أثر الملحمية في التراث الشعبي العربي من حكايات الليالي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) أنموذجا

الأستاذ المساعد الدكتور
شوكت عبد الكريم مهدي ألبياتي
جامعة الكوفة - كلية التربية

الفصل الأول

مشكلة البحث

الموروثات الشعبية حصيلة من الممارسات السلوكية والبقايا القولية عبر التاريخ من بيئة الى بيئة بقيت في الضمير العربي للأنسان المعاصر .

وبوصفها خزيناً معرفياً تعد بمثابة الوعاء الذي يحفظ ذاكرة الأجيال ويمثل كل ماتعلمه الأنسان وأبتكره خلال مسيرته ، هذه الموروثات ترتبط بأصول مليئة بالظواهر الدرامية وألأشكال التمثيلية ، جسدت من خلال أحتفالات وطقوس دينية ودنيوية كوسيلة تعبيرية يسودها المسرح والحزن في مواسم المطر والحصاد والظواهر الطبيعية ، ومضامينها قصص واقعية وتاريخية أو متخيلة مشحونة بالحكمة والفلسفة المستقاة من مصادر التراث الشعبي كالأساطير والملاحم والسير الشعبية وحكايات الف ليلة وليلة ، التي تعد من أكثر مصادر الأدب الشعبي ثراءاً للمسرح بما تنطوي عليه من مفاهيم تربوية وأجتماعية وتعليمية ، توفر قيم الحق والخير والجمال فهي تقترب من الدراما الملحمية كونها تحمل طابع الحكاية والمحاكي الذي تمثله (شهرزاد) في لغة ذات لهجة محلية تؤطرها دلالات فكرية تنعكس أيجابياً على متلقياه (شهريار) حيث أستطاعات من خلالها وبما تمتلكه من ذكاء وسرعة بديهية في المنطق ومطواعية التنوع في الأداء الصوتي والحركي من أيماءات وأشارات مكنتها من أن تحرر وعيَ ملكها (شهريار) وتخرجه من صراعه النفسي داخل صومعته حتى يدركه الصباح فتسكت عن الكلام المباح .

في كلام مبني على تراكم الأحداث بفعل يسير بخطوط منحنية بحرية تغير وحده الزمان والمكان متوسلة الى أساليب متنوعة في جو تسودهُ الملحمية ، وهذا مايجده الباحث كعناصر متحولة تختلف في مواقف معينة وتلتقي في أخرى لأفق من الخطابين.

وتأسيساً على ماتقدم يمكننا أن نوجز مشكلة البحث بالتساؤل الأتي :-

كيف يمكن تفسير أثر الملحمية في حكايات الف ليلة وليلة من التراث الشعبي العربي في النص الملحمي لـ(مسرحية دائرة الطباشير القوقازية) تأليف (بروتولد بريخت) ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى الحاجة الى البحث الحالي وفقاً لما يأتي :

١- تأتي أهميته في أثراء التجارب المسرحية المعاصرة من خلال أعادة تشكيل هذا الموروث الشعبي الحضاري في تصور جمالي يستوعب حركة الحياة وينهض بها من جديد .

٢- يفيد العديد من الجهات ذات الأختصاص الفني ، من كليات ومعاهد للفنون الجميلة ، والمختصين في الميدان المسرحي بما ستسفر عن هذه الدراسة المتواضعة من نتائج .

هدف البحث

يهدف البحث الى مايأتي :

التعرف على أثر الدلالات الملحمية في حكايات الف ليلة وليلة من الموروث الشعبي في النص الملحمي لـ(مسرحية دائرة الطباشير القوقازية) لـ(بروتولد بريخت) .

حدود البحث

تحدد حدود البحث في الأتي :

١- التراث الشعبي العربي المتمثل في كتاب الف ليلة وليلة ، المجلد الأول ، بيروت ، المكتبة الشعبية ، ١٩٦٣.

٢- نص مسرحية ، (دائرة الطباشير القوقازية) لـ(بروتولد بريخت) .

تحديد المصطلحات

أثر: تشير المعاجم اللغوية لمصطلح أثر : فعل أثر يأثر ، أثراً وأثارةٌ ، فهو أثر ، والمفعول مأثور .أثر الحديث ذكره عن غيره في (أثر) بالمد وبابه نصر ومنه حديث (مأثور) أي ينقله خلف عن سلف (وألأثر) بفتحتين مابقى من رسم الشيء وضربة السيف . (والتأثير) أبقاء الأثر في الشيء [١] .

والتعريف الأجرائي هو الأستدلال والتتبع على أثر الملحمية في التراث الشعبي من خلال قراءة مصادره المتمثلة بألأساطير والملاحم والحكايات الشعبية المجسدة في الف ليلة وليلة وظواهرها الدرامية .

الملحمية : " أشبه بالتاريخ الجمعي تحكي طوراً بالياً أسطورياً وتؤكد مزايا الجماعة وأمجادها وأبطالها ، وتصور وقائعها مع غيرها ونزاعها الى الأتحاد بالجماعات الأخرى التي تشترك معها في أصل واحد من ناحية النسب" [٢] .

وقد وصف الشاعر البريطاني (درايدن) الملحمة بأنها أعظم مايمكن لروح الأنسان أن تبدعه [٣] .

والملحمة هي " القصيدة القصصية الطويلة تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيس واحد ، والتي كثيراً مايكون لها مغزى واضح ، وتستخدم كلمة ملحمة أشارة الى كل ماهو بطولي ويتجاوز قدرات البشر ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال [٤] .

والتعريف الأجرائي للملحمة : شعر درامي يروي الأحداث والحوادث وسرد ماجرى لأبطالها من وقائع وحروب ونوازل ، وفي الملحمية تروي قصة من وجهه نظر الراوي المصور لمواقفها وراوياً لبعضها الأخر في حرية كاملة للزمان والمكان متنقلاً من الماضي الى الحاضر في بنية تركيبية دون أي تأثير لوحده الموضوع . وبالرغم من تعددية أحداثها وشخصياتها وزمكانيتها إلا أنها تنطوي على فكرة واحدة .

التراث الشعبي : يعود المعنى لغوياً الى كلمة (الأرث) أي " ماورث من الأرث " (٥)

، ففي حديث الدعاء " واليك مابي ولك تراثي "(٦) .

وفي قول " لطفي الخوري " هو " المواد الثقافية والعقلية والأجتماعية والمادية التي خلفها الشعب ، وهي المعتقدات والعادات والأعراف الشائعة ، ويشمل التراث ، على مايقال أو يحكى ومايفعل وما يظهر للعيان ، وهو بوجه خاص يكون معاشاً قبل أن يفكر فيه ، كونه عاملاً من عوامل التماسك الأنساني ، تماسك عَبَر عنه خلال العصور ، وفي مختلف أساليب الحياة" (٧) .

ويعرف الباحث التراث الشعبي ، بالتعريف الأجرائي ....

بأنه الذاكرة والخبرات الأنسانية بما تنطوي عليه من القيم الفكرية والأجتماعية المستمدة من الواقع والشعور بالمواطنة عبر التاريخ ، وهو كل ما أنتجه المجتمع من أشكال تعبيرية جسدت من خلال موروثاتهم المنحوتة والمنقوشة والمجسدة في الظواهر الدرامية المتمثلة بالأساطير والملاحم والسير الشعبية والقصص والحكايات صورتها أشكالهم التمثيلية في طقوس أحتفالية دينية ودنيوية .

الفصل الثاني

الأطار النظري

المبحث الأول

المصادر الدرامية في التراث الشعبي العربي :

التراث في الحضارة بمثابة الجذور في الشجرة ، فكلما غاصت وتفرعت الجذور كانت الشجرة أقوى وأثبت وأقدر على مواجهات تقلبات الزمان ، فهو ذاكرة الشعوب الموصولة بأصالتها وثقافتها وقيمتها وأعرافها ، وبوصفه خزيناً معرفياً يعد بمثابة الوعاء الذي يحفظ ذاكرة الأجيال في كل ماتعلمه وابتكره خلال مسيرته ، فلم تسبق الظواهر الدرامية المتمثلة بالأسطورة والملحمة والحكاية الشعبية الواقع المادي للأنسان بل أنهما نشأ بعده وكنتيجة له ، ليعبر بواسطتها الانسان عما لم يستطيع التعبير عنه فعلاً أو واقعاً .

أنه يعكس بصورة جلية حياة الجماهير الواسعة وأحاسيسها ، آمانيها وحاجياتها التي تعبر عنها بحكايتها ورقصاتها وأغانيها وما يبتدعه في أنتاجها اليدوي .

وتراث أي أمه عامل في أنضاج وتطوير تجربتها " فالأنسان في كل زمان ومكان هو وارث لما قدمه أسلافه من معارف وخبرة وافره يعمل على الأستفادة منها في حاضره " [٨] ، فكما أن الفن بصورة عامة بأشكاله الادبية والمسرحية والتعبيرية له وظيفته الثقافية والاجتماعية ، فأن للتراث الشعبي نفس الغاية بما يحويه من أشكال تمثيلية وظواهر درامية .

لذا كانت ولاتزل عملية أستلهامه وأعادة قرأءته وتقديمه برؤية معاصرة ، هي تجربة ثقافية وفنية ضرورية ومهمة لخلق حالة التواصل والتجديد أذ أن " النظر الى التراث وأعادت أمتلاكه على أسس وأساليب جديدة وفق تجارب معاصره ستكون عناصره المعرفية والفكرية مجاميع محركة لعملية بناء الحاضر " [٩] . ويمكن القول بأن المجتمع العربي القديم عرف الكثير من الظواهر الدرامية والأشكال التمثيلية التي تنطوي على دلالات ملحمية ولاسيما ، أن الحياة العربية في مجالسها الترفيهية والتعليمية اعتمدت على الحكاية والسرد الشفاهي فكان من أبرز المصادر الدرامية هي ..... الأساطير ، والملحمة ، والقصص والحكايات والسير الشعبية . وقد لعب الراوي دوراً كبيراً في حكايات الف ليلة وليلة فكانت (شهرزاد) تسرد قصصها الأسطورية أو التاريخية والمنقولة شفاهاً أو المكتوبة المجسدة للواقع المعاش وقتذاك بصيغة الحكواتي بأساليب ووسائل مشحونة بالخيال والحكمة وسرعة البديهه لتؤسر متلقيها (شهريار) بحكايتها التي تخللها الأشعار والأمثال والنوادر الشعبية ، فضلاً عن تغريب المواقف والأحداث والشخصيات من خلال تضخيمها وأبراز نواقصها هادفة من وراك ذلك المتعة والمعرفة والأندهاش والترقب لمتلقيها (شهريار) بما سيأتي من مواقف وأحداث جديدة تجعله ذات تراقب وذات تشترك بالحدث.

ويرى الباحث أن هذا التراث المليء بالدلالات الملحمية سواء في أشكاله أو مضامينه المغربة حركت الساكن من الباحثين والمخرجين المهتمين في أستلهام التراث

وتوظيفه في التجارب المسرحية ، وهذا ماجعل الأتجاهات الأخراجية المعاصرة في البلدان العربية بصورة عامة والعراق بشكل خاص أن يستلهموا من هذا النبع العظيم ويوظفوه بأساليب ورؤية ملحمية معاصرة ونذكر على سبيل المثال لا الحصر أصحاب التجارب المسرحية والمنظرين أمثال ...(يوسف أدريس) و(صلاح عبد الصبور) و(سعد أردش) في مصر محاولين تأصيل المسرح العربي وفي المغرب كانت تجارب ونظريات (الطيب الصديقي) و (عبد الكريم برشيد) و(عز الدين مدني) ممن أستلهموا التراث في أساليب أحتفالية متنوعة سواء كانت على مستوى الشكل أو المضمون ، مستفيدين من تراثهم المحلي ، ولايفوتنا أن نذكر (سعد الله ونوس) وتنظيراته في تأصيل المسرح العربي في سوريا ومسرحياته التي كانت شكلاً ومضموناً مستلهمة من التراث العربي وفي الجزائر كان المخرج المسرحي (عبد القادر علوله) وغيره ممن وظفوا التراث الجزائري في تجاربهم المسرحية وفي اليمن والأردن جماعة الفوانيس أستلهموا تراثهم في تجاربهم المسرحية أما في العراق فكان في طليعة من وظف التراث الشعبي الفنان (يوسف العاني) و(سامي عبد الحميد) و(قاسم محمد) و (فاضل خليل) سواء في تجاربهم المسرحية أو تنظيراتهم التي حاولوا من خلالها تأصيل المسرح العربي والعراقي بشكل خاص .

المبحث الثاني

الف ليلة وليلة تراثياً

الليالي دائرة معارف شعبية وخزانة أجتماعية وفكرية لمختلف العصور والبيئات ، أنها عالم غني بالدلالات وهي معين لا ينضب للفن ينهل منها الروائي والكاتب المسرحي والشاعر والرسام والموسيقي بالمادة التي يمكن أن يتجاوز من خلالها الصيغ المباشرة والتقليدية في التعبير [١٠] .

وسميت بألف ليلة وليلة لبقاء شهرزاد تروي الأساطير والحكايات لشهريار الملك الذي هزته الخيانة الزوجية ودفعته الى التخلص من مكرهن ، فأمر أن تكون كل ليلة عذراءفي مخدعه يسامرها فيقتلها بعد أخذه وطراً منها .

وشاءت شهرزاد أن تنقذ بنات جنسها فقدمها والدها للملك بناء على رغبتها وكانت هي جميلة لبقة قد قرأت مجموعة من الكتب التاريخية وذات دراية واسعة ومعرفة في المنطق الأدبي حسنه الأداء المصحوب بالدلالات الأيمائية التي تقوم بتجسيدها في المواقف التي تتخلل الحكايات وبالأضافة الى سرعة بديهتها في الأحداث المختلفة حتى أذا أدركها الصباح ، سكتت عن الكلام المباح [١١] . وأوعدت الملك وأختها ((دنيازاد)) أن تتابع حدثها في الليلة التالية أذا عاشت وأبقاها سيدها الملك وفي ذات الوقت كان ـ شهريار ـ يناجي ذاته فيقول " والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها " [١٢] . وهذا سر بقائها الف ليلة وليلة حتى رزقت منه طفلاً وعندئذ أطلعته شهريار على مكرها وذكائها فسر بها وعفا عنها وقد عرفت وشاعت قصصها بألف ليلة وليلة [١٣] . أختلف الناس في أرائهم حول أصل فصة الف ليلة وليلة فمنهم من قال "قصة هندية أو فارسية " معللاً ذلك على ماورد في الحكاية الأولى منها (حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع) [١٤] . وهي التي تقوم مقام الباعث للحكايات جميعاً .

حيث تعرض هذه الحكاية الفكرة الرئيسية التي تسعى باقي الحكايات وأن أنفصلت بعضها البعض الأخر زمانياً ومكانياً لأثبات ذلك .

فدمج حكاية في أخرى وتوليد قصة من قصة أخرى هو أسلوب هندي الطراز قديم في الرواية .

أشهر هذه الحكايات " الملك شهريار مع أخيه شاه زمان ، والسندباد ، وقمر الزمان أبن الملك شهريار ، وأردشير ، والتاجر والجني والحصان الأبنوس "[١٥] .

ويعتقد جانب أخر من العلماء بأن هذه القصص منقولة عن كتاب- هزار فسانه – بحيث يغلب العنصر الخرافي وتكثر في قصصها عجائب المخلوقات وتتخللها غرائب الحوادث ويظهر فيها الفحش المكشوف وهي بذلك تمثل عقائد الفرس والهنود من الناحية الدينية وتصور عقلياتهم وأتساع الخيال عندهم [١٦] .

وأخرون منهم أعتقد بأنها من أصل يوناني من خلال ما أجروه من مقارنة بين رحلات السندباد البحري وبين أوليس أوغولس كما يدعوه العرب مظهرين بأن العرب قد توصلوا الى معرفة أسطورة الأوديسة [١٧] .

وهناك من قائل بأن قصص الف ليلة وليلة عربية الأصل مستندين بأنها قد جرت حوادثها في بغداد والبصرة بعصرها الذهبي خلال القرن العاشر الميلادي تقريباً والثانية من الحكاية-الف ليلة وليلة – في مصر في عصر متأخر، فالقسم البغدادي منها حكايات قصيرة خالية من الخوارق والفواحش التي تطغي على حكايات الأصل الفارسي .

والقسم الثاني المصري المنسوب لمنشأ قاهري تحلى بصفات الخلق والأبداع وشخصياتها رموز تحمل صفات أجتماعية مرموقة لأبطال حقيقيون تبعد غرض المؤلف عن الغرابة والمبالغة في السرد [١٨] .

ومما تقدم نستطيع أن نقول بأن حكايات الف ليلة وليلة بأحداثها وحوادثها وشخصياتها ومواقفها الغريبة والمتغربة والعجيبة والمدهشة الـ (ماورائية) والواقعية منها هي توليف من آداب وثقافات لأفرازات موروثة من معاناة مجتمعات مختلفة أستوعبها وهضمها العرب وصبغوها بلون عربي بارز أصيل وأن كان بعض من حكاياتها فارسية أو هندية أو يونانية ولكن في كل الأحوال أصلها العربي يبقى مسيطراً سيطرة واضحة خصوصاً الأجواء العربية التي تجري فيها أكثر الحودث حيث يكسبها لوناً عربياً خالصاً يجعله مفخرة من مفاخر القصص العالمية حتى قال عنها الناقد والروائي الأنكليزي Hount هانت (الليالي بالنسبة لنا واحدة من أجمل الكتب في العالم لا لسبب المتعة فيها فقط ولكن لأن الألم فيها يمتلك فرص تغيير وتغلب لانهاية لها ، فالمتعة في متناول كل من لديه الروح والخيال فنرى الأنسان الفقير ينام في مدخل بباب مع حبيبته وهو أسعد حال من الملك نفسه والمعوز يلمس خاتم فتكون في خدمته الأرواح كيف شاء أن يسخرها [١٩] .

مع العلم أن صفة الخيال والتداعي لمؤلفي القصص أكدتها القلماوي حيث ذكرت (بأنه كلما أشتدت الحرمان على طبقات الشعب المحرومة كلما قويت فيها الأحلام والخيال والنظر الى الأفق البعيد [٢٠]) . وهذا برأي الباحث ينعكس تأويلاً في ذهن هذه الطبقة ليتحول الى حكايات ملؤها الخوارق والأحلام الميتافيزيقية فتتجسد هذه الهموم على شكل قصص تتناقلها الأجيال شفاهاً من جيل الى أخر ليحيلوا واقعهم البائس الى جنات عدن ملؤها الأنهار والكنوز بعيدة عن القوانين التعسفية يؤهلهم العيش فيها بأمان وراحة بال . ومما دعا الرومانسيون في مطلع القرن الثامن عشر متلهفين في أسقاط رغباتهم بقصص الف ليلة وليلة ، فوجدوا في حكاياتها غياب الحدود الزمانية والمكانية في أجواء يسودها الحب الشهواني والحرية المسحورة ذات المخاطرات المغربة في مرحلة التمرد من القيود بحثاً عن الحرية المنشودة بكل شيء التي كانت تؤجج هذه الرغبات وتزكيها [٢١] . وعندما ترجمت الف ليلة وليلة الى اللغة الفرنسية في أوائل القرن الثامن عشر وقام بترجمتها الأديب والروائي ـ أنطوان جالان ـ ٦٤٦هـ / ١٧١٥م فشغلت القارئ الأوربي من موسكو الى مدريد وذاع صيتها فتسببت دهشة العالم الغربي للأدب الشعبي الشرقي [٢٢] . وهذا ماسبب أيضاً أندحار الكلاسيكية في بلد عريق كفرنسا وظهور الرومانتيقية [٢٣]. ومما يؤكد قولنا هذا في أندهاش الكثير من أدباء الغرب بأن الأديب الفرنسي ـ فلوتير ـ ((كان يتمنى أن يفقد الذاكرة ليستعيد قراءة الليالي من جديد)) [٢٤] .

وترى شهرزاد قد أمست رمزاً وشخصية عالمية وينبوعاً لتفجير الأشكال والمضامين في الأدب الجديد المتنوع وتذكر في جميع المحافل الأدبية العالمية حيث تركت بصمات واضحة في أشكال التعابير الأدبية والفنية من خلال المسرحية العالمية والعربية . وقد سجل التاريخ بأعتزاز تلك الألتفاتات لأستلهام ذلك الموروث الشعبي منذ نشأة المسرح العربي متمثلة في أول مسرحية عربية مؤلفة قلباً وقالباً ألأ وهي (مسرحية أبو الحسن المغفل وما جرى له مع هارون الرشيد) والتي كتبها رائد المسرح العربي ـ مارون النقاس ـ عام ١٩٤٩. وأستمرت عملية توظيف هذا التراث

الشعبي ومعاصرته بالأعمال المسرحية العربية على وجه عام والعراقية منها بشكل خاص .

المبحث الثالث

الملحمية ودلالاتها

تعرف الملحمية ودلالاتها بأنها عناصر أرادية أو غير أرادية ،جرت في الملحمة من خلال الأحداث المركبة للحكاية التي تلعب المواقف والشخصيات المجسدة للأحداث من خلال السرد غلافاً مادياً للفكرة ومن الدلالات الخطابية وغيرها لأزمنة وأماكن غير محددة تشكل مراجع للعلاقة التي توصل الى جوهر الشيء.

وتعتبر الملحمة من أنواع الأدب التي تعتمد صيغة الحوار والسرد معاً حيث تروى الحكاية من وجهه نظر الراوي ، وقد بنيت على هيئة حكايات كل منها لها حبكتها الخاصة بها ولاترتبط هذه الحكايات مع بعضها البعض بقدر ماتمكن وحدتها العضوية بوحدتها الفكرية حيث يتطور الفعل فيها بخطوط منحنية وليس خطاً مستقيماً مؤشراً نحو الذروة ونهاية الحدث كما هو عند أرسطو [٢٥] .

ومما يؤكد أستقلالية الحكاية وعنوانها الخاص بها وموضوعها وحبكتها التي تتطور كما يتطور الفعل في التراجيديا لكنها غيرمعنية في السير نحو النتيجة إذ تم الكشف عنها مسبقاً من خلال الرواية الفاعلة المعلقة على الأحداث [٢٦] .

وفي الملحمة الحرية الكاملة لتغيير الزمان والمكان من خلال السرد الذي تؤديه الراوية ـ شهرزاد ـ والتي تلعب دوراً مهماً في السرد والتعليق على الأحداث ، فهي تصنع نسيج حبكة الحكاية وتضفي عليها فعل التغريب فتنتقل بالحكاية الى تفرغات وحوادث وهي بذلك تختزل الفجوات والفواصل بين أجزاء القصة من حيث الزمان والمكان من خلال الأشارة المصحوبة بالتعليق . وهي بذلك تنتقل من الشخص الفاعل الى المعلق داخل أطار الفعل هادفة من وراء ذلك تحرير وعي ملكها ـ شهريار ـ [٢٧].

لقد كان وراء ذلك الفعل المؤثر تختفي شخصية الراوية المتمكنة في أدائها لحكايات الف ليلة وليلة البارعة في خلق عنصر التشويق والترقب والدهشة لسيدها ـ شهريار ـ ومحوله له لشخصيه ناقدة لأحداث وشخصيات تاريخية مروية مثيرة فيه أتخاذ القرارات لتجعله ذاتاً فاعله وأخرى متغيرة (٢٨) .

وهذا ماوعدت به والدها الوزير حينما أصرت الذهاب الى الملك وهي تعلم مسبقاً الموت أو التغيير لملكها والحياة بظله والنجاة لها ولبني جنسها . وأستخدمت ذكاءها ودهاءها ولباقتها في سلسلة الحوادث لمعرفتها بالتاريخ والعلوم الأجتماعية التي وظفتها في خدمة أغراضها وسر بقائها الف ليلة وليلة . حيث طوعت هذه المفاهيم للولوج في عالم ـ شهريار ـ المليء بالعقد النفسية التي فرضتها تناقضات مجتمعه وبيئته الذاتية . ولعب التغريب دوراً بارزاً لأستقدام شهرزاد التاريخ وفي علاقة الشخصيات مع الأحداث وفي الرواية والسرد وجعلته تدري أو لا تدري أحدى عناصرها المهمة في عرضها الخطابي لشهريار للأستحواذ في تحرير وعيه وتغيير ما تركته من أثر الخيانة الزوجية في كيانه .

وقد أستقدمت أيضاً شهرزاد في موضوعات سردها الأساطير القديمة والقصص الخرافية لتحقيق وسيلة أخرى من وسائل التغريب التي أستخدمتها في مسعاه بأتجاه ماترنوالية في تغيير الذات السوداوية لشهريار الملك (٢٩) .

وهي من خلال هذه الوسائل الفنية أثبتت رمزيتها الفكرية التي تمثلت بها روح الشعب وقيمة الأيجابية ولانعني بالرمز الشعائرية علامة فاعلة في التاريخ تتصف بالثابت والمتغير وهو الوعي المتعامل معها كما يرى سوسير ، بيرس ، برشت .

والليالي قد تحررت من مفهوم الزمن الحاضر والموجود المادي المؤسس للمكان ، وبذلك أصبح تنامي الحدث وتطوره على عاتق الراوية والتي ترويه كيف تشاء لتؤسس من خلاله سمات وصفات الشخصيات وماهية سلوكها وطبيعة المكان والأسباب والدوافع المسببة للحدث وبذلك يستمر النسيج الحبكي في الليالي المكون من الحكاية الأولى (حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع) (٣٠) . والتي عندما تقرأ

لأول مرة نجدها وقد أنفصلت عن الفكرة الرئيسية ولكنها تبرهن في ذات الوقت عن هذه الفكرة في الليالي والتي تسعى باقي الحكايات ، وإن أنفصلت عن بعضها البعض زمكانياً لأثبات ذلك .

والبناء الفني لليالي أعتمد صيغة فنية أستوعبت أسلوب الحكاية الشعبية القائم على ذكر الحدث الأصلي والتفرع منه الى أحداث فرعية ثم الأرتداد على الحدث الأصلي ، فهو قائم على الأستطراد وتراكم النوادر الفرعية وهذا التراكم يؤدي الى أنفراج الحوادث الأصلية للقصة ووظيفة النوادر الفرعية هي مساعدة تركيب الحكايات الأصلية وشرحها وأيضاحها[٣١] .

اللغة الواردة في الف ليلة وليلة المجسدة من خلال الرواية وعلى لسان شخصياتها جاءت وعاء للفكر المادي الذي صور الذهنية المنعكسة للأشياء والظواهر في الواقع المعاش أنذاك ولكن ليس بالصورة المطابقة ولكي تكون الصورة واقعاً معاد تشكيلة في ذهن المتلقي جعل الوسط المادي للفكر متمثلاً في اللغة [٣٢] .

لقد أمتازت لغة الليالي بالبساطة وأقترابها من اللهجة العامية أنذاك للتعبير عن أفكارهم ومشاكلهم الحياتية لما لهذه اللهجة من أمكانية كبيرة في التعبير عن الذات والبيئة وهي تكشف عن وعي وثقافة الشخصية والمستوى المعاش لها والأنتماء الطبقي من خلال أنتقائها لبعض المفردات وفي نفس الوقت يُبَان تفكير الشخصية .

بالأضافة الى ماورد ، يرى الباحث أن اللغة المستخدمة في حكايات الف ليلة وليلة هي شعرية ونثرية تتسم بالحركة حيث ساهمت من قريب أو بعيد في مساعدة الراوية ـ شهرزاد ـ على وصف أفكار شخصياتها ودوافعها وكانت هذه اللغة أضافة لكونها خطابية ذات دلالات لسانية ومادية بصرية محسوسة.

أما الشخصيات التي وردت في هذه الحكايات والتي ساهمت اللغة على أظهار دوافعها ومن خلال السرد هي شخصيات غير محددة وتمثل الناس جميعاً على وفق فئاتهم وطبقاتهم الأجتماعية ، فهي دلالات أنسانية وفكرية لاتمثل فرديتها بل صور لمتناقضات المجتمع أنذاك [٣٣] .

فشهرزاد رمز لأنتصار الفكر والفن على السلطة وهي بذلك تؤكد أنتمائها الطبقي أي لايمكن أن تكون نموذجاً ألأ داخل بيئتها الطبقية لترتقي الى مستوى الشخصية الأنسانية ويُبَرهن ذلك قولها الأتي لأبيها " بالله ياأبتي زوجني هذا الملك لا كون سبباً لخلاص بنات المسلمين من بين يديه "(٣٤) .

وهناك شخصيات تحمل أسماء معروفة تاريخياً فيشير الباحثون أنها ليست نفسها وأنما جاءت لأضفاء الواقعية على الأحداث .

يرى الباحث أن تصورها لهذه الشخصيات التاريخية جاءت أنطلاقاً من موقعها من للتاريخ ورؤياها الذاتية وحاجة المجتمع لأستيعاب جديد التاريخ أي قراءة مجتمع من خلال مجتمع أخر أكثر خبرة وأعم دراية وهي بذلك حققت مايسمى بالمصطلح المعاصر ـ التأرخة ـ (*).

المؤشرات التي إنتهى اليها الأطار النظري :-

١- الملحمية نوع أدبي أعتمدت صيغة الحوار والسرد معاً .
٢- الفعل في الليالي يتطور بخطوط منحنية وهذا مايؤكد أستقلالية الحكاية وعنوانها الخاص بها وموضوعها وحبكتها وهي بذلك بنيت على هيئة حكايات كل منها لاترتبط بالأخرى إلا في وحدتها الفكرية .
٣- الحكاية الأولى في الليالي تعتبر منقطعة بنفسها عن الفكرة الرئيسية ولكنها في ذات الوقت تبرهن الفكرة الرئيسية ولكنها في ذات الوقت تبرهن الفكرة الرئيسية للموضوع العام حيث تسعى الحكايات المتبقية لأثبات ذلك .
٤- الحرية الكاملة لتعبير الزمان والمكان من خلال السرد والتي تقوم بها الراوية شهرزاد .
٥- الراوية شهرزاد هي الشخصية الفاعلة والمعلقة في أداء الأدوار داخل أحداث الحكايات أو شاهدة على تلك الأحداث والشخصيات .
٦- وجود عنصر التشويق والترقب والدهشة في مجريات الأحداث التي ساهمت في خلق التغريب .

٧- أستخدام الأساطير والحكايات التاريخية في الليالي .
٨- اللغة في الليالي وعاءً فكرياً لما أمتازت به من البساطة وأقترابها من اللغة العامية وتضمينها النثر والشعر والحكم والأمثال . فهي لغة حركية وصفية .
٩- الشخصيات التي وردت في الليالي غير محددة تمثل الفئات وطبقات المجتمع المختلفة فهي بذلك دلالات أجتماعية وفكرية وأنسانية لاتمثل فرديتها .

الدراسات السابقة :

١- رسالة الماجستير للدكتور (سلام مهدي الأعرجي) الموسومة بـ((كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ؟))
تتضمن الرسالة بابان تناول الباحث في الباب الأول ـ الفصل الثاني ـ البنية الدرامية في النص البريختي محدداً فيه أصناف الدراما الأرسطية ومميزاتها مقارنة في الدراما الملحمية وناقش من خلال ذلك عناصر البنية الدرامية لدى كل من أرسطو وبريخت متمثلة في :(الحبكة ، الشخصية ، اللغة ، الجوقة) هادفاً من وراء ذلك الأتي :-
أ- أستقراء مصادر المسرح العراقي حيث يشكل منهج بريخت مصدراً مهماً فيها .
ب-الأسهام بتعريف منهج بريخت ممثلاً بالنص والأخراج والتمثيل .
ت-أستقراء كيفية تناول منهج بريخت في المسرح العراقي نصاً وأخراجاً .
ث-أستقراء الأثر الذي تركه هذا المنهج على المؤلف المسرحي العراقي .
وهذا الفصل من هذه الدراسة أعتبره الباحث أطلالة مفيده في بعض جوانبها لموضوع بحثه خصوصاً في المتغير الثاني من عنوان البحث .

٢- رسالة الماجستير للدكتور (ريكاردوس يوسف) الموسومة ب((أثر الف ليلة وليلة في النص المسرحي العربي)) .
تتضمن مقدمة وخمسة فصول حيث تناول الباحث في الفصل الرابع ـ المبحث الأول ـ الأحداث ، الحوافز ، المواقف في الف ليلة وليلة . والمبحث

الثاني تضمن البناء التركيبي في الف ليلة وليلة وقد أفادني هذا الفصل في تحريك كوامن من الدلالات الملحمية في البناء التركيبي والتي وجدتها في هذه الدراسة أرسطية المنهج ومن خلال مبررات وضعها الباحث والتي حفزتني أن أجد حلاً لمشكلتي خصوصاً هي في الأتجاه المغاير لما آلت اليه الدراسة المذكورة . وأخيراً يود الباحث أن يقول : إنني لم أجد دراسة واحدة تصب بصلب الموضوع ومشكلته ذات المتغيرين بل وجد لمحات لكل متغير في بعض الدراسات الأكاديمية السابقة . ولايفوتني أن أذكر دراسة الأستاذ الفاضل ، الدكتور،سعد الدين حسن دغمان ـ الموسومة " الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي " وتتضمن مدخلاً وباباً أيضاً تناول في الفصل الأول من الباب الثاني المبحث الأول ـ المسرحيات المستمدة من التاريخ الشعبي متطرقاً بذلك عن أهمية هذا التراث الشعبي وتوظيفه في الألوان التمثيلية ومسلطاً الضوء على شخصية الراوي وما تنطوي عليه من السمات الملحمية وعلى سمات مضامينه الدرامية وعلى شخصياته الأجتماعية المغربة.

الفصل الثالث

أجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من سبعة نصوص مسرحية للكاتب والمخرج والمنظر الألماني بروتولد بريخت والتي تشكل المسرحيات المترجمة الى اللغة العربية وهي :-

١- مسرحية دائرة الطباشير القوقازية .

٢- مسرحية الأم شجاعة وأولادها .

٣- القاعدة والأستثناء .

٤- السيد بوتنيلا وتابعه ماتي .

٥- أيام الكومونه .
٦- رجل برجل
٧- جان دارك قديسة المسالخ .

عينة البحث :

تم أختيار وتسمية عينة البحث قصدياً وهي (مسرحية دائرة الطباشير القوقازية) لـ(بروتولد بريخت) لغرض زيادة التعمق والكشف عن أثر الدلالات الملحمية في التراث الشعبي من حكايات الليالي وأثرهافي النص المسرحي البريختي .

أداة البحث :

أعتمد الباحث الأداة الأتية :

١- المؤشرات التي أنتهى اليها الأطار النظري .
٢- التراث الشعبي المتمثل في حكايات الف ليلة وليلة بما تنطوي عليه من دلالات ملحمية وقيم فكرية ومعرفية وجمالية .

منهجية البحث :

أنتهج الباحث طريقة المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي في بحثه .

تحليل مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) تأليف - بروتولد بريخت

" إن الكلام في المحكمة لم يجر حول حق الخادمة بالطفل أبداً بل حول حق الطفل في أن يكون له أم أفضل ، وكون الخادمة صالحة لأن تكون أماً وأنها جديرة بما فيها الكفاية ويعتمد عليها وأن يبرهن عليه ذلك التردد العقلاني الذي أبدته وهي تأخذ مسؤولية الطفل على عاتقها "[٣٥] .

كتبت هذه المسرحية سنة ١٩٤٥هـ وهي عن حكاية صينية قديمة تحكي قضية أمرأتين أحتكمتا الى القاضي في طفل أدعت كل منهما أمومته . وأقترح القاضي رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه الى ناحيتها ، فالتي تستطيع أخراجه من دائرة الطباشير ستكون هي الأم الحقيقية وذلك لأن قوة الأمومة تكون هي الأكبر [٣٦] .

وقد أخذ بريشت هذه الفكرة من الحكاية الصينية لكنه عكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هي التي يحكم لها بالأبن ، بل حكم القاضي الغريب الأطوار ـ أزدك ـ بالطفل ـ لجروشا ـ الخادمة التي أنقذت الطفل من خلال فرارها الى الجبال وأعتنائها به ، فهي أحق به من أمه الحقيقية التي هربت وتركته عندما أشتعلت الثورة وقتل زوجها الحاكم في أحدى مدن القوقاز [٣٧] .

ومغزى هذا الحكم الغريب هدف واضح عند بريشت " وهو أن الأقدار على الشيء هوالأحق به"[٣٨].

وبعبارة أخرى (الأرض لمن يزرعها وليست لمن يمن يملكها) [٣٩] . وهذا ما يؤكده المشهد الأول الذي يبدو للقارىء للوهلة الأولى مستهلكاً لنتيجة العمل بشكل عام . ألا إن بريشت يصادر منطق أرسطو في التوالد والتخارج الحدثي ويخترق مفهوم تسلسلية الأحداث وتناميها الزمني الشرطي الأنجاز فالدلالة الملحمية للتصدير ـ أو المشهدية ـ من خلال الحدث الأول في المسرحية الذي أعده الكثير من النقاد (الأجانب والعرب) مشهداً أستهلالياً ، والحقيقة بعكس ذلك حيث أن هذا المشهد يعتبر بعيد كل البعد عما يدور من أحداث داخل المسرحية زمانياً ومكانياً وشخصيات ولغةً .

الزمان والمكان هما قرى كولوخوزية ـ تعاونيات زراعية فلاحية ـ والشخصيات معاصرة ، فلاحون من القوقاز ، لغة الصراع في المشهد الأول لغة روسية وهناك ضباط عسكريون روس يعودون بعد الحرب الى أهليهم وقراهم التي ضربها النازيون في غيابهم ، ونيتهم الأحتفاظ بالوادي الذي كانوا يعيشون فيه وتعميره من جديد ويدخلون في حوار مع سكان المزرعة المجاورة لهم والذين يريدون هم بدورهم أن يشغلوا الوادي في مشروع واسع للري ويفوز هؤلاء بعد مناقشة طريفة مع جيرانهم لأقناعهم بأن مشروع الري هذا أقدر على خصوبة الوادي .

أن هذا المشهد يبرهن بصورة جلية هدفاً أيديولوجيا يؤمن به بريشت وهي أن الكفاءة والقدرة في أستغلال الوادي ، هي المقياس لأحقية طرف على طرف أخر ، فالعمل بأكثر طاقة ممكنة ليعود الخير على الجميع يحدد ميزان العدالة في نظر بريشت.

وتسعى باقي المشاهد وأن أنفصلت عن بعضها البعض زمانياً ومكانياً لأثبات ذلك .

أما العنصر الملحمي الأخر عند بريشت المتجسد في الرواية والسرد ـ نلاحظه في مشهد الطفل النبيل حيث يسرد عبر الشخصيات التي يمكننا تخيلها وفق ظروفها الخاصة الذاتية التي تحتم عليها العيش وفق ماهية عليه : حاكم ، طاغية ،فاسق ، يحكم بالحديد والنار ، أبنه الصغير ولي عهده ما يزال في سن الرضاعة يودع الى جروشا الخادمة لتؤدي مهمة الأمومة له ، فتندلع الثورة والجميع موقن بأنها ـ الثورة ـ ستنجح لامحال ، فيقتل الحاكم وتهرب حاشيته حتى زوجته التي تبقى داخل قصره تجمع زينتها ومقتنياتها.

زوجة الحاكم : (للوصيفة) ضعي ميخائيل لحظة

وأذهبي لأحضار أحذيتي الماروكان في غرفة النوم

....لا أحد يهتم بشيء ، لا أدري أين رأسي ، أين ميخائيل ....[٤٠]

إن حرص زوجة الحاكم بأثوابها الغالية هي علاقة دلالية للمجتمعات البرجوازية والتي تعتبر المرأة أحد متعها الأستهلاكية ضاربين عرض الحائط بأنسانيتها وهذا مايؤكده بريشت بأن تكون المرأة بهذه المجتمعات جميلة وأنيقة لكي تحتفظ بكينونتها .

ويأتي مشهد الحرب متسلسلاً وكأنه لم يبدأ سابقاً فتتناسى زوجة الحاكم وليدها في غمرة الخطر المحدق وأهتمامها بجمع الثياب والمتاع وفي زحام الهروب من الموت الذي يحاصرهم يتفق الجندي ـ سيمون ـ وحارس القصر مع جروشا على الأرتباط . أن مسار الحدث المسرحي يتم بصورة السرد القصصي وأن هذا يتيح لجروشا لتعبر عن مشاعرها بأتجاه خطيبها فتعده بألأخلاص والتفاني بالحب .

جروشا : سيمون أني بأنتظارك

فأذهب وشارك في المعارك
إرع وجودك تحت دردار نظير ولما تعود من القتال
لن نلتقي عند الباب ، أحذية هناك ، والى جوار
وسادتي سترى الوسادة الخالية وترى شفاهي
لم يقبلها أحد لما تعود من القتال
ستقول كل ظل مثل الأول (٤١) .

نتعرف من خلال الحوار الدائر بين الخدم وكذلك من حوار الراوي(المغني) أن الحاكم قد أعدم وأن الجميع قد هرب ولم يبقى غير الطفل فلا يسمع غياثه غير الخادمة جروشا التي تتردد في أخذه فينشد المغني أبياتاً يمتزج فيها الوصف بالتأمل الذي كان يمثل الشخصية الرئيسية . فالتأمل هو الأساس وهو الذي يحدد الحدث كما أنه موازٍ للحدث بينما جروشا جالسة أمام الطفل تفكر في مصيره وتمضي فترة من الزمن يشير اليها المغني قائلاً :

المغني : إن الأغراء على الخير رهيب (٤٢)

فتهيم جروشا على مغادرة القصر وقلبها لا يطاوعها فتعود لتسمع أو هكذا تراءى لها أنها سمعت الطفل يقول وعلى لسان المغني :

عليَ يا أمرأة ، إن من يتجاهل نداء إستغاثة ويمضي
بأذن صماء فأنه لم يسمع أبداً همس العاشق (٤٣) .

ويخبرنا المغني الراوية كما تفعل دائماً شهرزاد في أوج الأحداث ماجرى دون أن نرى مايجري لأننا نتعقب السبب ولا نعنى بالنتائج .

لقد حملت جروشا الطفل رغم معرفتها أنها ستموت أو تعدم إن خبأت الطفل أو حافظت عليه لأن الثوار وبحكم عمق الصراع الطبقي حتماً سينهون كلما له علاقة بعهد بائد فاسق .

المغني :- لقد حملته كأنه غنيمة وجدقت به كأنها سارقة (٤٤) .

المغني يصور موقف جروشا ووضعها النفسي وطريقة الفعل الذي أقدمت عليه ، الشخصيات تعلم ماسيقع لها أو ما سيحدث لها وتمهد كلمات المغني أصلاً الى ما يمكن أن يقع لجروشا وهذا ما سنجده في المشاهد اللاحقة التي تحاول أن تبرهن أن الطفل لمن يربيه أو كما برهنت شهرزاد ليس كل النساء باغيات ، أن البيئة التي عاشها ـ شهريار ـ .

البيئة البشرية تترجم سلوكاً مقارباً لأنها تخضع لنفس القانون ملكية رأس المال المهيمن وسلوكياته وتقابل بالطرف الأخر السلوكية النقيض قوة العمل وقانون الانتاج المغترب عن المنتجين .كيف تبرهن جروشا أحقيتها بالفعل؟ وكيف تبرهن شهرزاد أحقيتها بالزواج والسعادة تحت أطار العفة؟

عندما اكتشفت خطر مداهمة الرجال المسلحون للكوخ بحثا عن الطفل اندفعت لحمايته وهي تقول:-

جروشا ! سيدي الضابط ، انه ابني ، انه ليس الطفل الذي تبحثون عنه ، انه ابني ...[٤٥]

تدرك جروشا ان الموت في اي لحظه حليفها لمجرد ان يكتشف انها ليست ام لهذا الصبي وهو ابن الحاكم المخلوع .المنقذ ذكائها ...قدرتها من الدفاع عن وجودها الانساني كذلك شهرزاد غدا تموت صباحا ، ستدافع في منطقها عن كينونتها الاجتماعية والانسانية كلاهما يمثلان طبقه وجنس بشري . دوريه عسكريه تعترض طريق القافلات العابرة عبر الجبال الشمالية وجروشا تختار صعوبة الجبال ، لتخفي نفسها عن الدورية وهي بذلك لا تفرط بطفلها وتنجح في مهمتها لإنقاذ طفلها الجائع فتقطع ظفيرتها وتبيعها لتشتري من قروي من الجبال حليبا له،

الرحلة عبر الجبال ليست هينة الا ان برشت لا يترك شخصياته تختار حين لا تجد مهربا من الامساك بها يرشدها الراوي (المغني) على طريق الخلاص حين قال المغنى : ان الخطر داهم المدينة وكلها مليئة باللهيب والعويل ..[٤٦]

كذلك شهرزاد تتدخل في سير الإحداث حتى أنها أن لم تجد لها مخرجا عادت إلى الراوي المعاصر لتعلن انها قد تعبت عن الكلام المباح . وبناءاً على ما تقدم فأن جروشا وشهرزاد يكشفان على القدرة في تعرية الواقع الأجتماعي ، كلاهما يندمج لخلق شخصية معينة كي يقوم بدور المحلل للواقع الأجتماعي والطبقة الأجتماعية والشريحة أو الفئة الأجتماعية أيضاً .

كان بأمكان برشت أن يبعد جروشا عن اللقاء بأخيها إلا أنه تسلل الى داخل القانون الحاكم كما تسللت شهرزاد الى السلطة المهيمنة من عصرها وكلاهما جعل من شخصياتهما في مواجهه قوانين فرضتها سلطات وضعية (غير روحانية) ، تكتشف كروشا أن أخيها الذي يبدو للفلاحين أقطاعين إن هو إلا خادماً للسيدة التي تزوجها فهو غيرقادر على أستقبالهم ولا يملك أن يؤكد رابطة الدم بينهما أمام زوجته حتى يعلن أنها من خدم عائلته ذات الصلة بالحاكم المخلوع ، فيؤكد ضعفه أمام زوجته الأقطاعية ويحاول ردء الهوه بينه وبينها في أبتسامه الكاذب الى عُليه القوم كما تفعل شهرزاد حتى تتصدى الى شخصيات موقورة تنسب لها فعلاً بطولياً خارقاً فتبدو تلك الشخصيات كما عند جروشا شخصيات مهلهله أشبه بالكارتونية دون قانون يسيرها أو يحكمها لتستنتج الحكم الصادر ضدها قبل وقوع الحدث ، الخيانة ، الغور، الشطارة ، الذكاء .... مفردات تتحول الى مستوى الفعل الغرائبي لتصبح سلوكاً تواجهها شخصيات خيرة مثل جروشا وأزدك فتنتصر القوى الشريرة على قوى الخير بحكم تمسك الأخيرة بالقانون المسير للحياة وتنهار بحكم عدم أدراكها لضرورة تغير القوانين ، تتسلم جروشا بالزواج المدبر من فلاح متمارض كما تستسلم شهرزاد لقدر مجهول ، الا أن التغريب يبقى ماثلاً وأن لم يدركه مؤلف شهرزاد وقد أدركه بريشت فكلاهما في حالة دفاع مستمر عن ضرورة حتمية البقاء . والسؤال أين عمل مؤلف الدائرة والف ليلة وليلة ؟

أي قارىء للخطابين الأدبين لا يجد صعوبة في أكتشاف منطقة الفعلين فكلاهما أشتغلا في منطقة الأستيعاب وألأحتواء ونفذتا الى عمق واقعي أجتماعي مريض فلن

تتحقق لديهم نتائج مباشرة بقدر ما تحقق لديهم قانون لاتريد أن نتعرض له في الوقت الحاضر .

بريشت لا يستطيع الأستمرار في عرض معاناة كروشا من أجل الصبي ولا يستطيع دفع خسارتها فيلجأ الى نقطة كأنها البداية من النهاية .

كروشا تناضل من أجل البقاء هي والطفل لتحمي أبناء جنسها وطبقتها وهذا هو هدف مُعيب يدرك تأويلياً.

تعلن جروشا ان الطفل لها وليس لها، مؤكدة لأمومتها التي يجب أن تتسور في العفة والطهارة وكذا شهرزاد تؤكد ان تكون أماً طاهره ، فكلاهما يقف عند مفترق طرق وكلاهما يستهلك ما لدية من حيل وخداع مستسلمين لنتيجة أرجأناها قبل قليل لتؤكدها الان وهي كما يلي :-

اسهمت شهرزاد وجروشا عن طبيعة الشخصيات المحيطه – القوه الفاعلة – السلبية والايجابية – عملتا متلقية للأحداث مستوعبة ومحتوية بانتظار اللحظه الحاسمة التي يتغير بها مجرى الفعل أو الحدث الا انها لا تخضعان لقانون ارسطو من السعادة الى الشقاء قدما يخضعا الى قانون التراكم للمفهومات المحرر للوعي ، فخضعت جروشا بأرادتها مستسلمة لمنطق الفعل الى محاكات ازدك المجنونه متجاهل كلما يمكن ان يقع من اجل استمرار الحياة متمثلة بالطفل كما عملت شهرزاد حيث عادت الى طبيعتها كأنثى عن انها قد حملت امتداد شهريار إبان الف ليلة وليلة من حكايات المحاججة والافتراض والبرهان

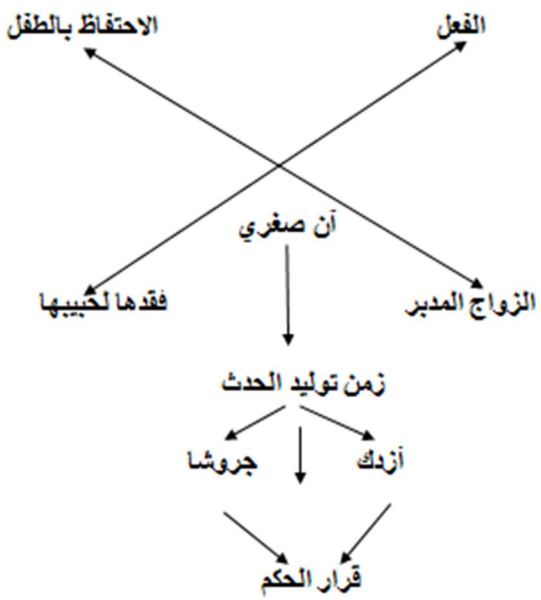
ازدك يطلق حكمة علنا بحتميه بقاء الطفل مع جروشا ، الام التي عملت وربت، فهي كفيله بتأسيس مجتمع تسوده سمات قانونية تؤكد سلامة ، وشهرزاد بدورها حصلت على تلك النتيجه القضائية المؤكدة أحقيتها في البقاء في الحياة فاعلة عاملة امتلكت سمات الأم الحقيقة.

اما بخصوص – الشخصيات – لا نريد العودة الى السمات المثبتة انفا – الاطار النظري – الا اننا سنسعى الى تناول حقيقة الفعل من خلال الشخصية في دائرة الطباشير القوقازية وشهرزاد. تمتلك الشخصيات قوه موقفها من خلال النظرية

المسيرة للشخصية وليس من خلال سمات ثابته تسعى لتأكيدها سلوكيا فليس ثمة صلاحية إدارية وليس ثمة قدرة على الاختيار الشرطية أو تنامي متصل منسجم مع حفته مبادئ وقيم وأخلاقيات بل ثمة مختبر تجريبي يطرح فرضية تؤكدها او تدحضها مجريات العملية أو التجربة العلمية وتسعى كل الشخصيات الى تأكيد غائية قرائية لواقع انطوى يعاد إنتاجية في واقع معاصر وكل واقع ينتمي إلى قيمه بذاتها.

فالصراع الدائر ليس صراعا تقليديا ،أنه صراع حضارات وعوالم ...جروشا ، أزدك ، سيمون ، زوجه الحاكم .... مستويات اجتماعية أنتجته نظرياتها الحياتية وبقيت مدافعه عنها من وجه نظر جروشا وازدك .... الخ المعاصرين ، الا أن المعاصره من وجهة نظر جروشا أوازدك أو سيمون لا نعني طرح تلك الرؤيا بقدر التوفر على سلوك نقيض يتحد بنقيضه خاضعا لعوالم تراكمية على المسرح تشكل جانبا عمليا في الصالة ، وتشكل أيضاً تراكم وعي متحرر فينتج اثر ذلك بناء سمات شخصية جديدة في الوقت الذي لا تدرك فية جروشا طبيعة سلوكها نظريا نرى ان برشت يضعها على حافة تطبيق نظرياته فيعود إلى تحقيق فعل إنساني منسجم مع واقعها إلا انه غاية في الانسجام مع الواقع المعاصر.

مخطط القوى الفاعلة



نتائج :

أ-

١- أحتفاظ جروشا بالطفل

٢- عودة جروشا الى حبيبها

ب ـ عند المتلقي (الأبن لمن يربيه ، الأرض لمن يزرعها)

لا شك أن ـ اللغة البرشتية ـ شكلت وعاء مادي للفكرة من خلال سماتها الشعرية والحركية التي صادرت مألوفية الدلالة بحكم تعددية تحرك الدوال ، الدال اللغوي لا يستقر على مفهوم معين منسجم مع المفهوم الجمعي قدر أنسجامه مع الأنساق العلامية المؤسسة لطبيعة الخطاب المسرحي ، ولا نعني بذلك أن العلامة اللغوية البرشتية دال مرجعي الأثر بل يشكل دلالته على وفق ما يخلقه من علامات ربما تنسجم وسائر الموجود المادي على خشبة المسرح أو تناقضه ولعل أبرز سمات لغة خطاب العرض البرشتي هي لغة صوتية بصرية ، ونعني بالصوتية أنها تتوفر على العديد من الأصوات ذات الأيقاعات المختلفة والمؤكدة لأستقلالية مطلقة ، فالكلام والغناء والعزف كل ينتمي الى مستوى صوتي معين إلا أنه لغة لكنه يحدد مستوى زماني ومكاني ويكشف عن مستوى فكري معين و يستعرض الأحداث فضلاً عن كونه من متصلات المتلقي .

الشخصيات لغوياً تنتمي الى عوالم مختلفة الحدث يلقي بظل لغوي قوقازي على المتلقي الألماني .

المغني يجمع بين اللغتين القوقازية والألمانية والموسيقى المرافقة تنتمي الى ذات الحدث إلا أنها معاصرة ، وربما تحقق نوع من الأيهام على أن الشخصيات تتحدث اللغة القوقازية بحكم طواعية اللغة البرشتية التي كانت بمنطوقها الحرفي المادي تحدد ماهية الخطاب فتدرك كمتلقي بأنك أزاء ترجمة صوتية مباشرة وهذا هو بحد ذاته تغريب اللغة .

أما اللغة البرشتية البصرية فهي حتماً كما كانت لغة الخطاب (الكلام) لغة تفرضها الفكرة وليس سلوك الشخصيات ولا يمكن تغطيتها تحت شعار عناصر التشخيص كما يسميها أرسطو بل هي عناصر مادية تتوفر على وجهي العلامة الدال والمدلول ، إلا أنهما لا يتفقان على أساس أن المدلول هو الصورة الذهنية المنعكسة في وعي المتلقي بعد أن يثيرها الدال كمحفز ويحرك أثرها المرجعي لتترك أنطباع جمالي معين لدى المتلقي ، فلا يمكن لبريشت أن يصور معملاً على خشبة المسرح لكنه يرفع يافطة ويعتمد على المنطوق الحرفي المادي للغة لأيصال فكرة عن طبيعة النظام وما هية الحكم والقانون المسير و المسيس لتلك الفترة من خلال ماكتب على تلك اليافطة من واجبات وحقوق على سبيل المثال للطبقة العاملة .

وعلى هذا الأساس فااللون لغة بصرية عضوية و الأضاءة و الأزياء وكل مؤسسات الموجود المادي طالما شكلت أشارة فهي ذات دال يؤثر في وعي المتلقي إلا أنه ليس قسرياً .

تشابهت لغة جروشا وشهرزاد في أمكانياتها على الأيصال وتحقيق فعل الأتصال للأطراف المروية أو المسرد لها ، فجروشا تروي لفلاحين الجمعية المتنازعين واللغة الممارسة لم تكن لغة الكلام فقط بل تحملت عبء واقع حال البيئة التي عاشت فيها جروشا متكأه على المنطوق الحرفي المادي والمنطوق اللفظي (اللساني) كما يسميه ـ تودرف ـ .

لذلك فإن جروشا أخترقت حدود اللغة في الأقناع والأفهام الى عالم التصوير فكان ثمة لغة مرافقة لخطاب الأدب تشكل صدى حقيقياً من خلال تأسيسها لمفهوم ربما لاتتوقع جروشا تحقيقه عند الطرف النقيض لأنها تدرك ماهية الأحداث كشهرزاد ، فكلاهما مُسيَر لها وهذا ماشكل على الصعيدين إنعطاف وفتح كما يراها مجموعة المنظرين السوفييت في نظرية الأدب . وخظاب الف ليلة وليلة رواية أسطورة بتوفرها على وحدات سردية صغرى ترتبط بأواصر فكرية مع بعضها البعض قد شكلت بداية حقيقية لبعد تركم كمي لما يسمى بعصر الرواية بعد أن كان مفهوم

الرواية هو سرد الأحداث داخل خطاب الأدب المسرحي لتصبح الشخصيات في لغة الغائب الحاضر أو ما يسميها (s) الشخص الثالث تسرد واقعاً تنتمي له فعلاً وتتجرد عنه فكرياً وتناقضه في الرؤيا لتوفير اللغة على أزمنة ثلاث لكنها تنطلق من الزمن المستقبل لتعيد الماضي فتشكله حاضراً أو واقعاً وهذا ما يمكن أن تطلق عليه المؤسسات السردية لوحدة السرد الكبرى منسجمين مع ـ بوجاتريف ـ في تأكيده على أن العرض عبارة عن علامة كبرى تلعب اللغة فيها دوراً هاماً وبارزاً .

النتائج

توصل الباحث الى النتائج الأتية :-

١- الحدث الأول في المسرحية لم يكن مشهداً أستهلالياً كما هو في الليالي وأن كان هذا المشهد في المسرحية والقصة الأولى من حكايات الليالي منفصلاً للوهلة الأولى من أحداث المسرحية وحكايات الليالي إلا أن المشاهد في مسرحية برشت والحكايات في الليالي تسعى لتبرهن الفكرية الرئيسية لكليهما وأن أنفصلت عن بعضها البعض مكانياً وزمانياً لأثبات ذلك .

٢- تشابه النسيج الحدثي في كلتا الحكايتين على أساس تغييب الفكرة والألمام بها موزعة في الخطة الحركية الجزئية والخطة الحركية الكلية .

٣- أن خط سير فعل الحدث في كلتا الروايتين لايسير بخط مستقيم واحد وأنما تسير الحوادث لغاياتها بخطوط منحية المسار وهذا ماجعل خط الفعل العام لها يسير بخط بياني متعرج لأنه ينمو في مقدمة كل مشهد ويتصاعد لينتهي في نهايته المرسومة له وهذا لايعني ألا ترابط بينهما .

٤- الراوية في الليالي والمغني البرشتي أرتباطاً بالحبكة أرتباطاً عضوي وكأنهما جزء من الأحداث فهما يصنعان الحبكة ويخلعان عليها أطارها ثم يبدأن في أضفاء فعل التغريب على ماسيقدم ويلعبان معاً في السرد والتعليق للأحداث مفسران وكاشفان علاقات أجتماعية والأسباب والدوافع التي تكمن خلفها ناقلين ـ متلقيهم ـ الى الأحداث التالية مختزلين فواصل أجزاء القصة من خلال الأشارة

والتعليق . وتراهم أشخاصاً فاعلين داخل أطار الفعل الى معلقين عليه دون تحقيق أندماجه في الشخصيات مغرباً أياها ومحرراً وعي متلقيه .

٥- وجود التغريب في العرض الخطابي وفي الخطاب الأدبي كتقنية أرادية أو لا أرادية كما هو في الليالي والذي ساهم بشكل فاعل على تغيير المتناقضات الأجتماعية والأنسانية المنعكسة من خلال متلقيها .

٦- أستخدام الأسطورة والمادة التاريخية كنتاج إنساني أغترب عنه في ظل ظروف الأنتاج في الزمن الحاضر ورفع الأغتراب عن التاريخ يعني تحرير وعي الأنسان ومنحه قدره على تجاوز الواقع ونقده من وجهه نظر أجتماعية معاصرة .

٧- الشخصيات في كلتا الروايتين ظواهر أجتماعية فهي شخصيات تحتل موقع محدد في دائرة العلاقات الأجتماعية مرتبطة بها بروابط تحدد كينونتها بحكم عدم ثباتها وبحكم دوام تغيرها لأنها تمثل العمليات الأجتماعية . فشخصياتهم وحدة متناقضة لها قدرة في الدفاع عن وجودها الأنساني والأجتماعي .

٨- اللغة المستخدمة فيهما تنسجم من حيث الدلالة والتدليل مع طبيعة بيئتها المعاشة من خلال البساطة في اللهجة المحلية المعبرة عن أفكار وأراء الشخصيات والظواهر الأجتماعية كونها .

٩- وعاء فكري أفرغت من الشحنة العاطفية والخطابية وجاءت منسجمة مع الملحمية رواية ومسرحاً لما حققته من تواصل في التعبير المألوف واللامألوف المنعكسة أيجاباً في ظل الأيقاعات الغير المنظمة في تغريب متلقيها وجعله المراقب المتغير .

١٠- كانت الليالي وعلى لسان شخصياتها الفاعلة أو المعلقة على الأحداث تطلق جمل وكلمات وأمثال وحكم في بداية قصصها وهذا مانراه جلياً في المسرحية الملحمية البرشتية قاصداً من ورائها طرح النتيجة سلفاً ليصبح غاية يسعى المشهد لأثباتها .

الأستنتاجات

يبني الباحث أستنتاجه العديدة من خلال النتائج التي توصل اليها في تحليل مسرحية دائرة الطباشير القوقازية بأن هناك دلالات أنجازية مشتركة بين الف ليلة وليلة ومسرحية الدائرة لبرشت.

١- المشهدية أو التصدير في حكاية الف ليلة وليلة ومن خلال قصة (الحمار والثور مع صاحب الزرع) التي كانت تقوم مقام الباعث لتلك الحكايات جميعها وهي تعرض الفكرة الرئيسية وتسعى باقي الحكايات لأثبات ذلك وهو ذات الحدث الأول أو مايشابهه في مسرحية الدائرة .

٢- السرد والرواية وجدها الباحث في الخطاب الأدبي وفي العرض الخطابي مختزلة الزمكانية وأعني في الليالي والدائرة وقد إرتبط الراوية في حبكتهما وكأنه جزءاً من الحدث فهو ينسج الحبكة ويضفي عليها التغريب من خلال السرد والتعليق على الأحداث معترضاً عليها ومفسراً لها متنقلاً من شخصية فاعلة كما هي عند شهرزاد والمغني في الدائرة الى راوي ومعلق مستخدماً بذلك الدهشة والترقب قاطعاً من خلالها أندماجه في الشخصية وأندماج متلقيه مكوناً بذلك علاقة مابين الشخصية والمشاهد قاصداً من وراء ذلك جعله مترقباً وبالتالي محرراً وعيه.

٣- أستخدمت الأسطورة والمادة التأريخية من الف ليلة وليلة ودائرة الطباشير القوقازية كنتاج أنساني في تأويله من خلال تداخل العقل وليس العاطفة وهذا ما يمنحه القدرة المستقبلية في رؤية الحدث .

٤- وجد الباحث التغريب محل التطهير فيهما بصيغة الأرادية كتقنية في المسرح الملحمي أو عفوية وجودها في الليالي وقد غربت فيها الظاهرة عن مألوفيتها وحققت الصدمة والدهشة لدى المتلقي.

٥- شخصياتهم ظواهر أجتماعية وهي وحدة متناقضات لها قدرة ذكية في الدفاع عن وجودها الأنساني والأجتماعي .

٦- اللغة المستخدمة في الليالي والدائرة متشابهه تقريباً من حيث لهجتها العامية وبساطتها وقدرتها على التعبير لما يتضمنه من قيم فكرية وأجتماعية وأنسانية فهي المرآة العاكسة لسلوكية الشخصيات وقدرتهم الثقافية وأنتمائهم الطبقي فهي صوتية وصورية لما تحتويه من دلالات محسوسة ومادية ملموسة إضافة الى أمكانيتها للتغريب كتقنية مستخدمة من خلال الراوية في الليالي والمغني في الدائرة وشخصياتها .

التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي :

١- البحث والدراسة والأفادة العميقة في مجال الفنون من هذا الموروث الشعبي وذلك لأهميته كأدب شعبي أدهش الأوربيون منذ القرن الثامن عشر وكأن تأثير واضحاً في أعمال كبار ومشاهير الفنانين العالميين قديماً وحديثاً .

٢- ولأسباب فنية وأنسانية أوصي بأن يكون هذا الموروث الشعبي المتمثل بألف ليلة وليلة منطلقاً لتكوين مسرح عربي أصيل قلباً وقالباً يجمع ويلغي الحدود الفنية المصطنعة بين أبناء الأمة العربية .

٣- أجد بأن لايكتفي المؤلف والمخرج المسرحي الجاد بأن يصب وقائع الموروث الشعبي العربي في قالب مسرحي وأنما يسعى جاهداً تفسير هذه الوقائع تفسيراً معاصراً .

٤- من أجل أن يؤدي هذا التراث الشعبي دوره بصفته مصدراً للتأليف لابد أن يتم الأطلاع عليه من خلال منظور حضاري وثقافي متطور ، وتجسد من خلاله علاقة الممثل بالمتفرج مع عناصر العرض المسرحي الأخرى .

Abstract

- Child theatre is one of the Learning instrument as well as educational and enter taiment for what achievements and support for the Positive ethics and culture that makes child unify with.

- There is no doubt that this field had kept a lot of education scientists busy with derelapins this field for what important role it has in Social ,cultnral , and psychological development on children .
- For enrichins this field it should be using a group at communication tools like drama ,and sketches which misht be pictured in So many shapes accerdins to the nature at society and Political ,economic Situation It's important getting benfil from this importance and apply it through amodrenize ilison for the child theatre.
- This study has an invitation to resist the out ,come influences on our theate fields which effected the children personality negatively especially when we know how much children been targeted by thorshts ,ideas ,and vision which are for away from our Arabic culture and relegionse rithals and habits

From this point it was necessary to recall our this point it was necessary to recall our tradihons and Use it for adoptins new theortical framework which focuse on the artistic phenomena in Arabic culture:

1- The shadow .
2- The Qarqooz (clowns) .
3- The box of life .

What was concluded from this was atool to analyze the data of the research.

هوامش البحث

١ـ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، الصحاح ، بيروت : دار الكتاب العربي ، ب ت ، ص٥.

٢ – عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفلكور ، القاهرة : مكتبة الشرق ، ب ت ، ص١٠٤.

٣ – سامية أسعد ، الأسطورة في الأدب الفرنسي ، الكويت : عالم الفكر ، مجلد السادس ، (العدد٣ ، ١٩٨٥) ص١١٢.

٤ - ترجمة نوار عزيز s Encyc lopaedia of Literature, voi,l, Cassell & co Epic in cassell'.London.1953,p.193.
٥ - الحافظ السيد الأسود ، "التراث ألشفاهي ودراسة الشخصية " ، عالم الفكر ، مجلد ١٦ ، (العدد١، ١٩٨٥) ص٢٧١.
٦ - جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، بيروت : دار الطباعة للنشر ، ١٩٥٠، ص١١١.
٧- لطفي الخوري ، في علم التراث الشعبي ، بغداد : وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٩، ص٩ .
٨ - صبري حمادي مسلم ، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠، ص١٠.
٩- إبراهيم السعفان ، المسرحية الحديثة والتراث ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠، ص٢١.
١٠- د. محسن جاسم الموسوي ، الف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي ، بيروت : مركز الأتحاد القومي ، ١٩٨٦، ص٥٩.
١١- د. سهير القلماوي ، الف ليلة وليلة ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦، ص٦٩.
١٢- مجهول المؤلف ، كتاب الف ليلة وليلة ، المجلد الأول ، ج١، بيروت : المكتبة الشعبية ، ص٦.
١٣- جوزيف الهاشم وأخرون ، المفيد في الأدب العربي ، بيروت : المكتب التجاري للطباعة ، ص١٩٢.
١٤- المصدر السابق ، كتاب الف ليلة وليلة ، ص٨.
١٥- المصدر السابق نفسة ، كتاب الف ليلة وليلة ، ص ص ،١٠، ١٧٢.
١٦ - المصدر السابق نفسة ، سهير القلماوي ، ص٨٠ .
١٧- المصدر السابق نفسه ، جوزيف الهاشم ، ص١٨٣.
١٨- المصدر السابق نفسه ، ص١٨٤.
١٩- د. عبد الملك مرتاض ، الف ليلة وليلة ، دراسة سيميائية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٩٨٩ ، ص٣٢.
٢٠-المصدر السابق نفسه، د. سهير القلماوي ، ص٥٥.
٢١ - المصدر السابق ، د. محسن جاسم الموسوي ، ص١٢٣.
٢٢- فؤاد حسين علي ، قصصنا الشعبي ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٤٥، ص١٥٤.
٢٣- عبد الجبار السامرائي "الف ليلة وليلة في الأداب الأوربية " ، الأداب (بيروت) ، (العدد ٤،٣، أذار ، نيسان ،)١٩٧٧، ص٦٨.
٢٤- المصدر السابق ، د. سهير القلماوي ، ص٦٩.

٢٥- عبد الغفور نعمة ، الأتجاهات المعاصرة في المسرح ، البصرة : مطبعة حداد ، ١٩٧١، ص٤٠٣.
٢٦- يوسف عبد المسيح ثروت ، بروتولد بريخت والمسرح العالمي ، الأقلام ، العدد الرابع ، ١٩٨١، ص٢٤.
٢٧- د. حياة جاسم محمد ، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها ، بيروت : دار الأداب ، ص٦٦.
٢٨- أريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ت جبر أبراهيم جبر ، بيروت : المكتبة المصرية ، ١٩٨٠، ص٢٤.
٢٩ - المصدر السابق ، د. حياة جاسم محمد ، ص٦٧.
٣٠- المصدر السابق ،كتاب الف ليلة وليلة ، ص٧.
٣١- المصدر السابق ، د. سهير القلماوي ، ص٨٤.
٣٢- نبيلة أبراهيم ، قصصنا الشعبي ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤، ص١١٨.
٣٣ - المصدر نفسة ، نبيلة أبراهيم ، ص١٢٠.
٣٤- المصدر السابق ، كتاب الف ليلة وليلة ، ص٩ .
(❖) التأرخة : قراءة مجتمع من خلال مجتمع أكثر خبرة .
٣٥ - يوسف عبد المسيح ثروت ، الطريق والحدود ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧،ص٤٥.
٣٦- بروتولد بريخت ، مقدمة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ت عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، الموسوعة المصرية ، ص١٨.
٣٧- المصدر نفسة ، بريخت ، ص١٩.
٣٨- بروتولد بريخت ، بين النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، ت كامل يوسف ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٩٨٦، ص١٠١.
٣٩- المصدر نفسه ، بريخت ، بين النظرية والسياسية ، ص٨٢.
٤٠ - بروتولد بريخت ، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ت عبد الرحمن بدوي ، القاهرة : المؤسسة المصرية ، ص٣٥.
٤١- المصدر نفسة ، المسرحية لبريخت ، ص٥١.
٤٢- المصدر السابق ، المسرحية لبريخت ، ص٥٢.
٤٣- المصدر نفسة ، ص٥٣.
٤٤ - المصدر نفسه ، ص٥٤.
٤٥ - المصدر السابق نفسه ،المسرحية ،لبرخت، ص٦٥

٤٦ – المصدر نفسه وص٧٧

قائمة المصادر والمراجع

١- أبراهيم (نبيلة) ، قصصنا الشعبي ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤.
٢- أبراهيم (السعفان) ، المسرحية الحديثة والتراث ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠.
٣- الأسود(الحافظ السيد) ، التراث الشفاهي ودراسة الشخصية ، عالم الفكر ، مجلد ١٦، العدد١، ١٩٨٥.
٤- بنتلي (أريك) ، الحياة في الدراما ، ت جبرا أبراهيم جبرا ، بيروت ، المكتبة المصرية ، ١٩٨٠ .
٥- بريخت (بروتولد)، بين النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، ت كامل يوسف ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٠.
٦- بريخت (بروتولد)، دائرة الطباشير القوقازية ، ت عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، ب ت .
٧- الخوري (لطفي) . في علم التراث الشعبي ،بغداد:وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٩.
٨- الهاشم (جوزيف) وأخرون ، المفيد في الأدب العربي ، بيروت : المكتبة التجارية للطباعة والنشر .
٩- هوكز(فرنس) ، البنيوبة وعلم الأثارة ، ت مجيد الماشطة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦.
١٠- الرازي (محمد أبي بكر بن عبدالقادر). الصحاح ، بيروت : دار الكتابة العربي ، ب ت .
١١- يونس(عبد الحميد) ، دفاع عن الفلكور ، القاهرة :مكتبة الشرق ، ب ت .
١٢- الموسوي (محسن جاسم) ، الف ليلة وليلة في نظرية الأدب الأنكليزي ، بيروت : مركز الأنماء القومي ، ١٩٨٦.
١٣- نعمة (عبد الغفور) ، الأتجاهات المعاصرة في المسرح ، بصرة ، مطبعة حداد ، ١٩٧١.
١٤- السامرائي (عبد الجبار) " الف ليلة وليلة في الأداب الأوربية " ، بيروت : العدد ٣،٤، ١٩٧٧.
١٥- علي (فؤاد حسين) قصاصنا الشعبي ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٠.
١٦- القلماوي (سهير) ، الف ليلة وليلة ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٧٩.
١٧- محمد (حياة جاسم) ، الدراما التجريبية في مصر ، بيروت : دار الأدب ، ب ت
١٨- مسلم (صبري حمادي) ، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠.

١٩- شولز (روبرت) ، السيمياء والتأويل ، ت سعد التهامي ، بيروت : المؤسسة المصرية للطباعة ، ١٩٩٤.
٢٠- ثروت (يوسف عبد المسيح) ، الطريق والحدود ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٤.
٢١- ثروت (يوسف عبد المسيح) ، "بروتولد بريخت والمسرح العالمي " ، الأقلام : العدد الرابع ، ١٩٨١.
٢٢- (مجهول المؤلف) ،الف ليلة وليلة ، المجلد الأول ،الجزء الأول ، بيروت ، المكتبة الشعبية ، ت .
المصادر الأجنبية :
1- Epic in cassell's Encyclopaedia of Literature, voi,1,Cassell & Co.London.1953.p.193