الثابت والمتغير بين النص التاريخي والنص الفني

ثورة الزنج انموذجاً

م.د. حسن عبود النخيلة ـ جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

م.د. نزار علي الحمادة ـ جامعة البصرة / كلية التربية للبنات

خلاصة البحث:

يؤسس المرجع منطلقاً مهماً في كشف هوية الابداع ، واسس انطلاقه ومبرراته ، والعوامل المرتبطة بتفسيره ، ويشكل المرجع بوصفه ثابتاً ، مرتكزاً مهماً ، تتأسس عبر مهيمناته ، ومؤثراته جل المكونات الابداعية في النص المسرحي .

وقد ذهب النص المسرحي في مرونته الزمنية ، وبحثه عن الخطاب المتغير الذي يعيد تشكيل اجزاء التاريخ ، او الافادة مما هو جوهري منها ، الى خلق منطلقات جديدة تتسق وراهنية الواقع وظروفه وملابساته عبر اعتماد آليات خاصة تفيد من روح التاريخ وتعيد تأهليه لكي يستوعب مضامين جديدة تتسق مع الضرورة الفنية ، والمتغير الاجتماعي ، والاهداف الجديدة التي يتبناها الكاتب المسرحي .

وقد سعت هذه الدراسة من خلال عنوانها (الثابت والمتغير بين النص التاريخي والنص الفني : ثورة الزنج انموذجاً) الى الاجابة عن السؤالين الآتيين :

ماهي المستويات التي تحقق المتغير في انطلاقه من الثابت في النص المسرحي ؟ وما هي آلية عمل تلك المستويات في تحقيق هذا الامر ؟

وانطلاقاً من ذلك تضمن البحث اربعة فصول ، ضمّ الفصل الاول (الاطار المنهجي) ، واشتمل على مشكلة البحث ، واهميته ، وهدفه ، الذي تجلى في محاولة الكشف عن المستويات التي تساهم في انتاج المتغير وتكوينه في النص المسرحي

ضمن عينة البحث مسرحية (ثورة الزنج) للكاتب الفلسطيني (معين بسيسو) . ثم تم تحديد مدى الحاجة والضرورة المتوخاة من البحث ، واختتم الفصل بتحديد مصطلحاته الرئيسة .

اما الفصل الثاني فقد تضمن (الاطار النظري) للبحث ، واشتمل على ثلاثة مباحث :

الاول : التاريخ والفن : جدل الثابت والمتغير فلسفياً .

الثاني : معطيات الثابت والمتغير في قراءة المدونة التاريخية .

الثالث : الثابت والمتغير في بعض النصوص المسرحية (عالميا وعربياً)

ثم توصل الباحث الى ابرز مؤشرات الاطار النظري ، لينتقل بعدها الى الفصل الثالث متمثلاً بإجراءات البحث ، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث مستفيداً من المؤشرات التي رشحت عن الدراسة النظرية .

في حين تضمن الفصل الرابع ، النتائج والاستنتاجات ، التي تمخضت عن تحليل عينة البحث وتم ختام البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

اولاً – مشكلة البحث :

يتفاعل النص المسرحي في منظومته الانتاجية مع مرجعيات تدفع بها صفته التأملية والفلسفية ، الى متغيرات متعددة تخالف ذاتها المرجعية الثابتة ، ولكنها لا تمحو اثرها ، وهذا ما يحفظ للمؤثر طاقته وللمتأثر حضوره ، فيتفاعل المؤثر (الثابت) مع السياق الجديد للمتأثر (المتغير) الذي يتآلف او يتنافر مع تركيبته ، بحسب ما يقتضي موضوع الاتساق او التنافر الذي يسعى اليه المؤلف في رسالته الابداعية .

وقد حظي المتغير مقارنة بالثابت بنصيب كبير من الاهتمام والدرس والتفسير من الفلاسفة والنقاد والفنانين ، وقد منح ارسطو للمتغير (الفن) درجة الفلسفة وقرنه بالعام ، وربط الثابت (التاريخ) بالخاص والمحدود .

ومن يتتبع تاريخ المسرح سيتكشف له بوضوح ان كل المراحل التي مرت بها التجربة المسرحية لم تكن تخلو من ثابت ما يتأسس عليه محور التجربة ومعطياتها ، وفي الوقت نفسه لم يكن فضاء التجربة خالياً من متغيرات متلاحقة تفرضها الضرورات الفكرية وطبيعة الحياة الاجتماعية وتطورها ، مما عزز ودفع في توليد زاوية نظر جديدة في التعامل مع الثابت .

وقد تميز النص المسرحي العربي منذ تجارب مارون النقاش في الكتابة المسرحية ، وحتى يومنا هذا ببحثه الجاد عن المنطلقات الفاعلة والمميزة التي تمكنه من استثمار الخطاب الذي يعزز ويستنهض قضاياه المصيرية ، فكان الثابت (النص التاريخي) واحداً من المنطلقات المهمة التي أُعتمدت في هذا الشأن . ولذا فقد وقع اختيار الباحث على هذا العنوان : (الثابت والمتغير بين النص التاريخي والنص الفني – ثورة الزنج انموذجاً) محاولاً الاجابة على السؤالين الآتيين :

ماهي المستويات التي تحقق المتغير في انطلاقته من الثابت في النص المسرحي ؟ وما هي آلية عمل تلك المستويات في تحقيق هذا الامر ؟

ثانياً – هدف البحث :

يهدف البحث الى محاولة الكشف عن المستويات التي تساهم في انتاج المتغير وتكوينه في النص المسرحي ضمن عينة البحث مسرحية (ثورة الزنج) للكاتب الفلسطيني (معين بسيسو).

ثالثاً : اهمية البحث والحاجة اليه :

١- تعود اهمية البحث لارتباطه بفهم الجدلية المتحققة من الثابت والمتغير في النص المسرحي ، وهي جدلية تتجلى عبر متحركات فلسفية وفنية وكشف تاريخي .

٢- تكمن الحاجة الى البحث في افادته للدراسين في التخصصات الادبية والنقدية بشكل عام ، ولطلبة الفنون الجميلة ضمن تخصصات الادب والنقد ، والاخراج والتمثيل – بشكل خاص ، لما سيقدمه من تحليلات تمنح افقاً جديدة في اعادة انتاج النص فنياً وفهم مكنوناته الفكرية .

رابعاً – حدود البحث :

- حد الموضوع : الثابت والمتغير بين النص التاريخي والنص الفني – ثورة الزنج انموذجا-
- حد المكان : فلسطين
- حد الزمان : ١٩٧٠

خامساً- تحديد المصطلحات :

الثابت (لغة) : من الفعل الثلاثي (ثَبَتَ) وثبت الشيءُ يَثْبُتُ ثَباتاً وثُبوتاً فهو ثابتٌ وثَبِيتٌ وثَبْتٌ، وأَثْبَتَه هو، وثَبَّتَه بمعنىً. وشيء ثَبْتٌ: ثابتٌ. ويقال ثَبَتَ فلانٌ في المَكان يَثْبُتُ ثبُوتاً، فهو ثابتٌ إِذا أَقام به.(١)

ويعرف الثابت فلسفياً ، بانه ((ضد المتغير ، فكل شئ لا تتغير حقيقته بتغير الزمان فهو شئ ثابت ، ومنه قولهم : الحقائق الثابتة ، وهي الحقائق الابدية التي لا تتغير)) (٢)

وتأسيساً على التعريفين السالفين يُعرف الثابت : بانه الشئ الذي يتصف بالحقيقة وعدم التغير الى حد ما ، وهو يمثل المرجعية التأسيسية التي يستند اليها النص المسرحي في بلورة قوامه الفني ، ومضاعفة خطابه الفكري .

المتغير: من الفعل الثلاثي (غيرّ) و ((الغِيَرُ الاسم من قولك غَيَّرت الشيء فتَغَيَّر))(٣) .

و(التغير) فلسفياً : ((هو كون الشئ بحال لم يكن له قبل ذلك .. او هو انتقال الشئ من حالة الى حالة اخرى)) (٤) .

(المتغير) اجرائيا : هو اكتساب النص المرجعي الثابت مواصفات جديدة تنقله من حالة الى حالة اخرى تخرجه من قيوده المرجعية الى عوامل تسبغ عليه تحرراً ، فينتقل بتأثيرها من الصفة التاريخية الى الصفة الفنية .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : التاريخ والفن (جدل الثابت والمتغير – فلسفياً)

ان الدراسة كما هو مطروح في عنوانها الرئيس تذهب الى استشفاف العلاقة بين المرجع (التاريخ) و الانتاج (الفن) من حيث العلاقة التي تتأسس عبر الجمع بينهما ، ومن حيث وسائل كل منهما في تقديم ذاته المفردة .

ولعل التواشج بين الاثنين يتخذ قيمة ليس من السهولة بمكان ان يفك عراها ، بوصف الاعمال الفنية تتيح لنا قراءة واقع اي امة وتشخص لنا الكثير من التفاصيل حول طبيعة مجتمع بعينه وتلك الظروف والملابسات والمرجعيات الفكرية التي يتبناها ، ومثل ذلك يتجلى في الكتابة التاريخية ، فكما التاريخ يحفظ لنا ذاكرة لقراءة المجتمع ، فان الفن كذلك يعمل على تكريس هذا الجانب ، فالكتابة التاريخية – على حد تعبير (ول ديورانت) – ((لا يمكن إلا ان تكون صنعة أو فناً أو فلسفة ؛ صنعة بتصيد

الوقائع ، وفناً بإقرار نظام أي معنى داخل فوضى المادة ، وفلسفة بالسعي وراء وجهة النظر والتنوير))(٥).

غير ان التاريخ بوصفه وثيقة واقعية دقيقة ، وحافظاً لذاكرة الشعوب ، كان لزاماً عليه ان يتفادى اي تشويه او تحريف ، بحكم المسؤولية الكبيرة التي تتأسس على هذا الامر ، لذلك كان التاريخ بمفهومه الشائع لدى مؤرخي اليونان (هيرودوت) و(ثيودكيديدس) يحرص ((على تتبع الاحداث التاريخية التي صنعها الانسان في الازمان الماضية ومحاولة تمحيص هذه الاحداث وروايتها على نحو ما وقعت به فعلاً بقدر الامكان))(٦)

لذا فان التاريخ يحاول ملازمة (الثابت) ولا يمتلك مساحة الفن في التحرر ، فمن اخصب ادوات الفن في ذلك التحرر فاعلية المخيلة التي تحكمه وخصوبتها ، وما يتلازم مع ذلك من اضافة زخم من التأثيرات التي تعمق مستويات التعبير في الخطاب الفني ، وبالتالي فأنها تضفي عمقاً لطبيعة الحوادث التاريخية ، فتصبح حاملة لمعطيات جديدة تُطلقها من رقعتها الزمنية الضيقة ، فالحادثة معنية بزمن محدد، لكنها في الفن تلبس ثوبا زمنياً جديداً .

لذا فان (هوميروس) وهو يروي قصة حرب طروادة ، ويتصدى الى مضامينها التاريخية لم تخلو ملاحمه من التأثير والعمق ، ومرجع ذلك الى مزاوجته ما بين التاريخ والفن ، الاول بوصفه ثابتاً ، والثاني بوصفه (متغيراً) فهو يلجأ الى التاريخ من زاوية تصوير الاحداث ونقل الوقائع والالتزام بحفظ التراث الاسطوري ، ولكن التجديد الذي يشكله (المتغير) الفني تجلى لديه عبر امرين : الاول – مسعاه الواضح الى التجديد ، ثانياً – رؤية التاريخ من مسافة جمالية تتطلبها الاعمال الشعرية التي ترتكز على الخيال(٧).

كما ويتأسس المتغير الفني عند (هوميروس) في اجتزاء التاريخ ، اي تجنب التفاصيل الواسعة ، والتركيز على مفترق مهم من خلال طرحه دون سواه ، وهذا ما حصل في روايته لقصة حرب طرواده فقد اقتطع ((منها جزءاً واحداً واستعان بكثير من لواحقها كإحصاء السفن وغيره من اللواحق))(٨).

وفي ما تقدم اشارة الى اسلوب المعالجة الذي يشكل تدخلا واضحا من المبدع في جزئيات ابداعه ، وهيمنة المتغير على الثابت ، ومرجع ذلك لا يعود فقط لما ذكر في اعلاه ؛ بل لان (هوميروس) لم يسعى الى المزواجة بين التاريخ والفن – فحسب– بل تجاوزهما للمزواجة بين الماضي – والحاضر ، ودون شك ان هناك ارتباط وشيج ما بين المعطيات هذه برمتها ، فالماضوية ترتبط بمحور (الثابت) التاريخي ، والحاضر يبني جسوره عبر (المتغير) الفني لذا فقد شخصت الفلسفة منظوراً مهما في تحديد المفترقات القائمة بين الثابت والمتغير ، ويمكن تتبع اراء (افلاطون) في هذا الصدد وهو يصف (النص المتغير) لـ (هوميروس) قائلاً :

((اما بالنسبة لوصف الاماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الانسان بالآلهة وتصوير العواطف والمشاعر فنجده يخلط بين الماضي والحاضرة بصورة متكاملة لا يمكن الفصل بين اجزائها))(٩).

وهذا يكشف ان العلاقة الجامعة بين الثابت (التاريخ) و (المتغير) الفن ، هي علاقة تقوم على الاتزان البارع بينهما عند (هوميروس) ويبدو ان هذا ما يترجمه لسان الرضا لدى (افلاطون) لان المعروف في الفلسفة الافلاطونية ، رفضها القاطع للمتغير ، فهي ترى ان اي اعادة انتاج للشئ هي تشويه له ، وابتعاد عن حقيقته ، وقد رُبطت الفلسفة الافلاطونية بمنطلقاتها هذه بنظرية بنظرية (الاشكال) وهي نظرية ((تفترض أن كل شيء على سطح الأرض هو محاكاة او انعكاس باهت لـ " شكله "))(١٠) .

ومن ثم اي متغير (يرتبط بالفن) لا يعني سوى اساءة قراءة للواقع او تشويه له ، بحكم ان الواقع نفسه لا يعدو الا ان يكون نسخة للأصل (عالم المثل) ، والنسخة الفنية ستصبح في ضوء ذلك تقليدا لنسخة ، اي تقليد للتقليد نفسه .

ان (افلاطون) يحاكم المتغير محاكمة قاسية ، بل انه يعده خطراً لانه يشوه صورة الحقيقة ، ومن الممكن ان تحتل صفاته الطارئة المذمومة محلها فتُلغي وجودها ((فافلاطون يفترض أننا نصبح ما نقلده ، ومن هنا كان فن التمثيل مفسداً اخلاقياً للممثل في المقام الاول ، وايضا للمشاهدين))(١١) .

اما قراءة الثابت والمتغير في فلسفة (ارسطو) فانها تأحذ منحىً اخراً ، فقد وضع اسساً وتصنيفات تقرأ المتغير ضمن وسائل واشكال متعددة ، كما وقد بين الفوارق القائمة بين الثابت والمتغير ، مستنداً على مفهوم المحاكاة ، وقد تميز هذا المفهوم عند (ارسطو) بقدرته وتأثيره الايجابي ، على العكس منه لدى (افلاطون) . والمتأمل في كلمة (محاكاة) عند (ارسطو) سيجد انها ((لا تعني شخصاً يخلق من العدم ؛ بل تعني الشخص الذي يؤلف ويركب وينظم الاجزاء التي نقلها عن طريق المحاكاة)) (١٢)

وقد عبر ارسطو عن المتغير ضمن درجات ثلاث ، يلمس فيها تسلسلاً تصاعدياً يرتبط بالأفضلية فهو يقول بصدد محاكاة الفنان للأشياء بانه ((إما ان يحاكيها كما كانت او تكون ، وإما أن يحاكيها كما تقال أو تظن ، وإما أن يحاكيها كما ينبغي ان تكون)) (١٣) ، ويلمس عبر معيار الافضلية ان المحاكاة بنوعها الثالث ، تلامس (المتغير) وهي تعبر عن صميم الفن في التعبير عن ذاته الفنية ، اي في تلك العملية الايجابية التي تجعل من الثابت قاعدة لانطلاق الابداع الفني ، لا الانقياد له في عملية اجترار وتكرار تجعل من الثابت مهيمناً متغلغل الهوية ، لأن ذلك يوقع الفن في اطار (النقل) و (التقليد) والمصطلحان لا يتوافقان مع سياق المتغير ، إذ أن ((التقليد و النقل لا يعبران عن روح الابتكار أو التغيير ، أما المحاكاة فإلى جانب كونها صفة لاصقة بالإنسان فهي تحمل معنى الاضافة والابتكار))(١٤).

وكما اسلفنا لا يشكل (الثابت) – مادة المحاكاة ، سوى نقطة للانطلاق ، فمبدأ المطابقة لا يؤسس مساحة الفاصل بين (الثابت) والمتغير ، بل يجعلهما شيئا واحدا ، ولذلك لا تكون المحاكاة ولا تتحقق ((في تطابق الاثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة تعني ان الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني))(١٥) وهذا ما يساند اقرار (ارسطو) بفلسفية الشعر في مسعى الاخير الى تفعيل طاقة المتغير ، لذا فهو في صدد مقارنته بين الشعر والتاريخ يبن ان : ((الشعر اكثر فلسفة ودلالة من التاريخ ، لأن الشعر يهتم اكثر بالشامل العام بينما يهتم التاريخ بالخاص والجزئي))(١٦).

من هذا المنطلق حدد (ارسطو) وسائلا متعددة لتحقيق هذه المغايرة التي تبتدئ من الثابت وصولاً الى المتغير ، وذكر من هذه الوسائل التعبير بـ (الغريب و المستعار) ، ومخالفة العقل بوصفه اكثر الوسائل تأثيراً في خلق عنصر الروعة ، ومن خلال فعل اشياء بدلاً من الحديث عنها ، ومن خلال الوسيط ، الذي يكون ضمن درجات اي ان يكون خطاب الشاعر على لسان شخصية تنوب عنه ، او ان يجعل الخطاب خطاباً جمعياً فيتأسس عبر فعل الشخصيات ونشاطها . والمهم في هذا الامر ان كل هذه الوسائل تحقق المتغير من خلال مرتكز مهم هو

انها لا تعبر عن الثابت في عين ذاته ، بل انها تنقل الجانب الخفي منه ، اي انها بالأحرى تنقل حقيقته الداخلية او تميل الى الارتقاء به (١٧) .

والى جانب المتغير الارسطي ، يكشف لنا (مايكل والتون) مثلما تكشف لنا تلك النصوص المسرحية التي قدمها (ارستوفانيس) عن اضافة نوعية (للمتغير) فقد كرست نصوص (فانيس) امكانية حشد المتغيرات التي اضفت على الثابت بعداً نقدياً ، يمنحه دينامية للتداول والحكم واصدار القرارات ، لا فقط بما يتعلق بالثابت التاريخي ، بل ما يتعلق كذلك بالجانب الابداعي (اي نقد المتغير للمتغير) ، اي بصورة اوضح عندما يتناول المسرح موضوع ذاته ، فيصبح موضوع المسرح هو المسرح ، لذا يقول (مايكل والتون) معقباً على مسرح (فانيس) : ((وفي غياب اي نقد بالمعنى الحديث ، يمكننا على الاقل الحصول منه على بعض الانطباعات عن كيفية تقييم الاثينين لمسرحهم في القرن الخامس))(١٨). وقد كشف هذا المتغير الذي ينتقل من صفة التصوير الى صفة النقد عن هيمنته في مسرحية (الضفادع) .

ان اتقان صفة المتغير وتأديتها على النحو الامثل ، تحقق لها امكان الاتصال الحي بالثابت ؛ ومده بطاقة ايجابية تتعز من اهدافه ؛ او تضيف لها اهدافاً جديدة ، لذا فان انتفاء الارتباط الايجابي بين الثابت والمتغير (المرجع – الفن) تقود بالنتيجة الى تشويش لايظهر صورة المرجع الاصيلة ، وعلى هذا الاساس تكشف لنا الافكار التي يطرحها (هيغل) ما يلقي ضوء على هذا الموضوع ، فهو يقول في هذا الصدد : ((لا يرتقي التظاهر الخارجي الى مستوى ماهية الروح الحقيقية ، فاذا باللوحة التي تعرض نفسها لانظارنا لوحة مشوشة تعج بشتى صنوف المهارات والاهواء والآراء والاهداف والمواهب التي يجد بعضها في اثر بعض ويهرب واحدها من الاخر)) (١٩).

والروح بوصفه مرجعا يتمثل بالفكر ، يكشف عن مراحل ثلاثة يمر بها (المتغير) – كما يرى البحث– الاول : المرجع في خطه الاصيل – بكل حيثياته وملابساته، وتفاصيله المتفرعة صغيرها وكبيرها ، والثاني : يتمثل بـ (المرجع مكثفاً) بعد ان استشفت منه الفكرة الرئيسة (وهي اولى الخطوات صوب اظهار المتغير) ، وهي مرحلة لامتلاك اداة التأسيس والانطلاق ، والثالث: – المرجع (متحولاً) بعد ان اكتسب مواصفات جديدة ، تكسب فكرته شكلا جديدا ، وتستكمل صورتها الجديدة ، بفعل صيغ الفن ووسائله .

تتجلى خاصية المدونة الفنية (المتغير) بارتباطها باللامحدود ، فبعد ان كانت ضمن صفة المحدود في (اطارها المرجعي – الثابت) ، اكتسبت بفعل المتغير(الفن) لامحدوديتها ، ولذا تلمس هذه الفوارق في ذلك التمييز الذي يدرجه (هيغل) للفن استناداً الى الحكم الجمالي المرتبط

بالمتغير ، بمقابل الثابت الذي يتسم بصلابته واحتكامه على ضوابط تقترن بالقراءة العلمية والدقة والتحديد ، فهو يقرّ بهذا الصدد " بالتنوع اللامتناهي لما يسمى بالجمال من حيث ان الجمال يرتبط بموضوع الخيال والحدس والشعور ، وهو لا يصلح لأن يكون موضوعاً للعلم "(٢٠) وهذا لا يعني ان المتغير الذي يطرحه الفن يخلو من الرسالة والقيمة المعرفية ، على العكس من ذلك ، فاذا كانت حدود الثابت تعنى بقيمة جزئية ؛ فإن حدود المتغير تعنى بقيمة كلية ، فالفن – كما يذهب هيغل– يتسق مع الدين والفلسفة بوصفه يبحث عن حقيقة هي اعلى من المنزع الذاتي ، وانها درجة ترتقي بمرتبتها على الاهتمامات الخاصة نزوعاً من الحق الى حقيقة اعلى (٢١)

المبحث الثاني : معطيات الثابت و المتغير في قراءة المدونة التاريخية

البحث في موضوع الثابت والمتغير في التاريخ عامة والتاريخ الإسلامي خاصة لا يمكن ان يعد بحثاً بسيطاً ، يمكن انجازه بتقديم أفكار آنية و موضوعات براقة فالبحث في هذا المجال يحتاج الى خبرة طويلة بالمجتمعات الإنسانية المعقدة من جهة والأنظمة التي تحكمها و ميول و أهواء من دون الحدث التاريخي من جهة أخرى . فالتاريخ علم من ناحية المنهج فقط ، لان دراسته لا توصلنا إلى استخلاص قوانين يقينية ثابتة(٢٢) .

التأريخ الذي نقرأ على الرغم من قيامه على الحقائق فهو ليس حقيقياً ، ولكنه سلسة من الإحكام المقبولة (٢٣) ، فالتاريخ كما يعرفه كولنجود : ((بأنه تاريخ أفكار وليس تاريخ وقائع))(٢٤) ويقصد بذلك ((أن الأثر النفسي و العقلي للمؤرخ على الواقعة يجعلها تتجه اتجاها فكرياً و يفقدها وجودها بوصفها واقعة تاريخية ، ليجعلها مجرد فكرة عن واقعة ، وتصبح مجرد تصوير أثر الحادثة التاريخية في ذهن الكاتب الذي يكون متأثراً بمزاجه الشخصي ، وهكذا مع كل مؤرخ فكل واحد منا له مزاجه الخاص و انطباعه عن كل حدث))(٢٥) مما أوجد مساحة كافية لظهور المتغيرات التي تبعد الحوادث التاريخية عن الحقيقة ، لكن قبال ذلك نجد مجموعة من الثوابت التي من شأنها أن تحفظ للحدث التاريخي هويته و واقعيته ، كالبحث عن "العوامل التي دفعت الكاتب لكتابة الحدث و معرفة زمانه و بيئته والظروف التي كان يعيشها ثم دراسة الوثيقة نفسها والتأكد من صحة الأصل التاريخي لها وانتسابها إلى زمن الكاتب))(٢٦)

يخلص من ذلك الى أن التدوين التاريخي هو إعادة بناء التصور لأحداث الماضي (المتغيرات) من وجهة نظر المؤرخ وفقاً لما توفر لديه من أدلة و وثائق (الثوابت) باستخدام المنهج المناسب في بلوغ الحقيقة التاريخية لتلك الأحداث .

ثورة الزنج بين الثابت و المتغير في القراءة التاريخية :

يجمع المؤرخون المهتمين بإخبار ثورة الزنج (٢٧) : (على أنها حدث وقع في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري ، و امتدت على نحو خمس عشرة سنة (٢٥٥ –٢٧٠ هـ) تزامنت مع سلسلة ثورات عديدة اجتاحت الدولة العباسية كحركة الصفاريين في بلاد فارس و العلويين في الكوفة و غيرها . ، وقد كان طابع هذه الثورة في بداياتها اجتماعياً ضد الطبقية بقيادة رجل من قرية وَرْزَنين ليس بزنجي ، ثم سرعان ما تحولت الى مواجهات مسلحة مع جيوش الخلافة العباسية بلغت ذروتها بقيادة الموفق أخ الخليفة العباسي المعتمد (٢٥٦–٢٧٩هـ) بعد أن تمكن الثوار من السيطرة على مساحات واسعة من أراضي الدولة العباسية و اتخذوا لهم عاصمة أطلقوا عليها اسم " المختارة " ، و انتهت تلك المواجهات بهزيمة الثوار ومقتل قائدهم والتمثيل بجثته بعد أن راح ضحية لهذه المواجهات مئات الآلاف من الطرفين) .

و يمكن الخروج من هذا الإجماع بثوابت عدة أهمها :

– **الثابت الأول** محدد المكان والزمان و دلالته الواضحة في التعبير عن نطاق الثورة البشري والجغرافي و مدى قوة تأثيرها و تمييز هويتها .

– **الثابت الثاني** محدد قوة السلطة و صلتها بالرعية و انعكاسات استخدامها على ارض الواقع بأفعال سلبية كانت أو ايجابية .

– **الثابت الثالث** الاتفاق على ضرورة وجود قيادة محركة للثورة مؤثرة فيها، وموجهه للعقل الجمعي ملبية لمتطلباته وطموحاته .

– **الثابت الرابع** سياسة التمييز الطبقي والاستغلال الإقطاعي للقوى البشرية المشتغلة في استصلاح الأراضي .

اعتماد هذه الثوابت أساسا للبحث في موضوع الثورة يقودنا الى فهماً أكثر دقة و موضوعية للوقوف على أسبابها وعوامل تناميها . إما تجاهلنا لتلك (الثوابت) وتسليط الضوء على (المتغيرات) كشخصية قائد الثورة و نسبه و قوميته و ميوله واهتماماته ، سيجرنا حتماً الى فهم خاطئ للثورة و كل ما هو متعلق بموضوعها ، فشخصنة الثورة و تحجيمها لا يمكن أن ينفي وقوعها و مشاركة فئات واسعة من الرعية فيها مما أعطاها القدرة على المطاولة و الاستمرار لمواجهة سياسات الدولة السيئة اتجاههم .

وما بين (الثابت والمتغير) اختلفت الرؤى و القراءات التاريخية لثورة الزنج بين مؤيد متعاطف معها أو معارض معادٍ لها ، فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر هنا روايتين مختلفتين اعتمدت أحداهما على (الثوابت) في تقصي الحقائق وبيانها و الأخرى اعتمدت (المتغيرات) فجاءت بمنظارين مختلفين .

الرؤية الأولى باعتماد الثوابت : للباحث حسين مروة مستنداً في تحليل أسباب الثورة إلى : ((نظرية الصراع الطبقي بين قوى الإنتاج المسحوقة و بين مالكي أدوات الإنتاج و زمام السلطة السياسية ، بتحالف وثيق مع السلطة الدينية))(٢٨) لذا نجده يطرح رؤية متعاطفة مع الثوار فيقول : ترتبط هذه الثورة ارتباطاً مباشراً بأسوأ ظاهرات الاستغلال الإقطاعي للقوى البشرية المشتغلة في الأرض . ولكن الظاهرة الخاصة هنا تكمن في أن الفلاحين الأصليين في منطقة البصرة من جنوب العراق كانوا تحت وطأة الضرائب و قسوة الجباة يضطرون لهجر العمل في الأرض خصوصاً بعد أن أصبحوا لا يملكون منها شيئاً منذ اتخذت دولة الخلافة خطة أقطاع التجار الأثرياء أراضيها للتخلص من أعباء استثمارها وإقبال هؤلاء التجار على توظيف أرباحهم من التجارة في استملاك المزيد من أراضي الفلاحين الصغار فأدى ذلك أولاً الى تعرية هؤلاء الفلاحين من ملكياتهم الصغيرة بصورة شملت أوسع الجماهير الفلاحية. و أدى ثانياً الى انتشار الملكيات الزراعية الكبيرة على نحو احتاج معه استثمار هذه الملكيات الى كثافة الأيدي المشتغلة في الأرض ، على حين كانت هجرة الفلاحين عن الأرض تتعاظم باستمرار تخلصاً من إرهاق الإقطاعيين الجدد لهم بتشديد العمل مع قليل من العائدات المادية للعيش . هذه الظروف دعت أصحاب الإقطاعات أن يبحثوا عن قوى للإنتاج من الأيدي العاملة الرخيصة ، فوجدوا ضالتهم في زنج شرقي أفريقيا، فجلبوهم بأعداد هائلة وحشدوهم في منطقة البصرة حيث نشبت ثورتهم (٢٩).

الرؤية الثانية باعتماد المتغيرات : ويوردها لنا الكاتب احمد أمين فيقول(٣٠) : (و من العناصر التي كونت سكان المملكة الإسلامية في هذا العصر ، فكثرت وكان لها اثر كبير الزنج الذين كانوا يجلبون في الأكثر من سواحل أفريقيا الشرقية و لا أدل على كثرتهم و خطرهم من ثورتهم التي قاموا بها قرب البصرة و هددوا بها الدولة العباسية و دَوخوها أربعة عشر عاماً و أربعة أشهر "من ٢٥٥ الى ٢٧٠ هـ " . و كانت حرباً بين الأجناس : بين السود و البيض ، دعا إليها رجلٌ ادعى نسبته إلى علي بن أبي طالب ، فزعم انه علي بن محمد بن احمد وصولاً بنسبه إلى علي بن أبي طالب وأكثر المؤرخين يرى بأنه دَعِيٌ وان أصله عربي من عبد القيس. و قد توجه هذا الرجل إلى البصرة و حرض الزنوج الذين كانوا يكسحون السباخ من أراضيها فأن ملاك هذه الأراضي كانوا يملكون سوداً من السودان يعملون في أرضهم ، فيغرقونها و يرفعون عنها الطبقة

المالحة ليصلوا الى الأرض الصالحة للزراعة ، و هو عمل شاق جداً في هذه المنطقة . فأستطاع هذا الذي لقب من بعد بـ"صاحب الزنج " أن يؤلب هؤلاء العمال الزنوج ، بعد أن درس حالتهم و بؤسهم و أجورهم و نفسيتهم ، فأتاهم من الناحية الدينية ، فهي أفعل في نفوسهم . فأدعى انه متصل بالله على نحو ما ، فأجتمع إليه خلق كثير ، فوصف لهم بؤسهم و ظلم سادتهم لهم ، و رثى لهم عيشهم على السويق و التمر، و دعاهم للخروج على هؤلاء الظالمين ، ومناهم و وعدهم أن يقودهم و يرئسهم و يملكهم الأموال ... فكانت حركته الأولى ضد الملاك ، ثم تطورت فصارت حركة ضد الدولة . و قال للزنج إن الخلفاء و الولاة ظالمون ينتهكون حرمة الله ، و دعا الى مذهب الخوارج . قال المسعودي : " كان يرى رأي الأزارقة من الخوارج ، لأن أفعاله في قتل النساء و الأطفال و غيرهم من الشيخ الفاني و غيره ممن لا يستحق القتل يشهد بذلك عليه .

مع أن الروايتين أعلاه تعالجان حدث واحد ، غير أن الكاتبين قدما وصفين مختلفين تماما لما جرى . و السبب هو اختلافهما في زاوية الرؤية التي من خلالها نظرا الى الحدث ، فالأول يرى في الزنوج ضحية لسياسة الخلافة و التمايز الطبقي ، بين الفلاحين و ملاك الأراضي و الثورة نتيجة طبيعية و مؤكدة لأنه قرائها من خلال ثوابت العلاقة بين السلطة و الرعية . أما وجهة النظر الثانية فقد ابتعد فيها الكاتب عن تلك الثوابت و أهمل الواقع الذي كان يعيشه الفلاحين و الزنوج بسبب سياسة السلطة وبدأ يرسم صورة مغايرة معتبراً خروج الزنج السود انتقاماً من البيض !! وجعل جل اهتمامه أبراز وحشية و جرائم الزنج و حصر الثورة بشخص قائدها و الانتقاص منه محاولاً أبعاد الثورة عن أطار الإحداث العام في الدولة العباسية .

المبحث الثالث : الثابت والمتغير في بعض النصوص المسرحية (عالميا و عربيا)

ان المرجعي الذي يشكل العودة الى الثابت ، في المسرحية اليونانية ، يستمد كيانه من امرين رئيسيين ، وهما لا يؤثران على فحوى المسرحية فحسب ، بل يتدخلان في تنظيمها الشكلي ، فالمسرحية اليونانية ((لها من الملحمة اجواؤها الاسطورية والشعرية ومن الفلسفة يقينها وثباتها وميلها الى التحليل الصامد)) (٣١)

وقد تجلى التعامل مع (المرجع – الثابت) ليس فقط على مستوى الاتصال مع الاسطورة بعوارضها وعالمها الفوقي ، وسحرها الخيالي المتعالي ، بل على مستوى من اليقين والتحليل والتشخيص واتناول المرجعية الصالحة للنقد وابداء الموقف ، فمثلاً على مستوى المتغير برز النص النقدي الذي هو نص موازٍ للثابت (نص القصة) وفي هذا المضمار برزت موهبة (ارستوفانيس) في تناوله للنقد المسرحي ، ففي مسرحية (الضفادع) ((اقام مقابسة ومناظرة بين

ايسخيلوس ويوربيدس في الهاديس وهو بمثابة العالم الآخر بالنسبة الى الاغريق . ولقد اتُهم يوربيدس بأنه تهتك بالأخلاق العامة في مسرحه ، وانه تصرف بالآلهة وجعلهم ينازعون البشر ويظهرون على المسرح ، وكأنهم يشاطرون الاحياء في معضلاتهم)) (٣٢) وعبر المتغير (النص الفني) استطاع فانيس ان يؤسس نصاً نقدياً حُكمياً يستعين بمعطيات رئيسة يستمدها من الثابت في تغذية المتغير ، الذي يجمع فيه عبر عالم افتراضي بين الكاتبين اسخيلوس ويوربيدس ، ليقدم نصاً تقييمياً ، يضج بروح الفن ويعتمد مادته واولياته منه بشكل مطلق . وهذا لا يعني مجانبة التعامل مع الثابت ، فمثلما يكون التاريخ شاهداً على روح العصر ، يكون النص الفني شاهداً اخراً عليه ، لذا يتضح ضمن الشروحات التي يدرجها (فانيس) في نص الضفادع ما يكشف عن طبيعة التوجه الفكري واثره الاجتماعي عند (يوربيدس) ، فهو يقول عنه ((أنه علم الناس أن يتكلموا بحرية وان يقعوا في الحب وان يفكروا أفكاراً خبيثة وأن يتسألوا عن كل الاشياء)) (٣٣) .

وقد كانت محاولة (فانيس) هذه في الارتكاز على المتغير ومنحه المساحة الاكبر ، نقطة تطور لم تحافظ عليها ، المسرحية في القرون الوسطى بعد ان تقيدت بحدود الوعظ الديني الذي كان يشتمل عليه عيد الفصح بشكل عام ، وما كانت تمثله مسرحيات الاسرار والمعجزات التي عززت من هيمنة الثابت والتكرار للمعطيات التي تؤكد عليه في التبليغ ، فكان السيناريو المتبع في اقامة القداس ((عبارة عن اقتباس مسرحي لانجيل سان مارك ... وهو سيناريو قداس الميلاد الذي تتعدد فيه الشخصيات ويجري العمل المسرحي في اماكن سبعة من محراب الكنيسة وجناحيها)) (٣٤)

ولعل التميز قد تحقق مع المسرحية الشكسبيرية فيما بعد ، في تأسيس اواصر العلاقة الفاعلة بين الثابت و المتغير ، اذ ((اتخذ شكسبير من التاريخ حجة قوية عاشها الناس وعرفوها جميعاً؛ وعليها ارتكزت العبقرية الخلاقة لتشرف على العالم ومشاكله ، ولتوجه الناس نحو تأملات خصبة ذاتية وشاملة في معضلات البشر ..... فكان التاريخ بالنسبة لشكسبير مركزاً ونقطة تحفز ووثوب ، ولم يكتف بالاغتراف من تاريخ بلاده وعصره بل تجاوزه .. الى تاريخ اليونان والرومان))(٣٥) .

واذا كان التاريخ منطلقا هاماً للكاتب المسرحي لكي يتفاعل معه ويركن اليه في التأسيس لموضوع كتابته ، فينطلق منه في تأسيس المتغير ، او محاولة الالتزام به وايصاله – كما هو بالقدر الممكن– ، او محاولة نقده ، فالواضح ايضا . ان هذا التاريخ يمثل صفة المقدس الذي لا يقبل التجاوز او التشويه بعده مرتبطاً باشخاص لهم ثقلهم ، وبوقائع لها هيبتها لدى الاخر – لدى

وهذا ما حصل بعلى مستوى الكلاسيكية الفرنسية ، وما تعرض له (بيير كورني) من هجوم بعد كتابته لمسرحية (السيد) ، إذ اتهم ((بحشر العديد من الاحداث التاريخية في سنوات كثيرة ، مسيئاً بذلك الى كل من التاريخ والمشابهة الكاملة))(٣٦) وبعد فترة ليست بالطويلة قدم (تشابلان) نقداً اخراً (لكورني) بين فيه ((ان كورني في محاولته مراعاة الوحدات الثلاث ، قدم الكثير من الاحداث التي لا يستساغ حدوثها في يوم واحد ، وهكذا اساء الى المشابهة مع الواقع))(٣٧)

وفي اشارة من (ليون شانصوريل) يكشف ان مأساة (اتيلا) لـ (بيير كورني) قد تميزت هي الاخرى بالجوانب التاريخية ، وقد كرست فيها صورة واضحة للاحتفال بفضائل فرنسا في عهد لويس الرابع عشر (٣٨)، كذلك جاءت مسرحية (بايزيد) لـ (جان راسين) ليؤكد مؤلفها في مقدمته ان موضوعها ((حقيقي والحوادث قد جرت في بلاط القسطنطينية منذ ثلاثين سنة . وقد نقل سفير فرنسا اخبار هذه الحوادث الى عدة اشخاص منهم ذلك الذي رواها المؤلف)) (٣٩)

ومما يلفت النظر في نقد (تشابلان) ذهابه الى عدم مشابهة الواقع ، ومن ثم ما يبرز في هذا الرأي هو المطالبة في حصر الفن في اطار الثابت .

ولا شك ان المتغير على مستوى المسرح الحديث قد تميز بالمرونة وامكانية التأسيس للذات ، بعد ان تطور العلم وبرزت النظريات العلمية التي تدخلت بشكل كبير في منح المتغير صورته المستمدة من مبادئها ومعطياتها الفكرية ، كما هو الامر مع ((نظرية اوغست كونت العلمية المبكرة للمجتمع ونظرية تشارلز دارون البيولوجية عن الاصطفاء الطبيعي (اصل الانواع ١٨٥٩) وكتاب المؤرخ الادبي هيبوليت تين " تاريخ الادب الانكليزي " ١٨٠٤ ، والفيزيولوجي كلود برنار من خلال " مقدمة لدراسة الطب التجريبي" ١٨٦٥ ، اضافة لافكار ماركس عن الاقتصاد والإنسان المادي " رأس المال " ١٨٦٧ وقد تمثلت الحركة الادبية الموازية لهذا التوجه في فرنسا بأعمال الروائيين الطبيعيسين من امثال بلزاك ، فلوبير ، وزولا مما ادى الى تشجيع ظهور نوع جديد من المسرحيات)) (٤٠) .

وفي الوقت الذي انطلقت فيه المسرحية الحديثة الى اعلاء سلطة المتغير ، والدفع بالحركة المسرحية الى التفاعل – بنسبة ما – خارج حدود الوثيقة وما يتطلبه الثابت ضمن هذه الحدود ، برز بشكل واضح ، ضمن توجهات المسرح الحديث ولاسيما عند (اونيل) و(سترندبرج) توجه يوازي آلية العمل التوثيقي والارشيفي الذي يرتبط بعمل المؤرخ ، بعد ان اصبحت ذاتيه المؤلف تتحرك في ثنايا نصه وتعبر عن ارهاصاته وصوته الواضح ، فاصبح النص المسرحي ناقلاً للثابت والمتغير اللذان يخلقان جنبا الى جنب ضمن لحضوية واحدة ، إذ ان الحقائق الذاتية التي

يدرجها المؤلف ضمن نصه لا يمكن ان تتعدى حدود الثابت ، في حين يحتل الانتاج الابداعي للافتراضات الكثيرة التي يتخللها النص وهو يتشكل بنسبة كبيرة على وفق معطيات الخيال تفاعلاً اساسياً مع امكانات المتغير .

وعلى هذا الاساس يتم التعامل مع الثابت في النص المسرحي ، على اساس انه وثيقة علمية يمكن الرجوع اليها في الكشف عن الكثير من الامور التي يجهلها النقاد والدارسين عن المؤلف ، ونمط تفكيره ، و سبله في الابداع ، بخاصة وان العمل الابداعي تتدخل في انجازه عوامل داخلية تتدخل بشكل كبير في تطويع الثابت (الوثيقة) لخدمتها ، ومن ثم تكون العوامل الداخلية (سيكولوجيا المؤلف) متدخلة بشكل كبير في بث البعض من جزئياتها ضمن خارطة النص هنا و هناك .

وعلى مستوى التفاعل مع التاريخ ثمة نصوص في المسرح العربي حظي التاريخ فيها باهمية كبيرة ولاسيما نصوص المسرح الشعري ، كما في نصوص (احمد شوقي) ،(عزيز اباظة) و(عبد الرحمن الشرقاوي) و (علي احمد باكثير) ، وقد استطاع الناقد (خالد البرادعي) التمييز بين مرحلتين مستندا بهذا الامر على التفريق بين الثابت والمتغير ، وهما :

أولاً – مرحلة التراث المصور و ثانياً– مرحلة التراث المرسوم

وقد وجد انطباق الثابت على المرحلة الاولى التي يمثلها الاسماء التي وردت سلفاً ، واكد ان هؤلاء الكتاب لم يمتلكوا الجرأة لكي يتمكنوا من تجاوز الحدث المرسوم لا في التاريخ ولا في المأثور الشعبي ، فقدموا تلك الاحداث دون ان يتدخلوا في تركيبها .

في حين ان كتاب المرحلة الثانية قد تميزوا باعادة الخلق ، فجاءت نصوصهم المسرحية حاملة لرؤية المبدع النقدية والتنويرية والتحريضية .ويمثل كتاب هذه المرحلة (توفيق الحكيم) في مسرحية (اهل الكهف) و (السلطان الحائر) والفريد فرج في (علي جناح التبريزي وتابعه قفه) و سعد الله ونوس ، في (مغامرة رأس المملوك جابر) و(الملك هو الملك) ، و (محمود دياب) في (باب الفتوح) (٤١) .

على وفق هذا التصور يرسم المتغير خطى الابداع ويتفاعل مع الثابت ليأخذ منه الطاقة المحركة صوب اهدافه الجديدة التي تمس الثابت ووتفاعل معه وتجعل منه نقطة في خط ممتدد نحو تشابكات وتفاعلات جدلية مؤثرة .

ويأتي تأكيد الناقد (نبيل ابو مراد) على ان ((المسرح التاريخي ليس مسرحاً ملحمياً بالضرورة خصوصاً إذا كان اميناً في نقل الحدث التاريخي كما هو)) (٤٢)

ومن ثم تكمن هنا اشارة الى تلك النصوص المسرحية التي لا تتجاوز حدود التاريخ ، ولا تضفي على النص الا ميزة الحوار الدرامي بدلاً من الصوت المنفرد للمؤرخ ، ومن ثم يتضح جمود الحوار وافتقاره الى الحس الانساني والطابع الانفعالي والروح الفكرية للشخصية ، اما المتغير في الحالة الايجابية فهو يسعى لبلوغ الشكل الملحمي للنص ، وهذا يتطلب انتشال البطل من سياقه التاريخي ومنحه ((بعض صفات البطل الملحمي باعطائه دور البطل الذي يحمل أو يمثل خصائص شعبه ، ويجسد مفهوم الحرية بمعناها الشامل والتي لا تحقق الا من خلاله))(٤٣)

ان عنصراً مهما لابد من تلمسه في فرض هيمنة المتغير على الثابت ، الا وهو جانب (الغرابة) او (الادهاش) وهذا العنصر لا يمتلك فاعليته دون صفة (الحرية) فالشخصية ضمن اطارها التاريخي (الثابت) مكبلة باغلال الوقائع ، ومحصورة ضمن قاموس لفظي لايخرج عن واقعتها ولايتعدى حدودها ، ولا يمكن تخيلها في محيط لا ينتمي اليها ، ومن هنا ضمن حتمية التاريخ وجبريته ، لا يمكن المجاورة بين زمنين في ان واحد ، لذا لا تلتقي العوالم على مستوى الحساب التاريخي ، وصرامته ، ومن هنا تكون (الغرابة) المرتبطة بالحرية احدى العوامل البارزة في النص المسرحي التاريخي ، وتتمثل الحرية في تضمين الشخصية حوارات لا تتبع لزمنها لغرض شحن اللحظة الحاضرة ، او وضعها في زمان ومكان لا ينتميان اليها ، لكي تتحرر في افعالها واقوالها من الكثير الذي علق بها من زمنها الذي تنتمي اليه ، ومن ثم يشكل عامل التارجح بين الثابت والمتغير عاملا مهما في خلق التغريب ، لان المباعدة بين الزمنين ووضعها في سياق تطوري واحد يقود الى تأملهما معاً .

وهناك فارق مهم يدرجه الناقد (د. ابراهيم جنداري) في تمييزه بين صنفي (الثابت) والمتغير في الكتابة المسرحية نفسها ، بعد ان يستخدم توصيف (المسرحية التاريخية) و(المسرحية التي تؤرخ) : ويمكن ادراج هذه الفوارق بما هو آت :

المسرحية التاريخية	**المسرحية التي تؤرخ**
هي التي تحيي تاريخا مضى	هي التي يكتنفها احساس هائل بالتاريخ الذي نحياه
تنفترض ابطالها من التاريخ لانهم موجودون فيه	تمنح للتاريخ ابطالاً ماكانوا ليوجدوا فيه لولاها
احداث التاريخ هي الحاضرة فيها	التاريخ هو الحاضر فيها (٤٤).

على هذا الاساس تستطيع المسرحية المؤرخة بفاعلية المتغير الذي تتبناه ان تؤرخ لذاتها فتحمل في صميمها وجه الابداع والمغايرة ممزوجاً بسلطان الوثيقة .

ما اسفر عنه الاطار النظري

من خلال الدراسة النظرية تبين للباحثين ان النص التاريخي بوصفه ثابتاً ، والنص الفني بوصفه متغيراً يرتكزان على المؤشرات الاتية :

١- المستوى النقدي : إذ تبرز صفة المتغير من خلال الانتقال من الصفة الارشيفية الى الصفة النقدية ، فيتم الانتقال من الحياد المرتبط بالثابت النصي ، وصفته القائمة على النقل والالتقاط ، الى المتغير النصي بعده ملازماً للانتاجية و التفاعل اللذان يشكلان محور الانتاج الجديد في التعامل مع المادة الملتقطة ، واعادة تصديرها ضمن صيغ جديدة .

٢- المستوى التخيلي : فالمتغير ضمن هذه الحدود يتجسد عبر المدونة الخيالية ، وهنا يتم استيراد الكثير من التفاصيل التي تضاف لاستكمال نسيج العلاقات الجديدة التي تكشف عن ابعاد جديدة في هوية الثابت .

٣- المستوى التحريضي : اذا كانت سمة الثابت هي الانفصال عما يليه لانه مقيد بزمن بعينه ، وهو يعزز من عامل الانفصال حتى من خلال الروي الذي يخضع لصيغة الماضي بشكل كبير فان المتغير يعمل على صياغة الازمنة واعادة التفعيل الشعور بانية الحدث ، واعتماد الاحساس الانفعالي باللحظة الحاضرة.

٤- المستوى التنويري : يعد التنوير واحدا من السمات البارزة في تحقيق المتغير في النص الفني وهو يحمل على شحذ الوعي من خلال صيغ التحذير والتفسير والتوبيخ ، وعقد المقارنات التوضيحية التي تعد ادوات التفاعل مع الصيغ الزمنية المتداخلة التي يتبناها المتغير ، لذا فهو غالبا ما يتخذ من الزمن الماضي حجة في كشفه عن مساوئ الحاضر ، وعناصر الضعف الكامنة فيه ، وفي تثقيفه حول المآزق التي تسيطر عليه .

٥- المستوى الفني : عبر الانعتاق من حقيقة التاريخ وارتباطه بمصاديق الحياة ، الى عالم الفن والخيال ، واعتماد اللعب المسرحي المكشوف كوسيلة لعرض الوثيقة التاريخية .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

تحليل عينة (ثورة الزنج) تأليف : معين بسيسو

تمثل المسرحية ضمن احداثها التي يقدمها المؤلف (معين بسيسو) ادماجا واضحاً وتفاعلاً بين معطيات القرن الثالث الهجري (زمن الخلافة العباسية) و معطيات القرن العشرين ، ومعاناة الشعب الفلسطيني ، والمأزق العربي الذي يستثيره التخاذل والهوان والركون الى الصمت ، لذا فان مرتكز الثورة بوصفها موضوعاً رئيساً ، يلعب دوراً بارزاً في هذا النص . وقد احتلت الثورة محلها من عنوان النص في شقه الاول ، ولكن ارتباطها بـ (الزنج) في شقه الثاني ، كان بمثابة عامل ابعاد للتوقع الذي قد يذهب الى تأكيد راهنية الحدث ، ومن هنا يبدأ الديالكتيك ما بين اسس الثابت وحركية المتغير ، عبر عتبة العنوان ، ولكن المتصفح للنص سيتكشف له اشتغال المتغير في النص الفني ضمن المستويات الاتية :

١ – المستوى التنويري :

ان التاريخ بوصفه ثابتاً يتحاشاه المتغير ويتملص من سطوته يعزز لدى المؤلف محاولة اللعب على المفردة التاريخية والتشكيك بها لتفقد قابلية ثبوتها وتتكسر اطواقها ، فينظر اليها المتلقي نظرة المتفحص الذي يسعى لاكتشاف اسرار وعوامل الزيف المترتبة عليها والمتشكلة عبر نسيجها :

الرجل (صندوق الدنيا) :

صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل

كل التاريخ على حبل غسيل ...

من يملك ان يدفع حفنة قمح أو حفنة ملح

او خيطا في ابره ...

فليتفرج ...

من لا يملك ان يدفع شيئاً فليتفرج

صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل

اوراق تغسل ، اوراق تصبغ ، والرأس المقطوع واوراق النقد الزائفة على حبل غسيل ..)) (٤٥)

ان المستوى التنويري في النص يعلن عن مخلفات التاريخ ومهيمناته التي تتشكل عبر رؤوس مقطوعة واموال مزيفة حلت محل الصدق والسلام والامان ، وسلبت الانسان كرامته ، وعيشه الرغيد ، وقد عمل النص الفني في الجانب التنويري على فكرة الفضح والاشهار ، لذا فقد اقترن عرض تلك التراكمات على الحبل الغسيل .

ان الدموية والسفك هما صورة التاريخ الذي يحمله النص ممتداً من القرن الثالث وصولاً الى القرن العشرين ، وقد ميز المتغير العصر الراهن بميزة الثقافة والفكر ، غير انه لا يمكن في اي حال من الاحوال الا ان ينعت بانه عصر (الموت المثقف) – فالثقافة والفكر مقرونان بتطور ادوات القتل والابادة – ولذا فان البعد الزمني يترجم هذه الناحية التطورية في تطور مفهوم ادوات القتل ، مروراً بتطور الطبيعة الفكرية والوضع الاجتماعي ، وكما هو موضح في المقتطع النصي ادناه ، كيف تتطور المراحل هذه :

الخمر ـــــــــ العسل ـــــــــ الزيت ـــــــــ الحبر الاحمر

الرجل الغسالة للرجل التيكرز :

قلت لك احزن بدل برميل الخمر ،

وبدل برميل العسل ،

وبدل جرار الزيت ،

براميل الحبر الأحمر ...)) (٤٦)

ان اللون الاحمر من الناحية التنويرية يحمل دلالات الدم ، وارتباطه بالحبر يمنح تفسيرا لأداة الكتابة ومادتها ، ومن ثم يفصح الى نوع الحرب المعاصرة التي ترتكز على الفكر في مقابل الجهل ، والتكنولوجيا مقابل البدائية والتخلف :

الرجل التيكرز :

الحبر الواحد يقتل

واللون الواحد يقتل)) (٤٣)

والتنوير في النص وملازمته في انتاج المتغير ، يستمر عبر سيل متواصل من المتناقضات التي تعود كل منها في تفصيلاتها وطبيعتها الى حدود زمنية تميزها عن غيرها ، وهذا ما يحصل عبر مجاورة قنوات الثابت مع المتغير : الخنجر ـــــــــــــــــ القنبلة

سيف ـــــــــــــــــــــ اصبع ديناميت

القرن الثالث ـــــــــــــــــــــ القرن العشرين

هذه المتناقضات تذهب الى تعميق الوعي لدى المتلقي بالجسور المتصلة بين هذه المفاهيم الديالكتيكية ، ومن ثم فأنها تكون بمثابة امل في ولادة جديدة لفعل شبيه، او موقف مماثل لخروج الانسان من عبوديته مواجهاً للباطل ورادعاً له :

الرجل التيكرز :

لا ادري ....

لكن ما اكثر ما اتخيل رجلاً مقتولاً ...

رجلا مغسولاً مصبوغاً ...

يخرج من هذي الغسالة ...

رجلاً نحن قتلناه ...

رجلا في القرن الاول او في القرن الثالث

او في القرن العشرين ...

يخرج من جوف الغسالة ...

وبيده سيف او خنجر ...

او قنبلة او اصبع ديناميت))(٤٧)

ومن ثم نلاحظ ان المؤلف وهو يزيد من كثافة المتغير ويبرهن عليه ، يحاول وبشكل تدريجي متصاعد ان يمنح القضية المتوافقة مع المتغير ملامحا اعمق ،وصورة اكثر اتساعاً ، وهو كما يلُاحظ يسعى الى مضاعفة لحظات التنوير التي يستهدف بها المتلقي ليدفع به الى معاينة الوقائع ومفاصل القضية التي يتبناها ويطرحها في نصه :

الرجل الغسالة :

ما اكثر ما صرت تحدث نفسك ...

لابد وان نغسل هذا الوجه الآن ...

نغسله ، نصبغه ، ونعلقه فوق الحبل ...

سنصور بعد قليل ...

الرجل التيكرز : نصور من ؟

الرجل الغسالة :

نصور من !

وجه فلسطين ...(٤٨)

هكذا تتبدى القضية الفلسطينية كمحور اساس للتنوير الذي يبثه المولف الى المتلقي عبر رسائل متعددة ، وهو في كل لحظة يناقش عمق الازمة ، ويذهب الى وضعها في مفترق التفاعل مع الاطار الثوري الذي يتصل بالثابت، وما يُلاحظ ان المتغير على المستوى التنويري يدفع بالمؤلف ان يصور فلسطين ويظهرها في نصه على هيئة امرأة ، تطرح همومها وما وقع عليها من ظلم وحيف :

المرأة : .. وجهي لوح زجاج يكسر كل صباح ..

عنقي يقطع ، يغرس سارية في الارض

كي تخفق فيه هذي الراية او تلك الراية ...

عظمي ينحت امشاطاً من عاج

شعري قصوه وباعوه ..

انا في واجهة متاجرهم تلك المانيكان

مانيكان فلسطين)) (٤٩).

٢- المستوى النقدي :

ان عوامل الايضاح والمقارنات وسبل الكشف التي يتبناها المؤلف ضمن المستوى التنويري ، يزداد عمقها وتأثيرها في اللحظات التي ينتقل فيها المتغير من مستوى التنوير الى مستوى النقد ويلاحظ في هذا المستوى بروز النص وارتفاع فاعليته في استثمار العمق الاكثر جوهرية للإفادة من الثابت ، وهو ما يحصل فعلاً في تلك المقارنة بين القرن الثالث والقرن العشرين :

الرجل الغسالة : اني اسالك الان ...

من يبكي اكثر ...؟

رجل يشهر في القرن الثالث سيفاً ويموت ...؟

ام رجل في القرن العشرين لا يعرف كيف يموت ...؟

من يضحك اكثر ؟)) (٥٠) .

ويبدو ان ان هناك اشارة على المستوى النقدي تفيد بتشابه وجوه القتلة ، وانبعاثهم في كل زمن ليكمل اخرهم مشوار اولهم في سفك دماء الناس ، وهذا ما يقدمه (بسيسو) عبر برهان زمني يكشف عنه (عبد الله بن محمد) قائد الزمج ، والعلامات في المباعدة الزمنية واضحة عبر تأكيدات المؤلف (المقصودة) غير ان الفعل والشبه يجعل الجميع وجوه لعملة واحدة :

الرجل في ثياب عبد الله بن محمد :

(عبد الله بن محمد يتقدم حتى يواجه الرجل بالمايوه امام القفص)

- اما انت الست النخاس " ابن عتيق " ...
  او لم اقطع راسك ...
  هل الصغت بصمغ ام بلعاب راسك بين الكتفين
  وهربت من القرن الثالث للهجرة ...
  واتيت فلسطين ...
- لكن انتم ... انتم اعرفكم

الرجل الغسالة للرجل (التيكرز) :

- استدع بوليس النجدة)) (٥١)

ويلاحظ ان المستوى النقدي ينطلق من الفردية : (انت) ، ليكشف عن سعة الخطاب وشموليته فيتجه الى الجمع :(اعرفكم) ، (انتم) .

ومن ثم يكشف المؤلف في مستهل حواره بجزئيته الاولى عن الثابت : (النخاس ابن عتيق) ، غير انه يتدرج ليحطم السياق الزمني الاول بسياق المتغير الزمني فينهي جزئية حواره بتصدير معاصر : (استدع بوليس النجدة) . هذا التصادم الزمني ، يكشف عن المستوى النقدي المرتبط بالمتغير الذي يعمل على تقريب صورة المنقود المعني بهدف النقد ، وهذا ما يترجمه الانتقال من حدود زمن (النخاسة) الى حدود زمن (بوليس النجدة)

ويلاحظ ان المستوى النقدي يرتبط بصورة كبيرة بحركة المتغير فالدينامية النقدية يؤسسها المتغير في ضغطه باستمرار على مفردة المرجع (الثابت) في محاولة واضحة لتوجيه الخطاب صوب مهيمنة الزمن المعاصر (القرن العشرين) وترجيح كفته ، وخصه بالاهتمام والتركيز ، وهذا ما تكشف عنه (وطفاء) :

((وطفاء : .... لن تلقي بالخاتم في كأس عدوك ...

وذراعي يا عبد الله بن محمد ..

لن تحمل وشم عدوك ...

وضفائر شعري .. لن اجدلها ..

حبلاً يلتف على عنقك ..

او سوطاً يجلد ظهرك ..

طائرك باحشائي يا عبد الله بن محمد ..

سيظل يرفرف حتى ينطلق وفي منقاره ..

حبة قمح يلقيها ..

باسم الزنج وثورتهم ..

في طاحون القرن العشرين)) (٥٢)

- **المستوى التخيلي :**

يكشف عن هذا المستوى في تحقيق المتغير مفاصل متعددة لا تنتمي للواقعة التاريخية ، منها : (الرجل (صندوق الدنيا) و (الرجل – التيكرز) و (الرجل – الغسالة) و (وطفاء) وجميع هذه المتغيرات على مستوى المتخيل ، تلعب دوراً بارزاً في شحن افق النص بمعطيات الراهنية التي تستولي على الماضوية وتستغلها للكشف عن ذاتها الظاهرة ، فـ (صندوق الدنيا) – على سبيل المثال– يلبي متطلبات المتخيل في عرض تتعدد فيه المفردات والمشاهد ونقاط الجدل ، وهو يمثل اداة لعرض الصور المختلفة

والقرائن والشواهد ، وهو يمثل الحرية في التنقل الزمني ، وهو يلبي حركية الزمن داخل النص .

اما (التيكرز) فهو وسيلة اخبارية ، وجهاز للتدوين ، يتفاعل مع المعطى التخيلي الاول ، وقد مثّله المؤلف بشخصية دالة عليه ، تعمل على ارسال الانباء تلغرافيا ، والمعروف ان شريط التيكرز ، هو شريط ورقي ، يطبع عليه جهاز التيكرز ما يتلقى من انباء ، وهذا يترجم مديات العلاقة ما بين النص المتخيل بإفادته من (التيكرز)و المتخيل (الغسالة) اذ يعمل الاثنان على مستوى من التناغم في العمل ، فالتدوين وهو فعل ملازم للتاريخ، يتصل بما تعمل عليه الة التيكرز وهي تثبت الانباء على شريطها الورقي ، في حين يتكشف عمل المتخيل الغسالة ، عبر وظيفة معاكسة ، إذ تمارس عملية الاخراج للمخزون ضمن تصورات جديدة وصيغ مختلفة تقتضيها صيغ الغسل المتخلفة ، والالوان المختلفة ، التي تكسو بها الاشياء ، لذا فانها تقترب بذلك من رد فعل معاكس للتدوين يتصل بالتشويه والمغايرة للاصل اكثر من اختفاظه بالنسخة الحقيقية والمعلومة القارة ، ولذا فان الحوار الذي يجري بين المتخيل (التيكرز) و المتخيل الغسالة ، يكشف عن تورطهما رغم عنهما بخروج شي مطابق للحقيقة من جوف الغسالة ، وهو امر يخالف الية عمل الغسالة في حقيقة نواياها :

الرجل الغسالة : انك من اوقعني في هذي البئر
قدامك كان القرن الاول والثاني ...
والقرن الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن
والتاسع والعاشر ..
والثاني عشر ..
والثالث عشر ..
لكنك لم تذكر غير القرن الثالث للهجرة ..
غير الزنج وثورتهم ..
غير الرجل الانكد ..
عبد الله بن محمد
كي توقعني في هذا المأزق ...
كي تلقي بي في هذي البئر ..))(٥٣) .

يفعل المتخيل فعله في خلق ملامح مهمة للمتغير والخروج عن سياق الثابت ، وكل عوامل التشويه المكرسة عبر المتخيل (التيكرز) والمتخيل (الغسالة) تفشل في درء الحقيقة وتغيير مجراها ، مع انهما وكما يبين النص متمرسان في اخراج الاشياء عن

صورتها الحقيقية ، غير انهما لم يمتلكا ان يحولا مفهوم الثورة المتصلة بالثابت ، والتمرد المتأجج فيها الى خذلان او تراجع ، ويتكشف لاحقاً ان خيوط الموضوع قد افلتت من يديهما :

((الرجل الغسالة :

مصيدتك ، بئرك .. تأليفك .. لا ادري ..

لكن الكومبارس تمرد

بدل ثوبه ..

هرب بسيفه .. هرب ومعه كل الكومبارس ..

لم يبق هناك كومبارس واحد ..

هربوا ..

تبعوا ذاك العبد الابق ..

تبعوا ذاك الكومبارس ..

في صورة عبد الله بن محمد ..

انت المسؤول الاول)) (٥٤)

٤- المستوى الفني

من خلال الحوار اعلاه ، يتكشف مزاولة فعل مسرحي داخل المسرحية ذاتها ، وبذلك يتفاعل التاريخ بمدونته النصية ، مع المخرجات الفنية التي تؤسسها المزاولة المسرحية داخل النص ، فإشارة (الرجل الغسالة) الى مفردات المسرح : (التأليف) ، (الكومبارس) وتبيانه الى خروج الشخصية عن الدور ، وانقياد الكومبارس بأكمله من الشخصيات الاخرى خلفها يرسخ هذه المعالجة التي تضفي جدلا جديداً في محاولة التعامل مع الثابت واخراجه عن مساره وطبيعته .

بل ان الفعل المسرحي ومزاولته ضمن ممسارسة الشخصيتان (التيكرز) (الغسالة) يعمل على توليد متغيرات مستمرة تفيد في دعم البنية الخيالية للنص ، وهيمنة حضور المتغير :

الرجل التيكرز : لنؤلف عبد الله اخر ..

لنؤلف ولنخرج اكثر من عبد الله ..

ولنطلقهم في اسواق الاهواز وبغداد واسواق البصرة ..

حين يصير هناك اكثر من وجه ،

اكثر من سيف ولعبد الله بن محمد

فعبيد البصرة لن تعرف من تتبع من .. ؟)) (٥٥) .

يمثل المستوى الفني في نص (ثورة الزنج) فاعلية تمنح المؤلف ان يضع المتغير في مسارات متعددة تمكنه من تكوينه بالصورة والصيغة التي يرتأيها ، ومن ثم يشكل المسار الجدلي في النص ، وتعرية الواقع المعاصر علامة مهمة في الانتقال من المستوى الفني – المهيمن في الكثير من مفترقات النص – الى مستوى الاستبصار عبر وضع الفعل وطبيعته البشعة المتصلة بالمتغير في زاوية التأكيد والامعان :

الطبيب : لا احد يعلم انا القينا القبض على وطفاء ..

في احد شوارع هذا القرن العشرين ..

ماذا لو احضرناها للمسرح ..

الرجل الغسالة : كيف .. ؟

الطبيب : نحضرها للمسرح

حيث ستجهضها انت ..

تجهضها في مشهد ..

فالقانون ..

ليس يقاضي احد القتلة في القرن الثالث للهجره

والقرن العشرين ..

لن ياخذ ثأر قتيل في القرن الثالث للهجره ..

انك تفهمني الان ..

لك ما شئت من الديكورات ..

ومن الكومبارس)) (٥٦)

٥- المستوى التحريضي :

تتبدى دلالة المستوى التحريضي المؤسس للمتغير في النص ، عبر جزئيات عديدة ، لكن البحث سيشير لأبرزها حضوراً ، وفيها يتبين صوت المؤلف وتوجهه في نص المغايرة الى المتلقي وتعبئته وحثه على اتخاذ موقف ازاء ما يعرضه اليه من دلائل الثابت ، والمسارات التي يتبناها المتغير في انطلاقه منه :

((وطفاء : لكن انتم ..

انتم ..

هل تنتظرون وانتم فوق مقاعدكم ، معجزة الميلاد ..؟

ان تلد البطلة بطلاً ..

ان تتجمع هذي الصلبان ..

بضربة سكين ..

بيدى جني يخرج من مصباح علاء الدين ..)) (٥٧)

يذهب المتغير اذن الى الخروج من انغلاق النص على ذاته في حالة الثابت ، وصولاً الى النص التفاعلي المفتوح في حالة المتغير ، والمستوى التحريضي يمثل النص المجاور الفاعل الذي يعطي للثابت قيمته الحقيقية وموقعه من الحاضر :

وطفاء :

((كانت ايدي الزنج ..

معجزة القرن الثالث للهجرة

معجزة الثورة ..

لكن انتم ..

انتم ..

ماهي معجزة ايديكم ..

(يرتفع صوتها)

مدوا ايديكم بالمعزة الان ..

مدوها بالمعجزة الان ..

ولتتجمع هذي الصلبان ..

ولتتجمع هذي الصلبان ..)) (٥٨) .

هنا يفصح النص عن غايته في هذه الخاتمة ، غايته من ناحية استثماره للثابت المرتبط بثورة الزنج ، وتلك المتغيرات الكبيرة التي ضج بها النص لتتفاعل مع معطيات الثورة وضرورتها وتاكيدها عبر سلسلة من الافعال التي تمنحها التبرير والغاية في الوجود ، والاندفاع الحقيقي ، والمعجزة الحقيقية التي لا تأتي دون حركة حية فاعلة .

نتائج البحث واستنتاجاته

اولاً – النتائج :

١- اتضح اعتماد الكاتب معين بسيسو على المستوى النقدي في ابراز المتغير وخصوصيته التي تميزه عن الثابت ، وغالبا ما يتخذ هذا المستوى في نصه صفة المحاكمة والفضح ورفع الغطاء عن الكثير من المسكوت عنه .

٢- يبرز المستوى التنويري في نص الكاتب عبر محاولة لإعادة قراءة الثابت واضفاء نص مجاور شارح يستثير جدلاً خاصاً مع البنية الثابتة ، وهو غالباً ما يمد جسوراً عابرة

للزمن بماضويته الثابتة الى استشراف المستقبل وارتباطه بالتأمل الاني للحدث في جميع ابعاده المؤثرة.

٣- يتأسس المستوى التخيلي في النص عبر مكملات مؤثرة فاعلة وتؤسس روح النص وديناميته التي يستنهضها الثابت ، غير انها بوصفها متغيراً تمثل المهين في النص ازاء الجزئية التي يشكلها الثابت كمنطلق وتشريع لها .

٤- افاد الكاتب (معين بسيسو) من المستوى الفني ، في اعادة مسرحة التاريخ ، وهو بذلك قد حقق مغايرة مهمة في نقل الاحداث من صرامتها وثبوتها الى مناقشتها وتأملها عبر طرح المسرح لذاته ، ضمن مغايرة لعبية جمالية هادفة .

٥- مثل المستوى التحريضي في نص (بسيسو) تحولاً مهما على صعيد المغايرة التي تمنح الثابت موقعه من التاريخ والحركية الزمنية ، وراهنية الاحداث ، والضرورة والاهداف التي يمثلها الوعي المسرحي ، في اعادته التفاعل بين هذه الجزئيات .

ثانياً – الاستنتاجات :

١- يتحقق في جانب كبير من مرتكزات الثابت ترصين الجانب العقلي ومجاراة المنطق ، فالوثيقة تتبنى الدليل ، وهذا ما يجعلها علامة نهائية مباشرة ، لذا فان مرتكز المتغير في النص الفني المسرحي يتحقق عبر مخالفة العقلاني في خلق عوالم جديدة ، وتفاعلات استثنائية تدفع فكر المتلقي الى التحرر والتفاعل .

٢- تعدَ الكتابة والتحليل من السمات المهمة للمتغير ، فالثابت يرتكز في صميمه على القراءة لأنه متكون مقولب ، محسوم امره ، اما المتغير فهو ذو طبيعة لانهائية ، تتأسس عبر الاضافة دائما لأنه رهين بنص التلقي الذي يتمم وجوده ، لأنه غالبا ما يرتبط ببعث الحقيقة الداخلية للثابت لا نقله .

الهوامش

١- قاموس الباحث العربي
http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AB%D8%A8%D8%AA

٢- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، ط١(قم : منشورات ذوي القربى ، ب ت) ، ص ٣٧٣ .

٣- قاموس الباحث العربي
http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AB%D8%A8%D8%AA

٤- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ص ٣١١.

٥- ول ديورانت ، دروس التاريخ ، تر ، وتقديم : علي شلش ، (الكويت : دار سعاد الصباح ، ١٩٩٣) ، ص ٣٦ .

٦- د. مصطفى حسن النشار ، فلسفة التاريخ ، ط١ ، (عمّان : دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ٢٠١٢) .،ص ٢٤ .

٧- ينظر : احمد عتمان ، الشعر الاغريقي : تراثاً انسانياً وعالمياً ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٨٤) ، ص ٤١ .

٨- ارسطو ، فن الشعر، ترجمة : شكري عيّاد ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٢) ، ص ١٣٢ .

٩- احمد عتمان ، الشعر الاغريقي، ص ٤٢.

١٠- مايكل والتون ، المفهوم الاغريقي للمسرح ،ترجمة : محسن مصيلحي ، (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٩٨) ، ص ٢٠.

١١- المصدر نفسه ، ص ٣٣.

١٢- د. محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ، ط٢ ، (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ، ٢٠١٢) ، ص ٢٣.

١٣- ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة : شكري عياد ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٢) ، ص ١٤٢.

١٤ – د. محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ، ص ٢٣ .

١٥ – محمد علي ابو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، (الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ٢٠١٠) ، ص ٢٢.

١٦- مارفن كارلسون ، نظريات المسرح ، ترجمة : وجدي زيد ، ج ١ ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٣) ، ص ١٨.

١٧ – يراجع : ارسطو ، فن الشعر ، ص ٣٤ ، ص ١٣٨ ، ص ١٤٢ ، مايكل والتون ، المفهوم الاغريقي للمسرح ص ٣٣ ، محمد علي ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، (الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ٢٠١٠) ، ص ٢١ – ٢٢.

١٨- مايكل والتون ، المفهوم الاغريقي للمسرح ، ص ١٨ .

١٩- هيغل ، المدخل الى علم الجمال ، فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، ط ٣ (بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٨) ، ص ١٦٦.

٢٠- مايكل والتون ، المصدر السابق ، ص ١٨ .

٢١- هيغل ، المدخل الى علم الجمال ، فكرة الجمال ، ص ١٦٨ .

٢٢ – حامد حمزة حمد الدليمي ، فلسفة التاريخ و الحضارة ، ط٢ (واسط : دار الطيف للطباعة ، ٢٠٠٤م) ص ٣٣.

٢٣- ادوارد ،كار ، ما هو التاريخ ؟ ترجمة : ماهر كيالي و بيار عقيل ،ط٢ (بيروت ، ١٩٧٦م) ص ١٢.

٢٤- فكرة التاريخ ، ترجمة محمد بكير ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ٢٠

٢٥- الدليمي ، نفس المصدر ٨٩-٩٠

٢٦- المصدر نفسه

٢٧- الطبري ، محمد بن جرير ت ٣١٠هـ ، تاريخ الطبري ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ،بيروت ، دت ، ٧/ ٥٤٣. ٥٦٦ ، و ابن الأثير ، عز الدين أبي الحسن الجزري ت ٦٣٠هـ ، الكامل في التاريخ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦م ، ٨/ ٥٦٧ و ينظر :فرحات ، أميرة رضا، الزنج و ثورتهم المنسية ، دار المحجة البيضاء ، بيروت ،ط١، ٢٠١١م

٢٨- يراجع ج.د. هـ. كول ، رواد الفكر الاشتراكي ، ط١ (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٦١م) ص ، ٣٩٤ ، ٣٩٤ ، ٤٠٥ وما بعدها .

٢٩- حسين مروة ، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ١٢/٢ .٢٧

٣٠- ظهر الإسلام ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، ٢٠١٢م ، ٦٢ . ٦٥

٣١- ايليا الحاوي ، سوفوكليس : والتراجيديا الاغريقية ، ط١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) ، ص ٨ .

٣٢- المصدر نفسه ، ص ٩ .

٣٣- ج .ل . ستيان ، الملهاة السوداء ، ترجمة : منير صلاحي الاصبحي، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٦) ، ص ١٨.

٣٤- ليون شانصوريل ، تاريخ المسرح ، ترجمة : خليل شرف الدين ، و نعمان اباظة ، (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٠) ص ٣١.

٣٥- المصدر نفسه ، ص ٦٦ -٦٧.

٣٦- مارفن كارلسون ، نظريات المسرح ، ترجمة : وجدي زيد ، ط١ ، ج١، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠) ، ص ١٢٦ .

٣٧- المصدر نفسه ، ص ١٢٨ .

٣٨- ينظر : ليون شانصوريل ، المصدر السابق ، ص ٦١ .

٣٩- المصدر نفسه ، ص ٦١ .

٤٠- ج ل . ستيان ، نظرية الدراما الحديثة ، ترجمة : محمد جمول ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ، ص ١١.

٤١- ينظر : خالد البرادعي ، خصوصية المسرح العربي ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٦) ، ص ٧٨-٧٩- ٨٢.

٤٢- نبيل ابو مراد ، الشكل الملحمي في المسرح الرحباني بين ارسطو وبرشت ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد ٦٢٣ ، ٢٠١٠ ، ص ١٠٦ .

٤٣- المصدر نفسه ، ص ١٠٦ .

٤٤- ينظر : د. ابراهيم جنداري ، النص المسرحي العربي ونكسة حزيران ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٤) ، ص ١٦- ١٧ .

٤٥- معين بسيسو ، ثورة الزنج ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) ، ص ٦.

٤٦- المصدر نفسه ، ص ٦- ٧ .

٤٧- نفسه ، ص ٧ .

٤٨- نفسه ، ص ٨ .

٤٩- نفسه ، ص

٥٠- نفسه ، ص ١٠

٥١- نفسه ، ص ١٦ .

٥٢- نفسه ، ص ٢٤ – ٢٥ .

٥٣- نفسه ، ص ٧٠ .

٥٤- نفسه ، ص ٤٧- ٤٨ .

٥٥- نفسه ، ص ٤٨ ، ٤٩.

٥٦- نفسه ، ص ٥٠.

٥٧- نفسه ، ص ٧٤ .

٥٨- نفسه ، ص ٩٧ .