة الوطنيـة أو القوميـة ونظـام الحكـم وشـكل الدولـة، أو المواطنـة والجنسـية أو البنـاء الدسـتوري والقـانوني فيهـا أو الأيـدولوجيا الموجهـة للبنـاء السياسـي الرئيسـي والفرعـي والتنظيمـات السياسـية كـالأحزاب وتنظيمات المجتمع المدني والأهلي".

٦_الهويـة والمسـرح هـي المعـارف و الفنـون و منجـز الإنسـان فـي حراكـه بـولادة الفكـر ومـن ثـمّ ظهـور العقـل العلمـي وإنتـاج الثقافـة تشخيصـا لمنطـق التقـدم فـي الحيـاة الإنسـانية وتطـور المجتمعـات بـولادة دولـة (المدينـة) وفيهـا مؤسسـها و جوهرهـا "الإنسان".

٧_هويـة التمـدين التـي ارتبطـت بدولـة المدينـة الأولـى لـم تحـدد نفسـها باشـتراطات أحاديـة كمـا نلاحـظ هنـا ولـم تميـز وجودهـا بعنصـرية تراتبيـة لفـوق وتحـت أو لإقصـاء أشـكال التعبيـر الأخـرى بـل امتاحـت منهـا أركـان طابعهـا وشخصـية هويتهـا الفرديـة الجمعية بمنطق سايكوسوسيولوجي واضح وملموس..

"٨_محاكـاة الأفعـال النبيلـة الكاملـة، وأن لهـا طـولاً معلومـاً، وتـؤدى بلغـة ذات ألـوان مـن الزينـة تختلـف بـاختلاف أجـزاء المأسـاة، وتـتم هـذه المحاكـاة بواسـطة أشـخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية.

٩_تعتبـر مسـرحيات إبسـن مـن بـين أهـم مسـرحيات العـالم وبـالرغم مـن هـذا فقـد "شـاعت مـن حـول مسـرح إبسـن سـحابة مـن الكآبـة والقتامـة أبعـدت عنـه الكثيـرين، رغـم المتعـة الفريـدة التـي يجـدونها تعـالج مسـألة مهمـة، وأصـبح كـل الممثلـين يشـاركون فـي الحـوار بشـكل متـوازن إلـى حـد مـا، هـذا الحـوار الـذي إيسـن يسـتقيه مـن التـاريخ النرويجي والأدب الشعبي لبلده، لتأسيس هوية نرويجية خالصة.

الفصل الثالث:
مجتمع البحث:

اسم المسرحية	اسم المولف	اسم المخرج	سنة العرض
Z	محمود عواد	امير حبيب	٢٠١٩
سلة شكسبير	حليم هاتف	حليم هاتف	٢٠١٩
C4	حليم هاتف	حليم هاتف	٢٠١٩
نعم غودو	صموئيل بكت	انـــــس عبـــــد الصمت	غانم حميد
ميت مات	علــي عبــد النبــي الزيدي	علــي عبــد النبــي الزيدي	٢٠٢٢

عينة البحث:

اسم المسرحية	اسم المولف	اسم المخرج	سنة العرض
ميت مات	عبـــــد النبـــــي الزيدي	عبـــــد النبـــــي الزيدي	٢٠٢٢

اداة البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل العينات.

مسرحية ميت مات تأليف ورواية علي عبد النبي الزيدي

علي عبد النبي الزيدي في نصه (ميت مات)يبرهن عمليا علي دراسته لجمهور المتلقين وتحديد السمات العامه لهم ومن ثم وضع محددات رسالته النصيه كي يربط المتلقي اوقارئ النص بين مرجعه الخاص ومرجعية العمل وبين العالم الوهمي المعروض عليه فينتج المتلقي من خلال أفق توقعه الخاص ومن خلال قراءاته ومشاهداته السابقه المعني او يفك شفرات هذه الرسالة النصيه فلقد عمد الكاتب علي التناص الواضح والصريح للنص المسرحي العبثي في(إنتظار جودو)لصامويل بيكيت الكاتب الأيرلندي فيستهل الزيدي نصه المسرحي بأثنين من الرجال رثي الثياب (هو1،هو2)تظهر علي ملامحهما مظاهر الفقر والتشرد والشقاء والألم والتيه والضياع في هذا العالم وهما جالسين علي رصيف محطة قطار وتحديدا علي مصطبتين من الخشب المتآكل وهي ذاتها الحالة التي استهلها بيكيت في غرة نصه في إنتظار جودو لكل من (فلاديمير)و(ستراجون) الجالسين تحت شجرة . لكن الزيدي الذي يناقش ذات الفكره التي ابتني بيكيت عليها نصه من ان كل مجهودات الإنسان البحث عن هدفه من الحياة وكذا طرحه لمعني الوجود بما هو إدراك لمعني الكون تنتهي دائما بالفشل الحتمي لذلك فهي تعتبر عبثية بحيث لا يصبح معني لسلوك الإنسان او مضمون لأفكاره .إلا أن الزيدي يضيف لأفكار بيكيت مطورا بعطاء عربي خاص لكي يبقي قادر علي الفعل بأن يضحد فكرة (المخلص) الذي ينتظره الناس ليخلصهم من التيه والتشرد وآلام هذه الدنيا .فيعمد الزيدي في تناول فكرة الإنتظار في نصه الي إختلاف الشخص الذي ينتظره الرجلين (جودو ،مولاي) ثم يعبث الكاتب بالمتلقي علي لسان (هو1) الذي يقر ل(هو2)أنه جودو الذي ينتظر قدومه وفي تأكيد وكشف نسبي لحقيقة جودو الخرافيه وأنه مثل (هو2)الذي يجلس علي مسافة متر منه وليس خرافيا يحمل سيف يسع الكون كله كما خبر من الناس ويتكرر الأمر مع (هو1) الذي يجد الشخص الذي ينتظر قدومه هو من يجلس علي المصطبة المجاورة لمصطبته (هو2) وهنا يعمد علي عبد النبي الزيدي كشف الحقائق كلها للمتلقي في وقت واحد وبتكرارية للحوار كما فعل بيكيت في نصه ليصبح من الصعب عليه الإختيار حتي لو تعامي عن بعضها لكن (هو1)،(هو2) الشخصيتين المنسوختين المستلهمتين من عصور الحب لا يمكنهما البقاء في ظل عصور ما بعد الحب في ظل هيمنة المؤسسات المالكه للخطاب والقوه والمعرفه علي المشهد العالمي فيعكسها في هذا الحوار(أن تجدَ نفسك مُنتظَراً ومنتظِراً في اللحظةِ نفسِها ، الفوضى.. أن تتعبَ وتشقى وتتألمَ من أجلِ أن تعيشَ وتموت وأنتَ لم تعش، الفوضى.. أن تُولدَ في وسطِ الخرابِ وتعتقدهُ الحياةُ التي جئتَ إليها دون موافقةٍ خطيةٍ منك). وهنا يتضح لقارئ الرسالة النصيه إستغراق فلسفة الإنتظار عند الزيدي لتتعدي إنتظار(جودو) لتجدَ نفسك مُنتظَراً ومنتظِراً في اللحظةِ نفسِها وهنا تكمن العبثيه في أن الشعور بالفراغ القاتل والعبث الذي يمثله فعل الإنتظار .

وبصرف النظر عن أن كل إبداع في نهاية التحليل ليس إلا إستعارة من الحياه بكل وجوهها وتشعباتها فإن الزيدي يسعي للبحث عن شرعية للمستقبل إذ يعكس الواقع العبثي الذي نحياه من خلال فلسفة الإنتظار وفكرة المخلص (دينيا وإجتماعيا ونفسيا) ومن خلال المكونات العرفيه والمكونات السلوكيه للمجتمع العربي . ثم ينتهي النص كما ينتهي نص بيكيت بالموت او الإنتحار بالربط في شجرة او بالموت جالسا وانت تنتظر غير قادر ان تبقي نفسك علي الفعل لأنك إما نسيته بفعل المدة الزمنيه الطويله التي أستغرقتها في الإنتظار وإما انك غير مؤهل للفعل عاجز عن مباشرة وممارسة الحياه.

*لغة النص لقد عمد الكاتب في نصه علي إستخدام لغة عربيه هي لغة الصحافه ذات المفردات اللسانيه البسيطه الغير منعزله عن المجتمع العربي والتي تكسر عوائق اللهجات وتتيح للمتلقي رغم إختلاف فئته المستهدفه أن لا يفقد تواصله كقارئ للنص بل أتاحت له فك شفرات النص والتفاعل معه لأنها عبرت بمفردات المتلقي اللسانيه عن حالات التشرد والتيه والفوضي والمهزله والألم التي يعيشها الإنسان العربي فإستطاعت لغة النص أن تستميل القارئ المتلقي لرسالة النص .ولكي نبرز تطبيقيا كيف استطاع الكاتب وضع محددات الرساله النصيه وكيف أنتج المتلقي المعني وكيف كانت إستجابته ومدي تأثير الرسالة فيه فإنه يستوجب علينا قراءة نص عرض (ميت مات) والذي شاهدته عبر البث المباشر لصفحة الهيئة العربيه للمسرح علي مواقع التواصل الإجتماعي أثناء بثها لفاعليات مهرجان العراق الوطني للمسرح يضاء المسرح المقسم الي قسمين بكل قسم مصطبة من الخشب المتهالك يجلس علي كل منهما بطلي العرض وخلف كل مصطبة قطعة من القماش الأبيض كخلفية سيميولوجيه للموت او لقماش الكفن مع ترك مساحة فارغه ومظلمه (هوة ظلاميه) بين قطعتي القماش والإضاءه تنحصر في مكان المصطبتين فقط وباقي الفضاء المسرحي مظلم .عمد المخرج الي إضافة شخصيتين لنص العرض لم يتم إدراجهما في النص المكتوب تأليفا. الأولي (عامل التنظيف او الفراش أو فرد الأمن)وهي شخصيه صامته تظهر في لحظات معينه كان دورها رقابي علي بطلي العرض وتتدخل لإعادة وضع الشخصيتين كما ظهرا عليه من إلتصاق بالمصطبتين الكائنتين بكل قسم والشخصيه الثانيه هو صوت أحد العاملين بمتحف التماثيل الخاص بالبلده والخاضع لهيمنةالمؤسسات المالكه للخطاب والقوه والمعرفه بل أنني أري أن يتم إضافة هاتين الشخصيتين للنص المكتوب مع إشارات المؤلف حولهما حيث أنهما اضافا للعرض معني جديد جعل المتلقي يتكشف من نص العرض أننا كنا أمام تمثالين صنمين عمرهما يزيد علي الف عام وهما المنتظرين والذين ينتظرهم الآخرون أيضا . إن السؤال الحائر الذي يلقي بظلاله علينا هل تختلف الرسالة النصيه عن نص العرض المسرحي طالما بات المؤلف هو المخرج ؟ انا أري أن وظيفة المؤلف ودوره ينتهي بكتابته للنص وأن دور المخرج يبدأ من هذه اللحظه والتي تبدأ بوظيفة اوليه المخرج وهي وظيفة القارئ الذي يعيد قراءة النص وتفكيكه ليبلغ المعني الكامن في النص وفق إيدلوجياته الخاصه ومن ثم تحديد فئة جمهور المتلقيين التي

يستهدفها المخرج في عرضه من خلال محددات الرساله النصيه ودراسة المتلقي ديموجرافيا وسيسيولوجيا وسيكولوجيا.
*الرؤيه الإخراجيهة وبالتالي فإن الزيدي ككاتب انتهي دوره بكتابة النص لكن دوره كمخرج ظل يباشره حتي تنفيذ العرض ولذا نراه يضيف شخصيتين للعرض لم يكن لهما وجود بالنص المكتوب فرضتهم عليه الرؤيه الإخراجيه التي افترض فيها أن المتلقي لن تتكشف له نسبية الحقيقه إلا في نهاية العرض وحين يتم التكشف يجب أن تكون الأفعال التي سبقت هذا التكشف منطقيه رغم طرح فكرة عبثيه مستوحاه ومستلهمه من نص مسرحي غربي ومما لا شك فيه أن إضافة هاتان الشخصيتان ساعد المتلقي أن يفك شفرات الرساله الفلسفيه العبثيه التي طرحها الزيدي ويبلغ الغايات الدلاليه من عرضه الذي أستهدف فئة من جمهور المتلقين هم أصحاب الإتجاهات المشتركه فلقد تم العرض في إطار فاعليات مهرجان العراق الوطني للمسرح وكان جمهور المتلقيين من المسرحيين والنقاد والكتاب والمهتمين بالمسرح فكان الخطاب المسرحي يخاطب عقل هذه الفئه التي تعي أصول الصنعة فجاء تفاعلهم اثناء العرض إما تعليقا بلفظ الجلالة او تصفيقا يشير الي الإعجاب بل كان وقوف المتلقيين اثناء تحية صناع العرض دليل دامغ علي بلوغهم لرسالة العرض لكن السؤال الذي يفرض نفسه هو هل يمكن لهذا العرض أن يستهدف جمهور من المتلقيين مختلف الإتجاهات ؟ وهل تستطيع رسالة العرض ان يبلغها جمهور المتلقيين العام ؟ لقد أشرت الي ذلك في معرض حديثي عن لغة النص وبساطتها لاسيما أن قضية النص الفلسفيه تم تناولها في إطار الهامشي والعرضي واليومي فحين يسأل بطل العرض رفيقه عن أن(لحيته اصبحت بيضاء) فيجيبه الآخر (لقد غطتها الحروب)وهي رسالة يطلقها العرض لتؤكد عبثية الواقع ويمكن أن يبلغها اي متلقي رغم إختلاف فئته وهذا دليل علي إستجابة المتلقي لرسائل العرض وإستمالة الرساله له واستهدافه جيدا لكن ما يثور بخلدي هو مدي تأثير هذا العرض» يقصد بتأثير عملية الإتصال حدوث الإستجابة المستهدفة من هذه العملية، والتي تتفق مع هدف االإتصال المتوقع. فالتأثير يتمثل في النتائج المترتبة على االإتصال، وهل أدى إلى تحقيق الهدف منه أم لا. ويمكن حصر التأثيرات التي تحدثها الرسالة الإتصالية في ثلاثة مجالات:
أ- التأثير في معلومات ومعارف المتلقي.
ب- التأثير في اتجاهات ومواقف المتلقي، أما تثبيتاً او تغيير
ج-التأثير في السلوك.
ولايشترط أن يحدث التأثير بشكل فوري بل قد يكون محصلة عملية معرفية ونفسية واجتماعية عديدة يختلف تأثيرها من فرد إلى آخر، أو من جماعة إلى أخرى، مما يؤدي لحدوث ألأثر بدرجات متفاوتة بين الأفراد المتلقين.
إن التلقي في المسرح هو تلقي جماعي ، فمتلقي العرض المسرحي الذي ينتمي إلى جماعة الجمهور، قد يتأثر ويؤثر حتما في طبيعة التلقي وذلك من خلال التعليقات الجماعية المصاحبة لجملة المشاهدأوالأحداث التي يقدمها العرض، وقد ينقاد المتلقي إلى تفاعلات ليست ذاتية، بل هي نتيجة سلوك جماعي على نحو

الضحك، أو الصراخ، فالمشاهد يتقيد بالإشارات السمعية البصرية والإيماءات الحركية ، حيث تنشأ علاقة تفاعل بين المشاهد وبين عناصر العرض المسرحي.حيث يقفز المشاهد المتلقي إلى مرتبة المرسى الأخير لرسائل النص كما العرض كما الإخراج كما التمثيل، "لقد غدا المتلقي الضرورة الختامية التي تصور هدف وأهمية خطاب العرض المسرحي. إن التلقي في المسرح فعل متواصل ومستمر، يضبطه زمانية العرض، حيث يبدأ قبل العرض ويحدث خلاله ويستمر إلى ما بعده، إن الرؤية الإخراجيه التي أبدعها الزيدي في عرضه والذي وظف فيها مهارات وتقنيات القائمين بالإتصال بطلي العرض البارعين في التمثيل هذا فضلا عن الجودة الفنيه الفائقه والمتمثله في السينوجرافيا وإنضباط إيقاع العرض رغم تكرار الحوار في لحظات متعدده من العرض جعل المتلقي يبلغ السؤال الذي طرحه الزيدي وهو لماذا ننتظر ؟ وهل سنظل كأصنام تنتظر من يخلصها وهي تتابع مسخ الميديولوجيا المهيمن عليها القوي المالكه للخطاب والقوه والمعرفه؟ أم أننا قادرون علي الفعل من خلال عطائنا الخاص ؟ او بمعني دقيق أنستطيع التغيير الجذري لمجتمع تتجذر فيه عقلية التملك والربح والمنافسه والنمط الإستهلاكي ؟ أنني أري أن جميع هذه التسأولات طرحها العرض المسرحي لكن مسألة التغيير الجذري تطلب من المتلقي أن يشعر بقيمة ذاته الحقيقيه (كينونته) التي أرسلها الزيدي في عرضه والتي مؤداها طالما أننا سنموت من طول الإنتظار فل نعيش الحياة كما ينبغي بالخير والحق والجمال .

الفصل الرابع

النتائج

الاستنتاجات

المقترحات

التوصيات

المصادر والمراجع

الفصل الرابع

النتائج :

١: يعتمد الزيدي على التناص لمسرحية عالمية لكي يسقطها على مفاهيم الهوية المحلية

٢: يناقش عرض ميت مات مفهوم الهوية من حيث اغتراب الانسان وبحثه عن ذاته.

٣:استخدام التكرار في عرض الزيدي لانتاج صورة مشتركة للشخصين باعتبارهما يشتركان في موضوع البحث عن الهوية.

٤: يتناول عرض الزيدي ضمناً مواضيع سياسية وازمات انسانية شوهت الهوية الانسانية

٥: عالج العرض المسرحي ميت مات مواضيع محلية تخص الهوية الدينية

٦: اشار عرض الزيدي الى ضياع هوية العرب او العراقيين وعجزهم في انتاج هويتهم مرة اخرى.

٧: عالج ميت مات موضوع الهوية الفنية الي تفتقدها عروضنا المسرحية والتي نعجز عن انتاجها.

الاستنتاجات

١: ينتج العرض المسرحي هويته باستعارة نصوص من الارث العالمي وصبغها بهوية جديدة.

٢: حمل خطاب العرض معالجة ازمة الهوية الانسانية وهمه الوجودي.

٣: استخدم العرض موضوع الهوية للإشارة لمشاكل اثرت سلباً على الهوية مثل السياسيات الدكتاتورية والحروب.

٤: استخدم العرض المسرحي موضوع الهوية للإشارة في الوقت ذاته للهوية الفنية و إشكاليتها

٥: محاولة العرض صنع هويته باستخدام مفاهيم وامور محلية مثل مواضيع الهوية الدينية

التوصيات:

١: الاهتمام بموضوع الهوية لفهم اشكاليته وحل مفاهيمه الشائكة.

٢: توفير مصادر كافية عن الموضوع في مكتبات كليات الفنون الجميلة.

٣: ادراج موضوع الهوية ضمن مناهج تدريس طلبة كليات الفنون الجميلة.

المقترحات:

١: مفهوم الهوية و تمثلاتها في العرض المسرحي العربي.

٢: مفهوم الهوية وتمثلاته في اداء الممثل المسرحي العراقي.

المصادر والمراجع:

المعاجم:

- احمد مختار ،عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط ،(القاهرة1، دار عالم الكتب،٢٠٠٨) ص٢٣٧٢
- اريك بنتلي،نظرية المسرح الحديث،ترجمة:يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦)،ص ٦١
- الألوسي ،تيسير تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية, (بنغازي: دار البيضاء للطباعة والنشر،١٩٩٨) ، ص ٧٨
- أنظر: الجرجاني، الشريف علي بن محمد ، التعريفات ،(بيروت :دار عالم الكتب،ط١ ،١٩٨٩)،ص٤٥
- أوفيفر المنطق الحدلي ،هنري ترجمة:براهيم فتحي دار الفكر المعاصر ،(لبنان :دار المعارف للطباعة والنشر،١٩٧٨) ،ص ٢٦
- إيجري،لاجوس ،فن كتابة المسرحية, ترجمة دريني خشبة , ١٩٨٧ (القاهره : دار كاتب العربي ،١٩٨٧) , ص٥٦
- بدوي ،فؤاد بطرس الهوية وثقافة السلام ، (مصر دار النهضة ، الطبعة الإلكترونية٢٠٠٨م) ص٢٠
- بولتن مارجوري ، تشريح المسرحية،ترجمة دريني خشبة,(القاهرة: مكتبة الأنجلومصرية ،١٩٦٢)،ص٧٦
- الجرجاني، الشريف علي بن محمد التعريفات(بيروت: دار عالم الكتب،١٩٩٨)،ص٩١
- جريجور، مارتن، ألوان من الأدب الألماني الحديث، ترجمة: مصطفى ماهر دار صاد، (بيروت، لبنان،١٩٧٤)، ص12
- جيلنر ،ارنست ،مابعد الحداثة والعقل والدين،مصدر سابق،ص ٨٨
- جيلنر ،ارنست،مابعد الحداثة والعقل والدين ،ترجمة:معين الامام،(دمشق :دار المدى،٢٠٠٢)،ص٨٧

- جيلنر ارنست،مابعد الحداثة والعقل والدين ،ترجمة:معين الامام (دمشق :دار المدى ،٢٠٠١)،ص٨٧
- رينيه ويلك نظرية الأدب , ترجمة ،جميل نصيف,١٩٨٦ (بغداد: دار الشؤون الثقافية, ١٩٨٦)،ص ٥٣
- ساسي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، الموسوعة الصغيرة 4، (منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، نوفمبر 1977) ،ص٩
- السراي، عمر التشكلات المعرفية لمفهوم الهوية (نحو تعقيد نظري لهوية الشعر) مجلة الأديب العراقي. (ع15) (بغداد:الاتحاد العام للأدباء والكتاب، ربيع 2017) ،ص14.
- عبد الله ،فضل الله أحمد الدراما والهوية في شعر محمد عبد الحي.. (الخرطوم قاف الخدمات الطباعة،٢٠٠٨م) ص٤٤.
- عبد الله، عبد الماجد، إبراهيم القرابة (السعودية : دار الحاوي،١٨٩٧م). ص٧٦.
- العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة (القاهرة : دار النهضة العربية،١٩٨٧)، ص135
- عمارة ، محمد مخاطر العولمة على الهوية سلسلة "التنوير الإسلامي (مصر دار نهضة ،١٩٩٩م) ،ص٦
- ف.ميلليت .ج١بنتلي ،فن كتابة المسرحية,ترجمة صدقي حطاب (بيروت: دار الثقافة ،١٩٦٦), ص٣٤
- فلم، لطفي المسرح الفرنسي المعاصر، مذاهب وشخصيات (الدار القومية للطباعة والنشر،١٩٦٤)، ص219
- الكتب:
- مارجوري بولتن،تشربح المسرحية , ترجمة درويني خشبة , ١٩٦٢(مصر: مكتبة الأنجلو، ١٩٦٢)،ص٨٧
- مجلة دلتا نون، مقال لعلاء الدين العالم، بعنوان "تيار العبث بين الفلسفة والمسرح"، العدد الأول، يوليو 2014.ص٣

- مجموعة من الباحثين المنجد في اللغة والإعلام .(بيروت :دار المشرق،١٩٨٧)،ص885
- مجموعة من الباحثين المنجد في اللغة والإعلامي (بيروت: دار المشرق، ط٣ ،٢٠٠٠) ، ص ٤٥
- محمد أحمد،حسن مكي، الواقع الثقافي في السودان مجلة دراسات الفريقية جامعة أفريقيا العالمية (بت) ص١٠
- مخلد، عبد الفتاح ،لحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون , (لبنان :الزيني للطباعة ،١٩٨٩) ،ص ٤٥
- المنطق الجدلي،هنري ،ترجمة:ابراهيم الحي،(لبنان، دار الفكر المعاصر،١٩٨٧)، ص٢٦
- الموسوعة العربية العالمية ط2، ج23، (لسعودية :موسسة الاعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩) ،ص 246
- نوري ،خلبل ،مسيير العالي الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية – (ديوان الوقف السني العراق، 2009م) ،ص٤٥.
- نيكول ،الاداريس،علم المسرحية , , ترجمة درويني خشبة , (المطبعة النموذجية،١٩٨٥)، ص ٨٧
- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة قوانين الفكر الأرسطية 31 أكتوبر 2013م.